

## im april 2001

Herr Klein, Sie nennen Ihre Arbeit an der Philharmonie in Berlin im Untertitel *“eine klangsituation”*. Die habe ich doch vor Ort ohnehin, auch ohne ihre Arbeit.

Aber nur die wenigsten nehmen sie als solche wahr. Damit, dass sie schon vor dem Betreten des größten Konzertsaals der Stadt musikalische Erfahrungen machen können, sind ja viele Besucher der Philharmonie nicht vertraut. Obwohl gerade an diesem Ort die Skulptur von Richard Serra auch bisher schon dazu einlud, mit ihrer außergewöhnlichen Echostruktur.

Die meisten Passanten, ob Philharmoniebesucher, Touristen oder Spaziergänger aus dem Tiergarten gingen bisher an den beiden fast senkrecht stehenden Stahlplatten von Serra vorbei, ohne den Zwischenraum zu betreten. Nun haben wir beobachtet, wie viele von ihnen im Vorbeigehen stutzend innehalten und diesem Klang, der aus der Skulptur kommt, nachgehen, etwas irritiert, aber doch neugierig.

Ja, letzt konnte ich mitverfolgen, wie ein etwa 12-jähriger Junge mit blauem Fahrradhelm allein mit dem Eintreten in die Skulptur fast 10 Minuten beschäftigt war. Er stand zunächst da, vor dieser Öffnung, hörte, wartete, schaute sich dann mehrmals um, bevor er vorsichtig seinen Fuß anhob und ein-, zweimal über dem ersten Sensorfeld bewegte. Mir schien es so, als hätte er schnell begriffen, dass irgendetwas bei diesen in den Boden eingelassenen Gittern, unter denen die Lautsprecher und die Lichtsensoren sitzen, auf ihn reagierte. Er zog seinen Fuß aber sofort wieder zurück, befaßte mit der linken Hand eine der Metallplatten und schaute links und rechts an der Skulptur vorbei. Erst nach einem zweiten, genauso hartnäckigen wie vorsichtigen Versuch verschwand er in der Skulptur, kam später am anderen Ende heraus, ging an der rechten Seite entlang, um sie erneut zu betreten.

Es gibt ja keinerlei Hinweise direkt am Ort, dass es eine Klanginstallation - wenn ich das so nennen darf - mit interaktiven Möglichkeiten ...

... nein, eigentlich nicht. “Klanginstallation” würde dem situativen Aspekt der Arbeit, so wie ich ihn verstehe, nicht entgegenkommen. Der Begriff “Installation” enthält eine Fixierung, die der Arbeit den prozesshaften, offenen Charakter ...

Ja, ja, aber zurück zu meiner Frage und da Sie gerade den Prozesscharakter angesprochen haben: Ich habe den Eindruck, dass viele der Besucher, die tatsächlich in diesen Durchgang, diesen Zwischenraum eintreten, nicht begreifen, dass sie zu Akteuren werden und recht bald wieder draussen sind.

Nun, der wichtigste Punkt dieser Arbeit ist für mich zunächst einmal der Prozeß der Wahrnehmung selbst. Egal ob den Passanten der Ort schon bekannt ist oder nicht: dass an diesem Ort eine Veränderung stattgefunden hat bzw. dieser Ort überhaupt als eine durchgearbeitete, akustische Situation zu erfahren ist, muß erst einmal wahrgenommen werden. In weiterer Entfernung zu der Skulptur ist das nur sehr aufmerksamen Ohren möglich. Im Vorbeigehen an der Skulptur tritt auch bei ungeübten Ohren eine Irritation auf. Sie hören zwar etwas, aber sehen erst einmal keine Klangquelle. Dieses erste Irritationsmoment ist sehr wichtig. Viele berühren dann zunächst die Stahlplatten prüfend mit der Hand. Eine erste Kontaktaufnahme. Ich habe viel Mühe darauf verwendet, die Lautsprecher und die Sensoren so dezent wie möglich zwischen Serras Metallplatten einzubauen. Nicht nur aus Respekt vor Serras Arbeit, sondern um nicht-sichtbar einen Klang zu dieser Skulptur dazusetzen zu

können und mit dieser Irritation arbeiten zu können. bei der sich die Aufmerksamkeit ganz über die akustische Seite entwickelt. Daher auch keine Hinweise, Schilder oder ähnliches an diesem Ort.

Im Foyer der Philharmonie gibt es doch so etwas wie einen Informationsstand.

