

P-02/2023 10,50 €

# 135

# POSITIONEN

Texte zur aktuellen Musik

Klang Kunst Musik

Berlin-Bonn SPECIAL Strecke Berlin-Bonn SPECIAL Strecke Berlin-Bonn SPECIAL Strecke Berlin-Bonn SPECIAL Strecke Berlin-Bonn SPECIAL

DEUTSCHE OPER BERLIN

# Uraufführungen

Fr. 9. Juni 2023 19.30 Uhr Große Bühne

## Il Teorema di Pasolini

*Musiktheater von Giorgio Battistelli*

*frei nach dem Roman und Film von Pier Paolo Pasolini*

Weitere Vorstellungen 16. / 21. Juni 2023

Mi. 21. Juni 2023 20 Uhr Tischlerei

## Bär\*in

*Musiktheater von Arne Gieshoff und  
Franziska Angerer*

*nach der Erzählung „An das Wilde glauben“ von Nastassja Martin*

Weitere Vorstellungen 22. / 24. / 26. / 28. / 30. Juni; 1. Juli 2023

*Infos und Karten*


[www.deutscheoperberlin.de](http://www.deutscheoperberlin.de) | 030 343 84 343





Katalin Ladik, Androgyn 3., 1978, Courtesy of the artist and acb Gallery.

Katalin Ladik  
Oooooooooo-pus  
TUNE Performances

 Haus der Kunst  
3.3.–10.9.23  
14. & 15.7.23

**DARMSTÄDTER  
FERIENKURSE**

**5. — 19.8.  
2023**

**FESTIVALPROGRAMM & TICKETS:  
DARMSTAEDTER-FERIENKURSE.DE**

# Ostrava Days

# Music of Today Festival

# Aug 24 – Sep 2, 2023

## Ostrava, Czech Republic

inspiration · avant-garde  
premieres · orchestra  
electronics · solos  
microtones · happening  
opportunity

[newmusicostrava.cz](http://newmusicostrava.cz)

PRODUCED BY

SUPPORTED BY



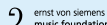
OSTRAVA!!!

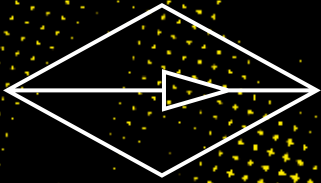


Funded by  
the European Union



WINKLERŮVI





# HEROINES OF SOUND FESTIVAL

**10<sup>TH</sup>  
EDITION**  
HEROINES  
OF SOUND  
FESTIVAL

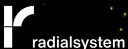
**5. — 9. JULI 2023 // Berlin**

**Konzert // Performance // Sound Art // Diskurs**  
**Frühe und aktuelle Held\*innen**  
**Elektronischer Musik mit u. a.**

Black Page Orchestra // Merche Blasco // Maja Bosnić // Ece Canli //  
Ann Cleare // Contagious // Chra // Pascale Criton // Stefanie Egedy //  
Ensemble KNM Berlin // Beatriz Ferreyra // Jasmine Guffond // Ale Hop //  
Electric Indigo // Marina Khorkova // Tine Surel Lange // Catherine Lorent //  
Martyna Poznańska // Kirsten Reese // Billy Roisz // Santorsa - Pereyra //  
Rojin Sharafi // Maya Shenfeld // Bergrún Snæbjörnsdóttir //  
Stepha Schweiger // Katherine Young

Stand 14.4.2023 / Aktuelle Programminformation und Tickets:  
[www.heroines-of-sound.com](http://www.heroines-of-sound.com) / [www.radialsystem.de](http://www.radialsystem.de)

Koproduktion



Förderer



ernst von siemens  
musikstiftung



# POSITIONEN 135

02/2023 Klang Kunst Musik

- 6        **Impressum**
- 7        **Editorial**
- 9        **I KLANG KUNST MUSIK**
- 10       **Rant: Spitzengagen für das Prekariat**  
von Sophie Emilie Beha
- 14       **Die Vergangenheit ist nicht mehr das, was sie einmal war**  
von Ed McKeon
- 22       **Kuratorische Klangkunst – Auf dem Weg zu neuen Formen der  
künstlerischen Zusammenarbeit?**  
von Julia H. Schröder
- 30       ***A slightly curving place* oder Wie das Persönliche im kollektiven  
Erzählen eine Gemeinschaft formt**  
von Eunice Fong
- 38       **Klang Kunst Musik – die Konjunktion dreier Planeten im Jahr 2017**  
von Andreas Engström
- 52       **Oral Storytelling statt Komposition – Gedanken zur Klangkunst  
auf der documenta**  
von Joshua Weitzel
- 61       **KLANG KUNST MUSIK UND ÖFFENTLICHE RÄUME**
- 62       **»Klang und Raum als grundlegendes Material künstlerisch gestalten.« –  
Interview mit Carsten Seiffarth**
- 70       **»Das Verhältnis von Klang und Raum verstehe ich als Choreografie« –  
Interview mit Marie-Therese Bruglacher**  
von Sarah Johanna Theurer
- 77       **II SPECIAL**  
**Strecke Berlin–Bonn**
- 93       **III POSITIONEN**  
**Warschauer Herbst; Hörorte | Klangräume; Genoël von Lilienstern; Carl & Åsa  
Unander-Scharin / Karin Rehnqvist, Stockholm; Andrea Neumann; Die Zukunft  
der Kritik; Malakoff Kowalski; klub katarakt, Hamburg; Sound Within Sound –  
Opening Our Ears to the 20th Century; Broken Music Vol. II, Berlin; Take your time,  
Amsterdam; Ultraschall Berlin; Musik der DDR? Komponieren im real existierenden  
Sozialismus; Brigitta Muntendorf; Eclat Festival, Stuttgart; Acéphale, Köln; Musik  
machen – Persönliche Einblicke in die Entstehungsprozesse Zeitgenössischer  
Musik; ensemble mosaik: Klanggutkalalog, Berlin; Guðmundur Steinn Gunnarsson /  
Áki Ásgeirsson; Opera Forward Festival, Amsterdam; Gordon Kampe: Dogville,  
Essen; Walter Zimmermann; À bruit secret – Das Hören in der Kunst, Basel; Mathias  
Monrad Møller & Alma Toaspern, Leipzig**

*Positionen. Texte zur aktuellen Musik*

Gegründet 1988 von Gisela Nauck und Armin Köhler

**Erscheinungsweise** vierteljährlich – Februar, Mai, August, November | 36. Jahrgang

**Herausgeber + Redaktion**

Andreas Engström & Bastian Zimmermann

**Gestaltung** Studio Pandan (Ann Richter, Pia Christmann, Riccardo Righi) [www.pandan.co](http://www.pandan.co)

**Anzeigen** [marketing@positionen.berlin](mailto:marketing@positionen.berlin)

**Creative Crowd** Patrick Becker-Naydenov, Sebastian Hanusa, Katja Heldt, Patricia Hofmann, Irene Kletschke, Michael Rosen, Susanne Westenfelder

**Korrespondent\*innen** Philipp Krebs (Hamburg), Nina Polaschegg (Wien), Monika Voithofer (Graz), Christoph Haffter (Basel), Monika Pasiecznik (Warschau), Heloisa Amaral (Brüssel), Sven Schlijper-Karssenbergh (Amsterdam), Tim Rutherford-Johnson (London), Anette Vandsø (Århus), Rūta Stanevičiūtė (Vilnius), Iuliia Bentia (Kyjiw), YAN Jun (Peking), Tomomi Adachi (Kanazawa), Giuliano Obici (Rio de Janeiro)

**Druck** Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak sp.j., Poznań

**Redaktionsadresse**

Positionen GbR, Edelweißstraße 3, 81541 München

**Email** [redaktion@positionen.berlin](mailto:redaktion@positionen.berlin)

[www.positionen.berlin](http://www.positionen.berlin)

Positionen print kosten als Einzelheft 10,50 € (+ 2,00 € Versand), im Jahresabonnement 46 € (inkl. 8 € Versand), Studierende 38 € (inkl. 8 € Versand), Institutionen 56 € (inkl. 8 € Versand), Auslandabonnement Normal 58 € & Institution 68 € (beide inkl. 20 € Versand), Förderabonnement 100 €

E-Abonnement Einzelheft 6 €, Jahresabonnement 22 €

ISSN 0941-4711

Positionen ist Mitglied im Netzwerk

Mit freundlicher Unterstützung der



European Cultural Foundation

radialsystem.de

radialsystem.de



**2**010 hat der Musikwissenschaftler Volker Straebel den jetzt fast schon klassischen Text »Vom Verschwinden der Klangkunst«<sup>1</sup> veröffentlicht. In dem Text argumentiert er dafür, dass die wissenschaftliche Forschung die Geburt der Klangkunst verursacht hat – und, dass es ein Ende für dafür geben wird: Die Kunst wird weiter bestehen, aber die Kategorien, die Gattung wird enden. Die Frage ist: Sind wir heute an diesem Punkt? Oder haben wir ihn schon lange passiert?

Diese Frage berührten wir schon bereits 2019 in einem Heft mit dem Titel »Wer ist Klangkunst?«. Wieso wer was tut, in welchem Zusammenhang und mit wem ist immer grundlegend dafür, wie etwas wahrgenommen und in Kategorien geordnet wird ... und wo es zu sehen und zu hören ist! Mit diesem Heft folgen wir weiter diesen Fragen – ohne die Absicht einer Antwort. Was uns interessiert, ist der Stand der heutigen Klangkunst, Sound Art oder einfach generell klang- und musikbezogener Kunst. Oder wie wir das auf dem Cover und in Artikeln im Heft nennen: Klang Kunst Musik.

Wir haben uns auf die Kunstszenen konzentriert, um zu sehen, wie man sich dort zu diesem Gebiet, den Kategorien und der neuen Musikszene verhält. Ed McKeon geht in seinem Essay davon aus, wie die Geschichtsschreibung sich stetig verändert: Was einmal Geschichte war, ist es vielleicht nicht mehr – was konkrete Auswirkungen auf die heutigen Szenen hat, wenn man sich nicht mehr (oder freier) zur Geschichte verhalten kann oder darf. Julia H. Schröder schaut ihrerseits wie manche Klangkunstwerke als kuratorische Projekte bezeichnet werden könnten, was auch die Entstehung von Arbeiten im Kollektiv betrifft. Eunice Fong führt dies weiter aus, indem sie die kollektiven Prozesse einer Ausstellung der Kuratorin Nida Ghouse von innen heraus darstellt.

Zwei Versuche zu begreifen, wie klangbezogene Werke aus Sicht der bildenden Kunst gedacht werden, unternehmen Andreas Engström und Joshua Weitzel. Engström fokussiert das Jahr 2017 mit den drei Großereignissen der Kunst in Venedig, Kassel (inklusive Athen) und Münster. Weitzel schaut auf die Geschichte der Musik und Klangkunst auf der documenta seit ihren Anfängen, mit starkem Fokus auf die letztjährige Ausgabe. Diese Großausstellungen haben sich bezüglich ihres Verhältnisses zu Klang und Musik während der Jahre verändert. Interessant ist, wie und wo diese Veränderungen entstehen, wann Kunst- und Musikdiskurse sich treffen – und wann nicht.

Klangkunst war von Anfang an sehr eng mit öffentlichen Räumen und dem Wandel von Städten verknüpft. Sarah Johanna Theurer exploriert in zwei Interviews mit Carsten Seiffarth und Marie-Therese Bruglacher zwei Generationen von Kurator\*innen und ihre Perspektiven auf Stadträume, Kunst und Musik.

Das Special greift die Arbeit der beiden Kurator\*innen auf und zeigt Fotografien von Arbeiten in den Stadträumen von Berlin und Bonn, die eine Fortführung in der kommenden Ausgabe des Berliner Musik- und Kunstmagazins *20seconds* finden werden.

Und wie immer reflektieren die Positionen im dritten Teil des Hefts das zeitgenössische Musikschaffen anhand von Büchern, Platten und Events.

Wir wünschen viel Spaß und Anregung beim Lesen dieses Hefts #135

Bastian Zimmermann & Andreas Engström

<sup>1</sup> In *Klangräume der Kunst*, Peter Kiefer (Hrsg.), Kehrer Verlag 2010



# Klang Kunst Musik





# Spitzengagen für das Prekariat

SOPHIE EMILIE BEHA



**W**ie kann es sein, dass am gleichen Ort Gagen zwischen 100 Euro und mehreren 1000 Euro gezahlt werden – je nachdem, wer auftritt? Ja, es gibt Spitzengagen auch jenseits von Klassikstars wie Lang Lang & Co. Und nein, niemand braucht so viel Geld! Egal wie genial die Komposition oder die Interpretation sein mag, I don't care. Und zu den Mega-Honoraren kommen in der Regel noch geldwerte Vorteile hinzu: mindestens soundso viele \*\*\*\*\* , Catering, Shuttles und so weiter. Knallharte Deals sind das.

Es gibt Kompositionsgehälter, die Wolkenkratzer überragen. Schön und wichtig, wenn das die Ernst von Siemens Musikstiftung finanziert (Welche Stiftungen gibt es noch? Anderes Thema), aber es ist gleichzeitig auch blöd, weil es überall da, wo EvS nicht einspringt, die Preise in die Höhe treibt.

Die zeitgenössische, neue und aktuelle Musik leidet bekanntermaßen unter Kompositionsauftragsfetischismus oder »premiere porn« wie es eine Freundin ausdrückt. Und natürlich müssen die Komponist\*innen auch von irgendetwas leben, aber kann man nicht auch einfach Geld bezahlen für Wiederaufführungen? Die Werke sind nicht alle so schlecht, dass sie sich in Eintagsfliegen verwandeln müssen. Bei Mozart und Beethoven klappt das schließlich auch und die leben nicht mal mehr.

Dieses ganze Kuddelmuddel, ohne dass irgendjemand wirklich einen Goldesel im Keller hat, ist ein systemisches Problem. Aber wo kommt das eigentlich her, wer will solche Strukturen überhaupt? »Das sind alles

Überreste von dem patriarchal-monarchischem Schwanzsystem«, bellt es mir ein Freund in den Telefonhörer. Ich glaube, eine gehörige Position davon ist auch Selbstverständnis. Weil man es sich eben leisten können will und soll – für manche Produktionen, Ensembles oder Kompositionsaufträge so exorbitant hohe Summen zu zahlen.

Mein allergrößtes Problem dabei: Dieses System ist öffentlich gefördert. Dabei reden wir hier von einer Branche, wo den Allermeisten viel zu wenig bezahlt wird – und es trotzdem diese perversen Ausraster gibt. Die Leidtragenden begehren nicht dagegen auf, sondern tragen die Strukturen mit, denn man/frau ist ja immer ersetzbar und sonst spielt eben jemand anderes für 100 Euro. Und auch wenn Förderinstitutionen postulieren, man solle doch faire Gehälter zahlen, fällt mit einem Blick auf den Kostenfinanzierungsplan eben auch der Satz: »Die einzelnen Posten sind in Ordnung, aber insgesamt steht da eine zu große Summe.«

Bei Subventionen wird oft mit Teilhabe argumentiert, wohingegen die Leute, die wirklich nicht so viel Geld für eine Konzertkarte übrighaben, sich wahrscheinlich das Money lieber für ein Beyoncé-Ticket aufsparen. Was krass teuer ist. Und verständlich: Die Spielorte der Neuen Musik gleichen eher Bunkern als offenen Toren und Türen. (Stichwort: Klassismus)

Beim Mäzenatentum ist das was anderes, von mir aus sollen die doch ihr Geld einem wichtigen, weißen, alten Neue-Musik-Komponisten vor die Füße werfen. Aber ganz so einfach ist das nun auch wieder nicht, denn dann müssen öffentliche Veranstalter\*innen nachziehen, um im Rennen zu bleiben.

Auf Landesebene wird gerade mal wieder über  
Mindesthonorare für die Freie Szene diskutiert –  
immerhin. Aber wo bleibt eigentlich die Obergrenze?

Letztendlich geht es bei alledem schlussendlich nicht (nur) um Geschmack und Qualität, sondern auch um Politik: um die Big Names, den Ruf, und gerisene Deals. Und das ausgerechnet in der Kunst – absurd! Und bitte, wenn man schon viel zu viel zahlt, dann aber auch allen Beteiligten. Denn der Gender Pay Gap ist sehr real – insbesondere in der Kultur. Es wird noch Jahrzehnte dauern, bis eine Elena Schwarz genauso viel bekommt wie ein Bas Wiegers.

Letztlich ist das Ganze mal wieder ein Ding von Angebot und Nachfrage, das man trotzdem nicht auf die Konsument\*innen abwälzen darf. Auf Landesebene wird gerade mal wieder über Mindesthonorare für die Freie Szene diskutiert – immerhin. Aber wo bleibt eigentlich die Obergrenze? Dann dürften beispielsweise aus öffentlichen Töpfen finanzierte Projekte maximal nur soundso hohe Honorare auszahlen. Geht auch beim Pendant Fußball, der sich allerdings privat finanziert: Der 1. FC Köln hat vor kurzem bestätigt, dass es Gehaltsobergrenzen gibt. Ob das wirklich zwei Millionen sein müssen wage ich zu bezweifeln. Natürlich, wenn der FC nicht trotzdem mit immer noch hohen Gagen seine Spieler locken

könnte, würde er vermutlich ziemlich schnell aus der Bundesliga fliegen. Auch da ist der Fehler systemimmanent. Würden also auch bestimmte Player der aktuellen Musik ihre obersten Ränge mit Maximum-Gehältern verlieren? Ganz so leicht ist es nicht, finde ich. Es gibt schließlich so viele phänomenale Musiker\*innen und der Preis ist in der Kunst kein Ausdruck von Qualität.

### Und warum können nicht einfach öffentlich vergebene Gelder an eine Transparenzklausel gebunden sein?

Und warum können nicht einfach öffentlich vergebene Gelder an eine Transparenzklausel gebunden sein? Dass es eben nicht im dämmrigen Hinterzimmer bleibt, wer nun jetzt wirklich wie viel bekommt. Karten auf den Tisch, von Anfang an. Damit könnten auch die merkwürdigen Konkurrenzkämpfe wie ›bestbezahltes Ensemble der Saison‹ oder ›meistverdienende\*r Komponist\*in‹ beiseite gewischt werden.

Oder fehlen für das alles die Vorbilder á la Marlene Engelhorn? Wo bleibt das FairFestival, das Gehaltsobergrenzen einführt und sie offen kommuniziert, das mit dem Aftermovie auch den endgültigen KFP auf die Website stellt oder wo der Putzmann genauso viel für seine Arbeitsstunde bekommt wie die Intendantin. Immerhin weiß ich von zwei Neue-Musik-Festivals, die ihren Künstler\*innen gleiche Gehälter zahlen. Ein offener, transparenter und bewusster Umgang mit Geld und seiner Verteilung ist nicht nur aus sozialen Gründen wünschenswert. Er würde eine extreme Vertrauensbasis schaffen und nebenbei auch eine Steilvorlage für Marketingkampagnen liefern, an Gegenwarts-Diskurse anknüpfen und neues Publikum locken. Try it. ■

Sophie Emilie Beha übt sich gerade in verschiedenen Kontexten im Wütend-Sein. Außerdem ist sie Musikjournalistin, Kuratorin und Moderatorin.

# klang

FESTIVAL  
1. – 10. JUNI  
2023

Zeitgenössische Musik für Alle

Copenhagen Avantgarde Music Festival

Konzerte mit **Athelas Sinfonietta**,  
**Ensemble Temporum**, **Esbjerg Ensemble**,  
**Oslo Sinfonietta**, **Norrhotten NEO**  
und vielen mehr

[www.klang.dk](http://www.klang.dk)

Musikhuset KBH

Den Sorte Diamant

Statens Museum for Kunst

KU.BE

Det Kgl. Danske Musikkonservatorium

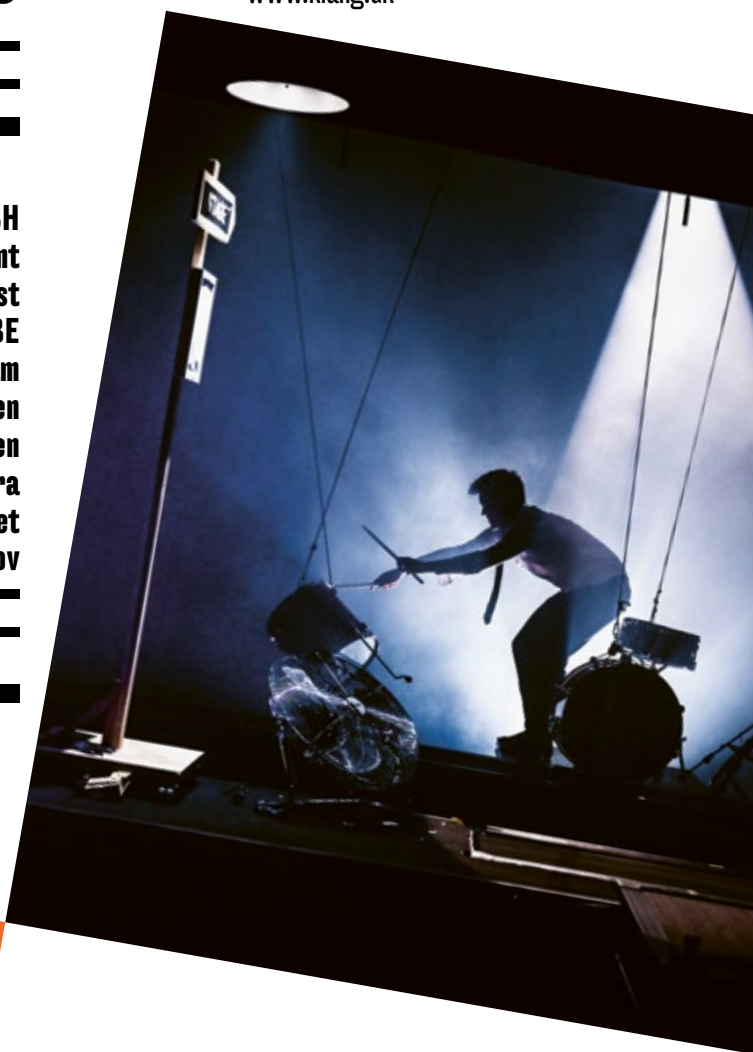
KoncertKirken

Folketeatret Hippodromen

Den Kongelige Opera

Cinematket

Vester Vov Vov



# Die Vergangenheit ist nicht mehr das, was sie einmal war

Zeitgenössische Tendenzen in Klangkunst und Sound Art –  
oder wie auch immer man es heute nennen soll

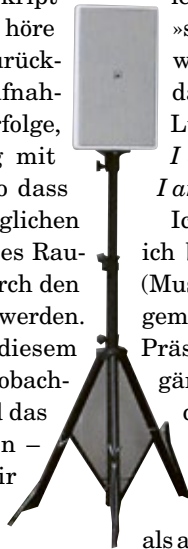
ED MCKEON

Ich stehe in einem Raum, der nicht derselbe ist wie der, in dem Sie sich gerade befinden. Ich beobachte jemanden, der seine Sprechstimme nach einem schriftlichen Skript auf ein Tonbandgerät aufnimmt. Ich höre zu, wie die Aufnahme in den Raum zurückgespielt und mit einem weiteren Aufnahmegerät aufgezeichnet wird. Ich verfolge, wie der Performer diesen Vorgang mit der neuen Aufnahme wiederholt, so dass der gesprochene Text zu einem klanglichen Eindruck der Resonanzfrequenzen des Raumes zu verschmelzen beginnt, die durch den ursprünglichen Sprechakt artikuliert werden.

Ohne es zu wollen, trage ich zu diesem Prozess bei, da die Geräusche der Beobachter\*innen – ihre Unterhaltungen und das Scharren ihrer Füße auf dem Boden – in den Mix einsickern. Ich bin mir bewusst, dass dies nicht ganz dasselbe ist wie Alvin Luciers *I am sitting in a room* (1969), ein berühmtes Werk der Sonic Art, bei dem dieser Prozess

zum ersten Mal angewendet wurde. Ich bin mir auch bewusst, dass es nicht *nicht* Luciers Stück ist, trotz der dem Künstler zugeschriebenen vagen Behauptung, »sein Stück sei nie öffentlich aufgeführt worden«. Ich bin also etwas verwirrt, dass es sich bei dieser Aufführung von Lucy Ravens *Room Tone* sowohl um *I am sitting in a room* als auch nicht um *I am sitting in a room* handelt.

Ich erinnere mich an eine Erfahrung, die ich bei der Gruppenausstellung *12 Rooms* (Museum Folkwang, Essen) im August 2012 gemacht hatte. Und ich schreibe (vorerst) im Präsens, um sowohl die Betonung der Vergänglichkeit der skulpturalen Live-Kunst der Ausstellung durch die Kuratoren (Klaus Biesenbach und Hans Ulrich Obrist) – als »eine direkte, unmittelbare Erfahrung für den Betrachter« – als auch die Hinwendung der Galeriekunst zur Performance zu reflektieren, die genau in dem Moment stattfindet, in dem die historische





Zeit, sich ihrer Vergangenheit unsicher und voller Zweifel in die Zukunft blickend, aufgehoben zu sein scheint.

Die Frage ist nicht, ob *I am sitting in a room* in eine Galerie, einen Konzertraum oder in einen anderen Kontext gehört, sondern ob es noch möglich ist, die Zugehörigkeit(en) zu verwandten und wesensfremden Kunstkategorien zu *erzählen*. Wenn die Darstellung von Musik als Kunst und die der ›postkonzeptionellen‹ Galeriekünste als Kunst auf unterschiedlichen Geschichten und theoretischen Modellen beruhen – wobei letztere heute oft als konstitutiv für Kunst an sich angesehen werden und erstere sich weitgehend aufgelöst haben – welche Implikationen haben dann Stücke wie *Room Tone*?

## Das Ende der (Musik-)Geschichte?

Das Erzählen und Wiedererzählen der Geschichte der ›westlichen‹ Musik hat in gewisser Weise seine zeitliche Vorwärtsprojektion verloren und sich verräumlicht. Dies wird deutlich, wenn wir Luciers Stück rückblickend betrachten. Als es 1969 erschien, war

Als Luciers Stück 1969 erschien, war es – gerade noch – möglich, es in eine ›Musikgeschichte‹ einzuordnen. Heute wäre es vermessen, eine solche Erzählung zu versuchen.

es – gerade noch – möglich, es in eine ›Musikgeschichte‹ einzuordnen. Heute wäre es vermessen, eine solche Erzählung zu versuchen. Wo würden die Grenzen gezogen werden? Der Singular ist zum Plural geworden: nicht Geschichte, sondern Geschichten, ohne eine zentrale Darstellung zu privilegieren; nicht Musik, sondern Musiken (und Klänge und Geräusche). Luciers eigenes, sehr lesenswertes Buch *Music 109* von 2012 versucht weniger, eine *Geschichte* der experimentellen

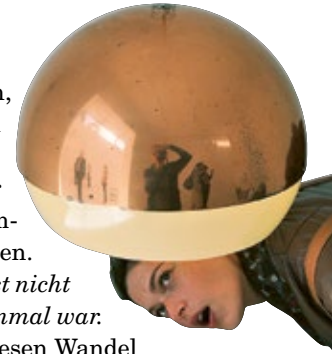
Musik zu erzählen, als vielmehr einen Insiderbericht über die Praktiken der verschiedenen Komponist\*innen zu geben.

*Die Vergangenheit ist nicht mehr das, was sie einmal war.*

Ein Grund für diesen Wandel ist, dass das Verständnis dessen, was Musik *ist*, in dem Sinne, dass sie wesentliche Eigenschaften hat, die sie von dem unterscheiden, was sie *nicht ist*, zusammengebrochen ist. *Music 109* ist ein Zeugnis dieses Prozesses. Seit den späten 1970er Jahren sind neue Kategorien wie Sound Art, Klangkunst und Performance-Kunst entstanden, die jeweils ihre eigenen Entstehungs- und Entwicklungsgeschichten haben und retrospektiv ›Besitzansprüche‹ an *I am sitting in a room* erheben. Diese Kategorien sind ihrerseits instabiler und durchlässiger geworden, sie überschneiden sich nicht nur, sondern verlieren auch die vermeintlich *wesentlichen* Merkmale, die sie einmal hatten. In diesem Prozess sind die asymmetrischen und doch miteinander verbundenen Aufgaben, ihre Geschichte zu schreiben und sie in der Zeit vorwärts zu projizieren – zumindest als

*Avantgarde* – riskant geworden. Die historische Originalität zerfällt in das, was lediglich in chronologischer Hinsicht neu ist.

Wenn »Geschichte, insbesondere die Geschichte der Moderne, oft [...] nach dem Modell des individuellen Subjekts, ja als Subjekt, konzipiert wird«, wie der Kunsttheoretiker Hal Foster in *The Return of the Real* (1996), seiner Darstellung der Galeriekünste, argumentierte, ist es nun an der Zeit anzuerkennen, dass auditive Praktiken



nicht länger ein kohärentes Subjekt (oder Objekt) konstituieren. Weder Musik noch Klang, weder Geräusch noch das Zuhören bieten eine autarke, angemessene oder privilegierte Position, von der aus eine Geschichte der auditiven Künste erzählt werden kann. Die Musik hat ihr ›I am‹ verloren, ob sie nun im Konzertsaal oder anderswo ›sitzt‹. In der Tat können die Versuche der 1990er Jahre, neu geprägte Kategorien von Klangkunst und Sound Art

dem merkwürdigen Paradox, dass Praktiken, die zur Erosion der Musik beitrugen – wie die von Lucier – umbenannt und rückwirkend in eine Geschichte der (Galerie-)Kunst *integriert* wurden. Mit neuem Namen und neuem Pass haben Werke wie *I am sitting in a room* neben anderen post-medialen und post-konzeptionellen Praktiken ein Aufenthaltsrecht – wenn auch nicht immer die volle Staatsbürgerschaft – in Biennalen und Galerien erhalten. Es ist zum Beispiel bezeichnend, dass zwei

Der Begriff ›Komponist\*in‹ wird oft als zu ›musikalisch‹ desavouiert, und die Adaption des Begriffs ›Klangkünstler\*in‹ oder ›Sound Artist‹ bleibt ambivalent.

zu theoretisieren, als Strategien verstanden werden, ein Feld, das ozeanisch und grenzenlos wurde und sich in Resonanz<sup>1</sup> auflöste, neu zu binden – zu re-subjektivieren. Sie sind als Antworten auf eine Identitätskrise entstanden, die durch den Verlust der Essenz ausgelöst wurde. »Anything goes«, so formulierte es Cage bereits 1954 und läutete damit das Ende der musikalischen Differenz (und des diskriminierenden Prestiges) als *Kunst* ein. Dan Lander, Mitherausgeber einer der ersten Anthologien, die diese Wende registrierten (*Sound by Artists*, 1990), beschrieb das Problem kurz und bündig so:

»If a critical theory of sound (noise) is to develop, the urge to ›elevate all sound to the state of music‹, will have to be suppressed.«

Das Wort ›kritisch‹ sollte hier in seiner ganzen Bedeutung gewürdigt werden. Abgeleitet vom griechischen *krinein* – beurteilen, unterscheiden, trennen – bedeutete es eine Ablehnung von ›Musik‹ zugunsten eines neuen diskursiven Konstrukts, einer neuen Identität und einer neuen historischen Narration. Dies führte zu

den wegweisenden Ausstellungen der Sound Art, *Sonic Boom* (Hayward Gallery, London) und *Volume: Bed of Sound* (MoMA PS1, New York), die beide im Jahr 2000 von den experimentellen Musikern David Toop bzw. Elliott Sharp organisiert wurden. In seiner Geschichte der Klangkunst von 2007 konstatiert Alan Licht daher mit trockenem Humor »a tendency to apply the term ›sound art‹ to any experimental music of the second half of the twentieth century«.

Der parallel dazu in Deutschland geführte Diskurs der Klangkunst verfolgte einen ähnlichen Ansatz, jedoch mit einem wesentlichen Unterschied. Anstatt auditive Praktiken in die historischen und theoretischen Darstellungen der bildenden Künste nach ihrem Bruch mit den Medien Malerei und Skulptur zu integrieren, wie es die Vertreter der Sound Art taten, wurde die Klangkunst als eine transformative Erweiterung der Musik eingeführt. Die Namensänderung signalisierte eine Verlagerung vom auditiven Privileg der Musik – insbesondere von der ihr wesentlichen Identität mit dem musikalischen Ton, wie es der inzwischen archaische Begriff Tonkunst andeutete – hin zu Praktiken, die sich gleichermaßen mit dem Sehen befassen, und einer Perspektive, die die Artikulation von



Raum ebenso, wenn nicht sogar noch stärker betont als die Artikulation von Zeit.<sup>2</sup>

Mein Ziel ist es nicht, diese konkurrierenden Konzepte gegeneinander auszuspielen, sondern ihre Gemeinsamkeiten hervorzuheben und auf diese Weise ihre Implikationen für die Gegenwart zu betrachten. Klangkunst und Sound Art sind im Deutschen bzw. im Englischen vordergründig derselbe Begriff, und die Künstler, an die sich ihre Diskurse richten – und ihre historisierende Selbstkonstruktion – weisen erhebliche Schnittmengen auf. Diese doppelte Identität – dreifach, wenn man post-experimentelle Musik miteinbezieht – verleiht diesen Praktiken eine ›multiple Persönlichkeitsstörung‹.

Identitäten fragmentieren. Historien wuchern. Dies stört die Identität der ›Gastgeber\*innen‹-Narrative, in die diese Werke eingefügt werden, insbesondere die der Galeriekunst, die folglich der gleichen Gefahr der Auflösung ausgesetzt ist wie die Musik. So ist es zum Beispiel unhaltbar geworden, Hör- und Aufführungspraktiken ausschließlich im Rahmen einer kritischen ›Visualität‹ zu verorten, eine Situation, die mit *See This Sound* (Lentos Museum, Linz, 2009) und *A House Full of Music* (Mathildenhöhe Darmstadt und Internationale Ferienkurse für Neue Musik, 2012) wirkungsvoll bestätigt wurde.

Wie dies – und *Room Tone* – zeigt, ist das Vermögen, eine (singuläre) Geschichte der Kunst als *Subjekt* zu sichern, erodiert. In diesem Prozess werden künstlerische Praktiken zunehmend unreguliert, jenseits von Gesetzen. Dies bietet Chancen für diejenigen, die am stärksten überwacht, ausgeschlossen oder marginalisiert werden, und ist ein Grund, warum experimentelle Klangarbeit ein reiches Terrain für Frauen, BIPOC, Transgender- und neurodiverse Künstler ist, auch wenn die Prozesse der Kanonisierung durch ihre Einbeziehung nicht wesentlich verändert werden und weitergehen. Auch das kritische Lexikon hat sich verschoben und fragmentiert.

Der Begriff ›Komponist\*in‹ wird oft als zu ›musikalisch‹ desavouiert, und die Adaption des Begriffs ›Klangkünstler\*in‹ oder ›Sound Artist‹ bleibt ambivalent. Es folgten eine Reihe von angeblich neutralen Begriffen ohne Geschichte und ohne Bindung an ein bestimmtes Narrativ, wie z. B. ›Musik- (oder Klang-) Macher‹, ›Erbauer‹ (builder) oder ›Schöpfer‹. Die Inklusivität ist lobenswert, spricht aber auch für den Verlust von Unterscheidungen.

Es muss betont werden, dass diese Auflösung der Grenzen nicht unbedingt eine radikale Gleichstellung oder einen Relativismus bedeutet. Die Vermehrung von Identitäten, wie die 5986 Genres, die man derzeit auf Spotify finden kann, löst das Problem nicht.<sup>3</sup> Es ist nicht ›Jedem Tierchen sein Pläsierchen‹. Um noch einmal Cage zu zitieren: »Anything goes. However, not everything is attempted.« Und weiter: »Everything is permitted if zero [die Abwesenheit von Essenz, von Subjektidentität] is taken as the basis. That's the part that isn't often understood.«



## Zeit zurückgewinnen

Ich habe an anderer Stelle bereits über die Auswirkungen dessen geschrieben, was ich als »kuratorisches Komponieren« bezeichnet habe (*Heiner Goebbels und kuratorisches Komponieren nach Cage*, rezensiert im Positionenheft #134), aber ich möchte hier über drei weitere aktuelle kuratorische Entwicklungen nachdenken. Denn wenn nun alles möglich ist, wie können dann Programmgestalter\*innen auswählen, was sie präsentieren, ohne einfach persönliche – und damit willkürliche – Vorlieben oder Geschmack zum Ausdruck zu bringen? Wenn die (Musik-)Geschichte tatsächlich in ein kontinuierliches Präsens – oder einen Präsentismus, wie François Hartog (2022) argumentiert hat<sup>4</sup> – ›verräumlicht‹ wurde, was verleiht dann einer bestimmten künstlerischen Hörpraxis in diesem Moment Dringlichkeit oder Notwendigkeit?

Erstens: So wie Galerien und Biennalen zunehmend experimentelle Musik und Klänge präsentieren – zum Beispiel den Listening Space auf der documenta14 in 2017 – so präsentieren auch Musikfestivals heute häufig Werke, bei denen nicht der Klang oder das Hören im Vordergrund stehen. Ravens *Room Tone* wurde im Rahmen der Ruhrtriennale präsentiert. Die Amsterdamer Biennale Sonic Acts eröffnete ihre Ausgabe 2022 mit einer Ausstellung von fast ausschließlich nicht-hörbaren Werken. Jack Sheen, Co-Direktor des London Contemporary Music Festival (LCMF), beschrieb die Strategie: »It's a festival of time-based art with contemporary music at its heart. Our presentations of contemporary dance, performance, video, and other arts are not sideshows to the music. Our job is to present the most interesting new work, what's coming next, and to place them alongside each other. Someone might come for a Tino Sehgal installation but then come away inspired by a Lachenmann violin solo. We love that.«

Anders ausgedrückt: Die Präsentation der neuesten Werke einer bestimmten historischen Entwicklungslinie hat an Bedeutung für die Festivalprogrammierung verloren und wird häufig ersetzt durch eine Betonung der Aktualität, des Aufseherregenden eines zeitgenössischen Themas oder eines Konzepts aus der aktuellen Theoriebildung. So trug das LCMF 2022 den Untertitel *The Big Sad* und bezog sich dabei auf Alex Mazey's *Sad Boy Aesthetics* (2021).

Ein zweiter Ansatz verzichtet auf die Inszenierung eines expliziten Bezugs zu einer bestimmten Idee von Zeitgenossenschaft und konzentriert sich stattdessen auf die einzigartige Begegnung, die jedes Event bietet. Die zeitliche Erfahrung wird zu einer Funktion des Zusammenspiels von künstlerischer Arbeit, Interpret\*innen, Raum, Kontext und

insbesondere des versammelten Publikums. Peter Meanwell, künstlerischer Leiter von Borealis, einem Festival für experimentelle Musik in Bergen, Norwegen, beschreibt diese Dynamik so: »It's more a case of balancing priorities – of local, national and international artists, different artistic disciplines, the needs of partners, diversity principles – with finance and the availability of other spaces. Production starts with the question of what the artist and the work need whilst recognising that my role is to think about audiences. I'm a fan of agonistic spaces, after Chantal Mouffe, spaces with a plurality of interests. It's a question of shaping the encounter and of caring for the audience's agency in it.«

Diese Methode legt großen Wert auf den Aufbau einer Kultur des Vertrauens und der Offenheit, die zu Erfahrungen einlädt, die sui generis und inhärent risikoreich sind und ohne Garantie durch eine bestimmte Tradition oder Konvention auskommen.

Drittens gibt es eine bemerkenswerte Hinwendung zu Installationen und Langzeitwerken, die ein Zeitgefühl ausdrücken, das sich einer historischen Definition entzieht. Denn so wie die Subjektpositionen der Musik, der Sound Art, der Klangkunst und sogar – so möchte ich behaupten – der Kunst als autonome Domäne verschwimmen und sich auflösen und dabei ihre Historiographien problematisieren, so haben auch andere Subjektperspektiven, von denen aus ›Geschichte‹ bisher bestimmt wurde, ihre wesentlichen Identitäten verloren. Der Schrecken, den viele verspüren, wenn sie dieser Entwicklung ausgesetzt sind, hat natürlich viele Reaktionen hervorgerufen, insbesondere den Nationalismus des Brexit, »Make America Great Again«, den russischen Panlawismus (und den ukrainischen extremen Nationalismus) und die Transphobie. ›New-Age‹-Philosophien – und -Musik – können als eine weitere



Reaktion angesehen werden, die die ›Fluidität‹ der Identität begrüßt, diese aber als ›globale Einheit‹ oder universelle Kondition neu bindet.<sup>5</sup> Es geht nicht nur darum, dass die Geschichte umstritten ist oder dass die ›Sieger‹ von Machtkämpfen das Recht beanspruchen, die Geschichte zu diktieren, sondern dass die revanchistische Leidenschaft für die Geschichte eine Reaktion auf das potenzielle Fehlen der Art von Bedeutung ist, die die historische Identität der zeitlichen Erfahrung verleiht (dies ist vielleicht Hartogs wichtigste Lehre für die Gegenwart). Chronologie ohne Geschichte wird als unerträglich empfunden.

Es gibt eine bemerkenswerte Hinwendung zu Installationen und Langzeitwerken, die ein Zeitgefühl ausdrücken, das sich einer historischen Definition entzieht.

