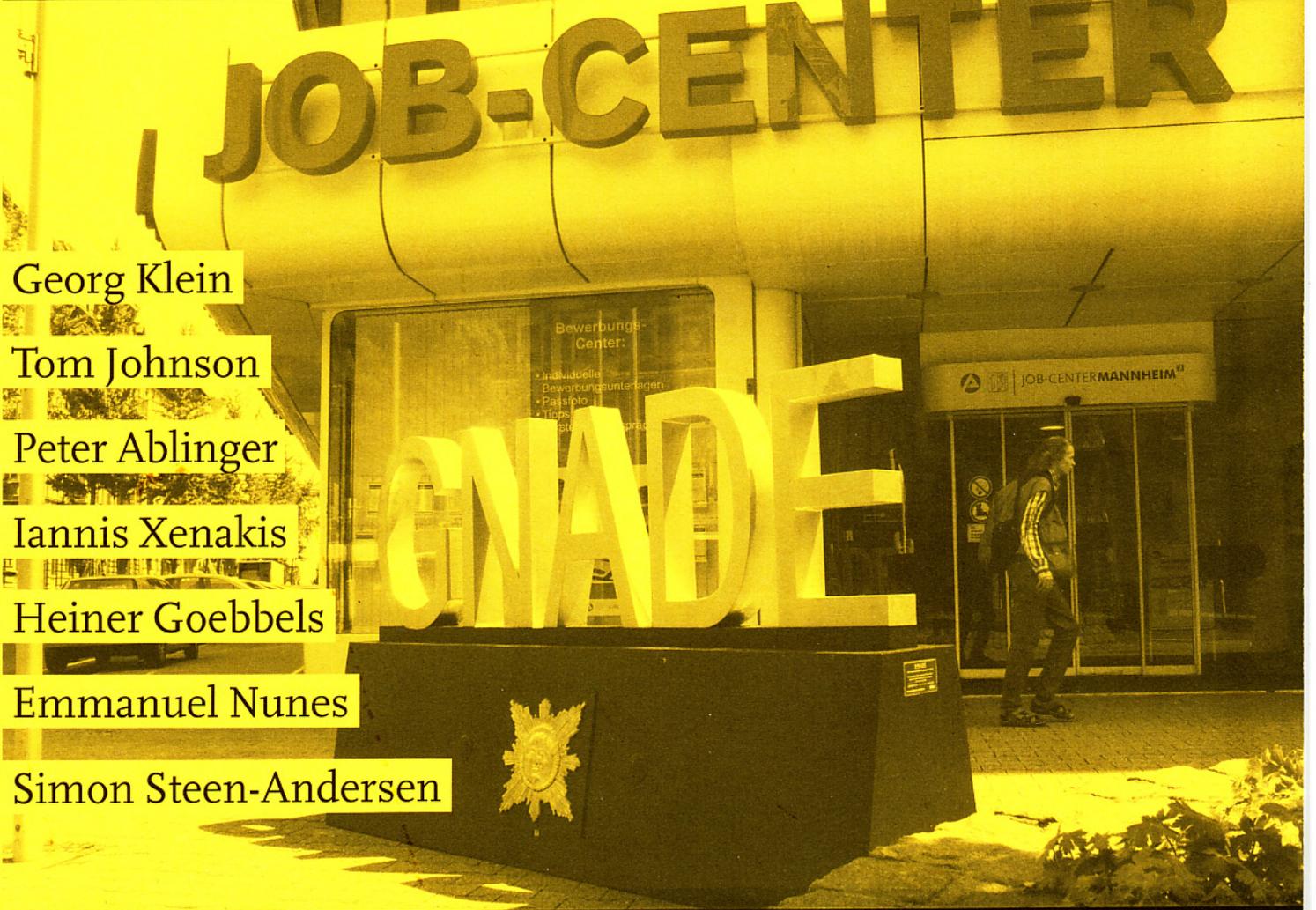


MusikTexte 135

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK



Georg Klein

Tom Johnson

Peter Ablinger

Iannis Xenakis

Heiner Goebbels

Emmanuel Nunes

Simon Steen-Andersen

NOVEMBER 2012

8 €

Gratwanderung zwischen Kunst und Politik

Georg Klein im Gespräch

mit Stefan Fricke

Ist Georg Klein ein Klangkünstler?

Ich stelle mich immer wieder so vor. Das Wort „Klangkünstler“ ist gleichzeitig aber auch einengend, weil es den Touch hat, dass ich nur mit Klängen arbeite und sonst mit nichts. Daher steht auf meiner Visitenkarte: „Komponist, Klangkünstler, Medienkünstler.“ Aber ich selbst orientiere mich nicht anhand dieser Kategorien. Ich lasse mich eher vom Ort oder von einem Thema leiten und daraus entwickle ich dann meine Form und auch mein Material.

Es könnte also auch mal ein zwanzigstimmiger Chor entstehen?

Das könnte passieren, zumal ich gerne mit Stimmen arbeite. Ich habe ja eine Entwicklung vom Komponisten über Klanginstallation zu – sagen wir mal – Mixed-Media-Installationen gemacht. Mit Video zum Beispiel habe ich für die eigene Dokumentation angefangen, Videobearbeitung gelernt und das in dem Moment künstlerisch integriert, als es für mich notwendig wurde. Das war 2003 bei der Recherche zu dem Stück „Ankündigung der Wirklichkeit“,¹ für das ich mir Fernsehnachrichten-Trailer während des Irakkriegs auf ihre ästhetische Machart hin angeschaut habe und sah, dass ich da rein musikalisch nicht weit genug komme. Ich habe da eigentlich sehr wenig Scheu, über solche Grenzen hinwegzugehen beziehungsweise mit der Verbindung solcher Sparten zu arbeiten, wenn die künstlerische Auseinandersetzung mit einem Thema es erfordert.

Klangkunst ist ja – wir wissen es, deswegen tun sich auch alle ein bisschen schwer – von Anfang an schon ein Begriff gewesen, so wird's erzählt, der nicht allen gleichermaßen lieb ist. Der Begriff „Klangkunst“ wird mittlerweile selbst verwendet, wenn das akustische Transportmedium bloß acht oder vier oder manchmal nur zwei handelsübliche Lautsprecher sind. Gibt es für dich eine Barriere, wo du sagst, das ist definitiv keine Klangkunst?

Sie lässt sich relativ leicht von der Musik abgrenzen. Für mich ist Klangkunst wirklich eine eigene Kunstform, die grundsätzlich von Musik zu unterscheiden ist. Und zwar nicht nur über das Material, also dass neben dem Klanglichen hier immer auch das Visuelle eine wichtige Komponente darstellt, sondern über die Installation als Form. Ich würde nur installative Klangkunst als Klangkunst bezeichnen und nicht solche Formen wie Konzertinstallation oder elektronische Sechs-Stunden-Epen oder radiophone Ars Acustica. Das würde den Begriff etwas verwirren. In der Installation als Form steckt zunächst, dass es keine Interpreten, keine Musiker mehr gibt. Der Klangkünstler produziert ja seine Klänge selbst bezie-

hungsweise entwickelt eine Klangproduktion. Er ist zunächst einmal ein Maschinenkünstler, baut Klangmaschinen, ob akustischer oder elektronischer Art. Das ist die eine Bedingung. Die wichtigere Bedingung aber ist, dass Klangkunst eine andere Zeitlichkeit hat, also dass diese Werke keinen Anfang und kein Ende besitzen. Das erfordert eine ganz andere Zeitdramaturgie. Das sind eben keine „Stücke“, sondern eher „Zustände“. Und das halte ich für einen wesentlichen Unterschied, weil es nicht nur das kompositorische Denken verändert, sondern auch eine ganz andere Rezipientenhaltung evoziert.

Wie ließe sich diese andere Haltung der Zuhörer beschreiben?

So ein Klangkunst-Zuhörer-Besucher kann irgendwann kommen, das heißt, das „Stück“ muss in jedem Moment funktionieren. Man kann bei einer Klanginstallation nicht darauf bauen, dass man schon vorher etwas mitbekommen hat, um dann auch die Durchführung zu verstehen, wie es vielleicht im Konzert der Fall ist. Daher kann man zu Klanginstallationen auch nie zu spät kommen, sondern man tritt in einen momentanen Klangzustand ein. Dieses „Im-Augenblick-Sein“ ist bei Klangkunst ganz entscheidend. Man könnte auch sagen: Klangkunst wird nicht aufgeführt, sondern sie ist da. Oder wie es Christopher Cox in seinem Beitrag im Katalog des Festivals „sonambiente“ in Berlin 2006 beschrieben hat: Klang offenbare nicht Sein *in der Zeit* sondern Sein *als Zeit*.² Der Besucher tritt ein in diesen Klangfluss und macht darin seine Entdeckungen und Erfahrungen, und zwar auf eine selbständige Weise. Das halte ich für einen entscheidenden Unterschied zur Konzertsituation: die freie Wahl hinsichtlich der Zeitdauer und der Bewegung im Raum. Die Zuhörer werden nicht durch den Konzertrahmen voreingestellt und durch die Musik geführt, sondern müssen den Weg selbst finden.³ Daher geht es in der Klangkunst auch immer in einem fundamentalen Sinne um Wahrnehmung, nicht nur hörend, sondern ganzheitlich auch als visuelle und körperliche Raumerfahrung. Der Zuhörer muss in ganz anderer Weise aktiv werden als im Konzert, ja in manchen Fällen wird er fast zu einer Art Performer, der sich „sein Stück“ aus diesem Klangfluss herausschneidet, es sich in dieser audiovisuellen Situation erspielt. Eine recht hohe Anforderung an die Selbständigkeit, die Entdeckungsfreude und Wahrnehmungsfähigkeit verlangt.

Wie lässt sich Klangkunst dann noch von bildender Kunst abgrenzen?

Gegenüber bildender Kunst ist sie schwerer abzugrenzen, weil die Installation als Form eine adaptierte Form der bildenden Kunst ist. Gegenüber der Musik ist es eine

neue Form, während in der bildenden Kunst, so, wie sie sich im zwanzigsten Jahrhundert entwickelt hat, also seit – sagen wir mal – Marcel Duchamp, eine Einverleibung von eigentlich allen Materialien, derer man habhaft werden kann, stattgefunden hat. Da kamen irgendwann auch Klänge mit ins Spiel. Da ist es kaum durch die Form, sondern eher auf der Materialebene zu unterscheiden beziehungsweise vom Gewicht her, also dass es einen gleichgewichtigen Anteil an Klang geben muss, ein ausbalanciertes Verhältnis in der Wahrnehmung – und natürlich eine musikalisch-kompositorische Durcharbeitung.

Nun bitte ein Definitionsversuch: Was ist Klangkunst?

