

Etwas mehr als nur Wert...

BILL DIETZ

Dies ist das Manuskript für einen Vortrag, den ich am 14. Dezember 2022 an der Mason Gross School of the Arts der Rutgers University gehalten habe. Der Ton wurde über die kostenlose Version eines kommerziellen Audio-Streaming-Dienstes auf den mobilen Geräten der Teilnehmer:innen wiedergegeben. Das Audiomaterial, das diesen Text begleitet, wurde während des Vortrags aufgenommen (mit Ausnahme des ersten Audios, das in seiner Sendeform erscheint), um die Asynchronität der Geräte der Teilnehmer:innen zu dokumentieren.

4:01 Stereoaufnahme in 33 Segmenten. Jedes Segment stammt aus dem Anfang von 33 Google-Videosuchergebnissen für »artist talk«. Ein Segment folgt auf das nächste, bevor irgendwelche gesprochenen Identifizierungsinformationen mitgeteilt werden. Die Segmente enthalten formelle Begrüßungen, Danksagungen, Publikumsgerummel und Applaus. Dieses Audiomaterial wurde in einem Loop von der Öffnung der Türen bis zur offiziellen Einführung abgespielt.



Hallo zusammen. Ich bin Bill. Ich werde heute Abend kein Mikrofon benutzen – würdet Ihr stattdessen bitte alle näher kommen? Wenn Ihr Bedenken habt, so nah beieinander zu sitzen, habe ich ein paar Masken dabei. Setzt Euch so, wie es Euch angenehm ist – aber bleibt in Hörweite. Wenn wir so sitzen und ich etwas lauter spreche, sollte eine Verstärkung nicht nötig sein. Ich habe das schon ein paar Mal gemacht, und es hat immer

gut funktioniert. Wenn Ihr das, was ich sage, gleichzeitig mitlesen möchtet, findet Ihr oben auf der Projektion einen Link dazu. Fühlen sich alle wohl?

[...] Dies ist also der erste Teil des heutigen Abends, der gesprächige Teil. Im zweiten Teil wird es mehr um Klänge gehen. (Aber auch da werde ich das eine oder andere sagen.)

Wenn ich es auf diese Weise ohne Mikrofon und mit dem albernen Telefon mache, ist das wohl als Versuch gedacht, etwas von dem umzusetzen, worüber ich heute Abend sprechen möchte. So vieles von dem, was ich ›tue‹ – schreiben, Kunst machen, lehren, was auch immer – hat mit der Gestalt von Infrastrukturen zu tun, mit den Formen von Formen. Wie ihre besonderen und niemals ›neutralen‹ Formen die Dinge, die sie transportieren, vorherbestimmen, begrenzen und verändern. Als ich anfang, über das Gespräch heute Abend nachzudenken, konnte ich den scheinbar endlosen Strom von Bildern von Freund*innen, die auf Podien ›Künstler*innengespräche‹ führen, nicht aus meinem Kopf bekommen. Es vergeht kein Tag ohne eine Instagram-Story von einer Freund*in, die vor einer Menschenmenge steht und eine große Projektion im Rücken hat. Und natürlich habe auch ich diese Art von Vorträgen gehalten, und ich habe viel dabei gelernt. Wenn ich es heute Abend auf diese Weise mache, ist das auch nicht so viel anders. Es ist ja nicht so, dass ich nichts zu sagen hätte. Ich bin immer noch derjenige, der spricht, und Ihre Aufmerksamkeit ist auf mich gerichtet. Aber was mir bei diesen Bildern von Freund*innen auf Podien ein komisches Gefühl gibt, ist, dass es neben dem Moment der sorgfältigen Übermittlung immer noch etwas anderes gibt. Etwas, das nicht unbedingt persönlich ist, sondern strukturell. Etwas, das sich ein bisschen schmutzig anfühlt. Und ich glaube, das lässt sich ziemlich genau benennen: Es ist das *Vergnügen* daran, eine Machtposition einzunehmen, eine Identifikation mit einer Rolle, einer Funktion zu vollziehen (unabhängig davon, welcher Inhalt im Spiel ist). Und es handelt sich nicht um irgendeine Rolle, sondern um die der *Künstler*innen*, und zwar in einem sehr formalen und spezifischen Sinn. Und diese Rolle ist keineswegs eine transzendente, zeitlose, universelle Position, sondern eine, die mit der ganzen gewalttätigen Geschichte der Inthronisierung der Künstler*innen im Zentrum der kolonialistischen Proklamation der lokalen ästhetischen Praktiken Westeuropas als universell und unmarkiert belastet ist. Für 45 bis 90 Minuten verleiht mir eine Institution wie eine Universität oder ein Museum ihre Glaubwürdigkeit und ich bin der (Gast-)Künstler ...

