

BIG ORCHESTRA

19. JUNI – 8. SEPTEMBER 2019

WANDTEXTE DER AUSSTELLUNG

Die Ausstellung BIG ORCHESTRA versteht sich als ein Experiment – ein Experiment mit Sound, ein Experiment mit den ausgestellten Kunstwerken und ein Experiment mit der Ausstellung an sich. Wie bei jeder Ausstellung sind auch hier Kunstwerke zu sehen, die allerdings zusätzlich zu ihrer visuellen Qualität eine akustische bereitstellen. Durch die Zusammenarbeit mit ambitionierten und professionellen Musikerinnen und Musikern werden aus den Skulpturen Instrumente, die in den Ausstellungsräumen zum Klingen gebracht werden. Auf beweglichen Plattformen gelangen die Kunstwerke schließlich in immer neue Konstellationen und markieren dadurch auch optisch das jeweilige Zusammenspiel der verschiedenen Instrumente. Die Identität(en) der Ausstellung und der ausgestellten Arbeiten werden so auf einfache Weise in Frage gestellt und aufgelöst.

Das Konzept der Ausstellung ist von dem erweiterten Kunst- und Musikbegriff des Fluxus inspiriert. Fluxus – die Avantgarde-Bewegung der 1960er Jahre – war eine Form der Aktionskunst, die sich als Gegenentwurf zur elitären Hochkunst verstanden hat. Im Fluxus wurde für Happenings oft die Bezeichnung „Konzert“ gewählt, weil in einem collageartig komponierten Verlauf akustische, choreographische und musikalische Ausdrucksformen miteinander kombiniert wurden und ihre Struktur Musikkompositionen ähnelte. Auf dem ersten Fluxus-Festival in Wiesbaden im Jahr 1962, das von dem Mitbegründer des Fluxus, George Maciunas, organisiert worden war, stand beispielsweise das Werk „*Piano Activities*“ von Philip Corner im Zentrum des Geschehens. Die Partitur dieses Stücks verlangte nicht mehr als eine langsame, über mehrere Tage gedehnte Zerlegung eines Konzertflügels. Fluxus war ebenfalls durch musikalische Konzepte von John Cage beeinflusst, einem der weltweit einflussreichsten Komponisten und Avantgardkünstler des 20. Jahrhunderts mit zahlreichen Werken der „Neuen Musik“. Von Cage stammt die Bemerkung, dass „alles, was wir tun, Musik ist“. BIG ORCHESTRA baut auf dieser Idee der Verbindung von Skulptur, Musik und Konzert auf.

Die Arbeiten in BIG ORCHESTRA führen ein Doppelleben zwischen Kunst und Musik; sie sind Skulptur oder Installation und zugleich Musikinstrument. Von einer „Vielstimmigkeit“ der Werke zu sprechen, ist hier keine reine Metapher: Als hybride Objekte stehen sie für ihre Position nicht nur räumlich, sondern auch akustisch ein.

Wie in jedem Orchester geht es dabei nicht nur um Vielstimmigkeit, sondern auch um das Zusammenspiel. Gemeinsame Themenfelder der zeitgenössischen Kunst verbinden die Positionen. Musikmachen als kommunikativer und sozialer Austausch, der dort anknüpfen kann, wo andere Formen der Sprache versagen, manifestiert sich als Motiv in zahlreichen Arbeiten: Alltagsgegenstände werden zum Musikmachen zweckentfremdet, neue Formen der Kontaktaufnahme erprobt und Übersetzungsprozesse durchgespielt. Gemeinsames Musizieren – insbesondere die Improvisation – führt auch zu einer Annäherung des eigenen und kollektiven Standpunkts. Nicht verwunderlich ist daher, wie sich in vielen Arbeiten das musikalische Spiel auf den Werken mit ihrer Verhandlung von kultureller Identität, geschlechtsnormativen Rollen oder gesellschaftspolitischen Konflikten verbindet. Ihrer Sichtbarkeit wird eine Hörbarkeit hinzugefügt, die eine noch nachdrücklichere Präsenz für sich beanspruchen kann. Auch den Dingen selbst

wird eine Stimme zugeschrieben: Sie werden zu Akteuren, erzählen ihre Geschichten oder führen nach dem Zufallsprinzip Choreografien nach ihrer ganz eigenen Logik auf.