Wie *Room Tone* impliziert, ist diese Vergangenheit, die nicht mehr überboten werden kann, auch nicht mehr das, was sie einmal war. Sie ist selbst eine Wiederholung oder vielmehr ein Simulakrum, eine Kopie eines Originals, das im Grunde genommen nicht existiert. Sie besetzt eine Gegenwart ohne Geschichte, eine kontinuierliche Gegenwart oder *Long Now*, um das 30-stündige Performance-Programm von Maerzmusik zu zitieren – ein Marathon, der in seiner Länge Terre Thaemlitz' *Soulnessless* (2018) ebenbürtig ist. In der Tat sind Langzeitprojekte aller Art immer weiter verbreitet, von Darmstadts *Hot and Cool Space* (2014), das gerade einmal 18 Stunden dauerte, bis zu den relativ kurzen 12 Stunden von Ragnar Kjartansson's *Bliss* (2012), einer Variation von Saties *Vexations* – vielfache Wiederholungen eines musikalischen Fragments über eine lange Dauer, erstmals 1963 unter der Leitung von Cage öffentlich aufgeführt – angewandt auf Mozarts Schlussarie aus *Die Hochzeit des Figaro* und in Auftrag gegeben von Performa (New York), der »Performance-Biennale für

bildende Künstler«. Das AV-Festival 2012 (Nordostengland) stand unter dem Motto *As Slow As Possible* – mit Video, Performance, Installation und radikalen Klangereignissen – inspiriert von Cages gleichnamigem Orgelwerk. Eine 2001 begonnene Aufführung von *Organ2/ASLSP* in Halberstadt soll im Jahr 2640 abgeschlossen sein (der nächste Notenwechsel ist am 5. Februar 2024 fällig; der Notenwechsel 5. Februar 2022 wurde in Positionen #131 besprochen), vielleicht ein Präzedenzfall für die Fortsetzung von La Monte Youngs und Marian Zazeelas *Dream House*, das seit 1969 läuft. Das zeitgleiche Aufkommen von Free Jazz und freier Impro-

visation sowie Praktiken, die auf dem Begriff der Soundscape basieren (insbesondere von R. Murray Schafer), implizieren ebenfalls ein verändertes Verhältnis zur musikalischen Zeit mit einer Betonung der kontinuierlichen Gegenwart. Die Klanginstallation *Longplayer* von Jem Finer, die am Silvesterabend 1999 in Greenwich, London, ihren permutativen Lauf begann und – ohne Wiederholung – 1000 Jahre andauern soll, übertrifft sie vielleicht alle.

## In der Zeit sein

Neben Langzeitprojekten ist diese Verschiebung der Aufmerksamkeit hin zu einer kontinuierlichen und unauflöselichen Gegenwart auch in der Fülle von installativen, auf das Zuhören ausgerichteten, umweltbezogenen und ambienten Arbeiten zu spüren, die jetzt in den Szenen der neuen Musik und der bildenden Kunst und darüber hinaus präsentiert werden. Die jüngste Listening Biennial der Listening Academy (London 2022), die

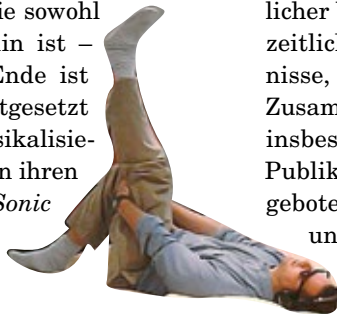
Ausführende, Wissenschaftler\*innen und Forscher\*innen »aus allen Bereichen der Kunst, der Geisteswissenschaften und der Gesellschaft« zusammenbringt, ist vielleicht bezeichnend. Und wie viele Initiativen, die sich mit diesem Moment befassen, ohne eine Wiederherstellung der alten Ordnung anzustreben oder eine Erneuerung ihrer Essenz zu imaginieren, vermeidet die Biennale eine erneute Konzentration auf eine weiße, heterosexuelle, europäische männliche Perspektive, indem sie stattdessen »die Abstimmung zwischen menschlichen und mehr-als-menschlichen Welten, gemeinsames Lernen und dekoloniale, ökofeministische Initiativen« betont.

Diese zeitgenössische Beschäftigung mit der Dauer ist nicht nur Ausdruck unseres gegenwärtigen (oder ›präsentistischen‹) Moments, sondern kann auch durch drei Eigenschaften produktiv angegangen werden. Erstens wird die Zeit nicht einfach verräumlicht und statisch gemacht, sondern sie wird zu einem Punkt der Aufmerksamkeit. Da sie unwiederholbar ist und sich über einen längeren Zeitraum erstreckt, als die Zuhörer\*innen absorbieren können, ist das ›Ganze‹ nicht präsent; es gibt kein Äquivalent für eine synoptische Perspektive, die einem distanzierten Auge gewährt wird. Vielmehr werden diese Ereignisse immersiv, sie verweilen gleichsam im Detail des Zeitablaufs. Zweitens wirkt sich dies auf das Wesen dessen aus, was es bedeutet, Zuhörer\*in – und Subjekt – zu sein. Und ein *historisches Subjekt* noch dazu. Die vielleicht tiefgreifendste musikalische Ausarbeitung dieser Aufmerksamkeitsdynamik ist Pauline Oliveros Praxis des Deep Listening, die sowohl eine lebenslange Disziplin ist – die ohne Anfang oder Ende ist und im Traumschlaf fortgesetzt wird – als auch eine Musikalisierung des Bewusstseins.<sup>6</sup> In ihren eigenen Worten aus den *Sonic Meditations*, die 2023 neu aufgelegt wurden:

With continuous work... heightened states of awareness or expanded consciousness, changes in physiology and psychology from known and unknown tensions to relaxations [are possible] which gradually become permanent. These changes may represent a tuning of mind and body... Music is a welcome by-product of this activity.

Drittens sei daran erinnert, dass Oliveros ihre *Sonic Meditations* mit Studierenden und Freund\*innen entwickelte, die vom Vietnamkrieg entsetzt und von der tödlichen Selbstverbrennung von George Winne Jr. auf dem Campus der University of California, San Diego, im Mai 1970 erschüttert waren. Daraus wurde Deep Listening, eine der Heilung gewidmete Praxis, die Wege aufzeigte, wie traumatische Zeiten ohne Verletzungen überstanden werden können. Die weit verbreitete Hinwendung zu Langzeitprojekten in den letzten Jahren kann von dieser Position aus als Sorge um das Verweilen in einem historischen Zeitalter gewertet werden, das für viele prekär und unwirtlich geworden ist.

Die Forschung hat gezeigt, dass die Pandemie von vielen als eine Art ›Aufhebung der Zeit‹ – oder eine ›Zeit außerhalb der Zeit‹ – erlebt wurde, die eine desorientierende Wirkung hatte; eine unheimliche Zeit, die nicht dargestellt oder erzählt werden konnte.<sup>7</sup> Die Zeit schien extrem langsam zu vergehen, fühlte sich aber im Nachhinein ›kurz oder komprimiert‹ an, als wäre sie schnell oder gar nicht oder für jemand anderen geschehen. Viele hatten ein Gefühl, als ob die Zukunft auf einen Prozess ständiger täglicher Wiederholung beschränkt wäre, ohne zeitliche Orientierungspunkte oder Ereignisse, die die Erfahrung prägen. In diesem Zusammenhang hat die musikalische Zeit – insbesondere in langen Formaten – dem Publikum vielleicht zeitliche Erfahrungen geboten, die bewohnt, geteilt, mitgestaltet und als menschlich empfunden werden können.



Die Herausforderung für Künstler\*innen und Kurator\*innen besteht heute also nicht darin, die Geschichte(n) der Kunst zu rekonstruieren oder auf einer wesentlichen Qualität wie dem musikalischen Klang oder einfach dem ›Sound‹ zu bestehen, sondern Erfahrungen zu schaffen, die öffentliche Begegnungen in der Zeit ermöglichen, die das Gefühl für historische Zeitlichkeit in der Gegenwart nicht wiederholen, sondern transformieren.

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Ed McKeon ist ein kuratorischer Produzent, Forscher und Autor, der sich mit Musik beschäftigt, die nicht mehr ›nur Musik‹ ist. Als Mitbegründer und Direktor von Third Ear Music arbeitet er mit Künstler\*innen in den unregulierten und unbenennbaren Bereichen von Praxis. Er schreibt weiter über Musikalität und das Kuratorische.

- 1 1980 beschrieb Cage in einem Interview musikalische Möglichkeiten als »a situation that could be likened to a delta or field or ocean« und nahm damit David Toops metaphorischen *Ocean of Sound* (1995) vorweg.
- 2 Andreas Engström, Åsa Stjerna, »Sound Art or Klangkunst? A Reading of the German and English literature on sound art«, *Organised Sound* 14/1 (2009), S. 11–18
- 3 Siehe [www.everynoise.com](http://www.everynoise.com)
- 4 François Hartog, *Chronos: The West Confronts Time*, übersetzt von S.R. Gilbert, Columbia University Press 2022
- 5 Andrea Moore, »Art-Religion for a Global New Age«, in *Twentieth Century Music* 16/3 (2019), S. 374–393
- 6 Siehe meinen Artikel für APRIA: [www.apria.artez.nl/moving-through-time/](http://www.apria.artez.nl/moving-through-time/)
- 7 Velasco, Perroy, Gurchani, »Lost in pandemic time: a phenomenological analysis of temporal disorientation during the Covid-19 crisis«, in: *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 2022



Lisa Bosbach

## »Was er uns gibt, ist der reine Klang ...«

### Nam June Paiks musikalische Kompositionen (1945–1963)

Sommer 2023, etwa 400 Seiten,  
zahlreiche farbige Abb., ca. € 42,–  
ISBN 978-3-96707-714-8

Das bislang kaum erforschte musikalische Frühwerk von Nam June Paik (1932–2006) wird in diesem Buch kunst- und musikwissenschaftlich erstmals systematisch erschlossen. Im Fokus steht der Zeitraum 1945–63: Die Arbeiten aus diesen knapp 20 Jahren zeichnen sich durch eine fortschreitende Entgrenzung der Disziplinen aus. Sie beginnen mit ersten Kompositionsversuchen des jugendlichen Paik in konventioneller Notenschrift, reichen über die Einführung Elektroakustischer Musik und aktionistischer Elemente bis hin zu dem musikalischen Environment »EXPosition of Music«.

et+k

edition text+kritik · 81673 München  
[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

# Kuratorische Klangkunst

## Auf dem Weg zu neuen Formen der künstlerischen Zusammenarbeit?

JULIA H. SCHRÖDER

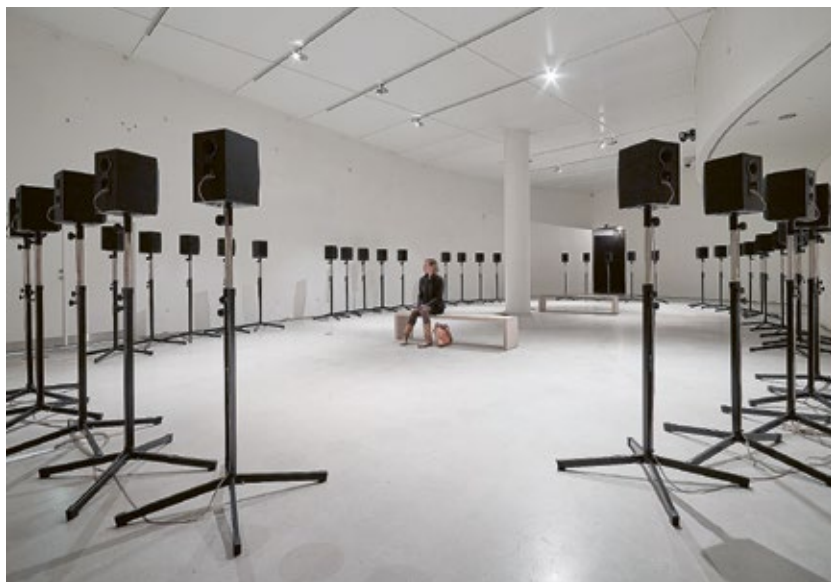
**J**anet Cardiffs vielleicht bekannteste Arbeit besteht aus der Installation einer Chorkomposition aus dem 16. Jahrhundert in Museumsräumen. Ähnlich bestand eine Arbeit von Susan Philipsz aus der räumlichen Verteilung auf zweimal zwölf Lautsprecher der Töne einer Zwölftonkomposition von Hanns Eisler. Beiden Arbeiten gemeinsam ist also die Anordnung im Raum einer Komposition eines anderen Komponisten. In der bildenden Kunst würde man hier von einem kuratorischen Zugang sprechen. Diesen Begriff entlehne ich für eine Reihe von Arbeiten, die ich unter »kuratorische Klangkunst« zusammenfasse, obwohl sie aus unterschiedlichen Richtungen stammen. Was sie eint, ist die Anordnung von Musik oder Klang eines anderen Autors als künstlerisches Vorgehen.

## Fremde Klänge anordnen

Zurück zu Janet Cardiffs Anordnung von Thomas Tallis *Spem in alium* (1573):<sup>1</sup> Das Chorstück ist aufgrund seiner Mehrchörigkeit und insgesamt vierzig einzelnen Stimmen ungewöhnlich. Als Partitur erhalten, kann die immaterielle Musik aus dem 16. Jahrhundert aufgeführt werden. Die Tonaufnahme so eines Konzerts kann allerdings beim Wiederabspielen meist die Räumlichkeit nicht abbilden und lässt auch nicht zu, sich die einzelnen Stimmen genauer anzuhören, indem man sich ihnen einzeln annähert.



Das erlaubt Janet Cardiffs *The Forty Part Motet* (2001). Für diese Installation wurde jede einzelne der 40 Stimmen separat aufgenommen und in einem Museumsraum über einen separaten Lautsprecher wiedergegeben. Die acht Gruppen zu je fünf Stimmen der Motette von Tallis hat Cardiff gleichberechtigt nebeneinander im Oval mit etwas Abstand zwischen den einzelnen Gruppen angeordnet. Jeder Lautsprecher repräsentiert so eine singende Person und gibt eine Stimme der Komposition wieder. Durch dieses Abziehen der Körper der Singenden kann sich jede Besucherin beliebigen Gesangsstimmen nähern: sie geht zu einem Lautsprecher, nicht zu einem Sänger. Damit wird die Stimme von ihrer Körperlichkeit gelöst, was der geistlichen Komposition angemessen ist. Der komplexe Chorgesang wird in seiner Räumlichkeit individuell erfahrbar und seiner musikalischen Aufführungssituation entbunden: Die Besuchenden erleben die Klanginstallation einzeln und durch die fortwährende Wiederholung nicht als flüchtig im Sinne einer Musikaufführung.



Eine Variante von Janet Cardiffs *The Forty Part Motet* im AroS Aarhus Art Museum 2015

In *The Forty Part Motet* (2001) gibt Janet Cardiff der Komposition von Tallis also eine neue Form, verändert dessen Erlebnis. In der neuen Rahmung, dem Wechsel der Institutionen – von der Kirche oder dem Konzertsaal ins Museum oder den Galerieraum – und Aufführungsformen liegt dabei ein entscheidender Anteil. Diese Neukonzeption der Aufführung eines Musikstücks, an der neben dem Komponisten auch die Singenden beteiligt waren, macht sie zur Autorin der von ihr kuratierten Musik.

Konzeptuell ordnete Susan Philipsz ein präexistentes Musikstück im Aufführungsraum an. In ihrer Arbeit *Part File Score. Zwölf Arten Hanns Eisler zu beschreiben* (2014),<sup>2</sup> die sie für das Berliner Museum Hamburger Bahnhof entwickelte, dekomponiert sie eine Zwölftonkomposition von

1 Janet Cardiff, *The Forty Part Motet* (2001), 40 loudspeakers mounted on stands, placed in an oval, amplifiers, playback computer, 14 min. loop with 11 min. of music and 3 min. of intermission. Thomas Tallis, *Spem in alium* (1573); [www.cardiffmiller.com/installations/the-forty-part-motet/](http://www.cardiffmiller.com/installations/the-forty-part-motet/)

2 Susan Philipsz, *Part File Score. Zwölf Arten Hanns Eisler zu beschreiben*, 24-Kanal Sound Installation, Hamburger Bahnhof Berlin (2014), [www.musikwerkebildender-kuenstler.de/de/k14.html](http://www.musikwerkebildender-kuenstler.de/de/k14.html)



Eine weitere Variante von Janet Cardiff's *The Forty Part Motet* in der Johanniterkirche 2005

Hanns Eisler, indem sie jeder Tonhöhe des Stücks eine der 24 Säulen der ehemaligen Bahnhofshalle zuweist. Die Töne werden räumlich angeordnet. Dadurch wird das Statistische der Kompositionstechnik betont, das die Interpretierenden eigentlich überwinden möchten, indem sie die Abfolge der Töne gestisch und melodisch aufladen. Das fällt durch die räumliche Sortierung der Tonhöhen unabhängig von ihrer Abfolge weg, ebenso wie durch die Aufnahme der einzelnen Töne. Philipsz betont das Fragmentierte, indem sie zusätzlich durch großformatige Plakate mit übereinander collagierten Notenskizzen und Akten aus Eislers Emigrationszeit in Amerika, wo er unter Kommunismus-Verdacht geriet, eine historische Dimension einbezieht.

Die Künstlerinnen rahmen die Musikstücke in diesen Arbeiten neu und gehen sogar auf die herkömmliche Bedeutung des englischen Begriffs Sound Installation, der zunächst einmal die Abspielvorrichtung beschrieb,<sup>3</sup> bevor er heute als Sound Art Installation oder Klanginstallation eine Subkategorie von Klangkunst bildet.<sup>4</sup>

Die Anordnung der präexistensten Musik ist also ein entscheidender Punkt der kuratorischen Klangkunst. Statt des präexistensten Materials könnte auch Musik von einem Algorithmus imitiert werden, so wie Künstliche Intelligenzen heute ›komponieren‹. Statt diesen Gedanken zu entwickeln, möchte ich der Frage der Zusammenarbeit nachgehen – auch in kuratorischer Kunst ohne Musik, aber mit Klang.

3 Siehe Volker Straebel, »Zur frühen Geschichte und Typologie der Klanginstallation«, in: *Musik-Konzepte*, Sonderband Klangkunst, hg. von Ulrich Tadday, text + kritik, 2008, S. 24–46

## Un-Eigenes beschreiben: Konzept und Referenz

Die bildende Künstlerin Karin Sander hat zwischen 2005 und 2018 einige Ausstellungen ihrer Arbeit *Zeigen* realisiert.<sup>5</sup> Die Besuchenden betreten dabei mit Audioguide einen leeren Ausstellungsraum, auf dessen Wänden die Namen und Titel von lokalen Künstlerinnen und Künstlern und deren Werktitel abgetragen sind. Die Arbeiten sind nicht zu sehen. Stattdessen hört man eine Beschreibung über Kopfhörer. Obwohl hier viele Kunstschaaffende zu der Ausstellung beigetragen haben, in Berlin 2009 waren es 566, hat Karin Sander das Konzept erdacht und umsetzen lassen. Das Konzept hatte kuratorische Aspekte: andere Kunstschaaffende einladen, unter ihrem Namen eine Arbeit beizusteuern, die wenigstens als Beschreibung und mit einem Werktitel existiert. Die Beschriftungen im Ausstellungsraum anbringen zu lassen und die Beschreibungen als Sprachaufnahmen abrufbar zu machen, sind Aufgaben, die normalerweise die Galerie, das Museum oder eine Kuratorin übernimmt. Sie sind hier Teil des künstlerischen Konzepts geworden.

Kann man das unter kuratorische Klangkunst subsumieren? Oder sollte man eher von einer kuratierten Ausstellung sprechen?

4 Zu Klangkunst siehe: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume* (= *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 12) Laaber: Laaber, 1999. Online: Golo Föllmer, »Klangkunst«, in: Dieter Daniels und Sandra Naumann (Hg.), *Enzyklopädie zu Ton-Bild-Relationen*, hg. vom Ludwig Boltzmann Institut Medien.Kunst.Forschung, Linz 2009, [www.see-this-sound.at/kompodium/abstract/40.html](http://www.see-this-sound.at/kompodium/abstract/40.html) (2009)

5 Karin Sander, *Zeigen* (2005), [www.karinsander.de/en/work/zeigen](http://www.karinsander.de/en/work/zeigen)

In dieser Hinsicht sind auch die Arbeiten, die ich im engeren Sinne als kuratorische Klangkunst bezeichne, konzeptuell: Sie arbeiten mit Un-Eigenem, mit Fremdem im Sinne von Alterität. Solche Arbeit mit dem präexistenten Material anderer Autorschaft ist zwar eine Form von Aneignung, die allerdings keine direkte Appropriation darstellt, wie sie beispielsweise beim Sampling zu Urheberrechtsstreitigkeiten führen kann. Die Namen der Autorinnen und Autoren der installierten Ausgangswerke werden nämlich immer genannt, weshalb man von einer kuratorischen Form der Aneignung sprechen kann. In einigen Arbeiten gibt es sogar eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Entstehung der fremden Komposition, wie bei Susan Philipsz. Die kuratorische Arbeit wird hier zu einer historischen Recherchearbeit ausgeweitet.

## Mitwirkende

In der Ausstellung *A Slightly Curving Place* (2020) im Haus der Kulturen der Welt Berlin wurden die Musik- und sprachbasierten Hörstücke für eine Lautsprecherkuppel-Anordnung komponiert. Die Stücke bezogen sich alle auf die Forschung des Klanganthropologen Umashankar Manthravadi, der auch ein kugelförmiges Mikrofon für räumliche Aufnahmen entwickelt hat. Die Details der komplexen Ausstellung werden in



Susan Philipsz *Part File Score* in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin 2014

6 Kuratorenpersönlichkeiten wie Hans Ulrich Obrist haben verstärkt Aufmerksamkeit auf diese Tätigkeit gezogen. Theoretisch fundiert wurde sie u. a. von Beatrice von Bismarck. Im Bereich der Klangkunst sind beispielsweise Carsten Seiffarth und Markus Steffens Kuratoren, welche die Gattung geprägt haben.

7 Nandita Kumar, *From Paradigm to Paradigm, into the Biomic Time*, Berlin: DAAD-Galerie, 2023. Berliner Mitwirkende: Merche Blasco, Christian Kesten, Felicity Mangan, Alex Nowitz, Ute Wasserman. [www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/events/from-paradigm-to-paradigm-into-the-biomic-time/](http://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/events/from-paradigm-to-paradigm-into-the-biomic-time/)

8 Für die Erläuterung danke ich Christian Kesten. Das Konzert hatte noch nicht stattgefunden, als ich diesen Text Anfang März 2023 verfasste.

9 Für die (strukturierte) Improvisation aus dem Umfeld der Berliner Echtzeitmusik-Szene verwendet Andrea Neumann den Begriff »instant composition«, also Komposition im Moment der Aufführung bzw. des Hervorbringens der Musik. Das wertet die Improvisation zur Komposition auf.

diesem Heft im Text von Eunice Fong dargestellt. Mit ihrem Konzept schuf die Kuratorin, Nida Ghouse, einen Komplex aus miteinander verwobenen Arbeiten, die alle mehr oder weniger um das Schaffen des Klanganthropologen kreisen – metaphorisch wie klangräumlich. Der leere Konzertraum für die elektroakustischen Kompositionen ist dabei Teil ihres kuratorischen Konzepts. Kann man das unter kuratorische Klangkunst subsumieren? Oder sollte man eher von einer kuratierten Ausstellung sprechen?

Zwischen »kuratierter Klangkunst« als durch eine kuratorische Persönlichkeit geprägte Ausstellung und »kuratorischer Klangkunst« als einer künstlerisch-konzeptuellen Arbeit, die das kuratorische Prinzip zur Strategie eines Kunstwerks macht, gibt es einen Unterschied. Obwohl die Aufwertung der kuratorischen Arbeit – oder der Kunst des Kuratierens – und des kuratorischen Konzepts im Kunstbetrieb des 20. Jahrhunderts eine wichtige Voraussetzung für den Zugang bildet,<sup>6</sup> ist sie keine künstlerische Arbeit. Auch wird in einer Ausstellung traditionell auf die individuelle Autorschaft der einzelnen Künstlerinnen und Künstler gesetzt. Ihre Arbeit sollte erkennbar und identifizierbar sein. So sind in *A Slightly Curving Place* die Beitragenden auf einem Programmzettel genannt, doch der zentrale Name war der Umashankar Manthravadis, um dessen Lebenswerk die Kuratorin Nida Ghouse die Ausstellung konzipiert hatte. Die anderen waren Mitwirkende.

Die Ausstellung wird bei Sander, bei Ghouse und bei Nandita Kumar zu einem Rahmen oder einer konzeptuellen Klammer, in der andere Kunstschaffende mitwirken.

Nandita Kumar gestaltete Anfang 2023 eine Einzelausstellung in Berlin,<sup>7</sup> in der einerseits eine Spieluhr im Raumzentrum ausgestanzte Lochstreifen-Symbole aus einem langen laufenden Papierstreifen spielte; in dazugehörigen Exponaten und einer Projektion des Katalogs wurde die Arbeit erläutert, die sich medienkünstlerisch konzeptuell mit Hatespeech und Fake Facts in den Medien auseinandersetzt. Andererseits war über Lautsprecher experimenteller Klang zu hören, der unter Mitwirkung von einer Reihe von professionell Musizierenden entstanden war. Die Musizierenden hatten einen maßgeblichen Anteil an der abgespielten Aufnahme, als Komponistin der Soundscape (Felicity Mangan), in strukturierter Improvisation (Objekte: Merche Blasco, und vokal: Alex Nowitz, Ute Wassermann und Christian Kesten) und indem sie bei einem Konzert die im Raum von der Maschine produzierten Lochstreifen-Drucke als Notationen interpretierten.<sup>8</sup> Nandita Kumar setzte hier auf den Einbezug lokaler musikalischer Akteure, wenn ich den Begriff *community-based approach* richtig verstehe. Obwohl man auch von der musikalischen Interpretation grafisch-experimenteller Notationsformen, die Kumar geschaffen hat, durch die Improvisierenden sprechen kann, möchte ich Kumars Ausstellung mit Beteiligung von – letztlich kompositorisch<sup>9</sup> – Mitwirkenden als kuratorische Klangkunst mit Performance lesen.

## Kunst von Tieren kuratieren

Der Name des bildenden Künstlers Tomás Saraceno prangte 2016 über einer Ausstellung<sup>10</sup>, in der er Spinnen ihre kunstvollen Netze weben ließ, in offenen Terrarien vor schwarzem Hintergrund, die gut ausgeleuchtet wunderschön aussahen. Betätigte sich Saraceno als Kurator der Spinnen oder als Konzeptkünstler, der Spinnen am Galerieort suchte und sie ihre Arbeit verrichten ließ, oder besteht seine künstlerische Forschung darin, neue Formen der Wertschätzung unserer Mitlebewesen zu untersuchen?<sup>11</sup> Die Spinne wollte jedenfalls in einer Podiumsdiskussion mit Saraceno nicht mit dem dafür eingeladenen David Rothenberg jammen<sup>12</sup>, der ihr Klarinettenschwingungen anbot, auf die sie mit der Vibration ihrer Fäden antworten sollte. Rothenberg musiziert erfolgreich mit Nachtigallen, wobei er deren Sangesort aufsucht, statt sie in den Konzertsaal zu bringen. Der Hintergrund ist die Frage, ob Vogelgesang Musik ist, um einen Buchtitel von Hollis Taylor zu übersetzen.<sup>13</sup> Die Zoomusikologie geht davon aus, dass es Musizieren als Kunstform auch im Tierreich gibt. Folglich wäre ein Fieldrecorder, der Vogelgesang aufnimmt und in einem Kunstkontext wiedergibt, eine Art Talent-Scout oder eben ein Kurator. Gleichzeitig ändern diese Künstlerinnen auch aktiv unsere Idee von Kunst und Musik: während die Rahmung vom Menschen erfolgt, kann das Musizieren auch von Tieren übernommen werden, denen nun eine ästhetische Ausdrucksform jenseits der Reproduktionsmotivation zugesprochen wird. Auch das möchte ich unter kuratorische Klangkunst fassen, da auch hier etwas Fremdes (Un-Eigenes) als Klangkunst gerahmt wird. Durch das aktive Musizieren der Mitwirkenden ergibt sich eine Form der Zusammenarbeit, wie sie bei der Arbeit mit präexistenter Musik bereits verstorbener Komponisten nicht direkt gegeben ist.

10 Tomás Saraceno, *Aerocene*, Galerie Esther Schipper, Berlin, 2016 [www.estherschipper.com/exhibitions/79-aerocene-tomas-saraceno/](http://www.estherschipper.com/exhibitions/79-aerocene-tomas-saraceno/), sowie [www.arachnophilia.net/](http://www.arachnophilia.net/) und die Forschung von Jakob Eriksen: [www.jacoberiksen.dk](http://www.jacoberiksen.dk)

11 Saraceno hat vielfältige künstlerische und Forschungsarbeiten aus seiner Auseinandersetzung mit Spinnennetzen entwickelt. Hier geht es mir aber um die offenen Terrarien als Zentrum der Ausstellung, in denen Spinnen ihre Netze spinnen.

12 Hybrid Encounters-Podiumsdiskussion mit Tomás Saraceno im Konzertsaal der UdK Berlin (25. Mai 2018). S. a. David Rothenberg, [www.davidrothenberg.net](http://www.davidrothenberg.net)

13 Hollis Taylor, *Is Birdsong Music? Outback Encounters with an Australian Songbird*, Indiana University Press, 2017. Mit Dank an Florian Zeisig für Thema und Buchvorstellung im Seminar vor langer Zeit.

## Neue Formen der künstlerischen Zusammenarbeit?

Vielleicht zeigt sich unter dem Label »kuratorische Klangkunst« eine Suche nach neuen Formen der künstlerischen Zusammenarbeit. Auf Museumswänden ist nicht immer einfach zu erläutern, was ausprobiert wurde. Es ist mit dem traditionellen Verständnis von Autorschaft auch nicht immer nachvollziehbar. Und gibt »kuratorisch« überhaupt den entscheidenden Hinweis? Ist nicht vielmehr eine Inszenierung von Musik das, was die hier unter »kuratorische Klangkunst« gefassten Kunstwerke auszeichnet? Das gilt es weiter zu denken.

In vielen Klanginstallationen geht es zusammenfassend um eine klangliche Gestaltung von Räumen. Dann kann der klingende Anteil durchaus als Komposition betrachtet und analysiert werden, die allerdings oft auf eine Dramaturgie im Sinne einer großformalen Gestaltung

des Zeitverlaufs verzichtet. In kuratorischer Klangkunst werden hingegen Kompositionen neu inszeniert oder gerahmt. Der künstlerische Eingriff geschieht als Inszenierung dieser präexistenten oder beauftragten Komposition. Die Erweiterung des als künstlerisch verstandenen Umgangs mit präexistenter Musik in ihrer Anordnung im Ausstellungsraum ermöglicht neue Formen der Zusammenarbeit. Ein künstlerischer Akt kann darin bestehen, andere künstlerische Arbeiten zu inszenieren. Insbesondere Tierlaute und Naturklänge können so zu Kunst umgewertet werden. Eine weitere Richtung ist eine thematische Gruppenausstellung mit Auftragskompositionen, die unter dem Namen einer einzelnen Person firmiert. Hier ergeben sich in der Reaktion auf die Vorgaben neue Formen. ■

Julia H. Schröder ist Musikwissenschaftlerin mit Forschungsschwerpunkten in Klangkunst, zeitgenössischer Kunstmusik und Theatergeräuschen. Dazu forscht, lehrt und veröffentlicht sie.



# BERLIN-BUDAPEST EXPRESS

# A slightly curving place

oder Wie das Persönliche im kollektiven  
Erzählen eine Gemeinschaft formt

EUNICE FONG

**E**s 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.<sup>1</sup> 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 Ghose<sup>2</sup> im Rahmen eines Gemeinschaftsprojekts mit dem Titel »An Archaeology of Sound«<sup>3</sup> 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 Dokumentation<sup>4</sup> und wurde von Ausstellungstexten und Broschüren<sup>5</sup> 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)«<sup>6</sup> 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«<sup>7</sup> 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).<sup>8</sup> 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*<sup>9</sup> 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.

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 Bengalen<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

## 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«. <sup>12</sup> Anton Schlesinger und andere stellen in ihrem Artikel<sup>13</sup> über die technische Realisierung im

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](http://www.thetravellingarchive.org)

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.

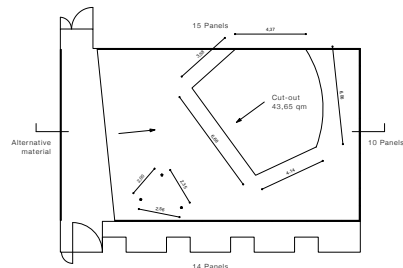
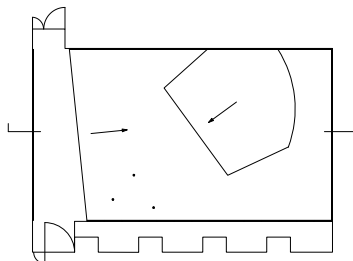
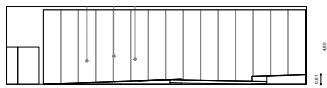
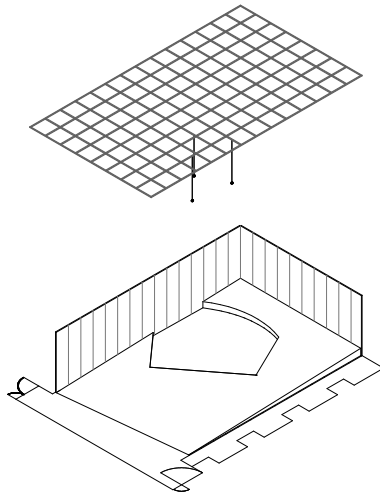
## Hören durch Visuelles

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-Mikrofon<sup>14</sup>, 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, Aufnahmen<sup>15</sup>, 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

Time to  
Listen

Die

ökologische  
Krise in

Klang

und

Musik

Klanginstallationen,  
Symposium, Konzerte,  
Workshops für Kinder und  
Jugendliche sowie Aktionen,  
Lesungen und Gespräche  
im öffentlichen Raum

18.8.–  
3.9.23

adk.de

Mit freundlicher Unterstützung von:



In Kooperation mit:



Gefördert durch:



AKADEMIE DER KÜNSTE

# Klang Kunst Musik – die Konjunktion dreier Planeten im Jahr 2017

Ein Versuch der Abstimmung des Verhältnisses von Musik  
und bildender Kunst an den Beispielen Biennale Venedig,  
documenta Kassel und Skulptur Projekte Münster

ANDREAS ENGSTRÖM

**D**ie Performance ist auf 18 Uhr angesetzt und soll eine Stunde dauern. Der Beginn erfolgt pünktlich, es gibt keinen verspäteten Einlass; die Besucher\*innen dürfen den Raum nicht vor dem Ende verlassen. Es ist Mitte Juli 2017, wir befinden uns in Kassel in der documenta-Halle auf der documenta 14, um das Werk des baskischen Musikers und Künstlers Mattin zu erleben, das im Lauf der Ausstellungszeit in Athen und Kassel insgesamt 163-mal zur Aufführung kommt. Es trägt den Titel *Social Dissonance* und wird als »durational concert« bezeichnet. Punkt 18 Uhr ereignet sich Folgendes: »A score is activated«.

Einmal drinnen bekommt unsere Gruppe von etwa 15 Personen die Anweisung, sich im Raum zu bewegen, ihn einzunehmen, mit anderen Körpern zu interagieren. Ziel ist es, in Wort und Handlung Phänomene wie ökonomische Hierarchien, Unterschiede im Auftreten und die »Dissonanz«, die bei sozialen und menschlichen Begegnungen entsteht, zu diskutieren und zu beobachten. Die Leiter\*innen der Performance, an der Mattin selbst nicht beteiligt ist, erklären, unsere Gesellschaften seien segregiert und wir Anwesenden zählten zu einer Art europäischen Mittelschicht, die Reisen unternahme, sich reibungslos über kulturelle Grenzen hinwegbewege und fließend Englisch spreche – was eben auch die hier verwendete Sprache ist. Nach etwa zehn Minuten werden wir gebeten, eine Linie in der Reihenfolge unserer mutmaßlichen Einkommenshöhe zu bilden. Alle drängen sich in der Mitte. Ein Mann stellt sich ein bisschen weiter weg, auf die »Seite des geringeren Einkommens«. Als man ihn bittet, zu erläutern,





Alicja Kwade, *Pars pro Toto*, Biennale Venedig 2017

warum er sich just dort hingestellt hat, antwortet er, er verstehe nicht besonders gut Englisch. Es stellt sich heraus, dass der Mann aus Mali kommt. Er lebt seit mehreren Jahren in Spanien und fährt LKW auf Langstrecke, oft nach Deutschland. Er spricht fließend Französisch, sehr gut Spanisch und kann auch ein wenig Deutsch, das er aus persönlichem Interesse lernen möchte. Während ein paar freier Tage ist er nun aus Neugierde nach Kassel zur documenta gefahren.

Eine zwischen Französisch, Spanisch, Deutsch und auch Italienisch mäandernde Diskussion entspinnt sich, da mehrere Teilnehmer\*innen der Gruppe junge Italiener\*innen sind, die sich in der Hoffnung, eine ihrer Ausbildung entsprechende Arbeit zu finden, auf lange Sicht in Berlin niedergelassen haben. Niemand spricht Englisch. Die Gruppe erweist sich weder sprachlich noch kulturell als so homogen wie erwartet, wodurch eine interessante Dynamik entsteht. Ob das dem Werk ein positives Zeugnis ausstellt, lasse ich dahingestellt. Aber die vorgefassten Meinungen des Anweisungsteams, das eine Weile lang ratlos und aus der Diskussion ausgeschlossen schien, machten auf mich doch einen sehr pathetischen Eindruck.

Am meisten beschäftigt mich aber die Sache mit der Musik. Warum werden sowohl im Titel als auch im Untertitel musikalische Begriffe verwendet? Warum ist der Werkkommentar mit musikalischen Metaphern gespickt? Warum ist von einer »Partitur«, die »aktiviert« werden soll die Rede? Warum darf man die Vorstellung nicht verlassen? Geht es um einen Transfer der vermeintlichen Ehrfurcht, mit der man der Aufführung eines Kunstwerks in der Welt der Musik begegnet? Oder liegt es daran, dass nichts die tatsächliche und nun mal äußerst konkrete Zeitgebundenheit eines Erlebnisses so deutlich zu illustrieren vermag wie ein musikalisches Werk?



*Social Dissonance* ist ein Beispiel für eine Tendenz im Bereich der bildenden Kunst, in der musikalische Formen, Terminologie und Artefakte der Musik eine immer größere Rolle spielen. Das zeigt sich nicht zuletzt bei den großen Kunstaussstellungen, von denen 2017 einige der absolut wichtigsten stattfanden: Die Biennale in Venedig, die im 10-Jahres-Turnus ausgerichteten Skulptur Projekte in Münster sowie die documenta, die alle fünf Jahre in Kassel stattfindet und diesmal auch – mit teils anderen Inhalten – zuvor in Athen gezeigt wurde. *Social Dissonance* war bei weitem nicht das einzige Werk auf der documenta mit musikalischem Einschlag. Und eben darum geht es in diesem Text: Um musikalische Werke oder Musik oder Klangkunst oder Sound Art im Kontext von bildender Kunst, oder eben um Klang, der vielleicht gar nicht als Musik oder überhaupt als Kunst betrachtet wird.

Aber beginnen wir mit der Klangkunst. Sie ist in der Kunstwelt zunächst mal nichts Neues. Je nach Perspektive hat diese Kunstforum in den letzten Jahrzehnten gleich mehrere Durchbrüche erlebt. In der deutschsprachigen Kultursphäre lässt sich ihre Etablierung auf die

1 Ein früher Überblicksartikel, der die Entwicklung der Kunstform skizziert, ist der von Helga de la Motte-Haber für den Katalog zur Ausstellung verfasste Essay »Klangkunst – eine neue Gattung?«, einer von zahlreichen von ihr zu diesem Thema.

2 In ähnlicher Weise zeichnet David Toop in »Sonic Boom« die Geschichte der Klangkunst im Katalog des von ihm kuratierten Festivals gleichen Namens nach.

3 Vgl. meine Rezension der Ausstellung in *Nutida Musik* # 3 2013, S. 67

4 Für einen Überblick zum Begriff »Klangkunst« und seiner Etablierung im Vergleich zum Begriff »Sound Art« siehe Andreas Engström & Åsa Stjerna, »Sound Art or Klangkunst«, in *Organised Sound*, 2009: 14/1, S. 11.–18. Zu seiner Institutionalisierung siehe u.a. Volker Straebel »Vom Verschwinden der Klangkunst. Der Begriff der Klangkunst als wissenschaftsgeschichtliches Konstrukt« S. 53.–60., in *Klangräume der Kunst*, Peter Kiefer (Hrsg.), Kehrer Verlag 2010

große Ausstellung Sonambiente in Berlin 1996<sup>1</sup> datieren. Für den englischsprachigen Raum war die Ausstellung Sonic Boom in London im Jahr 2000 maßgeblich.<sup>2</sup> Noch im Jahr 2013 gab die Ausstellung Soundings am MoMA in New York einigen wenig weitsichtigen East-Coast-Kritiker\*innen Anlass, von einem Durchbruch der Klangkunst zu reden.<sup>3</sup> Wie auch immer man es betrachtet, die entstandene Literatur, in der deutschen Musikwissenschaft allen voran Helga de la Motte-Haber, hat nicht bloß zur Etablierung des Begriffs, sondern auch zur Institutionalisierung dieser Kunstrichtung beigetragen.<sup>4</sup> Doch obwohl die Vertreter\*innen der Klangkunst mit Klang, Raum und Bild arbeiten, bewegen sie sich oft in anderen Kontexten als denen der bildenden Kunst. Gerade im deutschsprachigen Raum existiert die Klangkunst überwiegend im Bereich der zeitgenössischen Musik.

## Die Kunstwelt befasst sich schlicht nicht mit Klangkunst, auch nicht mit Musik – sondern mit Klang!?

Dem eingangs genannten Beispiel zum Trotz ist Deutsch eine etablierte Sprache auf der documenta. Doch die Projekte mit Bezug zur Musik trugen nur in seltenen Fällen die Bezeichnung Klangkunst oder Sound Art. Haben wir es eventuell mit parallelen Entwicklungslinien von bildender Kunst und der Musikwelt zu tun? Die Kunstwelt befasst sich schlicht nicht mit Klangkunst, auch nicht mit Musik – sondern mit Klang!?

Wenn man diese Behauptung belegen möchte, möge man den Blick auf die Skulptur Projekte Münster richten. 2017 wurde die im Jahr 1977 initiierte Skulpturenausstellung zum fünften Mal ausgerichtet. Von Anfang an lag ihr Augenmerk auf die Spezifika der Orte sowie jener Art von Skulptur, die seit den Sechzigern unter dem Begriff »minimal« firmiert. Nach Ende der jeweiligen Ausstellungen wurden mehrere Werke dauerhaft ausgestellt. Im Lauf der Jahrzehnte hat Münster sich zu einer regelrechten Skulpturenstadt entwickelt, in der die Kunstwerke mit dem städtischen Raum dynamisch in Beziehung treten – einem städtischen Raum, der sich in Europa in den letzten Jahrzehnten in puncto Besitzverhältnisse von Grund auf verändert hat.

