

Musizieren im Museum

Die Künstlerin und Komponistin Marina Rosenfeld spricht mit Sarah Johanna Theurer über Unmittelbarkeit, Spuren und Verschiebungen in der Beziehung zwischen Musik und Museum.

SARAH JOHANNA THEURER Marina, du hast in so vielen verschiedenen Räumen gearbeitet, nicht nur, aber auch in Kunstgalerien und in Museen. Ich erinnere mich, dass ich deine Arbeit zum ersten Mal durch ein Projekt mit Cashmere Radio in Berlin kennengelernt habe. Wir wollen über die Beziehung zwischen Klang oder experimenteller Musik und bildender Kunst sprechen: Was hat Deiner Meinung nach diese Beziehung geprägt? Gibt es historische Momente oder Werke, die dir einfallen?

MARINA ROSENFELD Erst gestern Abend war ich auf einer schönen Veranstaltung. Der Videokünstler

Charles Atlas sprach über seine lebenslange Zusammenarbeit mit Merce Cunningham. Atlas reflektierte über die zahlreichen Mög-

lichkeiten, wie er und Cunningham gemeinsam neue Verflechtungen zwischen der Kamera, der Choreografie und den Körpern herstellten. Jemand aus dem Publikum fragte Atlas, ob er auch mit John Cage zusammengearbeitet habe, und er antwortete: »Oh, nein, Cage hat sein Ding gemacht.«

Das erinnerte mich an die prägende Erfahrung, die ich mit der Cunningham-Company gemacht hatte, als ich einige Jahre lang halbwegs regelmäßig mit ihnen live improvisierte.



Die Komponistin und Künstlerin Marina Rosenfeld

Ein besonderes Merkmal dieser Arbeit war das Prinzip, das die Musiker*innen dem Tanz nicht zuschauen sollten. Es war fast eine Anforderung: Klang und Bild waren ausdrücklich getrennte Sphären. Es erinnerte mich auch daran, dass es in diesem Kontext keine »Verwischung der Grenzen« gab, die heute bei interdisziplinären Arbeiten häufig im Vordergrund steht. Die Produktion von Klängen für die Cunningham Company war vielmehr eine Gelegenheit, sich parallel mit unterschiedlichen Praktiken zu beschäftigen. Ich denke, das ist etwas, das ich im Hinterkopf behalte: dass das, was im visuellen Bereich passiert, nicht dasselbe ist, wie das, was mit dem Ohr passiert. Ich denke nicht, dass es notwendig ist, diese Grenzen zu verwischen.

ST Hast Du den Eindruck, dass das Interesse von visuellen Kunsträumen und Galerien an der Arbeit mit Klang gestiegen ist? Und gibt es dort ein Verständnis für die Mehrdimensionalität von Klang?

MR Das Interesse an der Einbeziehung von Klang in die bildende Kunst hat explosionsartig zugenommen. Als ich in den 1990er Jahren als junge Künstlerin startete, wurde (besonders im Kontext der zeitgenössischen Kunst – für mich in Los Angeles während der Kunstschule und dann in New York), Musik bevorzugt, die so etwas wie ein Readymade war. Die Idee des kreativen Musizierens wurde im Allgemeinen in einen anderen, engeren Raum verwiesen. Es war viel cooler, Musik wie ein Duchamp'sches Objekt zu behandeln, als eine kreative Praxis an und für sich. Als kritische, junge Künstlerin – und auch, weil ich eigentlich Musik machen wollte – bestand meine anfängliche Position darin, auf der Idee zu beharren, dass das Musizieren eine Gelegenheit zur Intervention in das zeitgenössische Feld der Kunst darstellen könnte.

Heutzutage wird Klang ja sehr häufig als skulpturales Material genannt. Nicht unbedingt Musik, aber ›Sound‹ sicherlich. Wir sind also in eine andere Art von Lexikon eingetre-

ten, mit einer Trennung zwischen Musik und Klang, die immer noch häufig artikuliert wird, obwohl ich versuche, skeptisch zu bleiben.

ST Fühlst du dich an das Label der Klangkünstlerin gebunden?