BIG ORCHESTRA zeugt davon, wie Künstlerinnen und Künstler die traditionelle Auffassung und Trennung von Instrument, Partitur und Aufführung auf den Prüfstand stellen und neu zu denken vermögen. Häufig richtet sich der künstlerische Blick auf die performative Seite des Musikmachens, die mit anderen Fragen hinsichtlich des Spielens und der Rezeption von Kunstwerken experimentiert. Über das Gehör hinaus werden dabei der Tast- und Sehsinn miteinbezogen. Mal entwickelt sich die Gestalt des Instruments aus einem formalen, mal aus einem funktionalen Ansatz heraus. Improvisation und Zufall stehen im Vordergrund; Partituren sind, wenn vorhanden, konzeptuell so eng mit dem Instrument und der Aufführung verbunden, dass die Grenzen zwischen diesen verschwimmen.

In der Aktivierung der künstlerischen Arbeiten liegt das Schlüsselmoment der Ausstellung. Musikerinnen und Musiker aus dem Bereich der experimentellen Musik stellen die ausgestellten Instrumente in mehrtägigen Sessions und Performances vor. Eine besondere Kooperation mit der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt verwandelt die Kunsthalle in eine Universität. Zuletzt produziert der Komponist Orm Finnendahl aus allen Sounds der Ausstellung eine „Music for Exhibition“.

Doug Aitken

Die Faszination für das Zusammenspiel von Klang, Raum und Bewegung zieht sich durch das gesamte Werk des US-amerikanischen Multimediakünstlers Doug Aitken. Sie spielt sowohl in seinen Mehrkanal-Filminstallationen, die er seit 1997 entwickelt, als auch in vielen seiner Skulpturen und Performances eine zentrale Rolle. Dabei sind die Betrachterinnen und Betrachter selten statischen Gegenüberstellungen ausgesetzt, sondern finden sich oftmals in multisensorischen, polyphonen und rhythmisierenden Situationen wieder.

Die Klangskulptur *Onyx Music Table* in Form eines Tisches folgt den genannten Aspekten unter verstärkt performativen Vorzeichen. An der Stelle einer konventionellen Tischplatte befindet sich ein geometrisch angeordnetes Mosaik aus Onyxmarmortafeln, das, mit Schlägeln bespielt, an ein Lithophon denken lässt. Ohne vorgegebene Partitur und Aktionsanweisung eröffnen sich beim Bespielen der Skulptur neue Aufführungs- und Kompositionsmöglichkeiten, was Aitken bereits 2005 mit dem von afrikanischen Schlitztrommeln inspirierten Holztisch *k-n-o-c-k-o-u-t* aus derselben *Sonic Table*-Serie erprobte.

Der Leitgedanke, die Klangskulptur als offene Plattform für musikalisches Experimentieren zu verstehen, lässt die Spielerinnen und Spieler zu verantwortlichen Koproduzenten des (musikalischen) Kunstwerks werden. Wer mitspielt, wird unweigerlich zu einem Teil der Arbeit, so das Credo von Aitken. Damit verbunden sind weitreichende Überlegungen zur Rolle des Künstlers, der Kunst und des Betrachters. Die gemeinschaftliche Improvisation, die gleichzeitige Entfaltung unterschiedlicher Expertisen als auch der akustische Schaffensprozess rücken dabei in den Vordergrund der Wahrnehmung, sodass jegliche Bedeutung des Werks aus dessen Gebrauch entsteht.