Erst mal ganz einfach: nämlich Klang und Kunst. Und Kunst verstehe ich da als bildende Kunst, also nicht als die Kunst, mit Klängen umzugehen. Das tun ja alle Komponisten. Klangkünstler nutzen künstlerische Strategien aus beiden Bereichen, der Musik wie der bildenden Kunst. Daher schreibe ich „KlangKunst“ auch gerne mit großem K in der Mitte. Klangkünstler bearbeiten sowohl die klangliche wie auch die visuelle Seite, in Form einer Installation. Sie überlassen nicht, wie in der Oper, das Bühnenbild und die Regie anderen Spezialisten, sondern arbeiten idealerweise auf beiden Materialebenen. Sie erzeugen eine innere Beziehung, eine starke Verzahnung dieser beiden Seiten, mit einer „inneren Notwendigkeit“, wie es einmal Kandinsky formuliert hat. Dieser Text „Über Bühnenkomposition“⁴ von 1912 ist für mich einer der Gründungstexte der Klangkunst. Er diente als Erläuterung zu seinem geplanten Stück „Der gelbe Klang“, und Kandinsky forderte darin nicht weniger als eine neue Verbindung der Künste, eine Verbindung von „Klang, Farbe, Wort und Bewegung“ aus einer „inneren Notwendigkeit“ heraus.

Klangkünstler produzieren damit so etwas wie ein Gesamtkunstwerk, vor allem dann, wenn der Raum beziehungsweise der Ort als dritte Komponente in die Konzeption mit hineinkommt. Das ist nicht das bekannte Gesamtkunstwerk als Großform, sondern die kleine Ausführung mit einer geradezu individuellen Erfahrungsdimension. Das Ineinandergehen dieser drei Aspekte, das Zusammenspiel in der Wahrnehmung, von Hören und Sehen mit der freien Bewegung in Raum und Zeit, das ist das Entscheidende bei Klangkunst. Daher ist Klangkunst eigentlich keine Unterkategorie der Musik mehr, weil der visuelle Anteil darin essentiell ist und nicht abgeschnitten werden kann. Betrachtet man nur das Klangliche in der Klangkunst, wird man oft enttäuscht. Die Komplexität von „KlangKunst“ offenbart sich nur in der Kombination, der Verbindung mit visuellen und räumlichen Elementen, mit situativen und thematischen Aspekten.

Was kann Klang, was sichtbare Materialien nicht können?

Zuerst einmal ist Klang raumfüllend und raumbildend. Er breitet sich aus, während das Visuelle – außer diffusem Licht – fokussiert werden muss. Dem Klang kann man sich nicht entziehen, weghören ist wesentlich

schwieriger als wegsehen, das heißt aber auch, dass Klang direkter eindringt oder eingeht und den gegenwärtigen Zustand des Zuhörers verändert. Klang bestimmt ganz entscheidend die Atmosphäre eines Raums oder eines Orts. Er kann relativ unabhängig vom Standort wahrgenommen werden, im Gegensatz zur immer bestehenden Perspektive des Visuellen. Man ist im Klang, und im Klang ist Bewegung möglich, so wie Klang selbst immer Bewegung ist.⁵

Hier kommt gegenüber sichtbaren, objekthaften, statischen Materialien die Zeitlichkeit hinein. Auch wenn die Klangkunstarbeit in jedem Augenblick funktionieren muss, genügt nicht ein Augenblick, um Klang wahrzunehmen, sondern eine Zeitspanne der stillen Konzentration, was einer Andacht nahekommt. Klangliche Prozesse fordern diese Wahrnehmung ein. Das trifft zwar beim intensiven Betrachten eines Bilds genauso zu, ist aber nicht Bedingung, um überhaupt wahrgenommen zu werden. Klangkunst ist immer Raum- und Zeiterfahrung.

Was kann das Sichtbare, was Klänge nicht vermögen?

Das Sichtbare kann schneller und konkreter erfasst werden. Die Schnittfrequenz in Musikvideoclips ist inzwischen atemberaubend und offensichtlich trotzdem nicht überfordernd. Sichtbare Objekte haben eine körperliche Präsenz, treten einem ganz anders gegenüber als unkörperliche Klänge. Das Sichtbare verbindet sich leichter mit Konkreta, mit einem Kontext, schafft leichter Assoziationen in alle Felder des menschlichen Lebens, was beim Klang so nur über die Sprache möglich ist. Reiner Klang hat wie sprachlose Musik eine starke Abstraktionstendenz, so dass bis auf einen emotionalen Gehalt Bezüge zur Welt verloren gehen, auch wenn konkrete Geräusche verwendet werden. Im Visuellen ist es daher auch viel leichter möglich, eine kritische oder politische Haltung zu formulieren. Das Fokussieren ist eine Stärke des Visuellen, die offenbar auch leichter zu erlernen ist als im Akustischen.

Wie würdest du deine eigene Kunst beschreiben?

Ich versuche, künstlerische Situationen zu kreieren, das heißt, eigentlich verändere ich sie nur. Ich suche mir Situationen, Orte – bevorzugt im öffentlichen Raum –, die ich mit künstlerischen Mitteln bearbeite, transformiere, verdichte. Die Materialien und die Formen, die ich dafür anwende, können sehr unterschiedlich sein, ob Klang, Objekte, Licht, Songs, Video, Text, ob performative, installative oder konzertante Formen, ob interaktive, partizipative oder andere Strategien, das Publikum zu integrieren. Da ich von der Komposition herkomme, ist mir der klangliche Part sehr wichtig, muss aber nicht im Zentrum stehen. Wichtiger sind mir die Zusammenhänge, die sich aus dem situativen Werk ergeben: psychosoziale, emotionale, gesellschaftliche und politische Zusammenhänge. Wichtig ist mir auch mein Umgang mit dem Publikum. Ob kontemplativ, interaktiv oder über einen Fake täuschend, auch hier sind die Möglichkeiten vielfältig. Dabei

entstehen Möglichkeitsräume, Kommunikationsräume. So weiten sich meine Projekte inzwischen ins Internet aus, über das man neben der lokalen Wirkung auch eine globale Wirkung entfalten kann, wobei ich das als Reichweite verstehe und nicht als Quantität.

Wann und wie hast du dich entschieden, solche Klangkunst zu machen?

Das war gar keine bewusste Entscheidung. Es hat sich entwickelt, und zwar über den Ort, für den ich dann meine allererste Installation überhaupt gemacht habe: „transition“⁶ in der Skulptur „berlin junction“ von Richard Serra vor der Philharmonie in Berlin. Da stand ursprünglich eine Idee im Raum, ein Stück für einen Saxophonspieler zu schreiben, der in dieser Skulptur steht, weil es ein außergewöhnlicher Raum mit einer sehr eigenen Atmosphäre ist. Ich habe dann aber festgestellt, dass diese Idee nicht funktioniert, weil der einzige, der sich wirklich hört, der Saxophonist selbst ist, und alle anderen stehen nur außen drumherum. Das führte mich dazu, das Publikum in die Skulptur zu führen, die Leute quasi in ein Instrument zu führen und sie dort die Klänge zwar nicht machen, aber doch beeinflussen zu lassen. So wurde das Ganze eine interaktive Installation mit einem offenen



„transition – berlin junction“. Georg Klein bei Installationsarbeiten in der Skulptur von Richard Serra

Prozess, einem klanglichen Fluss, der durch die Bewegung der Besucher verändert wurde. Das ist mein erstes Konzept für eine Klanginstallation. Über die Beschäftigung mit der Skulptur – ich habe mich dann näher mit Serras Arbeit auseinandergesetzt, was Material und Formensprache angeht, und habe akustische Korrespondenzen entwickelt –, kam es zur Auseinandersetzung mit dem Ort, wo diese Skulptur steht, mit der historischen Schicht aus der NS-Zeit und dem Bezug von Serras Skulptur zu Berlin als geteilter Stadt. Daraus hat sich dann relativ schnell ein allgemeines klangkünstlerisches Konzept entwickelt, das für mich bei den nächsten Arbeiten leitend wurde, nämlich den Ort nicht nur in formaler Hinsicht wahrzunehmen, sondern auch in seinem gesellschaftlichen Kontext.⁷

In „transition“ hast du doch nur klanglich gearbeitet und nicht visuell.

Trotzdem ist meine Arbeit eine Arbeit für Hören und Sehen, da sie ja nicht ohne den von Serra gestalteten Raum wahrgenommen werden kann, und ich auf das Zusammenspiel von Klanglichem und Visuellem hingearbeitet hatte.⁸ Aber die eigentliche Entdeckung in dieser Zeit war für mich – und das hat mich ganz entscheidend aus dem Konzertsaal getrieben –, dass ich über den konkreten Ort auch einen Kontext vorfinde, mit dem ich arbeiten kann, soziale und politische Bezüge herstellen kann, und ich insgesamt mehr im Leben stehe, als es in den Kunst- und Kulturinstitutionen möglich ist. Mir kam die ernste Musikszene zu eng und wirklichkeitsfern vor, und ich suchte diese Verbindung zum Leben jenseits dieser Kunsträume und damit auch die Verwicklungen, Widerstände und Konflikte, in die ich damit gerate und mit denen ich nun arbeite.⁹ Und nicht zuletzt findet sich so auch ein ganz anderes Publikum ein, das viel heterogener ist als das Neue-Musik-Publikum.

Bist du zum Komponieren auch wieder zurückgekehrt?

Ich habe es nie ganz verlassen. Abgesehen davon, dass ich immer wieder Stücke für den Konzertrahmen mache – zum Beispiel die Konzertperformance „DADAYama“ zusammen mit Tetsuo Furudate und den Maulwerkern –, sehe ich auch meine Installationsarbeit als Komposition – im Sinne von „componere“/„zusammenlegen“. Nur dass ich nicht nur Klänge, sondern dazu auch andere Materialien in- und übereinanderlege, sie kombiniere, sie verdichte.

Wie verlief deine musikalische Ausbildung?

Ich hatte als Kind Geigenunterricht, brachte mir dann früh selber Klavier und Komposition bei. Ich wollte eigentlich schon immer komponieren und sobald ich irgendwie ein Instrument kennenlernte, versuchte ich, Musik dafür zu schreiben: von der Blockflöte bis zur Orgel. Aber das hat erst mal nicht weitergeführt und ist auch nicht weiter beachtet worden. Ich wollte mal Tonmeister werden und zog deswegen 1987 von München nach Berlin, zusammen mit Reinhold Friedl, einem

Schulfreund, der ja dann seinen Weg mit dem Ensemble Zeitkratzer gemacht hat.

Durch eine psychische Krise, die eine mehrjährige psychoanalytische Behandlung nach sich zog, kam ich aber davon ab. Ich wollte mich dann um ganz andere Sachen kümmern, schloss mein technisches Studium als Toningenieur gerade noch ab und begann schon währenddessen ein religionsphilosophisches und musikethnologisches Studium. Als das Komponieren wieder stärker wurde, erst mal ganz pur ohne Live-Elektronik oder Computer, um Abstand von aller Technik zu bekommen, war es ein Zufall, dass ich die Regisseurin Sophie Kotanyi kennenlernte. Sie lud mich ein, zu ihrem Dokumentarfilm über ihr Exil nach 1956 die Musik zu schreiben. Ihr Vater Attila Kotanyi aus Ungarn war ein Mitglied der Internationalen Situationisten im Paris der sechziger Jahre. Der Film „amor fati“ lief dann auf der Berlinale 1997. So konnte ich meine ersten professionellen Erfahrungen machen, mit Musikern des modern art ensemble. Erst danach war es mir möglich, auch wieder mit Technik zu arbeiten, insbesondere mit zeitlichen, medialen Spiegelungen.