MR Ich habe mich mit diesem Begriff nie wirklich wohl gefühlt und habe ihn auch nur selten verwendet. Der einzige Ort, an dem er mir zugeschrieben wird, ist, ironischerweise, wenn ich in einem Raum für zeitgenössische Musik bin. Wenn ich zum Beispiel in Deutschland irgendwo bin, wo es Komponist*innen im klassischen Sinn gibt, werde ich manchmal als Klangkünstlerin bezeichnet. Aber für mich war die Bezeichnung Komponistin schon immer ein wichtiger Schachzug. Obwohl ein Großteil meiner Arbeiten nicht in die normative Praxis fallen, die mit dem Komponieren verbunden wird, weil ich Bilder, Objekte, Videos und so weiter produziere. Abgesehen davon finde ich die Idee, eine Komponistin zu sein – wenn auch nicht immer als solche lesbar – recht treffend, da sie mich als Person beschreibt, die sich mit Bedingungen und Situationen auseinandersetzt.

ST Nach meinem Verständnis kann das Komponieren auch eine räumliche Praxis sein, ich würde es nicht auf Noten, Musik und Klänge beschränken. Das lässt mich an den Begriff ›Klangfeld‹ denken, den Du oft verwendest, um Deine Arbeit zu beschreiben – er suggeriert, dass das Kunstwerk nicht in einem materiellen Objekt angesiedelt ist, sondern dass es in Beziehung zum ihn umgebenden Raum geschieht. Welche Rolle spiele ich als Zuschauerin in diesem Klangfeld?

MR Als junge feministische Künstlerin war eines der offensichtlichen Merkmale der Welt der experimentellen Musik, der Komposition und aller Bildungserfahrungen, die ich in der Musik gemacht habe, ihr einheitlich männlich sozialisiertes Feld. Während meiner Schulzeit hatte ich nie eine Kompositionslehrerin

oder studierte die Werke einer Komponistin. Ich nehme an, es war unvermeidlich, dass mein Körper in der Welt, in die ich eintreten wollte, immer wieder meinen Unterschied markierte. Ich möchte den Kampf, der damit verbunden war, herauszufinden, wie ich meine eigene Praxis in diesem Umfeld herausarbeiten konnte, nicht herunterspielen, aber in einem anderen Sinne war ich rückblickend glücklich, denn mir war sofort klar, dass es mit allem ernsthafte Probleme gab! Das Konzertformat schien mir, wie so vieles, durch vorgegebene Hierarchien kontaminiert zu sein. Die Inszenierung von Körpern und Instrumenten in vorgegebenen Choreografien, das Einsperren des Publikums – alles, was ich nicht tun wollte, war dem Konzert bereits eingeschrieben. Die Idee des dreidimensionalen Raums als Volumen, als Klecks, war unendlich viel überzeugender. Ich brauchte einen neuen Ort, der meinem Körper und anderen Körpern weniger feindlich gesinnt war, und ich fand schnell heraus, wie ich die Orte unter diesem neuen Konzept neu konzipieren konnte.

ST Aber die experimentelle Musikszene hat sich ja außerhalb des Museums entwickelt. Es scheint, als bräuchte sie diesen speziellen Ort (und seine Hierarchien) nicht unbedingt. Was bringt die Musik in den Galerieraum ein? Oder was kann der Galerieraum der Musik bieten?

MR In den ersten Tagen bot die Galerie lediglich einen Veranstaltungsort: Man nutzt sie, weil sich die Gelegenheit bietet. Die Galerie ist auch in einem Raum, der eine andere Veräumlichung von Klängen oder eine andere Anordnung von Körpern oder Lautsprechern ermöglicht. Aber ich denke, die Galerie bietet vor allem ein visuelles Feld und ein Klangfeld. Sie lädt zur Verschränkung mit anderen Materialien ein.



Marina Rosenfeld, *Music Stands* als Teil von *We'll start a fire*, Kunsthaus Baselland 2021

ST Wie funktioniert Deiner Erfahrung nach Klang visuell? Hat es etwas mit Deinen fantastischen Arbeiten mit Seide zu tun?