Dort allerdings schon wieder akustisch isoliert und nur mit Sichtkontakt zur Skulptur. Was ich jedoch ausführen wollte: Es bleibt also den Passanten überlassen - sie befinden sich ja in einer Alltagssituation, die nichts mit einer vorbereiteten Konzertsituation zu tun hat, in der man sich auf Ort, Zeit und mit Konzentration einstellt -, ob sie ihrer Irritation nachgehen wollen oder nicht. Dieses Nachgehen - das Spitzen der Ohren innerhalb der zeitweise recht starken Verkehrsgeräusche - findet nun seine Fortsetzung in der Skulptur: Auch innerhalb des Klangs kann über die Sensoren bzw. über Körperbewegungen, die von den Sensoren empfangen werden, weiter in andere Klangbereiche, in die Texte und die Veränderungsmöglichkeiten eingestiegen werden. Jenachdem wie neugierig die Besucher sind, finden sie das heraus. Da sich jedoch die Wirkung der Sensoren nicht durch beliebige Wiederholung schnell durchschaubar machen läßt, bleibt die Sensorsteuerung uneindeutig. Sie ist damit auch nicht so leicht zu bemerken, und der Klang besitzt so in seiner Entwicklung auch sein Eigenleben.

Sein Eigenleben ?

Es ist natürlich eine Maschine, ein Musikautomat. Aber auch ein Instrument. Geht niemand durch dieses Instrument hindurch, verändert sich auch nichts an dem stets weiterlaufenden Basisklang. Eine Veränderung der Klangsituation ist also ohne die Bewegung der Hörer nicht möglich, abgesehen von den Sonnenlichtveränderungen, auf die die Lichtsensoren natürlich auch reagieren. Die Hörer sind dann zwar noch keine Musiker - obwohl das bei intensiver Beschäftigung mit den Sensoren durchaus drin ist - aber sie sind aktivierte Hörer, keine Konsumhörer mehr, wie die meisten passiven Zuhörer. Und wie jedes Instrument hat es seine eigene, klangliche Charakteristik, seine Möglichkeiten und Grenzen - und sein Eigenleben. Wie sehr die Instrumente ein fast personal zu nennendes Eigenleben besitzen, das können Sie allein an den intensiven Beziehungen sehen, die Musiker zu ihren Instrumenten pflegen. Aber auch an der Herkunft der Instrumente, wie sie beispielsweise in den Mythen vieler Kulturen der Welt beschrieben werden. Dort ist das Material, aus dem die Instrumente gemacht werden, also Knochen für Flöten oder Fell und Holz für Trommeln, ursprünglich lebende Tiere und Pflanzen, die für diesen Zweck getötet wurden - und sobald auf diesem Material gespielt wird, wird es wieder verlebendigt, gilt die Stimme des Instruments als eine Stimme aus dem Totenreich, als Stimme der verstorbenen Geliebten, als Klage oder Beschwörung. In den griechischen Mythen, so wie sie uns zum Beispiel in Ovids Metamorphosen überliefert werden, ist es dann auch meist ein Mensch, der zuvor in dieses Instrumentenmaterial verwandelt wurde, denken Sie an Pan und Syrinx oder ...

“Jeder Hörer verändert, was er hört” setzen Sie an den Schluß Ihres kurzen Einführungstextes in Ihrem Kommentarbuch, das in der Philharmonie ausliegt. Diese Beschreibung - oder Aufforderung ? - erinnert an eine physikalische Versuchsanordnung, deren Problem es ist, - denken Sie an die Heisenbergsche Unschärferelation - dass der Beobachter nicht neutral sein kann, sondern immer schon Teil des zu Beobachtenden ist. In ähnlicher Weise gibt es nun in Ihrer Arbeit keinen musikalischen Ablauf, dem ich einfach nur zuhören könnte, weil ich mit meinem Zuhören - durch meine körperliche Präsenz im Klang - immer schon etwas an diesem Klanggeschehen verändere.

Wenn Sie meinen. - Aber auch in einer passiven Hörsituation kann es ein aktives Zuhören geben. Und auch die Kommunikation zwischen Musikern auf der Bühne und ihrem Publikum dürfen Sie nicht vergessen.

Aber es ist doch etwas anderes, ob das Publikum eine Stimmung, vielleicht eine gewisse Intensität beeinflusst oder ob ich als einzelner Hörer einen Klang verändere.

Sicher. Der Aspekt der aktiven Veränderung ist elementar für das Konzept von "transition".

... übersetzt "Durchgang, Übergang"

... ja, *transition* nimmt zunächst die räumlich-skulpturale Situation des Durchgangs zwischen den beiden Stahlplatten auf - und wendet sie ins Zeitliche, im Sinne eines permanenten, musikalischen Übergangs von einem Klang in einen anderen. Musik ist ja von je her die Kunst des Durch- und Übergangs par excellence. Jeder Ton ist für sich schon ein zeitlich ephemeres Gebilde, besitzt nichts Bleibendes außer unserer Erinnerung daran. In meiner Arbeit wird dies eigens zum Thema, bestimmt die musikalische Ausführung bzw. die musikalische Form in ihrer Grob- wie in ihrer Feinstruktur.