Allerdings war die Klangkunst bislang auffallend spärlich vertreten. Im Jahr 2017 ist *Harsh citation*, *Harsh Pastoral*, *Harsh Münster* des japanischen Künstlers Ei Arakawa das einzige Werk, das im engeren Sinn die Bezeichnung Klangkunst verdient. Sieben Panels auf einer Wiese außerhalb der Stadt beziehen sich mittels Licht und Klang auf ebenso viele Gemälde anderer Künstler\*innen. Bei der vorigen Auflage im Jahr 2007 beteiligte sich Susan Philipsz mit einem Werk, bei dem sie wie so häufig ihre eigene Stimme einsetzt, um ein Lied (die »Barcarole« aus Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen*) zu singen. Die bekannte Melodie und die Erzählung etablieren in der Nähe des Stausees »eine andere Art von Ort«,



Katalin Ladik, Bildcollagen und Klangarbeiten, Neue Galerie, documenta 14, Kassel 2017

was ähnlich zu der Kombination von LED-Beleuchtung und Klang bei Arakawa auf einer Linie mit dem Konzept einer räumlich definierten, ortsspezifischen Klanginstallation<sup>5</sup> liegt.

Doch insgesamt finden sich nur wenige Beispiele, was mit Blick auf den Schwerpunkt der Ausstellung ein wenig verwundert. Rufen wir uns in Erinnerung, dass die Klangkunst im deutschsprachigen Raum zumindest seit den 90er Jahren stark von Klanginstallationen im öffentlichen Raum geprägt ist. Ein Meilenstein in Berlin war, wie gesagt, die Sonambiente 1996, die 2006 noch ein weiteres Mal ausgerichtet wurde (und wieder mit einer im Vergleich sehr kleinen Ausgabe in 2022). Die singuhr – hoergalerie ist mit Carsten Seiffarth seit ihrer Gründung im Jahr 1996 die treibende Kraft für die Berliner Klangkunst. Zwischen 2010 und 2021 betrieb Seiffarth auch das jährlich stattfindende Festival *bonn hoeren*, das ähnlich der Skulptur Projekte Münster für einen bestimmten Zeitraum Klangskulpturen und Klanginstallationen zeigt, die teils auch verstetigt wurden. Dazu kommen mehr oder weniger regelmäßige Ausstellungen in Braunschweig, bei denen es sich ebenfalls im engeren Sinn um Klanginstallationen im öffentlichen Raum handelt.<sup>6</sup>

Lässt sich die relative Abwesenheit der Klangkunst in Münster mit der Architektur der Stadt erklären? Das Stadtzentrum von Münster wurde nach dem traditionellen europäischen Modell geplant und hat sowohl den Krieg als auch die Moderne weitgehend überstanden. Der Stadtkern ist zentriert und dicht nach Blockschema bebaut. Nach dem Krieg machte sich eine Politik des Wiederaufbaus die Bewahrung des architektonischen Stadtplans zum Ziel. »Die traditionsbezogene wiederaufgebaute Stadt mit ihrem Prinzipalmarkt und umrundet von der Promenade entlang der ehemaligen Stadtbefestigungsgrenzen bot dem Kritischen Potenzial der Kunst eine zuverlässige Kontrastfolie ... In Münster musste jede zeitgenössische Intervention nicht nur als Bruch und Aufbruch wirken, sondern auch als ein Implantat, als ein kritisches Gegenmodell«, heißt es in einem Essay im Katalog zu den letzten Skulptur Projekten.<sup>7</sup> Daraus spricht ein Bewusstsein für die Topographie und Geschichte des städtischen Raums und seine Auswirkung auf die in ihm produzierte öffentliche Kunst.

Berlin hat bekanntlich eine andere Entwicklung durchlaufen, bei der sich architektonischer und sozialer Wandel nicht vom weltgeschichtlichen Geschehen trennen lassen. Ein wichtiger Hintergrund für die Bedeutung Berlins für ortsspezifische Klangkunst sind, neben den kulturpolitischen Entscheidungen und Bemühungen, jene Flächen und Gebäude, die darauf »warteten«, mit künstlerischen Inhalten gefüllt zu werden. Jede Stadt hat ihre spezifischen Voraussetzungen. Bei Berlin lässt sich schwerlich von einem Neu- oder Wiederaufbaukonzept sprechen. Die neuere Geschichte Berlins ist gleichermaßen vom Verlust des Zentrums als auch der Idee des Ortes geprägt. Insofern ist die Stadt wohl kaum weniger als Münster für eine Kunst im öffentlichen Raum geeignet, die mit Konzepten wie »Bruch und Aufbruch« arbeitet und ein »kritisches Gegenmodell« darstellt. War nicht eben dies prägend für eine Klangkunst, die just Berlin zum Zentrum hatte?

5 Dies aus der Perspektive eines »deutschen Diskurses«, der Klangkunst ausgehend von einer Art erweitertem Skulpturbegriff in Vereinigung zeitlicher und räumlicher Konzepte, jedoch ohne »Narrativ« im musikalischen Sinn definiert, wodurch Philipps' Werk vielleicht zwar nicht ausgeschlossen, aber doch als ein gutes Stück außerhalb der maßgeblichen ästhetischen Strömungen zentraleuropäischer Klangkunst zu betrachten wäre.

6 Vgl. meine Rezension zur letzten Ausgabe der Klangstaeften Stadtklaenge in Braunschweig, *Positionen* #114, Februar 2017, S. 59–60

7 Gerhard Vinken, »Skulpturen im Stadtraum: das Ende der Dialektik«, S. 405, aus dem Katalog zu den *Skulptur Projekten Münster 2017*, hrsg. von Kasper König, Britta Peters, Marianne Wagner und dem LWL-Museum für Kunst und Kultur, Spector Books Leipzig

Anscheinend haben wir es hier mit parallelen Entwicklungsgeschichten zu tun. Die Kunst mag Grenzen überschreiten, aber die Diskurse gehen auseinander, sofern sie sich überhaupt je berührt haben. Mit Sicherheit spielen hier bestimmte Schlüsselpersonen eine wichtige Rolle. Von Beginn der Skulptur Projekte Münster im Jahr 1977 an, einer Zeit, als die Rede von einer »neuen Verbindung zwischen öffentlichem Raum und Kunst«<sup>8</sup> aufkommt, hat Kasper König die Rolle des Hauptkurators inne. Auch während seiner Zeit als Direktor des Museums Ludwig in Köln spielte er eine wichtige Rolle für eine Reihe von zentralen Künstler\*innen der Gegenwart. Doch findet sich unter ihnen keine der bedeutenden, überwiegend in Deutschland zum Durchbruch gelangten Klangkünstler\*innen: Kubisch, Minard, Eller, Leitner, Julius, Fontana. Auch Carsten Seiffarth war nie in die Skulptur Projekte involviert.

Die Skulptur Projekte verorten sich in der zeitgenössischen bildenden Kunst. Ohne sich explizit mit Klangkunst zu beschäftigen, vertreten sie gleichwohl ähnliche theoretische Diskurse: Es geht um das Ortsspezifische, um Interventionen mit der physischen Umgebung und Kulturgeschichte eines bestimmten Orts, einen erweiterten Medien- und Materialbegriff. Dazu eine Auseinandersetzung mit dem Aspekt der Zeit. Am deutlichsten zutage tritt der Unterschied vielleicht in einem Satz aus dem jüngsten Ausstellungskatalog, in dem Claire Doherty in einem Essay das Verhältnis von öffentlicher Kunst und Zeit erörtert. »Zu beobachten ist seit einigen Jahren außerdem ein expliziter Umgang mit Zeit als grundlegendem Material bei der Realisierung von Kunst im öffentlichen Raum.«<sup>9</sup> Auch wenn Doherty vor allem von Werken spricht, deren Realisierung sich über extrem lange Zeiträume erstreckt und bei denen dieser Prozess Teil der künstlerischen Gestaltung ist, beschreibt sie hier das Verhältnis der Kunstwelt im Allgemeinen und der Skulptur Projekte Münster im Besonderen zur Zeit als etwas, das der Skulpturenkunst *hinzugefügt* wird. Texte zu Klanginstallationen betonen oft die Konvergenz von Zeit und Raum. Das Fehlen von Anfang und Ende bedeutet jedoch, dass der Zeitaspekt entfällt, man hat ihn *entfernt*. Oft liegt der Klangkunst ein aufgelöster oder erweiterter Musikbegriff zugrunde, wohingegen die Skulptur – wie sie in Münster gezeigt wird – das Thema Musik überhaupt nicht berührt. Es handelt sich um verschiedene theoretische Diskurse.

8 Ebd., S. 105



9 Claire Doherty, »Hier war ich doch schon mal! Öffentliche Kunst und öffentliche Zeit«, S. 411, aus dem *Katalog zur Skulptur Projekte Münster 2017*, Kasper König, Britta Peters, Marianne Wagner (Hrsg.), LWL-Museum für Kunst und Kultur, Spekter Books, Leipzig

Während die Skulptur Projekte in Münster insofern ein Extremfall sind, weil sie als weltweites Ereignis der bildenden Kunst fast keinen Bezug zur Musik oder gar zur Klangkunst haben, ist die Situation bei der *documenta* und der Biennale in Venedig anders. Wenn man sich die jüngsten Ausgaben der beiden Großereignisse der bildenden Kunst ansieht, fällt jedoch nicht so sehr die Anwesenheit von Klangkunst auf, sondern vielmehr die Tatsache, dass der Diskurs über Musik einen wichtigen Platz einnimmt, zum einen, weil er an die Geschichte der Avantgarde anknüpft, zum anderen, weil Klang und Musik oft Bestandteil größerer künstlerisch-politischer Projekte sind.



Hassan Khan, *Composition for a Public Park*, Biennale Venedig 2017

Anstatt die Klangkunst als eigenes Genre in die Ausstellungen einzubeziehen, scheint die Musik als solche als Kunst im Allgemeinen betrachtet zu werden. Dies betrifft den gesamten Diskurs über Musik, Klang, die Artefakte, Instrumente, aber auch die Theorie und den gesamten Produktions- und Rezeptionsapparat von Musik.

Bei der 2017er Athen-Ausgabe der documenta 14 war das Musik-konservatorium einer der Ausstellungsorte. In Vitrinen konnten die Besucher\*innen Partituren zeitgenössischer Kompositionen von Komponist\*innen wie Xenakis, Oliveros, Lucier, Cardew, Jakob Ullmann und Jani Christou betrachten. Im Allgemeinen spiegelt die Auswahl die Ästhetik wider, die sich ab etwa 1960 mit den neuen Notationsformen entwickelte, bei denen die Partitur sogar als eigenständiges Kunstobjekt angesehen wurde – oder als kompositorischer Fetisch, der Fortschrittlichkeit und Exklusivität signalisierte. Zwei Dinge sind mir beim Besuch der Ausstellung aufgefallen. Zum einen würde man diesen Werken bei ähnlichen Festivals für Neue Musik kaum denselben Stellenwert einräumen. Vielleicht würden sie als Dokumentation gezeigt werden, aber nicht so wie hier zu Kunstobjekten erhoben. Und als Konsequenz davon geht die Ausstellung von Musik als Kunst nicht einfach vom kunstmusikalischen Werkbegriff aus, sondern sie schließt, wie gesagt, auch den Produktionsapparat ein – wie die zu realisierende Partitur. Oder eine Partitur, die aktiviert wird, wie Mattin es ausdrückt.



Studio Venezia, Französischer Pavillon, Biennale Venedig 2017

Im selben Raum wurden Tische, Stühle und anderes Mobiliar wunderschön und raffiniert umgestaltet und mit klingenden Applikationen verziert. Die Künstlerin ist die Deutsche Nevin Aladağ die vor allem in ihren Videoarbeiten mit Themen rund um den Klang arbeitet. Eine Serie aus Städten wie Istanbul und Stuttgart zeigt, wie im Bosphorus verschiedene manchmal orientalische Instrumente hinter einem Boot im Wasser hergezogen, eine Steintreppe hinuntergeschoben oder auf einem Spielplatz aktiviert werden. Aladağ hat an mehreren großen Kunstbiennalen wie Venedig und Istanbul teilgenommen. Aber obwohl die Themen ihrer Arbeiten einen starken musikalischen Bezug haben, tritt sie nur selten in kunstmusikalischen Zusammenhängen auf. Sie kommt aus der Kunstwelt und ist dort institutionell verankert.

Auch in der Kasseler Ausgabe der documenta 14 war die Klangkunst gut vertreten: In der Neuen Galerie befanden sich Bildcollagen und Klangarbeiten der serbischen Künstlerin Katalin Ladik entlang eines Ganges, der sonst Carl Friedrich Echtermeiers klassizistische Skulpturen aus dem 19. Jahrhundert zeigt. Hier konnten die Besucher\*innen die Vorlagen, die Partitur oder das dazugehörige konzeptionelle Bild betrachten, während die kurzen konzeptionellen Tonbandstücke in klassischer Collagetechnik aus den 1970er Jahren aus den Lautsprechern strömten.

Während der Ausstellungszeit konnten die Besucher\*innen an speziellen Hörstationen eine Vielzahl an Musik-, Klang- und Radiowerken



anhören, sowie an einem Konzertprogramm teilnehmen. Zur Eröffnung der Athener Ausstellung wurde das Stück *Epicycle* des griechischen Komponisten Jani Christou aufgeführt. Tatsächlich waren Christous Ideen von offenen Strukturen und öffentlicher Beteiligung ein Ausgangspunkt für eine Art Motto für die gesamte documenta 14. Denn neben den Präsentationen von Musik und musikbezogenen Werken stachen kuratorisch vor allem die generellen Vorstellungen zur Rolle von Klang und Musik hervor: Klang kommuniziert, schafft eine unmittelbare Verständigung im Kontakt zwischen Individuum, Umfeld und Gesellschaft – Klang wirkt als sozialer Klebstoff. Dieser Ansatz kommt in der Einleitung des Hauptkurators Adam Szymczyk im Ausstellungskatalog zum Ausdruck: »We see documenta 14, therefore, as exactly the acts that can be carried out by anyone and everyone as a diverse, ever-changing, transitional, and anti-identitarian parliament of bodies... unlearning and abandoning the predominant cultural conditioning...« Um es unverblümt zu sagen: Klang ist auf der documenta 14 nicht nur ein Parameter sozialer Interaktion; Klang ist der Parameter, der in diesem Kontext am deutlichsten davon abgebracht wurde, überhaupt als Kunst betrachtet zu werden. Und wie ich schon sagte: Musik war in dieser Ausstellung gut vertreten.

Wenn auf der documenta 2012 die Klangkunst einen relativ prominenten Platz einnahm – mit mehreren Installationen in der Kasseler Karlsaue und anderswo, u.a. Janet Cardiffs und George Bures Millers als auch Susan Philipsz' Werke, die sich auf die Geschichte und den physischen Ort Kassels bezogen –, lag fünf Jahre später, 2017, der Fokus in Kassel und in Athen auf der Musik, auf ihrer konzeptionellen und sozialen Seite, als auch der Musik als Artefakt. In 2022, der documenta fifteen, waren Klänge nun Bestandteil multi- und medialer Werke, in denen sie eine klare Funktion erfüllten – wo Musik und Klang tatsächlich Teil einer größeren Erzählung in mehreren politischen Werken und Performances wurden.<sup>10</sup> Klang ist tatsächlich ein wichtiger Bestandteil der letzten drei documenta-Ausstellungen, auch wenn sich mit der Zeit herausgestellt hat: weniger Klangkunst und mehr Klang im Kontext.



Die Biennale Venedig ist, mit einer neuen Kurator\*in für jede Ausgabe, anders organisiert als die documenta und die Skulptur Projekte – wobei die Auswahl und Kuration der nationalen Pavillons in den Giardini, in Teilen der Arsenale und anderswo in der Stadt separat erfolgt. Einerseits zeichnet sich die Biennale durch eine kuratorische Aussage aus, die gleichzeitig mit dem Bestreben nach einer allgemeinen Übersicht der Gegenwart im Gleichgewicht zu sein scheint. Andererseits wird dies durch die Vielfalt, die mit den unterschiedlichen Ausrichtungen der Länderpavillons einhergeht, aufgebrochen.

Das Verhältnis der Biennale zur Klangkunst in den letzten zehn Jahren spiegelt diese unterschiedlichen Ambitionen wider: Klangkunst und allgemein Musik und Klang findet sich in Venedig viel, es ist bunt und

10 Eine ausführliche Betrachtung zur documenta fifteen macht Joshua Weitzels Beitrag in diesem Heft. Siehe auch meine Rezension im *Positionen* #133, November 2022

vielfältig. Dies zeigt sich zum Beispiel in der Ausstellung von 2017, in der es eine Vielfalt von klangbezogenen Werken gab; von der Kassettenskulptur *Food for Thought* der Saudierin Maha Malluhs zu dem dreikanaligen Musikvideo *David* des Chinesen Guan Xiao und vielem mehr.

Ein bezeichnendes Beispiel ist die *Composition for a Public Park* des Ägypters Hassan Khan; eine fast schon klassische Klanginstallation im öffentlichen Raum. Die Besucher\*innen sind eingeladen, entlang einer mehrkanaligen Installation lauter Reihen von Lautsprechern auf Ständern zu flanieren. Das Werk erhielt viel Aufmerksamkeit und wurde 2017 mit dem Silbernen Löwen ausgezeichnet. Khan ist auch Musiker und die Installation ist in der Tat durch eine musikalische, sogar konzertähnliche Form gekennzeichnet, wie das Wort ›Komposition‹ vermuten lässt. Das Werk besteht aus drei Sätzen von Text und Musik mit unterschiedlichem Charakter. Die Form drückt also mehr ›Musik‹ als ›Klanginstallation‹ aus. Gleichzeitig gibt es Variationen in jeder Wiederholung der Sätze, die immer in einer anderen Reihenfolge erscheinen. Die Musik ereignet sich so nie noch einmal in gleicher Form und bezieht sich durch ihre offene Form und ihren fast ununterbrochenen Verlauf auf einen Klangkunstdiskurs.

Klang ist der Parameter, der in diesem Kontext  
am deutlichsten davon entfernt wurde, überhaupt  
als Kunst betrachtet zu werden.

Im Rahmen der Ausstellung wurde auch die Skulptur *Pars pro Toto* der polnischen Künstlerin Alicja Kwade ausgestellt, die aus 13 kugelförmigen Steinen besteht, welche die Himmelskörper unseres Sonnensystems darstellen. Von diesen Steinen tönen Musikaufnahmen und andere Dokumentationen der Menschheit entgegen, die die Voyager von ihrer endlosen Reise im Jahr 1977 mitbrachte. Während Khans Werk eine Klanginstallation in dem Sinne ist, dass es sich um einen an einem bestimmten Ort installierten Klang handelt, handelt es sich bei Kwades Werk eher um eine Klangskulptur, bei der das physisch-materielle Objekt ebenso zum Charakter des Werks gehört wie der Klang. Auf jeden Fall sind dies beides Beispiele, die diskursiv in einen Kunstmusikkontext gehören.

Der französische Pavillon wurde in einen musikalischen Raum in Form eines Musikstudios, dem *Studio Venezia*, umgebaut. Musiker\*innen, Techniker\*innen, Programmierer\*innen und Produzent\*innen aus der ganzen Welt und verschiedenen Genres wurden eingeladen während des Ausstellungszeit dort zu arbeiten. Statt Konzerte zu veranstalten, sollten die Besucher\*innen an den laufenden kreativen Prozessen teilnehmen können, unabhängig davon, in welchem Erfahrungsstadium sie sich mit der Materie befinden oder was dies performativ bedeutet. Bei meinem Besuch in Venedig war dies eine der beliebtesten Attraktionen – also ein konventionelles Musikstudio mit Instrumenten, Mischpulten und Lautsprechern, in dem ein paar junge Männer über ihre Laptops gebeugt saßen.



Dieser Parkour durch die drei größten und prestigeträchtigen Kunstaustellungen fing an und endete mit zwei deutlich musikbezogenen Werken, die nichtdestotrotz fast absurd – doof, langweilig, überflüssig<sup>11</sup> – in einem Neue Musik-Kontext erschienen sind. Der Text will aber auch deutlich machen, dass es viele Beispiele gibt, die auf das Gegenteil hinweisen, nämlich dass zeitgenössische Kunst und zeitgenössische Musik viel gemeinsam haben und sowohl ästhetisch als auch diskursiv in der Arbeit am Klang einander überschneiden. Meine Idee für den Text war, eine Art Analyse des allgemeinen Stellenwerts der Klangkunst in der zeitgenössischen Kunst zu einem bestimmten Zeitpunkt, nämlich 2017, an dem alle drei großen Planeten der Kunst in Konjunktion traten, zu machen. Ich habe mich zeitlich jedoch sowohl vorwärts als auch rückwärts bewegt und mich bei meiner Analyse auch auf meine anderen Besuche der Ausstellungen des letzten Jahrzehnts gestützt: dOCUMENTA (13) 2012 und documenta fifteen 2022 sowie die Venedig-Biennalen aus den Jahren 2013, 2015, 2019 und 2022. Letztere Biennale trägt vielleicht nicht weiter dazu bei, ein klareres Bild von der Stellung der klingenden Kunst in der heutigen Kunstwelt zu zeichnen, außer dass sie ziemlich breit vertreten ist und möglicherweise immer weniger als Nischenkunstform angesehen wird.

Die Kunst- und Musikkontexte vermischen sich, auch auf institutioneller Basis, und Werke bewegen sich manchmal eben raus aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen. Die für den Nordischen Pavillon 2015 entwickelte Installation *Rapture* der amerikanischen und in Oslo wirkenden Künstlerin Camille Norment wurde durch bestimmte Auftragsgeber, nämlich einige der wichtigsten norwegischen Institutionen für zeitgenössische Musik wie Ny Musikk, das Ultima Festival und Music Norway, fest in der Kunstmusik verankert. Diese gutbesuchte Installation, in der verstreute Glasscherben auf den Klang einer Glasharmonika und Stimmen im Tritonusintervall treffen, wurde auch mit musikalischen Interventionen während der laufenden Ausstellungszeit belebt. Nach der Ausstellung erschien ein Buch mit Texten zu den Beziehungen zwischen bildender Kunst und Klang.

Der Goldene Löwe für den besten nationalen Pavillon ging 2019 mit dem Musiktheaterstück *Sun & Sea (Marina)* von Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė und Lina Lapelytė an Litauen. Der große Erfolg dieser installativen »opera-performance« führte schnell dazu, dass *Sun & Sea (Marina)* in Kunsthallen, aber auch Konzert- und Opernhäusern weltweit aufgeführt wurde. Vielleicht ist dieses das in diesem Zusammenhang konkreteste Beispiel einer direkten Verbindung zwischen den Szenen von zeitgenössischer Kunst und Musik.



11 So ein Kommentar eines Lesers 2019 zum Relaunch des Positionhefts.

Wie reagiert eigentlich die Theorie darauf? In dem Sammelband *Sound Art* versuchen die Herausgeber\*innen Sanne Krogh Groth und Holger Schulze, den Begriff der Klangkunst zu erweitern und zu aktualisieren,

um die heutigen Arbeiten und Szenen besser zu spiegeln. Klangkunst, so sagen sie, sei dennoch ein guter Oberbegriff »for anything artistically and aesthetically done with sound, which can still be called ›a work‹ but no any longer ›music‹ or ›a composition«.<sup>12</sup> Die vielleicht einzige gängige Definition von Klangkunst, wie sie in den 1990er Jahren vor allem von Helga de la Motte-Haber entwickelt wurde, geht von der Idee einer Synthese von Musik und bildender Kunst aus. Nach Ansicht der Herausgeber\*innen ist dies zu eurozentrisch, ja sogar germanozentrisch, übersieht es doch Experimente in der Populärkultur und neigt dazu, den wahrnehmungspsychologischen Aspekt zu überbetonen und die politisch-diskursive Seite eines Kunstwerkes herabzusetzen. Genau diese Mängel, die sich auch in der Forschung widerspiegeln, versuchen die Herausgeber\*innen zu kompensieren.<sup>13</sup>

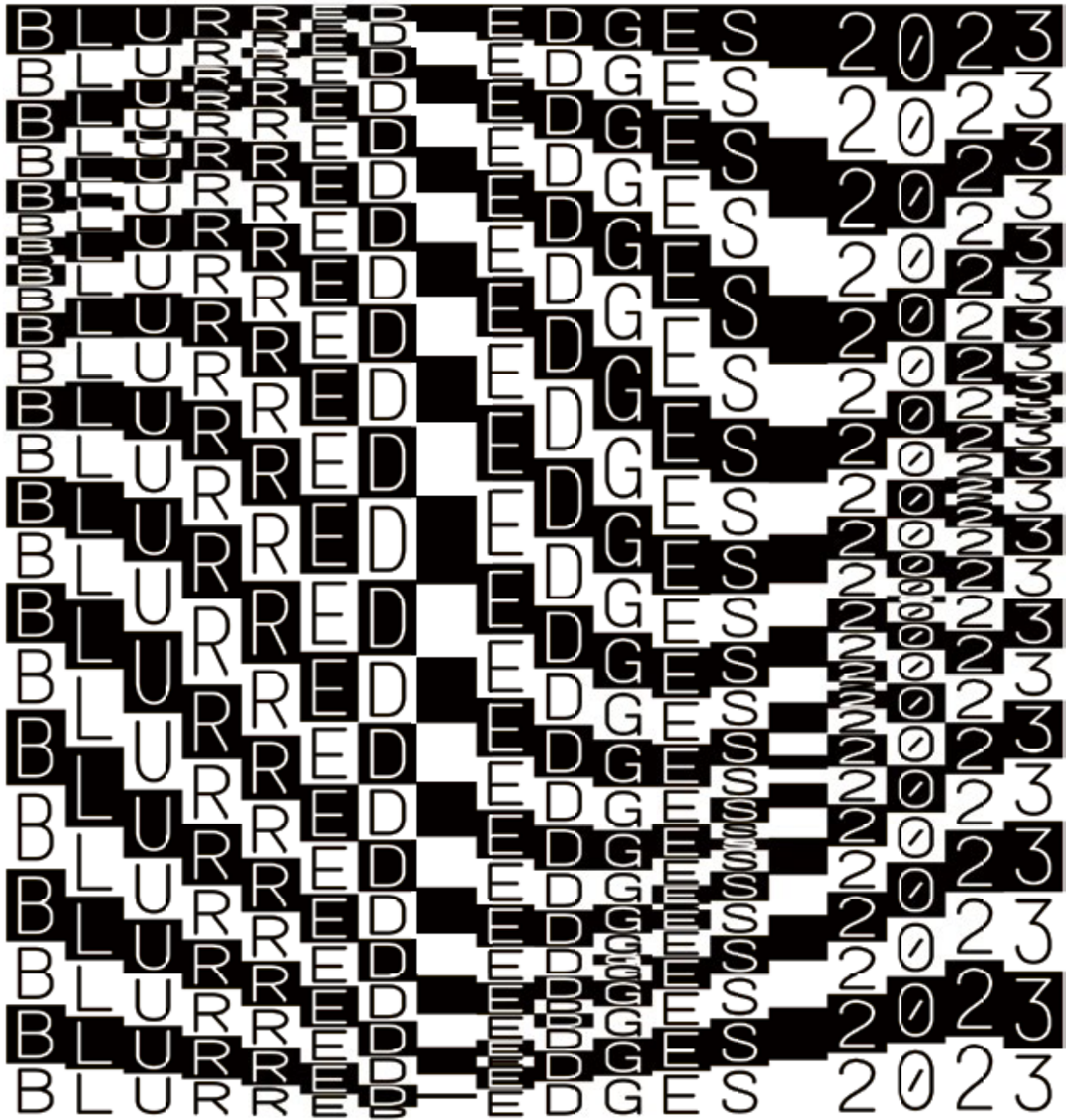
Es ist nicht an der Zeit, Krogh Groth und Schulze dafür zu kritisieren, dass sie mit ihren Ambitionen weitere Verwirrung schaffen, denn viele der Beiträge des Sammelbandes befassen sich mit genau dem, was nicht beabsichtigt war, nämlich mit musikalischen Werken. Es ist auch nicht an der Zeit, Peter Weibel als Herausgeber des umfassenden Sammelbandes *Sound Art – Sound as a Medium of Art* zu kritisieren, in dem Weibel in seiner Geschichtsschreibung mit dem Ziel, »to move beyond the established disciplinary divides to open our eyes and ears to the full potential of sound as a medium of art«<sup>14</sup>, Motte-Haber und den Diskurs über Klangkunst, der sich um ihre Forschung herum entwickelt hat, völlig ignoriert. Die Ansätze und Ambitionen dieser neulich herausgegebenen Sammelbände vereinen sich jedoch theoretisch mit den Ambitionen und neueren Aktivitäten der Musik- und Klangbezogenen Künste, die wie dargelegt bei den großen Kunstaustellungen präsentiert werden. Dass dies zu einer Begriffsverwirrung – »Was ist denn nun Klang, Kunst und Musik?« – führt, ist ebenso natürlich wie auch unvermeidlich. Es muss eben nicht schlecht sein, kann es doch auf einige interessante Weiterentwicklungen aufmerksam machen. ■

Aus dem Schwedischen übersetzt von Hannes Langendörfer und Andreas Engström

12 *The Bloomsbury Handbook of Sound Art*, Sanne Krogh Groth & Holger Schulze (eds.), Bloomsbury, 2020, S. 11

13 Edb. S. 13

14 *Sound Art. Sound as a Medium of Art*, Peter Weibel (ed.), ZKM. Center for Arts and Media Karlsruhe / MIT Press 2019



# Festival für aktuelle Musik Hamburg

analoge sowie elektronische Sounds in Fieldrecordings, Kompositionen,  
Improvisationen, Performances, Videos, Klanginstallationen und Ausstellungen

02. – 18. Juni

[www.blurrededges.de](http://www.blurrededges.de)



Mit Unterstützung von



# Oral Storytelling statt Komposition

## Gedanken zur Klangkunst auf der documenta

JOSHUA WEITZEL

Im Jahr 2022 schlug die documenta fifteen große Wellen. Ein Antisemitismus-Skandal in Kombination mit der komplizierten Organisationsstruktur der documenta und politischem Tauziehen führte zu einer Empörungsspirale, in der sich viele Akteur\*innen scheinbar unversöhnlich gegenüberzustehen schienen. Im Zuge dieser selbst für documenta-Verhältnisse besonders skandalträchtigen Ausstellung ist viel über politische Inhalte und globale Zusammenhänge gesprochen worden, was die Diskussion über das künstlerische Konzept selbst ein wenig in den Schatten gestellt hat. Das ist eigentlich schade, denn die documenta fifteen ist trotz aller – auch oftmals berechtigten – Kritik eine wichtige und einflussreiche Veranstaltung. Im folgenden Text will ich einige Gedanken darüber formulieren, wie das künstlerische Konzept der documenta fifteen im Bezug auf Musik und Klangkunst gelesen werden kann. Zwei Aspekte möchte ich dabei besonders hervorheben. Zum einen, inwiefern die documenta fifteen in Bezug auf Musik und Klang im Kontext von Global Art verstanden werden kann und zum anderen, in welcher Weise Oral Storytelling eine Rolle in den Klanginstallationen spielt.

## Die documenta und die Musik

Eingangs muss darauf hingewiesen werden, dass sowohl Musik als auch Klangkunst eine nicht zu kleine Rolle in der documenta-Geschichte



Die *Black Grandmother Clock (Oral Futures Booth)* der Gruppe Black Quantum Futurism

gespielt haben.<sup>1</sup> Bereits in der ersten, wesentlich von Arnold Bode und seinem Unterstützerkreises des Vereins Abendländischer Kunst im XX. Jahrhundert organisierten *documenta* 1955 war ein großes Musikprogramm geplant. Aus organisatorischen Gründen – u. a. sehr wenig zeitlicher Vorlauf und unklare Finanzierungslage – wurde das ursprünglich umfangreicher geplante Musikprogramm zu einem Gala-Konzert und zu Vorträgen von Karlheinz Stockhausen und Hermann Scherchen zusammengekürzt. In den folgenden Jahren kehrte das Musikprogramm nicht wirklich zurück, dafür fanden die ersten Klanginstallationen Einzug in die *documenta* III (1964). Die ersten klingenden Kunstwerke in der *documenta* – unter anderem von Hermann Goepfert, Harry Kramer und Jean Tinguely – fanden aber nicht den Weg in die *documenta* über ihre Nähe zur Musik, sondern waren Teil einer Sektion die sich »Licht und Bewegung« zum Thema machte.<sup>2</sup> Musik kommt erst mit Harald Szeemanns *documenta* 5 (1972) zurück zur *documenta*, die sich in den darauffolgenden Jahrzehnten immer wieder zu musikalischen Programmen, oder Themen rund um Klang positioniert. Dies geschah manchmal ganz dezidiert, wie z.B. während der *documenta* 8 im Jahr 1987 mit ihrem umfangreichen Programm von Sound Performances und ihrer Sektion für Akustische Kunst, oder im Kontext der *documenta* 14 im Jahr 2017, die die experimentelle Musik der 50er und 60er Jahre erneut in den Fokus nahm. In anderen Fällen, wie zum Beispiel der *documenta* (13), waren einige hochkarätige Klanginstallationen im öffentlichen Raum vertreten. Das Thema »Klang« war aber selbst kein inhaltlicher Bezugspunkt der Veranstaltung. Ähnlich verhält es sich mit der *documenta* fifteen, bei der Klang an sich kein im Katalog verbrieftes Thema sind, bei der es aber trotzdem viel Klangliches zu entdecken gab. Im Fall der *documenta* fifteen ist vor allem herauszustellen, dass es eine große Anzahl musikalischer Veranstaltungen

1 Für eine Übersicht über die Klangkunst von *documenta* siehe Joshua Weitzel, »62 Years of Sound at *documenta*«, in *Exhibiting SoundArt*, herausgegeben von Peter Kiefer und Michael Zwenzner, Wolke 2023, S. 79–90

2 Da die Sektion für Licht und Bewegung erst sehr spät realisiert wurde finden sich diese Arbeiten nicht im Katalog wieder. Sie sind aber dokumentiert bei Harald Kimpel und Karin Stengel, *documenta III 1964. Kunst nach 1945 – eine fotografische Rekonstruktion*, Edition Temmen 2005



Zwei der Meydan-Konzerte



gab, sowie eine signifikante Anzahl von klangbasierten Arbeiten in der Ausstellung und im öffentlichen Raum. Dass Medien trotzdem keine inhaltliche Rolle spielen, entspricht dem Selbstverständnis des Kollektivs ruangrupa, die die documenta fifteen im ambivalenten Sinne »verantwortet« haben. In den Worten von ruangrupa-Mitglied Farid Rakun heißt es:

Sometimes we get asked where the visual art is in what we do. For us, that's the wrong question because it's foreign to us to make distinctions between visual and sound art, design and architecture.<sup>3</sup>

Wichtiger für ruangrupa ist die Praxis im Kontext und die Arbeit um Themen wie Gemeinschaft und Ökonomie. Entsprechend waren inhaltliche Fragen im gesamten Verlauf der documenta wichtiger als die sogenannte autonome Kunst. Das zeigt sich auch darin, dass Prozesse wichtiger sind als Kunstwerke. Kunst als Prozess ist auch in Europa und im Kontext der documenta keine Neuheit. Bei der documenta fifteen kam es jedoch zu einer Situation, in der zwischen Bühnen- und Ausstellungssituation oftmals nicht mehr dezidiert unterschieden werden konnte. Da passt es, dass die meisten Mitglieder von ruangrupa praktizierende Musiker\*innen sind, sei es als DJs oder in Bands.<sup>4</sup> Und interessanterweise ist diese documenta auf musikalischer Ebene auch diejenige, die DJs und Bands in das Ausstellungs- und Veranstaltungsprogramm integriert hat.

Das alles hilft dabei das kuratorische Modell der documenta zu verstehen, das teilweise mit dem in der documenta etablierten Verständnis des Kurators bricht. Dieses Verständnis entsteht mit Harald Szeemann und seiner documenta 5 im Jahre 1972. Während die ersten drei Ausgaben von documenta-Gründer Arnold Bode geleitet wurden und die vierte über einen documenta-Rat und Arbeitsgruppen geplant wurde, beginnt die documenta in der fünften Edition mit ihrem Leitungsmodell, das sich bis heute etabliert hat und auch das Verständnis des zeitgenössischen Kuratierens prägt. Szeemann gilt als einer der Begründer des Kurators als Autor<sup>5</sup> und ist eine prägende Figur für das Aufkommen thematisch-orientierter Gruppenausstellungen<sup>6</sup>. Die documenta fifteen setzt diesem Modell der kuratorischen Autorschaft über alle Bereiche ein Modell der künstlerischen (Teil-)Selbstverwaltung entgegen. Der thematische Überbau bleibt erhalten, aber anstatt die Autor\*innenschaft über die Selektion

3 *The Collective Eye in Conversation with ruangrupa. Thoughts on Collective Practice*, Distanz 2022, S. 52

4 Ebd. S. 162

5 O'Neal, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Cultures*, MIT Press 2012, S. 5

6 »He self-consciously re-created documenta (...) as a site where cultural and political change would be debated, so that biennials became cultural laboratories«, Charles Green und Anthony Gardner, *Biennials, Triennials and documenta – The Exhibitions that Created Contemporary Art*, Wiley Blackwell 2016, S. 273



der Inhalte der Ausstellung zu übernehmen, überlässt ruangrupa dies zu einem Großteil den teilnehmenden Kollektiven. Anstatt der daraus resultierenden Kontrolle über die teilnehmenden Künstler\*innen ist hier ein Modell in Kraft getreten, bei der die Teilhabe an der documenta und die konkrete Gestaltung von Ausstellung und Programm in die Hände der Künstler\*innen selbst fällt. Entsprechend umfangreich wurde das Veranstaltungsprogramm, da die einzelnen Kollektive wieder an die eigene lokale Kulturszene anknüpften oder weitere befreundete Künstler\*innen einluden. Anstelle einer Entscheidungsgewalt der Direktion stand also eine Dezentralisierung des Programms.

In diesem Veranstaltungsprogramm waren Musikveranstaltungen mit außerordentlich hoher Zahl vertreten. Musikalische Programmpunkte fanden documenta-typisch entweder in der Ausstellung oder in der Peripherie der Ausstellung statt. Hinzu kamen die Meydan-Festivals als Format mit besonderer Bedeutung. Das Meydan-Festival war ein einmal monatlich wochenends an wechselnden Orten stattfindendes Festival, bei dem die documenta mit lokalen Kulturinstitutionen zusammenarbeitete.

»Da es auf der documenta fifteen von lumbung member und lumbung-Künstler\*innen wimmeln wird, erschien es uns nicht sinnvoll, ein klassisches Begleitprogramm zur Ausstellung zu machen. Wir beschlossen, uns stattdessen an vorhandene öffentliche Räume in Kassel anzudocken.«<sup>7</sup>

Die Meydan-Musikfestivals waren dabei Teil des Meydan-Wochenendes, bei dem durchgehend ein umfassendes Veranstaltungsprogramm innerhalb und außerhalb der Ausstellung gezeigt wurde. Hierbei wurde Musik verschiedener Genres aufgeführt. Im Rahmen der Festivals konnte man unter anderem die japanische Punkband Otoboke Beaver, Musiker\*innen wie Dirar Kalash und Sarah Persico, das israelisch-palästinensische Duo Dugri, aber auch lokale Bands und Gruppen verschiedener Genres zu hören.



Eines der Meydan-Konzerte, hier mit Erick Beltrán

<sup>7</sup> *Sobat-Sobat*  
Machen oder sich  
am Meydan andocken  
und ihn verstärken,  
documenta fifteen  
Handbuch, Hatje  
Cantz 2022, S. 39

Hier zeigt sich bereits ein weiterer Bruch mit der documenta-Tradition. Musikalische Programme orientierten sich bislang immer an einem Verständnis der Zugehörigkeit zur Avantgarde oder zur Nähe zu den künstlerischen Zeitfragen. Das trifft auf das Gala-Konzert der documenta 1 (1955) ebenso zu wie auf die Programme von zeitgenössischer Rockmusik der documenta 7 (1982), Sound Performance bei der documenta 8 (1987), sowie auf das Jazzprogramm der documenta 9 (1992) und die experimentelle Musik der documenta 14. Selbst im Programm experimenteller Musik der documenta 14 – u. a. mit Cornelius Cardew, Pauline Oliveros, Frederic Rzewski – zeigt sich dieser Ansatz. Da die documenta eigentlich den Anspruch hat, Kunstgeschichte abzubilden, wird hier auch das Musikpro-

Aber woran, wenn nicht an der Herkunft der  
Künstler\*innen ließe sich Globale Klangkunst  
ausmachen und was wären Charakteristika,  
die für Globale Klangkunst sprechen?

gramm als Teil der Kunstgeschichte präsentiert und spielt sich im Rahmen des bürgerlichen Konzerterlebnisses ab. Die Räume, in denen diese Erlebnisse präsentiert wurden, sind distinguierte Kulturräume: Konzerthallen, Ausstellungshäuser, Theater. Spielten sich im Kontext der documenta Musik-Festivals als Unterpunkte des Programms ab, dann fanden diese zumeist auch innerhalb eines solchen, die europäische bürgerliche Kultur geprägten Rahmens statt. Hier setzte die documenta fifteen mit dem Meydan-Festival und dem weiteren Musikprogramm Veranstaltungen entgegen, in denen auch DJs auflegten, Bands zum Tanz aufspielten und Imbissbuden Essen feilboten. »Alltagskultur« löste also »Hochkultur« ab, aber ohne diese auszuschließen.