MR Die Arbeiten mit Seide gehen von einer Idee des Klangs aus, die mir wichtig ist – die Idee von Klängen als weiche oder dünnen Spuren. Klänge, die sich in einem Raum befinden, werden entweder live produziert oder sie sind ein Nachklang, die Spur eines Ereignisses.

Klang in Lautsprechern suggeriert unweigerlich, dass es ein Ereignis gegeben hat, das sozusagen im Off der Kamera stattgefunden hat. Die Spur hat auch die schöne Eigenschaft, ein ›kleines Ereignis‹ zu sein, im Gegensatz zum ›großen Ereignis‹.

Ein weiteres wichtiges Medium ist für mich die Schallplatte. Als Ort der Einschreibung und Speicherung sowie der Wiedergabe geht es auch hier um die Spur, aber die

instabile oder degradierte Spur. Eine viel gespielte Schallplatte befindet sich in einem Zustand des Signalverlusts – schließlich bleibt die Spur der Spur der Spur der Spur der Spur – in einem ähnlichen Zustand wie die Musik selbst, die auch in diesem Sinne immer singulär ist.

Meine Arbeiten mit Seide stammen aus einem Fundus alter Einwegkamerabilder von einigen frühen Auftritten. In den 90er- und 2000er-Jahren haben wir nicht unbedingt dokumentiert, was wir gemacht haben. Manchmal ist das, was man hat, nur eine Spur, im Sinne einer wirklich schlechten Dokumentation! Die Seidenarbeiten geben vergrößerte Bilder einer Performance wieder, die ich um 2003 mit einer großen Gruppe von Frauen gemacht habe, die Streichinstrumente nach einer grafischen Partitur streichen. Sie fand in einem leeren Lagerhaus in New York Downtown statt, und ich erinnere mich, dass wir all diese Leuchtstoffröhren als Beleuchtungseffekt auf dem Boden aneinandergereiht hatten, weil der Raum kein Licht hatte. Kurz vor der Aufführung explodierte eine, und dann explodierten sie alle. Wir mussten in letzter Minute einen Ersatz finden. Also kauften wir Hunderte dieser kleinen Votivkerzen von einer Bodega auf der gegenüberliegenden Straßenseite. Du kannst dir vorstellen, dass die meisten Bilder mit der Einwegkamera und dem Kerzenlicht furchtbar schlecht waren, aber einige wenige waren sehr schön, verschwommen und eindrucksvoll. Der größte Teil der Dokumentation, die ich von dieser Aufführung habe, befand sich in einem Schuhkarton. Als ich den vor einiger Zeit in meinem Studio wieder ausgegraben habe, und die Beziehung zwischen heute und damals untersuchte, fragte ich mich, was ich mit diesen Bildern machen kann. Und auf welchem Medium? Wie könnten sie weiterhin die Bedeutung haben, die sie in dem Schuhkarton hatten?

ST Die Spur ist so wichtig. Ich habe das Gefühl, das Museum sollte der Schuhkarton

sein! Es versteht sich definitiv als Container, ein Ort um wertvolle Dinge aufzubewahren. Aber es ist nicht wirklich – oder war es bisher nicht – ein Ort für soziale Begegnungen. Ein Ort, an dem man erforschen kann, wie Bilder oder Dinge entstanden sind, und wie sie zu dem Wert gekommen sind, den sie haben. Könnte man sagen, dass die Musik die Spur ins Museum gebracht hat? Mir fällt kein anderes Material ein, das sich so offen für diese Art von Zeitreise anbietet.

MR Die Spur bringt ein Merkmal der Musik mit sich, nämlich die Sozialität der Aufführung und Inszenierung von Musik, das Teilen von Musik. Es ist unmöglich, sich Musik ohne ein zumindest imaginäres soziales Element vorzustellen. Irgendwo wird es eine Empfängerin geben, ein Ohr. Ich bin immer daran interessiert zu überlegen, wie man der Entkörperlichung widerstehen kann. Mir gefällt, dass du das Museum als Schuhkarton bezeichnest, ich mag die Idee, in diesen Raum hineinzugehen und das Museum zu durchforsten.

