

Kartografien des Widerstands, Erforschungen der Identität

Ein Überblick über die zeitgenössische ukrainische Klangkunst

ANTONI MICHNIK

Als ich verschiedene Leute fragte, wer ihrer Meinung nach die ›Gründungsfigur‹ der ukrainischen Klangkunst sei, erhielt ich eine Vielzahl unterschiedlicher Namen und Pseudonyme, die von Personen aus dem Bereich der neuen Medienkunst bis hin zu Personen reichten, die hauptsächlich im quasi-akademischen Bereich der zeitgenössischen Musik tätig sind.¹ Unterschiedliche Umfelder, unterschiedliche Kreise, unterschiedliche Formen der institutionellen Verankerung – die Genealogien der ukrainischen Klangkunst sind so vielfältig und heterogen wie überall sonst auch.

Was meinen wir überhaupt, wenn wir von »ukrainischer Klangkunst« sprechen? Wie definieren wir die einzelnen Bestandteile dieses Begriffs? Wie können wir dieses Gebiet abgrenzen und das Wesen der Klangkunst erfassen – ist sie eher mit der angelsächsisch-britischen Tradition der Sound Art verwandt oder vielleicht eher mit der Tradition der deutschen Klangkunst? Oder sollten wir dieses Gebiet vielleicht ganz anders definieren und uns von externen, westeuropäischen Konzepten und Diskursen lösen? Interessieren wir uns im Kontext der Klangkunst für bestimmte peri-akademische Musikkompositionen, die sich in den Bereich einer über Lautsprecher wiedergegebenen Raummusik vorwagen, oder für visuelle Kunstwerke, die durch eine zusätzliche Klangebene bereichert werden, angefangen beispielsweise bei Gemälden, die von komponierter Musik oder gesprochenem Text begleitet werden? Und was ist mit Videoarbeiten und ihrer audiovisuellen Natur oder (post?)konzeptuellen Werken, die sich mit Klang oder dem Hören beschäftigen?

¹ Die häufigsten Antworten einer Gruppe von Personen, die ich kenne: Ujif_notfound, V4w.enko, Ostap Manuliyak, Alla Zagayykewycz

Andererseits: Betrifft diese Frage gleichermaßen Klangkunst, die ›von Personen mit ukrainischer Staatsbürgerschaft‹ (einschließlich Mitgliedern der ukrainischen Diaspora) geschaffen wurde, oder eher Werke, die ›auf ukrainischem Territorium geschaffen (und vielleicht sogar ausgestellt oder aufgeführt) wurden?‹

Im folgenden Text habe ich versucht, mich anhand von Werken und Aktivitäten, die unterschiedliche Disziplinen und Künste miteinbeziehen, dem Thema umfassend zu nähern. Natürlich ist er kaum mehr als eine vorläufige Bestandsaufnahme; eine Skizze, die offen ist für weitere Entwicklungen und Ergänzungen, um die beschriebenen Entwicklungslinien

In Kriegszeiten ist das Gehör der wichtigste menschliche Sinn. Man verwandelt sich buchstäblich in ein einziges großes Ohr.

zu vertiefen. Gleichzeitig habe ich stets versucht, ein Gleichgewicht zu bewahren zwischen Werken, die heute in der Ukraine entstehen, und Werken von Künstler*innen, die derzeit im Ausland leben und von dort aus zum ukrainischen Kulturleben beitragen.

Die Projekte (Konzerte, Ausstellungen, Festivals, Residenzen, Stipendien, Einzelarbeiten usw.) finden oft unter der Schirmherrschaft von Institutionen statt, die an der Schnittstelle zwischen Musikleben und bildender und/oder darstellender Kunst angesiedelt sind und parallel im In- und Ausland tätig sind. Initiativen wie die Kyjiwer Biennale sind zu internationalen Dachorganisationen für die Förderung zeitgenössischer ukrainischer Kunst geworden und verbinden und vernetzen einzelne Künstler*innen und künstlerischen Gemeinschaften im In- und Ausland. Auf diese Weise wird auch die zeitgenössische ukrainische Diaspora aktiviert, und die Projekte selbst sind Teil der internationalen Kulturpolitik.