Die größten Parallelen dazu in der documenta-Geschichte zeigen sich bei der documenta 9. Das von Jan Hoet mit dem Motto »Jazz, Baseball, Boxen« versehene offizielle Rahmenprogramm beinhaltete neben Sportveranstaltungen auch die Kooperation mit einer Diskothek und ein »Königsplatzfest« auf dem zentralen Platz in Kassel, bei dem lokale Bands spielten. Damit wagte sich die documenta 9 schon in viele Bereiche vor, in denen die Kultur des Alltags und der Freizeit in den Fokus rückt. Die documenta fifteen aber führte diesen Aspekt konsequent bis zum Ende aus, indem sie die Kultur der Freizeit nicht mehr von der Avantgarde trennte. Während die documenta 9 ein vielseitiges Rahmenprogramm bot, so wird es der documenta fifteen eigentlich schon nicht gerecht, überhaupt von einem Rahmenprogramm in der Dualität von Ausstellung und Veranstaltungen zu denken.

## documenta fifteen und Global Art

Viele Aspekte der documenta fifteen lassen sich im Kontext der Idee von Global Art besser verstehen. Der Begriff »Global Art« geht maßgeblich auf den jüngst verstorbenen Hans Belting zurück, der 2009 in seinem Text »Contemporary Art as Global Art«<sup>8</sup> einen Wandel im Kunstbetrieb beschreibt. Dieser globalisiert sich und es kommt zu einer größeren Teilhabe von Akteur\*innen außerhalb Europas in Europa, wobei es gleichzeitig zu einer Abkehr von der in der Moderne propagierten Idee einer universalen Kunstgeschichte kommt. Dabei listet Belting einige Charakteristika für Global Art auf, die auch auf die documenta fifteen zutreffen. So schreibt Belting etwa darüber, dass zeitgenössische Kunst die Grenzen zwischen westlicher und »ethnographischer« Praxis genauso verschmelzt wie die zwischen Populär- und Mainstreamkunst.<sup>9</sup> Weiterhin sieht Belting einen Trend darin, dass die Performance des Selbst wichtiger ist als Selbstexpression über ein Kunstwerk.<sup>10</sup> Im Prinzip geht es darum, dass Teile der Welt eine Teilhabe am westlichen Kunstbetrieb einfordern, dessen Teil sie lange nicht gewesen sind. Dies führt unweigerlich zu Verständnisproblemen dort, wo westliche Sicht- und Ausstellungsweisen noch der Standard sind. Sanne Krogh Groth wendet Beltings Theorie dezidiert auf Sound Art an und schlägt vor, die Geschichte von Sound Art aus globaler Perspektive neu zu schreiben, also einen »Global Turn« in Sound Art zu vollziehen.<sup>11</sup> Dass wir nach allen Dekolonialisierungsversuchen im Kulturbetrieb noch lange nicht an dem Punkt sind, an dem ein Global Turn vollzogen ist, zeigt sich auch darin, wie die documenta fifteen manchmal als Angriff auf das westliche Kunstverständnis interpretiert wird, etwa wenn Bazon Brock ausführt, dass das westliche Prinzip autonomer Kunst zerstört würde.<sup>12</sup>

Die Globalisierung der Kunst passiert aber nicht erst seit der documenta fifteen und Fragestellungen der Teilhabe des »Globalen Südens« finden sich überall im Kunstbetrieb. Okwui Enwezors Documenta11 aus dem Jahr 2002 wird oft dafür gewürdigt, als erste documenta einen postkolonialen Ansatz verfolgt zu haben. Zwischen ihr und der documenta fifteen liegen aber weitere zwanzig Jahre Globalisierung der Kunst.<sup>13</sup> Ich glaube weder, dass das künstlerische Abendland von Arnold Bode aus dem Jahr 1955 verteidigt werden muss, noch, dass die Erben Harald Szeemanns um ihre Stellen fürchten müssen. Vielmehr sollten wir einen Global Turn in der Kunst als Chance dafür sehen, unsere eigene Kunstgeschichtsschreibung in Frage zu stellen. Das betrifft natürlich auch die Geschichtsschreibung von Musik und die Klangkunst. Aber woran, wenn nicht an der Herkunft der Künstler\*innen ließe sich Globale Klangkunst ausmachen und was wären Charakteristika, die für Globale Klangkunst sprechen? Wo die Selbst-Performance und Selbst-Expression überwiegt und die Kunst maximal relational und sozial verstanden wird, dort erhält auch das Vermitteln dieser Kontexte eine gesteigerte Bedeutung. Im Rahmen der documenta lässt sich hierbei ein Trend zum Geschichtenerzählen ausmachen.

8 Hans Belting, »Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate.«, in *The global art world: audiences, markets, and museums*, herausgegeben von Hans Belting und Andrea Buddensieg, Hatje Cantz 2009, S. 38–69

9 Ebd. S. 40

10 Ebd. S. 53

11 Sanne Krogh Groth, »Diam!« (be Quiet). Noisy Sound Art from the Global South«, in: *The Bloomsbury Handbook of Sound Art*, herausgegeben von Sanne Krogh Groth und Holger Schulze, Bloomsbury 2020, S. 107–120

12 »documenta fifteen ist die Re-Fundamentalisierung der Kunst«, Deutschlandfunk Kultur vom 21.06.2022

13 Paul O'Neal schreibt hierzu: »Biennials have continued to embrace cultural pluralism as their standard while producing a fragmented experience of the world through transcultural, non-linear and a-historic group exhibitions.« Paul O'Neal, *The Culture of Curating and the Curating of Cultures*, MIT Press, 2012, S. 70



*The Walls have Ears* von Khalid Albaih  
in einer Unterführung am Platz der  
Deutschen Einheit

## Oral Storytelling anstatt Komposition

Die Idee des Storytellings wurde als Methode der Vermittlung bei der *documenta fifteen* stark hervorgehoben. So heißt es beispielsweise über die *sobat-sobat* genannten Kunstvermittler\*innen:

»Im Dialog und über die Praxis des Storytellings entfalten sie dabei die Kosmologie von *lumbung-Wissen*. Anhand großer und kleiner Erzählungen verbinden die *sobat-sobat* Orte, Menschen, Bedingungen und Erfahrungen miteinander und begleiten durch die Ausstellungen der *documenta fifteen*.«<sup>14</sup>

Auch jenseits einer begleitenden Vermittlungssituation lässt sich dieses Prinzip als Strategie der künstlerischen Vermittlung von Inhalten erkennen. Etwa in der Kunst von Agus Nur Amal Pmtoh, einem Geschichtenerzähler aus Sumatra, dessen Arbeit im Kontext der *documenta fifteen* in der Grimmwelt zu sehen war. Storytelling als künstlerische Methode über verschiedene Mediengestalten. In Agus Nur Amal Pmtohs Arbeit bildeten die Erzählungen als

Video-Installationen eine Einheit mit Objekten und Skulpturen, wurden aber auch performt, etwa bei der feierlichen Eröffnungsveranstaltung der *documenta fifteen*. In Bezug auf einige prominent gesetzten Klangkunst-Arbeiten wird das Prinzip des Storytellings besonders deutlich. Und Storytelling meint in einigen Fällen konkret das Erzählen von Geschichten über Sprache, also Oral Storytelling. In diesen Arbeiten tritt der Klang als künstlerisch zu gestaltendes oder zu explorierendes Material in den Hintergrund und die Erzählstruktur tritt an die Stelle der Struktur einer Klangkomposition. Ich möchte hier auf einige Arbeiten näher eingehen, die sich dieses Prinzip zunutze machen.

So geht es in der Arbeit *The Walls have Ears* von Khalid Albaih um die Lebensgeschichten Geflüchteter. In einer Unterführung am Verkehrsknotenpunkt Platz der Deutschen Einheit waren acht Lautsprecher angebracht, die durch Holzplatten verdeckt und so bemalt waren, dass sie sich nahtlos in die Graffiti vor Ort einfügten. Als klangliches Material dienten die betroffenen Personen selbst, die ihre Geschichte erzählten. Dieser Geschichte zu lauschen war allerdings nur möglich, indem sich die Besucher\*innen direkt vor einen der Lautsprecher stellten. In der Unterführung selbst war durch die Gleichzeitigkeit der acht Kanäle nur ein Sprachgewirr auszumachen. Der Klang selbst als künstlerisches und formbares Material ist aber für die Arbeit nachrangig, weil die Vermittlung des Inhalts im Vordergrund steht. Beim Betreten der Unterführung führte das Stimmengewirr zu einem Gefühl der Desorientierung und forderte das Publikum zu selektiver Fokussierung auf: Wir müssen uns für eine Geschichte entscheiden und können dieser dann in ihrer vollen

14 [www.documenta-fifteen.de/walks-and-stories/](http://www.documenta-fifteen.de/walks-and-stories/)

Länge zuhören. Wohl kaum jemand wird sich alle acht Geschichten angehört haben. Aber gerade so nutzt die Arbeit das künstlerische Potenzial von Sprache als Mittel einer Klanginstallation aus. Ortsspezifische Klanginstallationen spielen mit Aufmerksamkeit und hier wird ein hohes Maß an Aufmerksamkeit bei denjenigen generiert, die zufällig durch die Unterführung gehen. Und auch wenn die Erfahrung des Stimmengewirrs wenig interessante Klänge zu bieten hat, so konditioniert gerade das Durcheinander die Zuhörer\*innen, indem sie dazu angehalten werden, sich auf die Lautsprecher zuzubewegen und aus der Nähe zuzuhören. In Kombination mit dem Ort ergibt sich dadurch auch ein interessanter Bezug zur Szenerie der Ausstellung: Die Unterführung schloss direkt an den Platz an, der bei der documenta fifteen der offizielle Parkplatz für diejenigen war, die mit dem Auto angereist sind. Es ist also davon auszugehen, dass für einen nicht unerheblichen Teil der Besucher\*innen diese Arbeit der erste Kontakt mit der documenta war. Die Arbeit stimmte dadurch programmatisch auf die Ausstellung ein: Ebenso wie die Arbeit von Albaih konnte die documenta fifteen als Ganzes leicht als chaotisches Stimmenwirrwarr aufgefasst werden, wobei sie gleichzeitig dazu auf- und eingefordert hat, sich selektiv mit einzelnen Positionen aus der Nähe zu befassen.<sup>15</sup>

Einen ähnlichen Effekt machte sich die Arbeit *And this is what my mother did* von Anna Sherbany in der Hafenstraße 76 zunutze. Während Albaih auf Einladung des dänischen Kollektivs Trampolin House zur documenta kam, ist es bei Sherbany die Einladung durch die Künstlerin Jumana Emil Abboud. Die Arbeit bestand aus vier durchsichtigen Planen, die einen quaderförmigen Raum bilden und auf denen arabischen Frauen aus London abgebildet sind. An den Ecken befinden sich Lautsprecher. Das klangliche Material der Arbeit sind Interviews mit den abgebildeten Frauen. Aus der Entfernung alle Stimmen gleichzeitig zu hören, hat einen ähnlichen Effekt wie in der Arbeit von Albaih, wenngleich der Klangraum einen viel begrenzteren Umfang hat. Auch hier müssen die Zuhörer\*innen ihre Sinne fokussieren, um sicherzustellen, dass das Individuum nicht im Kollektiv untergeht. In unmittelbarer Nähe dazu befindet sich mit der Arbeit *Red Carpet 2022* von Anwar al Atrash eine weitere Position, die mit Sprache operiert. Die Arbeit kommt wieder aus einer anderen Ausstellung-in-der-Ausstellung, nämlich als Teil des Kollektivs \*foundationClass\*. Auch hier lauschen wir einer Geschichte, die mit Flucht und Migration zu tun hat, und die auf einen klangkompositorischen Umgang des Materials verzichtet. Im Vergleich zu Albaih und Sherbany jedoch ist der Klanganteil der Arbeit hier viel geringer und nicht fundamental zum Verständnis der Arbeit notwendig. Eine weitere Arbeit von \*foundationClass\*, *Kassel\_Über\_Kreuzungen* entstand gemeinsam mit dem Personentransport unternehmen Minicar – seit der Gründung ein Unternehmen, das unter migrantischer Leitung ist und dessen Angestellte auch mehrheitlich einen Migrationshintergrund haben. Die Audio-Arbeit wurde über die Radios der Minicars abgespielt und war nur in diesen zu erleben. Die Tracks sind Zusammenschnitte aus Interviews, die \*foundationClass\* mit den Fahrer\*innen geführt hat. Dabei werden die Gespräche nicht in

15 Am 13.08.2022 etwa sagte ruangrupa-Mitglied Farid Rakun in der Süddeutschen Zeitung »Setzen Sie sich hin und verschwenden Sie Zeit an ein paar wenige Arbeiten! Auch ich habe die ganze Ausstellung noch nicht erlebt.«



*Black Grandmother Clock (Oral Futures Booth)* der Gruppe Black Quantum Futurism

16 Damals gab es in einer Straßenbahnlinie eine zweistündige Klangkollage zu hören, die Musik sowie Interviews mit Migrant\*innen enthielt. Obwohl die Struktur ähnlich ist, gibt es doch große Unterschiede. Bei Preobraschenski wird viel stärker mit Überlagerungen und Verfremdungen gearbeitet, Passagen in verschiedenen Sprachen wechseln sich ab und auch die Hintergrundmusik variiert. Im direkten Vergleich ist die Arbeit von \*foundationClass\* viel stringenter am Aufbau einer Erzählung orientiert. Das zeigt sich auch darin, dass die einzelnen Tracks der Audio-Arbeit einzeln bei der Fahrt im Minicar ausgesucht werden konnten.

ihrer Länge präsentiert, sondern nach Themen geordnet. Die Beiträge werden ergänzt durch Musik und Hintergrundgeräusche. In der Struktur erinnert es an journalistische Radiobeiträge und erinnert an Kirill Preobraschenski's Arbeit *Tram 4 Inner Voice Radio* zur documenta 12 im Jahr 2007.<sup>16</sup> Was diese Arbeiten gemeinsam haben, ist, dass die erzählenden Personen allesamt Migrant\*innen sind. Die Kunst wird also auch zu einem Mittel, Erzählungen derjenigen zu vermitteln, die ansonsten immer noch unterrepräsentiert sind.

## Was bleibt?

Die oben genannten Arbeiten sind nur eine Auswahl der Klanginstallationen. Insbesondere unter den Klanginstallationen im öffentlichen Raum finden sich auch noch andere Ansätze des Geschichtenerzählens. Die ebenfalls in einer Unterführung präsentierte Arbeit *Black Grandmother Clock (Oral Futures Booth)* der Gruppe Black Quantum Futurism etwa setzte das Konzept des Oral Storytelling ganz anders um. Die

Besucher\*innen konnten einer Maschine Geschichten erzählen, die dann neben figurativen Synthesizer-Figuren klanglich ihren Einzug in die Installation finden konnten. Obwohl es hier große thematische Parallelen gibt, war die Arbeit im Klang musikalisch strukturiert. Andere Klangarbeiten der documenta fifteen kamen völlig ohne gesprochene Wörter aus, wie etwa die Arbeiten von Nguyen Trinh Thi, Más Arte Más Acción oder auch jene von Henrike Naumann und Bastian Hagedorn. Und dennoch erzählen auch diese Arbeiten, die sich viel mehr als Klangkunst im »klassischen« Sinne verstehen lassen, Geschichten.

Wichtig ist, dass die meisten der hier besprochenen Werke ohne Ausstellungsticket zugänglich waren und dass man mit den Klang- und Multimedia-Installationen problemlos einen Tag lang ohne Ticket verbringen konnte. Durch ihre Zugänglichkeit wurden sie so zu Instrumenten der Vermittlung der Ausstellung und haben daher eine ähnliche Rolle wie andere große documenta-Arbeiten im öffentlichen Raum. Es dauert immer einige Jahre, bis sich die Bedeutung einer documenta zeigt. Ob die documenta fifteen in der Zukunft als wichtige Veranstaltung für die Global Sound Art betrachtet werden kann, wird sich also noch zeigen. In jedem Fall lohnt es sich, den Geschichten zuzuhören. ■

Joshua Weitzel arbeitet an der Schnittstelle von zeitgenössischer Kunst, Musik, und ihrer Vermittlung. Aktuell promoviert er an der University of Edinburgh über die Geschichte von Klang und Musik auf der documenta.

# Klang Kunst Musik und öffentliche Räume

Die beiden folgenden von der Kuratorin Sarah Johanna Theurer geführten Interviews mit Carsten Seiffarth und Marie-Therese Bruglacher stehen für etwas: Es sind Interviews mit zwei Personen, die klangbezogene Arbeiten im öffentlichen Raum kuratieren und produzieren und die aber mit den Jahrgängen 1963 und 1991 auch zwei Generationen repräsentieren, wie über Räume und Klang gedacht wird. Seiffarth, von der Musik kommend, hat in den 90ern den Klangkunstbegriff stark mitgeprägt. Bruglacher, von der Kunst kommend, kann die Inszenierung von Räumen ohne Klang kaum denken; der Begriff der Klangkunst fällt hier jedoch nie. Weiter stehen sie mit ihren beiden größten Projekten, *bonn hoeren* seitens Seiffarths und *Disappearing Berlin* seitens Bruglachers, für einen wichtigen Teil alter und neuer Geschichte der Bundesrepublik Deutschlands: Die Strecke Berlin–Bonn.

Im Special des Hefts zeigen wir daher Fotos der vielfältigen Arbeiten in den öffentlichen Räumen und Orten beider Städte. *bonn hoeren* präsentiert seit 2010 Klanginstallationen im Stadtbild von Bonn, die zumeist für einige Jahre fest installiert bleiben. Auffallend ist, dass die Nichtsichtbarkeit (aber Hörbarkeit) in den Bildern der künstlerischen Arbeiten auch konzeptuell eine tragende Idee der Klangkunst aus den 90er Jahren ist. In *Disappearing Berlin* wiederum werden Ort, die im Stadtbild zu verschwinden drohen, bespielt. Die Arbeiten sind im Umgang mit dem Räumen viel stärker visueller, obgleich der Klang, meist von Live-Musiker\*innen gespielt und als einmalige Show produziert, ein maßgeblicher Teil der Raumerfahrung ist. Die Fotostrecke zu *Disappearing Berlin* wird schließlich im sechsten Heft des Berliner *20seconds*-Magazin in Kürze erscheinen. Wir empfehlen ein Blick dort hinein!

Die Redaktion

# »Klang und Raum als grundlegendes Material künstlerisch gestalten.«

Sarah Johanna Theurer im Gespräch mit dem Produzenten und Kurator Carsten Seiffarth über Berlin als die geheime Hauptstadt der Klangkunst und Freiräume zwischen Kunst und Musik in der Stadt.

**SARAH JOHANNA THEURER** Carsten, wann findet denn endlich der Sonic Turn statt?

**CARSTEN SEIFFARTH** Naja – wir sind visuell natürlich völlig über-turned und auch Klang als Material – Stichwort Muzak – hat sich überall breit gemacht, aber in der Kunst ist Klang als gestaltetes Material noch längst nicht ausgereizt! Dadurch, dass es heutzutage im soundtechnischen Bereich so leicht ist – oder besser: so leicht erscheint – mit Klang zu arbeiten, heißt das noch längst nicht, dass in künstlerischer Arbeit das Material Klang auch wirklich ästhetisch reflektiert wird. Mit der entsprechenden Software kannst du natürlich theoretisch fast alles machen, aber das allein reicht nicht. Nur weil wir alle irgendwann einen digitalen Fotoapparat hatten, heißt das ja auch nicht, dass wir alle künstlerische Fotograf\*innen geworden sind.

**SJT** Aber du hast schon mehr als 200 Ausstellungen mit Künstler\*innen gemacht, deren wichtigstes Medium oder Material Klang ist. Erzähl doch mal von deinem privaten Sonic Turn? Wie bist du dazu gekommen?

**CS** Zu Beginn kamen meine Interessen wirklich sehr aus der musikalischen Richtung. Ich bin in Ostberlin aufgewachsen und habe in Weimar zwei Jahre Orchestermusik/Posaune studiert. Nach meinem Vordiplom habe ich mich exmatrikulieren lassen und war erstmal Gasthörer an



der Humboldt-Universität und habe zeitweise alles studiert, was man in den Geisteswissenschaften dort studieren konnte. Dann kam die Wende und ich habe mich sofort 1990 für Musikwissenschaft bei Helga de la Motte-Haber und für Soziologie an der TU Berlin eingeschrieben. Nach dem Grundstudium begann ich mehr und mehr Musikprojekte zu betreuen und zu realisieren, und da habe ich dann mein Hauptstudium gewissermaßen ausfaden lassen. 1996 kam es dann zur Gründung der singuhr – hoergalerie in parochial in Berlin. Neben der akademischen Bildung gibt es eine weitere, fast wichtigere: sehr viel Unterwegssein, um viele Ausstellungen leibhaftig zu erleben.

**sjt** Zu dieser Zeit wurde auch der Begriff ›Klangkunst‹ geprägt. Wie stark hängt dieses Genre mit der Stadt Berlin zusammen?

**cs** Der Begriff selbst taucht ja eigentlich erstmals in der DDR auf. Es fanden z. B. Mitte der 1960er Jahre zwei Symposien »Elektronische Klangkunst« über elektroakustische Musik an der Akademie der Künste in Ost-Berlin statt. Aber das hatte natürlich nichts mit der Idee von Klangkunst zu tun, für die Helga de la Motte-Haber in den 1990er Jahren dann diesen Begriff prägte. Berlin galt bereits vorher, schon seit den 1980er Jahren, als die ›geheime‹ Hauptstadt der Klangkunst.

**sjt** Klangkunst ist doch eher ein akademischer Diskurs, inwiefern war die Auseinandersetzung damit geheim?

**cs** In Berlin waren es Institutionen wie die Galerie von René Block, der später auch als Leiter des Künstlerprogramms des DAAD dafür verantwortlich war, dass viele, vor allem US-amerikanische Klangkünstler\*innen nach Berlin kamen und zum Teil blieben. Und da war bis 1988 Rolf Langebartels' Galerie Giannozzo und das Musikfestival Inventionen. Auch die 1996 gegründete singuhr – hoergalerie gehört dazu.

Warum ›geheime‹ Hauptstadt? Natürlich gingen alle davon aus, dass New York eher das Zentrum intermedialer Künste ist. Aber in Westberlin und dann noch mehr seit 1990 lebten und arbeiteten viele freie Kunstschaffende in der Stadt, da Berlin ungewöhnliche Freiräume bot – vielleicht auch, weil ihre künstlerische Tätigkeit im Gegensatz zu Amerika zum Teil hier subventioniert wurde. Außerdem gibt es in Berlin die Tradition, dass Klangkunst mehr aus der Musikperspektive heraus interpretiert und entsprechend gefördert wird – als ein ›Dazwischen‹ von Musik und bildender Kunst. Klangkunst ist daher auch im Kultursenat der Stadt schon immer beim Musikreferat angesiedelt. Aus meiner Perspektive sehe ich ihre Ursprünge u. a. bei Erik Satie, John Cage, Allan Kaprows Environments, den Happenings der Fluxus-Artists, kinetischen und Installationskünstler\*innen oder bei den ›Long duration‹ Konzerten z. B. von La Monte Young. Nur wenige Klangkünstler\*innen waren allerdings ausgebildete Musiker\*innen, wie z. B. Max Neuhaus, der ja ursprünglich ein sehr guter Schlagzeugsolist war.

**SJT** Ja, es gab ja so eine Bewegung von Künstler\*innen, vielleicht auch inspiriert von Fluxus, die den White Cube oder die Blackbox verlassen haben. Also könnte man sagen Klangkunst ist eigentlich weder im Konzertsaal noch im Ausstellungsraum zu Hause. Ich denke zum Beispiel an die *Drive-In Music* von Max Neuhaus aus dem Jahr 1967, die sich ausdrücklich auf den öffentlichen Raum bezieht oder um ein neueres Beispiel zu bringen: Mario de Vegas Installation *Dolmen* von 2015, die sich direkt mit unserer Umwelt beschäftigt. Wie verhält sich Klangkunst zum öffentlichen Raum?

**cs** Die *Drive-In Music* wurde erst später als Klanginstallation bezeichnet! Bevor es diese Begriffe überhaupt gab, verließen viele Künstler\*innen in den 1960er Jahren die traditionellen und die künstlerische Freiheit einengenden Konzert- und Museumsräume. Klang war ein Material, mit dem man zu dieser Zeit einfach nicht im Museumsraum arbeiten konnte. Die Künstler\*innen mussten ›raus‹! Und ›draußen‹ war der Alltag, die Stadt oder die Landschaft. Und Sound – Klang und Geräusch – ist eben einfach Teil des Alltags. Max Neuhaus permanente Klanginstallation *Times Square* – seit 1977, mit einer zehnjährigen Unterbrechung – ist meiner Meinung nach immer noch eine der faszinierendsten Klangarbeiten, trotz der sich stetig verändernden Umgebungsbedingungen des Platzes. Denn es geht bei Klangkunst im öffentlichen Raum nicht einfach um eine Beschallung von Außenräumen, sondern um deren ästhetisch-atmosphärische Gestaltung mit dem Material Klang.

Allein in Deutschland gibt es fünf Kunsthochschulen,  
an denen im weitesten Sinne Klangkunst gelehrt  
wird, dazu noch diverse Medienkunst-Ausbildungen  
mit dem Schwerpunkt Sound.

**SJT** Das theoretische Gerüst von Klangkunst kommt in Deutschland vor allem aus der Musikwissenschaft. Aber waren nicht viele dieser gerade genannten Künstler\*innen auch auf der Flucht vor Klassifizierung?

**cs** Ja, viele der ersten Klangkünstler\*innen betonen gerade, dass sie Künstler\*innen sind und nicht Klangkünstler\*innen. Aber es ist gut, wenn man Begriffe hat, die viel zulassen und trotzdem gewissermaßen klassifizieren. Denn wenn man sich z.B. als Künstler\*in oder Kurator\*in versucht zu etablieren und z.B. Fördergelder beantragt, dann muss man sich natürlich in diesen Diskurs einordnen. In Berlin gibt es beispielsweise für die Stipendien im Bereich bildende Kunst vermutlich jährlich 3.000 Antragsteller\*innen; im Bereich zeitgenössische Musik und Klangkunst sind es wahrscheinlich gerade mal 300. Da kann man sich ausmalen, wie hoch die Chancen jeweils sind! So ist es also nur gut für Klangkünstler\*innen, dass sie in Berlin im Musikbereich gefördert werden.



Der Produzent und Kurator Carsten Seiffarth

SJT Wie ist das heute?

cs Heute gibt es natürlich viel mehr Künstler\*innen, die mit Klang arbeiten, als 1990. Allein in Deutschland gibt es fünf Kunsthochschulen, an denen im weitesten Sinne Klangkunst gelehrt wird, dazu noch diverse Medienkunst-Ausbildungen mit dem Schwerpunkt Sound. Und Klang ist auch in der bildenden Kunst ein Material, mit dem viel selbstverständlicher gearbeitet wird als noch vor 30 Jahren.

Ich selbst habe mich von dem Begriff Klangkunst dagegen schon vor einiger Zeit verabschiedet, denn heutzutage ist ja irgendwie jede

Popmusik gute Klangkunst. Wenn du früher in den Zeitungen nach Klangkunst gesucht hast, gab es da nicht viel zu lesen – aber jetzt findet man den Begriff überall. Das ist wie mit Kurator\*innen – da wird bei RTL eine Fernsehserie kuratiert oder in einem guten Restaurant die Menüfolge. Also sowohl der Begriff Kurator\*in als auch der Begriff Klangkunst sind für mich eigentlich passé.

Ich verstehe mich heute mehr als Produzent für künstlerische Ideen und Künstler\*innen der installativen Klangkunst. Und der Begriff Klanginstallationskunst beschreibt noch am besten den Bereich, in dem ich seit 1996 arbeite. Hier geht es um Klanginstallation oder Klangskulpturen, die eine räumliche Wirkung entfalten. Klang ist Raum. Und das ist es, was mich am meisten interessiert. Das gibt es zwar auch in der erweiterten Musikpraxis, aber ich finde die interessantesten Arbeiten kommen doch oft von bildenden Künstler\*innen.

SJT Klanginstallation ist also ein Hybrid, eine Art von Kunst, die gesehen und gehört werden soll. Wie unterscheidet sich das jetzt von Lautsprechermusik oder woran erkenne ich, dass etwas eine Klanginstallation ist und nicht eine Installation, die auch klingt? Und es gibt ja auch Klangkunst, die ganz still ist, wie Mieko Shiomis *Water Music* von 1965.

cs Es gibt viele unterschiedliche Ansätze, aber für mich ist ein Raum ohne Klang eigentlich nicht denkbar. Und selbst wenn es keinen extra erzeugten Klang darin gibt, klingt er. In dem Moment, wo du dich darin bewegst, erzeugst du auch Klang. Allein schon durch die Luftströmungen, die du erzeugst. Klang ist ja nichts weiter als bewegte Luft. Aber es braucht halt den Raum für die bewegte Luft. Raum und Sound gehören einfach zusammen. Und dann kommen natürlich noch viele andere Aspekte, die dann sowohl den Klang als auch den Raum selbst beeinflussen. Das

ist neben sichtbaren Objekten auch Temperatur, Luftfeuchtigkeit, Licht, Sonneneinstrahlung ... was mich wirklich interessiert, sind Arbeiten, die den Klang und Raum nicht nur als beiläufiges Phänomen, sondern als grundlegendes Material künstlerisch gestaltet wird.

**SJT** Das hört sich für mich nach Field Recordings an? Es gibt auch neuerdings immer mehr Listening Rooms wie z. B. das Kviar am Maybachufer in Berlin ...

**cs** Listening Rooms oder auch Soundwalks, das hat alles für mich überhaupt nichts mit installativer Klangkunst zu tun. Aber das heißt ja nicht, dass es nicht interessant ist – nur würde ich das eben nicht im klangkünstlerischen Bereich verorten: denn hier ist für mich immer die gestaltende Arbeit mit realen Räumen und Klängen entscheidend.

Wenn jemand einfach nur Lautsprecher in jede Ecke des Raumes stellt, da fehlt mir dann doch die räumliche Gestaltung. Das sind meistens Audioinstallationen auf musikalischer Grundlage. Ich finde auch diese Tendenz zum Abspielen von reinen Field Recordings eher schwierig. Ich verstehe einfach nicht, wieso Leute eine Platte kaufen, wo nichts weiter drauf zu hören ist als eine Zugfahrt. Warum soll ich jetzt für 20€ eine Platte mit einer Zugfahrt kaufen? Mit den 20€ fahre ich doch lieber selbst Zug und: höre.

**SJT** Wie wichtig ist denn der Live-Aspekt, also selbst im Hier und Jetzt die Klanginstallation zu erfahren? Wenn Klanginstallationen u. a. aus den Happenings entstanden ist, siehst du auch Überschneidungen mit der Performancekunst?

Es wäre auch absolut widersprüchlich, jetzt  
ein Klangkunst-Museum für diese ephemere  
Kunst zu bauen.

**cs** Also ein Live-Erlebnis ist ja erstmal unabhängig davon, ob da jemand ist oder nicht. Es gibt den Aspekt von live als einen Moment, den Künstler\*innen oder Interpret\*innen herstellen. Dazu haben wir letztes Jahr mit singuhr – projekte in Berlin mit dem Format Konzertinstallation experimentiert. Aber generell ist natürlich live, dass du als Besucher\*in dich mit deiner eigenen Wahrnehmung im Raum bewegst. Das heißt das Performative liegt hier auf Seiten der Besucher\*innen.

Es geht mir generell um eine Raumerfahrung, die mit Klang eine sehr spezifische Ausformung erfährt. Klang braucht ein Reflexionsmedium, einen realen Raum. Meiner Meinung nach kannst du diesen realen Raum nicht replizieren, auch nicht mit Wellenfeldsynthese oder 4D-Soundsystemen.

**SJT** Barbara Barthelmes, die als Musikredakteurin bei den Berliner Festspielen arbeitet, hat in einem älteren Positionen-Heft (#120, 2019)

den Begriff ›Immersion‹ als direkten Nachfolger zu dem immer weniger genutzten Begriff der Klangkunst vorgeschlagen. Was denkst du darüber?

cs Immersion – so stelle ich mir Isolationshaft vor! Ich kann der Idee von Barbara Barthelmes in ihrem Text in dieser Hinsicht nicht folgen: denn Klanginstallationskunst ist das genaue Gegenteil von immersiver Kunst. Während mich Immersion gerade in den neueren Total-Installationen in eine überfordernde Ausweglosigkeit – in dem der Raum der Kunst verschwindet – einsperrt, kann ich mich als Rezipient\*in in einer Klangkunstinstallation frei in den künstlerischen Setzungen bewegen. Denn das ist ja das Schöne am Klang, dass er dich öffnet und bewegt. Du kannst den Raum erkunden, du kannst die Klänge und Räume erleben, die sich ändern, je nachdem, wo du dich im Moment befindest. Und du darfst selbst entscheiden, ob und wann du den Kunstort verläßt. Hören ist mehr als ein bloßes Zuhören, es ist ein ganzheitliches Phänomen, gerade weil du den Raum siehst und spürst.

Es hängt also nicht so sehr von der Größe einer Stadt ab, sondern eher von der Bereitschaft und vom Aufwand, um Klanginstallationen langfristig und sicher im öffentlichen Raum zu präsentieren.

sJT Mit der Galerie singuhr habt ihr seit 1996 Ausstellungen, erst in der Parochialkirche in Berlin-Mitte, und ab 2007 in Wasserturmspeichern in Prenzlauer Berg gemacht. Jetzt agiert ihr nomadisch. Wie hat sich das ausgewirkt?

cs singuhr – projekte ist aus der singuhr – hoergalerie entstanden, als wir 2014 aus den Wasserspeichern raus mussten. Wir haben dann gedacht, wir brauchen keinen festen Ort, weil wir genauso ephemere agieren wie die Kunst, die wir ausstellen und produzieren. Es ist auch total interessant in neue Räume zu gehen, wie z.B. die Halle am Berghain. Aber natürlich vermisst unser Publikum, das sich über die 18 Jahre hoergalerie aufgebaut hatte, die Regelmäßigkeit. Es fehlt so ein bisschen das Zentrum und deshalb sind wir immer wieder mal auf der Suche nach einem fixen Ort.

sJT Und Installationen wie *eleven songs* von Sam Auinger und Hannes Strobl (tamtam) waren auch sehr gut besucht, oder? Hat sich euer Publikum dadurch verändert?

cs Ja, klar. Das war wohl die publikumsmäßig erfolgreichste Ausstellung ever. Und das obwohl sie nur zwei Wochen lang lief! Aber wir wollen nicht nur Sachen machen, die gut laufen, ganz im Gegenteil. Unsere Arbeit ist sehr experimentell! Aber ich denke, dass es nun auch eine viel größere Offenheit dem Thema gegenüber gibt, im Theater, aber auch in den Tem-

peln der bildenden Kunst, wie ich letzten Sommer z.B. in München im Lenbachhaus mit der Klanginstallation *Spatial Jitter* feststellen konnte.

**SJT** Ja! Das sind ja sicher auch die Früchte deiner Arbeit. Ist die Klanginstallation jetzt institutionalisiert? Ist sie im Museum, weil sie tot ist? Oder belebt Klang das Museum wieder?

**cs** Naja ... Eigentlich ist das vor allem das Ergebnis der Arbeit der Klangkünstler\*innen, die sich nicht eingrenzen lassen wollen und ihre Arbeit trotz vieler Widerstände ins Offene vorantreiben. Und Museen können heutzutage nicht mehr am Klang vorbei ausstellen, da wären sie außen vor. Aktuell arbeiten wir z.B. mit *Mouse on Mars* an einer neuen mehrteiligen Klanginstallation für das *Silent Green* in Berlin. Es würde mich auch überhaupt nicht interessieren, ihre bereits bestehende Münchener Arbeit *Spatial Jitter* einfach nur noch mal in Berlin zu zeigen. Wir sind ja eben kein Museum, das einfach nur fertige Arbeiten in eine andere Stadt holt. Die *singuhr* ist ein Produktions- und Präsentationsprojekt! Und es wäre auch absolut widersprüchlich, jetzt ein Klangkunst-Museum für diese ephemere Kunst zu bauen. Das ist überhaupt nicht in meinem Sinne, gar nicht. Obwohl – manchmal träume ich schon von sicheren Räumen und Budgets für installative Klangkunst ...

**SJT** ... und diese Räume müssen ja nicht immer ›traditionelle‹ Ausstellungsräume sein. Dass Berlin in den 80er und dann verstärkt in den 90er-Jahren zur ›Hauptstadt der Klangkunst‹ wurde, lag sicher auch an den vielen Freiräumen in der Stadt, die jetzt vielleicht nicht mehr so da sind? Hat sich die Kunst vielleicht auch im Zusammenspiel mit der Stadt gewandelt?

**cs** Es gab in Berlin unglaublich viele leerstehende freie Räume, die nicht nur von der Techno-Szene, sondern eben auch von Klangkünstler\*innen und Institutionen bespielt wurden. Diese Räume wurden nach und nach immer weniger – sicherlich auch ein Grund, warum Berlin nun nicht mehr den anfangs beschriebenen Status innehat. Die Klangkunst ist viel dezentraler aufgestellt als noch vor 30 Jahren. In vielen Städten und auch auf dem Land ist sie heutzutage zu erleben. Ich denke da z.B. an Bonn, wo ich seit 2010 zusammen mit der Beethovenstiftung jährlich Klanginstallationen im Stadtraum produziere und präsentiere.

**SJT** Zwischen 2010 und 2021 hast du das Stadtklangkunst-Projekt bonn hoeren geleitet. Wie unterscheidet sich die Arbeit mit Klang(kunst) im öffentlichen Raum in Berlin und Bonn?

**cs** Von 2010 bis 2019 könnte ich jährlich eine\*n Bonner Stadtklangkünstler\*in einladen, während einer Residenz die Stadt zu erforschen und verschiedene Projekte zu realisieren – und am Ende jedes Aufenthalts entstand eine größere neue Klanginstallation im öffentlichen Raum. Im Gegensatz zu Berlin ist Bonn natürlich eine kleine Stadt, hat aber

über die Jahre als Bundeshauptstadt mehrere prototypische Großstadtinfrastrukturen bekommen, sodass man sich an manchen Ort wie in einer Großstadt fühlt. Auch daran konnten sich die eingeladenen Stadtklangkünstler\*innen reiben bzw. sich sozusagen mit ›Großstadt-Architektur‹ auseinandersetzen. Qualitativ viel besser als in Berlin funktioniert die Zusammenarbeit mit kulturellen und städtischen Institutionen in Bonn, denn die Stadt ist einfach überschaubarer. Nicht zu vergessen die rheinische Offenheit der Bonner und natürlich die finanzielle Basis seitens der Beethovenstiftung Bonn für solche aufwendigen Projekte. Mit der singuhr konnten wir dagegen vergleichsweise nur wenige Arbeiten im öffentlichen Raum präsentieren. Ich denke, dass es mit den vorhandenen städtischen Fördermitteln in Berlin einfach keine Möglichkeiten für große Klangkunst-Arbeiten im Stadtraum geben kann, und wenn, dann höchstens bei ›Kunst am Bau‹-Projekten. Es hängt also nicht so sehr von der Größe einer Stadt ab, sondern eher von der Bereitschaft und vom Aufwand, um Klanginstallationen langfristig und sicher im öffentlichen Raum zu präsentieren. ■

Carsten Seiffarth ist Produzent und Kurator für Klangkunst und Musik sowie Buchherausgeber. Kuratierte zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland und leitet u.a. seit 1996 die singuhr – hoergalerie und seit 2014 singuhr – projekte sowie bonn hoeren – stadtklangkunst (2010–2021), seit 2022 echoes – soundforum bonn.

„... und weiße Labritze aus  
Lammfell.“

Ein Musiktheater über Kindheit  
07+08+09 Juli  
St. Elisabeth Kirche Berlin

Ulrike Ruf - Konzept, Regie  
Iris ter Schiphorst - Komposition  
Gabriel Galindez Cruz - Choreographie  
Ulrike Almut Sandig - Text  
Berliner Mädchenchor

web: [elisabeth.berlin](http://elisabeth.berlin)

gefördert  
durch:



 ernst von siemens  
musikstiftung

# »Das Verhältnis von Klang und Raum verstehe ich als Choreografie«

**Sarah Johanna Theurer im Gespräch mit der Kuratorin Marie-Therese Bruglacher zur Stadt als Organismus und welche Bedeutung künstlerische Interventionen darin haben können.**

**SARAH JOHANNA THEURER** Obwohl die vom Schinkel Pavillon veranstaltete Reihe Disappearing Berlin eigentlich vom Verschwinden handelt, fügt es doch ständig neue Orte auf die kulturelle Landkarte Berlins hinzu. Ich selbst entdeckte zum Beispiel immer wieder Orte wie das ehemalige Postbank-Hochhaus an der Möckernbrücke, wo ich als Kind mein erstes Sparkonto eröffnet habe. Zwanzig Jahre später führte mich Disappearing Berlin wieder dorthin: An der gleichen Adresse war durch die künstlerische Intervention ein völlig anderer Ort entstanden. Das war auch für mich eine sehr transformative Erfahrung.

**MARIE-THERESE BRUGLACHER** Alles, was wir tun, jeder künstlerische Ausdruck, jedes Gespräch, jede Begegnung schafft neue Räume und Konstellationen. Ich würde auch hier gerne erwähnen, dass ich ›Wir‹ sage und damit sehr viele Menschen meine, aber im Besonderen meine Kolleginnen Franziska Zahl (2019–20) und Anja Lindner (2021–22), die die Projekte produziert und mit geleitet haben. Durch Disappearing Berlin spannen sich neue Räume auf: der tatsächliche Raum der Architektur, der Raum der künstlerischen Setzung, sowie der Raum, den das Publikum bildet. Es sind genau diese Anekdoten wie deine, die dieses Projekt so besonders gemacht haben. Mich interessiert die Stadt als Organismus, mit all ihren Narrativen, Geschichten und Menschen.

**SJT** Wie bist du darauf gekommen, die Stadt als Organismus zu begreifen?



**MTB** 2017 bin ich aus London nach Berlin zurückgekommen. Ich hatte in London meinen Master in Contemporary Art Theory an der Goldsmiths University gemacht, wo ich mich schon intensiv mit Stadtsoziologie beschäftigt habe und dabei insbesondere mit der Frage, welchen Einfluss Architektur, also gebaute Umgebung, auf unser soziales Umfeld, Verhalten und Miteinander hat. Dieses Recherchethema ist mit mir sozusagen zurück nach Berlin gekommen.