ST Du hast auch außerhalb des Museums und des Galerieraums sehr spannende Arbeiten realisiert. Ich kann mir vorstellen, dass sich das Hörerlebnis im Laufe der Jahre, seit Du mit Deiner Arbeit begonnen hast, ziemlich verändert hat. Ist das etwas, das Du berücksichtigst, wenn Du entscheidest, wo oder für welche Räume Du Arbeiten produzierst?

MR Ein sehr konkretes Beispiel dafür ist das *Sheer Frost Orchestra*. Es ist mein erstes Stück, und es feiert dieses Jahr sein 30-jähriges Jubiläum. Ich hatte nie die Absicht, es mehr als einmal aufzuführen, aber als eines der wenigen Stücke mit einer Art manifestartigen feministischen Komposition, zumindest soweit ich weiß, wird es immer wieder produziert. Und ich habe es auf eine andere Art und Weise lieben gelernt. Das muss ich auch, denn ich muss es mir bei jeder neuen Aufführung neu anhören.

Grundsätzlich reagiere ich auf die Dinge, die mir das Leben in den Weg stellt. Als ich zum Beispiel eingeladen wurde, ein Stück für Park Avenue Armory zu schaffen, wollte ich mich vor allem mit dem enormen Volumen dieser Halle auseinandersetzen. Und ich wollte über Macht nachdenken, denn dieser Raum hat in New York eine Doppelfunktion: als kultureller Ort und im Notfall auch als militärischer Ort. In einem Werk wie *Teenage Lontano*, das ich dort 2008 uraufgeführt habe, habe ich den Raum also als Kulisse und Behälter für meine eigene Frage genutzt: Was sind die materiellen Bedingungen und die meist elitären Praktiken, die eine avantgardistische Geste hervorbringen?

ST Wie hat sich Deine Beziehung zu Deinem ersten Stück verändert? Ich bin neugierig, denn die Gitarre scheint mir das ›objekthafteste‹ aller Musikinstrumente zu sein, sie ist auch eher männlich kodiert, oder?

MR Ja, die Gitarre auf den Boden zu legen und sie aus der Nähe des Körpers zu entfernen und sie dann nur mit Nagellackflakons zu spielen, war ein Versuch, diese Kodierung zu dekonstruieren – fast nach dem Motto: Wie viele Umkehrungen kann ich in ein einziges Inszenierungskonzept packen? Die meisten von uns spielten auch ohne jegliche Ausbildung auf dem Gebiet der Improvisation, aber mit einer intensiven Konzentration und Ausgelassenheit, die, wie ich glaube, durch die offensichtlichen und amüsanten Objektqualitäten der Gitarren begünstigt wurde.

ST Die Improvisation ist etwas, das die Ausstellung von der Musik lernen muss. Es ist nicht Teil des Vokabulars des Ausstellens, also können wir es nicht wirklich ansprechen, aber es ist etwas, das ich immer wieder auch im Ausstellungsraum sehe.

MR Um auf Cunningham zurückzukommen, diese Tänze sind natürlich choreografiert und nicht improvisiert. Die Unmittelbarkeit des

Tanzes im Museum – die Möglichkeit, dass er in seiner Intensität die Umgebung ein wenig ausblendet – ist jedoch ähnlich wie die Unmittelbarkeit des Klangs im Museum. Und auch die Improvisation steht in gewisser Weise im Widerspruch zur Aufgabe des Museums, die nicht nur darin besteht, Kunst zu erleben, sondern sie auch zu bewahren. Die Improvisation im Museum hat einige der gleichen Probleme wie die Improvisation, die aufgenommen und als Ware veröffentlicht wird. Aber vielleicht sind diese Spannungen interessant. Ich werde das *Sheer Frost Orchestra* in Luxemburg erneut aufführen, und ich hoffe, dass wir in diesem Kontext auch darüber sprechen können, denn eine Version der Partitur befindet sich in der Sammlung des Contemporary Art Music Archive an der Birkbeck University in London.

ST Es gibt also verschiedene Versionen der Partitur? Würdest Du die Partitur als das Stück betrachten?