Mit dieser Erweiterung der Skulptur zum Schauplatz und Gemeinschaftsort für musikalische Interaktion, was in den 1960er-Jahren bereits vielfach thematisiert und erprobt wurde, nimmt der Künstler zugleich Abstand vom Dogma einer unantastbaren und auratisch aufgeladenen Kunst. Dem Gestus einer bespielbaren Kunst folgend, erhofft sich Aitken damit nach eigenen Angaben

erweiterte Möglichkeiten zum analogen zwischenmenschlichen Austausch. Dass ein begonnenes Tischgespräch am *Onyx Music Table* musikalisch ergänzt, abgelöst oder untermalt werden kann, unterstreicht einmal mehr das kommunikative Potenzial seiner Klangskulptur. (Maria Sitte)

Nevin Aladağ

Die Installation *Music Room, Brussels* von Nevin Aladağ greift Idee und Form des historischen Musikzimmers auf. So sind im musealen Raum Möbel und Haushaltsgegenstände lose arrangiert, sämtlich in klassische Musikinstrumente umgewandelt. Dabei sind es unterschiedlichste Einrichtungsstücke wie Regenschirmständer oder Wandgarderoben, Sessel oder Topfdeckel, die teils in einer fast logischen Art mit Saiten und Fellen bespannt sind. Das Musikzimmer aus dem 16. und 17. Jahrhundert war ein prominenter Bestandteil großbürgerlicher Privathäuser und palastartiger Residenzen und spielte eine wichtige Rolle bei den gesellschaftlichen und politischen Veränderungen jener Epoche. Meistens waren dies reichlich ausgestattete Interieurs mit aufwendig dekorierten Instrumenten. So sahen also die Orte aus, an denen Kunst abseits der repräsentativen Konzerthäuser neue soziale Schichten erreichte und welche den Raum für neue Ideen bereiteten.

Nevin Aladağs Installation nimmt dies auf und wandelt die Vergangenheit in eine politische Potenzialität um: die der freien Gemeinschaft, die auf Differenz und Assoziation, Individualität und Zusammenklang gründet. Die Installation hält – auch wenn sie zunächst melancholisch anmutet – die Möglichkeit einer Improvisation durch sich per Zufall begegnende Menschen bereit, die sich in einem erfahrbaren Resonanzraum aufhalten. Zudem ermöglicht die Installation eine besondere Begegnung von Ding und Person, in der Gegenstände mit Klang ausgerüstet werden, als ob dies ihre eigene Stimme wäre, und sie selbst zu Körpern werden, die auf eine poetische Weise Resistenz aufzeigen. In früheren Arbeiten involvierte die Künstlerin öfter Menschen, wie in der Performance *Raise The Roof*, die 2007 zum ersten Mal auf einem Berliner Hausdach stattfand. Sieben Tänzerinnen bewegten sich zu verschiedenen Songs, die allerdings nur über Kopfhörer gespielt wurden und für das Publikum nicht hörbar waren. Mit ihren Stiletto-Absätzen hinterließen sie Abdrücke auf Kupferplatten, die später als Skulpturen ausgestellt wurden. Auch die Objekte im „Musikzimmer“ sind leise, doch deuten sie sanft auf eine Haltung hin. Sie sind Spur und Botschaft zugleich. (Viktoria Draganova)

Allora & Calzadilla

Ein dunkelgrauer Stein scheint im Raum zu schweben. Er hat eine raue, unbearbeitete Oberfläche, wirkt mineralisch und glimmert leicht. Die Künstler präsentieren den kleinen Gesteinsbrocken nicht so, wie es in einem naturhistorischen Museum üblich wäre, sondern haben ihn an einem transparenten Faden in den Raum gehängt. Solchermaßen freigestellt lässt er sich umrunden und befragen. Steine faszinieren als Spuren einer Welt ohne uns. Indem wir sie der unbelebten Natur zuordnen, betonen wir diese Differenz zu einem Leben, das Werden und Vergehen kennt, eine Agenda hat und Geschichte zu schreiben vermag.

