

Mit dem Gesicht zur Wand

Kalas Liebfried im Gespräch mit dem Künstler und Musiker Marco Fusinato über die Rolle seiner Noise-Gitarre im Kunstkontext, die Frage nach dem Wert künstlerischer Arbeit und der musikalischen Arbeit mit Räumen.

KALAS LIEBFRIED Lärm ist selten ein Teil des akustischen Spektrums, den wir gezielt hören; meistens versuchen wir, diesen zu ignorieren oder zu canceln. Selbst wenn er im Vordergrund steht, hören wir nicht ausschließlich, denn Lärm befällt den ganzen Körper. Wie würdest du die Interferenz von alltäglicher und künstlerischer Wahrnehmung im Zusammenhang mit deiner Arbeit sehen? Was passiert, wenn wir anfangen, Lärm aufmerksam wahrzunehmen, anstatt diesen auszublenden?

MARCO FUSINATO Kontext ist alles, und es ist sehr wichtig, ein Werk im jeweiligen Kontext zu verstehen. Wenn man ein Museum oder einen Veranstaltungsort betritt, muss man die Sprache des Ortes, seine Geschichte etc. kennen. Die Art und Weise, wie ich mein Instrument benutze, ist unkonventionell. Ich bin fasziniert von der Geschichte und der Ikonografie der Gitarre und daran interessiert, sie an einen unvorhersehbaren und

unerwarteten Ort zu bringen: Ein neuer Kontext verändert automatisch die Bedeutung. Wenn man Lärm ins Museum bringt, sind die Menschen eventuell offener. Aber ich habe die Erfahrung gemacht, dass Geräusche, vor allem in einer bestimmten Lautstärke, von vielen als störend empfunden werden können. Man kann ein Bild an die Wand hängen und niemand würde es beachten, egal wie problematisch es sein mag. Im Vergleich dazu kann Klang mit hoher Lautstärke alle Arten von Traumata hervorrufen. Wenn wir über Noise sprechen, bringe ich immer gerne das Zitat von John Cage, in dem er davon spricht, dass Geräusche ungeordnet sind, während Musik organisiert ist. Das Museum bietet einen Raum, in dem die Dinge wahrgenommen werden, und wenn man Lärm in diesen Kontext einbringt, wird ihm automatisch Aufmerksamkeit zuteil. Sobald man jemanden sieht, der ein Musikinstrument in der Hand hält, erwartet man, dass diese Person irgendeine Art von Musik spielt. Aber wenn die Person



Marco Fusinato, *Selbstportrait*

etwas Unkonventionelles tut, kann das einen verwirren.

In den 1990er Jahren habe ich ein fortlaufendes Projekt namens *Free* durchgeführt. Ich reiste für Ausstellungen um die Welt, aber ohne jegliches Musikequipment. Also suchte ich mit einem Mini-Disc-Recorder in der Tasche Musikgeschäfte auf und bat darum, ein Verzerrer-Pedal testen zu dürfen, so dass sie mir einen Verstärker und eine Gitarre zur Verfügung stellen mussten. Dann habe ich alles voll aufgedreht und den fürchterlichsten Lärm gemacht, bis sie mich rausgeschmissen haben. Dabei nahm ich alles mit dem Mini-Disc-Recorder auf, ging raus und machte ein Foto vom Laden. Das ist eine Möglichkeit, sich selbst in einen Kontext zu stellen, der da ist: Ein Beispiel für eine Kontextverschiebung.

KL Bei deiner Art von Performances geht es nicht nur um die Musik oder das Instrument, sondern um eine Kombination aus Klang, Bildern, Publikum, Umgebung und Kontext,

so dass es nie eine Grenze gibt. Es sei denn, dass du oder eine Veranstalter*in diese selbst bestimmt. Wie würdest du dein Konzept einer intersektionalen, erweiterten Komposition beschreiben, die sämtliche signifikanten Komponenten berücksichtigt?

MF Ich habe viele improvisierte Noise-Gitarren-Sets in Clubs gespielt. Mit der Zeit wurde ich frustriert, weil ich große Entfernungen zurücklegen musste und die meiste Zeit mit Reisen, aber nicht mit Auftritten verbrachte. Also dachte ich mir, scheiß drauf, ich erfinde ein Projekt, bei dem ich irgendwo hinreise und den ganzen Tag auftrete. Dieses Projekt heißt *Spectral Arrows* und orientiert sich an den Umständen einer Arbeiter*in. Es geht um den 8-Stunden-Tag, der sich an den Öffnungszeiten des Museums orientiert und diesen mit massiver Verstärkung und Improvisation füllt: Es ist eine Besetzung des Raumes.