MR Die Partitur ist wichtig, weil durch sie alles funktioniert. Damals war ich nicht an der Notation um ihrer selbst willen interessiert, aber die Partitur war schließlich wichtig, weil sie so kalibriert sein musste, dass sie zur Beteiligung von Amateuren einlud und klar genug war, um dem Werk Grenzen zu setzen. Die Partitur war notwendig, um jeder Person klarzumachen, dass sie in einer Struktur gehalten wird.

ST Zeigst Du die Partituren oder die Notationen im Rahmen von Ausstellungen?

MR Ich habe häufiger mit der Idee der Notation in einer eher schematischen Weise gespielt und darüber nachgedacht, welche Materialien die Form, die der Klang angenommen hat oder annehmen wird, symbolisieren oder formalisieren. Die einzige Arbeit, bei der ich musikalische Notation gezeigt habe, ist *Deathstar*, die in Frankfurt im Portikus begann. In diesem Fall ist die Partitur

eine Mischung aus funktionaler Notation und einer eher schematischen Darstellung von extremen Resonanzen, welche die Pianist*in mit verschiedenen Strategien zu reproduzieren versucht. Diese Notationen sind an und für sich sehr schön, aber ich habe es immer vorgezogen, die kommentierten Versionen zu zeigen. Zuletzt im Rahmen einer Daueraufführung mit dem Pianisten Marino Formenti. Marino ist der einzige Pianist, der dieses Werk spielt, und die Partituren sind von ihm stark kommentiert. In Sion an der Biennale Son im Oktober 2023 haben wir die abgenutzten Seiten auf einen langen Tisch gelegt, auf dem das Publikum die sichtbaren Spuren unserer Zusammenarbeit betrachten konnte.

ST Wir haben noch nicht über die Technologie gesprochen. In der Musik kommt ja sehr viel Technologie zum Einsatz. Gibt es Effekte oder Dinge, die Du dir von irgendeiner Technologie erhofft hast, die aber nicht funktioniert haben?

MR Fast alles, was ich je angefasst habe! Ich bin kein echter Technikfreak. Ich mag es, mit einer Maschine ganz am Rande meines Wissens zu sein, weil ich Fehler mag. Meine Lieblingstechnologien sind das Mikrofon und die Dubplate, und auch das Horn-Element aus dem Inneren einiger Lautsprecherboxen.

Ich schätze, die Schallplatte war meine erste Liebe zu einem Objekt, denn sie hat Eigenschaften der Instabilität und des Flusses, die die meisten Kunstmaterialien, die ich anfangs kennenlernte, nicht hatten. Das Schöne an der Platte ist, dass jedes Mal, wenn man mit der Nadel darüberfährt, ein wenig mehr Material aus der Rille herausgeholt wird. In diesem Sinne hat sie Qualitäten wie der Körper, der auch ein Beschriftungsmedium ist, empfänglich für Berührung, Abrieb, Erinnerung, Schaden und Freude.

In den letzten Jahren habe ich sehr viel mit Richtrohrmikrofonen gearbeitet, insbesondere in Ausstellungsräumen.



Marina Rosenfeld, *99 Luftballons*, mit Eddie Ruscha, Marina Rosenfeld, Eric Erlandson, (außerhalb der Kamera) Julie Fowells (v.l.), Los Angeles 1994 oder 1995



Marina Rosenfeld, *The Sheer Frost Orchestra* (1993) mit dem Ensemble Vide, ARCOOP 2021, Genf

© M. Rosenfeld

Ich habe sie als Ersatz für den hörenden Körper verwendet. Übrigens nehmen meine Mikrofone im Allgemeinen nicht auf, sondern hören nur zu. Diese Unterscheidung ist für mich wichtig. In Arbeiten wie *Partials* und *Deathstar* bilden die Mikrofone ein Netzwerk. Sie hören auf sich selbst und auf die Verzerrungen, die durch Passant*innen, Besucher*innen, Ereignisse und Architektur verursacht werden.

ST Musst Du bei Deiner Arbeit in der Galerie viel Übersetzungsarbeit zwischen diesen verschiedenen Vokabularen und Materialien leisten?