Vielleicht kommt meine Sensibilität für solche Dinge auf seltsame Weise daher, dass ich seit fast 20 Jahren hauptsächlich in Deutschland und Italien lebe und es zunehmend als frustrierend empfinde, wenn Freund*innen aus anderen Ländern von Europa begeistert sind. Die Anziehungskraft, die das alte Europa auf Amerikaner*innen ausübt (Weißes-Erbe-Tourismus), und die Einnahme einer *Künstler*innen*-Position sind definitiv durch dieselben schmutzigen Auswüchse gekennzeichnet. Europa ist voll von dummen großen Räumen, die überwältigend schön, aber eben auch Denkmäler für die abscheulichste, gewalttätigste Machtausübung in der Geschichte der Menschheit sind. Das wurde mir vor ein

paar Abenden klar, als wir die Folge von *The White Lotus* sahen, in der sie das Opernhaus in Sizilien besuchen. Es ist auf eine geradezu obszöne Weise schön – ein Raum, der darauf ausgelegt ist, sowohl dem Geschehen auf der Bühne als auch den Zuschauer*innen Macht und Autorität zu verleihen. Beim Besuch der Uffizien in Florenz ist mir das noch stärker aufgefallen. Die Uffizien sind nicht nur ein Modell für ›das Museum‹ als solches, sondern für die gesamte westeuropäische Kunstrezeption. Mit Kunst hat das nichts zu tun. Es geht nicht einmal ums Schauen. Tatsächlich macht die Struktur der Räume das Schauen geradezu unmöglich – es gibt zu viel an jeder Wand, man kann nirgends sitzen, es ist zu eng, um einen guten Blick zu erhalten, es sind zu viele Menschen da, man erhält nicht genug Informationen, um zu verstehen, was man sich ansieht, selbst wenn man es sehen könnte. Wenn man einen solchen Ort besucht, wird klar: Die Funktion des Museums besteht nicht darin, tiefgreifende, transformative ästhetische Erfahrungen zu machen, sondern – sorgfältig portioniert – mit einer Autorität zu kommunizieren. Sich mit der Macht zu identifizieren. Um ein perveres Vergnügen daran zu erleben. Und so dramatisch es auch klingen mag, scheint das nicht so weit entfernt von dem formalen Format des ›Künstlervortrags‹. Beides sind seltene Gelegenheiten für exklusive Gruppen, von denen die meisten auf irgendeine Weise dafür bezahlen, dabei sein zu können.

Vielleicht ist dies der richtige Moment für das einzige Zitat des Abends. Es stammt aus einem Gedicht von Sean Bonney mit dem Titel ›Letter on Silence‹ (Brief über die Stille), das kurz nach den Londoner Unruhen von 2011 nach dem Polizistenmord an Mark Duggan geschrieben wurde:

»Die Poesie verwandelt sich dialektisch in die Stimme der Menge – das hat René Ménil schon 1944 oder so behauptet. Aber was ist, wenn das nicht stimmt? Was, wenn sie nichts anderes tun kann, als sich in die endlosen Schläge von Polizeiknüppeln zu verwandeln – und das ist ja das, was man in der ›offiziellen‹ Poesie bekommt, in der von Kenny Goldsmith oder, nun ja, in der von wem auch immer. Ihr konformistisches Gekläffe geht sogar noch weiter als das, denn die Polizeiknüppel verwandeln sich ihrerseits in die dichte, widerliche Stille, in der wir gerade leben und die zu sofortigem Schließen der Augen, Atemnot, laufender Nase und Husten führt. Denn glauben Sie mir, Polizeigewalt ist der Inhalt jeder offiziell sanktionierten Kunst.«¹

Aber vielleicht ist das ja auch für Euch alle offensichtlich? Ich hoffe es. Es ist auch nicht genau mein Punkt. Mein ›Punkt‹, zu dem ich noch nicht wirklich gekommen bin, hat mehr damit zu tun, wie sich die Macht selbst ermächtigt, indem sie versucht, ihre Verschmelzung mit dem Vergnügen zu erzwingen. Indem sie behauptet, mit dem Vergnügen identisch zu sein. Gibt es Formen, durch die wir eine Entkopplung des Vergnügens von der Macht spüren können? Können wir so etwas wie ›Opulenz‹ oder ›Dekadenz‹ jenseits von Besitz empfinden? Aber jetzt greife ich mir selbst vor.

1 Aus dem ›Letter on Silence‹, 30. August 2011, in *Letters Against the Firmament*, Enitharmon Editions, 2015, S. 12

Wie dem auch sei, heute Abend auf diese Weise vorzugehen, ist für mich eine Art konjunktivistische Geste, die mir, glaube ich, zur Gewohnheit geworden ist – ich will mich dem Paradigma des Künstlervortrags nicht entziehen, sondern versuchen, das, was er zulässt, zu nutzen, um mir vorzustellen, wie man es anders machen könnte. Außerdem werde ich heute Abend nicht über meine eigene Arbeit sprechen, jedenfalls nicht direkt. Wenn Euch das enttäuscht, könnt Ihr mir gerne eine E-Mail schreiben, und ich schicke Euch dann etwas zu. Stattdessen möchte ich versuchen, ein paar Worte über verschiedene Dinge zu verlieren, die nichts mit Kunst zu tun haben und mit denen ich mich beschäftigt habe. Bei diesen Dingen handelt es sich um Audioaufnahmen. Keine dieser Aufnahmen ›gehört‹ mir. Das hat alles mit den Problemen zu tun, auf die ich hingewiesen habe, aber auch einfach damit, dass vieles von dem, was ich heutzutage ästhetisch ›interessant‹ finde, nicht in der Nähe von formalen Kunsträumen stattfindet. Das Problem, diese Materialien hier mitzuteilen, besteht eindeutig darin, dass das Hören selbst genauso schlecht ist wie dieser Raum, wie eine Machtposition, wie die Schlange vor den Uffizien. Unsere Hörgewohnheiten sind genauso geprägt von und enthalten genau dieselben impliziten schrecklichen Erbschaften wie unsere Räume. Wie kann man diese Dinge, die keine Kunst sind, NICHT als Kunst hören? Nochmal zur Sache mit dem Telefon:

Es geht also gar nicht darum, dass es irgendwie ›besser‹ wäre, wenn Ihr statt des Soundsystems in diesem Raum Eure Handys benutzt. Aber es liegt etwas in der Billigkeit und Allgegenwärtigkeit des Abspielens von Klängen über das Netz, mit dem Eure Geräte verbunden sind, statt über ein frontales Soundsystem, das auf unser Leben jenseits der ›Schule‹ verweist. Offensichtlich verbringen wir sehr viel mehr Zeit mit unseren Handys als mit Kunst. Bei der Verwendung dieser peinlichen kommerziellen Software geht es mir um den Versuch, Partei für die informelle infrastrukturelle Seite unseres Alltags zu ergreifen. In klanglicher Hinsicht – das Versagen dieses kommerziellen Übertragungssystems ist das, was mich interessiert. Jeder ist ein wenig unsynchronisiert. Jedes Gerät klingt ein bisschen anders – das eine teurer als das andere, das andere gebrauchter als das andere. Wie und wann man die Wiedergabetaste drückt, macht einen Unterschied. Das drahtlose Netzwerk macht einen gewissen Unterschied. Die Tatsache, dass ich die kostenlose Testversion dieser Software verwende, macht einen Unterschied. All dies ist willkürlich und technisch und doch ganz spezifisch für uns als Gruppe. Bei einem Projekt vor ein paar Jahren in Köln, bei dem mein Freund Jordan Paul und ich versuchten, die Bewohner*innen einer ganzen Straße dazu zu bringen, ihre Stereoanlagen in die geöffneten Fenster zu stellen und die ganze Straße zu beschallen, nannte ich diese Art von singulärem, quasi-synchronisiertem kollektivem Klang eine Latenzarchitektur. Das, was wir damals schrieben, könnte man besser so ausdrücken: »[S]tatt einer imaginären Gemeinschaft oder Öffentlichkeit ›eine Stimme zu geben‹, verstärkt [eine Latenzarchitektur] [ein Kollektiv] in seiner asynchronen, heterogenen und polyphonen Komplexität.«

Und damit kommen wir zum sogenannten ›zweiten Teil‹. In einer Sekunde werde ich endlich etwas mehr Sound spielen. Etwas, das meinen Ehemann erröten lassen könnte.



2:29 Stereoaufnahmen, die von mehreren Geräten quasi synchron abgespielt werden. Die gedämpften Geräusche einer Dusche, die durch eine geschlossene Tür zu hören sind, werden von einer männlichen Stimme unterbrochen, die Zeilen aus dem Song »All These Things That I've Done« (2004) von The Killers singt. Gegen Ende der Aufnahme wird die Dusche abgestellt und die Duschtür geöffnet.

Dies habe ich am 20. November 2022 gegen Mittag in unserer komischen Kellerwohnung in Florenz aufgenommen. Es wurde durch die geschlossene Badezimmertür mit meinem Telefon aufgenommen. Und ja, ich habe die Erlaubnis, es Euch heute Abend vorzuspielen. Abgesehen von seiner cringigen Niedlichkeit, ist das, was ich hier (und im Allgemeinen, denke ich, wann immer wir auf diese Weise vor uns hinsingen) höre, etwas, das über ›Besitz‹ hinausgeht. Das heißt: Wenn der Sänger zu singen beginnt, wird eine hyperkomplexe innere Erinnerung an das Lied ausgelöst. In seinem Kopf wird eine komplette mnemotechnische Version des Liedes (wieder) abgespielt. Jede Nuance, jeder Mikrorhythmus, jede Klangfarbe, jede materielle Spur des erinnerten Liedes wird reproduziert. Das ist es, was wir auf der Aufnahme ›hören‹, wenn der Sänger schweigt. Die Musik ›spielt‹ in seinem Kopf weiter. Diese Art der Fantasieerinnerung ist ebenso tiefgründig wie alltäglich – sie erfordert kein Fachwissen, keine formale musikalische Ausbildung. Man muss nicht für ein Lied bezahlt haben, um es auf diese Weise innerlich zu hören, man muss es nicht ›besitzen‹. Es handelt sich eindeutig um eine Art des Wissens – und doch hat es nichts

Diese Art der Fantasieerinnerung ist ebenso tiefgründig wie alltäglich – sie erfordert kein Fachwissen, keine formale musikalische Ausbildung.

mit formalen Wissensformen zu tun. Mehr noch: Manchmal nehmen wir unabsichtlich und unbewusst Musik auf diese Weise auf – etwas bleibt in unserem Kopf hängen. Dieses Zuhören geschieht durch eine Art von Affinität – bewusst oder unbewusst, eine Anziehung, vielleicht sogar eine Liebe. Es geschieht, wenn man im Laufe des täglichen Lebens wiederholt (aber nicht unbedingt konzentriert) gehört hat. Und es geschieht nicht auf magische Weise aus dem Nichts oder durch eine bewusste Willensanstrengung, sondern weil unsere Aufnahmefähigkeit viel größer ist, als wir sie bewusst wahrnehmen. Es ist etwas so Beiläufiges, so Allgegenwärtiges, so Gewöhnliches, dass es vielleicht sogar albern erscheint, darüber zu sprechen.

