

# Das Einmaleins vom Sehen und Hören

Über die Installationen von Hans Peter Kuhn

## Porträt

**O**bwohl sich längst die medialen Bindungen von Kunst aufgelöst haben, so läßt sich doch oft eine Neigung beobachten, entweder den akustischen oder den visuellen Eindrücken Dominanz zuzubilligen. Meist zeigen sich darin Spuren des künstlerischen Werdegangs. Eine Ausnahme machen die Arbeiten des 1952 in Kiel geborenen Hans Peter Kuhn. Er arbeitete als Quereinsteiger seit 1975 als Tontechniker beim Theater, war ab 1979 für die Klanggestaltung der Theaterstücke von Robert Wilson verantwortlich, schuf seit 1989 Musik für Tanztheater – Hans Peter Kuhn wird heute oft um Lichtinstallationen gebeten. Kein Wunder, daß er immer wieder nachdrücklich betont, daß sein primäres Bezugsmedium der Ton ist.

Klang und Licht gehen in seinen Installationen in der Regel ein gleichgewichtiges Verhältnis ein. Sie ergänzen sich und sie interagieren im Hinhören und Hinschauen.

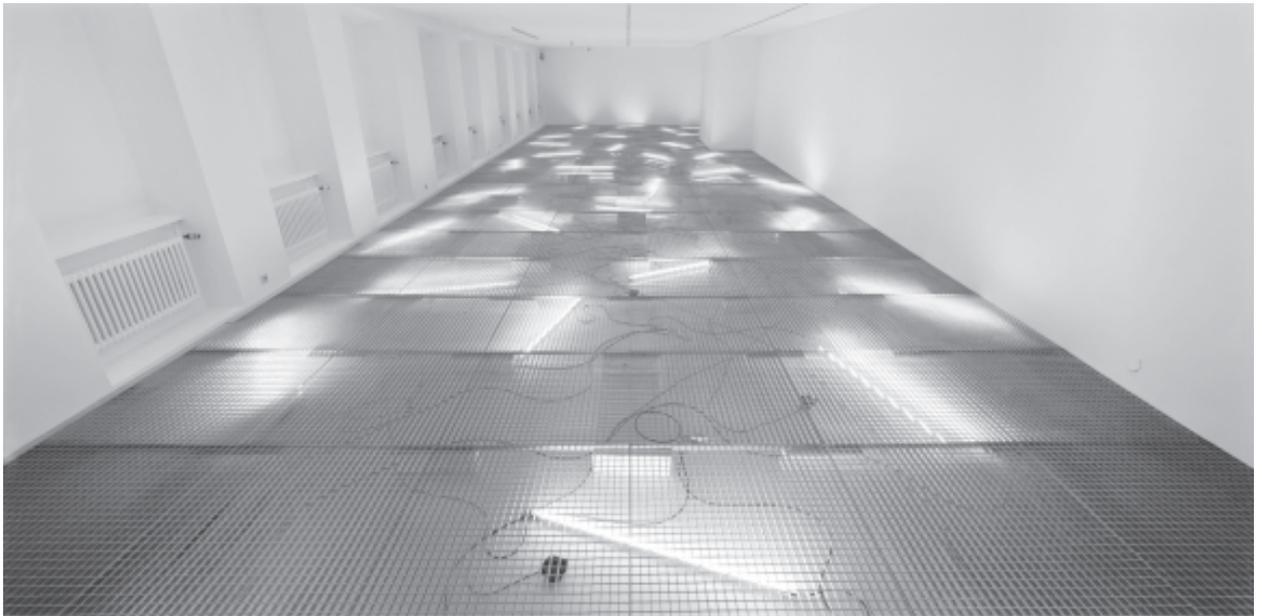
### Innere Logik

Ergänzungen betreffen die Herstellungsebene. In mehreren Installationen arbeitet Kuhn mit Bruchglas. Es kann in große, von innen beleuchtete Glasbehältern gefüllt sein (*Aquarium*, Berlin 2000). Oder es ist einfach nur aufgeschüttet (*Fassungslos*, Stuttgart 1988). Es wird von Klängen begleitet, die von zerbrechendem Glas oder Weingläsern stammen. Die » Fassungen« des Glases erscheinen in verschiedenen Formen und die Töne sind so überformt, daß sie nicht mehr auf ihren Herkunftsort verweisen. Kuhn verwendet gesampelte Klänge, deren Oberflächenstruktur interessanter ist als die von vorausberechneten, synthetisch erzeugten. Er fragmentiert diese Klänge und isoliert sie als Einzelereignisse, kehrt ihre Detailstrukturen hervor. Nicht immer wird eine innere Kohärenz der Installationen durch die Herstellungsbedingungen erzeugt. Sie kann auch durch den Ort vermittelt werden. *Im Fluß* (Bremen 1989), einen zur Weser parallel verlaufenden »Fluß«, auch er aus Glas, allerdings auf dem Boden liegende leere Weinflaschen, die eine aus Leuchtstoffröhren gebildete Gestalt umhüllen, begleiten von oben aus Laut-

