

»Wir sind Kunst, weil wir hier sitzen ...«

Klangkunst, Vermittlung, Popularisierung – ein Gespräch mit Julia Gerlach und Kirsten Reese

Klangkunst, besonders diejenige im öffentlichen Raum, ist unter allen akustischen Kunstformen wohl die offenste für ästhetische Erfahrungen für jedermann. Oftmals existieren keine zu überwindenden lokalen und zeitlichen Schranken, der Rezeptionsprozess ist selbstbestimmt, sinnlich plural, eingeschlossen die sinnliche Wahrnehmung urbaner oder landschaftlicher Räume. Dennoch deutet nichts darauf hin, dass sich Klangkunst zu einer populären Kunstform entwickelt hat. Über diese widersprüchliche Konstellation und andere Fragen einer möglichen Popularisierung von Klangkunst unterhielt ich mich anlässlich der vom 17. März 2012 bis 6. Januar 2013 präsentierten Klangkunstausstellung im ZKM Karlsruhe Sound Art, die tausende von Besuchern anzieht, mit der Ko-Kuratorin und Projektleiterin Julia Gerlach, und der Komponistin und Klangkünstlerin Kirsten Reese, von der eine Arbeit in Karlsruhe zu hören-sehen ist.

Gisela Nauck: Die Frage nach der Popularität einer Kunstform zielt in erster Linie auf Möglichkeiten ihrer Wahrnehmung und Rezeption. Gerade angesichts der sinnlich pluralen Rezeption von Klangkunst ist deshalb zwangsläufig die erste Frage: Welche Präsentationsarten haben sich als Vermittlungsformen bisher überhaupt herausgebildet?

Julia Gerlach: Als erstes wäre sicher zu unterscheiden – wie es auch *Sound Art* spiegelt

– zwischen der Ausstellung als Präsentation in Museumsräumen und der Installation im öffentlichen Raum. Die Vermittlungsformen korrespondieren mit der ausgewählten Situation. In beiden Fällen gibt es kontemplative und interaktive Formen. Die Ausstellung von Klangkunst im Museum hat sicher eine andere Qualität, ist vergleichend, vernetzt, werkkritisch und man muss sich viele Gedanken machen, damit die Kunstwerke für sich stehen können. Im öffentlichen Raum hat man dieses Problem nicht, vorausgesetzt, dass das Kunstwerk auf den Ort und die Passanten eingeht.

Kirsten Reese: Zum öffentlichen Raum würde ich noch den spezifischen, entdeckten, durch Klangkunst gefundenen Raum als adäquaten Ort für Installationen hinzufügen: verlassene Fabrikhallen, Klöster oder einen Glockenturm, einen Gasometer (Christina Kubisch *Feuer-LichtHimmel* im Gasometer Oberhausen) usw., also Räume, die schon etwas Besonderes sind und in denen Klangkünstler dann Schichten freilegen.

Die Schwierigkeit im öffentlichen Raum ist das Transitorische, dass man sie durchquert und nicht lange darin verweilt. Das macht diese Situation aber auch interessant und man kann sie künstlerisch nutzen, indem man sagt: Das ist die ästhetische Prämisse. Wenn man weiß, Leute halten sich dort eben nicht lange auf oder wenn man weiß, sie kommen regelmäßig dort vorbei – was bedeutet das für die künstlerische Arbeit?

G.N.: Inwiefern, Julia, erfordert eine Ausstellung im Museum ein besonderes Gedankenkonzept?

J.G.: Die Ausstellung am ZKM ist als große Zusammenschau geplant, die Gelegenheit bieten soll, ganz verschiedene Möglichkeiten, mit Klang umzugehen, zusammenzuführen. Absicht war es, eine historische Herleitung und darin bestimmte Positionen aufzuzeigen, die zu der Vielfalt führen, die wir heute haben. Deshalb besteht *Sound Art* zu zwei Dritteln aus vorhandenen Arbeiten. Themensetzungen sollten etwa bestimmte Gedankengänge zum Verhältnis von Klangskulptur und Raumklang oder zum Verhältnis von Hören und Sehen aufzeigen. Der mehrstöckige offene Museumsraum ist akustisch alles andere als unproblematisch. Es war Tüftelarbeit, die an die hundert Werke inhaltlich und akustisch so auszuwählen und anzuordnen, dass sie, unterstützt durch die Ausstellungsarchitektur, ihren jeweils eigenen Raum entwickeln können. Zudem haben Künstler wie beispielsweise Ulrich Eller kompositorische Anpassungen vor-

