

Klänge in Wände hineinwachsen lassen

Maia Urstads Schaffen zwischen Bildender Kunst und Komposition

VON MARAT INGELDEEV



Die Bildende Künstlerin und Komponistin Maia Urstad

Es ist eine immer wieder faszinierende Frage, ob sich die Musikgeschichte genauso entwickelt hätte, wenn bestimmte Ereignisse nicht stattgefunden hätten. Hätte John Cage ohne Christian Wolff, der ihn mit dem I Ging bekannt machte, jemals die Zufallsoperationen erfunden? Hätte Pauline Oliveros jemals Deep Listening entwickelt, wenn sie nicht in diese unterirdische Zisterne hinabgestiegen wäre?

Die gleiche Frage könnte man auch der norwegischen Künstlerin Maia Urstad stellen, die an der Schnittstelle zwischen Audio- und Bildender Kunst arbeitet. Würde sie heute dasselbe machen, wenn das Radio – ihr primäres Medium, sowohl materiell als auch metaphorisch – nicht seit ihrer Kindheit ständig präsent gewesen wäre? Eine ihrer frühesten Erinnerungen ist ein Teakholzschränk mit eingebautem Radio: Sie spähte durch einen Spalt im Holz und stellte sich vor, wie sich die Radiomenschen in einem Wohnzimmer versammelten, das dem ihrer Familie sehr ähnlich war. Bis heute taucht diese

hundert Jahre alte Technologie immer wieder in ihren weltweiten Ausstellungen und Performances auf. Von ihrer ersten Klanginstallation *ETHER* mit vier im Wald aufgehängten Kassettenradios bis zu ihrer jüngsten performativen Installation *IONOS – Music in the Ether* bei den Darmstädter Ferienkursen 2025 scheint nichts ihren Hunger nach Kommunikation und Verbindung, die das Radio symbolisiert, stillen zu können.

Musik war immer Teil ihres Lebens – kaum zu vermeiden, wenn die Eltern selbst Musiker*innen sind – aber Urstad versuchte dennoch, sich davon zu lösen, und entschied sich für ein Studium der Bildenden Kunst an einer Akademie in Bergen. Sie absolvierte eine Ausbildung zur Textilkünstlerin und spielte gleichzeitig E-Gitarre in der Ska-/New-Wave-Band Program 81. Anfang der 1980er Jahre suchte sie nach Möglichkeiten, ihre künstlerischen und musikalischen Aktivitäten zu verbinden, und kam schließlich durch Experimente mit Theatermusik zur Klangkunst. Ihr Hintergrund im Weben prägt weiterhin ihre Herangehensweise an Klang. Neben ihren eigenen Aktivitäten war sie Mitglied der internationalen Klangkunstgruppe Freq_out und Mitbegründerin von Lydgalleriet in Bergen, Norwegens einzigem permanenten Ausstellungsraum für Klangkunst.

In einem Gespräch per Videoanruf – einer weiteren Technologie, die ähnlich wie das Radio die Grenzen von Zeit und Raum überwindet – sprach sie mit dem Journalisten und Musikwissenschaftler Marat Ingeldiev über die persönliche Bedeutung, die das Radio für sie hat, und über das Vertrauen zwischen einer Künstlerin und einer Institution. Sie sprachen auch darüber, wie unterschiedlich Werke in der Kunstwelt und in der Musikwelt vorbereitet werden, über die Herausforderung, ein Kunstwerk zu »verkaufen«, bevor es fertig ist, und die Art und Weise, wie Kurator*innen die endgültige Form eines Werks beeinflussen.

MARAT INGELDEEV Meine erste Frage ist ziemlich vorhersehbar, aber ich bin wirklich neugierig: Warum Radio? Warum ist es Dir so wichtig?