**SJT** Es geht also um Stadtwandel?

**MTB** *Disappearing Berlin* will den Wandel der Stadt als einen immerwährenden Prozess künstlerisch übersetzen. Es geht uns darum, eine Übersetzung dieser Wandlung, zum Beispiel den der Gentrifizierung, in einem Dialogfeld zwischen Publikum, Architektur, Musik und Performance zu schaffen.

Gerade in Berlin sind viele der Orte, von denen wir heute ›erzählen‹ in Verbindung mit Musik entstanden. Das haben wir mit *Disappearing Berlin* versucht aufzugreifen.

**SJT** In welche künstlerische oder vielleicht sogar kuratorische Tradition schreibt sich das ein? Ich denke immer noch an die Komponistin Maya Shenfeld, die mit einem Ensemble aus 16 Gitarristinnen Julius Eastmans *Gay Guerrilla* im Postbank-Hochhaus aufführte, während über Berlin die Sonne unterging. Seit diesem Auftakt 2019 gab es zwei Ausgaben, in denen ihr in den Performances immer mehr mit Sound gearbeitet habt. War das eine bewusste Setzung?

**MTB** Das war keine bewusste kuratorische Setzung. *Disappearing Berlin* war immer als Performance- und Musikreihe konzipiert, aber wir kamen eher von der Performance. Es ist durch die Gespräche mit Künstler\*innen und den Veranstaltungsorten, durch Learning-by-doing entstanden. Aber auch durch ein großes Interesse und das Potential an der Beziehung zwischen Sound und Raum bzw. Architektur.

**SJT** Inwiefern geht es bei *Disappearing Berlin* um Hören oder Zuhören?

**MTB** Die Künstler\*innen, mit denen wir gearbeitet haben, haben sich individuell sehr viel mit den verschiedenen Räumen beschäftigt. Der Ort wird dadurch immer zum temporären Raum der Künstler\*innen. Bis auf die teils vorkommende Anfangsschwierigkeit für manche, in direkten Dialog mit dem Ort zu treten und einen temporären Raum zu öffnen, war es immer ein toller Prozess.

**SJT** Disappearing Berlin als Reihe ist genreunabhängig. Gibt es Kriterien, nach denen du die Künstler\*innen oder Orte auswählst?

**MTB** Ja, wenn überhaupt würde ich es vielleicht als Raumkunst einordnen, wobei eben jede dieser Säulen – Architektur, Raum, Publikum und auch die künstlerische Darbietung – einen eigenen performativen Teil in dieser Konstellation erhält. Wir wollen nicht einfach in Räume reingehen und dort bereits etablierte Strukturen reproduzieren. Es geht uns um das, was in den Räumen bereits vorhanden ist: der geschichtliche Hintergrund, die Raumbeschaffenheit, der soziale und der kulturelle Kontext. Die Frage ist vielleicht: Wie kriegen wir den Ort selbst zum Klingen? Damit wären wir dann beim Raumklang anstelle von Klangkunst.

Wir brauchen Orte, um mit Künstler\*innen  
zusammenzuarbeiten, und wenn wir diese immer  
prekärer machen, dann funktioniert es nicht mehr.

**SJT** Das ist eine interessante Metapher. Welche Rolle spielt Klang – oder Klangkunst? – in diesem Spannungsfeld von Kunst und Raum?

**MTB** Klang hängt immer mit Raum zusammen. Klangkunst hat insofern für mich Bedeutung, dass es um Resonanzen zwischen Raum, Bewegung, Zeit und Körpern geht. Letztlich um Beziehungen und deren Übersetzung. Gerade in Berlin sind viele der Orte, von denen wir heute ›erzählen‹ in Verbindung mit Musik entstanden. Das haben wir mit Disappearing Berlin versucht aufzugreifen. Der Begriff Klangkunst ist für mich vor allem im institutionellen Rahmen der Musik oder auch in der Neuen Musik verankert und hat dort sicher seine Berechtigung. Mein Ansatz kommt vielmehr aus einer räumlichen Praxis. Dazu agiert Disappearing Berlin im nicht-institutionellen Raum. Ich würde sagen, wir arbeiten an der Schnittstelle zwischen bildender Kunst, Musik und Performance und der Raum wird zur Klammer der Performance.

**SJT** Klangkunst ist ja auch aus dem Wunsch heraus entstanden rauszugehen aus den repräsentativen Konzertsälen und den Museumsräumen. Wie wichtig ist es, dass der performative Teil live passiert? Zum Beispiel im Gegensatz zu Skulpturen im öffentlichen Raum, die ja auch versuchen eine Art von Ort zu kreieren?

**MTB** Das Verhältnis von Klang und Raum verstehe ich als Choreografie. Für mich ist die Gleichzeitigkeit besonders wichtig. Was hallt an diesen Orten nach, welche Geschichte, welche Erinnerungen? Was war und ist ihre (architektonische, soziale, kulturelle und politische) Funktion heute oder was könnte sie sein? Und andererseits, was macht Orte überhaupt zu Orten? Also was lässt uns Orten überhaupt Bedeutung beimessen?



Die Kuratorin Marie-Therese Bruglacher

Das hat unterschiedlichste Beweggründe und hier kommen wir ganz schnell zum Thema Stadtsoziologie. Mich interessiert also einerseits der gebaute Ort und dann das, was die Menschen oder die Umgebung mit ihm machen. Das ist ein komplexes Dickicht, das jedes Mal ein neues unglaublich spannendes Universum ist, in das man eintauchen kann.

Es ist sehr wichtig für *Disappearing Berlin* fortwährend in unregelmäßigen Abständen (und nicht als kompaktes Festival) und an komplett unterschiedlichen Orten diese Gegenmomente herzustellen – ein Gegenmoment zum Stadtwandel. Übrigens auch ein Vorgang, der live passiert und den wir kreieren. Die Veranstaltungen sind einmalig und verschwinden wieder. So verschränken sich die Komponenten temporär und örtlich. Für kurze Zeit ist mit den Künstler\*innen, dem Publikum und dem Ort ein räumlicher Moment entstanden.

**SJT** Denkt ihr die ›Disappearings‹ als Events? Oder als temporäre Skulpturen oder Installationen?

**MTB** Es geht immer um den Raum und die Frage, wie ein neuer Raum durch künstlerische Aktion entstehen kann. Im Verlauf der Serie hat sich ein Stammpublikum gebildet und damit natürlich auch ein Erwartungs-Raum. Mir ist es aber wichtig kein fertiges Set in den Raum zu setzen und den Raum nur als Bühne für die künstlerische Darbietung zu nutzen. Der Raum soll seine Autorität behalten bzw. stehen Kunst und Raum auf gleicher Ebene.

**SJT** Und manchmal geht es auch um imaginäre Räume. Ich erinnere mich auch an eine Soundinstallation im Garten und auf den Toiletten des *://about blank* – das war 2021, während der Corona-Pandemie, als viele Clubs mehr oder weniger kreativ umgenutzt werden mussten. Verschiedene Sprecher\*innen haben hier kollektive und individuelle Erfahrungen und persönliche Bedürfnisse miteinander verwoben und von queeren Räumen in Berlin erzählt.

**MTB** Ja, das Projekt mit POLIGONAL war das einzige Mal, dass wir wirklich eine Installation gemacht haben und etwas zurückgelassen haben. Die lief auch nach Disappearing Berlin für einen Monat weiter. Das war aber wirklich das einzige Mal, dass wir eine Arbeit für einen spezifischen Raum in Auftrag gegeben haben. In Berlin gibt es ein Überangebot an solchen Formaten, die unterschiedlich mit Raum, Klang und Narrativen in der Stadt arbeiten. Auch gibt es viele tolle Programme, die zum Thema Stadtpolitik arbeiten. Daher war es uns besonders wichtig, ein Format mit Alleinstellungsmerkmal zu entwerfen und nicht zu wiederholen, was andere schon oder sogar viel besser machen.

**SJT** Wie unterscheiden sich diese verschiedenen Angebote? Ich habe das Gefühl Disappearing Berlin ist besonders, weil es erlaubt, in temporäre Räume einzutauchen. Das funktioniert sehr stark über die Inszenierung von Atmosphären. Darf ich die Gretchenfrage stellen: Wie stehst du zur Immersion?

**MTB** Ich mache einen großen Bogen um das Wort, da ich nicht mag, was damit verbunden wird. Ich empfinde künstlerische Kategorisierungen im Allgemeinen als sehr einschränkend. Was mich reizt und interessiert sind offene Räume, über die ich letztendlich auch keine Deutungshoheit habe. Es ist nicht zu leugnen das Disappearing Berlin auch immersive Aspekte hat, aber ich würde das Projekt nicht als immersiv kategorisieren. Denn für mich ist Immersion ein in sich geschlossener Kunstraum, der sich durch eine kuratorische Setzung kennzeichnet. In meiner Arbeit löse ich diesen klassischen Kurationsbegriff völlig auf: Der Ursprung eines Projekts ist nicht meine Setzung, sondern offenes Dialogfeld. Es ist ein ganz anderes Arbeiten als in einem White-Cube-Kontext und seinen räumlichen Begrenzungen.

**SJT** Disappearing Berlin lebt von der Dynamik in der Stadt. Ließe sich das Konzept auch auf andere Städte übertragen? Und was sind eure Pläne für die nächste Iteration?

**MTB** Wenn wir die Entwicklung in Berlin betrachten, gibt es ein Riesenkatalog an Orten, die verschwunden und nicht mehr da sind – was dazu gehört, da auch neue Orte entstehen. Genauso wie der Begriff der Klangkunst heute vielleicht nicht mehr aktuell ist, war auch ein Ort an einem gewissen Punkt mal da und ist irgendwann überspielt worden. Trotzdem stellt sich mir gerade die Frage, ob Berlin sich gerade in einer Phase der Konsolidierung befindet, wo vieles glattgebügelt wurde und gerade wenig Raum besteht, dass Neues wächst. Dabei geht das kaputt, was eine Stadt lebendig macht – sozusagen der Organismus. Insofern rückt die dringende Frage in den Vordergrund, wie wir kulturelle Orte neu erschaffen und erhalten. Wir brauchen Orte, um mit Künstler\*innen zusammenzuarbeiten, und wenn wir diese immer prekärer machen, dann funktioniert es nicht mehr. Das ist ein Zukunftsaspekt, der in jeder einzelnen Performance und an jedem Ort mitschwingt.

Ein zweiter Outlook: Disappearing Berlin ist ein künstlerisches Programm. Das künstlerische Choreografieren von Klängen und Orten ist genauso wie Performance ein Grundprinzip, um mit Raum umzugehen, es ist keine politische Kampagne. Es hat einen stadtpolitischen und -soziologischen Hintergrund und definitiv einen politischen, subversiven Charakter. Aber: wir agieren aus der Kunst heraus und auf der anderen Seite agieren Politik und Wirtschaft. Im Bestfall schaffen wir die angesprochenen Gegenmomente und damit kontinuierlich eine Gegenöffentlichkeit, die auf Politik und Wirtschaft einwirken kann. ■

Marie-Therese Bruglacher arbeitet als freie Kuratorin an der Schnittstelle von Performance, Musik und Stadt. Im Fokus ihrer Arbeit steht das kritische Potential von Live-Performance, um gebaute und etablierte Strukturen in neue Erfahrungsräume zu übersetzen.

Sarah Johanna Theurer ist Kuratorin mit Schwerpunkt auf zeitbasierten Kunstpraktiken und techno-sozialen Verflechtungen. Sie arbeitet am Haus der Kunst München, wo sie neben Retrospektiven auch neue Produktionen, Live-Events und Symposien realisiert.

Dank geht an Malene Hagen für die Vor- und Nachbereitung des Interviews.



**Frau Von Da** presents

**THE Å//A UNIVERSE**  
hidden songlines of the baltic sea

**MULTITUDE OF VOICES**  
13/06 PANEL  
Finnland-Institut, Berlin  
**BALTIC MULTIVERSE**  
17/06-04/09 AUSSTELLUNG  
18/06 TALK  
Neues Kunsthaus Ahrenshoop  
**BALTIC SONGLINES**  
17/06 KONZERT  
Jazzfest Ahrenshoop  
**BALTIC MULTIVERSE**  
18/08-03/09 INSTALLATION  
Akademie der Künste Berlin  
**BALTIC SONGLINES**  
02/09-03/09 KONZERTE  
Spreehalle Berlin  
**AUDIO WALKS**  
Mariehamn // Ahrenshoop



ostseebad  
**ahrenshoop**  
EIN ORT WIE GEMACHT.

NEUES KUNSTHAUS AHRENSHOOP

KÜNSTLERHAUS lukas



Svenska  
kulturfonden



frauonda.de





# STRECKE BERLIN–BONN





1



2



1 Blick auf den Rhein © Andreas Engström

2 Edwin van der Heide, *schwingungen – schwebungen*, Sound Installation (bonn hoeren 2015-2016) © Simon Vogel

3 Sam Auinger, *grundklang bonn*, Soundinstallation (bonn hoeren 2010-2016) © Andreas Langen

4 Stefan Rummel, *nah ~ fern, linksrheinisch*, Soundinstallation (bonn hoeren 2014) © Stefan Rummel





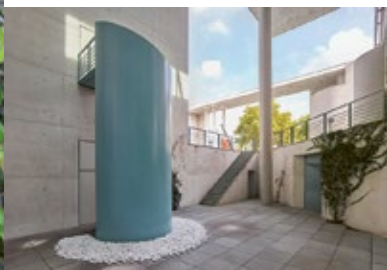
3



4



5



6



7



8



5

Akio Suzuki, *Observatory of Spirits*, Soundinstallation (bonn hoeren 2018) © Simon Vogel

6

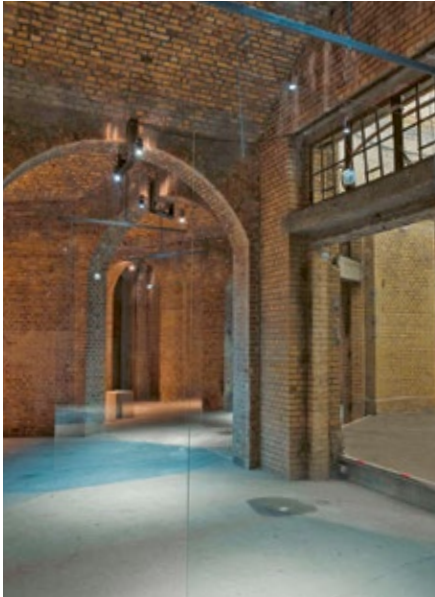
Akio Suzuki, *ko da ma*, Soundinstallation (bonn hoeren 2018) © Simon Vogel

7

Erwin Stache, *5,3 kilo meter pro stunde*, Soundinstallation (bonn hoeren 2012–2013) © Andreas Langen

8

Sam Auinger, *grundklang bonn*, Soundinstallation (bonn hoeren 2010–2016) © Andreas Engström



9



11



10



- 9 Michael Moser, *resonant cuts*, in der singuhr – hoergalerie im Kleinen Wasserspeicher 2008 © Roman März  
 10 Erwin Stache, *klangkasten*, erste Ausstellung in der singuhr – hoergalerie in parochial 1996 © Wolf Wachner  
 11 Maia Urstad, *Meanwhile, in Shanghai... (berlin)*, in der singuhr – hoergalerie @ Meinblau Projektraum 2012 © cyan  
 12 Die letzte Ausstellung der singuhr – hoergalerie in parochial: Maryanne Amacher, *Gravity – Music for Sound Joined Rooms Series*, Klanginstallation im Turm der Parochialkirche 2006 © Roman März

13



14



13 Young Boy Dancing Group, Baustelle am Salzufer, Charlottenburg, Disappearing Berlin © Julija Goyd

14 Gay Guerrilla Girls, Postbankhochhaus, Disappearing Berlin © Eike Walkenhorst

15 *piety* mit Josh Johnson, Patrick Belaga, Thilo Garus, Cyril Baldy, Graziano Capitta & Nicole Walker, Baerwaldbad, Disappearing Berlin © Julija Goyd

16 Young Boy Dancing Group, Baustelle am Salzufer, Charlottenburg, Disappearing Berlin © Julija Goyd

15



16





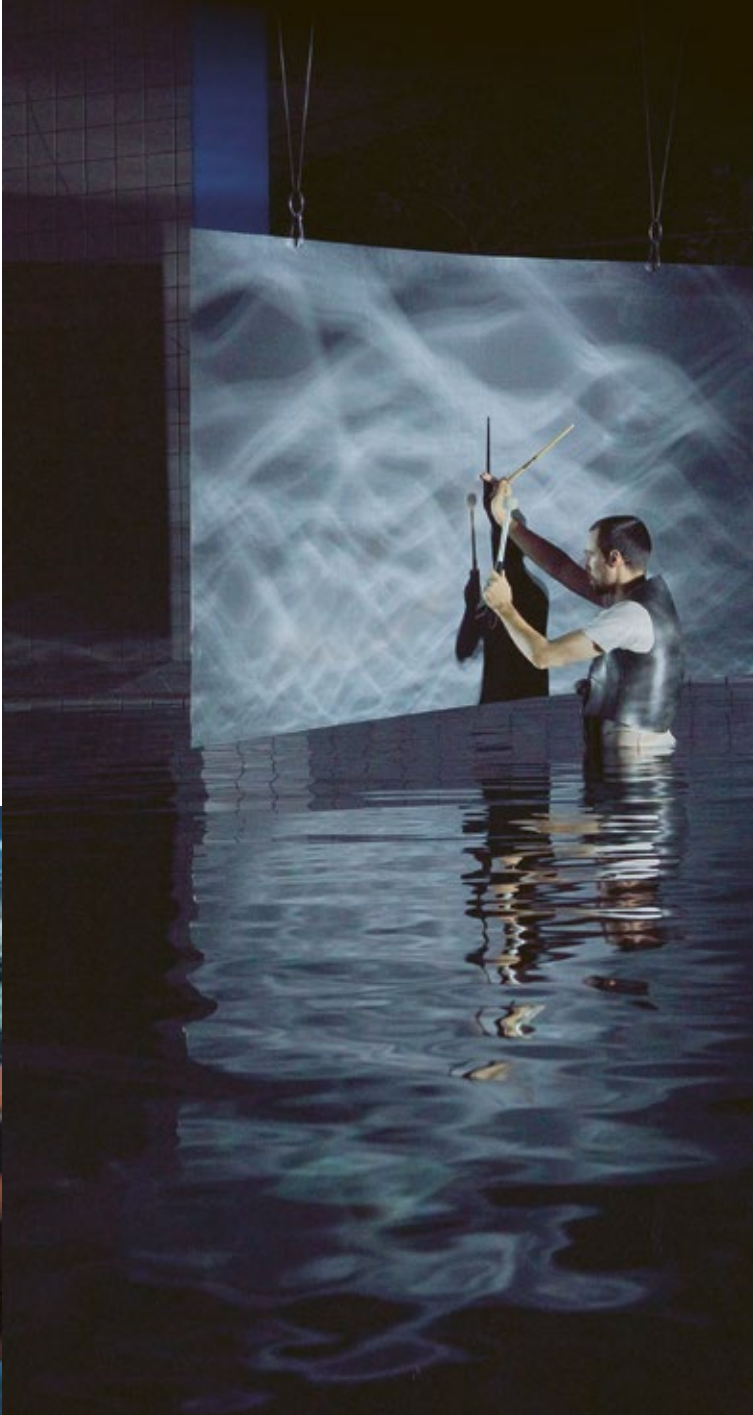
18

17

- 17 Florentina Holzinger, Alte Gallus Druckerei, Disappearing Berlin © Silke Breier
- 18 Wojtek Blecharz & Bendik Giske, ://about blank, Disappearing Berlin © Hyesoo Chung
- 19 Young Boy Dancing Group, Baustelle am Salzufer, Charlottenburg, Disappearing Berlin © Julija Goyd









21

20  
21

Billy Bultheel & Viviana Abelsbon, Wellenbad am Spreewaldplatz, Disappearing Berlin © Silke Briel  
piety mit Josh Johnson, Patrick Belaga, Thilo Garus, Cyril Baldy, Graziano Capitta & Nicole Walker,  
Baerwaldbad, Disappearing Berlin © Julija Goyd

22



23



22  
23

Disappearing Berlin x Reference Festival, Bierpinsel © Thorsten Gall  
Young Boy Dancing Group, Baustelle am Salzufer, Charlottenburg, Disappearing Berlin © Julija Goyd



2000-2001  
100 present times

... (para) seconds

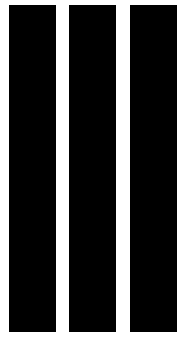
Magazine for experimental music and art

Issue 8





# POSITIONEN



## F E S T I V A L

## Warschauer Herbst

16.–24. September 2022

Das Erste, was mir bei der 65. Auflage des Festivals Warschauer Herbst auffällt, ist die scheinbare traditionelle Haltung. Ein vages Festivalthema – »Connections« – wird von einem dicken Programmbuch begleitet, das nicht mit mäandernden Essays zum Festivalkonzept gefüllt ist, sondern mit Werkkommentaren und Biografien. Mit dem polnischen Komponistenverband als Auftraggeber kann man gewisse Verpflichtungen ahnen und einen nationalen Schwerpunkt vermuten. Dies ist jedoch nur teilweise richtig. Das Festival hat eine autonome Position gegenüber dem oben genannten Verband. Dass die Veranstalter besondere Kenntnisse von der lokalen Szene haben, ist selbstverständlich, aber die polnische Szene ist, obwohl gut vertreten, am Ende nicht wichtiger als die internationale. Der Warschauer Herbst ist tatsächlich international verankert und steht doch fest auf eigenen Füßen und damit etwas abseits des Karussells, in dem Werke zwischen den Festivals wandern und Konzepte in gemeinsamen europäischen Projekten entwickelt werden. Vieles, wie zum Beispiel das umfangreiche Kinderprogramm, wird vom Festival entwickelt, und wenn nicht, dann auf jeden Fall sorgfältig ausgewählt. Olga Neuwirths Musik zum Stummfilm *Die Stadt ohne Juden* aus dem Jahr 1924, der vor einigen Jahren wiederentdeckt wurde, mit dem norwegischen Ensemble BIT 20 in Warschau zu hören, ist unbestreitbar ein Privileg. Zugleich ist es ein Sinnbild für ein Festival, bei dem die Gegenwart auf die eigene Geschichte trifft, und bei dem genreübergreifende künstlerische Projekte in den gegenwärtigen Herausforderungen einer Stadt verwurzelt sind.

Ein Beispiel dafür war das Konzert mit drei verschiedenen Positionen, dem Chor Match Match, dem künstlerisch und sozial experimentellen Perkussionsensemble Radical Polish Arkestra, und Theatre of the Homeless, einem

Theaterkollektiv, das sich aus Obdachlosen und sozial Ausgestoßenen zusammensetzt. Die Aufführung von David Langs *the little match girl passion* mit dem Chor wurde von zwei lebhaften Interpretationen der »Paragrafen« 2 und 7 aus Cornelius Cardews *The Great Learning* flankiert, die sich dynamisch in die Folksammlung einfügten. Das breite künstlerische und soziale Engagement der Gruppen spiegelt sich wohl auch in dem großen Besucher\*innen-Zustrom und der Generationsbreite wider. Das gilt übrigens auch für das Festival im Allgemeinen.

»Variation« war beim Warschau-Herbst ein Schlüsselwort, das zwei Seiten hatte: eine interessante Vielfalt und ein weniger durchdachter Eklektizismus. Dies wurde bei den Kammermusikkonzerten deutlich: Obwohl die einzelnen Stücke von hauptsächlich hoher Qualität waren, blieb unklar, was das Warschauer Ensemble Kwartludium und das NFM-Leopoldinum-Orchester mit ihrem Programm sagen wollten. Hier wurden Klangfelder und Masseneffekte in Aleksander Kosciows *Shores of Scáth Scamail* mit einer Art Concerto grosso in Jacek Sotomskis *Transinstrumentalism* und einer weiteren Erkundung der Grenzen zwischen Instrumentalklang, Präparation und Elektronik in Katarina Gryvuls *Vydykh* zusammengebracht.

Ähnliches gilt für das Konzert mit dem österreichischen Schallfeld Ensemble, das allerdings den Vorteil hatte, mit Pierluigi Billones *MAAT ME* einen Höhepunkt zu bieten. Billone ist ein Köhner in der Erforschung eines spezifischen Instruments. Das Schlagwerk bestand im Wesentlichen aus einer dicken Eisenschraube und einer Spanplatte, die der Solist Manuel Alcaraz Clemente mit Streichen und Streicheln untersuchte und so im Wechselspiel mit dem gedämpften frikativen Klang des Ensembles in und aus dem Vordergrund trat. Auch Anna Korsuns kurzes Stück *Spleen* basiert auf einer klaren Idee, bei der ein leises Cluster von empfindlichen Musikern subtil gespielt und mit den Stimmen der Instrumentalist\*innen koloriert wird.

Innerhalb dieses gemischten Programms stach das Ulysses Percussion Ensemble hervor. Eingerahmt von einem Paradestück in der Form



von Sätzen aus Xenakis *Pléiades*, boten sie die klassische polnische Moderne mit Kazimierz Serrockis *Continuum* aus Mitte der 60er Jahre, wobei die Vorsilbe »klassisch« im besten Sinne als zeitlos zu verstehen ist. Ebenso visionär aber zeitgenössisch war James A.-McEwans *a/mi(d)st a/noise\_and, -[d]is\_interference//*, das die Smartphones des Publikums erfolgreich einbezog und damit eine erweiterte Klang-Raumatmosphäre schuf.

Es ist selten, dass man Orchesterkonzerte mit ausschließlich neu geschriebenen Werken erlebt, und noch seltener, dass sie interessant, ausgewogen und engagiert sind. Das Abschlusskonzert mit der Warschauer Philharmonie war sehr lang, aber auch hochklassig. Francesco Filidei beeindruckte mit seinem Spiel aus Allusionen und Referenzen in *Tre Quadri*, das auch mit einem Sinn für Dramatik exquisit instrumentiert war. Dies ist der Versuch einer objektiven Aussage, weil ich mir gleichzeitig schwer tue, mit dieser altmodischen Art für Orchester zu schreiben, bei der das Ziel etwas so Großartiges zu sein scheint, dass man es, egal was man sonst denkt, gar nicht erst vergessen sollte. Umso fesselnder waren die anderen Werke des Programms: Sam Plutas verführerische Gegenüberstellung von Sci-Fi-Elektronik und rhythmischem Schwung in *Seeker*; Alla Zagaykevychs *Prostory Svitla* mit seiner feinen Kombination aus Orchesterklang und Elektronik. Und dann Rafał Rytarskis *Totentanz*, eine Collage, in der der genderüberschreitende Countertenor Michał Ślawański in einer theatralischen Performance ungeniert zwischen Stilen, Genres und Epochen springt und aus dem klassischen Repertoire zitiert. Jennifer Walshe ist eine offene Referenz, auch wenn seine Performance weit über die Top war. Ich bin mir nicht ganz sicher, was ich davon halte, aber es ist zweifellos ein dringend erforderliches Element für ein jedes Orchesterkonzert – so wie es bei einem Festival eben ist, das seine Geschichte kennt, einen Auftrag hat und gleichzeitig weiß, dass der Grad der Dringlichkeit oder Notwendigkeit letztlich von der Neugier und dem Mut abhängt.

Andreas Engström



B U C H

**Bernhard Gál**  
**Hörorte | Klangräume. Eine  
 transdisziplinäre Topografie  
 installativer Klangkunst**  
 Wolke Verlag

Bernhard Gál stellt in seinem Buch der Einleitung eine kurze Schilderung eigener Erfahrung von Klangkunst im öffentlichen Raum voran. Dort beschreibt er, an welchem Ort das Kunstwerk präsentiert wird, welchen urbanen, sozialen und akustischen Kontext er vorfindet und wie er vergeblich versucht die Klanginstallation selbst in diesem Kontext zu orten. So reflektiert er die Irritation seines Höreindrucks und hinterfragt seine Erwartungshaltung.

Es mag diese Art der Wahrnehmungserfahrung von installativer Klangkunst (laut Gál beinhaltet das Klanginstallationen und Klangskulpturen) gewesen sein, mehr noch eine kritische Reflexion seiner eigenen künstlerischen Praxis als Klangkünstler, die ihn dazu bewegen haben das Metier zu wechseln und sich der akribischen wissenschaftlichen Erforschung eines Gefüges zu widmen, das installative Klangkunst ausmacht: Nämlich der Ort, an dem sie präsentiert wird; dessen räumliche und akustische Verfasstheit und der soziokulturelle Kontext, in den sie interveniert; dann die langkünstlerische Reaktion und Formung; und zuletzt die Wirkung von solcher Klangkunst in der Öffentlichkeit und auf das Hörverhalten der Besucher\*innen. In seiner Untersuchung

geht Gál von der Prämisse aus, dass diese Konstituenten in einem wechselseitigen, sich beeinflussenden Verhältnis stehen. Um diese These zu verifizieren, wählt er sieben installative Klangkunst-Projekte aus, die sich nicht nur durch die jeweilige künstlerische Handschrift unterscheiden, sondern auch in ihren Formaten (Einzelpräsentationen und Gruppenpräsentationen) – durch unterschiedlich gewichtetes interdisziplinäres Vorgehen (mal mehr von der Musik ausgehend, mal mehr in der Bildenden Kunst verortet) und an unterschiedlichen Orten (von der Galerie über Orte im öffentlichen Raum bis zum Museum) stattfindend.

Um herauszufinden, auf welche Weise der Präsentationsort und seine klankünstlerische Gestaltung in die Öffentlichkeit hineinwirkt und wahrgenommen wird, untersucht er jedes dieser sieben Projekte nicht im Sinne einer werkimmanenten Analyse, sondern vor Ort mit den Mitteln der empirischen Forschung bzw. der ethnologischen Feldforschung. Sein Portefeuille an Methoden ist sehr breit aufgestellt und reicht von den Befragungen der Besucher\*innen, der Künstler\*innen wie der Kurator\*innen bis zur teilnehmenden Beobachtung. Letztere stützt sich dabei sowohl auf die subjektiven Eindrücke der Beobachter\*in wie auf Videodokumentationen oder Tonaufnahmen. Dabei schert er nicht alle Projekte über einen Kamm, sondern versucht der Individualität eines jeden einzelnen Projekts gerecht zu werden, in dem er seine Forschungswerkzeuge immer wieder kritisch hinterfragt und dem jeweiligen Projekt anpasst.

Auch wenn sein Forschungsinteresse auf den »Vergleich ortsbezogener klangeräumlicher Präsentationen sowie der daraus resultierenden Rezeptionsaspekte« (S. 372) aus ist, ist das Ergebnis keine vereinheitlichende Skalierung oder gar Wertung der sieben Projekte. Im Gegenteil: Was herauskommt ist eine größtmögliche Ausdifferenzierung der Projekte. Für jedes einzelne gewinnt er ein individuelles Profil dieses oben genannten Beziehungsgefüges. Das erlaubt beispielsweise eine genaue Beschreibung der Auswirkungen, die ein bestimmtes

Präsentationsformat, ein bestimmter soziokultureller Kontext wie die räumlich-klangliche Situation auf das Hörverhalten haben können.

Genau dieses permanente Hinterfragen und Anpassen der methodischen Werkzeuge und der Wunsch nach größtmöglicher Adäquatheit der Mittel, das heißt der Wunsch, dem Forschungsgegenstand möglichst nahe zu kommen, ohne ihn zu verfälschen, macht aus diesem Buch kein leicht lesbares Kompendium. Leser\*innen sollten sich dem wissenschaftlichen Duktus gegenüber frei verhalten und sich nicht durch den überaus umfangreichen Fußnotenapparat abschrecken lassen. Das Buch beinhaltet eine umfassende Darstellung des Forschungsstandes zu Klangkunst. Fragen der Definition und Terminologie werden ausgiebig und sehr kenntnisreich wie spannend diskutiert. Darüber hinaus findet man zu jeder einzelnen Klangkünstler\*in umfangreiche Informationen inklusive O-Töne. Der Band verfügt über einen umfangreichen Anhang, in dem man die Gespräche, Fragebögen, und vieles andere mehr, die den Kern der Untersuchung ausmachen, nachlesen kann. Wenn man möchte, kann man des Weiteren das Medienarchiv konsultieren, das Gál für ausgewählte Video- und Audiomitschnitte angelegt hat.

Da sich Bernhard Gál einer persönlichen ästhetischen Wertung weitestgehend enthält, obliegt es den unterschiedlichen Leser\*innen aus seinen Ergebnissen weitere Konsequenzen zu ziehen – und darin liegt ein gewisser Sprengstoff. Denn der Klangkunst-Diskurs wird mit dieser Arbeit vom Kopf auf die Füße gestellt, das heißt von den »Höhen« der ästhetischen Reflexionen in die »Niederungen« der Empirie.

Barbara Barthelmes



C

## Genoël von Lilienstern Couture

WERGO / Edition zeitgenössische Musik

Als ein virtuoser Jongleur im Umgang mit Zitaten präsentiert sich der Komponist Genoël von Lilienstern in der aktuell neu erschienenen, ihm gewidmeten Portrait-CD der Edition zeitgenössische Musik des Deutschen Musikrats. Auf dieser finden sich vier Kompositionen, die in den Jahren zwischen 2013 und 2019 entstanden und in denen von Lilienstern, als verbindendem Element der Stücke, mit vorgefundenem Klangmaterial unterschiedlichster Art arbeitet, sei es in Form von Zitaten aus Popmusik und Werbung oder auch einfach mit dem mitgeschnittenen akustischen Rauschen des Internets, wie im Fall von *Big Picture*. Dieses fünfsätzige Stück für Stimme und Ensemble entstand 2019 als Auftragsarbeit der Villa Aurora in Los Angeles, wo von Lilienstern ein Jahr zuvor als Stipendiat gelebt und gearbeitet hatte – und wo er am 20. Juli 2018 eine Stunde lang den Audiostream seines wilden Zappens durch verschiedene Webradio-Kanäle aufgenommen hatte. Aus diesem Mitschnitt extrahierte er die Materialbasis für die fünf kurzen Charakterstücke, in denen er virtuos Samples mit Passagen kombiniert, in denen die Sängerin und Instrumentalist\*innen – auf der CD sind es Soetkin Elbers und das Ensemble Garage – live agieren, teils mit neu komponierten Klängen, teils indem sie kurze Abschnitte des Radiostreams verblüffend gut kopieren.

D

Während *Big Picture* sich in fünf vom Charakter her unterschiedliche, klar gegeneinander abgesetzte Einzelsätze gliedert, ist *Voz Commercial* aus dem Jahr 2017 ein kompaktes, einsätziges Werk von sechs Minuten Dauer. Es folgt jedoch einem ähnlichen Kompositionsprinzip. Auch hier basiert das Stück auf einer Collage aus kurzen Samples, die in diesem Fall ausnahmslos Rundfunkwerbung entnommen sind, die von Lilienstern während Reisen durch Mexiko, Ecuador und Peru mitgeschnitten hat. Auch hier sind Samples und live gespieltes und gesungenes virtuos ineinander verzahnt, auch hier ist die Einspielung des Ensemble Garage auf der Aufnahme ebenso punktgenau präzise, wie Sopranistin Johanna Vargas in der Imitation der einzelnen Samples und deren rasantem Wechsel verschiedenster Stile, Klangfarben und Ausdruckschwerte auf engstem Raum beeindruckt.

Beide Stücke präsentieren sich als auskomponierte, durch den Zugriff des Komponisten verdichtete und klangdramaturgisch gestaltete Momentaufnahmen uns umgebender akustischer Wirklichkeiten. Und zugleich überzeugen sie durch eine gekonnte Balance zwischen Vorgefundenem und Gestaltetem, zwischen dem Kontext, aus dem die Zitate stammen und der vom Komponisten gestalteten musikalischen Form.

Auch in den beiden anderen Stücken der Portrait-CD arbeitet von Lilienstern mit Zitaten, die hier jedoch einem konkreten historischen Zusammenhang entstammen: der Popmusik der 80er Jahre und ihrem emblematischen Sound. Diesen erzeugen im Doppelkonzert *Couture* für zwei Synthesizersolisten und Orchester – hier eingespielt von Benjamin Kobler und Lars Jönsson sowie dem SWR-Symphonieorchester unter Ilan Volkov –, Vintage-Synthesies wie der Yamaha DX7, der D-50 und der Juno 106 von Roland und der Oberheim OB-Xa. Im Ensemblestück *Top* sind es verschiedene Samples etwa von Drums mit dem für die 80er so typischen Gated Reverb-Effekt. Letztere stehen am Anfang des Ensemblestück *Top*, um später, auch hier in einer virtuos verschmelzen von zugespielten und live gespielten,

akustischen Instrumentalklänge, die Hörer\*in mit auf eine Reise zu nehmen, die sich im Spannungsfeld einer nostalgischen Beschwörung des Vergangenen und einer komponierten Untersuchung der vorgefundenen Klänge hinsichtlich ihrer akustischen wie zeichenhaften Qualitäten verläuft – frei nach dem Motte eines hier zitierten Samples: »Seit jeher versucht der Mensch, die Musik, die er geschaffen hat, zu bewahren und wiederzugeben.«

Das hierbei entstehende Spannungsfeld, die hieraus entstehende musikalische Form ist jene signifikante Qualität von *Top*, die zugleich nicht vermissen lässt, dass von Lilienstern zu einer zentralen, sich aufdrängenden Frage keine Haltung bezieht: Warum Popmusik der 80er-Jahre? Die Antwort hierauf bleibt er schuldig – wenn man einmal davon absieht, dass es sicher eine Faszination für bestimmte Klänge jener Zeit geben mag, die zugleich Kindheits- und frühe Jugenderinnerungen des 1979 geborenen Komponisten sind und die jenem Jahrzehnt entstammen, das ohnehin in der zitierfreudigen Popkultur unserer Tage besonders angesagt ist. Doch vielleicht ist es gerade der Mangel an Haltung, der für den Mainstreampop jener Zeit – gerade im Vergleich zu den vorangegangenen Jahrzehnten – so signifikant war, der hier wiederum das Faszinosum ausmacht.

Diese Fragen stellen sich zumindest beim Hören des Synthesizer-Konzerts *Couture*, dem, anders als *Top*, an jener beschriebenen, formal-inhaltlichen Binnenspannung mangelt. Dies ist umso erstaunlicher, als auch hier die Klänge der Synthesizer mit denen des Orchesters verblüffende Verbindungen eingehen, in denen die elektronischen und akustischen Klangquellen kaum mehr zu unterscheiden sind. Doch leider verliert sich beim Hören des Stückes schnell die anfangs aus dieser Konstellation heraus entstehende Binnenspannung und das hier von gespeiste Interesse, so dass mit *Couture* das längste und titelgebende Stück auf dieser Portrait-CD zugleich das formal schwächste ist – neben drei überaus hörenswerten, wirkungsstarken und originären Kompositionen.

Sebastian Hanusa

---

## O P E R

### The Tale of the Great Computing Machine

Carl & Åsa Unander-Scharin

1. Dezember 2022, Reaktorhallen,  
Stockholm

### Strandad

Karin Rehnqvist &  
Kerstin Perski

19. November 2022, Kungliga Operan,  
Stockholm

Im Verhältnis zur Landesgröße wird in Schweden relativ viel Musiktheater komponiert. Allerdings handelt es sich dabei selten um die Situation, dass Neue Musik-Ensembles mit Komponist\*innen zusammenarbeiten, um Werke im Rahmen einer erweiterten Definition von Musiktheater zu kreieren. Meist geht es um Oper im traditionellen Sinne, die oft im Rahmen der etablierten Operninstitutionen aufgeführt werden. Spät im Herbst letzten Jahres wurden in Stockholm zwei neue Opern uraufgeführt, die zusammen ein recht repräsentatives Bild der schwedischen Opernlandschaft zeichnen.

*The Tale of the Great Computing Machine* des Künstlerpaars Carl (Komposition) und Åsa Unander-Scharin (Choreografie) ist eine einstündige Kammeroper, die eng mit ihrem Schauplatz verbunden ist: den Reaktorhallen der Königlichen Technologischen Hochschule (KTH), dem ersten schwedischen Forschungsreaktor für Kernenergie, der 1947 in Betrieb genommen und 1970 stillgelegt wurde. Das Laboratorium liegt 25 Meter tief im Felsgestein unter der KTH und dient seit ein paar Jahrzehnten als eine Bühne für verschiedene Kunstprojekte, oft in der Begegnung mit Technologie und Wissenschaft. Der Physiker Hannes Alfvén, einer der Wissenschaftler hinter der schwedischen Kernenergieentwicklung und bisher

einzigster Nobelpreisträger der KTH, schrieb ein Buch, das ursprünglich als Kinderbuch gedacht war, sich aber eher zu einem Essay über die Beziehung zwischen Mensch, Natur und Technik entwickelte. Der große schwedische ›Welt-raumdramatiker‹ Karl-Birger Blomdahl wollte seinem Weltraumepos *Aniara* eine neue Oper folgen lassen, doch nach seinem plötzlichen Tod im Jahr 1968 wurde die Idee auf Eis gelegt.

Ein halbes Jahrhundert später wird Alfvéns *Geschichte der großen Computermaschine* wiederbelebt, und angesichts der langjährigen Erfahrung des Künstlerpaars Unander-Scharin im Bereich Oper und avancierter Technik fühlt es sich an, als sei dies ihre Heimat. Die Thematik lädt geradezu ein, tief in die Arbeit mit der Opernform und der modernen Technologie einzutauchen: Sänger\*innen und Tänzer\*innen steuern in Echtzeit generierte Bildprojektionen und interaktive Instrumente, wie eine selbstspielende Orgel und einen Lautsprecherchor; die Sänger aktivieren ihre eigene musikalische Begleitung durch das Ziehen an Seilen, die von der Decke bis zum Boden reichen. Auch ein Roboter ist an der Entwicklung der Handlung beteiligt. Paradoxe Weise klingt es weder besonders zeitgemäß noch retrofuturistisch. Der Komponist, selbst Opernsänger, verankert die Vokalstimmen treu im hochmodernen Expressionismus, während das kleine Ensemble mit unter anderem Blockflöte und Viola da Gamba in linearer Stimmführung zu einer Barockreferenz beiträgt.