sprechern kommende Geräusche aus Stadt und Hafen. Die Klänge sind »konkret«, aber nicht identifizierbar, weil bearbeitet; sie verdoppeln nicht. Der innere Zusammenhang zwischen Optischem und Akustischem kann nur als Anmutung von Logik erlebt werden. Ungewöhnlich ist dies für den Musikhörer nicht, denn er erfährt Gleiches im Konzert, gleich ob er Werke mit einer motivisch-thematischen Arbeit oder mit einer seriellen Faktur hört. Wer diese Anmutungen von Logik gedanklich erfassen will, muß bei Kuhn die technischen Angaben lesen, die den Installationen beigelegt sind. Auch das erinnert an eine Konzertaufführung, bei der das Programmheft Aufschluß über die innere Struktur von Werken geben soll.

### Klingende Akteure

Ergänzungen zwischen der visuellen und der akustischen Schicht können auch unmittelbar in der Wahrnehmung gegeben sein. Lichtquadrate, Leuchtstäbe, Gitter, weiße Stelen, die eine schwarze Lautsprecherhaube tragen, solche einfachsten geo- und stereometrischen Objekte sind in den minimalistisch wirkenden Installationen von Kuhn zu sehen. Unauffällig angebrachte Lautsprecher können ebenfalls einer exakten Anordnung entsprechen. Was aber hüpfet, springt, bewegt sich, von Pausen unterbrochen, zwischen den Lautsprechern? Welch' kleine Klänge tanzen im Raum? Mit welcher hoher Geschwindigkeit laufen abstrakte Klangketten an einer Linie entlang? Bilden diese klingenden Akteure einen Gegensatz zur unbeweglichen Ruhe der visuellen Gestaltung? Kuhn betont immer und immer wieder, daß seine Lichtflächen und -objekte völlig statisch sind, daß sie weder flackern, noch aus- und angehen, zudem auch einen völlig gleichmäßigen Helligkeitseindruck vermitteln. Seine Neigung zu Leuchtstoffröhren rührt aus letzterem. Aber gerade diese gleichmäßig leuchtenden Röhren vermitteln in jenen Installationen, in denen sie nackt und weiß sind, gar keine statische Wirkung. Kuhn hat mehrfach damit eine *Landschaft* (Saarbrücken 2000; Berlin 2001) unter einem betretbaren Metallgitterboden ausgelegt; unter diesem Rost befinden sich außerdem miteinander verkabelte Lautsprecher, zwischen denen Klänge hüpfen. Die Ordnung der Leuchtstoffröhren wirkt intuitiv arrangiert, zudem erscheinen durch die Lichtreflexionen des Gitters manche eher wie ein zerstreuter Fleck, andere hingegen wie ein gerader Stab. Steht man auf dem Gitter und folgt automatisch mit dem Ohr dem Treiben der Klänge im Raum, so ist es schwierig, die Zahl der Leuchtstoffröhren festzustellen. Man



gewinnt eher den Eindruck einer fotografierten Bewegung. Je intensiver man betrachtet, umso unruhiger werden die Lichtobjekte. Die bewegten Klänge lenken den Blick, das Licht wird automatisch in die Bewegung einbezogen, weil selbst das Gitter mit seinem zerstreuten oder konzentrierteren Leuchten dem Auge keinen ganz festen Halt bietet. Eine schwebende, raumausfüllende abstrakte Szene entsteht, die der Besucher aus verschiedenen Perspektiven, aber nicht auf einen Blick, erleben kann. Kuhn nutzt – wahrscheinlich unbewußt – ein Phänomen der audiovisuellen Wahrnehmung. Wir sind zwar, wovon der Bauchredner ein beredtes Zeugnis ablegt, gewohnt, daß durch das Auge die Herkunft des Schalls eine Ortsverschiebung erfahren kann, aber das Ohr drückt umgekehrt seine zeitlichen Muster gern dem Auge auf. Dieser letztgenannte Effekt wird in den Installationen von Kuhn verstärkt, weil die unruhige Anordnung des weißen Lichts ein Hin- und Herwandern der Blickbewegung erzeugt und damit das Bedürfnis nach einer zeitlichen Struktur weckt. Die Besucher, die von einer Galerie aus, um die leise Töne schnell herumzulaufen, auf eine solche unten auf dem Boden liegende Landschaft, in diesem Fall ohne Metallgitter, blickten, zogen den Boden regelrecht in die Höhe. (Ohne Titel, Berlin 1992). Die Leuchtstoffröhren waren bei dieser Installation abgeklebt, so daß das Licht, ortlos wirkend, nur durch einen Schlitz nach oben austreten konnte.