Das Transitorische, der Durchgang, den die Skulptur hier räumlich bildet, kennzeichnet aber nicht nur die Hörsituation zwischen den beiden Stahlplatten. Auch die Umgebung, hier am Rande des Kulturforums und des Potsdamer Platzes. Der etwas verloren wirkende Platz ist kein Ort, an dem man sich niederließe. Er ist ja ganz und gar vom Durchgangsverkehr der Autofahrer, Radfahrer und Fußgänger bestimmt.

Und abends kommen die Besucher der Philharmonie hier vorbei und verschwinden rasch nach den Konzerten in den wartenden Bussen und Taxen, sowie den etwas weiter entfernt parkenden eigenen Fahrzeugen. Ein permanenter Durchgang, der nun eine andere Bewegung mit sich bringt, nämlich den Klang sowohl kurzfristig wie auch langfristig zu verändern. Anderenfalls würde ein sechsmonatiger Lauf dieser Klangarbeit auch keinen Sinn machen.

Um diese langfristigen Klangveränderungen mitzubekommen, müßten die Besucher also mehrmals in diesen sechs Monaten kommen ?

Ja.

Wie haben Sie diese Möglichkeiten der Veränderung realisiert ?

Das ist sehr komplex. Jedenfalls oft nichtlinear und mit Zufällen durchsetzt. Ich glaube nicht, dass unsere Leser interessiert, etwas von dieser Technik, meine Partitur ist ja ein "patch" in Max/MSP, ein Computerprogramm, das am IRCAM in Paris entwickelt wurde ...

... nun, ich dachte auch eher an die musikalische Seite.

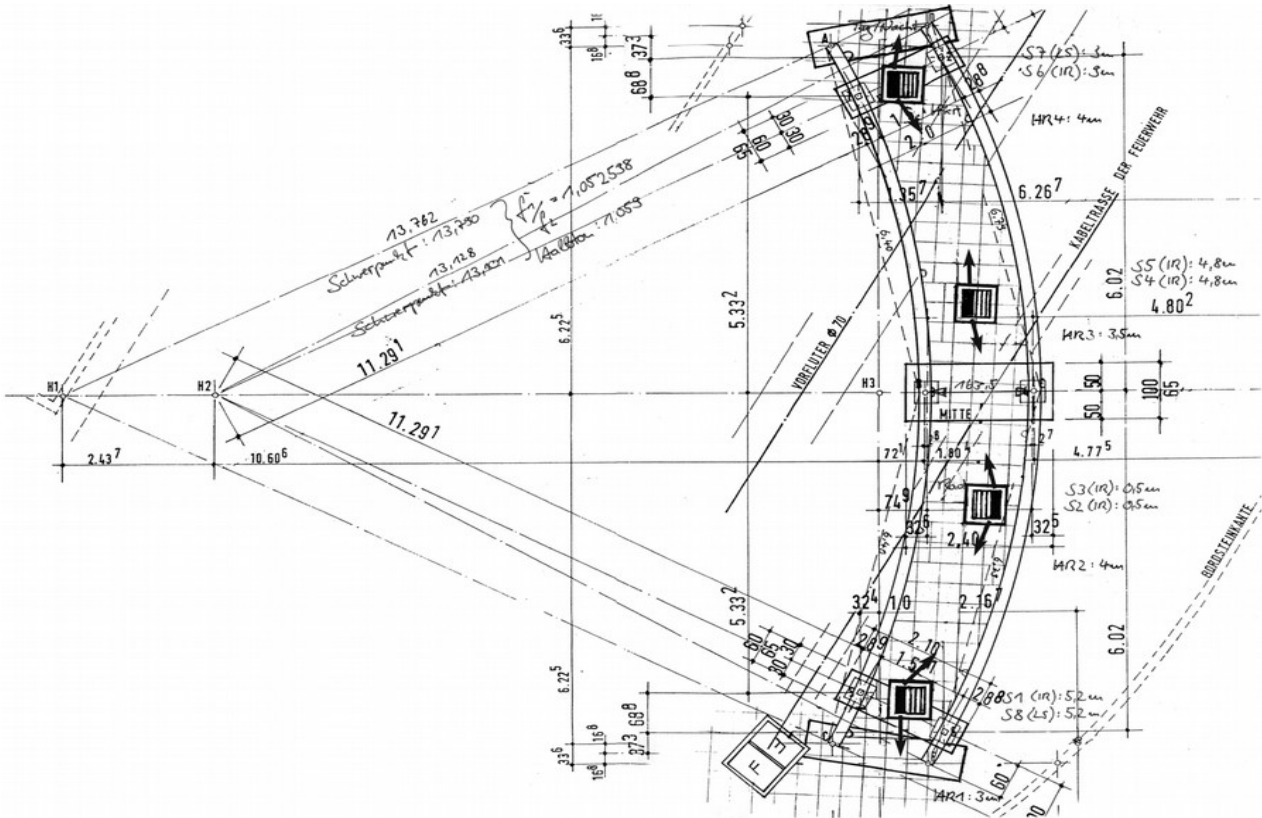
Vielleicht ist doch zunächst ein Punkt wichtig: dass das Klanggeschehen in der Skulptur keine vorgefertigte Endlosschleife ist, als CD oder als ewig-und-drei-Tage-"loop" eines Samples, - auch wenn ich drei Samples als Ausgangsmaterial einsetze: 16 Sekunden Verkehrsrauschen, an diesem Ort aufgenommen, das Gedicht "Der Radwechsel" aus den Buckower Elegien von Brecht, 18 Sekunden, und das Wort "Hier" in zwei Versionen, zusammen 2 Sekunden. Insgesamt sind das also 36 Sekunden aufgenommenes Material bei einer Aufführungsdauer von 263520 Minuten, also sechs Monaten. Wie Sie sehen, verwende ich das tatsächlich nur als Ausgangsmaterial. Zusammen mit den computergenerierten Sinustönen sind das vier Klangquellen. Vier Stimmen. Die Form, in der das dann zeitlich und klanglich erscheint, kontrastiert oder ineinandergeht, ist aber stets variabel und über die Sensoren veränderbar. Der Klang wird also mit Hilfe des Computers ständig neu produziert - und ist nicht fix und fertig vorproduziert.