Und doch erscheint es mir als informelles Modell einer äußerst komplexen Beziehung der Aufmerksamkeit, die sich nicht auf eine Eigenschaftsbeziehung reduzieren lässt, geradezu monumental. Die Tatsache, dass man ein Lied, das man liebt, in einem einzigen Atemzug von einer halben Sekunde identifizieren kann, ist ein Indikator für eine ungeheuerlich unartikulierte rezeptive Kapazität. Denkt einen Moment lang darüber nach, wie viel komplexer diese Art der Infra-Rezeption ist als die typische, begrenzte, kontemplative Kunstrezeption. Bei der Kunst ist der Raum der Wahrnehmung durch die Öffnungszeiten der Ausstellungsräume, die Konventionen der öffentlichen und privaten Raumbeziehungen und die Vorschriften eng begrenzt. An wie viele Installationen könnt Ihr Euch in Eurer Fantasie in sämtlichen hyperpräsenten imaginativen Details erinnern?



1:17 Stereoaufnahmen, die von mehreren Geräten quasi synchron abgespielt werden. Die entfernten Klänge junger weiblicher Stimmen, die lachen und italienisch sprechen. Nach einem Moment stimmt die Gruppe in ein Lied ein und singt Zeilen aus dem Song »Blank Space« von Taylor Swift aus dem Jahr 2014.

Dies ist etwas, das am Nachmittag des 1. April 2022 in unsere Wohnung »einsickerte« und ebenfalls mit meinem Handy aufgenommen wurde. Ich füge es hier nicht nur als chorisches Beispiel für das ein, worüber ich

Sie lauschen in und
um das hypernormative melodische und
harmonische Material herum.

gerade gesprochen habe (in diesem Fall eine sehr laute Pyjamaparty der Teenager in der Wohnung über uns), sondern um zu betonen, dass die Sache, die ich zu begreifen versuche, mit einer Art des Empfangens zu tun hat – einer Art der Beziehung – genauso viel (oder sogar noch mehr) wie es mit der »Sache«, die sie anhört, zu tun hat. Es spielt keine Rolle, ob es sich um The Killers oder Taylor Swift handelt, es geht um uns – es geht um eine unartikulierte Empfänglichkeit, die begierig auf die Lebendigkeit selbst der industriellsten »Objekte« eingestimmt ist. Diese Teenager-Mädchen erliegen nicht einfach einem kulturellen Produkt, das algorithmisch entworfen wurde, um ihre Aufmerksamkeit zu fesseln, sie lauschen in und um das hypernormative melodische und harmonische Material herum und greifen rezeptiv nach all den winzigen Spuren unartikulierter Singularität in Swifts Stimme, ihren klanglichen Interaktionen mit der Produktion, um dann den Song freudig in einer Art unbändiger Do-it-yourself-Manier nachzuspielen. Was wiederum nichts Alltäglicheres, Allgegenwärtigeres sein könnte! Aber auch hier gilt: Wann habt Ihr das letzte Mal ein Kunstwerk zu Hause aus Spaß an der Freude kollektiv genau und vollständig auswendig nachgespielt?