Was kann man darunter verstehen?

Ich habe zum Beispiel in den Solostücken den Musiker mit seiner unmittelbaren Spielvergangenheit konfrontiert: Bestimmte Passagen wurden aufgenommen und dann in das weiterlaufende Stück eingespielt – vorwärts, rückwärts, in längeren Abschnitten oder in Bruchstücken. Ein zeitlicher Spiegel mit Brechungen. Und der Musiker musste sich mit seinem eigenen Spiel erneut auseinandersetzen. Die Steuerung lag dabei in den Händen beziehungsweise in den Füßen des Musikers selbst, wofür ich einen kleinen Akai-Phrasesampler umbaute. Der Musiker spielte mit sich selbst. Daher nannte ich diese Stücke dann auch „Solo-Duette“.

Für ein Ensemblestück in dieser Art gab es dann den Gustav-Mahler-Kompositionspreis 1999 in Österreich. Warum hast du dich direkt danach vom Konzertsaal abgewendet?

Mit dem Kompositionspreis hätte es eigentlich in Richtung konzertanter Komposition weitergehen können. Ich empfand aber die Konzertsituation als unbefriedigend, zu wirklichkeitsfern. Dazu kam das Gefühl, mich gerade mit diesem Stück zu sehr an der musikalischen Vergangenheit abzarbeiten. Die Vorgabe war ja die Neuvertonung des Texts aus Mahlers „Lied von der Erde“, und ich schwelte in einer melancholischen Phase. Ich möchte jetzt Melancholie gar nicht abwerten. Melancholie ist ja so etwas wie der Ursprung der Musik; die Klage, zumindest wenn man sich die Ursprungsmythen zu Musik in verschiedenen Kulturen anschaut. Aber mich drängte es stärker in die Gegenwart und dann kam die Erfahrung mit „transition“. Ich musste feststellen, dass diese Form der künstlerischen Produktion mir viel mehr entspricht. Davor lernte ich bereits die Computersprache Max/MSP kennen und fing an, im Elektronischen Studio der TU Berlin erste elektronische Stücke zu produzieren.

Und hat sich der Wunsch nach einer Auseinandersetzung mit der Gegenwart erfüllt?

In der Klangkunst kommt für mich eigentlich alles in idealer Weise zusammen: auf verschiedenen Ebenen zu arbeiten, klanglich-visuell, dann der Ortsbezug, also mich mit konkreten Materialien, mit konkreten Situationen auseinandersetzen zu können und darin – sagen wir mal – Spannungsräume zu suchen. Der Begriff der Spannung, der ja in der Musik so wichtig ist, wird für mich in der Klangkunst zum *Spannungsraum*.¹⁰ Auf zwei Ebenen: einmal die ästhetische Spannung, die sich eben nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich zeigt, und dann die gesellschaftliche, psychosoziale Spannung, also der Spannungsraum als Konfliktbegriff, so wie er auch in der Politik vorkommt. Darin steckt für mich ein sehr starker Gegenwartsbezug, der sich aber immer auch mit einer allgemeinen Gestimmtheit verbindet, mit den grundlegenden Bedingungen des Menschseins zu tun hat. Das ist etwas, was aus meinem religionsphilosophischen Studium herührt. Dort wurde eine Gesellschaftsanalyse gelehrt, die Philosophie, Psychoanalyse, Sozial- und Kulturwissenschaft miteinander verband. Ich studierte intensiv bei Klaus Heinrich an der FU Berlin und engagierte mich auch stark in der Studentenpolitik. Aus der Rückschau heraus kann ich sagen, dass in meiner jetzigen klangkünstlerischen Arbeitsweise mein ganzer Werdegang zusammenkommt, einschließlich meines technischen Studiums, das natürlich einige praktische Vorteile mit sich bringt, so dass ich im Wesentlichen meine Sachen auch selbst baue oder selbst programmiere.

Als Komponist bist du aber Autodidakt?

Völlig, auch von der bildenden-künstlerischen Seite her. Natürlich habe ich trotzdem von anderen gelernt: in Seminaren im TU-Studio in Berlin, in Workshops mit Ruedi Häusermann und Manos Tsangaris zu experimentellem Musiktheater oder mit Marie-Jo Lafontaine zur Videokunst, später in der Zusammenarbeit mit Peter Zadek am Berliner Ensemble.

Ich vermute, dass es in deinem Selbstweg als Künstler, als werdender Künstler, als werdender Komponist oder eben schon als Komponist – das sind nur Hilfsformulierungen natürlich –, dass es für dich Leitfiguren gab.

Kompositionslehrer oder -schulen gab es für mich nicht. Wichtig waren eher zwei Großfiguren des zwanzigsten Jahrhunderts, die für mich in der Distanz prägend wurden – Joseph Beuys und John Cage. Meinen Weg direkter mitbestimmt haben eher meine Liebesbeziehungen: Den Sprung raus aus der Technik in die Geisteswissenschaften hinein und im speziellen in die Religionsphilosophie verdanke ich Anne Burckhardt. Über die bildende Künstlerin Doris Koch lernte ich die künstlerische Recherche kennen; sie leitete mich dahin, über den Ort nachzudenken, über Ortskonzepte und über Partizipation, „avoir lieu – avoir l'idée“ hieß eine ihrer Arbeiten. Und über meine jetzige Lebenspartnerin, Steffi Weis-

mann, bekam ich stärkeren Kontakt zur Performancekunst und zu Fluxus – auch ein wichtiger historischer Ausgangspunkt für die Klangkunst.

So wie natürlich Cage, den viele Klangkünstler als wichtigstes Initial nennen. Inwiefern waren für dich Cage und Beuys prägend?

Bei beiden geht es sehr stark um die Freiheit in der Kunst. In formaler Hinsicht wie auch in gesellschaftlicher Hinsicht. Ohne Cage gäbe es Klangkunst zwar auch – Klangkunst ist ja auch über die (Audio-)Technik geboren, das ist eigentlich untrennbar wie beim Film oder der Videokunst –, aber Cage ist derjenige, der den Klang befreit hat aus dem musikalischen System, wenn auch noch im musikalischen Rahmen. Er hat damit den Klang an sich zur Geltung gebracht, das In-den-Klang-Hineingehen ermöglicht, so wie auch die Minimal Music. Dieses In-den-Klang-Hineinhören, in die Feinstruktur des Klangs zu gehen und damit insbesondere die Wahrnehmungshaltung zu verändern, das hat Cage in vielfältiger Weise ausgearbeitet. Abgesehen davon ist natürlich wichtig, dass er alle musikalischen Formen gesprengt hat und auch die Konzertsituation mitreflektiert hat, wie in „4:33“.



Partitur „haiku“, Hommage an Cage, Anfang

Die ganze Hinterfragung des Kontexts war ja in den fünfziger/sechziger Jahren sehr wichtig: In welchem Kontext trete ich auf? Was bedeutet das? Was für Assoziationen ergeben sich daraus? Wie lässt sich damit arbeiten? Das ist allerdings dann in der bildenden Kunst stärker weiterentwickelt worden und führte zu neuen Kunststrategien wie Interaktion, Intervention und Partizipation. Dagegen ist die Musik nach der Kontextualisierung und Politisierung, wie sie in den sechziger Jahren begonnen hatte, wieder überwiegend in den konventionellen Konzertbetrieb zurückgefallen. Erst in der Klangkunst wurde das wieder zu einem entscheidenden Aspekt, so dass in der Folge dessen nun auch die Konzertmusik sich wieder neue Aufführungssituationen sucht.

Worin siehst du die Unterschiede zwischen Beuys und Cage?

Cage ist ja sehr sympathisch in seiner sehr freien Wahrnehmungshaltung, also diese buddhistische Haltung, wahrzunehmen, was ist – ohne weitere Bedeutungszusammenhänge, ohne Wertung, sehr konzentriert. Das ist im gewissen Sinne das Gegenteil zu Beuys, der Bedeutungssysteme schafft, Bezüge herstellt über Materialien und Symbole oder auch den Entstehungsprozess. Seine skulpturalen Installationen müssen gelesen werden. Er schafft einen Assoziationsraum und tritt damit auch stärker in die Welt, nach außen, während Cage eher im In-

nen bleibt. Cage lehrt einem eine andere Haltung der Welt gegenüber, und das auf sehr angenehme, freie wie auch anspruchsvolle Weise. Die Welt selbst wird aber nicht thematisiert. Bei Beuys bekommt das ja eine viel politischere Wendung, was mir bei Cage trotz seines anarchistischen Impetus fehlt.

Was in deinen Installationen auffällt, ist, dass sie neben der klanglichen Atmosphäre nahezu alle auch eine Sprachebene haben. Was sichert dir Sprache?

Vielleicht fange ich auch hier mit der ersten Installation an. „transition“ hatte ich ursprünglich ohne Sprache konzipiert, was sich aber im Zuge der Auseinandersetzung mit dieser Form – Installation, was bedeutet das für mich – veränderte. Es benötigte viel Gedankenarbeit, um mich von der Zeitstruktur des Konzerts zu lösen. Ich entwickelte dann mein zeitliches Konzept des statischen Klangs, der sich nur über die Bewegung der Besucher ändert, auf vier parallelen Ebenen, um einen permanenten, variablen Klangfluss zu erzeugen.

Aber ich hatte auch bereits eine gewisse Skepsis gegenüber dem Dahinfließen der Klänge; schon beim Minimalismus, bei La Monte Young zum Beispiel, dessen „Dream House“-Installation in der Berliner Ruine der Künste von 1992 ich sehr geschätzt habe, dessen zunehmende Selbstritualisierung ich aber sehr bedenklich fand. Und auch viele Klanginstallationen schienen mir zu meditativ-eskapistisch angelegt.

Bei „transition“ hatte diese Skepsis auch direkt mit dem Ort zu tun, mit dessen Vergangenheit – als Organisationszentrale der Euthanasie im Dritten Reich. Hier ging es für mich auch um ein Eingedenken, um ein Innehalten. Daher wollte ich in diesen Fluss einige Widerhaken einbauen. Und die fand ich in Worten, auch wenn die erstmal unverständlich waren durch die Musikalisierung des Texts. Aber so tauchten einzelne Bruchstücke eines Worts oder Satzes auf, die einem wie Widerhaken im Kopf blieben, eine Assoziation auslösten und dadurch auf etwas Anderes verwiesen in diesem abstrakten Fluss der Klänge.

