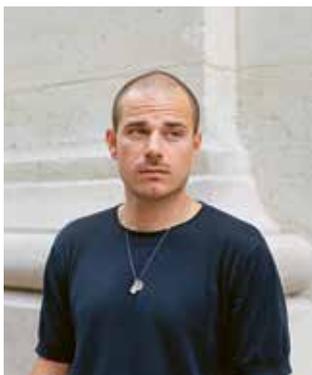


Musik machen ausstellen

**Kunsträume jenseits des Konzertsaals:
Kalas Liebfried im Gespräch mit Kunstkurator*innen,
die Musik ausstellen: Der Programmleiter
des Bourse de Commerce in Paris, Cyrus Goberville,
dem Direktor des Hauses der Kunst, Andrea Lissoni
sowie der Direktorin der Staatlichen Kunsthalle
Baden-Baden und Kuratorin des Deutschen Pavillons
der 60. Biennale Arte in Venedig, Çağla İlk.**

*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 von *Nebyula* (Rosa Stern Space e.V.) und Redakteur beim *20 Seconds Magazine*.*



CYRUS GOBERVILLE

Bourse De Commerce /
Pinault Collection, Paris

KALAS LIEBFRIED Was ist das Ziel von Musikprogrammen in den Institutionen der bildenden Kunst? Geht es darum, Musik auf eine neue Art zu präsentieren? Oder darum, mehr junge Menschen in ein Museum zu locken?

CYRUS GOBERVILLE Ich bin mir nicht sicher, ob alle Musikprogramme in Museen gut sind. Ich glaube, die meisten nutzen sie auch als PR, um neues Publikum zu gewinnen. Es handelt sich manchmal eher um eine Strategie für die gesamte Institution als um einen echten kuratorischen Ansatz. In der Bourse de Commerce, wo ich tätig bin, gibt es das Auditorium, das speziell für die darstellenden Künste eingerichtet wurde. Auch das MoMA PS1 in New York oder die Tanks im Londoner Tate haben großartige Orte für Sound und Performance! Ich glaube, jedes große Museum



ANDREA LISSONI

Haus Der Kunst, München

KALAS LIEBFRIED Blockieren Institutionen der bildenden Kunst manchmal die Entwicklung von Kulturen und deren Ökosystem?

ANDREA LISSONI Wir diskutieren oft darüber, wie man ein Ökosystem am Leben erhalten kann. Ich habe Mailand vor langer Zeit verlassen, aber was dessen Ökosystem katastrophal zusammenbrechen ließ, war die Tatsache, dass es die Fashion-Industrie gab, die großartige Musiker*innen und DJs für ihre Partys buchte und damit die Möglichkeit für das Ökosystem der Musik, Gestalt anzunehmen und zu wachsen, komplett auslöschte. Plötzlich erhielt jemand eine Gage von 3.000.- €, während sich alle anderen nur 150.- oder 200.- leisten konnten. Und das hat buchstäblich in kürzester Zeit alles zerstört, denn diejenigen, die es gewohnt waren, 200.- zu nehmen und für Freund*innen



ÇAĞLA ILK

Staatliche Kunsthalle
Baden Baden & Deutscher Pavillon
der 60. Biennale Arte, Venedig

KALAS LIEBFRIED Ich bemerke oft, dass Personen, die sich sehr stark auf Sound Art und Musik im Kontext von Museen fokussieren, oft nicht in der bildenden Kunst sozialisiert sind, und somit einen unterschiedlichen Input per se einbringen. Du kommst aus der Architektur, leitest jedoch die Kunsthalle Baden-Baden, eine Institution der Bildenden Kunst. Welche Rolle spielen Klang und Musik als Schwelle zwischen den Feldern?

ÇAĞLA ILK Der Grund, weshalb ich aus der Türkei nach Berlin kam, war nicht nur die Architektur, sondern auch die Clubszene im Zeitgeist der frühen 2000er. Ich fand diese labyrinthische Stadt, mit all ihren Facetten und Sounds faszinierend. Es war nicht einfach, als migrantische Frau im Hocheliten-Architekturbereich Fuß zu fassen. Der Ort,

hat hier seine eigene Strategie. Ich habe früher in einem von Künstler*innen betriebenen Raum an der Pariser Metrostation »Strasbourg Saint-Denis« Musik für die Community kuratiert. Die Veranstaltungen fanden in einem kleinen Raum statt, der oft mit Unmengen an Kunstwerken und Menschen gefüllt war. Es

zu spielen, waren auf einmal von solch einer einmaligen Zahlung zu begeistert ... Wir unterhalten uns mit Sarah Miles, der Kuratorin für Sound im Haus der Kunst, oft darüber, wie traurig es ist, dass wir uns manche Künstler*innen nicht mehr leisten können. Auch wenn wir theoretisch ein reiches Museum sind, sind wir

an dem ich mich weiterentwickeln konnte, war das Theater, wobei ich wenig am Theater als Institution, sondern vor allem an freien, performativen Formen im öffentlichen Raum interessiert war.