MAIA URSTAD Als ich aufwuchs, war das Radio mehr oder weniger die einzige Form der Medienunterhaltung bei uns zu Hause. In Norwegen gab es bis weit in die 1980er Jahre hinein ein Rundfunkmonopol, das von Norsk Rikskringkasting betrieben wurde. Für uns war es ein echtes Massenmedium: Wir hörten zu, diskutierten gemeinsam über die Sendungen und Nachrichten. Und es gab sogar eine Sendung mit Popmusik – eine einzige, aber immerhin! (lacht)

Auch meine ersten Klangexperimente entstanden aus dieser Faszination für Technologie im Allgemeinen. In den frühen 1980er Jahren spielte ich in der Ska-/New-Wave-Band Program 81. Unser erster Song, »Mr Pig«, handelte von einem ziemlich unangenehmen Türsteher. Wir gingen mit meinem Kassettenrekorder in einen Stall und nahmen ein echtes Schwein dafür auf. Das war natürlich kein Radio, aber es war der Beginn meines Interesses daran, wie Klänge aufgenommen und transformiert werden können. Später bekam ich einen Vierspur-Recorder und begann, Gitarrenriffs so lange übereinander zu legen, bis sie sich in reine Geräusche verwandelten. Und 1998 machte ich meine erste radiobasierte Klanginstallation *ETHER*, bei der vier Radios im Wald aufgehängt wurden.

Das Radio war für uns auch ein Fenster zur Welt. Wir sind damals nicht viel ins Ausland gereist, aber das Radio konnte ich auf alle möglichen Sender einstellen und so Sprachen und Nachrichten aus fernen Ländern hören. Schließlich kam das UKW-Radio auf, aber 2017 stellten die nationalen Sender Norwegens auf DAB+ um und stellten ihre UKW-Ausstrahlungen ein, so dass nur noch eine Handvoll lokaler Sender und viel Rauschen übrig blieben. Heute ist das Radio nicht mehr so beliebt wie früher, aber was mich fasziniert, ist, wie es sich immer wieder

angepasst hat – durch jeden technologischen Wandel hindurch, sogar jetzt im Zeitalter der KI. Es ist ein wichtiger Teil meiner eigenen Geschichte, und deshalb ist die Arbeit mit dem Radio für mich fast schon autobiografisch geworden.

M Ein weiterer Teil Deiner Biografie ist die Entscheidung, Bildende Kunst zu studieren, aus Protest gewissermaßen, da Deine Eltern Musiker*innen waren. Später hast du als Textilkünstlerin gearbeitet und in Program 81 gespielt. In den frühen 1980er Jahren hast Du begonnen, Kunst und Musik zusammenzubringen. Wie natürlich fühlte sich dieser Übergang an?

MU Zuerst habe ich Folksongs geschrieben. Dann bin ich auf die Kunsthochschule gegangen und dachte: »So werde ich mein Geld verdienen«. (lacht) Musik war ein sehr wichtiges Hobby, und ich habe mich oft ein bisschen schuldig gefühlt, weil ich mich nicht richtig damit beschäftigt habe. An der Akademie habe ich mich für den Studiengang Textildesign eingeschrieben und viel über Textilien und Texturen gelernt – was sich in gewisser Weise auf die Musik übertragen lässt. Ich spielte seit meinem siebten Lebensjahr Klavier, aber in den 80er Jahren wurden die E-Gitarre und der Synthesizer zu meinen Hauptinstrumenten. Das hat sich also immer parallel entwickelt: bildende Kunst und Musik.

M In Deinem Gespräch mit Peter Meanwell für das Programmheft der Darmstädter Ferienkurse 2025 sagtest Du jedoch, dass Du dich selbst nicht als Komponistin betrachtest, weil bildende Künstler »nur ihre Werke für sich schaffen, nicht für andere Menschen« – und dass Du dich deshalb eher als Klangkünstlerin, denn als Komponistin verstehst. Ist das für Dich der wichtigste Unterschied, oder gibt es noch andere?