Töne als Akteure, die Bewegung in einem Lichtambiente erzeugen, als wollten sie etwas von abstrakten neuartigen Formen erzählen, sind typisch für die Installationen von Hans Peter Kuhn. Hat man sich inzwischen daran gewöhnt, bei Klanginstallationen normalerwei-

se in Rauschbänder hineinzuhören, so gerät man bei Kuhn eher in eine, wie immer abstrakte, aber handlungsreiche »Aufführungssituation«. Und wenn es einmal nur rauscht (*Rosa Rauschen*, Brandenburg 1996), so bewegen sich doch darin einzelne Töne durch den Raum.

Wahrnehmungsergänzung ist ein Verlegenheitsausdruck für die von Kuhn intendierten synästhetischen Vorgänge, die allerdings auf einer anderen Ebene stattfinden als das Tönesehen oder Farbenhören. Sie sind abstrakter, lassen das Ineinanderwirken von zeitlicher und räumlicher Information in der menschlichen Wahrnehmung hervortreten, indem akustische Raumbewegungen auf statische Lichtobjekte übertragen werden. Alltagsroutinen der Vereinfachung zugunsten von komplizierteren Basisprozessen werden aufgebrochen. Es ist in dieser Hinsicht interessant, daß Kuhn mit farbigen Lichtobjekten ganz anders umgeht als mit weißen. Sie sind regelmäßig und gern als Linie in schmalen Räumen (Marl 1994) oder an Wasserufern (*The Pier*, New York 1996) angeordnet. Man läuft nicht nur mit den Tönen, sondern auch mit den Augen entlang, provoziert von der Frage, wie denn die Farben angeordnet seien. Durch das Wandern von einem Fixationspunkt zum anderen wird ein bewegter rhythmischer Eindruck hervorgerufen. Es entsteht ein Farbenspiel, das bei den Außeninstallationen erhalten bleibt, auch wenn man die Töne nicht mehr hören kann, die die Bewegung unterstreichen, weil man den Rhythmus nur aus der Ferne sieht.

Hans Peter Kuhn, *Landschaft* 2000, Installation in Saarbrücken (Foto: kassnerfoto.de)

## Verdichtung sinnlicher Eindrücke

Synästhesie aber in ihrer wörtlichsten Bedeutung des Zusammen-Wahrnehmens, das nicht

nur eine assoziative Bereicherung einer unimodalen Erfahrung ist, sondern das gleichzeitige »Zusammen« verschiedener sinnlicher Eindrücke als Verdichtung einer Erfahrung – solche Synästhesie, die allgemeine, medial nicht gebundene kognitive Anschauungskategorien betrifft, scheint das wichtigste Charakteristikum der Installationen von Hans Peter Kuhn zu sein. *2 in 1 (Three Works)* lautet der Titel einer Arbeit (Tokio 1996), die dies sehr deutlich macht. Der Künstler beschreibt sie folgendermaßen:

»Zwei Spiegel hingen im Winkel von 90° zueinander an der Wand. Links und rechts davon ragten zwei Glasscheiben aus der Wand, auf deren Innenseiten je ein Foto montiert war. Wenn man mit der Nasenspitze die Schnittstelle der beiden Spiegel berührte, sah man ein 3D-Bild vor einem normalen zweidimensionalen Hintergrund. Gleichzeitig befand man sich mit den Ohren genau in der Mitte zwischen den beiden von der Decke hängenden Lautsprechern, über die ein Monosignal eingespielt wurde, man hört diesen Ton in der Mitte des Kopfes.«