Dieser hatte sich durch die migrantischen Räume und Klänge verwandelt, wodurch mein Interesse an Sound von

Booking bedeutet Industrie, und der Industrie fehlt ein Narrativ. — Cyrus Goberville

ist eine ganz andere Erfahrung, wenn man in einer überfüllten, schmutzigen und vollgestopften Umgebung Musik hört, als wenn man in ein Museum geht.

KL Du kommst aus einem nicht-institutionellen Umfeld: Bevor du bei der Bourse de Commerce angefangen hast, hast du das unabhängige Label Collapsing Market mitbetrieben. Was ist deine Motivation für die Arbeit in einer Institution der bildenden Kunst mit einer Sammlung im Vergleich zur gemeinschaftsbasierten Arbeit?

CG Als ich mein Label betrieb und auch in der Bourse de Commerce, waren die Leute wirklich anwesend, sie kamen nicht nur, um auf Instagram zu posten. Für mich ist es extrem wichtig zu sehen, dass die Leute über das, was sie erleben und nachdenken,

es nicht: Wir sind eine öffentliche Institution. Kommerzialisierte Institutionen sind extrem reich und gefährden uns alle. Es ist eine ziemlich komplizierte Angelegenheit.

KL Erzähl uns ein wenig über deinen persönlichen Hintergrund und die Rolle von Sound und Musik hierbei.

AL Mitte der 90er Jahre arbeitete ich im Xing, eine Art riesiges, unabhängiges Kunstzentrum in Bologna. Dieser Ort war europaweit einer der bedeutendsten für die Zusammenkunft interdisziplinärer Formen zeitgenössischer Kunst und kultureller Produktion. Diese Zeit war der Moment, in dem diese unglaubliche, noch nie dagewesene Explosion von Genres stattfand. Dann begann ich mit der Leitung von Netmage (seit 2011 Live Arts Week, Anm. d. Red.), einem Festival, bei dem

Räumen und Städten entstand. In Berlin habe ich bemerkt, dass ich ein großes Interesse an Schnittstellen hatten, die keinem Fachgebiet zuzuordnen waren. Später am Maxim-Gorki-Theater hatte ich die Möglichkeit, eine transdisziplinäre Form des Berliner Herbstsalons zu etablieren. So kam zum ersten Mal bildende Kunst mit Theater zu einer gemeinsamen Formsuche, die mich immer stärker mit Klang arbeiten ließ, was zuerst sehr intuitiv war. Klang kann sehr präsent, überfordernd, eine Störung sein. Genau darin habe ich die von mir gesuchte Herausforderung gefunden und mich seit der Übernahme der künstlerischen Leitung (gemeinsam mit Misal Adnan Yıldız) an der Kunsthalle Baden-Baden fokussiert. Eine Kunsthalle hat keine Sammlung und kann zeitgenössischen Formen die volle Aufmerksamkeit schenken.



Die Künstlerin Arca im Bourse de Commerce

ständig präsent sind und nach einem Konzert diskutieren. Vor etwa zehn Jahren habe ich Collapsing Market mit gegründet, wobei wir uns sehr intensiv über die visuelle Ästhetik, die wir verfolgen wollen, austauschten: Das Label hat immer über Brücken zwischen Musik und bildender Kunst nachgedacht. Aber die Dinge liefen überhaupt nicht gut. Wir haben Partys veranstaltet, die nicht wirklich funktioniert haben, weil wir weder Clubmusik noch sehr experimentelle Musik präsentiert haben, die einen anderen Rahmen aufgemacht hätte. Es ist sehr deprimierend, wenn du ein Projekt machst, das nicht gut genug läuft: Du verlierst Zeit, Geld und Energie. Die Musik, die man macht, und die am Rande von zwei Dingen steht, die nicht funktionieren: Der unabhängige Musiksektor lässt einen vielleicht nie in die experimentelle Clubszene, während es in der bildenden Kunst an

wir hauptsächlich audiovisuelle Live-Sets in Auftrag geben. Ich habe immer wieder versucht, die Grenzen zwischen visuellen Künstler*innen, Film und Sound/Musik zu überschreiten.

Das ist also der Ursprung: In der Musik habe ich immer die außergewöhnlichsten Künstler*innen entdeckt, mit denen ich über die Jahre zusammengearbeitet habe. Ich habe aber nie an die Gig-Kultur geglaubt, weil das Umfeld, aus dem ich komme, darauf abzielt, zu unterstützen und zu generieren und nicht darauf, das Nächste, das Vorherige oder das Kommende zu zeigen, auszubeuten oder zu präsentieren. Ich denke, es ist definitiv falsch, einer Industrie zu folgen, die gegen eine künstlerische Arbeitsweise ist. Ich habe nie an der Idee von Auftritten gearbeitet, sondern daran, die Tiefe von Künstler*innen anzuerkennen, die vielleicht Klang, Stimme oder Musik verwen-

kl Worin liegt deine Motivation, Klangliches und Performatives in einer Institution der bildenden Kunst zu präsentieren und welche Transformation hat stattgefunden, seitdem du die Ko-Direktion übernommen hast?