Blick in den Eingangsbereich der Ausstellung *Sound Art* im ZKM Karlsruhe (Foto: Steffen Harms, ©ZKM Karlsruhe).



genommen, so dass es zwar an verschiedenen Stellen im Museum zu klanglichen Mischungen kommt, dahinter aber eine Dramaturgie steckt. Andererseits haben wir aber auch für den Außenraum verschiedene Arbeiten in Auftrag gegeben, etwa vor dem ZKM der *Temple* aus dreitausend recycelten Lautsprechern von Benoît Maubrey oder *Der gelbe Klang* von Georg Klein oder Kirsten Reeses *Zoobrücke*.

G.N.: Zoobrücke, Was ist das für eine Arbeit, Kirsten?

K.R.: Sie ist für unser Gespräch insofern interessant, weil sie aus zwei sehr unterschiedlichen Teilen besteht. Es gibt dort eine öffentliche Brücke für Fußgänger, die über den Zoo führt. Auf der einen Seite sieht man den Stadtpark und auf der anderen ein paar Tiergehege, insbesondere das Elefantengehege. Das ist also ein Ort, den Leute als Weg immer wieder benutzen, wo sie aber auch stehen bleiben, mal eine Pause machen und für eine Weile aus dem Alltag heraustreten. An einem Ende der Brücke sind zwei kleine Lautsprecher eingebaut, aus denen Samples von Tierlauten von einem Fairlight erklingen, also von einem der ersten elektronischen Sampler, gemischt mit elektronischen Klängen, die wie Tierlaute klingen. Ich konnte beobachten, wie eigentlich alle Passanten, die dort vorbeigehen, irritiert sind, wenn sie ein Zirren oder Quaken oder sonst etwas hören, was da nicht hingehört. Die Arbeit referiert aber insofern auf diesen Raum, weil man dort viele natürliche Tierlaute hört, Vögel und Wasservögel vor allem, aber auch Pfau, Seelöwen und andere. Tierlaute bestehen ja aus kurzen, sich wiederholenden Motiven, genau wie die repetierenden Fairlight-Samples der ›falschen Tiere‹, die bei mir erklingen – das stellt ebenfalls eine gegenseitige Referenz her. Der zweite Teil der Arbeit *Zoobrücke* ist ein Audio Walk, einmal über die Brücke und zurück, eine stark geführte Situation. Man muss sich den Player und Kopfhörer ausleihen, sich zwanzig Minuten Zeit nehmen. Es ist ganz klar strukturiert, wie lange man sich in dieser Arbeit aufhält. Man schaut in den Zoo hinein und es gibt über die Kopfhörer Referenzen zu dem, was man sieht und hört. Es ist letztlich eine Komposition aus elektronischen und Umgebungsklängen mit ziemlich viel Text, unter anderem ein kulturtheoretischer Text von John Berger *Warum sehen wir Tiere an?*. Meine Arbeit ist eigentlich nur hörbar, steckt aber voller Verweise und auf das, was man sieht.

G.N.: Was waren Deine Intentionen, diese Arbeit so anzulegen?