**2:19 Stereoaufnahmen, die von mehreren Geräten quasi synchron abge-
spielt werden. Ein lautes Rauschen, ein Wasserfall. Die Geräusche werden
leiser und andere Straßengeräusche werden hörbar – Autos, Spazier-
gänger, Stimmen von Passanten. Am Ende der Aufnahme ist das Geräusch
vom Anfang fast unhörbar. Leise Geräusche von Regentropfen, die auf
einen Regenschirm treffen, sind zu hören.**

Ich habe dies am 22. November 2022 gegen Mitternacht mit meinem Handy aufgenommen. Es ist ein kleiner Wasserfall auf der anderen Straßenseite, wo wir wohnen. In der Aufnahme hört man, wie ich auf der Straße stehe und dann vom Wasserfall weggehe, bis ich ihn nicht mehr deutlich hören kann. Es regnet auch und ich glaube, ich hatte einen Regenschirm in der Hand. Es ist ein sehr lauter kleiner Wasserfall. Wir hören ihn zu jeder Tageszeit. Nachts vom Bett aus sehr deutlich, wenn die Fenster offen sind. Wir haben nie eingewilligt, ihn zu hören, und er ist lauter als jedes Dauergeräusch im öffentlichen Raum legal sein könnte. In dieser kurzen Aufnahme gehe ich etwa zwei Blocks weit weg, um außer Reichweite zu sein. Es scheint absurd, einen Wasserfall als ›illegal laut‹ zu bezeichnen, und doch würden die Anwohner*innen nicht zögern, die Polizei zu rufen, wenn jemand zum Beispiel um Mitternacht in unserer Nachbarschaft Musik in dieser Lautstärke spielen würde. Ebenso absurd wäre es, zu behaupten, der Wasserfall sei dazu da, diesen massiven Klang zu *erzeugen* – Urheber-schaft und Eigentum in einem besitzanzeigenden menschlichen Sinne

**Wann habt Ihr das letzte Mal ein Kunstwerk zu
Hause aus Spaß an der Freude kollektiv genau und
vollständig auswendig nachgespielt?**

ergeben hier keinen Sinn. Ebenso wenig wie Begriffe wie ›öffentlich‹ oder ›privat‹ oder gar ›natürlich‹ (die Ufer des Flusses sind von Menschenhand geschaffen und fungieren als reflektierende Verstärker des Klangs). Wie bei den letzten Beispielen haben wir es auch hier wieder mit einem sehr spezifischen Zuviel zu tun – einer fremden, überschüssigen, überflüssigen Hörbarkeit. Etwas, das so allgegenwärtig ist, dass es fast nicht wahrnehmbar ist. Etwas, das sich im wahrsten Sinne des Wortes dem Gesetz entzieht oder es lediglich tangiert.



**1:21 Stereoaufnahmen, die von mehreren Geräten quasi synchron
abgespielt werden. Ein leises Surren eines fahrenden Zuges ist während
der gesamten Aufnahme zu hören. Man hört eine ältere weibliche
Stimme, die in einem regional geprägten Italienisch telefoniert. Im
Hintergrund ist leise Musik zu hören, die aus Kopfhörern ertönt.**

Ich habe dies mit meinem Handy am Morgen des 17. September 2022 in einem Zug zwischen Florenz und Neapel aufgenommen. Die Aufnahme

wurde ohne explizite Erlaubnis gemacht. Ich weiß nicht, wer da spricht, und ich spreche kein Italienisch, also habe ich keine Ahnung, was gesagt wird. Sie saß ein paar Reihen hinter uns und telefonierte. Das Timbre und die Qualität der Stimme haben mich gepackt – sie erinnerte mich an Chantal Akerman. Im Hintergrund sind Spuren von Musik zu hören, die aus den Kopfhörern von jemandem dringen. Ich teile diese Aufnahme hier als ein weiteres Beispiel für ein beiläufiges, alltägliches Ereignis, das unprogrammatisch und unapologetisch formale Unterscheidungen zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten überschreitet (etwas, das so viel ›art proper‹ als Ziel verkündet). Ein Ineinanderfließen, das nicht alltäglicher sein könnte, das eine hyperkomplexe informelle individuelle und kollektive Reaktion hervorruft – eine ›höfliche‹ Nichtanerkennung dessen, was sich ohne Zustimmung im eigenen Hörbereich befindet, ein voyeuristisches Lauschen, ein verärgertes Gefühl der Verletzung des persönlichen Raums. Unsere unartikulierten rezeptiven Fähigkeiten setzen sich in Bewegung.