MU Die Grenzen zwischen diesen Bereichen sind für mich eher fließend... Und mir ist

klar, dass diese Aussage leicht missverstanden werden kann. In erster Linie bin ich Künstlerin. Aber da ich mit Klanginstallationen und Performances arbeite, würde ich mich sowohl als bildende Künstlerin als auch als Komponistin bezeichnen – solange das Konzept der »Komponistin« offen ist und mehr umfasst als nur notierte Musik. Vielleicht war es für mich einfach wichtig, mich eine Zeit lang abzugrenzen, besonders am Anfang, weil dieses Wort so viel Gewicht hat. Mich als zeitgenössische Komponistin zu bezeichnen, das war einfach *too much*. Als ich Textildesign studierte, betrachteten mich die bildenden Künstler oft als Musikerin, und die Musiker hielten mich für eine bildende Künstlerin.

M Ich finde es interessant, dass sich die Praktiken selbst nicht wirklich verändert haben, aber die Sprache, mit der sie beschrieben werden. Früher gab es klarere Kategorien – Skulptur, Malerei, Klangkunst – aber heute scheint das weniger relevant zu sein. Wenn man heute Künstler*in ist, bringt man ganz selbstverständlich verschiedene Elemente in seine Arbeit ein. Hast Du den Eindruck, dass sich diese Grenzen im Laufe der Zeit verschoben haben?

MU Ja, sehr sogar! Viele Jahre lang kam es mir fast so vor, als würde niemand außer mir so arbeiten – was natürlich nicht der Fall war. Aber die Zeiten haben sich geändert und heute sind solche Einwände mehr oder weniger verschwunden.

M Lass uns über Institutionen sprechen. Sie fungieren oft als Vermittler und sorgen für ein Gleichgewicht zwischen Künstler*innen und Publikum. Wie stellst Du dir eine ideale Institution vor und welche Rolle würde sie spielen?

MU Für mich ist es einfacher, über Räume zu sprechen als über Institutionen, denn eine Institution kann so viele verschiedene Dinge

bedeuten. Ideal ist es, wenn ich schon einige Zeit vorher Zugang zu dem Raum habe, in dem die Performance oder Ausstellung stattfinden soll, so dass ich das Stück auf dessen Eigenschaften abstimmen kann. Ich brauche Zeit für Recherchen, um den Klang in diesem Raum auszutesten, und dann folgt eine lange Produktionsphase, in der ich das Werk vor Ort komponiere oder erschaffe. Alle Räume

Ich möchte aber lieber ein positives Beispiel nennen: die MOMENTUM-Biennale in Moss, Norwegen. Ich hatte dort einen sehr guten Kurator, Morten Søndergaard, mit dem ich mich gut verstanden habe. Wir trafen uns zuerst vor Ort mit dem Produktionsteam. Sie schlugen einen Raum im Inneren vor, aber die Akustik war schwierig, und künstlerisch sprach mich der Raum einfach nicht an. Bei

Mich als zeitgenössische Komponistin zu bezeichnen,
das war einfach *too much*.

sind unterschiedlich, und man weiß nie wirklich, ob ein Stück funktioniert, bevor man es ausprobiert hat.

Wichtig ist auch, dass man eine Kurator*in hat, die das Werk versteht und fast wie ein Mitarbeiter*in oder zumindest wie ein Diskussionspartner*in agieren kann. Es ist fast immer so, dass das Stück dadurch besser wird. Ein Problem für Institutionen ist, dass sie das Werk lange vor seiner Entstehung/Präsentation verkaufen müssen. Das ist immer heikel. Sie brauchen einen Text oder eine Beschreibung, aber das Werk ist noch nicht fertig – was soll man also schreiben? Hinzu kommt, dass die Kritiker*innen dann dieselben Texte verwenden, die Monate zuvor geschrieben wurden, und natürlich passen sie nicht immer auf das Werk in seiner endgültigen Form. Es ist nachvollziehbar, dass Institutionen Ausstellungen bewerben müssen, aber dieses System hat etwas Ungesundes an sich.