Daran anknüpfend habe ich beschlossen, die Infrastruktur des Stadions und großer Musik-Auftritte zu nutzen: Wäre es interessant, eine Band zu gründen, mit der man nicht in lokalen Clubs anfängt und probt, sondern sofort, quasi am Endpunkt einer möglichen Entwicklung, als Stadionband auftritt? Das, was große Bands heutzutage wirklich trägt, sind riesige Videowände. Also dachte ich: Lass uns damit anfangen. Die kommunizierten Bilder werden zum Sänger, den ich mit meinem Instrument aktiviere, und das wird zu einem interessanten Twist der Infrastruktur, die ein Erlebnis für das Publikum schafft. So begann also *Disasters*. Es geht darum, diese Infrastruktur zu nutzen und sie mit einem experimentellen Noise-Projekt, das Ton und Bild synchronisiert, neu zu überdenken.

Das Steuergerät nimmt mein Gitarrensiegel auf und gibt es perfekt synchronisiert mit Ton und Bild aus. Dann kann ich es manipulieren, Fragmente des Klangs abgreifen, es schwenken, sein Verhalten zufällig bestimmen usw. Die erste Inkarnation war die Installation

im Australischen Pavillon auf der Venedig Biennale in 2022, eine 200 Tage dauernde Performance, acht Stunden pro Tag. Bei Berlin Atonal 2023 war es ein 40-minütiges Set. Es gibt also viele verschiedene Formen, von Installation bis zu einer reinen Festival-Performance.

KL Die verschiedenen Komponenten einer Komposition entwickeln sich also zu einer Reflexion über die Infrastruktur oder darüber, wie etwas an und mit einem Publikum vermittelt wird.

MF Du hast recht, so ist es komponiert: man denkt darüber nach, was der jeweilige Kontext ist, was sehr ähnlich ist wie bei der Konzeption von Ausstellungen. Man muss genau überlegen, wie die Erfahrung sein wird und wie die Menschen die Arbeit verhandeln und darin navigieren. Genau das wird zu einem wichtigen Teil der Komposition.

KL Bei Berlin Atonal hast du die Bilder durch eine ca. 15 Meter hohe Projektion geschickt. Diese Bildmaschine fühlte sich wie ein verstärktes visuelles Rauschen an. Sie



Marco Fusinato, *DESASTERS*, Atonal, Berlin 2023

erinnerte mich an die Art und Weise, wie wir mit unseren Smartphones doomscrollen und daran, wie dieses Verhalten während der Pandemie nahezu jedem vertraut wurde. Manchmal merkt man gar nicht, dass man es tut. Es ist wie ein Dämon, der von einem Besitz ergreift. Wie funktioniert dein Konzept von Noise im visuellen Bereich?

MF Das Aufnehmen von Bildern ist zu einem so wichtigen Teil unseres Lebens geworden. In *Disasters* sind die Bilder, die ich auswähle, offen genug für ein breites Publikum, so dass die Interpretationsmöglichkeiten groß bleiben. Entscheidend dabei ist, dass man

übrigbleibt, oft keinen Sinn. Weil man vielleicht nur den unbedeutenden Teil (Grind) eines Bildes sieht und nicht das, was es ausmacht. Ich musste die Präsentation in diesem Format, das im Grunde genommen dem entspricht, wie wir das Smartphones benutzen, neu überdenken. Das ist der Punkt, an dem wir jetzt sind: das Telefon diktiert uns, wie wir Informationen und Bilder aufnehmen.

KL Wenn man Instagram als eine der meistgenutzten Plattformen für visuelle Inhalte betrachtet, kann man den Content nicht einmal horizontal drehen. Es ist durch und durch vertikal und bringt uns dazu, Inhalte

Man kann ein Bild an die Wand hängen und niemand würde es beachten, egal wie problematisch es sein mag. Im Vergleich dazu kann Klang mit hoher Lautstärke alle Arten von Traumata hervorrufen.

versucht, ihnen eine Bedeutung zu entlocken, wobei die Person neben einem eine völlig andere Vorstellung von Bedeutung und Affektion hat. Wir werden mit Bildern bombardiert, aber es kommt darauf an, wie wir diesen Sinn verleihen. Ich möchte, dass die Bilder, die ich für die Arbeit ausgewählt habe, sehr breit gefächert sind: Naturgeschichte, Kunstgeschichte, Medienbilder, Teile aus all diesen verschiedenen Spannungen. Und wenn sie aufeinandertreffen, gibt es genug Reibung, aber keine Klarheit. Mir ist nicht einmal klar, was beim Aufeinandertreffen von Ton und Bild produziert wird. Ich brauche die Kraft des Klangs und die Kraft des Bildes gleichermaßen, um eine Art physische Begegnung für das Publikum zu schaffen.