Nun könnte ja auch Musik das widerborstige Element sein. Es gibt ja auch Musik mit Haken, wenngleich diese Haken weitaus weniger eineindeutig sind, als Sprache das vermag.

Das ist ja auch eine Schwierigkeit bei, sagen wir mal, politischer Musik, weil Musik ohne Text in vielfachen Kontexten verwendet oder auch missbraucht werden kann, und mit Text schnell zu eindeutig wird. Bei „transition“ ist es übrigens durchaus im Klanglichen enthalten, das Widerborstige. Ich habe ein Verfahren entwickelt, von den sechs computergenerierten Sinuswellen, die den Grundklang bilden, nur den oberen Teil zu verwenden. Der untere Teil konnte über eine mathematische Funktion nach oben geklappt werden, wodurch sehr viele ungerade Harmonische entstehen, die einen sehr metallisch-scharfen Klang erzeugen. Der Grad dieser „Metallisierung“ des Klangs hing von den Besucherinteraktionen



„transition – berlin junction“
mit Angela Winkler

ab, konnte also stärker oder schwächer ausfallen. Auch eine Erinnerungsfunktion war in den Klängen eingebaut: Mein Programm maß die Zeitdauer der Besucheraktion an einem Sensor und wiederholte sie dann in ähnlicher Weise. „Verweile doch“ habe ich diese Funktionen intern benannt. So kam es zu recht komplexen Interaktionen.

Aber grundsätzlich ist es so, dass ich, wenn ich für eine Installation recherchiere, sehr oft auf textliches Material stoße, und über diese Texte in verschiedene Richtungen hinausweisen kann. Und in der Stimme ist beides vorhanden: Klang und Bedeutung, so dass sich über den musikalisierten Textgebrauch ein vieldeutiger Assoziationsraum bildet und die Installation nicht in abstrakter Bedeutungslosigkeit verbleibt.

Wie hast du das Bertolt-Brecht-Zitat gefunden, das in deiner Installation „transition“ eine tragende Rolle spielt?

Soweit ich mich erinnern kann, wurden einige Brecht-Gedichte aus den „Buckower Elegien“ von meinem religionsphilosophischen Lehrer Klaus Heinrich in einer Vorlesung besprochen, so dass ich diesen Gedichtband kannte. Es kam mir in den Sinn, weil ich mich mit „transition“ vom Örtlichen her in einer Übergangssituation befinde. Das ist ja ein Durchgang, den diese Skulptur bildet, die auch noch wie auf einer Verkehrsinsel steht. Daher habe ich mich musikalisch mit Durchgängen, mit dem permanenten Übergang von einem Klangzustand in den anderen beschäftigt und das auch musikalisch entwickelt als interaktive Variation.¹¹ Diese Art der klanglichen Variationsbildung wurde für mich dann auch in vielen weiteren Installationen maßgeblich. Das Gedicht selbst, der „Radwechsel“, reflektiert eine Übergangssituation: „... Ich bin nicht gern, wo ich herkomme, ich bin nicht gern, wo ich hinahre. Warum sehe ich den Radwechsel mit Ungeduld?“ Das drückte für mich sehr gut die Ambivalenz aus, die in diesem bedrohlichen Übergangsraum von Serra herrschte und mit der ich auch klanglich arbeiten wollte.

Serras Skulptur trägt den Titel „berlin junction“ und ist von 1987, lässt sich also lesen als Beschreibung des status quo zu dieser Zeit: zwei erstarrte Hälften, die bedrohlich ineinander zu fallen scheinen. Das ist sozusagen die zweite historische Schicht, auf die ich mit meiner Arbeit einging, allerdings mit der Wendung des Mauerfalls: Das geteilte, erstarrte Berlin kam wieder in Fluss, daher mein Titel „transition“ – Übergang. Aber diese gesellschaft-

liche Übergangssituation konnte nicht produktiv gehalten werden: Der Westen – und damit das kapitalistische System – hatte den Osten übernommen. Übergangszeiten sind ja immer heikel, bergen aber auch Potential, lassen Veränderung zu – und der Übergangsraum ist in der Psychoanalyse ein „potential space“. Um diesen Möglichkeitsraum ging es mir bei dieser auf die Mitwirkung der Besucher angelegten Installation, oder wie es in meinem Textbuch zu „transition“ heißt: „Das Leben ein Übergangsraum“.¹²

War das bekennend Politische auch schon in den älteren Kompositionen wichtig, oder hast du dich in diese Richtung entwickelt?

Das entwickelte sich tatsächlich erst mit dem Nachdenken über Orte, also, was sich dort für Spannungen und Konflikte zeigen oder ausmachen lassen. Es kann natürlich auch umgekehrt laufen, dass mich erst ein Thema interessiert und ich mir dazu einen Ort suche. So wie in meiner Arbeit „GNADE“, bei der ich von Mozarts Opern ausging und schließlich vor Banken und anderen Kapital verwaltenden Mächten gelandet bin.¹³



Es war 2002 in Marl,¹⁴ wo ich das erste Mal dezidiert in die politische Richtung gegangen bin, mit der Untersuchung des Orts oder überhaupt der Stadt dort. Ich lief drei Tage lang in Marl herum, sammelte Eindrücke bis ich dann schließlich diesen Bahnhof gefunden habe. In diesem seltsamen, wie ein Maul offenstehenden Betonbau entdeckte ich die Graffiti-Sprüche von Jugendlichen und verwendete sie schließlich in akustischer Form. Über beides, den Ort und die Texte, konnte ich sehr direkt einen gesellschaftspolitischen Bezug herstellen. Diese politische Komponente habe ich dann weiter verstärkt und auch provokativere Formen entwickelt.

In der Berliner Arbeit im Wachturm „turmlaute.2“ ging es geradezu mit Kunstverleugnung einher: Ich habe das ganze Projekt überhaupt nicht mehr als Kunst ausgegeben, sondern als politische Organisation, um das Politische ganz im Vordergrund zu haben.

Das sehe ich etwas anders. Mir war schon sofort klar, dass das jetzt Kunst ist und nicht das Leben.

Natürlich kann das bei allen Leuten, die vorher wussten, dass ich da was mache oder die den Rahmen kannten – die Arbeit lief während der „MaerzMusik“ – gar nicht funktionieren. Die sind dann nur noch Beobachter dieser Situation und nicht mehr Involvierte. Aber ich war ja selbst sehr viel vor Ort in diesen vier, fünf Wochen, und es waren vielleicht siebzig Prozent der über dreizehnhundert Besucher, die von diesem Kunstkontext nichts ahnten, die als Touristen oder als Parkbesucher dorthin kamen. Aber auch über unsere Internetkampagne lief das ja sehr überzeugend, was wir anhand der vielen erregten Reaktionen per Email sehen konnten.

Das war das erste Mal, dass ich eine Öffentlichkeitsstrategie geplant hatte, mit Presseerklärung – unabhängig vom Festival –, mit dieser Fake-Website als „European Border Watch Organisation“.¹⁵ Wir haben ein Kommentarbuch angelegt, in dem die ganzen Reaktionen gesammelt wurden. Bisher habe ich bei keiner Installation so viele Diskussionen erlebt. Wir hatten auch Besucher da, die vor Entsetzen raus gerannt sind, die man gar nicht mehr aufklären konnte, dass es *nur* eine Kunstaktion ist.

Magst du „turmlaute 2 – Wachturm“ noch etwas detaillierter beschreiben, auch in Bezug auf die Klänge, die du in dieser Arbeit verwendet hast?

Die ganze Arbeit ist eigentlich dreiteilig angelegt, als Turm-Trilogie. Es geht bei dieser Bauform, dem Turm, immer um Macht und Beherrschung. Die drei Turmtypen, die ich mir ausgesucht habe, drücken dies beson-



„turmlaute.2 – Wachturm“, „George“ Klein als Executive Manager der EBWO vor dem Eingang

ders prägnant aus: der mittelalterliche Hungerturm, der zur Bestrafung dient, der Wachturm der diktatorischen Staatssysteme, der zur Überwachung dient, und der Bankturm, der beides – Überwachen und Strafen – in einer fortgeschrittenen, sublimen Form durchführt und das mit einem globalen Machtanspruch.

„Why we build towers?“ war meine Ausgangsfrage, um den Turm als gesellschaftliches Machtsymbol künstlerisch zu erörtern. In Berlin war ich auf diesen DDR-Grenzwachturm zwischen Kreuzberg und Treptow gestoßen. Ich habe dann den Turm selbst und seine Akustik untersucht und festgestellt, dass beim Zuwerfen der massiven Schießschartendeckel im Zwischengeschoss der Turm zu schwingen anfängt, mit einer tiefen Frequenz, einem tiefen *Fis*. Das wurde später die Grundfrequenz für die Klanginstallation, so dass der ganze Turm bei dieser Frequenz spürbar vibrierte.

Aber erstmal wusste ich nicht, wo mich das thematisch hinführt. Gehe ich nur auf den historischen Ort ein, dass es ein DDR-Grenzwachturm war? Dazu habe ich dann auch eine Interviewaufnahme gefunden mit einem Grenzsoldaten, der in diesem Wachturm Dienst geleistet hat. Dann fing ich aber an, mich dafür zu interessieren, wie heutige und vielleicht zukünftige Überwachungsformen aussehen könnten und bin auf dieses Beispiel aus Texas gestoßen, wo Bürger ihre Grenzen selbst überwachen, damals von Rick Perry initiiert, dem texanischen Gouverneur. Das ist ja die Grenze zu Mexiko, und dort sollten US-Bürger ihre Grenze per Webcams, die am Grenzzaun aufgebaut wurden, von zuhause aus überwachen. Dieses Konzept habe ich dann für Europa adaptiert.

Das heißt, das ist gar keine Erfindung von dir, sondern quasi ein Remake.

Ja, mit einem für Europa angepassten humanitären Argumentationsgerüst, nämlich, dass man die Illegalen schützt, wenn man sie von den lebensgefährlichen Versuchen abhält, nach Europa zu kommen. Zudem seien die Illegalen in Europa ja rechtlos und würden mit Niedrigstlöhnen nur ausgebeutet. Das war notwendig, um in Europa und speziell in Berlin überhaupt mit so einem Fake auftreten zu können.

Wieso war dir diese Strategie des Fake so wichtig?