MI Es geht also um Vertrauen. Hast Du aufgrund Deiner Unabhängigkeit schon einmal Spannungen mit Institutionen erlebt?

MU Was ich im Laufe der Jahre gelernt habe, ist, dass ich Zeit brauche. Wenn eine Institution mir die nicht geben kann, sage ich das Projekt einfach ab, weil ich aus Erfahrung weiß, dass es so nicht funktionieren wird.

einem späteren Besuch suchten wir nach einem anderen Raum. Irgendwann setzten wir uns auf eine Bank, und plötzlich öffnete sich der Blick – es fühlte sich genau richtig an. Ich sagte sofort: »Das ist der Raum, den ich will«.

Ich probierte ein paar Ideen mit Lautsprechern aus, aber das funktionierte alles nicht wirklich. Dann kam mir die Idee, einen einfachen Schuppen auf einem Feld mit Blick auf den Oslofjord zu bauen, wenn der Landwirt, dem das Land gehörte, damit einverstanden wäre. Der Kurator war offen dafür, die Institution prüfte das Budget, und schließlich konnten wir das Projekt realisieren. Ich testete die Ausrüstung, sah mir an, was sie hatten, und brachte mit, was ich brauchte. Dann verbrachte ich ein paar Wochen damit, jeden Tag in dem Schuppen zu sitzen. Das ist meine Methode geworden: mir genug Zeit in einem Raum zu nehmen, damit der Klang in die Wände hineinwachsen kann.

In The Unlikely Event of... war kein völlig neues Werk – eher ein Stück, das aus bereits bestehenden Fragmenten zusammengesetzt war –, aber es gehört jetzt zu diesem Schuppen. Das zusätzliche Geschenk war der Blick, der sich mir von innen bot: eine Art wandernde Klanglandschaft. Die offenen Türen fungierten als Rahmen für die Landschaft, mit Vögeln, Insekten, Menschen und der Fähre auf dem Fjord, die zwischen zwei

nahe gelegenen Städten (Horten und Moss) verkehrte. Der Blick durch diesen Rahmen wurde zu einem wirklich wichtigen Bestandteil des Stücks.

Eine der *Situations* – so bezeichneten die Darmstädter Ferienkurse 2025 die Hybride aus Konzert und Installation – war die Weltpremiere von Maia Urstads 40-minütigem Radiowerk *IONOS – Music in the Ether*. Das für zwei Darsteller*innen und eine Ama-

teurfunkeur*in geschriebene Stück wurde im 2023 beim Borealis-Festival präsentiert worden war und hier in einer hybriden Form gezeigt wurde: sowohl als aufgeführtes Werk als auch als Klanginstallation. In der Aufführungsversion konnte sich das Publikum frei zwischen drei Räumen bewegen, in denen jeweils einer der Musiker zu finden war: Sofia Jernberg (Gesang), Ane Marthe Sørlien Holen (Percussion) und Erik Chancy (Amateurfunkeur). Über eine im Garten aufgestellte Kurzwellenantenne sendete und empfing Chancy

Das ist meine Methode geworden: mir genug Zeit in einem Raum zu nehmen, damit der Klang in die Wände hineinwachsen kann.

teurfunkeur*in geschriebene Stück wurde im Designhaus aufgeführt, einem Gebäude aus dem Jahr 1909 mit hohen Fenstertüren und einem schlichten Interieur, das der Aufführung eine passende Atmosphäre verlieh.