Kriegsgeräusche

›In Kriegszeiten ist das Gehör der wichtigste menschliche Sinn. Man verwandelt sich buchstäblich in ein einziges großes Ohr‹, schrieb Liubov Morozova.² Heute, drei Jahre nach Beginn der groß angelegten Invasion durch das russische Regime, stehen die Klangwelt des Krieges und das Erleben militärischer Geräusche im Mittelpunkt der zeitgenössischen ukrainischen Klangkunst.

Das schockierende Werk *Repeat After Me II* der Open Group – viel diskutiert und ausgestellt, unter anderem im polnischen Pavillon der Biennale in Venedig (und, während ich dies schreibe, in der Warschauer Zachęta-Galerie) – thematisiert unmittelbar die Erfahrung des Hörens in Kriegszeiten. Es handelt sich um eine audiovisuelle Videoinstallation, in der zivile Flüchtlinge ihre Erfahrungen schildern, indem sie die

² Lijubow Morozowa, *Podczas wojny zamięń się w słuch, tłum.* Agata Pasińska, auf der Webseite von *Ukrainian Corridors*



Repeat After Me II, Installationsansicht, Polnischer Pavillon Biennale Arte 2024

© Jacopo Salvi / Archiv Zacheta

Umgebungsgeräusche nachahmen, denen sie während der russischen Invasion ausgesetzt waren. In einer Art unheimlicher und tragischer Karaoke laden sie das Publikum ein, diese Geräusche zu wiederholen, angeleitet von eigentümlichen Textpartituren, die auf den literarischen Interpretationen der mit den Gefahren des Krieges assoziierten Geräusche durch die Künstler*innen basieren – Donnergrollen, das Zischen von Geschossen und andere Geräusche. Die auf diese Weise dargestellte Erfahrung ist grundsätzlich unkomunikierbar und unübersetzbbar – nur radikale, künstlerische Übersetzungen oder Annäherungen sind möglich, die die Sprache in einer in Futurismus, Dadaismus, Konstruktivismus und Konkretpoem verwurzelten Tradition aufbrechen. Die Situation ist zugleich tragisch und absurd.

Seit Jahren wird in den darstellenden Künsten darüber diskutiert, ob Erfahrungen durch aufgezeichnete Medien vermittelt werden können. *Repeat After Me II* ist ein eindrucksvolles künstlerisches Plädoyer für die Bedeutung der persönlichen Weitergabe von Erfahrungen. Gleichzeitig konzentrieren sich viele Kunstprojekte auf den Aufbau von Klangarchiven, die auf Feldaufnahmen und anderen Aufzeichnungen der Klanglandschaft basieren – wie beispielsweise Alevtina Kakhidzes visuelles Tagebuch, in dem die Künstlerin die Richtungen des russischen Artilleriefeuers grafisch darstellte, das sie im Februar und März 2022 aus den Vororten von Kyjiw hören konnte. Beide Werke zeigen, wie vielfältig

Dokumentationsformate sein können: Menschen selbst können als lebende Archive dienen, genauso wie Aufzeichnungen eine wichtige Dokumentation von Erfahrungen sein können.

Aus der Perspektive der Klangkunsttheorie lassen sich zwei einander ergänzende Aspekte unterscheiden, die sich gegenseitig nicht ausschließen. Erstens die archivarisch-dokumentarische Seite künstlerischer Aktivitäten, die auf den Aufbau von Sammlungen ausgerichtet ist, in denen Audiofragmente oder -serien zusammengestellt werden. Zweitens der Impuls, ein Klangdenkmal zu schaffen, eine künstlerische Interpretation der umgebenden Realität, die sich als narrativer Rahmen für ein ausgewähltes Thema präsentieren kann.

Heutzutage sind das Denkmal und das Archiv die beiden grundlegenden Elemente dessen, was ich als Audio-Memoralisierung bezeichnen möchte. Sie ergänzen sich oft gegenseitig und wirken auf verschiedenen

Die Klangarchive sind eine auditive Dokumentation der Gewalt, aber auch ein Zeugnis und Denkmal für den Widerstand.