Künstlerische Fakes habe ich ja schon in meinen Kompositionen verwendet, in denen ich diese medialen Spiegelungen einsetze, die für den Zuhörer nicht gleich ersichtlich sind und seine Wahrnehmung herausfordern. Dass ich nun einen politischen Fake inszenierte, hat damit zu tun, dass mir politisch angehauchte Kunst oft über eine Betroffenheitsgeste nicht hinausreicht, oder sich Gesellschaftskritik kaum noch formulieren lässt, weil ohnehin alle recht aufgeschlossen und kritisch eingestellt sind und nur noch mit einem müden Lächeln darauf reagieren, oder dass solche Kunst sich nur dokumentarisch gibt, oft auch noch ohne gute Recherchen. Und allein schon der Kunstrahmen kann verhindern,



„turmlaute.2“, Schießscharten-Screen mit Video

dass die Besucher wirklich affiziert werden. Wie kann ich also erreichen, dass es nicht von vornherein als nettes Kunst-Unterhaltungsspiel gilt? Und so kam ich darauf, Kritik in der Übertreibung zu formulieren, also mit subversiver Affirmation zu arbeiten, wie es auch in der politischen Untergrundszene üblich ist, in der Kommunikationsguerilla. So habe ich die Gründung der „European Border Watch Organisation“ (EUBW) vorbereitet, habe dieses Logo entworfen, die Texte geschrieben und gefakte Überwachungsvideos erstellt mit einem Trailer der EUBW. Diese Videos liefen auf kleinen Flachbildschirmen im Zwischengeschoss, und zwar genau eingepasst in die offenen Luken der Schießscharten.

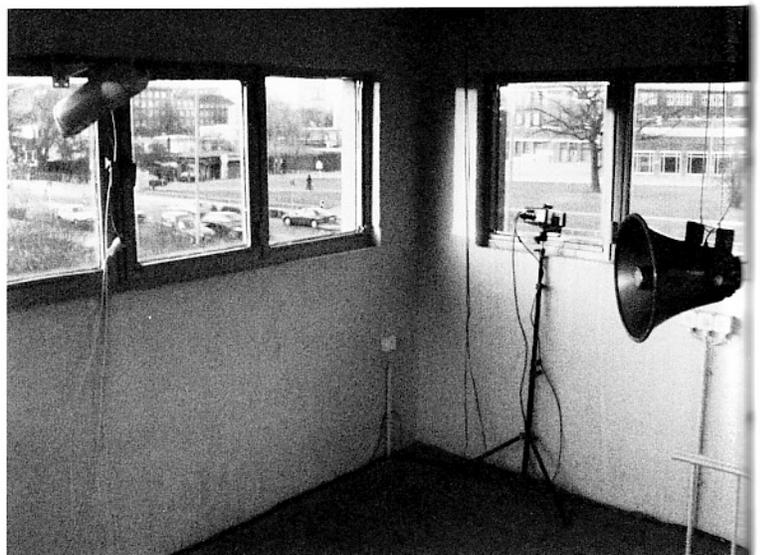
Und wie waren die Reaktionen der Besucher, die das nicht als Fake erkannten?

Unsere Besucherdramaturgie sah vor, dass am Eingang im Erdgeschoss zunächst jeder ein grünes Informationsblatt bekam, das das Problem der illegalen Immigration und die Ziele der „European Border Watch Organisation“ beschrieb. Auf der Rückseite mit einem Registrierungsformular mit Auswahl des Überwachungsgebiets. Dann stiegen sie ins dunkle Zwischengeschoss hinauf, wo die gefakten Live-Videos liefen und ich oder ein anderes Mitglied der EUBW sie ansprachen, um ihnen die Überwachungstechnik zu erklären und sie auf ihre Mitwirkungsmöglichkeit, ihr notwendiges Engagement als EU-Bürger hinzuweisen. Ich trug ein Schild am Revers: „George Klein – Executive Manager EUBW“. Im Obergeschoss, dem Aussichtsraum, war die interaktive Überwachungstechnik aufgebaut. Aus einem Hornlautsprecher kam ab und zu die Stimme des DDR-Grenzsoldaten, und die Leute konnten hier die Perspektive des Überwachten einnehmen. Hier herrschte ein intensives grünes Licht: Die Fenster waren mit grüner Folie beklebt, was sowohl den Blick nach außen als auch die Farbwahrnehmung innen sehr veränderte. Viele lasen hier das Infoblatt und wussten dann Bescheid, um was es der Organisation geht. Wenn die Besucher wieder unten ankamen, wurde ihnen das Kommentarbuch gezeigt und sie wurden aufgefordert, ihre Meinung zu sagen, wenn die Diskussion nicht ohnehin schon begonnen hatte.

Zu sehen, wann kapierten die Leute, um was es hier wirklich geht oder wann sagen sie „Das ist nicht in Ordnung“ – das war sehr spannend. Ich hatte oft den Eindruck, das arbeitet jetzt gerade in den Köpfen, und zwar viel mehr, als wenn es als Kunstprojekt deklariert worden wäre. Interessanterweise war es bei Paaren sehr oft die Frau, die Zweifel äußerte, die dieses unguete Gefühl dann auch artikulierte. Per Email hatten wir neben einigen ernsthaften Registrierungen sehr viele erboste Zuschriften. Aber vor Ort waren viele Besucher unsicher, eher beklommen. Oft mussten wir auch die Sache aufklären – und glücklicherweise haben uns sehr wenige Leute dieses Spiel mit ihnen übel genommen. Das war ja schon hart an der Grenze.

Und der Eigenklang des Turms war für die Arbeit von zentraler Bedeutung?

Zentral nicht, aber unverzichtbar. Ich kann ein Picaso-Bild auch in einer Schwarz-Weiß-Reproduktion ansehen und trotzdem das Wesentliche erfassen, Sujet, Form und Komposition, obwohl es in Farbe nochmal etwas anderes ist. Vielleicht ist es ähnlich mit dem Klang in diesem Turm.



„turmlaute.2“, Obergeschoss mit Hornlautsprecher und Überwachungstechnik

Ich brauchte den Klang, um eine Atmosphäre herstellen zu können, die dem, was ich vorgebe, da drin zu machen, entgegensteht. Also quasi der umgekehrte Fall gegenüber „transition“, weil hier im Wachturm die Sprache völlig affirmativ war. Alles war ja auf die Anwerbung von Freiwilligen zur Überwachung der EU-Grenzen ausgerichtet. Dieser massive Klang erzeugte eine große Irritation und stand damit dem Vorhaben dieser Organisation auf einer sensuellen Ebene entgegen. Es gab auch einige Leute, die diesen Klang nicht aushielten und gleich wieder raus mussten.

Der Basisklang mit *Fis* als Grundfrequenz war aus ungeraden Obertönen aufgebaut, deren Anzahl und Inten-

sität variabel war und sich permanent veränderte. Aber im Gegensatz zu „transition“ waren es nicht die Besucher, die hier etwas beeinflussen konnten. Es waren Überwachungsgeräte (eine Videokamera und ein Lasersensor), die den Außenraum observierten, also den Park und die Straße. Wurde eine Bewegung im Park registriert, löste das ein Verharren des Klangs in seinem gegenwärtigen Zustand aus, der dann nach einem dreimaligen Hin- und Herbewegen wieder in die fortlaufende Ober-tonbewegung fiel. Dieser nur stillstehende, aber nie abbrechende „Drone“ drückt für mich eben auch die Per-manenz aus, die das Überwachen kennzeichnet.

Das ist ein Aspekt, der mich auch an dem Interview mit dem DDR-Grenzsoldaten interessierte, der aus seinem Grenzeralltag berichtete, wenn Füchse in den Sicherheitsdraht sprangen und eben mal wieder kein Fluchtversuch stattfand. Also zwischen unendlicher Langeweile und Hochspannung. Kurze Sätze aus dem Interview tauchten in der Installation aus dem zentralen Hornlautsprecher im Obergeschoss mit den grünen Fenstern auf, und zwar immer dann, wenn die Überwachungskamera eine Person registrierte. Ich verbrachte in der Vorbereitungszeit selbst eine halbe Nacht im Winter in diesem Turm, um mal ein Gefühl dafür zu bekommen, wie es ist, von da oben hinauszuschauen, auf eine Zone, ein Stück Land, während ich selbst im Dunkeln blieb.

Diese Wachturm-Arbeit zählst du wahrscheinlich zu deinen Hauptarbeiten.

Das ist eine sehr wichtige Arbeit für mich, weil ich völlig neue Kunststrategien ausprobieren konnte und überhaupt das erste Mal einen Blick für Öffentlichkeitsstrategien bekam.¹⁷ Die ganze Öffentlichkeitsarbeit war ja in die Arbeit integriert und schlug bei der Presse auch dementsprechend ein. „TRASA warszawa – berlin“ ist für mich eine weitere „Hauptarbeit“, weil ich das erste Mal Video in eine interaktive Arbeit integrieren konnte. „TRASA“¹⁸ ist von der Wahrnehmung her, also so, wie ich es bei den Besuchern erlebt habe, eine stärker visuelle als akustische Arbeit. Das war für mich in der Ausarbeitung aber gar nicht der Fall. Das Klangliche hat mich sehr beschäftigt und die interaktive Konzeption hat auch sehr viel Mühe gemacht. Erst bei der Wiederholung ist mir diese Art von akustischer Texttopographie, die ich da entwickelt habe, besser gelungen.

Was muss ich mir unter akustischer Texttopographie vorstellen?

Das bedeutet, dass ich einen Text räumlich ausbreite, aber nicht als Schrift sondern als akustisches Phänomen.

Und dieser formt sich in meinem Kopf dann zurück zu einem Text?

Genau, durch die Bewegung im Raum. Der Text verlief akustisch auf einer Linie und entsprechend war ein Lasersensor aufgebaut, der eine Abstandsmessung entlang dieser Linie vornahm. Die Linie war am Boden gekennzeichnet. Wenn man darüber lief, also quer, spielte es eine



„TRASA warszawa – berlin“ in der Warschauer U-Bahn, mit Textlinie, Videoprojektion und vier hängenden Lautsprechern

ganz bestimmte Textstelle in einer musikalischen Um-spielung ab. Wenn man auf der Linie entlang ging, konnte man den ganzen Text hörend durchwandern. Also eine räumliche Begehung eines akustisch gesprochenen Texts, in dem Fall ein Gedicht von Heiner Müller beziehungsweise auf der polnischen Seite von Wisława Szymborska. Ging auf beiden Seiten – in Berlin und in Warschau – jemand auf den Linien, wurden beide Gedichte auf beiden Seiten hörbar und es kam zu einem gemeinsamen Sprachklangraum. Dadurch konnte es auch zu gegenseitigen Störungen kommen, die ich reizvoll finde, da sie der Alltagssituation – es war in U-Bahnhöfen aufgebaut – entsprechen.

Ich gehe ja gerne in Alltagsräume, Passagenräume im öffentlichen Raum, und dieses „in den Alltag hineingehen“ hat auch etwas damit zu tun, den kapitalistisch geprägten Alltag zu unterbrechen und einen transzendenten Raum zu schaffen, der auf etwas anderes verweist. Die Leute von der Straße geraten da hinein. Und dieses „Hineingeraten“, diese Zufälligkeit birgt die Möglichkeit, in seinem Alltag eine unerwartete Entdeckung zu machen. Am liebsten würde ich ja zu Klanginstallationen auch überhaupt nicht einladen, gar nicht darauf hinweisen, um diese Möglichkeit zu bewahren.

Wieso überhaupt die Achse Berlin – Warschau? Eine Auftragsarbeit?