IONOS – Music in the Ether war eine Überarbeitung eines Stücks, das erstmals

Signale, die in der Ionosphäre reflektiert wurden. Wenn die Zuschauer*innen genug herumgelaufen waren, konnten sie auf Papphockern Platz nehmen, was der Performance eine leicht marsianische Ästhetik verlieh. Wir wurden jedoch gebeten, wegen des quiet-schenden Bodens während der ersten zehn



Maia Urstad, *In The Unlikely Event of...*, 2025 im Rahmen von MOMENTUM 13, Foto: Eivind Lauritzen

Minuten sitzen zu bleiben – eine der vielen Schwierigkeiten und Herausforderungen bei der Inszenierung von Klanginstallationen.

Jernbergs Gesang reichte von zerbrechlichen Pfeiftönen bis hin zu durchdringenden Schreien, während Urstad Live- und aufgezeichnete Klänge mischte und Chancy versuchte, die Menschen über die Funkwellen zu erreichen. Holens Percussion-Setup war eklektisch: Holzblöcke, Rasseln, alte Dosen, Mini-Becken, Bögen, Schlägel, eine Schuhbürste, eine Snare Drum, Klangschalen – die Liste schien endlos. Die Inszenierung war ebenso beeindruckend: Einige Lautsprecher hingen über den Köpfen, andere waren auf dem Boden aufgestellt und sendeten die Klänge in unerwartete Richtungen. Das schlichte Interieur des Designhauses stand in einem schönen Kontrast zu der wechselnden Intensität von Klang und Stimme, wodurch sich das Erlebnis gleichzeitig menschlich und futuristisch anfühlte.

Es war meine erste Begegnung mit Urstads Werk – und der Grund, warum ich dieses Interview machen wollte.

M Ich finde es interessant, dass Du das erwähnst. Ich erinnere mich, dass Du auch die Aussicht erwähnt hast, die sich beim Blick aus den hohen Fenstern des Darmstädter Designhauses bot. Lass uns doch über diese Performance sprechen! Thomas Schäfer, der künstlerische Leiter der Ferienkurse, sagte mir, dass Du bei den Performances (zwölf 40-minütige Performances über drei Tage) ein relativ kleines Publikum haben wolltest, etwa 30 Personen, und dass Sie vor der Eröffnung mehrere Wochen in dem Raum verbracht haben. Das ist in der Welt der zeitgenössischen Musik ziemlich ungewöhnlich – normalerweise kommen Künstler*innen an, proben, treten auf und reisen wieder ab. Kannst Du mir mehr darüber erzählen, wie es dazu kam?

MU Ja, aber das mussten wir auch erst aushandeln. Ich glaube, es waren die zwei

Wochen vor Beginn der Aufführungen. Ich wusste, dass das nicht einfach sein würde, weil es teuer ist. Für Musikfestivals ist es viel schwieriger, Künstler*innen längere Zeit Zugang zu Räumlichkeiten zu ermöglichen, da die Anmietung von Konzertsälen viel Geld kostet. In der Welt der bildenden Kunst ist das ganz anders: Wenn man eine Ausstellung macht, hat man immer mindestens eine Woche Zeit für den Aufbau – das schafft man einfach nicht in ein oder zwei Tagen. Zum Beispiel hatte ich 2024 vier Wochen Zeit im Kunstneres Hus in Oslo, um *Do You Hear That Whistling Sound?* vorzubereiten, bei dem 104 Lautsprecher an der Decke hingen. Ich habe dieses Werk direkt in diesem Raum komponiert. Es gab zwei identische Räume, so dass zwei Ausstellungen gleichzeitig laufen konnten: meine und ein weiteres Klangwerk.

M Der Unterschied zur Musikwelt könnte nicht größer sein.