Ebenen der projizierten Bedeutungen künstlerischen Schaffens – sowohl in Bezug auf die ferne Vergangenheit als auch in Bezug auf aktuelle Erinnerungen an Ereignisse und zeitgenössische Persönlichkeiten.

Das Gleiche lässt sich in der ukrainischen Klangkunstszene beobachten. Streams und Karten werden zu akustischen Zeugnissen. Die Klangarchive sind eine auditive Dokumentation der Gewalt, aber auch ein Zeugnis und Denkmal für den Widerstand der ukrainischen Kultur und Gesellschaft. In diesem Zusammenhang sind vor allem Kooperationen und Gemeinschaftsarbeiten rund um Feldaufnahmen sowie deren Archivierung und Streaming besonders erwähnenswert. Feldaufnahmen sind heute zu einem wichtigen Medium der zeitgenössischen ukrainischen Kunst geworden und bilden die Grundlage für Aktivitäten wie das multi-kollaborative Streaming-Projekt *Soundscapes. Listening.*:

- Museum für moderne Kunst in Odessa;
- die unabhängige Organisation Righteous Rechi;
- die Plattform Past/Future/Art, die sich dem kulturellen Gedächtnis widmet;
- die Künstlerkooperative Soundcamp;
- die internationale Initiative Acoustic Commons.

In Ausstellungen und Präsentationen dieser Art werden akustische Kartografien weitgehend von Kurator*innen gestaltet. Der Akt des Verbindens der einzelnen Punkte, die das Klangnarrativ bilden, wird entwickelt und erweitert. Persönliche Erfahrungen stehen stellvertretend für Orte

und komponieren gemeinsam die Karte als Klanglandschaften. *Listening* entstand aus einer Idee, die vor einigen Jahren geboren wurde, um die Veränderungen in der Klanglandschaft entlang der Küste des Schwarzen Meers festzuhalten. Im Laufe der Zeit entwickelte es sich jedoch zu einem akustischen Dokument der Veränderung von Klanglandschaften und der Auswirkungen der russischen Invasion auf die Umwelt im weitesten Sinne und wurde Teil eines größeren Projekts – *Land to Return, Land to Care* – das sich diversen künstlerischen Neinterpretationen von Kriegserfahrungen widmet. Die fünf beteiligten Künstler*innen – Maxim Ivanov (Dnipro), Viktor Konstantinov (Odessa), Kseniya Shcherbakova (Kyjiw), Ivan Skoryna (Kyjiw) und Kseniya Janus (Uschhorod) – repräsentieren verschiedene Orte in der Ukraine und bringen unterschiedliche Kriegserfahrungen mit.

Die Aufnahmen sprechen verschiedene Arten von Erinnerung und verschiedene Ebenen der Identität der teilnehmenden Künstler*innen an.³ Sie werden durch die Aktivität des Gehens vereint und erschaffen gemeinsam ein reichhaltiges Gewebe aus Klanglandschaften des Alltagslebens in Kriegszeiten. Das daraus entstandene Klangarchiv hat in einem speziellen Hörraum namens *Haus des Klangs* in Lemberg eine physische Heimat gefunden. Diese Einrichtung ist zu einem Zentrum für Diskurse über Klangstudien und Klangkunst geworden und dient als Veranstaltungsort für ortsspezifische künstlerische Projekte, die sich mit Akustik befassen – wie beispielsweise das Konzert *Graphic Improphase: Presentation* von Ostap Manuliak vom 10. Mai 2024.

