

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

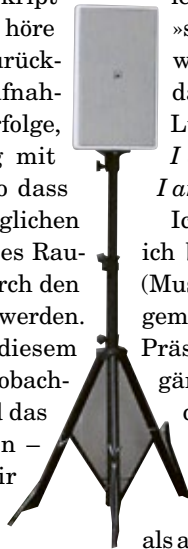
ED MCKEON

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 Resonanz¹ 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.²

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.³ 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 hat⁴ – ›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.«

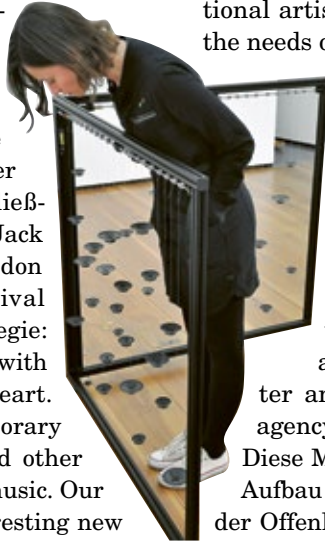
Anders ausgedrückt: Die Präsentation der neuesten Werke einer bestimmten historischen Entwicklungslinie hat an Bedeutung für die Festivalprogrammierung verloren und wird häufig ersetzt durch eine Betonung der Aktualität, des Aufseherregenden eines zeitgenössischen Themas oder eines Konzepts aus der aktuellen 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.⁵ 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.

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-

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 Kjartansons *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

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 unauflösbaren 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.⁶ 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.⁷ 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
- 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/
- 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