Hmh. Ich hatte den Eindruck beim ersten Durchlaufen, dass ich zwar Einiges hervorrufen kann, zum Beispiel die Stimme von Otto Sander. Aber die Klangveränderungen waren minimal.

Das hängt davon ab, wo der Klang gerade steht und wie lange Sie sich bei den Sensoren aufgehalten haben. Ist der Klang gerade tief und ruhig, kann es sein, dass Sie wenig direkten Einfluss haben, dafür aber einen langfristigen, der sich erst auswirkt, wenn Sie vielleicht schon wieder draussen sind. Es gibt da in meiner Partitur solche Nachlauffunktionen, "Verweile\_doch 1 bis 6" habe ich die genannt, die Ihre Aktionen mit Ihrer Verweildauer an einem Sensor in einer Variation wiederholen, nachdem Sie weitergegangen sind. Wie ein zeitlicher, akustischer Spiegel mit leichter Verzögerung und einigen Verzerrungen. Kann sein, dass dafür eine erhöhte Aufmerksamkeit und eine gute musikalische Erinnerungsfähigkeit nötig ist. Es geht mir eben auch hier um das Spitzen der Ohren für die feinen Unterschiede, wie zum Beispiel bei dem immer wieder verschiedenen Klangkurvenverlauf, der von Ihnen an zwei der Sensoren ausgelöst werden kann.

Wenn Sie von Klangkurve sprechen, nehme ich an, hat das etwas mit Serras "Curves" zu tun.

Vielen Dank für das Stichwort. Serras Skulptur hat mich tatsächlich auch als musikalische Vorgabe interessiert. Und zwar in zweierlei Hinsicht: einmal hinsichtlich ihrer akustischen Besonderheiten und zum anderen hinsichtlich ihres - sagen wir - körperlichen Eindrucks.

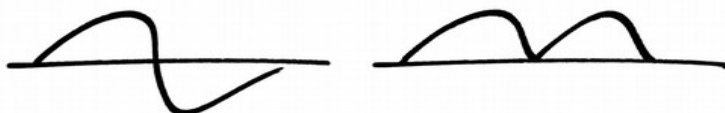


Mein Basisklang aus Sinustönen in der Skulptur ist eigentlich für sich schon ein labiles Gebilde: es ist ein Klang, der "steht". Um stehen zu können, muß er ständig in Bewegung gehalten werden; er muß durchgehend produziert werden. Wie anstrengend das bei traditionellen Instrumenten ist, können Sie feststellen, wenn Sie beispielsweise einem Flötisten bei der Zirkularatmung zuschauen. In der paradoxen Konstruktion eines "stehenden Klangs" stellt sich schon eine Ähnlichkeit zu Serras Skulptur her, an der das widersprüchliche

Ineinandergehen von Bewegung und Starre in den leichten Schwüngen dieser schweren Platten so faszinierend ist. In seiner Frequenzzusammensetzung, also den verschiedenen Tonhöhen, die von sechs Sinusgeneratoren im Computer produziert werden, ist der Basisklang nun durchgehend variabel. Aber es gibt zwei Frequenzpaare dabei, deren Verhältnis zueinander festgelegt ist, das durch alle Veränderungen hindurch über die sechs Monate stabil bleibt. Dieses Verhältnis entspricht genau dem Verhältnis der Radien der Schwerpunkte der beiden "Curves" von Serra. Als Zahl ausgedrückt ergibt das einen Faktor von 1,052598 - und wenn Sie das hören, werden Sie feststellen, daß das fast genau einem Halbton entspricht. Serras Platten stehen also einen Halbton auseinander, und in meinem Basisklang werden Sie immer wieder eine Umspielung zweier Tonpaare in diesem Abstand wahrnehmen können. Damit entsteht ein erstes Spannungsverhältnis, in dem ein ähnliches Verhältnis von Nähe und Distanz herrscht wie bei Serras Platten. Ich habe natürlich die Möglichkeiten des Computers genutzt und nicht den Faktor für einen Halbton - 1,059 - sondern den genauen Skulpturfaktor genommen ...