Eine weitere Reihe von Installationen auf Basis von Tonaufnahmen wurde vom Kollektiv Ukho Music Agency kuratiert, die die Klänge Kyjiws vor dem Krieg der aktuellen Klanglandschaft der Stadt gegenüberstellte. Erinnerungen, die in bis ins Jahr 2011 zurückreichenden Aufnahmen festgehalten wurden, werden verschiedenen Elementen der aktuellen Klanglandschaft gegenübergestellt und bilden den Kern der audiovisuellen Installation *Kyiv Eternal* von Oleh Shpudeiko (Heinali). Archive mit Aufnahmen aus den Jahren 2022–2023, die zu einer akustischen Karte zusammengestellt wurden, bilden die Grundlage für Ian Spektors Projekt *Death in June*. Die gesamte Installationsreihe der Ukho Music Agency wurde zudem durch eine Auswahl von Heim- und Privataufnahmen aus den letzten Jahren bereichert. Bemerkenswert ist, dass *Kyiv Eternal* als narrativ strukturiertes Album veröffentlicht wurde und die Veröffentlichung von *Death in June* über das mit Ukho verbundene Label *kyiv.dispatch* geplant ist. Diese beiden unterschiedlichen Erzählungen über Erinnerungsräume befinden sich an der Schnittstelle zwischen auditiver Kartografie und Psychogeografie und wurden in Medien übersetzt, die potenziell überallhin mitgenommen werden können. Die Werke spiegeln deutlich die dringende Notwendigkeit wider, dem Impuls zu folgen, fragile und gefährdete Klangwelten zu archivieren.

Die Audiosphäre des Krieges verlangt danach, ausgesprochen oder herausgeschrien zu werden. Dies wird deutlich durch Kunstwerke, die, gewissermaßen sekundär, um eine auditive Ebene erweitert wurden – wie

³ Eine wichtige Frage ist beispielsweise: Hat die Person von einem Ort aus gestreamt, den sie als ihr Zuhause betrachtet, oder musste sie aufgrund von Putins Handlungen im Jahr 2014 oder nach der russischen Invasion ihr Zuhause verlassen?

beispielsweise die skulpturale Installation *I'm Fine*, die von der Initiative Ukraine Witness für das Burning Man Festival geschaffen wurde und der dann Vitaly Dejnega während des Festivals eine Klangkomponente hinzufügte.

Leslie Khomenkos auf Fotografien basierende Gemälde ihres Ehemanns Maks Robotov (der an der Front dient) wurden ebenfalls zusammen mit seiner Noise-Musik an Orten wie der Labyrinth-Galerie in Lublin ausgestellt.

Zeugnisse können auch in Form von Archiven oder Kollagen aus Aussagen, Geschichten und Reden vorliegen. Dies zeigt sich deutlich in einer Klanginstallation der Plattform Secondary Archive (einem Netzwerkarchiv, das sich der Kunst von Frauen in Mittel- und Osteuropa widmet), die 2022 für die *Manifesta 14* in Pristina entwickelt und später auch in Warschau präsentierte wurde. Das Netzwerk sammelte auf der Kosovo-Biennale Beiträge von fünfzig ukrainischen Künstlerinnen, darunter vierzehn Klangwerke, die nicht nur auf der *Manifesta*, sondern auch im Warschauer Observatorium für Kultur (WOK) gezeigt wurden.⁴

Der dokumentarische Aspekt von Werken, die auf Sprache und Text basieren, kann natürlich vermittelt werden; Zeugnisse können verarbeitet, transformiert, übersetzt und neu interpretiert werden, wie es bei Alisa Kobzars Komposition *The Ocean I Am* der Fall ist. Das Stück basiert auf Texten von Maria Kalesnikova, einer belarussischen Aktivistin und

4 Jana Bachynska, Tereza Barabash, Osana Chepelyk, Olia Fedorova, Li Golub, Ksenia Hnylyetska Alewvtin Kakhidze, Tetiana Kornieievva, Yulia Kosterewva, Yulia Krivvicz, Mria Kulikovska, Anna Manankina, Valeria Troubina, Anna Zwvagietsew



My Favourite Job, 2022, Regie: Sashko Protah

prominenten Musikerin, die vom Lukaschenko-Regime inhaftiert wurde, und von Vasyl Stus, einem ukrainischen Dissidenten und Dichter und einer Schlüsselfigur der Shistdesiatnyky-Bewegung. Die von Viktoriia Vitrenko interpretierten Texte sind Teil von Kobzars elektronischer, räumlicher Komposition, die manchmal in Form einer Installation präsentiert wurde, zum Beispiel beim Audio Art Festival in Krakau, wo u.a. eine mehrwändige, multidirektionale und mehrkanalige Lautsprecherskulptur zum Einsatz kam. In dieser Arbeit schafft die Künstlerin eine Art ›subjektives

Der Kampf um kulturelle Unabhängigkeit ist einer der wichtigsten Bereiche der kulturellen Front in diesem Krieg.

kollektives Bewusstsein⁵, das in elektronische Klänge getaucht ist, die zwischen den verschiedenen Kanälen hin- und herfließen – ein Klangmeer aus Erinnerung und Identität. Die von Vitrenko interpretierten Texte tauchen gelegentlich aus den Tiefen des Denkens auf, als würden sie an die Oberfläche des Bewusstseins schwimmen.