Ein etwas kurioses und zugleich aufschlussreiches Detail ist, dass sowohl im Programmblatt als auch vor Beginn der Aufführung die Besucher\*innen über die spezifischen technischen Anwendungen instruiert werden: Was gibt es und worauf sollte man besonders achten. Warum? Die Antwort ist wahrscheinlich, dass es sonst nicht verstanden werden würde, dass es z.B. durch Bewegung gesteuerte Klänge gibt. Zu einem gewissen Grad zeigt das eine gesunde Beziehung zur Technologie – sie ist da, aber man sieht sie nicht. Gleichzeitig ist es ein wenig parodistisch, dass die interaktive Technologie, die hier zwar Gegenstand und

Mittel ist, für das, was wir sehen und hören, nicht wirklich notwendig ist. Damit tappt die Produktion in die klassische Falle der Technologie um der Technologie willen. Es ist aber möglich, es zu übersehen, denn Choreografie, Musik, Raumgestaltung und das sparsame Libretto (Unander-Scharin in Zusammenarbeit mit Nils Spangenberg) bilden ein gelungenes Ganzes, das sowohl die Visionen als auch die Ängste vermittelt, die man einst für ein zukünftiges Computerzeitalter hegte.

Karin Rehnqvist, die wohl berühmteste schwedische Komponist\*in der Gegenwart, mischt auf einer ganz anderen Ebene die Karten. Ihre für die Hauptbühne der Königlichen Oper mit Orchester und Chor komponierte Oper *Strandad* (Gestrandet) lehnt sich ganz an die Formen und Konventionen des klassischen Musikdramas an. Die Handlung findet an einem konkreten Ort, einem Strand in einem Touristenparadies statt, an dem sich ein schwerer Unfall ereignet. Wie bei *The Tale* geht es um allgemeine, menschliche Themen wie Verlust, Trauer, Sehnsucht und Schuld. Doch damit enden die Ähnlichkeiten auch schon. Im Gegensatz zu Unander-Scharins spielerischem und geschmackvollem Eklektizismus, in dem der Text in Fragmenten vermittelt, was es bedeutet, Mensch bzw. Maschine zu sein, ist dieses Drama in der Grauzone zwischen blassem Symbolismus und der überrealistischen Strandball-Prosa der Librettistin Kerstin Perski ›gestrandet‹. Damit keine Möglichkeit zur Fehlinterpretation aufkommen kann, wird dies durch eine überdeutliche Tonmalerei unterstrichen: eine unheilvolle Eröffnung mit tiefen, dissonant mäandernden Holzbläserstimmen; das Lied eines unschuldigen kleinen Mädchens, begleitet von zwitschernden Querflöten und neckischen Geigen; das ›Gewissen‹ in Form einer schwarz gekleideten, Zigaretten rauchenden, hexenartigen Gestalt, die ihre visuelle Erscheinung mit Kulning (eine Gesangstechnik, die auf skandinavischen Almen genutzt wurde) statt mit klassischer Gesangstechnik versinnbildlicht. Der erste Akt endet empfindsam mit einer minimal orchestrierten

Gitarrenserenade, die von einem zurückhaltenden, expressionistischen Chorsatz gefolgt wird. Diese schöne Stelle ist leider eine Ausnahme zu einer größtenteils freitonalen, konventionell instrumentierten Klanglandschaft mit Gesangsolist\*innen, die die Melodielinien im realistischen *Parlando* und angespanntem Expressionismus ausstoßen.

Mit seinem schwedisch-wissenschaftsgeschichtlichen Thema bleibt *The Tale* trotz seines englischsprachigen Textes wahrscheinlich eine schwedische Angelegenheit. Wie *Strandad* in eine andere Sprache übersetzt ausfallen würde, daran wage ich gar nicht zu denken. Wie gesagt, die beiden Abende zeigen ein repräsentatives Bild davon, was schwedisches zeitgenössisches Musiktheater ausmacht. Was letztere Produktion betrifft, ist es wahrscheinlich besser, zuhause zu bleiben.

Andreas Engström

## K O N Z E R T

Andrea Neumann

Tossed Sounds: Three pieces  
for an absent inner piano

11. & 12. November 2022,  
Ballhaus Ost, Berlin

Andrea Neumann geht im Konzertabend *Tossed Sounds* der Frage nach, was vom Ausdruck der Musikerin bleibt, wenn man ihr das Musikinstrument entzieht. Sie wählt dabei drei Zugänge, zwei sind als Kompositionen/Choreografien von Antonia Baehr (*Inside the Piano*) und Fernanda Farah (*what draws are the eyes*) gestaltet, einer erfolgt aus ihrer eigenen Perspektive (*ip6*).

Der Entzug des Instruments für eine Composer-Performerin ist ein durchaus radikaler Akt, doch zugleich eine bewährte künstlerische Praxis, um den Blick auf scheinbar Nebensächliches zu richten oder um Aspekte des sonst verborgenen künstlerischen Prozesses zu ent-

falten. Neumann setzt mit der spannungsvollen Abwesenheit des Instruments ein Experiment fort, das sie mit anderen Composer-Performer\*innen 2016 im Kontext von Labor Sonor bereits zum Gegenstand gemacht hat.

Sehr interessant zu beobachten ist, dass das Spiel mit der Ästhetik der Abwesenheit zu einer Öffnung zu anderen Kunstformen führt: zur Installation, zum Tanz, und mit der Befragung von Sicht- und Hörbarkeit, von Illusion und Wahrfähigkeit auch zum Theater. Die ironischen Brechungen und Verschiebungen in Bezug darauf, was wir als Publikum glauben zu hören, zu sehen, zu verstehen sind durchaus radikal, provokativ, transzendierend.

Neumanns Instrument, das Inside-Piano, ist ein sehr individuelles Instrument, das in der Linie der Dekonstruktion des Klaviers steht. Neumanns Inside-Piano bestand in der Vergangenheit zunächst aus dem Rahmen und den Saiten eines alten Klaviers, das sie elektronisch verstärkt als präpariertes Klavier spielte. Diese Konstruktion ließ sie später in kleinerem Format nachkonstruieren – ein Instrument, das am Konzertabend in der Bar des Ballhaus Ost trotzdem zu sehen ist, denn, wie die Musikerin erklärt, macht sich an diesem Abend auch das Instrument selbständig.

Die drei Stücke des Abends bauen sehr klug aufeinander auf und entführen in die sinnliche Realität der oft abstrakten elektronischen Musik. Immer wieder begegnen wir neuen installativen Übersetzungen des Instruments. Kabel werden ausgelegt und aktive Lautsprecher in eine Installation eingebaut, elektronisch-magnetische Störsignale werden durch die Annäherung magnetischer Gegenstände ausgelöst. Was sehr technisch klingt, wird mit einiger Ironie in Szene gesetzt: Im Stück von Antonia Baehr, *Inside the Piano*, sind die Lautsprecher und Kabel zu einer baumähnlichen Struktur angeordnet, und der Co-Performer schüttelt zuweilen einen großen Ast und spielt eine Vogelpfeife, die sich in die elektronischen Klänge mischt und sich ihnen klanglich annähert. Metallene Spülschwämme erzeugen in diesem und Neumanns eigenem Stück

Störsignale, wenn sie in Nähe von Lautsprechern und Kabeln geworfen werden – sie verkörpern ironisch die *tossed sounds*.

In der Interaktion zwischen der Komponistin, dem Klang, dem Raum und dem (abwesenden) Instrument ermöglicht der Tanz als Kunstform die Reflektion von Anwesendem und Abwesendem, er hält Aufscheinendes und Erklingendes in der Flüchtigkeit der Bewegung fest und übersetzt damit musikalische Prozesse in sichtbare Bewegung.

Im Stück von Fernanda Farah, *what draws are the eyes*, wird diese Dimension besonders angespielt – das Klavier wird diesmal von einem Tisch symbolisiert und die Beziehung der Performerin zu ihm in grotesker Weise durchgespielt: beginnend mit dem Kopf auf dem Tisch lehnd, als hätte sie ihn in Frustration darauf geschlagen, später in die Tischkante beißend – um sich schließlich loszureißen und in einem discoartigen Tanz auszubrechen – doch letztendlich liegt die Performerin im Schlussbild auf dem Tisch/Klavier, von einem weißen Tuch bedeckt und einer traurigen Vase beschwert.

Das Motiv des Ausbrechens in den Tanz wird im dritten Stück, Neumanns *ip6*, genauso wieder aufgenommen wie die Interferenzen und Kabelbäume, die jede Performance elektronischer Musik begleiten. In der Reflektion der Musikpraxis geht Neumann einen Schritt weiter, indem sie mit den Erwartungen und Ambivalenzen der live-elektronischen Musik spielt: während manche Interferenzen und Klangflächen wirklich durch Aktionen auf der Bühne ausgelöst werden, stellt sich bei manchen nach kurzer Zeit heraus, dass sie doch vorproduziert sind und Bewegungen und Aktionen nur sehr klug synchron choreographiert sind. In dieser Spannung lebt die zweite Hälfte des letzten Stücks: Neumann zeigt die Verknüpfung von Sounds und Bewegung, in der sie als Performerin etwa roboterähnliche Bewegungen macht und auch die Ästhetik des Grotesken nutzt, die sich im Feld zwischen Lebendigen und Automatischen ergibt.

Es lässt sich anhand der Kompositionen eine Kritik an der traditionellen Vorstellung von Performer\*innen ablesen, die nur die Emotio-

nen und musikalischen Einfälle anderer umsetzen sollen. Auch ein ironisierender Kommentar auf geschlechtlich codierte Einschränkungen, Bewegungsidealen von Performer\*innen wird wahrnehmbar. Das Spiel mit der monströsen Perücke in Farahs Stück lässt sich ebenfalls in diese Richtung lesen, da sie fast die gesamte Zeit das Gesicht der Performerin verbirgt und damit die Frage von Schein und Sein, von Abwesendem und Anwesendem mit der Frage nach der Identität der Musikerin verbindet. Diese zeigt eine durchaus ambivalente Beziehung zu ihrem Instrument – und mit Spannung lässt sich erwarten, wie sich ihre Experimente weiterentwickeln.

Irene Lehmann

---

## K O N G R E S S

### Die Zukunft der Kritik

18.–19. (Bundeskunsthalle, Bonn) &  
24.–26. (Akademie der Künste, Berlin)  
November 2022

Wieso scheint es im Bereich der zeitgenössischen Musik keine nennenswerte Kritik zu geben? Na, das hat damit zu tun, dass Musik so schwierig zu verstehen ist, und dass es ein Problem ist, sich darüber in Worte zu fassen.

So, leicht vereinfacht, lässt sich eine Frage des Autors Kolja Reichert und die Antwort des Komponisten und Kompositionsprofessors Martin Schüttler zusammenfassen. Reichert war einer der Organisatoren der Kritikkonferenz und Schüttler nahm an einer Podiumsdiskussion teil, bei der es um die »Orte und Ökonomien der Kritik« ging. Vielleicht gerade deshalb, weil die viele Teilnehmer\*innen nicht wirklich Kritiker\*innen waren, ging es eher um die Ökonomie der Künstler\*innen. Mit der falschen Antwort auf eine falsch formulierte Fragestellung und dem Abweichen vom eigentlichen Thema, war diese Podiumsdiskussion repräsentativ dafür, wie sich die Gespräche und andere Präsentationen während des Kongresses *Die Zukunft der Kritik* entwickelten.

Dennoch kann man sich weder über den Ehrgeiz noch über den Umfang des fünftägigen Kongresses der Bundeskunsthalle sowie der Akademie der Künste beklagen, der in Bonn (zwei Tage) und Berlin (drei Tage) stattfand. Das dichte Programm bestand hauptsächlich aus Podiumsdiskussionen mit geladenen Gästen aus verschiedenen Kunstbereichen und Disziplinen, die auch online verfügbar gemacht wurden. Es wurden zudem Workshops zur Kritik mit separaten Gruppen für Film, bildende Kunst und zeitgenössische Musik angeboten.

Soweit ich das korrekt verstanden habe, sollten die Teilnehmer\*innen in diese Workshops aktiv einbezogen werden. Was den Musikworkshop angeht, an dem ich teilgenommen habe, war das überhaupt nicht der Fall. Obwohl weder schlecht gemacht noch uninteressant, haben die Radioredakteure Carolin Naujocks und Florian Neuner einfach nicht ihre Aufgabe verstanden, als sie im Top-Down-Prinzip Unterricht gegeben haben, über etwas, das eigentlich nicht mit Musikkritik zu tun hatte: Ausgehend von einem Analysemodell aus den frühen 90er Jahren von Naujocks Mann, dem Komponisten Mathias Spahlinger, ging es um eine Art Einführung in die Werkanalyse. Dass die Teilnehmer\*innen aus einer Gruppe sehr erfahrener Musikkritiker\*innen und Redakteur\*innen für etablierte Zeitschriften bestand, wurde nicht beachtet – denn die Rollen hätten auch getauscht werden können. Etwas durch Absurdität erfrischend war Neuners lange Darstellung eines Stücks von Hans G. Helms aus den 1960er Jahren. Das Werk ist ein Beispiel dafür, wie textbezogene Klangwerke von der Musikkritik aber nicht von der Literaturkritik aufgegriffen wurden. Die Schlussfolgerung war die selten geäußerte, aber dennoch zutreffende Feststellung, dass die Literaturkritik trotz ihres hohen Stellenwerts oft altmodisch und zurückgeblieben ist.

Die Idee des Platzes der Musikkritik am unteren Ende der Hierarchie der Künste wurde beim Kongress bestätigt, als immer wieder diverse, als Kunstshipster anmutende Menschen verschiedener Generationen die Podien betraten; die eingeladenen Redner\*innen kamen haupt-

sächlich aus der bildenden Kunst und manchmal fühlte man sich wie auf der Pressewoche der Venedig Kunstbiennale. Auf jeden Fall gab es einige interessante Diskussionen oder zumindest Ansätze dazu. So die Diskussionen über die Kunstkritik und Kunst als Kritik, die Elke Bippus, Jimmy Roberts und Anh-Linh Ngo führten.

Die wenig repräsentierte Perspektive auf Musik galt bei dieser Konferenz für die meisten musikalischen Genres. Was in den Gesprächen ebenfalls zu kurz kam, war die Stellung und Rolle von Kulturzeitschriften im kulturellen Diskurs, was sowohl seltsam als auch traurig ist. In einer Zeit, in der die Kritik in der Tagespresse immer mehr an den Rand gedrängt wird, halten sich die Kulturzeitschriften relativ gut. Ihre Bedeutung ist in Relation gesehen daher vielleicht wichtiger denn je. In gewisser Weise haben sich die Kulturzeitschriften besser an die Umstrukturierung der Medienlandschaft angepasst, die aber bei den Tageszeitungen zu sinkenden Einnahmen geführt hat. Was die Zeitschriften für neue Musik anbelangt, so sind sie im Vergleich zu denen der anderen Kunstformen relativ unabhängig. Dies wurde, wenn auch nur beiläufig, erwähnt, und die Frage, was dies im Hinblick auf ein freieres – kritisches – Publizieren bedeutet, wurde ausgelassen. Sich so sehr auf die ewige Frage nach der ›Krise der Kritik‹ in der Tagespresse und im öffentlichen Rundfunk zu versteifen und die Spekulationen über die Zukunft in vagem Gerede über ›die Blogs‹, dass ›die Monopole der Kritik gefallen sind‹ und das in der heutigen Medienlandschaft gängige ›Heute ist jede eine Kritiker\*in‹ weiterzuführen, ist eine direkte Verhöhnung der seriösen Kritik, die professionell, wenn auch mit sehr begrenzten finanziellen Mitteln betrieben wird. Leider deutet das darauf hin, dass die Organisator\*innen schlecht über die Vielfalt der Kritik und das Thema, das sie beleuchten wollten, informiert sind.

Ein wohlwollender Ansatz den Kongress zu beschreiben, wäre, dass sich in erster Linie nicht auf die Kunstkritik fokussiert wurde, sondern auf die Kritik, die die Kunst ausübt. Aber wenn wir mit einer Idee von Kritik aufwarten,



die darüber sprechen will, wie sie von einer Kulturfachzeitschrift wie z.B. den Positionen ausgeübt wird, und auch wie sie von Leser\*innen empfangen und wahrgenommen und diskutiert wird, dann wird nach dem Kongress, aber wirklich auch nur nach diesem Kongress, klar: Die Zukunft der Kritik sieht dunkel aus.

Andreas Engström



C

## Malakoff Kowalski Piano Aphorisms MPS

Man könnte an dieser Stelle das ganz große Fass aufmachen und in eine lange Diskussion über Epochenbegriffe einsteigen, aber das überspringen wir hier. In den 33:35 Minuten, die Malakoff Kowalskis Werk und Album *Piano Aphorisms* dauert, changiert alles. Auf der CD findet sich nur dieser eine Track. Aber dieser eine Track leuchtet in tausend Farben, präsentiert diverse Formideen und Stilistiken.

Das Stück gleicht Musik gewordener Erinnerung. Für die Harry-Potter-Fans unter uns: es ist ein Denkarium der Musikgeschichte für Klavier solo. Der Pianist und Komponist Malakoff Kowalski sinnt all dem nach, was er bereits auf der Notenablage seines Flügels vor seiner Nase stehen hatte: Erinnerungen an Mozart vielleicht, Beethoven, Brahms, Liszt, Wagner, besonders Debussy breitet seine Flügel aus, Satie, Schönberg, Jazz natürlich, und ein wenig Neoklassik. Durch all diese Stilistiken scheint Kowalski rücksinnend zu wandern: hier ein sich auflösen-

D

der, verminderter Akkord, der einer Beethoven-Sonate entschwebt sein könnte, dort ein paar getupfte Ganzton-Wattebäusche, die einst vielleicht Debussy erdachte. (Die Inspiration durch Debussys *Des pas sur la neige* ist übrigens die einzige Inspiration, die Kowalski im Booklet klar benennt.) Und auch mit den Formideen verfährt der Musiker ähnlich: mal folgt man strengen Materialbezügen mit klar erkennbar herausgearbeiteten Variationen, ein anderes Mal stellt einen ein Nebeneinanderstellen von Unterschiedlichem vor Rätsel. Mal sind zwei satzartige Formabschnitte klar voneinander abgegrenzt, mal werden sie durch eine der häufig anzutreffenden, improvisatorisch wirkenden und nur einstimmig erklingenden Überleitungsgirlanden verbunden. Das Video zu dem Werk schließt an jene Erinnerungsräume an: es ist der Experimentalfilm *Symphonie Diagonale* aus dem Berlin der zwanziger Jahre des schwedischen Künstlers Viking Eggeling.

Wer Böses dabei denkt, schimpft dies »Klimpern«. Aber es ist viel mehr als das und darin liegt der große Reiz dieser Musik: Es ist intim. Kowalski lädt uns ein, einen Blick in sein ureigenes Gedächtnis zu werfen. Und manchmal – wenn ihm danach ist, oder sich ein Formabschnitt dem Ende neigt – scheint sich Kowalski seine Zeit auf dem Klavierhocker mit Läufen und Skalen aus längst im Hintergrund unscharf gewordenen Etüden zu vertreiben, während er auf das Erscheinen des nächsten Bildes wartet. Kowalski erlaubt uns mitzuerleben, wie er diesen Impulsen folgt. Und das ist spannend. Dass dies nicht auf Kosten der Form geht, ist dagegen ein Kunststück. Reprisenmomente strukturieren die *Piano Aphorisms* und Kowalskis musikalische Intuition wird beispielsweise dann offenbar, wenn eine solche musikalische Wiederkehr fast punktgenau den goldenen Schnitt seines Werks, er spricht im Booklet tatsächlich von einer »Sonate«, markiert.

Und was ist das jetzt? Nun wird es doch kurz aufgemacht: das Fass der Epochen. Ist das postmodern? Vielleicht. Aber *Piano Aphorisms* ist weit entfernt, von dem oft angestrebten Witz, dem durchscheinenden Zynismus oder der

gelangweilten Ironie des typisch postmodernen Duktus. Hier ist nichts ironisch. Statt cooler Distanz oder einem zusammengewürfelten ›Kessel Buntes‹ zeigt uns Kowalski Ausdruckswille und Offenheit für musikalische Impulse – sei es in Form der klassischen Auflösung der thematischen und mit wummernden Akkorden in tiefer Lage neblig verdunkelten Vorhaltsfigur oder in Gestalt des atonalen Aneinanderreihens von Klängen. Dieser Ansatz bringt bei Kowalski eine äußerst zeitgemäße, durch die improvisatorischen Anteile im doppelten Sinne im Jetzt verhaftete Musik hervor. Die berühmte postmoderne Allverfügbarkeit wird hier – anders als oft gehört – zu einer Musik, die eben nicht um jeden Preis gefallen will: Der sprichwörtliche Fahrstuhl-Jazz ist weit entfernt. Und so gelingt der schöne, am Ende doch ironisch-dialektische Twist, dass man Kowalskis Musik aus der Perspektive der adornitisch-korrekten Avant-Garde (man verzeihe mir diesen Alt-Herren-Terminus) genau das – Gefälligkeit – vorwerfen *könnte* aber eben keinesfalls *muss*.

Was nun offenbleibt ist jene Diskussion über die Epochenbegriffe. Wem nach dieser Fragestellung zumute ist, dem sei als Gesprächseinstieg und -anlass dieses (auch wenn ich es zauberhaft finde, vielleicht die Geister scheidende) aphoristische Album empfohlen.

Susanne Westenfelder

## F E S T I V A L

### klub katarakt

18.–21. Januar 2023 Kampnagel Hamburg

Es knackt, raschelt und schabt energisch aus den im Raum verteilten Lautsprechern. Für die Performance von John Cages *Branches* versammelt sich das Publikum um spärlich beleuchtete Holztische, die mit einer Variation von Kakteen, Samenschoten, Holzstücken oder getrockneten Blättern gefüllt sind. Behutsam bespielen die Performer\*innen die Pflanzenteile nah an den bereitgestellten

Mikrofonen und erfüllen den Raum selbst durch ihre minimalen Aktionen mit lebendigem, verstärktem Knistern. Im Hintergrund begleitet eine großformatige Videoprojektion das Geschehen. Langsam blendet ein Scheinwerfer auf, die Besucher\*innen wandern zur nächsten Station – klub katarakt 2023 hat begonnen.

In dieser audiovisuellen Konzertinstallation für wanderndes Publikum verschränkt die Festivaleröffnung zehn Arbeiten von notierter Musik, über Improvisationen, bis hin zu Klang- und Videoinstallationen zu einem knapp 90-minütigen Wandelkonzert. Ausgehend von Cages *Branches* als thematischem Anker entspinnt sich ein dramaturgisch durchinszenierter Abend, der auch seine räumliche Dimension konsequent entfaltet. Wandert das Publikum zunächst noch linear von Raum zu Raum, so verzweigt das Geschehen schon bald parcoursartig auf mehrere Orte und mündet zum Finale schließlich in eine simultane Improvisation in allen drei Hallen des Westfoyers auf dem Hamburger Kampnagel. Mit einem enormen personellen und logistischen Aufwand realisiert das Musiker\*innen-Team um Jan Feddersen und Robert Engelbrecht diesen wohligh überfrachteten, dabei aber gleichzeitig angenehm kurzweiligen Abend.

Als Festival mit expliziter Themensetzung auf raumbezogene Musik hat das Eröffnungsformat eines begehbaren Konzertes bei klub katarakt Tradition. Dieses über die Jahre in Variationen erprobte und herangereifte Konzept kann 2023 das erste Mal seit Ausbruch der Pandemie wieder in vollem Umfang realisiert werden, überhaupt kehrt das Festival in diesem Jahr zum ersten Mal wieder zu seinem vollwertigen, viertägigen Programm zurück. Auch in der achtzehnten Ausgabe steht die gleichberechtigte Auseinandersetzung mit Vergangenen und Gegenwärtigen im Fokus der Programmgestaltung. Dass Musik von John Cage oder Éliane Radigue auf diverse gegenwärtige Positionen wie improvisierte Musik des Ensembles Böseblick oder Kompositionen der Paranormal Clarinet Society trifft, gehört zum gewachsenen Selbstverständnis von klub katarakt dazu.

Eine Neuerung in diesem Jahr ist die Entscheidung für ein Ensemble in Residence anstelle eines bisher üblicherweise praktizierten Composers in Residence-Formats. Hier konnte das Montrealer Streichquartett Quatuor Bozzini gewonnen werden, das in insgesamt vier Veranstaltungen des Programms eingebunden ist. Diese Verschiebung des Fokus in Richtung Instrumentalmusik weg von der Porträtierung einer komponierenden Einzelperson erweist sich als bereichernde Wahl, denn die diversen Ur- und Erstaufführungen von internationalen Komponist\*innen im Gepäck des Ensembles bringen eine erfrischende Vielfalt ins Programm. Seine hohe künstlerische Qualität stellt das Quatuor Bozzini mehrfach unter Beweis, nicht selten sind die Interpret\*innen in Doppelrollen gefordert. In Niels Lyhne Løkkegaards *Colliding Bubbles (surface tension and release)* ergänzen sich lange Haltetöne auf den Streichinstrumenten mit vier parallel gespielten Mundharmonikas. In der halbstündigen Komposition nähern sich präzise intonierte Harmonika-Töne und gestrichene Saiten in hoher Lage immer wieder aufs Neue an, verschmelzen filigran miteinander und treten schließlich in reibende Wechselwirkung. James O'Callaghan kombiniert in *Pre-echo (after empties)* hingegen spieltechnisch virtuose, geräuschhafte Passagen mit dem perkussiven Einsatz von verstärkten Alltagsobjekten.

Am Ende der vier Tage ließe sich eigentlich eine positive Bilanz ziehen. Die vom Publikum gut angenommenen, stilistisch diversen Konzerte beweisen eindrucksvoll den Stellenwert von klub katarakt als feste Institution der experimentellen Musikszene in Hamburg. Dass die Realität diesem Umstand gegenwärtig allerdings einen Strich durch die Rechnung macht, darf an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, denn der Fortbestand des Festivals ist in der Kulturmetropole Hamburg aktuell nicht selbstverständlich. Eigentlich könnte sich die Stadt glücklich schätzen, denn die Bandbreite von Festivals, die musikalische Positionen anbieten, die man sonst nicht hören würde, ist beeindruckend. Jedoch ist auch solch ein

großes, von Musikschaffenden produziertes Künstlerfestival für das Folgejahr durch erhebliche Kürzungen des Etats durch die Hamburger Behörde für Kultur betroffen. Problematisch ist in diesem Zusammenhang der Modus der Verteilung von Fördergeldern: Veranstaltungen der experimentellen Musik müssen im Auswahlverfahren direkt mit populären Musiksparten konkurrieren und gehen bei der Vergabe erheblich gekürzt oder leer aus – das Ergebnis ist die Zuspitzung einer ohnehin bereits prekären Situation. Ohne einen eigenen Fördertopf für die experimentelle Musikszene könnte klub katarakt im kommenden Jahr in dieser Form nicht mehr stattfinden. Dass die Arbeit an der Vergangenheit und Gegenwart der experimentellen Musik in Hamburg seit jeher durch die freie Szene entscheidend geprägt wird und solch wichtige Positionen auch in Zukunft vor allem abseits der großen Konzerthäuser präsentiert werden müssen, markieren Festivals wie klub katarakt mit Nachdruck.

Philipp Krebs



B U C H

**Kate Molleson**  
**Sound Within Sound – Opening**  
**Our Ears to the 20th Century**  
 Faber Verlag

Man könnte meinen, dass im Jahr 2022 Fragen nach einem diverseren Kanon und der Forderung einer intersektionalen Historiographie zeitgenössischer Musik vermeintlich längst in

aller Munde sind, dennoch ließ ein Buch wie *Sound Within Sound* der schottischen Autorin Kate Molleson bisher auf sich warten.

Wie so viele Geschichten über zeitgenössische Musik begann die Entstehung des Buchs mit einem Gespräch in Darmstadt. Genauer gesagt im Sommer 2018 am Frühstückstisch eines Hotels mit George Lewis, der selbst für ein Projekt über Diversität, Gendergerechtigkeit und Kuration zu den Ferienkursen eingeladen war, und der die Musikjournalistin ermutigte sich einer längst überfälligen Musikgeschichte zu widmen, die den Blickwinkel über den eurozentristischen westlichen Kanon hinaus weitet.

Kaum 4 Jahre später liegt das 354 Seiten dicke Buch in den Buchläden und lockt mit dem verheißungsvollen Untertitel: *Opening Our Ears to the 20th Century*. Auf dem Cover prangt bedeutsam die neuseeländische Komponistin Annea Lockwood (\*1939) vor einem brennenden Piano – eine Performance ihres Stücks *Burning Pianos* von 1968.

In zehn Kapiteln, oder vielmehr in zehn abgeschlossenen Essays, nimmt Kate Molleson eine regelrechte Reise durch das Leben und musikalische Schaffen von zehn Komponist:innen vor, von denen einige im Kanon der klassischen Musik bisher bestenfalls als Randnotiz zur Kenntnis genommen wurden, wobei andere Namen wie Lockwood, Pade, Radigue oder Maceda schon längst die Schwelle des Unbekannten überschritten haben.

Der Streifzug führt von Mexiko über Äthiopien, Brasilien, die Philippinen, Dänemark, Neuseeland, Frankreich, die USA bis nach Russland. So beschreibt sie die Musik des in der Schweiz geborenen Komponisten Walter Smetak (1913–84), der in Brasilien lebte und dort den Stil *Tropicália* prägte und über 150 Instrumente erfand sowie dem Mexikaner Julián Carrillo (1875–1965), einem der ersten Vertreter der Mikrotonalität des frühen 20. Jahrhunderts.

Immer wieder lässt die Autorin die soziopolitischen Hintergründe der Länder und Zeiten durchschimmern, den bei dieser zeitlichen und geographischen Bandbreite für die meisten Leser:innen von Nöten sein wird und lässt

ab und an den Blick nach Europa oder die USA wandern, um gekonnt einen historischen Kontext einzufädeln, ohne aber den Fokus dabei vom eigentlichen Abzuwenden: der Musik, die sie mit wortgewandter und energetischer Art beschreibt. Weiter zieht sie zum philippinischen Komponisten José Maceda (1917–2004), mit Hauptaugenmerk auf dessen partizipative Stücke aus den 1960er Jahren, bei denen 20 Radiostationen und die gesamte Bevölkerung Manilas dazu veranlasst wurden, ein einziges Stück gleichzeitig auszustrahlen. Häufig kommen Musikwissenschaftler:innen, Expert:innen und Nahestehende der Protagonist:innen zu Wort, die Molleson – sofern die Pandemie zuließ – auf ihren Rechercheisen getroffen hat und geben ihre Einblicke und Hintergründe.

Hier und da blitzen kleine Einblicke in das eigene Leben der Autorin auf, etwa, wie sie sich mit der Tochter von Ruth Crawford über Kurzhaarfrisuren, über ihre eigene Trennung, der Geburt ihres Sohnes oder das Leben mit vielen Brüdern unterhält. Diese Stilistik erinnert an Donna Haraways Konzept der ›situated knowledge‹, bei der die Position, aus welcher Wissen generiert und weitergegeben wird, zeigt, wie persönlich und verwundbar Geschichte geschrieben werden kann.

Insgesamt wird die persönliche Note von Mollesons Stil gerade durch zahlreiche Treffen mit den noch lebenden Künstler:innen gezeichnet, etwa beim eindrucksvollen Besuch in Jerusalem am Krankenbett der äthiopischen Komponistin und Pianistin Emahoy Tsegué-Mariam Guèbru (\*1923) oder bei dem eigentlichen Höhepunkt des Buches, dem Besuch bei der damals 83-jährigen Französin Éliane Radigue (\*1932) in ihrer Pariser Wohnung, die mit ihrer Suche nach Mikrotonalitäten und Subharmonien von sich langsam entwickelnden Klängen den Titel des Buches *Sound Within Sound* inspiriert.

Generell ist auffällig, wie viele Frauen in dem Buch vorkommen. So werden eingängig die Schwierigkeiten beschrieben, sich als Komponistin durchzusetzen, wie etwa bei der aus St. Petersburg stammenden Galina Ustwolskaja

(1919–2006) oder den Amerikaner:innen Muhal Richard Abrams (1930–2017) und Ruth Crawford Seeger (1901–53). Letztere gab sogar dem Komponier-Verbot ihres Ehemannes nach, was Molleson expliziert kritisiert und die tollen Werke der talentierten Komponistin bedauert, die dadurch nicht entstanden sind. Nicht selten schafft die Autorin so einen Raum, in dem feministische Denkweisen über Epochen und geographische Sphären miteinander in Dialog treten. Weiter reist Molleson zu einem Kopenhagener Vergnügungspark auf den Spuren des ersten Musique concrète-Stücks Dänemarks, komponiert von Else Marie Pade (1924–2016), deren elektronische Musik seit den frühen 2000 eine Aufmerksamkeits-Renaissance erlebt.

*Sound Within Sound* ist weder eine Art Enzyklopädie fehlender Stars und Sternchen, noch eine Aufzählung mit Anspruch auf Vollständigkeit und schon gar nicht will die Autorin einen bestehenden Kanon in Abrede stellen. Sie vermeidet sogar vehement das Wort *alternativ*, auch wenn es noch so sehr im Subtext mitschwingt. Nichtsdestotrotz kann sie sich nicht gänzlich einem gewissen Geniekult entziehen, der sich in ihren Beschreibungen um die Personen umspannt, und somit ja eigentlich genau die historiographische Form reproduziert, die das Buch kritisiert. In jedem Falle will das Buch dazu einladen, über den eigenen Tellerand, nun ja, zu hören und kleine Kostproben zu bekommen, was wo wann und wie noch komponiert wurde. Mit ihrem geschärften Stil als Musikjournalistin und Moderatorin beim BBC-Radio gelingt es ihr nicht nur fesselnde Geschichten über faszinierende Persönlichkeiten zu schreiben und den Figuren Leben einzuhauchen, sondern vor allem überzeugt sie mit ihrer energetischen und mitreißenden Art plastisch über die Musik zu schreiben, die Lust darauf macht, eben das zu tun, worum es geht: Musik mit allen Zwischentönen zu hören.

Katja Heldt

## A U S S T E L L U N G

### Broken Music Vol. II

17. Dezember 2022 – 14. Mai 2023,  
Hamburger Bahnhof, Berlin

Mit über 700 Schallplatten in der Ausstellung Broken Music Vol. II feiert der Hamburger Bahnhof die letzten 70 Jahre der ikonischen Plastikscheibe als vermittelndes Medium im Austausch von Kunst und Musik. Die überwältigende Sammlung bezieht sich auf Ursula Blocks Wanderausstellung Broken Music – Artists' Recordworks, die 1989 mitunter in der Berliner DAAD-Galerie gezeigt wurde und deren damals herausgegebener Katalog bis heute als Referenzwerk gilt. Die Neuauflage der Ausstellung – also Volume II – widmet sich auch Ursula Blocks legendärem Plattenladen gelbe MUSIK. Von 1981 bis 2014 war dieser in der Berliner Schaperstraße nicht nur Galerie und Fundort für Platten von bildenden Künstler\*innen – inmitten von anregenden Aufnahmen und Objekten, die in üblichen Geschäften selten zu finden waren – sondern auch Treffpunkt der Szene. Im Museum erinnert nun der erste Raum mit einer übergroßen Fotografie der Außenfassade an die gelbe MUSIK – zusammen mit Hans Peter Kuhns Licht- und Klanginstallation *gelbe MUSIK* von 1998, welche die Museumsbesucher\*innen mit klickenden Geräuschen begrüßt. Ausgehend von diesen Verknüpfungen gestalteten die Kurator\*innen Ingrid Buschmann und Sven Beckstette eine zweite Ausgabe, die die bisherige Sammlung mit jüngeren Positionen von Künstler\*innen, stets visuelle Kunst und Musik vereinigend, ergänzt.

Wassily Kandinskys Zitat zur Farbe Gelb: »... beunruhigt den Menschen, sticht, regt ihn auf...« inspiriert wie damals die gelbe MUSIK auch den ausgiebigen Parcours durch die neu gesicherten Rieckhallen und führt – wie Notenlinien einer Partitur – durch die zehn Kapitel der Ausstellung. Von improvisierter Musik und Klangskulpturen über Field Recordings und

Soundtracks zu Popmusik, auch in West- und Ostdeutschland, widmet sie sich schließlich aktuellen Platten heutiger Künstler\*innen, einschließlich aus der Clubmusik. Nicht zuletzt verhalten mitunter unabhängige DJs dem einstigen Massenmedium mit dem Aufkommen von CDs, elektronischen Datenträgern und Streaming-Diensten die Digitalisierung von Musik zu überdauern. Die Widerstandsfähigkeit des Vinyls würdigend macht die Ausstellung den Reiz der Schallplatte als kompaktes ästhetisches Objekt deutlich, indem sie ihre Geschichte nicht in einen einzigen Erzählstrang einordnet, sondern sich auf ihre Mehrdeutigkeit und kulturelle Flexibilität als Mitspielerin einlässt – wenn auch mehr Erklärungen der Ausstellungsobjekte hilfreich wären. Durchweg sind Platten genauso wie ihre kunstvollen Hüllen in jeglicher Erscheinungsform zu bewundern – ob in außergewöhnlichen Farben und Formen (z. B. im Augapfel-Look von The Residents oder als türkises Kreissägeblatt von Sonic Youths Lee Ranaldo und der Band Something to Burn) oder als skulpturale Spirale wie Piotr Nathans »Ein unglaublich langweiliges Stück« von 1988/89. Es finden sich Arbeiten von Laurie Anderson, Jean-Michel Basquiat, John Cage, Ellen Fullman, Ryoji Ikeda, Yoko Ono, Nam June Paik, Andy Warhol und vielen mehr.

Eine willkommene Abwechslung vom Plattenformat bieten großangelegte Klanginstallationen. Mit Blick auf die frühe Klangkunst-Ausstellung Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment (1980) des Galeristen René Block – und Ehemann Ursula Blocks – fand so Bernhard Leitners begehbare *GROSSE RAUM-WIEGE* (1980) in die Rieckhallen, die eindruckliche Klangbewegungen vermittelt, oder Christina Kubischs *The True & the False* (1992), die mit einer vertikalen blütenartigen Lautsprecheranordnung, versteckt hinter bläulich-schimmernden Schleifpapierschleiben, den Raum mit sphärisch oszillierenden Klängen erfüllt.

Auf ausreichend hörbares Material achtete die Ausstellungskonzeption, indem mit einem Audioguide und an mehreren Hörstationen – wie in einem Plattenladen – in über 70 Platten

der Sammlung (z.B. von Annea Lockwood, Allan Kaprow, La Monte Young) hineingehört werden kann. Wer hier die sinnliche Erfahrung im Umgang mit den Schallplattenobjekten und den Plattenspielern vermisst, kann bei Carsten Nicolais *bausatz noto ∞* mit vier DJ-Plattenspielern, Kopfhörern und einer großen Auswahl an farblich unterschiedlichen Platten, die je bestimmtem Klangmaterial zugeordnet sind, selbst experimentieren, Klänge mixen und modifizieren.

Ein Verweis zur ›originalen Schallplattenmusik‹ und ihrer Bedeutung als Vorläufer des Turntablismus erscheint in Broken Music Vol. II insgesamt zurückhaltend. Ursula Block wählte für ihre damalige Ausstellung bewusst den Titel Broken Music, mit dem der tschechische Künstler Milan Knížák seine Reihe von zerbrochenen, zersägten oder in anderer Form beschädigten Platten Anfang der 1960er bezeichnete. Das Abspielen dieser Plattencolagen brachte unerwartete und störbehaftete Klänge hervor. In ihrer Ausstellung wollte Block diesen Bruch mit konventionellen Hörgewohnheiten aufgreifen und setzte Schlüsselwerke dieser selbstreferentiellen Schallplattenmusik ins Zentrum. Da dieser Ansatzpunkt auch für eine Ausstellung im Hamburger Bahnhof von 2014 im Rahmen der MaerzMusik und anlässlich der Verabschiedung der gelben MUSIK gewählt wurde, verwundert die Positionierung der Kategorie »Schallplatte als Objekt« in der aktuellen Schau. Objekte aus Knížáks *Broken Music* neben Christian Marclays *Record Without a Cover* oder Heinrich Göbels rillenlose Platte *Adalox, Norton* mit Sandpapier-Cover wirken hinter einer Vitrine im Seitengang eines Raumes etwas verloren und lautlos.

Auch wenn sich das Wechselverhältnis zwischen dem Visuellen und Akustischem mit der Schallplatte weniger im hörbaren Bereich präsentiert, vermittelt die überwältigende und detaillierte Ausstellung dennoch die Magie der Plastikscheibe, die ihr einfach nicht abzusprechen ist und die für die anhaltende Faszination mitverantwortlich sein dürfte.

Karin Weissenbrunner

---

# A U S S T E L L U N G

## Take Your Time

Werke von Cevdet Ereğ, Molly Palmer, Stéphanie Saadé, Andrei Roiter, Zbigniew Rogalski

28. Januar – 8. April, Galerie AKINCI, Amsterdam

Aus den Augenwinkeln sieht man Gläser, die auf einem weißen Tisch an der Seite des Ausstellungsraums der Galerie AKINCI stehen. »Wahrscheinlich für die Vernissage, die später heute stattfinden soll. Drinks zum Anstoßen.«, denkt man. Man geht weiter durch den Raum, vorbei an den konkaven oder konvexen Formen des Meistermalers Andrei Roiter, dem persönlich-subtilen konzeptionellen Spiel von Stéphanie Saadé und den wundersamen Spiegelungen in Zbigniew Rogalskis blauen Szenen. Allesamt Kunstwerke, die zum Innehalten auffordern und dann eine Flut von Fragen *und* Antworten bieten. Romantische neue Wege, ungeahnte Geschichten auch: Der Blick wird auf das glänzende Fenster und die Welt dahinter gelenkt, weil Rogalski und Roiter die Ausstellungsbesucher\*innen scharf gemacht haben. Sonne und Mond werden anders wahrgenommen, als Urkräfte goldenen Ursprungs. Und die Gläser, so stellt sich heraus, haben einen ganz anderen Zweck.

