

A slightly curving place

oder Wie das Persönliche im kollektiven
Erzählen eine Gemeinschaft formt

EUNICE FONG

Es gibt eine Entwicklungslinie des Zuhörens, die beginnt, wenn eine Geschichte vorgetragen, gelernt und nacherzählt wird; die Zuhörer*innen werden zu Geschichtenerzähler*innen, die die Geschichte nach ihrem Geschmack gestalten und verschiedene Perspektiven ausbauen, die zu ihren eigenen Geschichten werden, wenn der Zyklus des Zuhörens und Erzählens weitergeht. Eine Geschichte wird zu etwas, das aus vielen Teilen besteht, die sich zu einem Netz zusammenfügen.¹ In der Ausstellung *A Slightly Curving Place* verwebt sich der Faden einer persönlichen Geschichte des Zuhörens mit den Geschichten anderer. Dieser Text untersucht, wie künstlerische, gestalterische und kuratorische Entscheidungen die Form dieser Klangausstellung geprägt haben, welche Ansätze gewählt wurden, um einen Ort des gemeinsamen Zuhörens zu schaffen, und wie das Persönliche durch kollektives Erzählen eine Gemeinschaft formt.

A Slightly Curving Place wurde von der Kuratorin Nida Ghose² im Rahmen eines Gemeinschaftsprojekts mit dem Titel »An Archaeology of Sound«³ entwickelt, das u.a. auch »Coming to Know« (ein zusammen mit Brooke Holmes geleitetes Diskursprogramm), »A Supplementary Country Called Cinema« (ein gemeinsam mit Surabhi Sharma organisiertes Filmprogramm) und »An Archaeology of Listening« (eine Publikationsreihe in Zusammenarbeit mit Archive Books) umfasste. Das gesamte Projekt war eine Antwort auf Fragen zur Aufnahme, Wiedergabe, Aufführung und Rezeption von Klängen aus der Vergangenheit, die durch das Leben und Werk von Umashankar Manthravadi inspiriert wurden. Die Ausstellung

1 Eine wichtige Bezugsquelle für die Beschreibung der Praktiken des Geschichtenerzählens und des Konzepts der »Entwicklungslinie des Zuhörens« war folgender Text: Vinit Agarwal, »The Book is Drenched«, in *A Slightly Curving Place*, herausgegeben von Nida Ghose, Archive Books 2022, S. 235–236

fand erstmals im Juli 2020 im Haus der Kulturen der Welt (HKW) in Berlin statt und wurde dann im März 2022 im Ausstellungsraum Concrete in Dubai fortgesetzt, inszeniert von der Alserkal Arts Foundation. Sie umfasste ein Hörspiel, an dem mehrere Autor*innen beteiligt waren, Ausstellungsvitrinen, eine Videoinstallation und eine audiovisuelle Dokumentation⁴ und wurde von Ausstellungstexten und Broschüren⁵ begleitet.

2 Realisiert in Zusammenarbeit mit und mit Beiträgen von Umashankar Manthravadi, Archive Books, Bani Abidi, Lawrence Abu Hamdan, Mojisola Adebayo, Vinit Agarwal, Athira, Keramat Ali, Christine Andersen, Sukhesh Arora, Anurima Banerji, Lilia Di Bella, Moushumi Bhowmik, Lal Miah Boyati, Madhuri Chattopadhyay, Padmini Chettur, Arunima Chowdhury, Emese Csornai, Padma Damodaran, Gernot Ernst, Hugo Esquinca, Jenifer Evans, Chiara Figone, Eunice Fong, Tyler Friedman, Janardan Ghosh, Nida Ghouse, Brooke Holmes, Alexander Keefe, Arun Mahadevan, Sukanta Majumdar, Gaia Martino, Robert Millis, Nirmalendu Mitra Thakur, Nityananda Mitra Thakur, Sachchidananda Mitra Thakur, Farah Mulla, Daniel M. Neuman, Rita Sonal Panjatan, Ayaz Pasha, Sachin Patil, T. J. Rehmi, RENU, Uzma Z. Rizvi, Katie Ryan, Sara, Yashas Shetty, The Travelling Archive, Umashankar and the Earchaeologists, Upendra Vaddadi, Maarten Visser, Todd Vos, Susanne Wagner, Oliver Weeks und anderen