Bei Berlin Atonal war es komplizierter, als wir es uns zunächst vorgestellt hatten, denn die Bilder sind für eine horizontale Darstellung gedacht, und hier war die Leinwand vertikal. Wenn man zwei Drittel eines horizontalen Bildes abschneidet, indem man es vertikal zeigt, ergibt das eine Drittel, das

auf vertikale Weise zu produzieren. Die monströse Projektion bei Atonal kam mir vor wie eine verstärkte Smartphone-Oberfläche, die mir die tägliche Dosis Medienrauschen im Makromaßstab liefert.

MF Das Programm, mit dem ich das Bild bearbeite, orientiert sich nicht am Geschmack, wenn es das Format anpasst. So erhält man wirklich seltsame Bearbeitungen. Auf der Biennale in Venedig haben wir der Maschine zudem eine Zufallsfunktion zugeordnet, mit der jedes Bild bis zu 20 Prozent vergrößert oder als Doppelbelichtung angezeigt werden kann. Da ich auf der Gitarre stets improvisiere, die Bilder aber zufällig ausgewählt werden, weiß ich nie, welches Bild als nächstes auftaucht. Die Maschine bestimmt die Sequenz der Bilder, was diese seltsam und unerwartet macht. Ohne sequenzielle Ordnung gerät die Bedeutung durcheinander. Es gibt eine Qualität und eine Ästhetik, die von meinem Interesse an Underground-Genres wie Grindcore, Hardcore, Anarcho-Punk und

Noise herrühren. All diese Arten von Subkulturen haben eine besondere Ästhetik und Bildsprache. Viele Bilder, zu denen ich mich hingezogen fühle, könnten aus diesen Welten der Lo-Fi-schwarz-weiß-Körnung und der Xerox-Ästhetik stammen.

KL Welche Rolle spielen die umgebende Architektur und ihr Kontext in deiner Praxis? Versuchst du, dich auf einen Raum einzustimmen?

MF In Galerien und Museen muss ich die Verstärkung selbst mitbringen, weil es dort keine Infrastruktur gibt. Die Oberflächen sind hart, und ich muss mir wirklich Gedanken über den Nachhall machen und die Geräte in bestimmten Winkeln aufstellen, damit sie eine Art von Spektralphänomenen

Leinwand, ich selbst und die Verstärkung –, dann wird das Publikum zu einem weiteren Element auf der Bühne, das ganz nah herankommt, seine Meinung kundtut oder lange Zeit verweilt. In jeder Situation wird die Erfahrung des Publikums ortsspezifisch.

KL Bei deinen Performances neigst du dazu, die Dauer im langen Prozess eines 9 to 5-Arbeitstages auszudehnen. Im Vergleich zu Dauerkonzepten wie z.B. La Monte Youngs *Theater of Eternal Music* beziehen sich deine Werke eher auf Arbeit und die Bedingungen einer brutalen kapitalistischen Gesellschaft als auf kosmische und transzendente Themen und die konkrete Untersuchung von Frequenzen. Inwiefern spielen solche Konzepte von Dauer in deiner Arbeit eine Rolle? Siehst du deine Arbeit als einen Ausbruch

Meiner Meinung nach werden Dinge immer im Arsch sein, es wird immer große Spannungen und Widersprüche geben, es gibt immer Meinungsverschiedenheiten. Das Wichtigste ist die Frage, wie wir mit dieser Reibung und diesem Lärm umgehen.

erzeugen können, wenn man sich darin bewegt. Wie kann ich die Luft im Raum modellieren und welchen Effekt hat das auf das Publikum?

Das Kraftwerk in Berlin ist ein so riesiger, überwältigender Raum, dass die Tontechniker*innen, die dort arbeiten, den Raum gut kennen und das PA-System entsprechend einstellen. Das ist die Art von Situation, in der man sich wirklich auf die Crew verlassen muss, da ich lediglich den Klang meiner Verstärker hören kann. In dieser typischen Konzertsituation bin ich ziemlich weit vom Publikum entfernt, da ich auf einer Bühne stehe und etwa 3000 Leute im Raum verteilt sind. In Venedig hingegen kamen täglich bis zu 5000 Menschen durch den Pavillon und standen mit mir auf der Bühne. Und wenn man an die drei Elemente dort denkt – die

aus einer getakteten Gesellschaft oder eher als eine weitreichende Störung in einem System?