Es gab keinen Auftraggeber. „TRASA“ war eine Eigeninitiative, die auch zur Gründung von KlangQuadrat mit Julia Gerlach geführt hat, unserem Büro für Klang- und Medienkunst. Es war nicht gleich klar, mit welcher Stadt ich Berlin verbinden würde. Mailand, London, New York? Der ganze Westen schien mir uninteressant. Warschau war dann die Verbindung mit dem größten Spannungsgelad. Ich fand es viel bestechender, zwei direkte Nachbarn miteinander zu verbinden, die jedoch weit voneinander entfernt scheinen. Die Beziehung Deutschland – Polen ist ja aufgrund der historischen Konstellation nach wie vor recht spannungsgeladen und mit Vorurteilen beladen.

Daran entwickelte sich dann auch ein erweiterter Begriff des Spannungsraums. Ich spürte, was ein politischer Spannungsraum ist, kann für mich ein künstlerischer Spannungsraum sein, was dann über die örtliche, lokale Spannung hinausgeht. Diese Begegnung, die da zwischen Deutschen und Polen über die Videoinstallation möglich war,¹⁹ wurde in Warschau auch sehr stark unter dieser politischen Prämisse wahrgenommen. Nicht nur als künstlerisches Kommunikationsspiel. Es lief dann gerade im Herbst 2004, dem sechzigsten Jahrestag der Zerstörung Warschaws durch die Deutschen, und wurde dementsprechend stark in dieser Stadt wahrgenommen und diskutiert – viel stärker als in Berlin, obwohl hier bis in die ARD-Fernsehnachrichten hinein berichtet wurde.

Eine andere spannungsreiche Konstellation besteht gegenüber Israel. Wie kam es zu dem Projekt „Ramallah-Tours“?

Das war eine Einladung zu einer Gruppenausstellung in Israel aufgrund meiner Auseinandersetzung mit Grenzen, die ich ja über die Jahre in mehreren Arbeiten fortführte.²⁰ Bei einem ersten Rechercheaufenthalt waren wir auch in Ramallah, standen an der fast zwölf Meter hohen Mauer, lernten die Stadt kennen. Dort fielen mir auch die gelben Sammeltaxis auf, die immer den Weg von der Stadt zur Grenze nahmen und zurück, also Leute an den Checkpoint bringen, die dann zu Fuß durch diese – man muss schon sagen martialische – Grenze laufen mussten. Entscheidend waren dann meine Erfahrungen mit der Angst, die ich bei den israelischen Künstlern wahrnehmen konnte, nach Ramallah zu kommen. Diese Mauer ist ja nicht nur eine physische Barriere, sie hat auch die psychische Barriere enorm erhöht, überhaupt noch Kontakt mit anderen zu haben. Die Israelis haben keine Einblicke mehr in das Leben der Palästinenser.

So kam es zu der Idee, eine Travel Agency zu gründen, die diesen Kontakt ermöglicht, ja ihn geradezu als selbstverständlich und einfach darstellt, als ein touristisches Unternehmen. Natürlich wieder ein ironischer Fake, aber mit einem realen Taxi, das in der Stadt präsent ist. Ähnlich wie beim Wachturmprojekt arbeitete ich hier

mit einem lokalen Objekt im öffentlichen Raum zusammen mit einer globalen Öffentlichkeit, die ich über die Website erreichte. Da sich ein echtes palästinensisches Taxi nicht nach Israel importieren ließ, habe ich einen typgleichen Ford Transit bekommen, ließ den in der Farbe der palästinensischen Taxis lackieren und mit einer Aufschrift versehen: „Ramallah Tours – safe & easy“, zusammen mit der Internetadresse.²¹ So wurde das Auto als Objekt wahrgenommen, das hier nicht hingehört, das hier eigentlich gar nicht sein darf, und gerade dadurch auffällt. Als weiteres Irritationsmoment brachte ich die Karosserie über vier Transducer zum Klingen. So gab das Auto auf eine etwas ungewöhnlichere Art und Weise Sounds, Songs und Radiostimmen von sich, so dass Passanten aufhorchten und schauten, was mit dem Auto los ist. So etwas hat in Israel immer auch eine bedrohliche Seite. Steckt eine Bombe darin? Diese Angst mitzuthematisieren war nicht unwichtig. Es war ja früher mal ganz anders, da ging es hin und her, noch vor wenigen Jahren, da gab es diese Trennung nicht. Die Bombenanschläge haben dieses Miteinander zerstört, das allerdings schon immer ungleich war und vor allem durch den israelischen Siedlungsbau immer unmöglicher wurde.

Welche Sounds hast du verwendet?

Sounds vom Checkpoint an der Grenze, von Baumaschinen im Siedlungsbau, eine Radioaufnahme, die ich während einer Taxifahrt in Israel machte, wo es um israelische Reaktionen auf die berühmte Rede von Barack Obama in Kairo ging. Die waren sehr heftig und aggressiv. Dazu Songs, aber auch sehr abstrakte, elektronische Klänge. Eine mehrteilige Collage von etwa einer halben Stunde Länge.

Wie wichtig sind dir die Dokumentationen deiner Arbeiten?

Da ich viele temporäre, ortsspezifische Installation mache, die später weg sind und sich nirgendwo anders wieder aufbauen lassen, sind Dokumentationen absolut notwendig. Doch sind Videodokumentationen solcher Projekte sehr aufwendig und mühsam. Gerade bei situativen Arbeiten im öffentlichen Raum ist es schwierig, wenn es um Publikumsreaktionen geht. Oft steht man lange, um eine gute Szene zu erhalten. Man weiß ja nie, wann einer kommt und was er dann dabei macht – gerade bei interaktiven Installationen. Und sobald die Besucher die Videokamera sehen, verhalten sie sich anders oder laufen weg. Es gibt also erhebliche Schwierigkeiten für mich, das einzufangen, und dann auch die ganzen verschiedenen Schichten und Aspekte, die so eine Arbeit für mich hat, in der Dokumentation deutlich zu machen.

Die Arbeit an der Videodokumentation hat aber auch noch einen anderen Effekt: Ich verbringe dadurch recht viel Zeit bei meiner Installation und beobachte das Publikum, komme auch ins Gespräch, ohne mich gleich als Künstler zu outen. Dadurch bekomme ich ein recht gutes Gefühl, wie meine Installation auf das Publikum wirkt, was daran funktioniert und was nicht. Ich halte das auch



für eine schöne Seite der Klangkunst, dass man – anders als im Konzert – auch während die Arbeit läuft, sich über das unterhalten kann, was man ganz direkt wahrnimmt.

Für Ausstellungen habe ich die „soundpicdocs“ entwickelt, eine objekthafte Dokumentationsform, die aus einer klingenden Photoplatte besteht, und grundsätzlich kann ich mir ganz andere Dokumentationsformen vorstellen, die auf einem virtuellen Nachbau von Klangkunsträumen besteht, durch die man sich wie ein Avatar bewegt. Trotzdem ist die Videodokumentation zur Zeit noch das geeignetste Mittel, um die Arbeit sinnlich nachvollziehbar zu machen, also klanglich, visuell und räumlich. Meine Internetseite²² ist inzwischen mein Werkkatalog und mein Archiv, in dem es zu fast allen Arbeiten ein Video gibt, zusammen mit einer ausführlichen Projektbeschreibung, Photos und Pressestimmen.

In deiner Selbstdarstellung, etwa auf deiner Homepage, gibt es die Formulierung „Entwicklung eines politisch-situativen Klangkunstbegriffs“. Was verstehst du darunter?

Ich habe immer gehofft, der Begriff ist selbsterklärend. Er meint, dass ich versuche, mit klangkünstlerischen Mitteln politische Bezüge mit hineinzunehmen, dass ich in spezifische Situationen künstlerisch interveniere und sie verdichte, also ein Assoziationsfeld erzeuge, das einen gesellschaftlichen Bezug hat; eine Intervention, die – soweit man es für Kunst überhaupt sagen kann – auch eine gesellschaftliche Wirkung hat. Ich spiele damit auch auf die Internationalen Situationisten an, dieser etwas kunst-anarchistischen, politisch-philosophischen Bewegung. Ich erwähnte ja bereits, dass ich ein Mitglied der Situationistischen Internationale noch kennengelernt habe. Das „Dérive“ – das ziellose Umherstreunen, um eine Stadt zu erkunden – beschreibt sehr gut, wie ich zu Anfang einer Arbeit oft vorgehe. Das Konzept der Psychogeographie, dann das „Détournement“ – die Zweckentfremdung als künstlerisch-politische Strategie, überhaupt die Verbindung von Kunst und Leben, das liegt mir alles sehr nahe.

Diesen politisch-situativen Klangkunstbegriff betone ich gern, weil ich den Eindruck habe, dass das Gesellschaftliche in der Klangkunst zu wenig vorkommt. Es erstaunt mich geradezu, dass Klangkünstler so wenig mit solchen Aspekten arbeiten, obwohl man mit klangkünstlerischen Mitteln viel eher gesellschaftliche Bezüge herstellen kann als in der Musik. Mir ist da Klangkunst oft zu harmlos, sie wagt zu wenig. Man kann sich natürlich mit politischen Bezügen auch seine eigene Arbeit ganz schön vermässeln. Die Gefahr ist groß, dass das schief geht, plakativ wird. Zumal die Leute darauf auch sehr verschieden reagieren. Dem einen ist es nicht klar genug, dem anderen schon zu viel.

Aber die Abstraktion, in der sich Klangkunst oft aufhält, ist mir so manches Mal zu simpel, ohne irgendeinen weiterführenden Gedanken. So wird Klangkunst gerade im öffentlichen Raum schnell zu einem bloßen Ornament, zur Stadtverschönerung. Wenn man dagegen

den Ort wirklich ernst nimmt, der ein Spielort werden soll, und ihn in all seinen Dimensionen erkennt, kann man genügend Anknüpfungspunkte für eine im Leben verankerte Arbeit bekommen.²³ Ich suche eben eine Auseinandersetzung. Auch wenn ich meditativ angelegte Klangräume genießen kann, brauche ich für meine Arbeit eine ganz andere Spannung. Ich versuche, diese Gratwanderung hinzubekommen zwischen künstlerischer und politischer Aussage und wie das Ganze zusammenwirken soll, über eine Verdichtung verschiedener Elemente, über verschiedene Publikumsstrategien. Ich nehme an, dass ich da in Zukunft auch noch weitere Wege ausprobieren werde.

Deine Arbeiten werden nahezu immer von aufwendigen Recherchen begleitet. Hast du ein spezielles Rechercheverfahren für dich entwickelt?