çl Ich sehe das eigentlich in der Tradition des Hauses, das ein Ort der Avantgarden war. Es ist der freieste künstlerische Raum, den sich eine Direktorin oder ein Kurator vorstellen kann. Als wir angefangen haben, haben wir unterschiedliche Kolleginnen als Hauskünstler*innen mit einem kleinen Gehalt angestellt. Das war für uns ein politischer Akt. Man konnte 130 unterschiedliche Berufe in der Kunsthalle anstellen, nur keine Künstler*in. Deshalb haben wir uns gedacht, wir stellen vier Künstler*innen ein, mit denen wir fünf Jahre lang arbeiten – und dies als Denkraum der Institution in die Programmgestaltung mit einbinden. Und so gibt es jetzt eine offene, nicht-hegemoniale Plattform mit einem prozessualen Programm. Wir haben das Haus dadurch zum ersten Mal nicht durch klassische bildende Künstler*innen, sondern durch Klangexperimente mit Jan St. Werner und der Dynamisch-Akustischen Forschung erfahren.

Die ersten Monate haben mir gezeigt, wie wichtig die Architektur für die Klänge war und wie diese die Reflexion ermöglichen – und auch

Musik mangelt, aber nicht an konzeptionellen Ideen. Die bildende Kunst hat dieses gewisse Erbe, dass die Wahrnehmung eines Kunstwerks oder einer Künstler*in vielfältig sein kann.

KL Museen ziehen sehr breite Altersgruppen an: Personen, die sich klassische Ausstellungen ansehen, besuchen auch experimentelle Musikaufführungen. Gibt es an diesen Orten eine größere Sichtbarkeit für spezifische Formen von Klang?

CG Ja, das ist absolut entscheidend: Es geht immer um den Kontext. Wenn man in ein Museum für zeitgenössische Kunst geht, ist man aufgeschlossen, weil man weiß, dass es konzeptionell sein wird. Man ist weniger voreingenommen und zugleich konzentrierter. Und das ist wichtig, denn wenn es zu performativ wird, zu seltsam, wenn es zu sehr in eine kleine Musikkategorie abdriftet, ist es nicht dieselbe Interaktion: Es wird schwieriger sein, das Publikum zu erreichen. Und das ist das Großartige am Museum, dass es in der Lage ist, Gruppen zu bündeln.

KL Es kommt vor, dass Künstler*innen aufgrund des Kontexts dazu tendieren, visuelle oder performative Elemente einzubauen, was zusätzliche Ebenen einführt. Während sich einige Künstler*innen problemlos darauf

den, aber in ihrer Gesamtheit gesehen werden müssen.

KL Das TUNE-Programm am Haus der Kunst konzentriert sich auf klangbasierte Praktiken. Wie hat dies das Museum verändert, das vor deiner Zeit als Direktor im Jahr 2020 keinen Schwerpunkt auf Sound in diesem Ausmaß hatte?

AL Was wir im Rahmen des TUNE-Programms machen, sind Residenzen. Wir versuchen, Praktiken zu vertiefen, sei es die Praxis am Anfang oder am Ende der Karriere. Wenn man die Dinge so sieht, muss man natürlich einen großen Schritt machen, denn die Musik wird immer missverstanden und als Gig-Kultur gesehen. Man muss das gleiche Muster wie bei der Produktion von Ausstellungen einführen und alles auf die Ebene eines Programms bringen. Man gibt jeder Musiker*in oder Klangkünstler*in die gleiche Bedeutung wie einer bildenden Künstler*in. Genau das erzeugt unser TUNE-Programm: Es ist ein Porträt von jemandem, ein Dialog, der eine Zusammenarbeit schafft, die sonst vielleicht nie stattgefunden hätte.

Als ich meine Vorschläge für das Haus der Kunst vorbereitete, konzipierte ich ein Programm für eine Institution ohne Wände, da ich wusste, dass die Institution irgendwann das Gebäude wegen der bereits beschlossenen

Störungen etablieren. Wie kannst du das System und die Hegemonien stören? Ich habe eine konstruktive Methode gewählt und für mich war das der Klang.

KL Du kuratierst den Deutschen Pavillon auf der diesjährigen Venedig-Biennale, wobei Klang nicht nur bei den Installationen von Ersan Mondtag und Yael Bartana im Pavillon eine zentrale Rolle spielt. Die zweite Spielstätte – die benachbarte Insel La Certosa – wird von den Künstler*innen Robert Lippok, Nicole L'Huilier, Jan St. Werner und Michael Akstaller bespielt: allesamt definieren Klang als ihr Hauptmedium. Wieso war es für dich konzeptionell wichtig, das akustisch Wahrnehmbare so deutlich in den Vordergrund zu stellen?