MU Absolut! In Darmstadt sind die Kosten vermutlich viel höher, aber für mich war die Zeit vor Ort von entscheidender Bedeutung. Ich musste eine frühere Komposition überarbeiten, weil mir klar wurde, dass sie im Designhaus nicht funktionieren würde. Der Veranstaltungsort beim Borealis-Festival war eine Fabrikhalle bei Bergen Kjött gewesen, während das Designhaus aus drei kleinen, miteinander verbundenen Räumen mit ziemlich viel Hall besteht. Ich arbeite gerne mit Geräuschen, aber in diesem Raum waren sie schwer wahrnehmbar. Das alte Stück dort aufzuführen, hätte einfach nicht funktioniert, also musste ich fast bei Null anfangen. Ich verwarf die ursprüngliche Idee und machte etwas Neues daraus – der Klang musste wirklich Teil der Wände werden.

M Ich erinnere mich an Deine Antwort, als ich Dich direkt nach der Aufführung gefragt habe, was die größte Herausforderung bei der Anpassung des Stücks von Borealis nach Darmstadt war: »So ziemlich alles!« Lass Du



IONOS mit dem Soundingenieur Valentin Lux und dem Radioamateur Erik Chancy

© Kristof Lemp

mich das also umkehren: Was ist zwischen den beiden Aufführungen gleichgeblieben?

MU Amateurfunk und Kommunikation standen sowohl in Bergen als auch in Darmstadt Mittelpunkt. Ich habe dasselbe Material als Ausgangspunkt verwendet: eine Klangumgebung, die von einem Funkamateurl aus der Ionosphäre empfangen, zu einer Mehrkanalkomposition bearbeitet und über acht Lautsprecher auf dem Boden abgespielt wurde. In dem Stück geht es darum, wie wir kommunizieren. In Bergen unterhielten sich drei Funkamateure*innen im Raum miteinander und sendeten ihre Signale aus. Sie bildeten den inneren Kreis, das Publikum war der äußere Kreis und der dritte Kreis waren die Lautsprecher.

In Darmstadt hingegen stand Erik – der Funkamateurl – im Dialog mit der Ionosphäre, zusammen mit einer Sängerin und einer Perkussionistin. Sie kommunizierten miteinander und nach außen, fast wie in Morsecode. Ich bat sie, wirklich zuzuhören, was die

anderen spielten, bevor sie antworteten – das wurde zu einem entscheidenden Aspekt. In beiden Stücken war die Grundidee, dass Kommunikation ebenso viel Zuhören wie Sprechen bedeutet. Mit Morsecode oder über das Radio kann man nicht beides gleichzeitig tun – man sendet seine Nachricht, dann hört man auf und hört zu. Dieses Prinzip wurde zum Kernstück der Arbeit.

MU Und welche Rolle spielte Kurator Carsten Seiffarth bei *IONOS – Music in the Ether*? Wie sind Sie mit den unterschiedlichen Perspektiven umgegangen, die sich während der Arbeit an diesem Stück eröffneten?

MU Carsten ist ein erfahrener Kurator, der viel Erfahrung in der Arbeit mit Räumen hat. Es war fantastisch, Ideen mit ihm zu diskutieren, weil wir ein gemeinsames Verständnis davon haben, was das sein kann. Wir arbeiten seit mehr als zehn Jahren zusammen: 2014, als mich singuhr – hoergalerie, ein Ausstellungsort für Klangkunst in Berlin, zu

einer Ausstellung einlud; 2017, als ich ein Jahr lang als Klangkünstlerin in Bonn tätig war; und letztes Jahr mit *Sounds of Bethany* in Berlin.