Ansicht des Setups für das Hörspiel in der Ausstellungshalle

Das neunzigminütige Hörspiel im HKW wurde als »Ausstellung (in einer Ausstellung)«⁶ inszeniert, wobei jedes der acht Werke spezifische Überlegungen zur räumlichen Anordnung und Lautstärke, zur Choreographie der Zuhörer*innen und zur visuellen Präsentation erforderte. Das Hörspiel wurde in einem Loop abgespielt; die Zuhörer*innen sollten in jedem beliebigen Moment in das Stück einsteigen können. Obwohl jedes Stück ein eigenständiges Werk war, wurde die Playlist so gestaltet, dass jeder Zyklus einen Anfang und ein Ende hatte, um einen größeren erzählerischen Bogen zu spannen. Diese Linearität wurde dann bei der Aufführung im Concrete unterbrochen; statt mehrerer Sekunden Stille zwischen den Stücken, wie es im HKW der Fall war, wurden die Pausen mit Zwischenstücken von Hugo Esquina gefüllt; kurzen Momenten, die bis zu dreißig Sekunden dauerten und in denen eine jeweils unterschiedliche Anzahl von leicht voneinander abweichenden Unterschallfrequenzen abgespielt wurden, um Schwebungen zu erzeugen und die Beziehung des Körpers zum Raum zu betonen. So entstanden zwei parallel verlaufende dramatische Strukturen – eine, die sich durch körperlich fühlbare Vibrationen entwickelte, und eine andere, die eine Reihe von hörbaren Elementen umfasste, darunter Musik, Feldaufnahmen, Voiceover und synthetische Klänge.

Die künstlerischen Teams hinter den Klangwerken arbeiteten auf unterschiedliche Weise: Einige wurden von langjährigen Mitarbeiter*innen

entwickelt, die von Anfang bis Ende einen Überblick über das gesamte Werk hatten, während in anderen Fällen die Produktion »einer Reihe von Relais zwischen Skript und Stimme und Klang und Bewegung«⁷ glich, die von jedem Drehbuchautor*in, Gesangsinterpret*in, Musiker*in, Tontechniker*in und Sounddesigner*in bis zur Phase der räumlichen Gestaltung für den Ambisonic Dome interpretiert und neu interpretiert wurden. Die Kurator*in fungierte als Vermittler*in, indem sie die ursprünglichen konzeptionellen Verbindungen des Werks zu Umashankar aufrechterhielt und gleichzeitig die Visionen der einzelnen Künstler*innen unterstützte und sicherstellte, dass zusätzliche Perspektiven durch weitere Transformationen des Werks hörbar wurden.

Verräumlichung und Ortsbestimmung

Der kollaborative Charakter des Arbeitsprozesses erstreckte sich auch auf die Verräumlichung der Klangwerke. Durch gemeinsame Hör-Arbeit wurden der Standort und die Einpassung der Stücke in den Ausstellungsraum bestimmt. Die Werke wurden so arrangiert, dass sie verschiedene Teile des Hörraums nutzten. So waren manche Werke auf bestimmte Bereiche des Raums beschränkt, während andere mit Hilfe von Hall-Effekten gestreckt wurden, um den Saal zu füllen und die Klänge über die Wände hinaus auszubreiten. Das obige Diagramm zeigt, dass die Lautsprecher in zwei Gruppen angeordnet wurden: eine für den wandlosen Innenbereich unter der Ambisonic-Kuppel (Lautsprecher N1 bis N21) und eine, die den Außenbereich der Halle umrandete (Lautsprecher Q1, Q2, Q4 und Q5).⁸ Auf diese Weise wurde der Kontrast zwischen Vorder- und Hintergrund verstärkt, und die akustischen Bewegungen zwischen den beiden Bereichen veranlassten die Zuhörer*innen sich im und durch den Saal zu bewegen. An bestimmten Stellen des Hörspiels wurde auch der Dodekaeder-Lautsprecher bei D3 aktiviert, um die Zuhörer*innen in den Außenbereich zu locken. Diese Bewegung ermöglichte die Erfahrung, dass man in die Klangwände, die von der Ambisonic-Kuppel errichtet wurden, hinein- und wieder hinaus gehen konnte. Bei einigen Stücken wurden die natürlichen Resonanzen der Ausstellungshalle verstärkt, so dass die Halle als physischer Raum hörbar wurde, was dazu diente, den Raum in einen »neutralen« Zustand zu versetzen.