2:14 Stereoaufnahmen, die von mehreren Geräten quasi synchron abgespielt werden. Zwei Trompeten spielen im und aus dem Gleichklang. Sie steigern sich zu einer Wiedergabe von Andrew Lloyd Webers Lied »Don't Cry for Me Argentina« von 1976. Während der gesamten Aufnahme hört man die Stimmen von Kindern und Erwachsenen, Menschen in Bewegung, lebhaft Aktivitäten rundherum.

Dies wurde am 17. September 2022 gegen 22 Uhr auf der Piazza del Plebiscito in Neapel mit meinem Handy aufgenommen, am selben Tag wie die letzte Aufnahme. Ich weiß nicht, ob Ihr diesen Platz kennt? Abstrakt betrachtet handelt es sich um einen bedrückenden Platz – ein formaler ›öffentlicher Raum‹ des 19. Jahrhunderts, der auf monströse Weise einem Stadtviertel aufgezwungen wurde – das heißt: ein riesiger leerer Platz ohne Sitzgelegenheiten und ohne Schatten, umgeben von hoch aufragenden neoklassizistischen Regierungsgebäuden. Eine perfekte Veranschaulichung des hohlen, strukturell exklusiven europäischen Paradigmas von Öffentlichkeit, nach dem sich so viele Menschen quer durch das politische Spektrum jetzt nostalgisch zu sehnen scheinen. Aber diese Aufnahme hat noch viel mehr zu bieten. Der Platz ist mit Graffiti und weggeworfenen McDonald's-Tüten übersät. Kinder lachen. Paare knutschen herum. Obdachlose rollen sich in Schlafsäcken zusammen. Die beiden Trompeter stehen irgendwo in der Nähe der zentralen Kuppel der offiziellen Gebäude, am Rande der Treppen, die zum Gebäude hinaufführen. Zwischen ihren Auftritten plaudern sie mit Passanten. Die Stimmung ihrer Unisonos würde in Cent mit mehreren Nachkommastellen notiert werden, wenn sie komponiert und ausgeschrieben wäre, aber in diesem Fall ergibt sie sich aus ihrer Verstrickung mit dem Moment und ihrer Umgebung. Kein Polizist in Sicht. All diese Dinge passieren, und noch mehr – und sehr wahrscheinlich auch sehr unangenehme Dinge. Ich glaube, ich hoffe, Ihr könnt Euch jetzt alle vorstellen, was ich bei einer solchen Aufnahme denke und höre.

Es ist ein typischer Samstagabend und gleichzeitig eine informelle anarchische Versammlung, eine Besetzung des formalen Raums, eine kollektive Improvisation, die keine politische Anerkennung braucht, die nur vorübergehend existiert, um einen gemeinsamen Abend zu genießen.

Keine der Aufnahmen, die ich heute Abend vorgestellt habe, ist ›Kunst‹ in einem formalen Sinne. Nichts von dem, was ich dokumentiert habe, will Kunst sein, und das muss es auch nicht sein, um gewürdigt zu werden. Ganz im Gegenteil, mein Argument war immer, dass die ästhetischen Ereignisse und Erfahrungen, die diese Aufnahmen dokumentieren,

Die ästhetischen Ereignisse und Erfahrungen,
die diese Aufnahmen dokumentieren,
an und für sich *genauso* oder vielleicht sogar *noch*
lebendiger sind als die meisten unserer
Erfahrungen mit formaler Kunst.