Nun ja, mir macht dieses Umherstreunen in irgendwelchen Städten oder wo auch immer – es könnte auch mal ein Berg sein – sehr viel Spaß, also irgendetwas zu entdecken, woran sich dann für mich eine Arbeit entzündet. Das läuft oft auf mehreren Ebenen ab, und ich habe das mal klassifiziert: als soziale/situative Ebene, als formale/ästhetische Ebene und als historische/politische Ebene. Die Recherche kann über den Ort laufen, kann aber auch über ein Gefühl, eine Spannung laufen, aus der sich ein Thema ergibt. In meinem Aufsatz „IN TRANSIT“ habe ich mal einen Fragenkatalog zusammengestellt, den ich in Workshops als Orientierung für eine künstlerische Recherche anwende.²⁴

Meine bisher heikelste Recherche fand in Braunschweig statt. Es gab eine Einladung zu der dortigen Klangkunstausstellung „stadtklänge – klangstätten“ im öffentlichen Raum, die in einem bestimmten Areal stattfinden sollte. Der Ort, der mich thematisch gereizt hat, war der Eingang zu einer Prostituiertenstraße, die es überraschenderweise in Braunschweig gibt: eine Gasse, wo in den kleinen Fachwerkhäuschen die Prostituierten hinter Fenstern sitzen und auf Kundschaft warten. Das war für mich der spannungsreichste Ort, den ich finden konnte. Hier wollte ich in eine Auseinandersetzung gehen.²⁵ Dazu kommen dann weitere Recherchen, die ich übers Internet mache, um Texte oder weitere Materialien zu finden.

Das Internet ist inzwischen ein sehr wichtiges Recherchemedium, auch um ganz direkt akustisches wie visuelles Material zu gewinnen. In diesem Fall, hinsichtlich Prostitution, waren das Internet und auch die Wissenschaft recht einseitig. Man konnte viel über die Prostituierten erfahren – auch medial sind sie zum Beispiel in Talkshows in einer voyeuristischen Weise sehr präsent. Aber man erfährt sehr wenig über die Freier. Warum gehen Männer dahin? Wie sehen ihre Erfahrungen damit aus? Auch künstlerisch wurde schon viel zur Prostitution gemacht, aber meistens über die Frauen und sehr wenig zur Kundschaft. Die soll ja auch im Verborgenen bleiben.

Das gehört zur Prostitution dazu, dass sie relativ unerkannt dahingehen können. Entsprechend ist der Eingang in der Braunschweiger Bruchstraße auch durch eine Sichtblende von der übrigen öffentlichen Welt abgeschirmt. Ich wollte also mehr erfahren und Interviews mit Freiern machen.

Mit wie vielen Leuten hast du Gespräche geführt?

Wir haben acht Interviews gemacht. Fünfundneunzig Prozent der Freier ließen sich ja gar nicht darauf ein. Die gingen sofort weiter oder ließen sich gar nicht ansprechen. Aber diese acht Interviews waren ausreichend und brachten eine enorme Vielzahl von Perspektiven und mehrere Stunden Material. Wir waren überrascht, wie offen die Freier über ihre Motivation, ihre Gefühle sprachen, auch über ihre Ängste. Zwei von ihnen gingen nur noch zu Prostituierten, um mit ihnen zu reden. Zwei hatten sich in Prostituierte verliebt und waren plötzlich gar nicht mehr erfreut, wenn andere Männer empfangen wurden, mussten das akzeptieren und sahen dann das Geschäft der Frauen mit ganz anderen Augen.

Das Resultat der Arbeit war eine Installation aus zwei Teilen. In einer Fußgängerpassage neben dem Eingang zur Bruchstraße installierte ich an einer Wand neun Lautsprecher, die von innen heraus rot leuchteten und über eine kleine, interaktive Konstellation die Stimmen der Prostituierten abgaben, so wie sie die Freier heranlocken. Also das, was man hört, wenn man durch diese Gasse geht, allerdings mit einer Imitationsstimme und in einer sehr musikalisierten Form, als räumlich aufgesplitterte, kompositorische Miniaturen.



„Sprich mit mir“, Klangwand mit Bewegungssensor

Lief also jemand durch die Passage, sprach einen diese Wand an. Man kam schließlich an eine Säule, wo der zweite Teil aufgebaut war, nämlich drei weitere dieser Lautsprecher übereinander. Per Druckknopf konnte ein Ausschnitt aus den Interviews mit den Freiern abgespielt werden, in zufälliger Folge. Die Interviews hatte ich in

drei parallelen Erzählsträngen arrangiert und thematisch in mehr als dreißig Abschnitte geordnet. So hörte man immer zwei, drei Stimmen aus dieser Welt der Freier, die sich sonst sorgsam im Verborgenen abspielt. Darüber blinkte eine rote „Sprich mit mir“, Sprechsäule Leuchtschrift, die zugleich der Titel der Arbeit war: „Sprich mit mir!“, und man konnte an dieser Säule zum Eingang der Prostituiertenstraße hinüberschauen und die Freier herauskommen sehen.



„Sprich mit mir“, Sprechsäule

Erst diese Konfrontation direkt vor Ort und nicht in einer Galerie ergab hier die gesellschaftliche Spannung und macht die Kunst zu einer dezidiert „öffentlichen Sache“, einer „res publica 2.0“, wie es Paolo Bianchi beschreibt, wo die Kunst „ihr Potenzial als Störung, Unterbrechung, als Durchkreuzung und Verschiebung oder als Gestus des Widerspruchs einsetzt.“²⁶

Welche Phänomene und Begriffe gäbe es deiner Meinung nach im Feld der Klangkunst noch genauer zu beobachten, zu beschreiben, zu bearbeiten, die bislang von der Kunst- und Musikwissenschaft ausgespart geblieben sind?

Es sollte vor allem erst einmal den „KlangKunst“-Wissenschaftler geben. Nein, im Ernst: Dadurch dass Klangkunst überwiegend in der Musikwissenschaft diskutiert wird, kommt meines Erachtens eine eingehende Beschäftigung mit den visuellen Anteilen, mit den Konzepten, die aus der bildenden Kunst stammen, zu kurz. In der Presse ist das ähnlich. Die Kritiker wissen nicht, wo sie einen hinstecken sollen, und erfassen dann immer nur einen Teilaspekt. So tauche ich mal in der Rubrik Musik, mal in der bildenden Kunst, mal im Politikteil auf. Eine fundierte Klangkunstkritik wäre durchaus hilfreich für einen tiefergehenden Diskurs. Es gibt ja leider auch kein öffentliches Forum oder eine Institution, die sich zentral mit Klangkunst auseinandersetzt. Begriffe für klangkünstlerische Strategien sollten meiner Meinung nach stärker entwickelt werden, genauso wie die kritische Bestimmung des künstlerischen Potentials: Welche Erfahrungen macht der Rezipient? Was steht hinter der klanglich-visuellen Oberfläche? Wie sieht die innere Verbindung der einzelnen Elemente aus? Gerade in Berlin wäre ein internationales Zentrum für Klangkunst ein angesagtes Unternehmen. Aber vielleicht entwickelt sich das noch. Die „KlangKunst“-Szene wird ja immer größer.

Das Gespräch fand am 8. Januar 2010 in Berlin statt und wurde 2012 von Georg Klein ergänzt.

Anmerkungen

- 1 „Ankündigung der Wirklichkeit“, Stereophones Stück aus Nachrichtenmelodien internationaler Fernsehsender vor dem Irakkrieg 2003. Veröffentlicht auf CD „90s Wirklichkeit“ (DEGEM). In der Folge davon entstand die Klang-Video-Installation „Imperial News“ für das Rote Rathaus Berlin (2003).
- 2 Christopher Cox, „Von Musik zum Klang – Sein als Zeit in der Klangkunst“, in: Katalog „sonambiente 2006“, Heidelberg: Kehrer, 2006, 214–223.
- 3 Siehe auch: Georg Klein, „Klangsituationen – Vom Umgang mit dem Hörer“, in: Berührungen – Über das (Nicht-)Verstehen von Neuer Musik, Jörn-Peter Hiekel (Herausgeber), Mainz: Schott, 2012 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, Band 52), 34–45.
- 4 In: Almanach Der blaue Reiter, München, 1912. Kleins Installation „Der gelbe Klang²“ zur Ausstellung „Sound Art – Klang als Medium der Kunst“, ZKM Karlsruhe 2012, ist eine Hommage an Kandinsky und seinen Text, in dem er Musik, Bild, Theater und Ballett durch abstrakte Materialbegriffe ersetzt und dabei auffallend oft klangliche Metaphern benutzt. Quasi eine Vorahnung der Klangkunst.
- 5 Vergleiche: Georg Klein, „Klang – Tod – Bewegung. Eine vielleicht etwas zu existentielle Betrachtung“, Vortrag vom 15. Dezember 2001, Freie Universität Berlin, erschienen in: Klang und Bewegung (Tagungsband), Sonderforschungsbe reich „Kulturen des Performativen“, Berlin, 2003, 213–218.
- 6 Georg Klein, „transition – berlin junction: eine klangsituation“, interaktive Installation in: Richard Serras Skulptur „berlin junction“ vor der Philharmonie in Berlin. Mit einem Text von Bertolt Brecht. Sprecher/in: Angela Winkler, Otto Sander (2001), Installationszeit: 2001–2002.
- 7 Siehe: Georg Klein, „...verdichtete Situationen produzieren“, in: Neue Zeitschrift für Musik, Heft „Klangkunst“, Januar/Februar 2003, 19.
- 8 Siehe: Georg Klein, „From the sound installation to the sound situation. On my work ,transition – berlin junction: eine klangsituation“, in: Organised Sound 8/2, Cambridge University Press, 2003, 187–194.
- 9 Siehe: Georg Klein, -- dazwischenkommen -- Klangkünstlerische Interventionen im öffentlichen Raum. Vortrag bei den Neunzehnten Dresdner Tagen für zeitgenössische Musik, 2005, in: MusikTexte 135, Köln, November 2012.
- 10 Vergleiche: Georg Klein, „Spannungsräume – Einige Überlegungen zum Raumbegriff in der Klangkunst“, in: Positionen 54, Mühlenbeck, Februar 2003, 13–15.
- 11 Vergleiche: Georg Klein, „Interactive Variation – On the Relativity of Sound and Movement“, in: Claus-Steffen Mahnkopf und andere (Herausgeber), New Music and Aesthetics in the 21st Century, Volume 4, Hofheim: Wolke 2006, 67–99.
- 12 Siehe: Caroline Neubaur, „Winnicott oder das Leben ein Übergangsraum“, in: transition – berlin junction: eine klangsituation, Katalog mit Beiträgen von David Naegler, Sabine Sanio, Georg Klein, Caroline Neubaur, Götz Aly, Eckhard Tramsen, Saarbrücken: Pfau, 2002, 28–37.
- 13 GNADE – Installative Intervention mit Objekten im Stadtraum und einem medialen Gnadenaltar, Verschiedene Orte im Stadtraum Mannheims, Installation im Schloss Schwetzingen. Auftragsarbeit für das Nationaltheater Mannheim im Rahmen des Mozartsommers 1. bis 8. Juli 2012.
- 14 „Ortsklang Marl Mitte. Blaues Blach. Viel Kunst. Wenig Arbeit“ für zwei Gittertöne und neun Sprechstimmen, Klang-Licht-Installation, Oktober-November 2002 in Marl, Ruhrgebiet (Deutscher Klangkunstpreis 2002).
- 15 „turmlaute.2 – Wachturm“, Klang|Video|Installation|Interaktion|Organisation. Mit sechs Schießscharten-Screens und interaktiver Überwachungstechnik. Ehemaliger Grenz wachturm Schlesischer Busch, Berlin, in: Internationales Festival MaerzMusik, 15. März bis 20. April 2007, www.europeanborderwatch.org
- 16 turmlaute.1 – Hungerturm“, Klang-Video-Installation mit Texten von Dante Alighieri und Franz Kafka, für Stimme: Anna Clementi. 24. August bis 9. September 2006, Mousonturm Frankfurt und 16. bis 23. September 2006, Olevano Rom.
- 17 Siehe: Georg Klein, „Don't call it art! On strategies of media art in public space“, Vortrag und Publikation, International Symposium on Electronic Art (ISEA) August 2010, Dortmund, Dezember 2010 Bilgi-Universität, Istanbul.
- 18 „TRASA warszawa – berlin. Ein bimedialer Kontaktraum“, interaktive Klang-Video-Installation in zwei öffentlichen Passagenräumen in Warschau Plac Defilad und Berlin Alexanderplatz, mit Internet-Live-Stream. Texte: Heiner Müller und Wisława Szymborska. 24. September bis 28. November 2004.
- 19 Siehe die Dokumentation im Katalog „TRASA warszawa – berlin“, Julia Gerlach (Herausgeberin), Heidelberg: Kehrer, 2004, beziehungsweise die ausführliche Videodokumentation auf DVD.
- 20 Siehe die Einzelausstellung „borderlines“ in der Galerie écArt im Rahmen des European Media Art Festivals Osnabrück 2011 mit vier Arbeiten zum Thema Grenze („turmlaute.2“, „Ramallah Tours“, „Cuts & Creeds“, „Make me wild – Godwin“).
- 21 „Ramallah Tours – Intervention mit einem palästinensischen Taxi in Israel“, vierkanalige Autoinstallation und Travel Agency Website. Umm el Fahem Art Gallery, Israel (Juni bis Oktober 2009), www.ramallahtours.info
- 22 www.georgklein.de
- 23 Siehe: Georg Klein, „Site-Sounds. On Strategies of Sound Art in Public Space“, in: Organised Sound 14/1, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 101–109.
- 24 Siehe: Georg Klein, „IN TRANSIT – Akustische Kunst im öffentlichen Raum“, in: Positionen 76, Mühlenbeck, Februar 2003, 13–15.
- 25 „Sprich mit mir“ – Ortsspezifische Recherche und interaktive Installation im Rotlichtviertel Braunschweigs, Eingang Bruchstraße, Ausstellung klangstaetten/stadtklaenge, Konsumverein Braunschweig (Mai bis Juni 2009).
- 26 Paolo Bianchi, „RES PUBLICA 2.0 – Stadtkunst als Bild, Text, Klang“, KUNSTFORUM International, Bandroth, 2011, 30–31, und Ursula Maria Probst und Franz Thalmair, „Die un/sichtbare Stadt als Aktionsraum der Widersprüche“, in: Derselbe, 66–106 („Sprich mit mir“).