ÇI Weil ich 2019 einen Traum hatte, in dem ich das alles gesehen und gehört habe. Seitdem suche ich danach, wer diesen Traumklang produziert hat: Die gesamten Giardini und die Menschen darin bewegten sich unter einem Drone. Seitdem bin ich – nahezu obsessiv – auf der Suche danach.

Deshalb musste ich eigentlich nicht so viel nachdenken, als ich berufen wurde, denn die performativen und klanglichen Formate waren für mich bereits da. Ich musste nur herausfinden, wie sich diese kontextuell und räumlich darstellen lassen. Ich wusste von

einstellen, fühlen sich andere vielleicht unwohl dabei, ausgestellt zu werden, anstatt nur zu performen.

CG Für mich ist diese Frage extrem wichtig und du hast Recht: Sollten Musiker*innen nur live spielen oder sollten sie auch ausgestellt werden? Darauf gibt es keine endgültige Antwort. Aber es liegt nicht nur in der Verantwortung des

Renovierung verlassen muss. Also habe ich angefangen, alles so zu programmieren, als ob man die Box herausnehmen könnte. Und dann ergeben sich Formate, die stark, dicht und vertikal genug sind, um überall stattfinden zu können.

Warum also gerade Musik und Sound in den Vordergrund stellen? Weil es, und daran gibt es keinen Zweifel, die

Anfang an, dass ich mit einer Gruppe von Künstler*innen arbeiten möchte, um mit Hegemonien zu brechen, entgegen dem für den Deutschen Pavillon gängigen Eins-zu-eins-Verhältnis von Künstler*in und Kurator*in. Es geht um den Threshold, um Übergänge: Wenn du drei Geschichten erzählst und das nicht synchron machen willst, brauchst du transparente Zugänge. Die

Es gibt nichts mehr Horizontales, das die Menschen auf gleicher Ebene zusammenbringt als Musik – ohne Unterschiede und Hierarchien. — Andrea Lissoni

Museums, sondern auch der Künstler*innen, denn sie kommen in diesen Kontext und wollen etwas anderes zeigen, was großartig ist, da sie ihre Arbeit in einem anderen Rahmen neu überdenken.

Als ich mit dieser Arbeit hier begann, ging es wirklich darum, einen sehr großen Rahmen zu schaffen, hinsichtlich des Geschmacks, verschiedener Genres und Ebenen. Es geht um das Framing. Ich habe gerade ein ganzes Wochenende mit Arca veranstaltet, die auch ihre visuelle Praxis gezeigt hat. Musiker*innen, die Kunst machen – und das ist extrem wichtig – brauchen die Unterstützung von Kurator*innen, um sicherzustellen, dass es gut für sie ist, ihre Werke in diesem neuen Kontext zu zeigen. Aber man muss subtil

DNA der Stadt München ist. Es gibt eine lange Geschichte (klassische Musik, Oper, die frühen Tanzmusikszene, die Raves am Flughafen). Und all das schien mir ein Teil der DNA der Einwohner*innen zu sein, die man aufrütteln und zurückbringen kann. Es gibt nichts mehr Horizontales, das die Menschen auf gleicher Ebene zusammenbringt als Musik – ohne Unterschiede und Hierarchien.

KL Wie siehst du die Entwicklung von Sound und Musik in den Institutionen der bildenden Kunst im Verlauf der letzten Jahrzehnte?

AL Wir sollten sehr ehrlich sein, dass wir auf eine sehr westliche Weise arbeiten. Denn wir glauben immer noch, dass MoMA, Tate, Pompidou

Schwellen waren für mich von Anfang an das Grundgerüst für das, das wir erzählen wollen. Es ist ein von sechs Künstler*innen erzähltes Szenario, das von uns an zwei unterschiedlichen Orten inszeniert wird.

Das ist das Utopische, was man schaffen kann, denn auf einer Insel ändern sich die Grenzen jeden Tag. Als ich diese betreten habe, war für mich klar, dass ich die gegebene Horizontalität total unterbrechen sollte. Ich wusste, dass das möglich ist, denn ich hatte mit Künstler*innen auch bereits in dieser Konstellation zusammengearbeitet.

KL Also hattest du eigentlich bereits ein kleines Ensemble zusammengestellt, wobei die Bühne dieses Mal die Biennale ist.

und sensibel vorgehen, Komfortzonen schaffen, damit Dinge entstehen können.

KL Die Bourse de Commerce wird von der Pinault Collection betrieben. Wie passen Musik und Klang in den Kontext einer Privatsammlung?