Die räumliche Logik des Panning (räumliche Verteilung der Klänge) spielte eine wichtige Rolle, um die Zuhörer*innen mit dem Ort in den Audioaufnahmen zu verbinden. In dem Stück *Digging*⁹ diente das Panning sowohl funktionalen als auch ästhetischen Zwecken. Die Arbeit basiert auf Gesprächen zwischen Mitgliedern der Mitra Thakurs, einer Familie von Musiker*innen und deren Anhänger*innen, während sie sich frühe Wachszylinderaufnahmen anhören, die 1933 von den Aufführungen ihrer Vorfahren gemacht wurden. Die physischen Aufnahmen hatten im Laufe der Zeit erhebliche Schäden erlitten und ein breitbandiges Rauschen überdeckt einen Großteil der ursprünglichen Klänge. Aber weil die Familienmitglieder

3 Materialien zu den verschiedenen Teilen von *An Archaeology of Sound* sind online zugänglich auf den Projekt-Webseiten des HKW (auf Deutsch und Englisch) und der Webseite der Alserkal Arts Foundation (auf Englisch)

4 Die audiovisuelle Dokumentation wurde ursprünglich als Teil der Ausstellung *Anarchéologie* präsentiert, kuratiert von Marcella Lista im Centre Pompidou 2017. Diese Arbeit wurde nur im Concrete wieder gezeigt.

5 In diesem Text wird die Ausstellung so beschrieben, wie sie im HKW stattfand.

6 Nida Ghouse, *A Slightly Curving Place: Sound Map*, Haus der Kulturen der Welt 2020

7 Siehe ebenda

die Lücken in den Aufnahmen mit ihrem Wissen über Noten und Rhythmen füllen konnten, ermöglicht das gemeinsame Hören dennoch einen Zugang zu den Klängen einer Vergangenheit, die nicht mehr gehört werden kann. Man kann die aufgenommenen Klänge gewissermaßen als eine archäologische Stätte betrachten, die man mit dem Gehör ausgraben kann, wenn man die Geschichte dieses Hörens kennt. Bei der Verräumlichung wurde das Breitbandrauschen über die Ambisonic-Kuppel verteilt, so dass die Zuhörer*innen der Ausstellung in den Schmutz der alten Wachszyklinders eingeschlossen wurden. Die Aufnahmen der

Die Hörgeschichte einer Person mag spezifisch für sie selbst sein, aber das erlebte Leben beinhaltet eine größere soziokulturelle Geschichte.

8 Das Ausstellungsdesign entstand mit Hilfe des Technik- und Ausstellungsdesign-Teams des HKW in Zusammenarbeit mit dem Studio Singer und der Audio Communication Group an der Technischen Hochschule Berlin.