Ein Klangdokument kann fast ungewollt entstehen, wie beispielsweise Sashko Protyahs Dokumentarfilm *My Favourite Job*. Der Film begleitet Menschen, die sich im Frühjahr 2022 hinter die Frontlinie in Richtung Mariupol begeben. Die Tonspur des Dokumentarfilms bildet eine entscheidende, wenn auch potenziell retraumatisierende Dimension des Werks. Als der Film im Rahmen einer Ausstellung während der *Survival Art Review* in Wrocław (2023) präsentiert wurde, habe ich ihn daher auch vor allem als Klangwerk erlebt. Besonders gefallen hat mir seine Platzierung – der Film wurde in einem separaten Raum gezeigt, nicht weit entfernt von anderen Werken, mit einer lauten, gut hörbaren Tonspur.

Im Gegensatz dazu kann ein Klangdenkmal nicht nur die Aufnahmen selbst, sondern auch die mit ihnen verbundenen Objekte umfassen. Ein hervorragendes Beispiel dafür ist Zhanna Kadyrovas *Instrument* (2024), eine Orgel, die größtenteils aus wiederverwendeten Raschismus-Granathülsen konstruiert wurde. Das in Zusammenarbeit mit dem Pinchuk Art Centre entstandene Werk ist ein Klangskulptur-Instrument in der Tradition der Brüder Baschet und Harry Bertoia. Das Instrument ist Teil einer umfassenderen Werkserie von Kadyrova, die auf Objekten basiert, die Spuren der Zerstörung durch den Krieg tragen (siehe die Ausstellung *Unexpected*). Es hat jedoch eine gigantische Dimension und ist ebenso ein Installationsmonument wie ein Manifest der zeitgenössischen ukrainischen Kultur – ein Werk, das aus Gewalt entstanden ist, aber deren Überreste kreativ wiederverwendet.

⁵ akobzar.mur.at/installations/oceaniam/

Identität

Ein bedeutender Teil der zeitgenössischen ukrainischen Klangwerke konzentriert sich auf die Erforschung der ukrainischen Geschichte, Kultur und Identität. Diese Werke stehen, zumindest in gewissem Maße, auch im Zusammenhang mit dem Krieg, vor allem im Kontext des umfassenderen imperialen Kampfes, den das russische Regime gegen die Kultur der Ukraine führt. Der Kampf um kulturelle Unabhängigkeit ist einer der wichtigsten Bereiche der kulturellen Front in diesem Krieg. Ukrainische Institutionen arbeiten gemeinsam mit Intellektuellen und Künstler*innen aktiv daran, veraltete russische imperiale Narrative rund um die ukrainische Kultur zu demontieren. Infolgedessen ist die Positionierung der Ukraine und ihrer Kultur innerhalb der Diskurse über die Zeit nach der Unabhängigkeit, der Kolonialzeit und der Postkolonialzeit zu einem der zentralen Themen der zeitgenössischen ukrainischen Kulturpolitik geworden. Im Bereich der Musik- und Klangforschung wird dieses Thema unter anderem von Anna Kwyl am Institut für Sonologie am Königlichen Konservatorium in Den Haag untersucht.