MR Ich suche nach Formen des Kunstschaffens, bei denen die Beziehungen ganz klar sind. Ich denke es ist wichtig, dass man viel Zeit in die Menschen investiert, mit denen man zusammenarbeitet. Einige haben vielleicht eine intuitive Offenheit dafür, was es

braucht, um Sound in einem Museum zu präsentieren. In anderen Fällen haben die Leute, mit denen man arbeitet, keine Vorstellung davon, wie zeitaufwändig und langsam die Arbeit mit Tönen an einem Ort sein muss.

ST Das Potenzial von dem was Musik im Galerieraum »machen« kann, wird also nicht voll erkannt?

MR Mir gefällt, wie Du sagst, »was sie machen kann«. Ein Kabel einzustecken ist nur der Anfang eines Prozesses, der meiner Erfahrung nach Raum und vor allem Zeit braucht. Damit man sich mit dem auseinandersetzen kann, was möglich ist. Ich glaube, dafür musste man früher mehr kämpfen. Jetzt wird viel häufiger mit Ton und Verstärkung gearbeitet. Sogar Live-Performances finden im Museumsraum statt. Vor allem bei jüngeren Kurator*innen ist das Verständnis für die Bedürfnisse der Künstler*innen größer.

ST Und vielleicht hat sich auch unsere Hörfähigkeit verändert. Vielleicht gibt es eine andere Art von Verständnis für die akustische Welt?

MR Ich glaube, das stimmt. Ich weiß aber auch nicht, worauf das zurückführen sein könnte.

ST Das muss Dein Werk gewesen sein.

MR Nun, ich würde gerne glauben, dass ich einen kleinen Anteil daran hatte. Aber ich denke, es gibt eine neue Offenheit. Und es gibt ein Publikum, das nicht mehr so sehr von disziplinierten Unterscheidungen geprägt ist. Es gibt jetzt eine Hybridität der Praxis, die eher die Norm als die Ausnahme ist. Um auf die erste Idee zurückzukommen, die wir diskutiert haben, könnte ich vielleicht sagen, dass diese Standard-Hybridität das Objekt oder der Ort einer meiner Interventionen ist. ■

Transkribiert aus dem Englischen von Emma Mann, übersetzt ins Deutsche von Bastian Zimmermann

Sarah Johanna Theurer ist Kuratorin mit Schwerpunkt auf zeitbasierten Kunstpraktiken und technologischen Verflechtungen. Sie arbeitet am Haus der Kunst München.



„Meine ganze Beziehung zur Musik ist so, dass ich immer wieder probiere, an die Grenze zu kommen.“

Heinz Holliger

85. Geburtstag am 21. Mai 2024

Notenausgaben: Neuerscheinungen im Frühjahr

Gesammelte Kadenzes, Auszierungen und Bearbeitungen zu Oboenkonzerten aus Barock und Klassik

Band I: Solokonzerte ISMN 979-0-001-20524-5 · ED 23023

Band II: Doppelkonzerte ISMN 979-0-001-21966-2 · ED 23812

Drei Madrigale

für 7 Frauenstimmen, 4-5 gemischte Stimmen und Fernchor ad lib.
ISMN 979-0-001-21420-9 · SKR 20135

H · K · H

Lesung für 10 Sprechstimmen und Schlagzeug
ISMN 979-0-001-19096-1 · SKR 20082

Streichquartett Nr. 2

ISMN 979-0-001-15308-9 · ED 20431

Flüsterfuge und Zirkelkanon

für 4 Bassklarinetten in B, aus: CONcerto
ISMN I3 979-0-001-14533-6 · KLB 32

Drei Stücke

für Flöte (auch Altflöte) und Harfe, aus: Un bouquet de pensées
ISMN 979-0-001-20740-9 · FTR 239

Drei Stücke

für Klarinette (oder Saxophon) und Harfe aus: Un bouquet de pensées
ISMN 979-0-001-20741-6 · KLB 102

Lieder ohne Worte

für Violoncello und Klavier
ISMN 979-0-001-21830-6 · CB 336