K.R.: Generell interessiert mich immer dieses Aus-dem-Alltag-Heraustreten durch Kunst. Warum wollen wir überhaupt Kunst sehen und hören? Und da ist natürlich diese Frage der Verortung im öffentlichen Raum sehr interessant, Kunst an normalen Orten, die man sonst ganz anders erlebt. Es wird noch eine andere Ebene hinzugefügt, die weiter führt, die den Moment der Kontemplation, die atmosphärische Orte ohnehin haben, weiter zuspitzt und intensiviert. Was mich dabei immer interessiert ist das Verhältnis von Realem und Artifiziellem als eine Form von Wahrnehmungsreflexion. Sobald man anfängt darüber nachzudenken, ob etwas echt oder falsch ist denkt man ja auch darüber nach, was man überhaupt wahrnimmt. Ich bin immer wieder überrascht, wie man durch diese künstlerische Ebene den Ort tatsächlich ganz anders, intensiver wahrnimmt, Dinge hört, auf die man vorher nicht geachtet hat oder vorhandene Geräusche ganz anders hört, weil man sich eine Zeit lang an diesem Ort anders konzentriert hat. Das Ganze aber nicht in pädagogischem Sinne, sondern als Ästhetisierung des Alltags: als »Leben ist Kunst«, zugespitzt gesagt.

G.N.: Bei der Ausstellung *Sound Art* insgesamt, gab es da Überlegungen, in Richtung Vermittlung, Popularisierung, also Klangkunst dem Publikum leichter zugänglich zu machen? Es kommen ja wirklich sehr viele Leute in diese Ausstellung.

J.G.: Für mich war die wichtigste Voraussetzung, Klangkunst in ihrer Geschichte darzustellen und es zu ermöglichen, dass so viele verschiedene Klangkunstarbeiten an einem solchen Ort wie dem ZKM überhaupt koexistieren können, ohne sich in ihren künstlerischen Eigenarten zu stören. Auffallend sind dabei schon etliche interaktive Arbeiten, die

Kirsten Reese, Teil 2 aus ihrer Arbeit *Zoobrücke* in Karlsruhe (2012) Foto: K. Reese)

den Anschein erwecken könnten, einen spielerischen »Zugang« für die Besucher herzustellen. Das war aber nicht der Grund, sondern wir haben Klangkunst von vornherein weiter gefasst. Der Untertitel ist ja *Klang als Medium der Kunst* und Kunst meinte hier den Bezug zur Bildenden Kunst und zur Medienkunst. In letzterer ist oft eine interaktive Komponente enthalten und deshalb findet man in der Ausstellung insgesamt einige interaktive Arbeiten.

G.N.: Das Publikum erhält durch klangliche Interaktionen die Möglichkeit, spielerisch mit dieser Kunst umzugehen, nicht nur staunend davor zu stehen, sondern sich unmittelbarer darauf einzulassen als allein durchs bloße Sehen und Hören?

J.G.: Ja, sicher. Aber ich glaube, das ist auch eine korrekte Wiedergabe der Entwicklung der Klangkunst: Dass die Grenze zur Medienkunst immer stärker aufgelöst ist und viele Arbeiten heute in diesen Zwischenbereichen anzusiedeln sind.

Peter Weibel als Kurator bringt da aber auch eine andere Weitsicht mit und hat als Leiter des ZKM Karlsruhe auch eine andere Aufgabe, Publikum in das Museum zu bringen. Er ist da, ganz klar, auch auf eine andere Zugänglichkeit und Verständlichkeit dieser Kunst bedacht gewesen. Er hat von Anfang an gesagt: Wenn unsere Besucher in dieses Museum reinkommen, dann müssen sie sofort merken, es handelt sich um Soundart. Und es darf keine andere Wahrnehmungsform vorrangig sein als diese. Er hat es auch als zentral und wichtig erachtet, dass Besucher die Grundlagen von Klangkunst sofort und problemlos verstehen. Das zieht sich durch die ganze Ausstellung. Beispielsweise gibt es eine Grafikwand, wo Schwingungsmuster von Klang, Geräusch, Ton und Knall sichtbar sind, um zu zeigen, was alles Sound sein kann. Wir waren nicht von vornherein auf Popularisierung aus, sondern es kamen durch das Ausstellungskonzept eine ganze Reihe von Aspekten hinein, deren Resultat dann einer Popularisierung entsprach.

G.N.: Ist es nicht gerade die Chance von Klangkunst und unter den akustischen Künsten damit ein Alleinstellungsmerkmal, ohnehin nahe an ihr Publikum heranzukommen? Kirsten, Du hast vorhin sogar von einer Ästhetisierung des Alltags gesprochen.