CG Die Pinault Collection umfasst eigentlich nicht den Klang. Einige Künstler*innen wollten nur dann ein Projekt mit mir machen, wenn es zu einem Erwerb käme, aber

usw. die tonangebenden Institutionen sind, oder? Das stimmt nicht wirklich, denn es gibt ein unglaubliches globales Netzwerk unabhängiger Kunsträume, Institutionen, Galerien und Festivals, die dies in den letzten Jahrzehnten konsequent getan haben. Was sich verzögert, ist die Reaktion der großen sammelnden Institutionen, und das ist sehr traurig, denn das sind die Institutionen, die die Aufgabe haben, die Erinnerung an den grundlegenden Wandel

ÇI Genau. Dass man unterschiedliche Darstellungsformen, die aus unterschiedlichen Sparten kommen, proben kann, ist für mich auch eine politische Mission. In der Musik ist es eine selbstverständliche Tradition, zusammenzukommen, zu improvisieren und zu kollaborieren. Mir geht es darum, diese Elemente im Kontext der zeitgenössischen bildenden Kunst zu etablieren.

KL In den Institutionen der bildenden Kunst wird das

Interessanterweise werden immer mehr Videos und Soundarbeiten präsentiert, je weniger Geld es gibt. — Çağla Ilk

das ist gegenwärtig nicht der Zweck der Sammlung. Vielleicht wird es in 20 Jahren anders sein. In meinem Programm gibt es keinen wirklichen Zusammenhang mit der Sammlung, sondern mit dem Ausstellungsprogramm: Wenn eine Mike Kelley-Ausstellung läuft, gestalte ich ein Programm, das damit referenziell zusammenhängt.

KL Eine Institution für bildende Kunst kann eine großartige Plattform für verschiedene Ansätze experimenteller Musik sein. Aber wie du beschrieben hast, führt der ständige finanzielle Kampf der unabhängigen Szenen oft zu einer Gig-Kultur in den wohlhabenden Institutionen. Aber

in der Kunst, insbesondere in den letzten 70 Jahren, durch ihre eigene Sammlung zu bewahren.

Das Problem, warum dies nicht geschehen ist, liegt auf der Hand, denn vor allem diese Institutionen haben eben Objekte gesammelt und nicht andere Darstellungsformen, die wahrscheinlich noch relevanter gewesen wären.

KL Ist es üblich, dass die Aufmerksamkeitsspanne von Institutionen sehr kurz ist?

AL Das hängt oft damit zusammen, dass es nur sehr wenige Möglichkeiten für Künstler*innen gibt, die mit Klang und Musik arbeiten. Es macht einen Unterschied,

strukturell eher unterbunden. Kollaborationen werden oft in der Kommunikation nicht gleich gewertet. Ich glaube kaum, dass es in den 90ern möglich gewesen wäre, so selbstverständlich eine Ko-Direktion zu besetzen, die auch noch aus Strukturen kommt, die nicht die der bildenden Kunst sind. Glaubst du, es ist heute einfacher, so zu arbeiten?

ÇI Ich bin tatsächlich super pessimistisch. Es gibt sehr wenige Räume, in denen man so arbeiten kann und es wird immer enger und konservativer. Ich glaube, die Gesellschaft entwickelt sich in eine sehr gespaltene Situation durch die letzten Krisen. Ich habe

diese Künstler*innen bekommen selten den wirklichen Vorteil einer Institution zu spüren. Dass man über den einzelnen Auftritt hinausgeht und das Feld dessen mit einschließt, das gesammelt und somit präserviert wird.

CG Was bedeutet es, Klangkunst und Musik zu sammeln? Ist es ein einziges Werk, das man für immer besitzt? Sind es Werke, die kommen und gehen? Ich denke, wenn es eine zeitgenössische Sammlung gibt, die speziell dem Klang gewidmet ist, dann sollte sie extrem gewagt sein, extrem radikal, eine neue Art des Sammelns.

Der Punkt ist, dass die meisten Klangkünstler*innen oder Musiker*innen nicht von Galerien vertreten werden, sondern von Booking-Agent*innen und Manager*innen. Es gibt aber mittlerweile viele Musiker*innen, die darüber nachdenken, welche Galerie ihre Arbeit vertreten könnte. Ich denke, du hast Recht: Letztendlich sollte es so sein, denn das Interesse an Musik in der Kunst nimmt stark zu, so dass dies auch auf allen Ebenen Anerkennung finden sollte.

KL Manchmal habe ich das Gefühl, dass Musik in der bildenden Kunst ein wenig missbraucht wird, da die Diversität in den Vordergrund gestellt wird, aber im Hintergrund selten vertreten ist. Sound ist ein sehr publikumsfreundliches

wie man programmiert und mit welcher Denkweise. Ist dort eine Erzählung oder die Bereitschaft, der Künstler*in oder Musiker*in eine Bedeutung zu verschaffen?