MF Es gibt eine Arbeitskomponente, die darin besteht, dass man auftaucht und den Raum besetzt. Das geht auf Ideen aus dem Marxismus zurück, auf den Acht-Stunden-Arbeitstag und darauf, pflichtbewusst und konzentriert zu sein. In einem Club zu spielen, der Zeitlimits mit sich bringt, ist entsprechend recht einschränkend, und man ist sich dessen bewusst, was man tut. Und man ist sich des Publikums bewusst, das vor einem sitzt und erwartet, unterhalten zu werden – egal wie anstrengend und schrottig der Sound auch sein mag. Aufgrund dieses Konstrukts ist der Performer auf der Bühne dem Publikum zugewandt, und die Zuschauer*innen



Marco Fusinato, *SPECTRAL ARROWS*, Kunsthalle Baden-Baden, 2023

sehen den Performer an, was zu einem allgemeinen Konsens führt. Ich empfinde das als einschränkend, wenn ich improvisierte Noise-Gitarrenmusik aufführe. Deshalb ziehe ich es vor, mit dem Gesicht zur Wand positioniert zu sein, so dass ich niemanden im Raum sehen kann. So bin ich von jeder Form der Ablenkung oder dem Wunsch, zu unterhalten, befreit. Ich kann mich auf den Klang und das, was ich im Raum höre, konzentrieren. In der ersten Stunde bin ich mir der Zeit bewusst, aber im Laufe des Tages verliere ich das Zeitgefühl völlig und lasse mich vom Klang mitreißen. Normalerweise versuche ich in 15- bis 20-minütigen Blöcken zu arbeiten, weil ich das Gefühl habe, dass eine Idee, die ich in dieser Zeit umsetze, möglicherweise die Seite einer LP sein könnte – und ich dann zu etwas anderem übergehe und versuche, die Idee weiter voranzutreiben. Es geht vor allem um Transitionen. Diese intensiven Zeitblöcke fühlen sich ein bisschen so an, als würde man den ganzen Tag im Meer stehen und von den Wellen zermalmt werden, die immer wieder über einen hereinbrechen. In diesem Zustand gibt es viel zu erforschen: den Raum stimmen,

auf die Resonanz und alle Arten von Frequenzen, Obertöne und erweiterte Harmonien hören, die in diesem Raum vorkommen.

KL Ich finde es interessant, Arbeit in der Kunst als Erwerbsarbeit zu definieren, da die meisten Gesellschaften künstlerische Arbeit nicht auf diese Weise betrachten würden. Vor allem in Venedig wurde deutlich, dass die Künstler*in als Teil des Arbeitssystems dargestellt wird, als eine Arbeiter*in, die sich im Austausch von körperlichen und geistigen Gütern verausgabt. Das zeigt dem Publikum die unromantische Seite künstlerischer Arbeit.

MF Ich habe den australischen Pavillon zehn Monate lang besetzt, sechs Tage die Woche, jeden Tag. Ich habe mich mit allen Arbeiter*innen, die dort tätig sind, angefreundet und bin mir ihrer bewusst geworden. Der australische Pavillon befindet sich in der Nähe der Müllstation des Giardini-Geländes, so dass die Reinigungskräfte stets vorbeikommen, und so lernt man sie kennen, ebenso wie alle Wachleute, die Leute, die in den Cafés arbeiten, und diejenigen, die sich um die anderen

Pavillons kümmern. Es gibt eine Kerngruppe von Arbeiter*innen, die jeden Tag da ist und dafür sorgt, dass alles gut funktioniert. Ein Teil des Ausstellungskonzepts bestand darin, dass jeder dieser Arbeiter*innen hereinkommen, sich einen Kaffee kochen und die Toilette benutzen konnte. So entstand ein echter sozialer Treffpunkt, an dem man verweilen und sich unterhalten konnte, ein echter Arbeiter*innentreffpunkt.

KL Da deine Arbeiten auf Improvisation und Dynamik basieren, handelt es sich auch um eine Art der Produktion vor Ort, d.h. es gibt kein fertiges Produkt. Es ist eher eine Werkstatt, bei der enorme Verstärkung und Lärm das Material sind, das vor Ort verwendet und verarbeitet wird.

MF Ja, es ist auch ein offenes Atelier. Ich bin die ganze Zeit dort und arbeite. So habe ich es auch gehalten. Man kann sehen, dass der Künstler in diesem Moment mit seinen Materialien ausstellt.