9 Digging aus *The Travelling Archive*, 2020. Text: Moushumi Bhowmik; Stimmen: Moushumi Bhowmik, Nirmalendu Mitra Thakur, Nityananda Mitra Thakur und andere Beteiligte, Sanjib Mitra Thakur, Oliver Weeks; Khol: Sachchidananda Mitra Thakur; Aufnahme und Klangdesign: Sukanta Majumdar. Verräumlichung von Tyler Friedman im HKW (2020), von Todd Vos am EMPAC für Concrete (2022)

10 Weitere Informationen auf www.thetravellingarchive.org

Gespräche der Mitra Thakurs wurden dann auf eine Seite des Ausstellungsraums verlagert, so dass die Ausstellungsbesucher sich als Teil der Gruppe erlebten und im Akt des Zuhörens mit den Mitra Thakurs einen anderen Raum in einer anderen Zeit teilen konnten. Auch wenn Teile des in Bengali geführten Gesprächs nicht von allen verstanden werden konnten, ermöglichte die Einbeziehung der Zuhörer*innen ein Wissen durch Zuhören, das über das Sprachverständnis hinausgeht. Diese Art der Inszenierung wurde durch den Ansatz ermöglicht, den Moushumi Bhowmik in ihrem laufenden Projekt *The Travelling Archive* verfolgt, das Räume für das gemeinsame Hören von Feldaufnahmen von Liedern, Geschichten und anderen Klängen aus den Bengalen¹⁰ schafft. Die Verräumlichung dieses Stücks wurde somit eine Erweiterung dieses Denkens über Räume, die von Klangkulturen geschaffen werden. Klang als immaterielles Element kann ein Gefühl für einen Ort schaffen und die Architektur strukturieren, indem er den Ort so transformiert, wie es die Erzählung erfordert.¹¹

Der Ort einer Ausstellung

Die visuelle Gestaltung der Bühne und der Struktur der Sitzplätze orientierte sich zwar an archäologischen Stätten, die Umashankar besucht und vermessen hatte, um sich inspirieren zu lassen, doch war es nicht die Absicht des Projekts, diese Räume zu rekonstruieren. Stattdessen sollte die Ausstellungshalle als eine Stätte an sich erlebt werden, die viele andere Orte enthalten könnte. Die Designer*innen Christina Andersen und Gernot Ernst vom HKW beschrieben den Designprozess als »das Schaffen eines Raums, indem man die feste Materie wegnimmt und so einen Ort zu einem Nicht-Ort macht, da der eigentliche Raum durch die Klanglandschaft der mehrkanaligen Audioinstallation und durch die akustischen Eigenschaften anderer Räume geformt werden sollte«. ¹² Anton Schlesinger und andere stellen in ihrem Artikel¹³ über die technische Realisierung im

HKW fest, dass es aufgrund des Bühnenaufbaus unmöglich war, die Raumakustik vollständig zu neutralisieren. Die Tatsache, dass ein Ausstellungsraum zwangsläufig bestimmte akustische Eigenschaften hat, insbesondere im visuellen Kontext eines neutralen weißen Kubus, erinnert daran, dass Aufnahme- und Tonwiedergabetechnologien immer noch sehr stark von der Interaktion mit den Oberflächen ihres physischen Standorts abhängig sind.