K.R.: Auf jeden Fall. Ich hatte voriges Jahr in Witten, im sogenannten Außenprogramm, eine Arbeit an der Ruhr an einer Burgruine und da wurde wieder sehr deutlich, dass man

Spazierengehen oder zum Picknicken gekommen waren, mit solchen Klanginstallationen tatsächlich erreicht. Sie hören zu, kommentieren was sie hören, Kinder reagieren darauf. Gruppen und Schichten zu erreichen, die sich ansonsten für Kunst nicht interessieren, ist ein Anspruch, der durchaus gelingen kann. Ich glaube auch nicht, dass diese »normalen« Leute falsche Fragen stellen oder nur oberflächlich hören, sondern durchaus merken, wenn ein Stück langweilig ist oder konzeptionell nicht funktioniert. Sie können oft sogar besser zuhören, weil ihr Hören nicht so vorgeformt ist, weil sie offener sind, denn sie haben erst einmal keine Erwartungen. Und wenn man es schafft, solche Leute zum Zuhören zu bewegen, dann ist das für einen selbst auch viel schöner, viel freier, weil nicht so ideologisch wie so oft in der neuen Musik.

G.N.: Was wären für euch ideale Räume, Veranstaltungsformen in denen Klangkunst ihren adäquaten Rezeptionsplatz hat? Adäquat auch insofern, als dass sie die ihrem Wesen immanente populäre Option einlösen kann?

K.R.: Wichtig ist der Rahmen, besonders auch ein zeitlicher Rahmen, in dem Klangkunst rezipiert werden kann – gerade bei Festivals. Was in der Kunst inhaltlich stattfindet ist die eine Sache, aber wir müssen uns auch viele Gedanken darüber machen, wie die Leute hören, aus welcher Perspektive, wie und wo sie etwas wahrnehmen können.

Das andere Extrem wären dann Installationen wie Max Neuhaus' *Times Square*, für mich ein sehr schöner, utopischer, künstlerisch radikaler Moment der Popularisierung. Das ist eine permanente Arbeit, die sehr subtil ist, denn am Times Square ist es so unglaublich laut. Auf die Klänge wird nicht hingewiesen und sie drängen sich nicht auf, man muss sie entdecken und was dann der einzelne Mensch daraus macht, ist total frei – das finde ich als Gegenpol zu einem starken Vermittlungsansatz eine radikale Form als Künstler etwas in die Welt zu bringen.

J.G.: Die Erfahrung mit den öffentlichen Installationen in der Stadt Karlsruhe ist tatsächlich so, dass die Bürger der Stadt diese vielleicht sogar stärker wahrnehmen als die Ausstellung selbst, weil sie den Installationen einfach begegnen. Auf den Stühlen von Peter Ablinger etwa haben sich Leute kennengelernt. Oder ich habe dort Sitzende gefragt und sie antworteten mir sehr selbstbewusst, dass sie jetzt Kunst seien, weil sie dort sitzen. Sie haben die Installation sehr schnell kapiert und sich damit – auch selbstironisch – identifiziert. Das sind

also gute Erfahrungen, an die man anknüpfen kann. Nicht, indem man neue Utopien schafft, sondern indem man das, was funktioniert, stärker macht.

Das ZKM wiederum ist als Museum so eingeführt, dass zu allen Ausstellungen alle Schulklassen aus der Region und auch aus Frankreich angereist kommen und eben auch zu einer *Sound Art*-Ausstellung. Das ZKM hat eine große Vermittlungsabteilung, die Ausstellungen durch Führungen und Workshops flankiert. *Sound Art* nutzt also einen bereits popularisierten Ort. Aber die Entscheidung zu einer *Sound Art*-Ausstellung muss erst einmal gefällt werden und das ist letztlich eine zielgerichtete Leitungsentscheidung: Die Popularisierung erfolgt durch die Entscheidung und wird in diesem Fall glücklicherweise durch gute Besucherzahlen bestätigt.

G.N.: Wenn Klangkunst diese Möglichkeit zur Popularisierung hat, wie stark müssen die Arbeiten sein, dass sie vor allem von ihrer klanglichen Seite her, wie es oft geschieht, nicht als nichtig und belanglos abgetan werden, sondern bei ihren Rezipienten zu einer ästhetischen Erfahrung führen?