... was wohl kaum jemand je bemerken dürfte.

Dieser Faktor ist aber insofern nicht unwichtig, weil sich daraus für einen nächsten Transformationsprozeß Konsequenzen ergeben, den ich "Metallisierung des Klangs" nenne. Etwas, was übrigens auch über einen der Sensoren von den Passanten entweder verstärkt oder aufgehoben werden kann. So wie der Rost an Serras Skulptur - und das ist nach allen meinen Gesprächen vor Ort mit den Passanten der Hauptanstoß, der zu einer großen Ablehnung führt; auch noch nach über zehn Jahren; wäre die Skulptur aus Edelstahl, würde sie wohlwollend als modern aber chic vor der Philharmonie goutiert. Also der Rost ist enorm wichtig, und mein Ausgangsmaterial für den Basisklang sind ja sechs, reine Sinustöne, die dann aber durch ein überraschend simples Verfahren im Klang "verunreinigt", nämlich "metallisiert" werden: Eine Schwingung, wie sie im einfachsten Fall eine Sinuskurve vollführt, besitzt einen Anteil über und einen Anteil unter der Null-Linie. Ich habe nun diesen unteren Teil der Kurve über eine einfache mathematische Betragsbildung nach oben geklappt, so dass damit die ganze Schwingung auf der Oberseite liegt.



Übertragen gesprochen: Was unter der Erde liegt, habe ich noch oben geholt. Dadurch ergeben sich jedoch viele Unstetigkeiten, Brüche und Knicke im Schwingungsverlauf, die eine große Vielzahl von nicht-harmonischen Obertönen zur Folge haben, wie sie für metallische Klänge charakteristisch sind. Um nun auf den Faktor zurückzukommen: Ist dann das Verhältnis der Ausgangstöne weder geradzahlig noch ein anderes, einfaches Tonverhältnis, sondern eher - sagen wir - etwas chaotisiert, wie bei dem Skulpturfaktor, verzerrt sich der Klang zusätzlich. Der metallisierte Klang setzt gewissermaßen "Rost an". Dabei kann ich dann selbst nicht vorhersagen, wie das genaue Resultat aussehen wird, da eine kleine Frequenzänderung - ausgelöst durch einen Passanten - eine große Klangveränderung hervorrufen kann. Das ist das Spannende, aber auch das Risiko, das ich mit diesem offenen Konzept eingegangen bin. Trotz der Metallisierung und der nicht vorhersagbaren Klangveränderungen bleiben jedoch die sich umspielenden Fast-Halbtöne wahrnehmbar. Dabei wird die Art der Umspielung beeinflusst durch ein tageslichtabhängiges Rauschen, das diese Sinustöne moduliert. Tag/Nacht-Unruhe habe ich das genannt, und das gesampelte Verkehrsrauschen aus der Umgebung wiederum verändert sensorabhängig ...

... gut, aber ich habe noch nicht mitbekommen, wie damit eine Klangkurve zustandekommt.

Das ist ja auch wieder ein anderer Teil meiner Partitur, der sich Skulpturklang nennt. Dort übernehme ich diese Frequenzen im Halbtonabstand und bringe sie in eine 26 Sekunden dauernde, musikalische Phrase, deren Verlauf - ausgelöst und verändert über die Passanten an den Sensoren - immer wieder anders erscheint. Darauf brachte mich die Beobachtung der Schattenkante an den Platteninnenwänden. Bei verändertem Sonnenstand erscheint dort der Umriss der Skulptur, der Verlauf ihrer Kurven, immer wieder anders, so wie sich auch durch meine Bewegung in der Skulptur eine laufende Veränderung des Kurvenumrisses ergibt durch die sich wandelnde Perspektive. In meinem Klang sind es dann auch wieder Bewegungen im Raum, die die Klangveränderungen bewirken ...

Danke. Harald Szeemann beschrieb das zeitliche Verhältnis in Serras Werk in einem Interview als eine "von einer ungeheuren Freiheit zeugende Offenheit gegenüber der Zeit", wie sie aller bildenden Kunst eigen ist. Im Gegensatz zu Theater, Film oder Konzert, wo eine Betrachtungsdauer vorgeschrieben sei, könne man seine Arbeit schnell durch- oder umlaufen oder auch nicht. Es gäbe absolut keinen Zwang und trotzdem so etwas wie einen zeitlichen Ablauf.