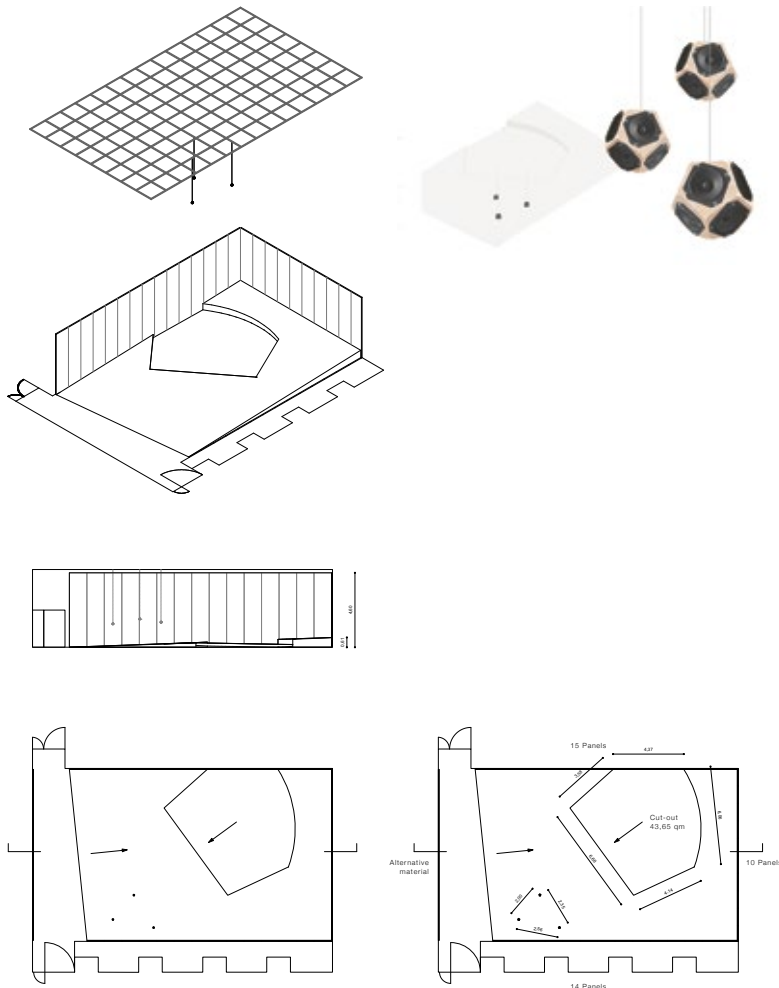
Hören durch Visuelles

11 Obwohl Bernhard Leitners Arbeiten die physische Wahrnehmung von Klängen ausschließlich aus einer architektonischen Perspektive betrachten (und daher für den künstlerischen und den Design-Ansatz des Projekts keine Rolle spielten), gibt es viele Gemeinsamkeiten mit seinem Denken darüber, wie Klänge Räume konstruieren. Der Ausdruck »Klang als immaterielles Element« ist meine eigene Referenz an die Arbeit, die er in dieser Hinsicht geleistet hat.

12 Christine Andersen und Gernot Ernst, »Staging an Exhibition«, in *A Slightly Curving Place*, herausgegeben von Nida Ghouse, Archive Books 2022, S. 241–249

13 Anton Schlesinger, Henrich von Coler, Justus Berger und Stefan Weinzierl, *The Transformation of Archeological Sites into an Exhibition Space — Project Report on an Immersive Installation*, in *Immersive and 3D Audio: from Architecture to Automotive (I3DA)*, Bologna 2021, S. 1–8

A SLIGHTLY CURVING PLACE / 20.05.2020



Das Design der Ausstellungshalle. Der Ausschnitt an der Seite ist die Struktur der Sitzplätze unter der Ambisonic-Kuppel. Das Diagramm wurde vom Technikteam des HKW gezeichnet



Ansicht der Ausstellungsvitrinen außerhalb der Ausstellungshalle

14 Sowohl der Dodekaeder-Lautsprecher als auch das Ambisonic-Mikrofon waren während der Ausstellung in Betrieb und stellten visuelle Referenzen zu dem dar, was Umashankar auf seinen Aufnahmereisen gesehen hatte. Der Dodekaeder-Lautsprecher war eine punktuelle Klangquelle in dem Stück *I Hear Her Master's Voice in Three Dimensions* (2020) von Yashas Shetty. Das Mikrofon speiste eine Live-Stereoübertragung des Klangs aus der Ausstellungshalle in Lautsprecher ein, die in der Nähe des der Spree zugewandten Eingangs des HKW platziert waren, wodurch der Effekt entstand, dass die Besucher*innen in das Hörspiel einbezogen wurden noch bevor sie die Ausstellungshalle betraten.

Der Ausstellungsraum war weitgehend leer, abgesehen von einem Dodekaeder-Lautsprecher und einem Brahma Ambisonic-Mikrofon¹⁴, das Umashankar auf seine Reisen mitgenommen hatte, um die Akustik archäologischer Stätten aufzuzeichnen. Das Lichtdesign der Deckenpaneele war das einzige dynamische visuelle Element und wurde der Atmosphäre der einzelnen Stücke angepasst. Manchmal erinnerte es an die Schritte einer Tänzer*in oder einen vorbeifahrenden Zug, aber meistens basierte es auf Temperatur- und Helligkeitsveränderungen, die den Charakter des Stücks widerspiegelten. Wie bei der architektonischen Gestaltung bestand das Ziel darin, die Klänge nicht durch Visuelles zu erdrücken, sondern gerade genug Informationen zu liefern, um optimale Voraussetzungen für das Zuhören zu schaffen.