Kulturelle Einrichtungen nutzen heute zunehmend Klang als Mittel zur Gestaltung von Ausstellungsnarrativen, wodurch die Grenzen zwischen Sounddesign und Klangkunstinstallationen verschwimmen. Internationale Ausstellungen sind in den letzten Jahren zu einem besonders wichtigen Instrument der ukrainischen Kulturpolitik geworden – sowohl im Inland als auch im Ausland. Infolgedessen wurde ein Großteil der betreffenden Werke dort gezeigt, wo ukrainische kulturpolitische Institutionen besonders aktiv sind. Viele dieser Ausstellungen werden auch von eigens dafür komponierten Werken begleitet, die an der Grenze zwischen zeitgenössischer oder unabhängiger Musik und Post-Ambient-Sounddesign angesiedelt sind. Für die Wanderausstellung *Ukraine In Miniature*, die das kulturelle Erbe des Landes präsentiert, entwickelten 29 (!) Komponist*innen, Musiker*innen und Klangkünstler*innen gemeinsam eine Klangkollage. Die Ausstellung, die sich um 3D-Modelle ausgewählter Denkmäler aus verschiedenen ukrainischen Städten dreht, präsentiert diese Kompositionen als Ambient-Soundtracks und versucht gleichzeitig, einen musikalischen Dialog mit der Architektur herzustellen.⁶ Die Ausstellung kann auch online angehört werden.

In diesem Text kann nur eine kleine Auswahl an Kompositionen behandelt werden, aber es lohnt sich, einige Ansätze hervorzuheben, die eine klangliche Beziehung zu bestimmten Orten herstellen sollen. Einige der eingeladenen Künstler*innen machen zu diesem Zweck Anleihen bei Folklore und Volkstraditionen (z.B. Zoltan Almashi, Jehor Litvinov), während in einigen elektronischen Kompositionen akustische Anspielungen auf bestimmte Orte gemacht (z.B. Olesia Onykijenko alias NFNR, Sashko Dolhyj) oder Feldaufnahmen verwendet werden (z.B. Veronika Kanishcheva). Hanna Bryzhata (The Bryozone Project) schuf einen fiktiven Soundtrack für ein Computerspiel über den sogenannten Vitautas-Turm

6 Bezeichnenderweise entstanden im Rahmen des Projekts *Pandemic Polish-Ukrainian Media Space* sehr interessante Kompositionen zu hochaktuellen Themen (darunter beispielsweise Auszug aus dem Erd-Tagebuch von Kobzar). Das Projekt gab den Anstoß für klangliche Erkundungen, die sich auf Gesundheit, den Körper oder sogar Isolation konzentrierten, sowie auf weiter gefasste Themen wie Ökologie und sogar die Weltwirtschaft. Ein großer Teil der ukrainischen Projektteilnehmer*innen schuf Werke, die in den Bereich zeitgenössische Musik, experimentelle Elektronik und Klangkunst fallen.



Installation »Die Stadt« von Georgij Potopalski

in der Region Cherson. Besonders beeindruckt hat mich ein Stück von Yana Shliabanska, das dem Wasserturm in Winnyzja gewidmet ist, einem ikonischen Teil der Klanglandschaft der Stadt, der als Uhr fungiert. Shliabanskas Komposition basiert auf der Dekonstruktion der Geräusche der Stadtuhren (das Ticken des Uhrwerks, Glockenklänge) und schafft eine rhythmische Struktur aus sanft gemurmelten Klangarten-

fakten, die einen Eindruck davon vermitteln, wie der Turm den Rhythmus des sozialen Lebens prägt.

Ein ähnliches Beispiel für die Gestaltung der akustischen Ebene einer Ausstellung zum Thema Kulturerbe ist die Zusammenarbeit zwischen George Potopalsky und dem Dovzhenko Film Centre. Potopalsky konzipierte eine Installation, die sich mit den Klängen moderner Metropolen befasst und als akustischer Hintergrund für den Teil der Ausstellung dient, der filmischen Darstellungen der Stadt und des städtischen Lebens in den 1920er und 1930er Jahren gewidmet ist. Darüber hinaus entwickelte Potopalsky zusammen mit Alla Zagaykevych eine weitere Klanginstallation, die sich mit den klanglichen Durchbrüchen im Kino auseinandersetzt. Für diese Installation wurde die Filmmusik von Yuli Mejtus für *Kira Kiralina* (1927) von Boris Glagolin bearbeitet und erweitert.