an und für sich *genauso* oder vielleicht sogar *noch* lebendiger sind als die meisten unserer Erfahrungen mit formaler Kunst. Ich habe argumentiert, dass der ständige Fluss unartikulierter Wahrnehmungen und nicht-sanktionierter Empfänglichkeiten und unsere kreativen Vermittlungen davon genau das sind, was unsere alltägliche Navigation durch brutal formale, privatisierte Räume lebenswert, energiereich und sogar angenehm macht. Trotz allem. Aber was sollen wir damit anfangen? Genau hier – bei uns, bei uns Kunstmenschen. Ja, ich will damit sagen, dass wir bereits ›andere‹ Möglichkeiten des Empfangens haben und anwenden – jenseits von Besitz, jenseits von Privatsphäre, jenseits des Gesetzes. Und damit ist implizit gemeint, dass wir auch mehr sind als ein Selbst, mehr als ein Selbst im Sinne rationaler, kohärenter, menschlicher Subjekte. All dies ist auch eindeutig radikaler als alles, was in der formalen ästhetischen Erfahrung geschehen kann. Aber was bedeutet es, dies zu erkennen? Wie kann man diese andere Ebene der allgegenwärtigen ästhetischen Erfahrung wertschätzen, ohne sie zu reduzieren und in das Vertraute einzugliedern? Wie kann man ihr Beachtung schenken, ohne den gewaltsam appropriativen Zustand der Dinge weiter zu verstärken? Oder ist es so einfach und offensichtlich, dass man einfach feststellen kann, dass für die meisten Menschen in der Welt jetzt und in der Vergangenheit die formale Kunst in dem spezifischen Sinne, auf den ich mich hier zu beschränken versucht habe, eine seltsame Abweichung ist und immer war – ein winziger und eigentümlicher Splitter der riesigen Welten der ästhetischen Praxis und Erfahrung?

Ich bin mir nicht sicher, ob ich irgendetwas davon beantworten kann, aber das sind die Fragen, die mir in diesen Tagen am meisten zu denken geben. Ich schließe mit einem letzten Stück Audio. Ich habe es am Morgen des 3. November 2022 mit meinem Handy aufgenommen. Ich ging eine

Straße in der Nähe unseres Hauses entlang und blieb stehen, als ich aus einem Ort namens ›LUV Dance Movement‹ das hörte:



3:50 Stereoaufnahmen, die von mehreren Geräten quasi synchron abgespielt werden. Der gedämpfte Klang von Britney Spears Song »Gimme More« aus dem Jahr 2007 ist durch ein geschlossenes Fenster in einer Straße zu hören. Die gedämpfte Stimme eines Tanzlehrers, der Studenten beim Tanzen zu dem Song anleitet, ist zu hören. Straßengeräusche von Autos und Fußgängern kommen und gehen und überlagern manchmal den Song. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Bill Dietz ist Komponist und Schriftsteller und Ko-Vorsitzender der Abteilung Musik/Klang an der Milton Avery Graduate School of the Arts des Bard College in New York. Erst letzten Monat wurde er zum künstlerischen Leiter von Overtoon – Platform for Sound in Brüssel ernannt.

Annette Kelm (*1975, Stuttgart) lebt und arbeitet in Berlin. In ihren Stillleben, Porträts, Landschafts- und Architekturaufnahmen dokumentiert Kelm moderne Alltagskultur und nutzt dafür häufig die Mittel der Objektfotografie. Aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst und in neue Konstellationen überführt, evozieren ihre Motive Assoziationen, die künstlerische, historische und soziokulturelle Referenzen offenlegen. Einzelausstellungen im ICA Milano (2022), Kunsthalle zu Kiel (2022), Kunsthalle Wien (2018), Fosun Foundation Shanghai (2018), Kestnergesellschaft Hannover (2017) Gruppenausstellungen im Canadian Centre for Architecture, Montreal (2023), Hamburger Kunsthalle (2023), The Henie Onstad Triennial for Photography and New Media, Oslo (2020), Mumok Wien (2019), Centre Pompidou, Paris (2016) und dem Museum of Modern Art, New York (2013). Die hier gezeigten Bilder wurden als Teil der Ausstellung Annette Kelm »Geld« in 2020 im Geldmuseum der Deutschen Bundesbank in Frankfurt am Main gezeigt.