

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.¹ 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.² 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.³

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.⁴ 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 Autor⁵ und ist eine prägende Figur für das Aufkommen thematisch-orientierter Gruppenausstellungen⁶. 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 Ebda. 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.«⁷

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

⁷ *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«⁸ 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.⁹ Weiterhin sieht Belting einen Trend darin, dass die Performance des Selbst wichtiger ist als Selbstexpression über ein Kunstwerk.¹⁰ 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.¹¹ 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.¹²

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.¹³ 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*.«¹⁴

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/

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.¹⁵

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 raungruppa-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 2007.¹⁶ 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.