Die gesamte Ausstellung ist eine Neuinterpretation der Geschichte der ukrainischen Filmindustrie im Kontext der sowjetischen Transformation der Zwischenkriegskultur. Zeitgenössische Klanginstallationen fungieren als moderne Klangessays, die etablierte Narrative neu definieren und den Schwerpunkt verlagern, indem sie Schlüsselpersonen in den Filmen dieser Zeit Kausalität zuschreiben und gleichzeitig den narrativen Rahmen rekonfigurieren. Das ist nur ein Beispiel für die zeitgenössischen Narrative der musealen Dekolonialisierung, die heute in Kulturinstitutionen in der ganzen Ukraine zum Vorschein kommen.

Jenseits der »Lokalität«

Die Platzierung der Kategorie »lokale Themen« (z.B. kulturelle Identität und aktuelle Konflikte) ins Zentrum der Kreativität birgt die Gefahr, dass Kunst zu sehr in Schubladen gesteckt und auf ausgewählte Narrative reduziert werden kann.

Bei der Suche nach Klangkunstwerken, die unterschiedliche Aspekte integrieren, stößt man immer wieder auf einen bereits erwähnten Namen: Alisa Kobzar, eine mit der Universität Graz verbundene Komponistin, Klangkünstlerin, Designerin und Spieleprogrammiererin. Kobzar ist eine vielseitige Künstlerin, die sich transdisziplinären und kollektiven Projekten widmet, darunter auch Klangarbeiten. In ihren Werken behandelt sie

Die Platzierung der Kategorie ›lokale Themen‹ (z.B. kulturelle Identität und aktuelle Konflikte) ins Zentrum der Kreativität birgt die Gefahr, dass Kunst zu sehr in Schubladen gesteckt und auf ausgewählte Narrative reduziert werden kann.

Themen wie Migration, das Anthropozän und die Klimakatastrophe (*The Anthropocene Maze*, privates Netzwerk) und schafft gleichzeitig abstrakte, resonante Klangräume. Sie beschäftigt sich mit einigen der ›universellen‹ Themen der Gegenwart und produziert Werke, die sich auf Klang, Hören und Architektur konzentrieren.

Verständlicherweise ist Migration ein immer wiederkehrendes Thema, und hier überschneidet sich persönliche Erfahrung mit einer der drängendsten Fragen der Moderne. Es findet sich beispielsweise in Anna Chwyls Hörspaziergängen *Kyiv—Den Haag—Kyiv—Den Haag* (2023) und *Still Present As You Notice Its Absence* (2024), in denen die Künstlerin ihre Position als Einwanderin problematisiert, die sozusagen ›von außerhalb‹ niederländischen Städten zuhört.

Ein wichtiger Strang der Experimente mit autotelischer Klangkunst ist seit vielen Jahren in der ukrainischen Independent-Musik verwurzelt, insbesondere in der elektronischen Musik. Das Label Kvitnu von Dmytro Fedorenko (ehemals Kotra, heute hauptsächlich Variat) und Kataryna Zawołoka (Zavoloka) spielt dabei eine wichtige Rolle. Das beste Beispiel für Kvitus konzeptionellen Ansatz in Bezug auf Elektronik und Klang im digitalen Zeitalter findet sich nicht unbedingt im beeindruckenden Katalog des Labels (der Alben von Pan Sonic und Muslimgauze umfasst), sondern vielmehr in seiner jüngsten Veröffentlichung: *SILENCE* (2020), ein Werk voller Stille und einer sich endlos wiederholenden Struktur. Der Kern dieser Veröffentlichung ist nicht der Klang selbst, sondern das begleitende künstlerische Manifest von Kotra und Zavoloka, das die Stille zum primären Inhalt erhebt.

Ähnliche Versuche, eine Klangkunst zu entwickeln, die den Klang selbst als künstlerisches Material behandelt, finden sich beispielsweise in den räumlichen Kompositionen von Anna Arkushina, Anna Chwyl und Jana Szliabanska sowie in den Konzert-Klangkunst-Aktivitäten des bereits erwähnten *Haus des Klangs* in Lemberg. Eine Schlüsselfigur in der Entwicklung dieser Art von Mehrkanalkompositionen war und ist Zagaykeyvych.