Die Kosten für zehn TUNE-Konzerte im Jahr sind geringer als die für eine mittelgroße Ausstellung einer jungen Künstler*in. Deshalb sage ich: Das ist meine Entscheidung, ich spare mir lieber eine Ausstellung, die ein halbes Jahr lang laufen würde, und investiere genau das gleiche Budget in zehn Soundkünstler*innen, und ich weiß ganz sicher, dass das zur gegenseitigen Befruchtung in der Stadt und in der Region beiträgt. Das ist natürlich nicht die Wahl, die einige andere treffen würden, weil sie lieber eine Ausstellung machen, die in einer Reihe von Magazinen besprochen wird. TUNE erscheint nirgendwo, sondern bleibt in den Körpern derer, die gekommen sind, und im Lebenslauf derer, die aufgetreten sind.

KL Für Künstler*innen bieten Museen auch einen Rahmen, der andere Formen zulässt als z.B. ein Konzertsaal. Allerdings fehlt es in Museen oft an der Infrastruktur eines Musikortes. Wie nimmst du diesen kontextuellen Unterschied wahr?

AL Es kommt darauf an, wen man zeigen will, denn die meisten Künstler*innen, die für uns relevant sind, sind nicht

das Gefühl, dass sie uns in der Zukunft nicht berufen hätten.

KL Institutionen sind sehr träge Schiffe, die sich nur langsam verändern können, jedoch in Museen und an Orten der bildenden Kunst wird es immer selbstverständlicher, die Infrastruktur für Performatives und Klangliches zu schaffen.

CI Wir haben einen Raum in der Kunsthalle Baden-Baden Sync benannt, was weniger die Synchronisation von Sound meint, sondern das in Einklang bringen von Themen und Formen. Interessanterweise wurde zur gleichen Zeit die TUNE-Reihe im Haus der Kunst gestartet, die konzeptionell anders ist, jedoch auf einem verwandten Begriff aufbaut.

Jedoch lehne ich diesen Fokus auf das Musikalische ab, da es mir bereits zu definiert ist. Daher spreche ich immer vom Klang, weil das für mich eine größere Erzählung eröffnet. Dieses Jahr auf der Venedig-Biennale gibt es sehr viele Sound-Elemente. Interessanterweise werden immer mehr Videos und Soundarbeiten präsentiert, je weniger Geld es gibt. Ich betrachte das auch als einen wirtschaftlichen Moment, in dem man kreativ sein muss: Es ist ein Durchgang, eine Transition.

KL Institutionen der bildenden Kunst bieten oft einen erweiterten Kontext für Sound

Medium, aber was ist es darüber hinaus?

CG Ja, das stimmt, aber was wäre das andere Szenario? Ich denke, das ist eine Frage der Ressourcen. Würde ein Museum also die Grenze überschreiten, wenn es Künstler*innen gleichberechtigt wie Musiker*innen behandelt? Ich bin mir da nicht sicher, denn es gibt immer noch unterschiedliche Prioritäten. Aber du hast Recht, es gibt einen gewissen Missbrauch von Musik in der bildenden Kunst. Ich glaube jedoch nicht, dass die Künstler*innen von den Institutionen in eine Falle gelockt oder ausgetrickst werden.

Ich denke, es ist eine weitere Möglichkeit, ihre Arbeit zu zeigen und auch angemessen bezahlt zu werden. Man hat nicht den Druck der Booking-Agentur und des Ticketings: An einem nicht-kommerziellen, institutionellen Ort wird das Honorar nicht wegen des mangelnden Kartenverkaufs gekürzt. Museen und Sammlungen sind also auch Räume, in denen man neue Formen integrieren kann, ohne diese finanziellen Risiken einzugehen. Das ist eine gute Möglichkeit, sich selbst zu hinterfragen und weiterzuentwickeln. Es gibt zwei Dinge, die wichtig sind. Das erste ist die Kommunikation: Wenn man nicht gut kommuniziert, bekommt man immer das gleiche Publikum, das bereits dem folgt, was man präsentiert, aber nicht diejenigen, die nur



Der von Çağla Ilk kuratierte deutsche Pavillon in Venedig

wirklich bühnenorientiert, wiederum andere wollen eine ganz bestimmte Bühne. Ich habe gerade ein komplettes Traversensystem angeschafft, mit dem ganzen Equipment an Verstärkern, Soundsystem, Licht, Projektoren usw. Und von dort aus kann man es in verschiedene Richtungen weiterentwickeln, wie z.B. Pan Daijing, die einfach das ganze System abbaute, um daraus ein Requisit zu machen. Ich denke, es ist in einem Museum immer möglich, den richtigen Inhalt für den richtigen Ort zu finden, also entscheiden sich Museen, dass es Bereiche geben sollte, in denen Klang stattfinden kann. Dann kommt es wirklich auf die Einstellung an: Wenn man unbedingt die Black Box haben will, dann ist es besser, wenn es in Theatern passiert. Die haben perfekte Bedingungen dafür, aber das ist nicht das,

und Musik. Erlauben die Räume der bildenden Kunst eine größere Diversität des Klanglichen, Musikalischen, aber auch Kontextuellen?