KL Da du dich nicht in den Vordergrund stellst, geht der Arbeitsaspekt über die Persönlichkeit hinaus. Die Künstler*in ist Teil eines Arbeits- und nicht Teil eines Celebrity-Systems – ein Phänomen, das die Vorstellung von Künstler*innen vieler Menschen prägt.

MF Ich habe das in gewisser Weise verneint, indem ich mich mit dem Rücken zum Publikum positioniert habe. Ich bin nur ein weiteres Werkzeug, ein gleichwertiges Element wie die Leinwand und die Verstärkung. Ich



Marco Fusinato, *DESASTRES*. 200 Tage Solo-Dauerperformance als Installation, Australischer Pavillon, 59. Internationale Kunstausstellung der Biennale di Venezia, 2022

bin ein notwendiges Material. Es geht nicht um Berühmtheit, Persönlichkeit oder Ego. Das möchte ich weglassen. Wenn ich die Gitarre als Signalgeber benutze, um Noise zu erzeugen, geht es nicht um den Wunsch, gesehen und geliebt zu werden.

KL Ich habe viel über die parasitäre Verhaltensweise innerhalb eines Systems nachgedacht. In Anlehnung an Michel Serres ist ein Parasit nicht notwendigerweise negativ oder schädlich; stattdessen definiert er ein Wesen, das am Rande existiert und in den Räumen zwischen etablierten Strukturen gedeiht. Parasiten spielen eine entscheidende Rolle bei der Evolution und Transformation von Systemen, indem sie Neues einführen und Veränderungen ermöglichen. Würdest du deine Arbeit als parasitär bezeichnen?

MF Das ist ein wirklich interessanter Vorschlag. Es gibt auf jeden Fall gewisse Elemente davon, vor allem die Idee des Infiltrierens und Kontaminierens: das ist etwas, dem man nicht entkommen kann. Das Wesen der Kunst besteht auch darin, Alternativen aufzuzeigen und Fragen zu stellen, ohne dass man Antworten geben muss. Die Idee des Parasiten ist faszinierend.

KL In deinem Werk erforschst du Spannungen und Widersprüche gegensätzlicher Kräfte. Dabei kommt eine starke dialektische Methode ins Spiel. Würdest du eher dazu tendieren, eine Auflösung dieser Widersprüche zu erreichen oder sie in einem Zustand des Aushaltens zu belassen?

MF Jeder sucht nach einer Antwort, und es gibt Antworten, damit die Menschen sich glücklich fühlen und die Dinge gut laufen: alles wird großartig sein und klar, lass uns eine Gruppenumarmung durchführen, damit wir die Welt besser machen können. Aber meiner Meinung nach werden Dinge immer im Arsch sein, es wird immer große Spannungen und Widersprüche geben, es gibt immer

Meinungsverschiedenheiten. Das Wichtigste ist die Frage, wie wir mit dieser Reibung und diesem Lärm umgehen. Ich bin fasziniert von den Spannungen um die posierenden Kräfte und beschäftige mich mit ihnen. Ich glaube nur nicht, dass es Lösungen gibt. Die Menschheit ist immer in einem ständigen Kampf. Und das ist das Schöne an ihr.

KL Dieser Zustand der offenen Widersprüche aktiviert das Publikum direkt. Geht es bei deiner Arbeit eher darum, das System zu verändern, in dem es angesiedelt ist, oder eher darum, die Notwendigkeit einer Veränderung aufzuzeigen?

MF Ich möchte, dass die Leute etwas fühlen. Das ist das Entscheidende. Man muss sich daran erinnern, dass Menschen einen Puls spüren müssen, damit sie im Moment lebendig sind. Agitation ist eine positive Sache. Wenn man sich die Bilder in meinen Arbeiten ansieht und sie einen ankotzen, wenn man den Sound hasst, dann ist das schon etwas. Man muss es nicht mögen. Ich möchte, dass die Arbeiten polar sind, ich möchte nicht in der Mitte sein. Sie sind nicht nett, ich will nicht nett sein. Ich möchte, dass die Leute Emotionen zeigen und nach ihrer Erfahrung mit einem gewissen Potenzial hinausgehen. ■

Übersetzung aus dem Englischen von Kalas Liebfried

Kalas Liebfried ist Künstler und Kurator. Im Zentrum seiner transdisziplinären Arbeit steht die kollaborative und sozialpolitische Gestaltungskraft von Klang, mit Fokus auf ökologischen und post-imperialen Diskursen. Er ist Gründer von *Fragments of Sonic Extinction*, Mitbetreiber des Rosa Stern Spac und Redakteur beim *20 Seconds Magazine*.