Das läßt sich recht gut auf die Klangkunst übertragen, bei der ja auch keine Zuhördauer vorgeschrieben ist, der Hörer oft weder Anfang noch Ende der Klangeinspielung kennt. Im Gegensatz zum Konzert läßt sich da gar nicht mehr ein Gesamteindruck herstellen, da der musikalische Prozeß nicht mehr als Ganzes erfaßt werden kann. Die Besucher haben dafür die Möglichkeit, ihre Annäherung an das Klanggeschehen, das natürlich begleitet ist durch die raumkörperlichen und visuellen Eindrücke, in zeitlicher wie in räumlicher Hinsicht weitgehend selbst zu bestimmen.

Sie sprachen vorhin auch von einem "körperlichen Eindruck", der Sie an Serras Skulptur interessiert.

Ja, das ist die heikle Gleichgewichtslage, in der sich die beiden Platten - wie so oft in seinen Arbeiten - befinden. Da ist es eigentlich schade, dass die Wenigsten beim Betrachten der Skulptur wissen, dass diese Platten nicht tief in den Erdboden hinein versenkt und verankert sind. Sie sind tatsächlich so austariert, sie bilden in sich den Schwerpunkt so, dass sie einfach nur dastehen können, keine Verankerung benötigen und selbst bei stärkeren Seitenwinden nicht umkippen. Ich habe die statischen Gutachten dazu gelesen. Dass die beiden massiven Stahlplatten trotzdem den Eindruck machen, als ob sie in jedem Moment ineinanderfallen könnten, erzeugt ein durchaus bedrohliches Gefühl, wenn ich durch die Skulptur hindurchgehe. Dieses labile Gleichgewicht schwerer Massen erzeugt eine - zunächst einmal körperlich zu spürende - Spannung, die mich interessiert und der ich in meinen Musikstücken nachgehe.

Nimmt man den Titel von Serras Arbeit dazu, "Berlin Junction", übersetzt etwa "Berliner Verbindung", und das in der - ehemals - geteilten Stadt, dann ist man mit einem Paradox konfrontiert.

Ja, ich lese "Berlin Junction" auch als einen Kommentar und eine Beschreibung des status quo zur Situation Berlins vor dem Mauerfall: Zwei Platten, die gerade keine Verbindung haben, aber eine große Affinität aufweisen und selbstzerstörerisch fast ineinanderzustürzen scheinen. Die Skulptur ist ja im 1987er Jubiläumsjahr entstanden, für die von Harald Szeemann kuratierte Ausstellung "Der unverbrauchte Blick" im Martin-Gropius-Bau. Dort stand sie dann an einer Ecke des Gebäudes, weil sie nicht in den Innenhof hineinbefördert werden konnte. Dort habe ich sie auch zum ersten Mal gesehen, wenngleich ich auch erst, nachdem sie 1988 an der Philharmonie aufgestellt wurde, die Vorstellung gewann, darin mit einem Klang zu arbeiten.

In den Titel Ihrer Arbeit "transition - berlin junction eine klangsituation" haben Sie Serras Titel einfach mit hereingenommen.

Das ist natürlich erst einmal nur eine Ortsangabe.

Aber wenn Sie schon Serras Arbeit mit historischen Bezügen versehen ..

... wogegen er sich wahrscheinlich wehren würde. Er arbeitet zwar ortsspezifisch, aber doch sehr abstrakt mit den Raumkoordinaten am Aufstellungsort und mit den Gesetzmäßigkeiten seines Materials. Er läßt das Material in seiner Materialität zur Geltung kommen, vertraut kompromißlos auf die Schwerkraft - im Gegensatz zu geschweißten Konstruktionen. Sein Werk bezieht sich, wie er es selbst einmal ausgedrückt hat, "in Größe, Massstab, Plazierung und Struktur auf umgebende urbane Signifikanten", nicht ausdrücklich auf historische. Ich habe ihn danach gefragt, per email nachdem ich seine Zustimmung zu meinem Projekt erhalten hatte, aber keine Antwort bekommen, vermutlich wegen eines anderen historischen Bezugs, den ich auch nachgefragt hatte, der nationalsozialistischen "Aktion T4". Damit wurde er erst nach dem Beschluß zur Aufstellung seiner Skulptur an der Philharmonie konfrontiert und das war ihm damals - nach Auskunft der Berliner Geschichtswerkstatt - recht unangenehm ...