Roiter versetzt die Betrachter\*innen in einen Wartezustand. Bittet sie, sich Zeit zu nehmen. Um in seine Bilder einzutauchen. Die Zeit kommt zu ihnen oder fällt von ihnen ab. Ist sie konkav oder konvex geformt? Kann man so etwas von der Zeit sagen? Sind die Einblicke in die Welten anderer Menschen voyeuristisch oder im Gegenteil Öffnungen zu einem Damals, Jetzt oder Später? Auch in Saadés Werkspielen Erinnerungen eine wichtige Rolle. Auf poetische Weise festgehalten, denn dort, wo man

ein Stück Gold sieht, bedeckt das Edelmetall ein Kindheitsfoto der Künstlerin. Eine Gebetskette zählt die Zeit bis zum Moment der Herstellung. Auch hier steht das Gold für den Ursprung, indem buchstäblich die ersten beiden Buchstaben dieses Wortes in Gold dargestellt werden (chemisches Element OR) [Origine, französisch für Ursprung]. Also, die Zeit ergreifen, um nicht mehr loszulassen. Unter all diesen stummen Zeugen ragen die Gläser heraus, weil sie notwendigerweise zeitbasiert sind. Und dies auf subtile Weise bezeugen.

Auf dem langgestreckten weißen Tisch stehen zwei Gruppen von Gläsern. Ein Glas scheint beschlagen zu sein, aber wenn man genau hinsieht, kann man erkennen, dass es sich um verkrustete, ausgetrocknete Reste eines Joghurt- oder Milchgetränks handelt. Die anderen 17 Gläser scheinen keine Gläser zu sein. Dafür sind sie zu dick. Wie sollte man seine Lippen an diese Gläser legen? Es handelt sich also nicht um Gläser, aus denen man trinkt, sondern um Instrumente aus Glas. Es sind 17 Glocken. Wie die, die man von den Kühen oder anderem Milchvieh auf den Almen kennt, aber mit einem Stiel, wie ein Weinglas. Man kann sie in die Hand nehmen und anschlagen oder spielen wie eine Glasorgel; der Klöppel fehlt. Jetzt stehen sie still, aber es ist eine Cage'sche Stille. In dem hohlen Galerieraum wird selbst der leiseste Seufzer, der von den geraden Wänden und dem Betonboden abprallt, zu einem Doppelforte.

Auf dem Tisch stehen zwei Werke des türkischen Klangkünstlers Cevdet Ereğ. Eines trägt den Titel *Jingle*, das andere heißt *Cinkot/Jingle*. Klingeln, klimpern, funkeln, das ist das, was das Werk macht. Singular, weil von den beiden Werken nur *Jingle* dazu gedacht ist, Klänge hervorzubringen. Ereğ bespielt das Weinglas mit den Resten des Ayran; er macht Musik im Glas, bricht den Moment zwischen Jetzt, Damals und Erinnerung auf. Er verschiebt den Konsum des Milchgetränks in seine konzeptuelle Ebene, transponiert Zuschauer und Zuhörer zurück zur Molke. Er tut dies, indem er die Gläsersammlung benutzt, um spielerisch nach den Glockenklängen der Kühe, Schafe oder Ziegen zu

suchen. Einmal gefunden, belässt Erekes nicht bei einem Solo oder Duett. Mit ausgelassener Energie lässt er die Glocken durch den Raum wirbeln und Wellen schlagen. Die Glocken taumeln umeinander, scheinen wie Fackeln in die Höhe zu schießen und tropfen in Spiralen wieder herab.

Ereke hat seine Komposition auf einem iPhone gespeichert, das in einer der Glocken liegt. Das Glas schwingt sanft mit. Es bietet einen geschützten Klangraum und steht mit seiner organischen Form und Leichtigkeit in hartem und scharfem Kontrast zu der kühlen High-Tech-Optik des Smartphones mit seinem schwarz verspiegelten Bildschirm. Wie so oft in seinem Werk spielt Ereke in Bild und Ton mit der Wahrnehmung und Erfahrung eines gegebenen Raumes, vor allem, aber nicht nur, mit einem besonderen Sinn für Rhythmus oder den scheinbaren Mangel daran in den fast zufällig trillernden Glocken, ohne Anfang und Ende. So bringt Ereke die Zuhörer dazu, eine Abfolge von Hypothesen, Illusionen und verwunderten Mutmaßungen zu formulieren, zu umarmen, zu widerlegen, zu verwerfen oder auszukosten. Das Faszinierendste an seiner Methode – die in diesen beiden Werken eisern durchgehalten wird – ist, wie Ereke die instinktive logische Gefühlswelt und die rationale architektonische und monumentale Präsentation seines Werks in eine leichtfüßige Wolke auflöst, in der lineare Zeit und lokaler Raum nur noch wenig Bedeutung haben.

Im Jahr 2012 erhielt Cevdet Ereke den Nam June Paik Award. Und wie der Namensgeber dieses Preises, bewegt sich Ereke an der Schnittstelle von materieller Kunst, entmaterialisierten Arbeiten (man denke an Lucy Lippards *Six Days*) und ephemerer digitaler Medienkunst, gepaart mit Musik und Klang. Scheinbar losgelöst von der Zeit und nicht notwendigerweise zeitbasiert, lässt Erekes Kunst im Allgemeinen und ganz sicher die Kombination aus dem klingenden *Jingle* und dem »stummen« *Cinkost/Jingle* (das noch immer auf seinen Klang wartet, noch immer sein Versprechen in sich trägt) den Betrachter in seiner eigenen Zeit stillstehen. Und so werden die detaillierten Konzepte und ihre Ausarbei-

tungen, obwohl alles andere als massives HiFi (siehe Erekes frühere Arbeit *Bergama Stereo* mit seinen riesigen Funktion-One-Lautsprechern, siehe Positionenheft #129), ergreifend nah und persönlich, wie ein Vanitas-Stillleben von, sagen wir, Floris van Dyck. Wie ein Schatten für das Nichtfortschreiten der Zeit. Stillgelegt in einer Spieluhr, in der Musik des Weidelandes.

Sven Schlijper-Karssenbergh

Aus dem Niederländischen übersetzt von  
Michael Steffens

---

## F E S T I V A L

### Ultraschall Berlin

18.–22. Januar 2023, Berlin

Das Ultraschall Festival gilt innerhalb der deutschsprachigen Festivallandschaft schon eher als das Festival mit den konventionellen Konzertformaten – Solo, Duos, Trios bis hin zu Ensembles und Orchestern bieten Musik dar, die von komponierenden Individuen niedergeschrieben und in kurzer Probenphase einstudiert wurden. (Es ist aber dezidiert auch kein Uraufführungsfestival!) Entsprechend setzt sich das Publikum auch die alte materialästhetische Brille auf und beurteilt das Wagnis und Innovation, die in dieser oder jenen Kompositionen angelegt wurde. Worin kann da noch die eigentliche Innovation bestehen? Eine Innovation, die außerhalb der Konvention ihre Situation begreift und fröhlich bespielt?

Auf dem diesjährigen Ultraschall Festival eignete sich etwas, das im zeitgenössischen Musikbetrieb nicht so häufig passiert: Das Publikum wurde ergriffen, verlor Tränen vor Rührung (von drei Personen inklusive des Autors hörte man das), bildete eine Pulk um das Podium nach dem Konzert, bestaunte die Instrumente – ein Vibe, eben, gleich einer Band. Ich spreche von dem Decoder Ensemble – in Hamburg ansässig und seit vielen Jahren in fester 7-köpfiger Besetzung an meist performativen Konzertformaten arbeitend, boten sie im



Heimathafen Neukölln den Zyklus *Dissociated Press* von ihrem Ensemblemitglied und Zitherspieler Leopold Hurt dar; ein Konglomerat verschiedener Solos, Duos und Tuttis im Zusammenspiel mit Zuspelungen, das zuvor erst aus Referenzen der Clubkultur besticht. Zwischen den Passagen des einleitenden Schlagzeugsolos erklingt ein zarter, wummerner Beat, über dem sich noch eine Soundschicht einer vollbepackten Bar legt. Wie gut solch ein Sample, eine Szenerie gesetzt werden kann, zeigte sich darin, dass es nicht als Zeichen, eine Repräsentation für Clubkultur gelesen werden muss, sondern aus seiner Materialität, seiner weichen, liebevollen Setzung heraus emotional wird. Es sind vielleicht nahe Erinnerungen an die Clubnacht, vielleicht sogar in den frühen Morgenstunden im Bett runterkommend – der Moment, wenn der Körper denkt, eigentlich noch im Club anwesend zu sein.

Weiter spannend war die deutsche Erstaufführung von Stefan Prins' *inhabit\_inhibit* im silent green im Berliner Wedding – ein weiteres Werk in der Reihe seiner Studien mit Feedbacks, hier groß angelegt für das Ensemblekollektiv Berlin und dem Dirigenten Max Murray. In vier Gruppen um das Publikum verteilte Musiker\*innen, sowie dem Piano und der Zither in der Mitte von Allem erprobten die Komplexität, wenn vielerlei Instrumente mit Resonanzräumen sich mit den teils schwer kontrollierbaren Feedbacks auseinandersetzen müssen. Ich sage »erprobten«, da es wie schon häufiger bei Stefan Prins beobachtet, extrem klug gesetzte Setups gibt, Konstellationen von Technologien, Instrumenten und Musiker\*innen, aber narrativ geht der Musik dann oft etwas ab. Auch hier. Eine Stunde dauerte das Stück – viele Musiker\*innen gleich lange Dauer gleich großes Werk? Hier setzten vielleicht zu sehr die anfangs benannten Konventionen des zeitgenössischen Musikbetriebs ein: Vielleicht war Geld und Wille da für ein großes Werk. Spannend war auf jeden Fall die Gleichzeitigkeit der vielen Feedbacks, Choreografien, die darin möglich wurden – die aber irgendwann ununterscheidbar wurden. Wie eine Insel im Chaos

der Wellen erschien mittig im Stück eine ruhige Passage mit Harfe und Feedbacksolo darüber.

Diskussionswürdig war die Performance und Gespräch von und mit der Bratschistin Muriel Razavi, die Werke von vier iranischen Komponistinnen szenisch miteinander verband. Dafür nutzte sie symbolträchtige Bilder von dutzenden auf der Bühne verteilten roten Äpfeln, in die sie reinbiss, einem kopfüber aufgehängten Baum und traditionell anmutendem Kostüm. Weiter wurden Videos von Gewalthandlungen an Frauen im Iran gezeigt, sowie sexuell aufgeladene, ästhetisch inszenierte Penetrationen von Früchten mit den Fingern. Eine Kunst, die verstanden werden will. Überraschend war dann das Gespräch hinterher, in dem man erfuhr, dass sie zum Thema des Re-Orientalismus und dem Aufbrechen von Klischees über den Orient in Hamburg forscht.

Bastian Zimmermann



B U C H

## Musik der DDR? Komponieren im real existierenden Sozialismus

Ulrich Tadday (Hrsg.)  
edition text+kritik

Darf sich Musikwissenschaft der Musik aus dem politischen System DDR mit einem vornehmlich musikwissenschaftlichen Blick nähern? Muss sie das sogar, über 30 Jahre nach dem Zusammenbruch der DDR, und auf welche Weise ist das möglich?

Der neue Band der Reihe »Musik-Konzepte«, in denen »zeitgenössische Komponisten der DDR [...] bislang nicht vorgekommen sind«, versucht durch die Auswahl der Beiträge eine Annäherung an diese Fragestellungen. Herausgeber Ulrich Tadday fordert, neben gebotener historisch-objektiver Genauigkeit, »die musikalischen Werke in ihrer jeweiligen Individualität möglichst vorurteilsfrei anzunehmen und in ihrem ästhetischen Eigensinn zu analysieren« und auf dieser Grundlage ihr »Verhältnis zu Staat und Gesellschaft kritisch zu befragen«.

Die Beiträge suchen sich auf dem Weg zur Beantwortung der Frage, ob es sich bei den untersuchten Werken um »Musik der DDR?« – so der Titel des Bandes (nicht etwa Musik aus, in oder über die DDR) – handele, ihren Ansatz in den verschiedenen Gattungen und Formen. Genau hier ist das innovative Moment der Ausgabe zu verorten: Die Einbeziehung von, aber das Nicht-Festlegen auf Vertonungen von Texten oder kammermusikalischen Werken, die in – freilich quantitativ überschaubaren – bisherigen musikwissenschaftlichen Studien zu Musik aus der Zeit der DDR bereits genauer untersucht worden sind, ermöglicht anhand von Werken sinfonischer Art oder zweckgebundener Filmmusik die Erschließung neuer Forschungsbereiche ebenso wie die Erweiterung des bekannten und erinnerten musikalischen Materials.

Jens Schubbe beleuchtet drei zwischen 1968 und 1975, einer »Phase des Aufbruchs und des Erkämpfens von Freiräumen im Bereich der zeitgenössischen Musik der DDR«, entstandene sinfonische Werke, »Dokumente einer ›Ästhetik des Widerstands‹« von Christfried Schmidt, Friedrich Schenker und Friedrich Goldmann. Ellen Hünigens Beitrag untersucht mit Christfried Schmidts *Markuspassion* ein geistliches Werk aus der DDR, das nicht etwa Widerstand oder Regimetreue im Musikalischen sucht, sondern auf Grundlage des geistlichen Textes »äußerst differenziert komponierte Musik zwischen geballter Aktion und zartestem, kammermusikalischem Geschehen« ermöglicht. Den Einfluss von Schönbergs *Pierrot Lunaire* auf die zeitgenössische Musik

aus der DDR untersucht Burkhard Meischein erstmalig und zeigt anhand verschiedener Werke die Eignung surrealistischer Anleihen zur Schaffung von Distanz und Stärkung der ästhetischen Autonomie. Katrin Stöck zeigt an Stücken von Friedrich Schenker und Ralf Hoyer die Hintergründe und Entwicklung szenischer Kammermusik der DDR auf und legt dar, inwiefern verschiedene Komponisten über die gesellschaftliche Relevanz ihrer Werke ihre Schnittmengen fanden. Die umfassende Auseinandersetzung Paul-Heinz Dittrichs mit Literatur bildet die Grundlage für die kompositorischen Prinzipien seiner Instrumentalwerke, wie Sebastian Stier in seinem Beitrag aufzeigt: Es wird deutlich, dass vertonter Text, das »geschwiegene Wort«, zu einer eigenen Sprache werden kann. Das »scheinbar unpolitische Genre Kinderoper« als »Bekanntnis zu kritischer Zeitgenossenschaft« untersucht Stefan Drees anhand Georg Katzers *Das Land Bum-Bum* und deckt sogleich die »vielen offenen oder versteckten gesellschaftskritischen Tendenzen« auf, die teils vom Komponisten lange nach dem Mauerfall selbst als solche deklariert wurden. Wolfgang Thiel nimmt sich ebenso Georg Katzer an und erforscht in seinem Beitrag mit dem Titel »Nebenschauplatz Filmmusik« Katzers Schaffen für die DEFA im Sinne einer »zuhörerfreundlichen Verbindlichkeit und Verständlichkeit [dessen] Tonsprache.«

Mit Hermann Keller widmet sich Mathias Lehmann einem Komponisten, der als klassisch ausgebildeter Künstler sowohl improvisatorisch als auch kompositorisch auftrat und nach 1989 herbe Enttäuschungen – die des gescheiterten »Dritten Wegs« ebenso wie den Verlust seines Verlags im Zuge des Weggangs von Edition Peters aus Leipzig – zu verkraften hatte und bis zu seinem Tod im Jahr 2018 gegen das Vergessen seiner Kollegen und Lehrer kämpfte. An eine Reform der DDR glaubte auch Komponistin Annette Schlünz, die zum Zeitpunkt des Mauerfalls erst 25 Jahre alt war und der Ute Henseler ihren Beitrag widmet, unter anderem die wichtige Frage thematisierend, wie während und nach den transformativen Prozessen um 1989

mit der geforderten ästhetischen »programmatischen Neuausrichtung« umzugehen sei. Harriet Oelers eröffnet mit ihrer Untersuchung zur Bedeutung der ab 1974 stattfindenden Geraer Ferienkurse für zeitgenössische Musik für die Entwicklung der elektroakustischen Musik in der DDR den Blick auf ein erstaunlich produktives Randphänomen.

Dass die Beiträge im vorliegenden Band allesamt doch Gesellschafts-, Sozial- oder Widerstandsgeschichte abbilden und die Wirkung des diktatorischen Systems auf die einzelne Komponist\*in erörtern, belegt, dass bei aller musikalischen Analyse sich die »Umstände« nicht vom musikalischen Gegenstand isolieren lassen.

Die Namen der im Mittelpunkt der meisten Beiträge stehenden Komponisten sind spätestens seit Nina Noeskes umfassender Studie *Musikalische Dekonstruktionen: neue Instrumentalmusik in der DDR* bekannt und immer wieder Gegenstand der wenigen musikwissenschaftlichen Untersuchungen, die sich um die Musik der DDR drehen: Friedrich Schenker, Reiner Bredemeyer, Christfried Schmidt, Georg Katzer. Das wirft die Frage auf, ob sich die Werke dieser Komponisten nun besonders gut für eine Untersuchung eignen, die den Fokus auf die ästhetische Sinnhaftigkeit der Komposition legen, oder stechen diese heraus, weil sie ästhetisch und formal als so wert- und gehaltvoll betrachtet werden können und der Analyse mittels einer politischen, ideologischen oder soziologischen Folie nicht bedürfen? Vielleicht bräuchte es dafür vergleichende analytische Doppelblindstudien.

Maria Ekert



C

D

## Brigitta Muntendorf Trilogie bastille musique

Die Vergänglichkeit ist »ein Phänomen, für das es in der heutigen Gesellschaft keinen Platz gibt, obwohl wir tagtäglich damit konfrontiert sind. Stattdessen werden uns Mechanismen angeboten, die Vergänglichkeit zu ignorieren«, so erklärt die Komponistin Brigitta Muntendorf das Hauptthema ihrer Komposition *Key of Presence* (2014–15) für zwei Klaviere, Live-Elektronik und Zuspiegelung. Eine scharfe Gesellschaftskritik ist nicht der Fall, aber eine Anregung zum Nachdenken ist das Stück schon. Denn im Stück wirken die Pianisten »dem Verschwinden mit all ihren Möglichkeiten entgegen und gleichzeitig sind sie das Verschwinden selbst«. Die Komponistin griff diese Thematik zweimal erneut auf – jeweils ein neues Stück kam hinzu, bis es zu dem abendfüllenden Programm *Trilogie für zwei Flügel* wurde. Und das Grauschumacher Piano Duo, für das die Stücke komponiert wurden, veröffentlichte die erste Aufnahme als die 22. Edition von bastille musique.

Die 43-minütige Trilogie beginnt mit einem Knall und dessen Nachhall. Darauf folgt ein Fragment eines Gedichts des spanischen Autors Javier Salinas: »Something is coming my friend«. Die Sprache wirkt nicht nur in diesem ersten Stück *Key of Presence*, sondern auch in der ganzen Trilogie als eine Art Audio-guide und verleiht dem Werk ein besonderes

Narrativ. Aus den präparierten Klavieren sind metallische und hölzerne Klänge zu hören. Sie klingen zunächst nur punktuell, aber werden nach und nach rhythmisch verdichtet. Dabei stehen im Zentrum die Aufführenden Andreas Grau und Götz Schumacher, die sich virtuos mit Klaviertasten, Holzkästchen am Boden, Tischtennisball, Gummihammer und Bodypercussion abmühen. Aber auch deren Abdruck, die manipulierten Resonanzen, spielt in diesem Stück eine zentrale Rolle. Das spürt man im hinteren Teil deutlich, wenn die rückwärts abgespielte Resonanz und der darauffolgende Klavierklang an irgendeine Filmszene erinnert, in der das Geschehen rückwärts abläuft.

Im zweiten Stück *KreisIncrease* (2018) verstärkt sich die Hörspielartige Assoziation: In den ersten zwei Minuten sind nur elektronische und elektronisch klingende Geräusche und die maschinelle Stimme zu hören, die den Spielern ständig und vergeblich performative Anweisungen wie »please, accompaniment« oder »put your fingers on the key« gibt. Endlich reagieren die Spieler mit Tonwiederholungen auf die Anweisung, aber sie klingen so emotionslos wie die Sprechstimme der Spieler, die später »ohne jegliche Expressivität« die Anweisungen vorlesen. All diese kreieren eine futuristische, dystopisch-transhumanistische Atmosphäre, funktionieren jedoch im Ganzen gesehen dramaturgisch ähnlich wie der Mittelsatz eines konventionellen dreisätzigen Werks. Das ergibt mehr Sinn, wenn man im letzten, energetischen Stück *Key of Absence* (2017) auf das Vergangene wie Fidelio-Zitate oder Tutti-Akkorde des Orchesters stößt. Diese Zitate aus der Vergangenheit holen immer wieder die Pianisten ein, obwohl sie in spiralartige Patterns wegrennen, wobei sie gegenseitig die Aufforderung »Blättern!« wiederholt rufen.

Diese Hörspielartigen Konzertstücke griff die Komponistin noch einmal – diesmal visuell – auf. So entstand das *Theater des Nachhalls* (2019–20), eine filmische Umsetzung der *Trilogie*. In der beiliegenden Blu-Ray-Disk sind drei Musikvideos zu sehen. In den surrealistischen Szenen kann man zwar zum Teil erfahren, wie

die Klänge erzeugt werden, aber es geht auf keinen Fall um eine dokumentierende visuelle Ergänzung, sondern um ein eigenständiges Werk in einer multimedialen Erscheinungsform. Deswegen ist es schade, dass man leider ohne weitere Recherche kaum herausfinden kann, wie diese »Konzertinstallation für Mehrkanal-Video und -Audio« präsentiert wurde.

Mittlerweile bekam das Album den Vierteljahrespreis der deutschen Schallplattenkritik. Die Entscheidung der Juroren ist sehr nachvollziehbar. Die erste Skepsis gegenüber dem Medium CD, weil die Komponistin besonders für ihre multimedialen Projekte bekannt ist, verfliegt schnell, als die Hörspielartige Charakteristik der *Trilogie für zwei Flügel* klar wird und die Videos von *Theater des Nachhalls* doch die Erwartung einigermaßen erfüllen. Und das informative Beiheft mit Texten von Dirk Wieschollek und einem Gespräch mit der Komponistin und dem GrauSchumacher Piano Duo bietet eine Verstehenshilfe. Darüber hinaus erinnert das Album an die Erkenntnis, dass die Werke in einer – egal ob physischen oder digitalen – Albumschatel gesammelt einen neuen Sinn bekommen können, weil sich die im Werk versuchten »Paradoxien von Anwesenheit, Abwesenheit und Gegenwärtigkeit« auch im Medium CD finden lassen.

Moonsun Shin

---

## F E S T I V A L

### ECLAT

1.–5. Februar 2023, Theaterhaus Stuttgart & Online

Im gebrochenen Licht einer Diskokugel flattert und tanzt netzartiges Gewebe an unsichtbaren Fäden zu abgehackten elektronischen Klängen über die Köpfe des Publikums. Es sind die letzten Momente von Rama Gottfrieds *Scenes from the Plastisphere* für fünf Performer und Video-Puppen-Instrument, die an diesem Abend das Konzert zur Verleihung des 67. Kom-

positionspreises der Landeshauptstadt Stuttgart beschließen. Auch die anderen beiden Preisträger behaupten sich mit einprägsamen künstlerischen Positionen. Während sich Andrés Nuño de Buen in seinem Gitarrenquartett *Leve* auf fragile Schwebungen und Glissandi konzentriert, die durch die Schwingungen von Stimmgabeln auf den Saiten hörbar werden, inszeniert Davor Vincze mit *XinSheng* ein rigores Opernfragment mit Videoelementen. Mit diesem ästhetischen Querschnitt endet das ECLAT-Festival auf einem Höhepunkt und bleibt damit auch 2023 seiner selbstdefinierten Maxime treu, diverse interdisziplinäre Perspektiven frei von vorgegebenen Themen und Ideologien zu entfalten. Wie üblich resultiert das in einem umfangreichen Festivalkatalog, der in seiner Struktur im Vergleich zum Vorjahr weniger überfrachtet wirkt und zwischen den Veranstaltungen den ersehnten Raum zum Durchatmen und Reflektieren zulässt. Auch das Livestreamen und On-Demand-Nachhören ausgewählter Konzerte bleibt Teil des Festivalportfolios.

Als loser roter Faden zieht sich in diesem Jahr die Auseinandersetzung mit Sprache und Text durch das Programm, was vor allem bei den täglichen »Poetry Affairs« offensichtlich wird. Hier haben sich Komponist\*innen und Lyrikerinnen aus zahlreichen europäischen Ländern zu künstlerischen Tandems zusammengeschlossen und in einem einjährigen Prozess kurze Performances entwickelt. Die Ergebnisse dieser Kooperationen werden unter Mitwirkung der Neuen Vokalsolisten interpretiert und variieren dabei inhaltlich und ästhetisch wesentlich: Severin Dornier und Maria Barnas entwickeln ein szenisches Konzept, das unter Einsatz des KI-Chatbots GPT-3 den Briefwechsel zwischen Beethoven und der »fernen Geliebten« fortspinnt; Dariya Maminova kontrastiert mit vokalen Miniaturen einen Textvortrag der belarussischen Dichterin Vera Burlak und Bnaya Halperin-Kaddari inszeniert ein Hörstück mit performativer Intervention. Diese formal meist bewusst ergebnisoffenen Ansätze bilden dabei explizit das Zwischenstadium eines sich anschließenden Projektes, für das

die beteiligten Künstler\*innen ihre Ergebnisse zu einem gemeinsamen Format verweben – ob und wie diese teils sehr unterschiedlichen Positionen zusammen harmonisieren, wird beim ECLAT-Festival 2024 zu erleben sein.

Auch in Genoël von Liliensterns *Unsupervised Sounds* steht der Einsatz von Sprache als zentrales Element der Gestaltung im Mittelpunkt: Unter dem strengen omnipräsenten Kommando der Off-Stimme einer »künstlichen Intelligenz« agieren die Musiker\*innen des Ensemble Garage als Testsubjekte in einer Versuchsanordnung und führen auf Anweisung Aktionen aus, die im Laufe verschiedener »Testzyklen« maschinell unmittelbar reproduziert werden. Im Rahmen dieser vorgeblichen Echtzeit-Interaktion liefert das Computersystem mal täuschend echte Doubles, mal erratische Glitches. Die Inszenierung der Laborsituation in stilisierter Laser-Beleuchtung ist optisch prägnant, klanglich bleiben jedoch sowohl der menschliche Input als auch der technische Output redundant. Das obligatorische »Aus dem Ruder laufen« des Systems ist dramaturgisch ebenso altbekannt wie erwartbar. Nach einer knappen Stunde endet dieses im Ansatz vielversprechende Experiment ohne neue Erkenntnisse.

»Starke Gesten, Entschlossenheit, Risikobereitschaft« – Von diesem im Ankündigungstext zelebrierten Motto lose inspiriert tritt Bernhard Ganders *Scorching Scherzo* gleichförmig auf der Stelle. Rhythmisch und motorisch anspruchsvoll soll dabei die historische Folie des Klavierkonzertes »abgebrannt« werden. Mit Anklängen an Chopin wandern sich Pianist Joonas Ahonen und das SWR Symphonieorchester über eine halbe Stunde lang trivial durch endlose Ostinati in vorzugsweise tiefen Registern. Bei aller Virtuosität verpufft die aufgewendete Energie am Ende im luftleeren Raum.

Stringenter treffen Vergangenheit und Gegenwart in *Here and there* von Ricardo Eizirik aufeinander. Mit großem Abstand zum Publikum ist das Ensemble Ascolta in der Sporthalle des Theaterhauses platziert, zunächst ohne dessen Mitwirkung entfaltet sich eine durch Textprojektion kommentierte akustische

Zeitreise: »We are listening to an old recording made exactly here, before this building existed.« Gleichzeitig schreibt Eizirik die mutmaßliche Entstehungsgeschichte des Projektes selbst in den Abend mit ein: »Some weeks ago I was at a club and it was so loud that I could feel the sound in my body. [...] It feels more intimate somehow. I have been walking around this hall so much these past days, these sounds have also made me perceive the space in this hall a bit differently.« Diese Reflexionen über die Sehnsucht nach unmittelbarer Erfahrung und Intimität kehren die Verhältnisse schlagartig um, wenn das Publikum schließlich explizit eingeladen wird, die Distanz auflösen und bis auf wenige Zentimeter an das Ensemble heranzutreten. Währenddessen entfaltet Ascolta eine durch hohe Lautstärke getragene Musik aus ostentativen Drones und rhythmischen Patterns deren Ziel nicht die Stimulation der Schmerzgrenze, sondern vielmehr die körperliche Durchdringung ist. In unmittelbarer leiblicher Kopräsenz entwickelt sich ein erfrischender Sog, der nach knapp 20 Minuten schon fast wieder zu früh aufgelöst wird. In diesem eindringlichen Plädoyer für die Wiederentdeckung der Lust am physischen Erleben verordnet Eizirik das Distanzierte als Relikt in der Vergangenheit und läutet damit wohl endgültig das »postpandemische Zeitalter« in der Festivallandschaft der zeitgenössischen Musik ein.

Philipp Krebs

**B A R**

## Acéphale

Luxemburger Str. 46, 50674 Köln

»Es stehen eh alle draußen.«

Vermutlich sollte diesem Text das Geständnis vorangehen, dass ich mit großer Sicherheit die ungeeignetste Person bin, ihn zu verfassen, denn ich ignoriere seit vielen Jahren erfolgreich das Nachtleben von Köln. Vielleicht bin ich deshalb auch an der Aufgabe gescheitert, den

Inhaber des Acéphale, Dima Oboukhov, zu finden, der so etwas wie die dezentrale Seele der Bar ist. Oboukhov kam 1991 gemeinsam mit seiner Familie als sogenannter jüdischer Kontingentflüchtling von Charkiw nach Deutschland und betreibt die Bar, die sich hinter der schwarzen Außenfassade mit dem weißen A befindet, seit 2015. Der Name ist einer Geheimgesellschaft von Künstler\*innen und Intellektuellen aus dem Paris der 1930er Jahre entlehnt, und ein bisschen muss man heute halt auch Bescheid wissen, damit man sich hinter den Südbahnhof verirrt und am Griff der Holztür zieht.

Ich war dreimal im Acéphale, aber Dima Oboukhov nicht. Er war auch nicht auf Instagram oder Telegram. Und alle meine windigen Emails, die ich an diverse Acéphale-Adressen versendet habe, blieben unbeantwortet. Anfangs dachte ich, es wäre nur sinnvoll, wenn ich Dima Oboukhov selbst dazu befragen würde, was das Acéphale besonders macht. Aber dann hatte ich keine Zeit mehr für einen vierten Besuch und setzte mich an diesen Text. Die Sache ist nämlich die: Das Acéphale hat nicht ein *richtiges* Rezept.

Die Jacken stapeln sich auf der Fensterbank, denn es gibt bei weitem nicht genug Stuhllehnen für alle Gäst\*innen. Der Raum ist voll und dunkel und nach 22 Uhr immer in Bewegung: »Du gehst von einer Person zur anderen, dann gehst du tanzen oder raus. Vielleicht bleibst du auch drei Stunden draußen – wer weiß«, erklärt mir Emina Faljić, die ich Mina nenne, und die mit dem mimosa collective Filmscreenings in Off-Locations veranstaltet und donnerstags gemeinsam mit Yonca Yildirim das Apéro im Acéphale kuratiert. Gegen Minieintrittspreise von 2 bis 4 Euro laden sie ein zu Kurzfilmen, Lesungen oder Konzerten von Studierenden der Kunsthochschulen und Newcomer, die Erfahrungen sammeln wollen außerhalb des Hauptprogramms am Wochenende.

Vor fünf Jahren, erzählt Mina, wurde sie mitgenommen in diese Bar, die cool ist, aber nicht zu cool. Die sie an ihre Stammkneipe aus der Schulzeit erinnert und mich an die Jugendzentrumsbar von früher. An den Wänden hängen alte Veranstaltungsposter, dazwischen

splittern Putz und Farbe. Das Acéphale hat die Atmosphäre eines Undergroundclubs, es gibt Erdnüsse und eine Kreidetafel mit Getränkeangeboten, die bei dem Schummerlicht wirklich niemand lesen kann. In diesen Raum passen 50 oder 150 Leute, die sich alle zu kennen scheinen und gemeinsam stehen, trinken und tanzen.

Dieser Cheerleader-Effekt, meint Mina, sei schnell vorbei, wenn man die Leute kennenlernt. Dann seien alle sehr nett. Ihr habe damals Martin Simonis, der die monatliche Reihe Still You organisiert, einen Crashkurs im Liveauflegen gegeben. In der Pandemie spielten sie gemeinsam für eine Crowd mit Tanzverbot, mittlerweile ist die Bar wieder regulär geöffnet. Mina erzählt von Mitarbeiter\*innen, die Möbel reparieren, die Freund\*innen und Bekannte einladen, von einem Programmkollektiv und wie sie im zweiten Coronajahr Barkeeperin im Acéphale wurde, weil sonst niemand da war. Ich muss an den Biologieunterricht denken, an die semipermeable Membran, also eine Zellwand, die halbdurchlässig ist und offen für gutartige Substanzen. Die Bar als Biotop, als verzweigter Kosmos, der keinen Kern hat und von unterschiedlichen Seiten aus erzählt werden kann.

In der Hochzeit der Pandemie blieb das Acéphale für wenige Wochen geschlossen. Das Team sammelte über zwölftausend Euro via Crowdfunding, verkaufte T-Shirts, alte Poster, DJ- und Cocktail-Workshops. Für fünf Euro konnte man den eigenen Namen an der Wand verewigen. Im März letzten Jahres pausierte das Musikprogramm als Reaktion auf den russischen Angriffskrieg in der Ukraine. Im Acéphale organisierten sich mehrere Spendenaktionen, das *mimosa collective* veranstaltete eine von ihnen. Den Bandcamp Sampler *Ukraine Fundraising Compilation*, dessen Einnahmen die Acéphale Musikresident\*innen an die Hilfsorganisationen Blau-Gelbes Kreuz und kyivangels spenden, ist immer noch online. Zum Abschluss frage ich Mina, welchen Drink man an seinem ersten Abend bestellen sollte, und sie sagt: »Wodka mit Gurke!« Und, dass man sein Glas nicht draußen stehen lassen soll.

Svenja Reiner



B U C H

**Musik machen.**  
**Persönliche Einblicke in**  
**die Entstehungsprozesse**  
**Zeitgenössischer Musik**  
**Désirée Meiser, Matthias**  
**Schmidt und Anja Wernicke**  
**(Hrsg.)**  
 Vexer Verlag

*Musik machen* ist, wie es die Herausgeber\*innen eingangs formulieren, ein überraschend menschliches »Bilder-Lesebuch« von Künstler\*innen. Aus der leider immer noch oftmals fälschlichen Annahme heraus, dass Komponierende unnahbar, verkopft und abstrakt agieren, entstand die Idee, Komponist\*innen der Gegenwart selbst sprechen und zeigen zu lassen, wie sie Musik machen. Obwohl das Komponieren als eine äußerst vielschichtige künstlerische Handlung zu verstehen ist, haben es Herausgeber\*innen und Künstler\*innen geschafft, sich ebendiesem Komplex über ganz persönliche, reduzierte Statements zu nähern – und es ist ebendieser Ansatz und die bewusst ausgesparte Reflexion der Einblicke, die letztlich den Charakter des Buches bestimmen.

Was bietet nun dieser bunte Strauß dem/der Interessierten, wenn die »Miniaturen« (S. 5) vor allem als Anregung und entdeckendes Vergnügen verstanden werden wollen? Zum einen geben sie eine Vielzahl von künstlerischen Aphorismen preis, die mal zum Schmunzeln

und mal zum Denken einladen. Den Bilderreichtum der vergnüglichen Expedition durchs kreative Schaffen füllen nicht nur die von den Künstler\*innen selbst ausgewählten Bilder mit Eindrücken »von sich, dem Arbeitsplatz, einer Komposition oder einem inspirierendem Ort« (ebd.), sondern darüber hinaus die vielen sprachlichen Metaphern in den Titeln und Statements: Dabei zeichnen sich verschiedene Situationen zwischen eher praktischen Handlungsräumen (»Gärtnerin von einem Stück Erde«, »Klänge jagen«, »Aufräumen«) und vagen psychisch emotionalen Zustandsbeschreibungen (»Ich weiss nicht, warum ich es mache«, »Je mehr Steine im Weg sind, desto wohler fühle ich mich«, »Eine Reise ins ›Ich«) ab. Es dürfte sicherlich ebendieses Wechselspiel aus nahbarer Praktik, die für fast jede(n) Leser\*in nachvollziehbar ist oder gar selbst bereits zu erfahren war, und eher unnahbarer, jedoch nachzuempfindender psychosozialer Strukturierung sein, die das Bild vom verkopften, in seinem Elfenbeinturm hockenden Komponierenden zeitgenössischer Musik aufbrechen. Die künstlerischen Einblicke lassen somit deutlich werden, dass das »Musik machen« ganz individuelle Zugänge erfordert, die gleichermaßen von disruptiven als auch reflexiven Momenten geprägt sind.

Auf der anderen Seite bietet dieses Potpourri zeitgenössischer Komponist\*innenstatements eine Möglichkeit für eine vergleichende Annäherung. An zwei Aspekten zeichnet sich dabei jedoch gleich eine leicht bittere Note ab: Zum einen ist es ein unübersehbar eurozentristischer oder noch dezidierter im deutschen Sprachraum verankert Blick auf Komponist\*innen zeitgenössischer Musik, auch wenn sich unter den Künstler\*innen eine hier lebende iranische, israelische und koreanische Komponistin befinden. Und zum anderen bildet das Büchlein abermals das auch in der zeitgenössischen Musik leider immer noch unausgewogene Verhältnis von männlichen und weiblichen Akteur\*innen ab. Nur ein Drittel der hier zu Wort und Bild kommenden sind Komponistinnen – was glücklicherweise gleich das zweite Statement unter dem

Titel »Ich bin eine Komponistin« (S. 11ff.) reflektiert. Dieses Kaleidoskop verschiedener Positionen lässt darüber hinaus einige interessante Beobachtungen zu. Sondiert man das Feld der Künstler\*innen nach Geschlecht und Generationen (Alter), fällt auf, dass sich der Fokus im »Musik machen« von den älteren, vornehmlich männlichen Protagonisten hin zu den jüngeren, vornehmlich weiblichen Protagonistinnen von der Werkidee hin zum prozessualen, kooperativen Machen von Musik verschiebt. Kompositorische Interaktion meint hier sowohl das nicht selten unvorhersehbare Interagieren mit Alltagsgegenständen und -situationen. So etwa, wenn »das Schokoladenpapier oder die Bierdose oder der Schneebesen [aus der Küche] direkt in die Komposition übernommen« werden (S. 48) oder alltägliche Klänge Spuren im Wesen und den Erinnerungen einer Komponistin hinterlassen, sodass »bewusst oder unbewusst immer wieder« darauf zurückgegriffen wird (S. 88). Die verschiedenen kooperativen Ansätze und sozialen Interaktionsformen der jüngeren Generation zeigen sich zudem, wenn in der musikalischen Zusammenarbeit ein »Gegenüber Verantwortung übernehmen kann und genug Freiheit vorhanden ist« (S. 45) oder die »Einsicht in das persönliche Universum von jemand anderem« den »nötigen Fokus« bietet und »sich das Stück dann daraus« entwickelt (S. 140).

Auch wenn sich *Musik machen*, wie es die Herausgeber formulieren, als schillerndes und kurzweiliges Bilder-Lesebüchlein versteht, eröffnet es doch eine Vielzahl überraschender Einblicke in künstlerische Denkbewegungen und Herangehensweisen kompositorischen Schaffens der Gegenwart. Das Buch ist assoziativ, metaphorisch als auch unvermittelt persönlich und gerade Letztes macht es für ein breites Publikum nahbar. Es bleibt zu hoffen, dass sich durch solche Publikationen eine noch zurückhaltende Hörschaft den Weg in die facettenreiche Klangwelt der zeitgenössischen Musik bahnt.

Fabian Czolbe



## K O N Z E R T R E I H E

ensemble mosaik  
KLANGGUTKATALOG

29. Juni 2022–15. Februar 2023

Das ensemble mosaik feierte sein 25-jähriges Bestehen seit der Gründung im Jahr 1997 mit fünf Konzerten, die im Zweimonatstakt im Kesselhaus in der Kulturbrauerei in Berlin stattfanden. In dieser Jubiläumsreihe »KLANGGUT-KATALOG« wurde jeweils ein vergangenes Konzertkonzept wieder aufgegriffen. Wer jedoch eine reine Retrospektive auf die Ensemblegeschichte, also eine erinnernde Wiederholung der Werke aus dem Repertoire-Katalog des Ensembles vermutete, der begegnete schon im ersten Konzert »Kommentierte Musik / Including Catherine Lamb« (29. Juni 2022) einem komplett neuen Konzertprogramm, bei dem zwei Konzepte der Vergangenheit zu einem interdisziplinären Porträtkonzert der US-amerikanischen Komponistin Catherine Lamb kombiniert wurden. Zwischen den nach der chronologischen Reihenfolge aufgeführten Werken, die diesmal für die Besetzung des Ensembles bearbeitet wurden, ergänzten zwei Filme des Künstlerduos Distruktur, die als eine visuelle Reaktion auf die mikrotonale subtile Klangentfaltung im Schaffen der Komponistin zu verstehen waren, den Abend.

Die grenzüberschreitende Zusammenarbeit und die Experimentierfreudigkeit des Ensembles wurden im Konzert »Sichtbare Musik« (12. Oktober 2022) noch deutlicher betont. Zusammen mit dem Dramaturgen Malte Uebenauf entwickelte das ensemble mosaik ein experimentelles Format, in dem das sichtbare, aber werkunabhängige Geschehen unter der Bühne parallel mit der Werkaufführung auf der Bühne stattfand: Im Konzert liefen die Musiker\*innen, die gerade nicht spielten, durch den Mittelgang zwischen den Publikumsreihen und nahmen im Raum unter der Bühne ihren Platz.

Das Programmheft erklärt, dass sie »sichtbar als Zuhörer\*innen und menschliche Akteure jenseits ihrer Bühnenpersönlichkeit« würden, aber wegen ihrer augenfälligen Kostüme und starren Gesichtsausdrücke erschienen sie in der Tat mehr in der Doppelrolle und im Endeffekt bei vielen Momenten als großer Ablenkungsfaktor des Abends. Trotz alledem gelang das Konzept an sich zumindest konzeptuell, nämlich eine kritische Frage zum Inszenieren von Konzerten aufzuwerfen und gleichzeitig ein alternatives Format vorzuschlagen.