CI Wenn ich ein Theater leiten würde, würde ich genauso agieren und die Bühne entfernen – oder eben da lassen. Wenn es eine Gerade sein soll, dann muss durch den gesamten Zuschauersaal ein Holz-Podest gebaut werden. Institutionen sind die Orte, die man neu definieren soll, egal in welchem Kontext.

KL Die Eventisierung der Kunst hat in den letzten 30 Jahren extrem zugenommen und Musik und Klang, ephemere Medien, spielen dabei eine große Rolle. Findest du, dass dabei manchmal eine Ausbeutung des Mediums stattfindet?

aus Neugier und Offenheit da sind. Außerdem sollte die Produktion für die Künstler*innen auf höchstem Niveau stattfinden, denn ich möchte, dass sie ein umfassendes Erlebnis, eine gute Show bieten können. Es die Verantwortung einer Institution, die Position der Künstler*in nicht zu missbrauchen. Was wir gerade mit der Künstlerin Arca gemacht haben, war eine Auftragsarbeit für die Bourse de Commerce, die so nirgendwo anders stattfinden wird; schon allein deshalb, weil der Raum so speziell ist. Für die Künstler*innen fühlt es sich an, als würde man in einem Theaterraum arbeiten, aber mit den Mitteln und der Arbeitsweise eines Museums für zeitgenössische Kunst. Es ist eine andere Art von Freiheit.

KL Welche Möglichkeiten gibt es, Institutionen und ihre Struktur zu verändern und weiterzuentwickeln, und welche Auswirkungen kann dies auf die Musik als Ganzes und nicht nur auf ihre Oberfläche haben? Was sind deine Zukunftspläne für das Programm der Bourse de Commerce auch in dieser Hinsicht?

CG Ich weiß nicht, ob sich die Welt der Musikindustrie als Teil der Museen entwickelt oder ob sie auf breiter Ebene institutionell wird. In letzter Zeit haben wir viele Auftragsarbeiten und Uraufführungen präsentiert – nicht nur

was ich unterstützen möchte. Ich möchte die Formen unterstützen, die sich zwischen der Black Box und dem White Cube befinden.

KL Es gibt eine immer weiter zunehmende Eventisierung in der bildenden Kunst, aber meist ohne sich wirklich um die grundlegenden Bedingungen der musikalischen Produktion und Präsentation zu kümmern. Wie siehst du diese Entwicklung?

AL Das Erste, worüber man nachdenken muss, ist, wie man eine angenehme Situation für die Künstler*in schaffen kann. Als Künstler*in muss man völlig fokussiert und frei sein können. Wenn man das nicht weiß und nur die Kirschen auf dem Sahnehäubchen haben will, wird es zum Problem. Die Eventisierung bringt auch eine Katastrophe mit sich, nämlich die der Ausbeutung. Das Publikum kann fantastisch sein, aber der Institution fehlt das Mindestmaß an Carearbeit. Es ist also eine Frage des Bewusstseins, und dieses sollte von den Künstler*innen eingefordert werden. Care fängt damit an, dass man Leute einstellt, die sich auskennen: Es geht immer um die Leute, die sich hinter den Kulissen verstecken, selbst auf der Ebene der Direktor*innen. Ich meine, das ist ein echter Job, und der ist nicht schick. Es tut mir leid, das zu sagen, aber es ist Arbeit.

CI Wenn es im Programm etabliert ist, als Repertoire, nimmt es eine bestimmte Form an und bekommt einen gewissen Rhythmus, der sich durch das gesamte Programm zieht. Aber es passiert in der zeitgenössischen Kunstwelt, dass Museen sich mit Interventionen auch reinwaschen wollen. Sie versuchen das z.B. mit der kolonialen Geschichte der Sammlungen und nutzen das Zeitgenössische für eine Pseudoaufarbeitung. Dann kommt oft Sound zum Einsatz. Mein Verständnis von Sound ist, dass er einer Gesamterzählung angehören muss und nicht nur einer Sparte oder einer Funktion.

KL Klang ist ein Medium, das eindringlich und direkt den Körper und die Umgebung adressiert und Reaktionen abverlangt. Wie siehst du da die kritischen Potenziale von Klang um Orte und auch Geschichten neu zu kontextualisieren, auch in Bezug zur Biennale und den Deutschen Pavillon?