Bleiben wir noch kurz bei der Berliner Mauer, die ja nicht unweit vom Martin-Gropius-Bau und auch vom heutigen Aufstellungsort verlief. Inzwischen sind zwar ihre Spuren allzu gründlich verwischt worden. - Und Sie geben Ihrer Arbeit den Titel "transition". Ist das eine Umwidmung von Serras Arbeit angesichts des Wandels der Stadt im Jahre 1989, dem Fall der Mauer, als sich die Grenzen öffneten und alles wieder in Fluß zu geraten schien ?

Nein, eine Umwidmung natürlich nicht, denn dieser Aspekt der Veränderung, der mein Konzept trägt, steckt - wie schon erläutert - bereits in Serras Arbeit drin. Er hat ja bereits einen Durchgang geschaffen, dazu mit nach oben freiem Blick in den Himmel und nach zwei Seiten, der bereits alle Möglichkeiten enthält. Eben auch eine utopische Aussicht. Doch bleibt dieser Durchgang mit seinen Ausblicken ins Freie, aber eben auch mit seiner Bedrohlichkeit, die einen zum Beispiel an die ehemaligen Transitstellen erinnern kann, ambivalent. Meine Arbeit greift diese Ambivalenz als eine Ambivalenz, die in allen Übergangsprozessen steckt, ob individualgeschichtlich oder historisch-gesellschaftlich auf. Seine wie meine Arbeit - und meine Arbeit stellt hier so etwas wie ein neuartiger art-in-art-Modus der Kunst dar - ist über die ambivalente, paradoxe Anlage als Kommentar auch für Nach-Wende-Zeiten aktuell, da ja schließlich der Freiheitsgewinn vor allem für Ostdeutsche recht teuer erkaufte ist. Der ambivalente Übergangsraum als "potential space", so wie ich ihn mit meiner Arbeit innerhalb Serras Arbeit betone, besitzt eine elementare gesellschaftliche wie individuelle Bedeutung. Der Psychoanalytiker Winnicott hat dies im Rahmen seiner Beobachtungen des frühkindlichen Verhaltens beschrieben, wo er auf die ersten Objektbeziehungen, bzw. auf die Bedeutung von Übergangsobjekten für Kleinkinder eingeht.

Eine paradoxe Situation, die von ambivalenten Gefühlen geprägt ist, beschreibt ja auch Brecht in dem von Ihnen eingesetzten Gedicht "Der Radwechsel".

Auch das, obwohl 1953 nach dem 17. Juni verfaßt, lese ich mit Hinblick auf die Nach-Wende-Situation in Deutschland.

"Ich bin nicht gern, woher ich komme. Ich bin nicht gern, wohin ich gehe. Warum sehe ich den Radwechsel mit Ungeduld?" heißt der Schluß. Das klingt sehr nach Stagnation und nicht nach unserer dynamisierten, kapitalistischen Welt, in der Flexibilität groß geschrieben wird.

Nun, auch bei Brecht eine Übergangssituation mit vielschichtigen Widersprüchen. Aber ich

bitte Sie, verlangen Sie jetzt keine Kommentierung dieses Gedichts.

Aber als ein Komponist moderner, zeitgenössischer Musik sollten sie Auskunft geben können.

... ja, aber trotzdem existiert Musik nach wie vor als ein sinnlich wahrnehmbares Phänomen, schlicht Hören genannt, das zur Reflexion anregen kann, aber nicht seine Kommentierung voraussetzt. Die reflektorische, sprachliche Begleitung kann dabei selbstverständlich auch wiederum Ohren öffnen. In "transition" habe ich übrigens gerade dies mit hineingenommen: Im ständigen Fluß der Klänge, wo ein Klang den anderen zum Verschwinden bringt, tauchen - hervorgeholt über die Sensoren - Wort- und Satzfragmente auf. Auch wenn sie vielleicht erst einmal nur klanglich erscheinen, tragen sie sofort das Reflexionsmoment der Sprache ein, dessen Horizont sich allmählich erschließt in der weiteren Beschäftigung mit der



Klangsituation. Die textliche Begleitung zu meiner Arbeit, die in Buchform wie im Internet erschienen ist, hat hierbei eine wichtige, unterstützende Funktion. Daher auch die Angabe der Internet-Adresse [www.berlin-transition.de](http://www.berlin-transition.de), die in der Philharmonie direkt unter dem Titel zu lesen ist. Im ersten Moment nimmt man also vielleicht nur die charakteristischen Stimmen von Angela Winkler und Otto Sander wahr, bevor man auch die Worte versteht. Aber beides, die ausgeprägten Stimmencharakteristika dieser beiden Schauspieler als auch die Worte setzen sich als erstes wie Widerhaken der Erinnerung in dem ständigen Fluß fest. Kommt ein Besucher nach einigen Wochen wieder in den Klangraum zurück, wird er mit seiner Erinnerungsfähigkeit konfrontiert: Was hat sich verändert, was ist gleichgeblieben - und vermutlich werden ihm die Stimmen und Worte gleichlautend vorkommen, obwohl es auch bei diesen klangliche und strukturelle Veränderungen gibt.