Die »Rechnung«, die hinter dieser wie auch hinter vielen anderen Arbeiten von Kuhn steckt, heißt: Aus zwei mach eins, dann sind es drei. Aus zwei Ohren oder zwei Augen ergibt sich je ein Eindruck und mit beiden zusammen kann man möglicherweise erkennen, daß die Wahrnehmung nicht als bloßes Abbild der Umgebungswirklichkeit funktioniert, sondern als aktive mentale Anverwandlung. Aus einiger Entfernung sieht und hört man nicht mehr zwei in eins. Man muß sich in die Situation hineinbegeben. Erst dieser Standpunkt des Rezipienten macht aus eins und zwei eine drei. Er ist in das Einmaleins von Sehen und Hören einbezogen.

Bei einigen Arbeiten benutzt Kuhn die traditionelle Präsentationsform. Das *Aquarium* kann man von einer erhöhten Position aus genießen, bequem in einen Sessel geschmiegt, unter einer altmodischen Stehlampe, bei einem Glas Whisky. Der konkrete Ort bot dem Künstler diese umgekehrte Bühnensituation. Auch vor der Wand, an der im »schmalen Raum« verdeckte Lautsprecher und bunte, von hinten angestrahlte Lichtquadrate, angebracht waren, stehen Stühle. Der Zuschauer, in fester Position, wird automatisch zur Wanderung des Blicks im Verbund mit den Klängen an der Wand entlang verleitet. *Tagesschau* (Hannover 1995) sieht ein etwas entfernt hinter einem Gitter sitzendes Publikum vor. Fernsehprogramme sind nur als reflektorische Lichtspiele auf eine weiße Wand projiziert, begleitet von einer komplizierten Klang-

42 collage, in der ein Anklang an das Eröffnungs-

signal der gleichnamigen Sendung ein Bewußtsein für die Umkehrung einer Alltagssituation schafft: Es handelt sich nicht um eine Ausstrahlung in den Raum des Zuschauers hinein; durch die Reste klanglicher Semantik werden eher umgekehrt Vorstellungen des Zuschauers auf das »Lichtspiel« projiziert. Auch ein ausgeschlossenes Publikum ist bei Kuhn immer ein eingeschlossenes. Die Position, sitzend, gehend oder stehend, in der die Wahrnehmung stattfinden soll, ist präzise bestimmt. Sie gehört zur künstlerischen Konzeption.

## Reduktion des Materials

Die Materialvielfalt, über die heute ein Künstler verfügen kann, ist verwirrend unbegrenzt. Kuhn begegnet diesem Umstand mit einer starken Reduktion. Materialerprobungen gehören nur noch selten zu seinen Zielsetzungen. Seine Überlegungen sind eher davon bestimmt, wie die Proportionen und Ausdehnungen von Räumlichkeiten beschaffen sind und welche Position der Rezipient darin einnehmen soll. Kuhn verwendet durchaus dieselben Materialien, um neue Ansichten in solchen Räumlichkeiten zu schaffen. Leuchtstoffröhren, weiß oder bunt, projizierte Farben, Bruchglas, Kabel, Lautsprecher, hoch aufgerichtete weiße Stelen und Klänge, die durch den Herstellungsprozeß oder die räumliche Nähe damit zusammenhängen, wirken zwar wie personalstilistische Elemente. Aber sie haben kaum einen höheren Stellenwert als in früheren Zeiten eine bestimmte Farbe oder Technik für den Maler, eine wiederkehrende instrumentatorische Besonderheit für einen Komponisten hatte. Die genannten Materialien bilden nicht das Grundvokabular der Installationen von Kuhn, das auf einer anderen nicht physikalisch bestimmbar Ebene liegt. Empfindungsqualitäten wie durchsichtig-undurchsichtig, hell-dunkel, festlich bunt-alltäglich, zufällig-geordnet, unnahbar-begehrbar, Klang-Stille, Bewegung-Ruhe, solche und andere Empfindungsqualitäten spielen eine große Rolle. Sie semantisieren, zuweilen dramatisieren sie sich durch ihre polaren Verhältnisse. Ihre materialen Voraussetzungen haben den Charakter von Ikonen, die ihre Bedeutung im Gewahrwerden realisieren. Kuhns Installationen sind nicht selbstreferenziell, obwohl sie formal so klar und präzise abgegrenzt wirken. Sie genügen jenem Kunstkoeffizienten, der – wie Marcel Duchamp meinte – sich erst durch einen wahrnehmenden Rezipienten vervollständigt. ■