CI In meinem Traum geht es darum, wie sich Sound wie ein negativer Raum über die Architektur und Landschaft verbreitet, damit andere Formen, andere Welten, andere Grenzen möglich sind und wir nicht immer drinnen oder draußen sein müssen, sondern in bestimmten Momenten dazwischen. Und das kann man tatsächlich auf der Insel mit Wahrnehmungsmomenten



Die Geigerin und Komponistin Galya Bisengalieva im Haus der Kunst, 20. Mai 2022

Bookings. Wir machen kulturelle Kooperationen, z. B. mit dem Haus der Kunst, was der Schlüssel zu allem ist, wenn man große Arbeiten in Auftrag geben will und die Orte trotzdem unabhängig in ihrer Programmierung bleiben wollen. Ich glaube also, dass die Zukunft in der institutionellen Zusammenarbeit liegt. Ein weiterer wichtiger Punkt für die Zukunft des Musik- und Klangprogramms des Museums ist es, mehr auf Erzählungen aufzubauen, wie wir es bei Ausstellungen tun. Ich plane zum Beispiel, mich in der nächsten Zeit auf die Karibik und Brasilien zu konzentrieren.

KL Du hast das Glück, keine Sammlung im Haus zu haben, so dass sich die Frage, wie Institutionen in Bezug auf das Sammeln von Klang nachhaltig handeln können, nicht stellt. Klangorientierte Werke sind meist der kleinste Teil (oder gar kein Teil) von Sammlungen. Woran liegt das?

AL Nun, ich habe Glück und ich habe auch kein Glück. Vor dem Haus der Kunst leitete ich ein Programm an der Tate Modern, das sich *The Time Based Media Collection Care Department* nannte. Wir haben u. a. *Ten years on an infinite plane* von Tony Conrad erworben oder eine Produktion, die

schaffen. Wir haben alle unterschiedliche Hörerlebnisse und viele bemerken das nicht. Das Ziel ist, bestimmte Dinge, auf die man bisher nicht aufmerksam geworden ist, zum Leben zu erwecken und zu verändern: Eine fehlende, nicht zu Ende gekommene Gesamterzählung, mit Referenzen zum Hörbaren und Zeitbasierten.

KL Ich fand es sehr schön, dass die offizielle Ankündigung mit einem Zitat von Georgi Gospodinov eingeleitet wurde: »Eigentlich ist das Erste, was beim Verlust des Gedächtnisses fortgeht, die Vorstellung von Zukunft.« Klang

KL Würdest du dich also eher auf die gemeinschaftlichen und kollaborativen Praktiken konzentrieren als auf einzelne Künstler*innen?

CG Das würde ich gerne tun, denn ich bin mir sicher, dass wir an diesem Punkt noch weiter gehen und den Ansatz eines Line-Ups verlassen müssen. Dieser Ansatz bedeutet, dass man bucht. Aber Booking bedeutet Industrie, und der Industrie fehlt ein Narrativ. Wenn man einen Überblick über eine Szene geben will, werden die Leute die Künstler*innen nicht kennen, aber wir müssen aufhören, zu Konzerten zu gehen, weil wir etwas kennen. Denn wenn wir diesem Muster folgen, ist die Diversität mit Sicherheit tot. ■

wir mit Tarek Atoui gemacht haben. Es dauert ewig, ein Klangstück zu erwerben. Aber weißt du warum? Weil man, wenn man es wirklich erwerben will, die Bedingungen erfüllen muss, um sein Netzwerk am Leben zu erhalten. Das Problem ist, dass Institutionen nicht über die nötige Energie verfügen, dies zu tun und das Werk entsprechend seiner Tragfähigkeit selbst zu interpretieren. Man muss dieses Werk für immer am Leben erhalten, was die grundlegende Aufgabe einer öffentlichen Sammlung ist. Ich meine, ich liebe es. Ich vermisse es, keine Sammlung im Haus der Kunst zu haben.

KL Was bringt die Zukunft im Haus der Kunst? Wie sehen deine Pläne aus, wenn das Haus in ca. fünf Jahren wegen Renovierung geschlossen wird?

AL Ich denke, es ist wirklich zu früh, um das zu sagen. Ich möchte, dass das alles wächst und noch konsequenter wird, so dass wir bereit sind, wenn die Zeit gekommen ist. Es dauert mindestens fünf Jahre, um etwas in einer Institution zu verankern. Es braucht also eine wirklich lange Zeit, um Bewusstsein, Beständigkeit und Kraft zu erzeugen. Da insbesondere Musik, Klang und Performance ephemere sind, brauchen sie Zeit, um sich zu manifestieren. ■

besitzt die Qualität, Schwellen zu schaffen, die Zeitlichkeit zu überwinden und auch omnidirektional zu wirken. Entsteht dabei ein dystopischer Moment, so wie er sich in deinem Traum manifestiert hat?

CI ...oder ein utopischer. Das bringt mich immer zu dem Punkt, dass ich tatsächlich eine Kollektivität durch Klang spüre, die man in vielen Bereichen der Gesellschaft nicht hat. Für mich ist die Insel eigentlich das Ziel, wo ich hinwill oder wo wir hinmüssen. Ein Sound, eine Klangwelle kann sowohl Verlangen wie auch Übelkeit erzeugen. Für mich ist es extrem wichtig, dies alles für ein sehr breites Publikum außerhalb der Ausstellungsräume zu öffnen. Mehr Public Space, weniger Einzelgänge. ■