Werkverzeichnis Georg Klein

- Suite amor fati** (1996) Musik zu einem deutsch-belgisch-ungarischen Dokumentarfilm „amor fati“ von Sophie Kotanyi für präpariertes Klavier, präpariertes Violoncello und Flöte
- haiku** (1998) für beliebiges Instrument
- three short pieces** (1998) für Violoncello und Akkordeon
- Mein Seel' gehalten** (1998) für vierstimmigen Chor
- Spiegelgespräch I** (1999) Solo-Duett für Violine und Phrase-Sampler
- Li ... und die Erde I + II** (1999) Zwei Lieder nach Li T'ai Po für Altstimme, Ensemble und Live-Elektronik
- Spiegelgespräch II** (1999) Solo-Duett für Bassflöte und Phrase-Sampler
- Cellini** (1999) für vier Violoncelli
- transition for saxophone** (2001) für Solo-Saxophon mit Live-Elektronik und Achtkanal-Zuspielband
- asphalt** (2001) Elektronisches Stück mit transformierten Straßenklängen und computergenerierten Sounds
- a3 – Miniatur** (2001) Elektronisches Stück mit einem Einzelton a''' in einer Sechser-Lautsprecherreihe
- transition – berlin junction: eine klangsituation** (2001) Sechsmontatige interaktive Installation mit einem Text von Bertolt Brecht in Richard Serras Skulptur „berlin junction“ vor der Berliner Philharmonie für Vierkanal-Audio, acht Infrarot-Distanzsensoren und vier Bodengitterschächte
- wel-come|bien-venue|will-kommen** (2003) Stereophone Klanginstallation für zwei- und zwanzig granuliert Stimmen, mit zwei in Sackleinen gehüllten Aktivboxen und einem handschriftlichen Signé
- Ortsklang Marl Mitte. Blaues Blach. Viel Kunst. Wenig Arbeit** (2002) Klang-Licht-Installation am Marler Bahnhof für neun jugendliche Sprechstimmen und zwei Gittertöne, Sechskanal-Audio, blaues Licht und Loop
- Ankündigung der Wirklichkeit** (2003) Stereophones Stück aus Nachrichtenmelodien internationaler Fernsehsender vor dem Irakkrieg 2003
- Imperial News** (2003) Klang-Video-Installation. Akustische und visuelle Oberflächen der Nachrichtensendungen internationaler Fernsehsender aus dem Golfkrieg 2003, Installation mit Achtkanal-Video und sechzehn rot leuchtenden Hornlautsprechern
- Peer Gynt** (2004) Neue Bühnenmusik zu Henrik Ibsens Drama
- TRASA warszawa – berlin: ein bimedialer Kontaktraum** (2004) Interaktive Klang-Video-Installation mit Internet-Live-Stream in zwei öffentlichen Passagenräumen in Warschau Plac Defilad und Berlin Alexanderplatz, Zweikanal-Video-Livestream und Siebenkanal-Audio mit interaktiven Lasersensoren, Texte: Heiner Müller und Wisława Szymborska
- warten/waiting** (2005) Video-Klang-Installation mit einem Text von Bertolt Brecht in Split-Screen-Projektion in einem Schaufenster an der Tramhaltestelle am Bahnhof Alexanderplatz
- pick up** (2005) Performative/installative Interaktion in einem leeren Kiosk in Bern für zwei Performer mit Funkmikrofonen, Lounge-Musik und oranges Licht, in Zusammenarbeit mit Steffi Weismann
- auf jeden fall** (2005) Audiovisuelle Performance für zwei Spieler in einem Doppelcontainer mit zwei Containerscreens und vier Lautsprechern, in Zusammenarbeit mit Steffi Weismann
- DADayama** (2006) Stück für vier Vokalperformer und vier Spiegellautsprecher mit Live-Elektronik zum „arts birthday“, in Zusammenarbeit mit Tetsuo Furudate
- sixis** (2006) für Sextett mit virtuellem Spiegelsextett (Piano, Violine, Viola, Violoncello, Klarinette, Flöte und sechs verborgene Lautsprecher mit Sechskanal-Zuspielband)
- TRASA 06** (2006) Neuauflage von „TRASA“ im deutsch-polnischen Jahr in Hannover-Poznan und Darmstadt-Plock
- takeaway** (2006) Ein interaktiver Imbisswagen für Frauenstimme, Küchengeräusche und Radionachrichten, Zweikanal-Audio, Laser, Distanzsensor, gelbes Licht und zweiundsiebzig interaktive Dialogsätze, in Zusammenarbeit mit Steffi Weismann
- TOWER TRILOGY : turmlaute.1 – starvation tower | hungerturm | torre della fame** (2006) Klang-Video-Installation, mit Video-Triptychon, Siebenkanal-Raumklang und Loop, Texte von Dante Alighieri und Franz Kafka
- TOWER TRILOGY : turmlaute.2 – wach-turm | watch tower** (2007) Klang | Video | Installation | Organisation | Interaktion mit sechs Schießschartenscreens und interaktiver Überwachungstechnik
- meta.stasen – weltweit – unerwartet – zweistellig: eine Wachstumsperspektive** (2007) Klang-Licht-Installation in einem Tramwagen der Linie 8 Dresden-Hellerau mit hunderte Lautsprechern und drei Nachrichtensprechern
- Peregrinatio Paradiso: Ein akustischer Gang am Rande der Stadt** (2008) Zweistündiger MP3-Soundwalk mit Performance und Texten von Ovid, Kurt Schwitters, Hermann Löns und Interviews mit Blinden und Taubblinden
- sonic parole – Videoinstallation pseudorevolutionärer Werbesprüche** (2008) Videoinstallation an der Medienfassade der O2-Arena
- venture doll** (2008) Performative Intervention plus Video mit einer Roboterpuppe in einem amerikanischen Supermarkt, in Zusammenarbeit mit Steffi Weismann
- Sprich mit mir** (2009) Ortsspezifische Recherche und interaktive Installation (Dreikanal-Sprechsäule und Neunkanal-Klangwand) im Rotlichtviertel Braunschweigs
- RamallahTours – Intervention mit einem palästinensischen Taxi in Israel** (2009) Vierkanalige Autoinstallation plus Travel Agency Website
- NaNa** (2009) Installation mit zwei Parabol-schalen und einer koreanischen Stimme
- Cuts and Creeds – Young male assassins in an oriental-occidental perspective.** (2010) Audiovisuelle Installation zu muslimischen Selbstmordattentätern und westlichen Amokläufern, duale Schaufensterprojektion mit zwei Friseurstühlen plus Kopfhörern und zwei Readern
- mirrorsongs** (2010) Installation mit neun Spiegeln und Neunkanal-Lautsprechern mit sieben Sängern von Sinop an einer Fassade eines Gefängnisses
- Lautsprecher und Leisesprecher** (2010) für vier Vokalperformer und vier Lautsprecher
- smile atatürk** (2010) Website mit manipulierten Photographien von Atatürk als Downloadservice für Büros, Geschäfte und Teehäuser
- make me wild – Godwin/tracing Godwin** (2011) Installation und Plakataktion im öffentlichen Raum mit einem nigerianischen illegalen Immigrant in mehreren europäischen Städten
- OS school projects: trashsounds & TRIADIO** (2011) im Stadtraum Osnabrücks und an drei Schulen
- Der gelbe Klang² – Hommage an Kandinsky** (2012) Klang-Licht-Installation in zwei Tiefgaragen-Notausgängen am Schlossplatz Karlsruhe, zweimal Sechskanal-Audio und Dreikanal-Licht
- BMF Interventionen: wel-come, paterno-ster-vibrations, Türsprecher** (2012) Drei installative Interventionen im Berliner Bundesfinanzministerium
- GNADÉ** (2012) Installative Intervention mit vier interaktiven Schriftobjekten im Stadtraum und einem medialen Gnadentalar