Ausgerechnet am selben Abend zeigte sich das nach dem gleichnamigen Gedicht von Gerd-Peter Eigner komponierte Stück *Alles* für Stimme und Ensemble von Sergej Newski, dass die Bühne ohne jeglichen Einsatz des Visuellen in eine Szene umgewandelt werden kann. »Gib mir meinen Löffel zurück.« Mit einer fast absurd klingenden Aufforderung beginnt das monologische Stück. Aber im Laufe der Dramaturgie, durch das mehrmalige Scheitern der Aufforderung und die kontrapunktisch verstreuten Instrumentenklänge, eskaliert der Monolog zu einem Wutausbruch. Die emotionale Intensität blieb konstant, bis der Sprecher Jakob Diehl, der schon einmal für das 2013 veröffentlichte Porträtalbum des Komponisten mit dem ensemble mosaik das Stück aufnahm, seufzend wiederholte: »Gut, behalt halt alles«.

An den anderen Abenden der Reihe wirkte das Konzept eher als ein kuratorischer Rahmen, wie beispielsweise im Konzert »Serien Studien Etüden« (31. August 2022), in dem in Serie entstandene Werke mit Bezug auf vorgefundenes musikalisches Material zu hören waren. Im Zentrum des Konzerts stand Sara Glojnarícs *sugarcoating*-Zyklus, vor allem die Uraufführung des Auftragswerks *sugarcoating #3*. Mal schroff und mal maschinell klingt ihre Arbeit an der Neoadaption von Materialbehandlung der Popmusik, aber in allen Stücken gemeinsam sind die Virtuosität und die partikelartige Klänge. Und in *Amproprification #9: Schrift/Bild/Schrift Bernhard Lang* von Maximilian Marcoll erreichte die Behandlung der bestehenden Musik ihr Extrem: Die Musiker\*innen spielten

Bernhard Langs Ensemblestück *Schrift/Bild/Schrift* unverändert, wobei das Publikum auf der Empore jedoch durch Lautsprecher fast nur kurze Momente davon hören konnte, die Marcoll ausschließlich durch Lautstärkemanipulation gefiltert oder verfremdet erzeugte.

Den stärksten Eindruck der Jubiläumsreihe hinterließ das Auftragswerk *backslash* von Michael Beil im Konzert »Augmented Instruments« (14. Dezember 2022). Im Zentrum der Bühne war jeweils ein Ensemblemitglied zu sehen, das eine Sequenz nur gestisch darstellte, wobei die Klänge von einem anderen Mitglied an der Seite der Bühne gespielt wurden. An der anderen Bühnenseite bedienten die anderen Musiker\*innen die Feedback-Controller, als würden sie ein Othello spielen. Dies wurde von einer Standkamera und einer bewegten Handkamera abgefilmt und auf die große Leinwand in der Bühnenmitte projiziert. Dabei erschienen die von den »Augmented Instruments« eingefangenen audiovisuellen Sequenzen im Video als das vollkommene Ergebnis und das restliche Geschehen auf der Bühne als offene Produktion dazu. Da heraus stellte sich die Frage – die sich auch auf Tiktok, Instagram und Co. beziehen könnte: Was ist die Realität?

In seiner Jubiläumsreihe präsentierte das ensemble mosaik überwiegend Stücke, die Elektronik einbeziehen. Doch im letzten Konzert »Autonome Musik« (15. Februar 2023) schloss das Ensemble seine Reihe mit einem ganz instrumentalen Stück ab, und zwar *murmurs* von Rebecca Saunders. Für diese »räumliche Collage« – so die Komponistin – verteilten sich die Musiker\*innen über den Raum und entfalteten individuell in fünf Soli und zwei Duos sieben Klangflächen, als würden sie ins Unendliche hinausgehen.

Insgesamt funktionierte es gut, dass das Ensemble für sein Jubiläum an seiner bewährten Arbeitsweise, basierend auf einer Konzeption Konzertreihen zu entwickeln, festhält – diesmal in Form einer groß angelegten, sozusagen Reihe der Reihen, was auch gut zum Anlass passt.

Moonsun Shin



L

P

Guðmundur Steinn  
Gunnarsson  
Landvættirnar fjórar  
Carrier Records

Áki Ásgeirsson  
m'aidez  
Radio Bongo

Das isländische Kollektiv S.L.Á.T.U.R. (»Ver- einigung künstlerisch aufdringlicher Musik- schaffender rund um Reykjavík«) versammelt Komponist:innen, die, anders als ihre in Holly- wood reüssierenden Landsleute, den Avant- garde-Begriff hochhalten. Das geht einher mit eigenwilligem Humor und besonderen Kon- zertperformances, wie man sie kürzlich in Kiel bewundern konnte (siehe Positionen #134). Zwei Neuveröffentlichungen geben jetzt Gele- genheit, Einblick in die ästhetische Bandbreite des S.L.Á.T.U.R.-Universums zu nehmen.

In Guðmundur Steinn Gunnarssons *Land- vættirnar fjórar* (»Die vier Landwächter«) arbei- tet sich das sechsköpfige Steinalda Ensemble an einem isländischen Nationalmythos ab, der durch die mittelalterliche *Heimskringla*- Chronik überliefert ist. Laut der Sage vertei- digten vier Wesen – Drache, Adler, Stier und Riese – die Insel vor der Einnahme durch den dänischen König, indem sie seinem als Kund- schafter gesandten Zauberer den Landgang verwehrten. Die vier sind bis heute Schildhalter

des isländischen Wappens und auch auf die Münzen der isländischen Krone geprägt. Gunnarsson widmet jedem Schutzgeist ein Triptychon aus drei Sätzen.

Der Kniff ist, dass die vier Nationalsymbole in einer musikalischen Landschaft auferstehen, die am Küchentisch improvisiert wirkt. Die Artepovera-Haltung wird im Videomitschnitt einer früheren Aufführung (zu finden auf YouTube) besonders deutlich: Handelsübliche Bier- und Plastikflaschen werden geblasen, Konservengläser, Suppenteller und Teedosen mit Bleistiften angeschlagen. Der Einsatz von Blockflöten, Pfeifen, Melodicas und bunter Klangstäbe verströmt einen einladend niederschweligen Charme. Abgesehen von der dezidierten Zuteilung von Querflöte, Gitarre und Trommel lautet die Devise: Alle machen ein bisschen alles.

Der Aura des Vorschulkindergartens ist im Klang der Aufnahme deutlich zu spüren und natürlich dazu da, gebrochen zu werden. Die Gitarre wird zur Laute, die Nachtbilder aus fernen Zeiten heraufbeschwört: Eulenrufe, Hundebellen, Katzensang und Wolfsgeheul, Wind und Wetter, das Rauschen des Meeres, auch das Knochenklappern eines Skeletts und Geisterstöhnen. Ein Epos mit reduzierten Mitteln, eine avantgardistische Ausprägung von Programmmusik? Schon kippt das Ganze wieder ins Jetzt und man hört nur noch einen Geschirrschrank, der durch die U-Bahn zu wackeln beginnt.

In der Behandlung der Blas- und Schlaginstrumente teilt sich Gunnarssons Vorliebe für freie Rhythmik mit. Während die Musiker:innen seiner über die Jahre verfeinerten »animated notation« am Bildschirm folgen (die vom Prinzip her einiges mit Beat Saber, einem Virtual reality-Rhythmusspiel, gemeinsam hat), formen sich die unterschiedlichsten rhythmischen Gestalten und Aggregatzustände aus, die bei aller Determiniertheit mitunter so wirken, als würde in einem riesigen Topf mit Klangstäben gerührt. Der Verzicht auf ein festes Metrum trägt – neben den mimetischen Elementen – wortwörtlich zur Reise in eine andere Zeit bei.

So fantastisch sich das Ganze ausnimmt: Letztlich bleibt unklar, inwiefern es sich bei

dem Projekt, das vom isländischen Kultur- und Bildungsministerium gefördert wurde, um eine Hommage an den Nationalmythos oder seine Dekonstruktion handelt. Der Gegensatz ist in spannungsvoller Schwebe fruchtbar gemacht. In einer Gegenwart, in der Appelle an das nationale »Wir-Gefühl« den Ausbau der Kriegsindustrie unter Inkaufnahme der Verarmung ganzer Bevölkerungsteile legitimieren, kann dieses Album durch Zuschreibung ideologiekritischer Untertöne nur gewinnen.

Als Wegbegleiter von Gunnarsson hat auch Áki Ásgeirsson schon in den Nullerjahren mit verschiedenen Formen der Notation, auch der »animated notation«, experimentiert. Seine Werke sind durch die Bank performativ und medienbezogen, so dass es nicht verwundert, mit *m'aidez* (»Hilf mir«) die Debüt-LP des Komponisten in den Händen zu halten. Darauf verbindet sich sein Interesse an elektronischen Klängen, das er auch als Mitorganisator des isländischen RAFLOST-Festivals pflegt, mit seiner Fertigkeit im Trompetenspiel, die er u.a. auf einer mit Interface ausgerüsteten Sensor-Trumpet unter Beweis stellt.

Die beiden Titel *Starboard* (»Steuerbord«) und *Port* (»Backbord«) verweisen, wie auch das auf dem Cover abgebildete Segeltuch, auf die Schifffahrt. Ist es eine in Seenot geratene Person, die hier um Hilfe ruft? Der das Album begleitende Text von Daniel Porkell Magnússon ist frei von jeder Dramatik: eine stille Meditation über die Erhabenheit der schneebedeckten Weiten Grönlands, die sich gegenüber allen menschlichen Bestrebungen unbeeindruckt zeigen. Dazu passt der endlos wandernde Blick über eine mit Eisschollen übersäte Wasseroberfläche, wie er als Video zum Album präsentiert wird. Musik, Text und Video bilden eine Einheit.

Obwohl die Betitelungen es anbieten, enthält sich Ásgeirsson der Lautmalerei. Sein Ohr richtet sich nicht auf den Wellenschlag des Meeres, allenfalls auf das abstrakte Dunkel unter der Oberfläche. *Starboard* ist ein Spiel mit Oszillatoren, Reglern und Rädchen. Klänge wandern zwischen den Audiokanälen hin und her, ein ständiges Surren und Bizzern. Was

anfangs gemütlich und sogar ein bisschen analog-possierlich wirkt wie die blinkende Schaltzentrale des Bösewichts aus einem *James Bond* der 60er Jahre, gewinnt im Lauf der Zeit an Dynamik, mutiert, zerteilt und überschlägt sich, bis alle Bewegung im Knistern verlöscht.

In *Port* hingegen ist die Trompete als musikalische Quelle deutlicher auszumachen. Das tonlose Spiel erzeugt durch Verstärkung und digitale Manipulation einen permanenten, real fühlbaren Druck. Hier ist sie dann doch noch zu finden, die Dramatik des *m'aidez*, das Spiel mit der Grenze und die Frage »Wie lange kann das gutgehen?«. Ein auskomponierter Schwellenzustand, der beim Hören über Kopfhörer besonderen Eindruck macht, weil die beiden Audiokanäle sich aneinander aufzureiben scheinen. Quälend langsam geht hier jemandem die Luft aus. Die Generalpause, mit der das Stück endet, hat auch einen befreienden Aspekt: Das Leid hat ein Ende. Überlebende unbekannt.

Fabian Schwinger

---

## F E S T I V A L

### Opera Forward Festival

3.-12. März 2023, Amsterdam

Erst acht Jahre jung ist das Amsterdamer Opera Forward Festival, das sich seit 2016 jedes Jahr im März neuen und jungen Zugängen zu Musiktheater widmet. Dieses Jahr stehen neben vielen Gesprächsrunden, Workshops und Performances drei Opernpremierer zum Thema Revolution auf dem vielseitigen Programm.

Bereits die Architektur des Opernhauses in der Amsterdamer Altstadt demonstriert eine ungewohnte Offenheit: durch eine Glasfront blickt man auf die malerischen Grachten und Schnabelgiebel, eine große Freitreppe ermöglicht ein übersichtliches Fortkommen ohne unerwünschtes Anrumpeln. Zur Feier des Tages taucht ein improvisierender Saxophonist all dies in weich-goldene, durch einen Hall-Effekt atmosphärisch erweiterte Jazz-Klänge. Das

zahlreich erschienene Publikum passt – dank eines Geniestreiches der niederländischen Kulturpolitik: einer Art monatlicher Flatrate à 20/15 Euro für ausgewählte Veranstaltungen – hervorragend zu der architektonisch suggerierten Egalität und Offenheit des Gebäudes. Eine solche Diversität und eine Auslastung sucht man in deutschen Häusern vergeblich.

Die erste Premiere – *Perle Noire: Meditations for Joséphine* – wartet mit einem großen Namen auf: Peter Sellars. Mit Fortschreiten des Abends wird seine Rolle jedoch rätselhaft. Was – so könnte man überspitzt fragen – hat der durch seine Zusammenarbeit mit den Berliner Philharmonikern bekannte Choreograf hier genau beigetragen? Der Abend, der einen künstlerischen Blick auf die Schwarze Sängerin und Tänzerin Joséphine Baker wirft, über sie »meditiert«, fällt auffällig statisch aus. Vor dem eisernen Vorhang steht, sitzt, liegt die Performerin Julia Bullock und gibt – verbunden durch gesprochene Abschnitte – eine Revue aus musikalischen Nummern zum Besten. Großteils sind diese Nummern vom Komponisten, Pianisten und Percussionisten Tyshawn Sorey bearbeitete Lieder Bakers, die aber durch das bewegungsarme Bühnengeschehen Längen entwickeln. Auch die Musik, die einen Bogen von Avantgarde, über melodiösen Jazz bis hin zum Musical schlägt, vermag nicht, dem Abend etwas Zwingendes zu geben. Bullocks One-Woman-Show (sie gilt zurecht als Ausnahmesängerin und -darstellerin) ist aber trotz jener dramaturgischen Schwächen bemerkenswert und Rebekah Heller (Fagott) sowie Travis Laplante (Saxophon) gelingen in ihren hoch virtuosens Parts Gigantisches.

Es bleibt politisch: am folgenden Abend feiert die Oper *Animal Farm* (eine Vertonung des gleichnamigen Romans von George Orwell) des russischen Komponisten Alexander Raskatov ihre Uraufführung auf derselben Bühne. Das Werk und die Inszenierung sind atemberaubend, es passt einfach alles. Das Bühnenbild verbindet eine luxuriöse Marmorbühne, in der später die vermenschlichten Tiere dinieren werden mit der kargen Ästhetik eines

Schlachthofes. Die Kostüme runden dieses Vexierbild ab: halbtransparente Masken lassen die Sänger\*innen zu Tieren werden, verschwinden aber nach und nach, sobald die zunächst unschuldig-idealistischen Tiere gierig und bigott ihre eigens aufgestellte Utopie dem Profit von Wenigen opfern. Die Musik von Raskatov wirft die Frage auf, warum in aller Welt dieser Komponist nicht in aller Leute Munde ist: Die unterschiedlichen im Opernstoff vorkommenden Tierlaute sind hoch virtuos mit den effektiv instrumentierten Klängen verwoben und wirken darum weder wie nachträglich angeschraubte Erweiterungen der Musik noch wie billige Gags. Raskatov komponiert eine Oper, die auf höchst ästhetische Weise atonale und experimentelle Klänge mit tonalen Anleihen verbindet. Manch einer mag das »eklektisch« nennen – dieses Attribut allerdings vermag nicht im Geringsten den musikalischen Kosmos zu beschreiben: Entgegen des Vorwurfs, der gerade in Deutschland dem Eklektischen gemacht wird, ist das Werk nie anbiedernd, nie betont affirmativ und dennoch voller sinnlicher Genüsse und tief bewegender Klänge, die nicht nur spielerische Elemente, sondern auch die großen, in *Animal Farm* allegorisch beschriebenen Verbrechen bewegend, bedrohlich, schockierend gekonnt ausleuchten. Zum Leben erweckt wird diese Partitur durch ein spielfreudig-virtuoses Orchester und Sänger\*innen, die sich für dieses Werk in einer Art und Weise ins Zeug legen, wie man es selten sieht: Hundeknurren, Wiehern, Heulen, all diese extrem geräuschlastig dargestellten Laute verlangen den Darsteller\*innen technische Meisterleistungen ab. Die heimliche Königin des Abends ist Holly Flack als naiv-kokettes Fohlen Mollie: Ihre höchsten Töne im Pfeifregister lassen jede Königin der Nacht erblassen. Die Inszenierung (Regie: Damiano Michieletto) schafft es auf bewundernswerte Weise, mit diesen musikalischen Attraktionen mitzuhalten. Da das Stück jedoch eine Koproduktion mit den Häusern in Wien, Helsinki und Palermo ist, wird auch in diesen Städten die Oper demnächst ihre Premiere feiern.

Am dritten Abend schafft das Opernstudio mit der Stückerarbeitung *Ändere die Welt* das Unglaubliche: Ebenbürtigkeit mit dem Vorabend. Das intim inszenierte Pasticcio aus Kompositionen von Eisler, Weill, Schumann u.a. verbindet ausdrucksstarken Gesang mit beeindruckenden Texten, die sich, vorgetragen von der großartigen Stimmkünstlerin Amara van der Elst, auf eine schmerzhaft-ehrliche Art an das Publikum wenden. Vieles erinnert an Freestyle-Rap: Rhythmisch und voller Assonanzen dringt sie damit bis in den letzten Winkel der Herzen des Publikums vor, gliedert sich ein in die musikalischen Plateaus und ermöglicht damit den Kunstgriff eines Pasticcios, das nicht unter den regelmäßigen Spannungsabfällen zwischen den einzelnen Abschnitten zu leiden hat. Dem Regisseur Mart van Berckel ist es zu verdanken, dass – was man nur selten sieht – eine differenzierte Sichtweise auf das nicht unproblematische Festivalmotto (Revolution) erfolgt. Die Ambivalenz zwischen Utopie und Gewaltanwendung ist stets präsent. Dieser Abend ist – obgleich er nur auf der kleinen Bühne zu sehen ist – groß und demonstriert in Perfektion, wie man Musiktheater neu denken kann, wie man neues Publikum gewinnen kann, und wie man mit Oper die Welt tatsächlich ein Stückchen besser macht.

Susanne Westenfelder

---

O P E R

## Dogville Gordon Kampe

11. März 2023, Aalto-Musiktheater Essen

Die Adaption des 2003 von dem dänischen Regisseur Lars von Trier veröffentlichten und weltweit gefeierten Passion-Films *Dogville* durch den Komponisten Gordon Kampe und dem Regisseur David Hermann ist hinsichtlich des Zusammenspiels von Musik, Libretto und Bühne ein voller Erfolg. Auf der Bühne des Essener Aalto-Theaters hat der Bühnenbildner

Jo Schramm den Leidensweg von Grace, im Film von Nicole Kidman, hier auf der Bühne von der Sopranistin Lavinia Dames verkörpert, wortwörtlich als Weg inszeniert: Eine 56 Meter lange Bühnenkonstruktion lässt sie unentwegt die ambivalenten Begegnungsräume mit den Dorfbewohner\*innen durchwandern – von links nach rechts, immer weiter nach oben, nach und nach schieben sich die Räume hintereinander in die Bühne rein, um am Schluss des Stücks einmal katastrophal wieder nach unten durchfahren zu werden. Das ist auch schon die Handlung, von der Bewegung her: Grace, scheinbar vor etwas auf der Flucht, wird in einem abgelegenen Dorf von skeptischen Bewohner\*innen und einem aufgeschlossenen und etwas verliebten Hobbyschriftsteller Tom aufgenommen. Nach und nach wird klar, dass Grace sich versteckt und selbst in kriminelle Machenschaften verstrickt ist. Die Menschen des Dorfes nutzen dies aus und machen sie sich auf vielerlei Weise zur Sklavin. Am Plastischsten wird dies in mehrfachen Vergewaltigungen. Zu Schluss trifft die Person, auf der sie vor der Flucht war, im Dorf ein und holt sie ab: Ihr Vater. Beide töten und zerstören das gesamte Dorf.

Das Beeindruckendste ist tatsächlich das Zusammenspiel der benannten Räume, die Grace durchschreitet und durchlebt, die sich teilweise wiederholen, aber im Laufe der Handlung immer neue, zunehmend übergreifendere Begegnungsmomente beinhalten. Das Libretto ist unglaublich knackig – drei Stunden Film wurden auf 105 Minuten Oper produktiv eingedampft. Und: Die Musik arbeitet sich famos in die Dialoge und Räume ein. Der auch aus dem Pott stammende und jetzt in Hamburg lehrende Komponist Gordon Kampe greift dafür wild in die Musikgeschichte, zitiert irgendwie die spätromantische Oper, aber auch die populäreren Formate des Musiktheaters, und schafft es, dass es sich überhaupt nicht darin erschöpft. Es ist eine im Moment präsente Musik, die etwas erzählen will, die sich entwickelt und sich und ihre Figuren, deren Handlung und was es eben besonders macht, die bespielten Räume ernst nimmt und meint, sich nicht aufspielt,

aber trotzdem virtuos ist. Kampe erzählte im Nachgespräch, dass der Bühnenbildner ihm früh ein digitales 3D-Modell der Bühne gab, anhand dessen er komponiert hat.

Waghalsig und diskussionswürdig ist die Wahl des Sujets und des Umgangs damit. Es wurde in Einführung und Nachgespräch mehrfach betont, wie gut der Stoff von *Dogville* für die Opernbühne geeignet sei. Und ja, es ist mal wieder eine schöne Frau, die hier einen Leidensweg mit Vergewaltigung durchschreitet, wie Daphne einstmals – hier nur eben mit dem Tarantino-Moment, der Rache zum Schluss. Was macht den Unterschied, sich trotz allem auf der Bühne Vergewaltigungen anschauen zu müssen – zumal die beiden konkreten physischen Vergewaltigungen auf der *Dogville*-Bühne mehr schlecht als recht einem Opernklischee von Hose runterziehen und aneinander reiben nachinszeniert wurden, frei von jeglicher Psychologie. Viel stärker sind da die späteren Szenen, wenn Grace im Gemeinschaftsraum hinter einer Wand nach und nach von den Männern besucht wird und die Frauen des Dorfes davor es irgendwie billigen. Bezeichnend wurde im Nachgespräch ein Moment, den man wahrscheinlich an fast jeder Oper finden wird: Die Dramaturgin hat keine Sprache dafür, über diese misogynen Inhalte zu sprechen – jeglicher Diskurs dazu fehlt. Stattdessen wird der zum Interview bereitstehenden Protagonistin mitgeteilt, dass es doch sicher hart sein muss, diese Rolle zu spielen. Nun ja, gut ist, dass diese nicht immer Prinzessinnen spielen will, fair enough. Aber weiter kommt man damit nicht. Passt der Stoff doch vielleicht zu gut zur Oper? Was ist Misogynie heute? Der Film *Dogville* im Kontext des sonstigen Schaffens von Lars von Trier ist diskussionswürdig. Das Frauenbild bei von Trier ist eng, zwar meist unglaublich reich aufgefächert, aber in Filmen wie *Nymphomaniac* an ein unproduktives, weil in Obsession verhaftend, Ende gekommen. Hier stellt sich aus heutiger Sicht, eben wie auch zur zeitgenössischen Oper, die Frage: Will man diese Figuren noch erzählen?



C

## Walter Zimmermann Chantbook for Lipparella

World Edition

Bereits Walter Zimmermanns 2021 erschiene-  
ne Dreifach-CD *Voces* (Mode Records) kreist  
um einen wichtigen Fokus seines Komponie-  
rens: den vielschichtigen, das Gesamtwerk  
durchdringenden Umgang mit Gesang, mit  
Stimmklang, sowie mit einer als Klangrede auf-  
zufassenden, instrumentalen Artikulation. Zim-  
mermann befreit in seiner Musik nicht nur das  
Wort zum Klang, sondern inszeniert gleichwer-  
tige Verhältnismäßigkeiten zwischen instru-  
mental und vokalen Bestandteilen, wobei die  
Musik nicht in erster Linie dazu da ist, Gesang in  
einer untergeordneten, bloß dienenden Rolle zu  
begleiten. Darüber hinaus entstehen komplexe  
Partnerschaften wechselseitiger Art zwischen  
Musik und Text, wobei unter anderem Buchsta-  
ben in Tonbuchstaben verwandelt werden.

Ähnlich wie *Voces* ist auch die unlängst  
erfolgte Veröffentlichung *Chantbook for  
Lipparella* als ein multiperspektivisches  
»Gesangsbuch« angelegt, das den Umgang des  
Komponisten mit Vokalisationen exemplarisch  
in zehn Stücken »aufblättert«. Die Aufnahmen  
sind in Zusammenarbeit mit dem schwedi-  
schen, 2008 gegründeten Kammerensemble  
Lipparella entstanden, das zeitgenössische  
Musik mittels eines Instrumentariums aus der  
Barockzeit beziehungsweise der Renaissance  
(Flöte, Oboe, Laute, Violine, Viola da Gamba),

D

erweitert durch Gesang (Countertenor), rea-  
lisiert. Für diesen Klangapparat wurden acht  
bereits bestehende Kompositionen Zim-  
mermanns eingerichtet, und auf der CD mit zwei  
weiteren, für Lipparella neu geschriebenen  
Stücken ergänzt.

Anverwandlungsprozesse liegen dem  
Komponisten nicht fern, im Gegenteil. Unter-  
schiedliche Modi der Übertragung spielen bei  
ihm seit je her eine Rolle, seien es instrumentale  
Transkriptionen von Gesangsaufnahmen, oder  
die Übersetzung von geschriebener Sprache,  
von Worten, Begriffen und Sinnzusammen-  
hängen in Musik (vgl. exemplarisch die Kla-  
vierkomposition *Voces Abandonadas* von  
2005/2006 (Wergo) auf Basis von Sentenzen  
des italienisch-argentinischen Schriftstellers  
Antonio Porchia).

Eine zusätzliche »Kontaktaufnahme« zwi-  
schen Sprache, Literatur und Musik ist das Ein-  
beziehen von Rezitation, die etwa bereits in den  
*Songs of Innocence and Experience* (1996/2004)  
begegnet. Dies ist auch auf der vorliegenden CD  
in zwei Stücken anzutreffen, bei *Cirkel – Kontakt*  
(2019), wo die dänische Dichterin Inger Christen-  
sen eigene Lyrik singt, und mit dieser Vortrags-  
art bereits die innige Verbindung von Poesie und  
Musik dokumentiert, sowie in *Ett avlågset Land  
– Das abgeschiedene Land* (2019), eine Text-Ver-  
tonung des schwedischen Dichters Gunnar Eke-  
löf, dessen Stimme in dem betreffenden Stück  
ebenfalls zu hören ist.

Typisch für Zimmermann geht es dabei nicht  
um eine gewollte Verschmelzung oder herbei-  
gezwungene Synthese, sondern er stellt der  
Dichtung beziehungsweise der Sprachgestal-  
tung anderer seine eigenen, nicht selten kon-  
zeptuell bestimmten Klangfindungen zur Seite,  
um ein Spannungsfeld aufzubauen, das auf sub-  
tile Art und Weise eine Begegnung, beziehungs-  
weise eine Kommunikation auf »höherer Ebene«  
anstoßen kann.

Der transparent wirkende, präzise, aber auch  
warme Klang der Barockinstrumente sowie  
das tiefe Verständnis Lipparellas für den künst-  
lerischen Ansatz des Komponisten ermöglicht  
diese Kommunikation auf eine eindruckliche

und – man kann es ruhig sagen – zauberhafte Weise. Dies heißt jedoch nicht, dass Zimmermanns Musik von Lipparella in eine ferne, vormoderne Vergangenheit rücküberführt wird, sondern sie gewinnt an aktueller Präsenz mittels der Befreiung vom spätromantischen Gewand, in dem die zeitgenössische E-Musik bis heute instrumentalhistorisch eingekleidet ist. Dies wird auch bei den Stücken deutlich, in denen avantgardistische Techniken zum Zuge kommen, zum Beispiel dem von dem US-amerikanischen Maler Brice Marden inspirierten *Shadows of Cold Mountains I* (1994), wo drei mehr oder minder unisono angelegte Stimmführungen von drei Renaissance-Blockflöten in weit ausholenden Glissando-Bewegungen ausgeführt werden, oder dem auf Basis einer grafischen Partitur entstandenen *Paraklet* (1995), wo eine ebenso in drei Stimmen aufgefächerte Barockvioline diffizile Flageolett-Strukturen in Form einer nahezu grenzenlos fließenden Mikrovariantenbildung auszuführen hat.

Thomas Groetz

Tinguely Basel kuratiert. Jean Tinguely selbst hat zwar einige spektakuläre Klanginstallationen geschaffen, er steht aber nicht im Zentrum dieser Schau. Sie bietet vielmehr einen historischen Parcours durch das 20. Jahrhundert, der bei Luigi Russolos *Intonarumori* und Kurt Schwitters *Ursonate* ansetzt, über George Brecht, Robert Rauschenberg, Dieter Roth, Bill Viola und Isa Genzken die Nachkriegs-avantgarde durchläuft und mit Arbeiten von Kader Attia, Ursula Biemann, Christina Kubisch, Oswaldo Maciá, Marcus Maeder, Carsten Nicolai, Emeka Ogboh, Alexander Tillegreen und Jorinde Voigt bis in die Gegenwart reicht. Die Heterogenität der Exponate ist groß: Videoinstallation, klangerzeugende Skulptur, Tafelbild, Lautsprechergefüge, Fotografie, Collage, Kopfhörerparcours, Zeichnung und Partituren fügen sich in dieser postmedialen Ausstellungskonzeption keiner einheitlichen Fragestellung, ja auch keiner Entwicklungsgeschichte. Der Rahmen, den die Auswahl suggeriert, ist die Präsenz des Hörens in Kunstformen, die keine Musik sind.

Worin ist diese Präsenz des Klangs in den nicht-musikalischen Künsten begründet? Marcel Duchamps *À bruit secret* (1916/64), das der Ausstellung den Titel gibt, zeigt eine Antwort an: Eine seltsame Metallspindel, in deren Innern sich, so Duchamp, ein kleines, ihm unbekanntes Objekt verberge, von dem man nur ein Geräusch vernähme – wenn man die Spindel denn schütteln dürfte. Auf der Spindel eingraviert ist ein Lückentext, der vielleicht so zu entschlüsseln wäre: »Fire, carré, longsea/ Fine heap lorsche/ Tenu sharp bar ain«. Zwei Merkmale des Klanglichen stellt Duchamp heraus. Erstens: Klänge lösen sich von ihren Quellen ab. Sie taugen deshalb schlecht zur Identifikation von Einzeldingen. Zweitens: Klangfolgen sind semantisch geladen, wie Wortfolgen. Aber wie in der Rätselschrift fügen sie sich nicht zu sinnvollen Sätzen. Der Dreizeiler endet »gehalten, scharf, Takt« auf »ain« – dem proto-semitischen Buchstaben, dem Nichts der Kabbala, dem naserümpfenden Hä?

Die nicht-musikalische Kunst greift zum Klang, so könnte man die Exponate von hier

## A U S S T E L L U N G

### À bruit secret. Das Hören in der Kunst

22. Februar – 14. Mai 2023, Museum Tinguely Basel

Wenn die Kunst zum Klang greift, verstummt sie. Sie verzichtet auf das mitteilende Wort, sie wendet sich ab vom eloquenten Bild, sie meidet die Redseligkeit der Körpersprache. Sich künstlerisch für den Klang entscheiden heißt, den Umweg zu wählen. Nicht geradeaus zu sagen und zu zeigen, was zu sagen und zu zeigen wäre. Es heißt, sich in einer stummen Sprache auszusprechen.

Nach den Ausstellungen zum Geruch, Geschmack und Tastsinn, ist das Gehör die vierte Ausstellung zum Wahrnehmungssinn, die die Kuratorin Annja Müller-Alsbach für das Museum



aus deuten, um die vermeintliche Klarheit ihrer Mitteilungen zu durchkreuzen. Auf der einen Seite stehen die Arbeiten, welche an der Visualisierung von Klang in Sonagrammen ansetzen: Carsten Nicolais *yes/no* (2009) verwandelt solche Klanggraphiken in Edelstahlskulpturen, welche dem Kunstbetrieb das Begehren nach Luxuswaren zurückspiegeln; Jorinde Voigt setzt die Schallbilder in präzisen Rhythmus- und Wellenstudien aus collagiertem Farbpapier-scherenschnitten um, die einer Bild gewordenen Eurhythmie nicht immer fern bleiben; Marcus Maeder nimmt die Spektrogramme als filigrane Roboterbleistiftzeichnungen auf, in denen die Klanglandschaft des Amazonas-Urwald nachzittern soll. Im Sonagramm feiert so die bildschaffende Kunst das Bild eines undeutbaren Naturklangs.

Maeders Arbeit verbindet diese Faszination fürs akustische Klangbild mit der anderen Seite der nicht-musikalischen Klanganeignung: Dem ökologischen Klangaktivismus. Hier fungiert die Klangaufzeichnung als Moment einer ästhetisch-wissenschaftlichen Forschung im Kampf gegen die Naturzerstörung. Die Installation *Espirito da floresta/Forest spirit Florest* (2017–2020) besteht aus einer kegelförmigen Hüttenkonstruktion, in deren Innern die Klänge eines Urwaldbaums – seines Wurzelgefüges, seiner Krone, der Tracheen im Stamm, seiner Klangumgebung und einer sonifizierten Messung des Kohlenstoffdioxidgehalts der Umgebungsluft – im Wechsel der Tageszeiten erlebbar werden. In Ursula Biemanns Videoinstallation *Acoustic Ocean* (2018) folgt man der schwedisch-samischen Sängerin und Klimaaktivistin Sofia Jannok auf eine Expedition in die Lofoten-Insel-landschaft. In Bildern, für die sich Hochglanz-Magazine nicht schämen würden, sieht man sie Tiefsee-Mikrofone zu Scheinmessungen in den Ozean eintauchen, um auf diese Weise die »Unermesslichkeit der Unterwasserwelt« zu erforschen und zugleich an ebenso tief wurzelnden Traditionen ihrer Vorfahren anzuknüpfen.

In beiden Projekten läuft die Entscheidung für die stumme Sprache des Klangs jedoch dem aktivistischen Impetus entgegen. Denn

das hörende Vernehmen des Knackens und Blubberns, das Ächzen und Säuseln sonifizierter Naturvorgänge ist für die Frage, wie sich die Klimakatastrophe abwenden lässt, so belanglos wie für die Installationen selbst. Die Klänge verschwinden hinter einer ästhetisierten Forschungspose, hinter stolz vorgezeigten Messinstrumenten und Computersimulationen, die ungewollt zur Wissenschaftsparodie verkommen.

Vor diesem lächerlichen Ernst zeigt sich im Rückblick die Wahrheit jener ernsthaften Lächerlichkeit, in die sich Dieter Roth mit seinen dilettantischen Klangarbeiten der 80er Jahre begab. Das *Fernquartett* (1980) besteht aus einem kindisch bemalten Kasten, in welchen vier Lautsprecher und Tonbandgeräte eingebaut sind, über die per Knopfdruck jeweils acht Kassetten zugespielt werden können. Jeder Lautsprecher gibt Aufnahmen von einem der vier Streichinstrumente wieder, denen Roth und seine Mitspieler kunstlos Klänge abringen. Die Konstellationen sind meist so daneben, dass es eine Freude ist. Es ist ein Werk ohne Tiefgang, ohne Einsicht. Der Rätselsprache des Klangs hält es die Treue.

Christoph Haffter

---

## TANZTHEATER

### Ernst Mathias Monrad Møller & Alma Toaspern

27. Januar 2023, Lofft Leipzig

Ist zu großer Ernst auf den Bühnen Leipzigs, wie zum Beispiel im Gewandhaus mit dem etwas überpathetisch Spruch »Res Severa Verum Gaudium« oft genug Ursache ungewollter Realsatire, so scheint der Titel des Tanztheaterstücks *Ernst* ein Werk zu versprechen, das zur Abwechslung mal bewusst eingesetzten ironischen Ernst zur Ursache des Nachdenkens macht. Mit Vorfreude habe ich mich also auf

den Weg zur in Leipzigs äußeren Westen gelegenen Bühne Lofft begeben, um das Tanztheaterstück des dänischen Komponisten Mathias Monrad Møller und der deutschen Tänzerin Alma Toaspern zu sehen.

Dargestellt von dem eigenspielten Team ist der Dressuraffe Ernst, der in einer Art Gefängnisbox aus plastiktütlenen Opernvorhängen – eine Bühne, die sowohl an Schrödingers Katze als auch an Isolationszellen erinnert, wie sie Jeremy Bentham erdacht hat – seinen 80. Geburtstag feiert und dabei verschiedene Aufgaben besteht, belohnt wird und Kontakt zur Außenwelt sucht.

Das Stück ist nicht frei von Längen und weiß das auch gleich am Anfang schon zu demonstrieren. Dabei sind es nicht die überweltlichen Zeitlosigkeiten großer Dichtung, wie schon Goethes Faust ausrief: »Verweile doch! Du bist so schön!« Es sind eher, ähnlich wie vielleicht bei einem Lars von Trier-Film, ungemütliche und folternde Unendlichkeiten, vor denen wir lieber fliehen wollen würden. Keine Frage: Mit solchen Längen als Künstler\*in zu arbeiten ist immer eine riskante Angelegenheit. Sie drohen das Stück auszudünnen, bis es ganz seelenlos ist – und dass es dem Duo Monrad Møller und Toaspern trotzdem gelingt, ein organisches Werk zu präsentieren, nötigt Respekt ab.

Das Stück verzichtet auf eine stringente Handlung, sondern zeigt stattdessen einen ritualhaften und sich wiederholenden Alltag. Seine fesselnde Kraft erhält es als Strickteppich größter Detailarbeit. Immer wieder beeindrucken dabei Passagen, in denen Tanz und Musik sehr eng aneinander geführt werden. Musikalisch wird mit der Vermischung verschiedener Samples gespielt, besonders eindrucksvoll Geräusche des Körpers und Geräusche der Dressur (wie Befehle oder Wertungen): Das Geräusch eines Herzschlags verwandelt sich in das Geräusch eines großen roten Buttons, wie man ihn aus Talentshows kennt. Oder auch: Geräusche, die sowohl von einem Maschinengewehr oder von einer lustig gerührten Schnarrtrommel stammen könnten.

Und immer wieder eindrucksvoll ist die Verwandlungskraft der Tänzerin Alma Toaspern, die ihren Körper zeigt, dressiert von der Musik, im Kampf gegen die Musik und schließlich in immer neue Wesen verwandelt. Diese Doppeldeutigkeiten stellen die Fragen: Was ist hier Affe? Was ist hier Mensch? Und: Was ist hier Dressur?

Wie auch von den Künstler\*innen in einer anschließenden Gesprächsrunde bestätigt wurde, durchzieht das Stück die Idee des Traums. Ich habe mich an Borges Kurzgeschichte »Las ruinas circulares« aus den *Ficciones* erinnert: Die Tänzerin Toaspern ist gewissermaßen die Person, die aus ihrer Imagination heraus die Figur Ernst erschafft und in den Träumen ihres Homunkulus schließlich sich selbst (d.h. den Menschen) entdeckt, um somit die Zuschauer\*innen mit derselben Erfahrung zu ergreifen. Die Bewegungen von Ernst haben dabei etwas Unwirkliches und die Musik von Monrad Møller gibt sich fragmentarisch, gleichwie in einem Traum. Dabei tauchen immer wieder Archetypen oder Bewegungen menschlicher Symbolik auf (z.B. ein Papst oder die Entdeckung des Rads). Wer möchte, sieht darin einen Diskurs über die Entstehung der menschlichen Gesellschaft. Die Künstler\*innen verzichten jedoch darauf, sich in dieser Hinsicht zu spezifizieren.

Wer sich als aufmerksame Beobachter\*in solcher Details auf die Theaterstühle setzt, wird sicherlich sein Vergnügen haben und eine Fülle oft nur sekundenlanger Anspielungen entdecken. Wer jedoch erwartet von den Künstler\*innen durch das Theaterstück geführt zu werden, wird frustriert sein von den Längen. Denn man wird hier alleingelassen im Raum der Eindrücke, herausgefordert sein eigenes Gedankennetz zu spinnen und darin sich selbst und die eigene Erfahrung einzuarbeiten. Ein Theatererlebnis, zu dem man Mut zur Konfrontation mitbringen sollte.

Kyryll Ninov



# RUHRTRIENNALE

## FESTIVAL DER KÜNSTE \_\_\_\_\_ 2023

Musiktheater/Uraufführung

**DIE ERDFABRIK**  
GEORGES APERGHIS /  
JEAN-CHRISTOPHE BAILLY

ab 11. August 2023  
Gebläsehalle, Landschaftspark  
Duisburg-Nord

Konzert

**SCHLAGZEUGMARATHON**  
MARILYN MAZUR /  
BILLY COBHAM /  
MOHAMMAD REZA  
MORTAZAVI U.V.A.

26. August 2023  
PACT Zollverein, Essen

Konzert

**PLAY BIG!**  
SOFIA GUBAIDULINA /  
MICHAEL WERTMÜLLER /  
SIMON STEEN-ANDERSEN /  
TITUS ENGEL / BASEL  
SINFONIETTA / NDR BIGBAND /  
CHORWERK RUHR

21. + 22. September 2023  
Jahrhunderthalle Bochum

Die Ruhrtriennale findet vom 10.8. bis 23.9.2023 statt.  
Tickets und das komplette Programm unter [www.ruhrtriennale.de](http://www.ruhrtriennale.de)

OLIVIER  
MESSIAEN

STAATSOPER  
STUTTGART

PREMIERE  
11.6.23

Bild: © Karoline Hjorth & Rikke Ikonen, Eyes as Big as Plates # Brit (Norway), 2018

Messiaens Oper über  
den Heiligen  
Franziskus von Assisi  
als Pilgerreise  
im Opernhaus und im  
Stadtraum: 5 x im Juni  
und Juli 2023!

# SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

Musikalische Leitung Titus Engel  
Regie Anna-Sophie Mahler

Karten: 0711 20 20 90  
staatsoper-stuttgart.de