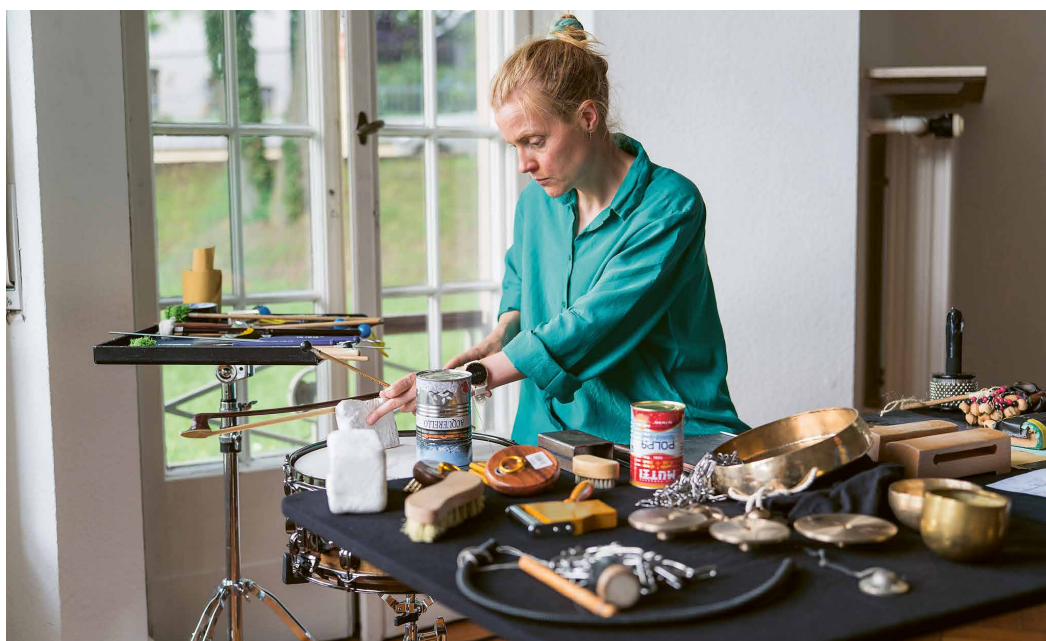
Er spornt mich immer dazu an, noch einen Schritt weiterzugehen, und oft sind es unsere intensiven Diskussionen, die ein Werk voranbringen. Für Darmstadt führte er mich in das Konzept der *Situations* ein und stellte mich vor einige Herausforderungen. Er und der Leiter Thomas Schäfer hatten beide die Originalversion von *IONOS* beim Borealis-Festival gehört und wussten daher, was sie erwarten würde. Er schlug zwei Musiker vor, während ich dafür plädierte, einen Funkamateur aus Norwegen hinzuzuziehen, der das Stück bereits kannte. Letztendlich war ich begeistert, wieder mit so fantastischen Musiker*innen zusammenarbeiten zu können – das hatte ich seit vielen Jahren nicht mehr getan.

Eine Sache, von der sich Kurator*innen oder Institutionen manchmal provoziert fühlen, ist, dass ich mir als Künstlerin immer das letzte Wort vorbehalte. Ich sage: »Ich bin der

Kapitän.« Wir können Dinge diskutieren – sogar streiten –, aber letztendlich entscheide ich. Ich habe viele Jahre gebraucht, um das zu lernen. Dennoch ist ein Dialog immer möglich. So war es auch letztes Jahr in Oslo. Die Kuratorin dort, Ida Kierulf, war großartig. Sie wollte den Inhalt der Arbeit wirklich verstehen, auch weil sie den kuratorischen Text schrieb, während ich manchmal sehr vage sein kann. Wir hatten so gute Gespräche.

M Vertrauen scheint mir der wichtigste Faktor zu sein: Vertrauen zwischen Künstler*in und Institution, Vertrauen zu den Kurator*innen, die herausfordern, aber auch zuhören, und das alles mit einer gemeinsamen Offenheit und Neugier, die das Werk über die Erwartungen hinaus wachsen lässt. ■

Marat Ingeldeev ist Musikjournalist, -kritiker, -forscher und -performer, dessen Texte u.a. in *Bachtrack*, *VAN Magazin*, *Positionen*, *All About Jazz* und *Tempo* erschienen sind. Er war Ko-Moderator des Podcasts *violet snow* (2022-24) und hält international Vorträge über Metamoderne, Musikästhetik und interdisziplinäre Performance.



IONOS mit der Perkussionistin Ane Marthe Sörlien Hoel