K.R.: Es geht natürlich um diese ästhetische Erfahrung. Es gibt in der Klangkunst sicher Arbeiten, die konzeptuell dünn sind, »bei denen es nur zwitschert«, aber das gleiche gilt auch für viele Konzertmusik. Ich habe es schon oft erlebt, dass Leute mit Vorschlägen zu mir kommen, was man an einer Installation noch besser machen oder wie man die klangliche Seite weiter entwickeln könnte und so weiter. Das muss man sich mal bei einem Streichquartett vorstellen. Beim Format Installation fühlen sich die Leute nicht von vornherein ausgegrenzt, sondern es ist so anders, dass sie sich dazu unmittelbar äußern können. Und das ist eine Qualität, die man nutzen kann und von daher besteht die Chance einer Popularisierung. Aber natürlich muss eine vielschichtigere Arbeit so angelegt sein, dass die Besucher nicht nach drei Minuten wieder rausgehen und meinen, alles erfahren zu haben, sondern man muss wirklich überlegen, was sie hält.

G.N.: Das ist dann letztlich auch eine Frage nach einer wie auch immer lokalisierten Inhaltlichkeit von Klangkunst ...

K.R.: Es gibt ja Arbeiten, auch in der Bildenden Kunst, die kann man schnell verstehen. Es gibt eine sehr starke Idee und das genügt. Das trifft sicher auch auf viele Klangkunstarbeiten zu. Und dann gibt es eben Arbeiten, die mehr komponiert sind, in Bezug auf einen Raum

und auch auf eine zeitliche Staffelung, wo es unterschiedliche Klangebenen gibt mit ganz unterschiedlichem Material, die gegenübergestellt werden. Wichtig ist für eine Inhaltlichkeit natürlich auch, wie sich die Installation und die Klänge zu dem Ort verhalten, an dem sie stehen, wie sie diesen klanglich einfärben, wie Hören und Sehen eine Verbindung eingehen und dadurch eine Arbeit stark wird. Insbesondere im öffentlichen Raum gibt es ja nicht nur das Sehen, sondern eine Atmosphäre, es gibt die Geschichte eines Raumes. Der ist ja real, der lebt ja, der Raum – das heißt, potenziell hat jeder, auch aus dem Publikum, ein anderes Verhältnis zu dem Ort, hat einen Ort anders erlebt. Und das unterscheidet diese Orte von einem Museumsort, wo alle Bestandteile einer Arbeit vom Künstler zusammengetragen werden.

J.G.: Für mich ist, gerade bei einer Ausstellung, ein Wechsel zwischen den Inhaltlichkeiten wichtig: dass bestimmte Themen gesetzt werden und damit die Inhaltlichkeiten wechseln und eine übergeordnete Komplexität entsteht, die man erst peu à peu durchdringt. Die einzelnen Werke sind oft sinnlich und zugänglich, aber wenn man tiefer schürft, entdeckt man auch noch etwas oder Querbezüge. Ob es also ums Hören geht oder um körperliches Hören, was für mich eine starke Inhaltlichkeit ist, die für Vermittlung zentral ist. Ob Experimente thematisiert sind – wie entsteht Klang, wie drückt er sich aus usw. oder Politisches, Individuelles. Egal ob das Konzeptuelle im Vordergrund steht oder das Kompositorische können alle Arbeiten eine Tiefe und Auszeichnung haben und die suche ich und finde ich spannend.

G.N.: Was wären eure Visionen für eine zukünftige Klangkunst?

K.R.: Es wäre gut, ein Haus für akustische Kunst zu haben. Nicht nur als Ausstellungsforum, sondern als Ausgangsformat, von dem aus man sich mit Manpower, Geld und einer institutionellen Förderung den verschiedenen Formen der Klangkunst widmen könnte. Das könnte dann Ausstellungen an diesem Haus beinhalten, aber auch Satelliten an allen möglichen Orten im öffentlichen Raum. Notwendig ist längst ein Ort, wo das alles institutionell verankert ist, also eine Plattform von Veranstalterseite. ■