Diesem Gedankengang folgend wurden alle anderen damit zusammenhängenden visuellen Materialien außerhalb der Ausstellungshalle platziert, wo Vitrinen Objekte präsentierten, die aus dem Inhalt der Ausstellung ›ausgegraben‹ wurden. Unterteilt in die vier konzeptionellen Kategorien Stimmen, Aufnahmen¹⁵, Graben und Klang als Oberfläche erforschten die Vitrinen neben Klangobjekten, die sich auf Umashankars Leben bezogen, auch die Sinne des Zuhörens und des Geschichtenerzählens durch andere Medien.

Autor*innenschaft in Gemeinschaftsarbeiten

Die Ausstellung hat sich auf vielfältige Weise von Umashankar entfernt und ist wieder zu ihm zurückgekehrt – durch verschiedene Medien und die Perspektiven vieler Mitarbeiter*innen. Die Hörgeschichte einer Person

mag spezifisch für sie selbst sein, aber das erlebte Leben beinhaltet eine größere soziokulturelle Geschichte. Die Menge an Arbeit, die Umashankar in seine Hör- und Erzählpraktiken investiert hat – während seiner Laufbahn vom Hobby-Radiomacher zum Dichter, Journalisten, Tonmann beim Film, Tontechniker in einem musikwissenschaftlichen Archiv, autodidaktischen akustischen Archäologen bis hin zum Entwickler des Brahma Ambisonic-Mikrofons –, webt vielleicht ein Netz von Geschichten, das locker und groß genug ist, um es den Mitarbeiter*innen zu ermöglichen, die Lücken mit ihren eigenen Geschichten zu füllen. Dies mag einer der Gründe dafür sein, dass sich das Projekt als Arbeit *mit* Umashankar versteht, anstatt die Ausstellung *auf* ihn zu konzentrieren, und das mitdenkt, was bei dem Bemühen, eine längere Geschichte zu präsentieren, unausgesprochen und unerzählt bleibt. Das Geschichtenerzählen als Format für Klanguausstellungen könnte eine Methode sein, um neu darüber nachzudenken, welche Arten von Wissen durch gemeinschaftliches Zuhören vermittelt werden; es könnte auch neue Möglichkeiten für die Präsentation von Erzählungen aus verschiedenen Perspektiven eröffnen. ■

15 Insbesondere die Vitrine Aufnahme verbindet geschriebene Texte und Gemälde mit der Geschichte der Tonaufnahme. Überlegungen darüber, was die Notation von Klang sein kann und wie Rezitation und Aufführung durch Textverweise und Malerei eine Geschichte mit sich tragen, werden in den Publikationen fortgesetzt. Insbesondere der erste Band befasst sich mit der Aufzeichnung durch Skript und Partitur und betrachtet in Anlehnung an die Arbeit von Tim Ingold das Lesen auch als eine Funktion der Ohren, als ein Zuhören, das mit der Schrift, die spricht, einhergeht: Während sich die Leser*in durch das Buch bewegt, verschiebt sich das Raster der Seite leicht vom Anfang zum Ende und erweitert die Bewegung des Auges zu einer sich über die Zeit verschiebenden Linie.

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Eunice Fong ist Projektassistentin für *An Archaeology of Sound* und war als eine von vielen Zuhörer*innen an der Entstehung von *A Slightly Curving Place* beteiligt. Sie lebt derzeit in Berlin.



Aufnahmesession in Anupu, Nagarjunakonda mit den Musikern Ravikumar Ch., Jayghanta Upendar Ch., Ashok Ch., Anjaneyulu Ch. und den Tontechnikern Sukanta Majumdar, Tyler Friedman und Umashankar Manthravadi