Bezeichnenderweise (und wie bereits im Zusammenhang mit dem *Soundscapes.Listening*-Projekt erwähnt) haben einige Künstler*innen ältere Werke neu kontextualisiert, um ihnen als Reaktion auf eigene Erfahrungen neue Bedeutung(en) zu verleihen. Ein Beispiel dafür ist *Stay in Touch* von Maryna Khrypun und Valerie Karpan (2019–2023), das sich im Laufe

Jedes Klangwerk wird von Anfang an als Zeugnis der ukrainischen Kultur ›mobilisiert‹.

der Jahre in Wrocław immer weiter entwickelt hat. Ursprünglich als taktiles Objekt konzipiert – ein Tisch, der transsensorische und transmediale Geschichten über das zeitgenössische städtische Leben vermitteln soll –, dient es als eine Art haptische Schnittstelle, die in ein Werk der bildenden Kunst eingebettet ist, aber über auditive Erzählungen funktioniert. Der Schwerpunkt lag auf der Inklusivität für blinde Menschen, wobei die haptisch-auditive Erfahrung im Bereich des nicht-normativen Hörens (*auditive Vielfalt*) positioniert wurde. Das Objekt selbst, eine Tisch-Skulptur-Schnittstelle, entstand in Zusammenarbeit mit der MiserArt Foundation, die mit Menschen arbeitet, die Obdachlosigkeit erlebt haben. Erst



Das Ticket in die erste Reihe; eine Visualisierung im Rahmen von *Ukrainian Corridors*

nach der russischen Invasion wurden Aufnahmen aus verschiedenen Orten der Ukraine integriert, wodurch das Werk um eine weitere auditive Ebene erweitert wurde. Als die interaktive Installation 2023 im NFM im Rahmen der 20. WRO Media Art Biennale ausgestellt wurde, wurde meine Wahrnehmung des Werks stark von diesen neuen Kontexten geprägt.

Mittlerweile hat sich das Konzept einer multisensorischen, interaktiven Installation, d. h. einer Instrumentenschnittstelle, die eine durchdachte Bibliothek hochgeladener Klänge steuert, zu etwas entwickelt, das auch langfristig das Potenzial hat, zu beeindruckenden Resultaten zu führen. Ein ähnlicher Ansatz findet sich in der kollektiven Klangkunstarbeit *VERBOVA* (2018) von Shliabanska, Tetyana Khoroshun, Liuba Plavskaya und Ostap Kostyuk. Dabei handelt es sich um eine räumliche, vielleicht topophone, interaktive Klanginstallation mit mehreren Lautsprechern – eine Art Umgebung, in der sich das Publikum auf ausgelegten Holzplanken bewegt und dabei bearbeitete Aufnahmen aus dem Wald des Nationalparks Holosiiv in Kyjiw auslöst. In diesem Fall wurden möglichst lokale Klänge für eine Selbstreflexion über den Klang des digitalen Zeitalters verwendet – bearbeitet, gekürzt und dann zu Spuren arrangiert, genau wie das in der Arbeit verwendete Holz. Es ist ein Werk, das eher im Dialog mit den klassischen (Proto-)Klangkunstwerken des Konzeptualismus steht, wie zum Beispiel *The Box with the Sound of Its Own Making* von Robert Morris.

Die ukrainische Kultur beschäftigt sich ständig mit den ‚großen‘ und ‚universellen‘ Themen der Gegenwart und erkundet verschiedene Medien, Formen und Künste auf modernistische Weise. Seit mehr als einem Jahrzehnt – und insbesondere seit Februar 2022 – wurde diese Erkundung jedoch von der drohenden Aussicht auf Krieg beeinflusst. Das gesamte Ausmaß der russischen Aggression – die unter anderem in der Ablehnung der ukrainischen Kultur begründet liegt – bedeutet, dass jedes Klangwerk sozusagen von Anfang an als Zeugnis der ukrainischen Kultur ‚mobilisiert‘ wird. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Antoni Michnik ist Wissenschaftler im Bereich der Sound Studies, Performer, Kurator, Gründungsmitglied des Kollektivs Grupa ETC, ehemaliger Redakteur des Magazins *Glissando*, derzeitiger Redakteur bei *Konteksty*. Er verfasste seine Doktorarbeit über die Audiosphäre des Ersten Weltkriegs und forscht derzeit auf dem Gebiet der Pneumakustik.