Wie soll man sich die vorstellen?

Die Veränderungen ergeben sich durch unterschiedliche Filterungen des Sprachklangs und die unterschiedlich dichte und unterschiedlich lange Abrufung der Textteile. Das ist sogar ganz unmittelbar an einem der Sensoren auszumachen: je näher ich an diesen Sensor herantrete, um so weiter schreite ich im Wortlaut des Gedichts von Brecht voran. Das Auftauchen der Stimme durch meine Bewegung ist dabei wie eine akustische Berührung und ich durchlaufe dann buchstäblich den Text vom Anfangsvers "Ich sitze am Straßenhang" bis zum letzten Wort: "Ungeduld".



Die Konfrontation mit der eigenen Erinnerungsfähigkeit ist dann der Anknüpfungspunkt an die Gedenktafel, die neben der Skulptur in den Boden eingelassen ist und an die Euthanasieopfer der Nationalsozialisten erinnern soll.

Ja, die Wahrnehmung der Veränderbarkeit der eigenen Erinnerung, auch des schnellen Vergessens - und jeder Hörer hinterläßt eine Spur in dieser sich entwickelnden Klanggeschichte, ist damit auch bis zu einem gewissen Grad mitverantwortlich für die momentane Gestalt des Klangs, mehr oder weniger bewußt.

Hier in der Tiergartenstraße Vier, in einer ehemals jüdischen Villa, war die zentrale Organisation der *Aktion T4* untergebracht.

Daher der Tarnname T4.

In diesem Textbuch gibt es eine kurze Dokumentation. Besitzt Ihre Installation auch einen direkten Bezug zu diesem Verbrechen, bzw. zu diesem Ort?

Ja und Nein. Der Text der Gedenkplatte, deren Gestaltung dann mit Serra abgesprochen wurde, ist dagegen sehr deutlich und verschleiert nichts. Nur wurde die Platte mit dem Text nicht wahrgenommen, so dass ich die *Nicht-Wahrnehmung* zu meinem Thema machte. Ich bin also von der momentanen Situation vor Ort ausgegangen. Die Erinnerungsfähigkeit ist dabei ein Aspekt. Der andere ist die Wahrnehmung. Womit wir wieder am Anfang unseres Gesprächs wären ...

... da beschrieben Sie jedoch nur eine sehr allgemeine Sensibilisierung für eine Klanksituation.

Immerhin eine erste Sensibilisierung. Überhaupt erst einmal in einer Alltagssituation einer Irritation nachzugehen, Neugierde zu entwickeln und in eine Suchbewegung zu kommen, ist ja schon recht hilfreich für die Rezeption einer Arbeit mit solchen Bezügen. Darüberhinaus läßt meine Wahrnehmungsführung - zunächst akustisch, schlecht ortbar, dann mit den Klängen und Stimmen aus dem Boden, sowie den Sensoren immer unten an den Gittern - meine visuelle Wahrnehmungsführung läßt also den Blick zum Boden gehen, wo man dann auch im weiteren Umkreis die Gedenkplatte entdecken kann. Und das Wort "hier" mit der Stimme von Angela Winkler, das sehr unvermittelt in dem Klanggeschehen auftauchen kann, ist ja per se ein Ortsverweis und fordert zum Nachfragen heraus - hier: wo? was? - und gibt zugleich die Antwort, in der Lautassoziation zu "T 4". Generell hat dieses aus der Erde nach oben holen, das ich vorhin schon bei der Metallisierung des Klangs in einer eher technisch-mathematischen Weise beschrieben habe, - also das Aus-dem-Boden-Dringen der instrumentalen und der Sprech-Stimmen hat ein starkes, atmosphärisches Moment. Körperlose Stimmen. Innerhalb dieser vor allem nachts etwas bedrohlich wirkenden Stahlplatten ist das eine Atmosphäre, in der - nach Aussage einiger Besucher - ein Schrecken spürbar wird, ohne jedoch zu überwältigen. Das hat für mich entfernt etwas von einer "Kontaktaufnahme mit den Verstorbenen", deren gewaltsamer Tod auch hier - ich hatte ja vorhin die existentiellen Bezüge beim Instrumentenmaterial angeschnitten, wie sie in den Mythen erzählt werden - in die Bildung eines Instruments und seiner Musik eingegangen ist.

Inzwischen liegt am Rand der Gedenkplatte seit einiger Zeit ein Kranz, der sehr gut die Aufmerksamkeit der Passanten auf die Gedenkplatte lenkt.

Das ist richtig. Ein einfaches und sehr probates Mittel. Die Situation vor Ort hat sich damit in dieser Hinsicht grundlegend geändert. Zumindest solange der Kranz dort liegen bleibt.

Herr Klein, ich danke Ihnen für dieses Gespräch.