Das Künstlerduo Jennifer Allora und Guillermo Calzadilla teilt uns in den Materialangaben mit, was die Geologie über diesen Stein weiß. Es handelt sich um eine Probe des Acasta-Gneises aus dem Nordwesten Kanadas. Diese Gesteinseinheit enthält Bereiche, die auf ein Alter von über vier Milliarden Jahren datiert wurden und somit zu den ältesten bekannten Gesteinen der Erde

gehören. Mit aufwendigen naturwissenschaftlichen Technologien konnte dem Stein sein Alter entlockt werden. Dieses Wissen lässt uns ihn mit anderen Augen betrachten, doch für eine Lebensspanne diesen Ausmaßes fehlen uns die Erzählungen. Eine Lücke des Unvorstellbaren tut sich auf, die auch mit erdgeschichtlichen Einordnungen und mineralogischem Vokabular nicht zu überbrücken ist.

Mit *Lifespan* wird während der Ausstellungszeit eine alternative, intime wie ephemere Annäherung an den uralten Gesteinsbrocken zur Aufführung gebracht. Drei Vokalistinnen und Vokalisten interpretieren eine eigens hierfür verfasste Partitur des renommierten US-amerikanischen Komponisten David Lang, der mit seinem innovativen Werk tradierte Vorstellungen von musikalischer Virtuosität unterläuft. Sie stellen sich im Kreis eng um das kleine Objekt. Einer beginnt damit, sanft zu pusten, die anderen tun es ihm gleich. Die Luftstöße bringen den Stein aus seinem Gleichgewicht, er pendelt hin und her. Das Pusten steigert sich, wird von Flüster- und Zischlauten ergänzt, von einem Pfeifen abgelöst. Mit den Mitteln des menschlichen Atems lassen sie Winde vorbeiziehen und setzen den Stein erneut einem Witterungsprozess aus, diesmal jedoch einem menschengemachten. Die vom menschlichen Körper hier und jetzt hervorgebrachte Musik versucht die Sprachlosigkeit für einen Moment zu überspringen. Der luftigen Berührung entspricht dabei eine affektive, körperliche Weise des Verstehens, mit der nicht Zeit vermessen, sondern Distanz ermessen wird. (Clara Wörsdörfer)

Carlos Amorales

Life in the Folds, Leben in den Falten, im vermeintlich unbedeutenden Zwischenraum zwischen den Seiten, die Geschichten erzählen. Die Idee, den Blick auf das zu lenken, was in diesen Falten entstehen kann, die Carlos Amorales mit *Life in the Folds* aufgreift, geht auf den Titel einer Publikation von Henri Michaux von 1949 zurück: *La vie dans les plis*.

Life in the Folds, 2017 für den mexikanischen Pavillon der 57. Biennale in Venedig entstanden, breitet eine Vielzahl kleiner schwarzer Formen aus, die uns im Raum auf unterschiedlichste Weise begegnen. Auf weißen Tischen liegen die *Fallen Poems*, dreidimensionale Objekte, die in der Aufsicht wie Zeichen, wie Buchstaben eines fremden Alphabets wirken, in dem Geschichten geschrieben stehen. Oder in Arbeiten auf Papier an der Wand. In beiden Fällen wirken die schwarzen Formen mit ihren klaren Kanten wie aus Papier gefaltet, wie abstrakte Origami-Figuren. Diese Formen fungieren auch als Noten, auf Notenlinien kombiniert zu Partituren. Und tatsächlich finden diese Formen auch direkte Entsprechung in Musik. Bei den Objekten auf den Tischen handelt es sich um Variationen von Okarinas, von kleinen Flöten aus Keramik, die während der Dauer der Ausstellung zu bestimmten Zeiten von Musikerinnen und Musikern gespielt werden. Jede Flöte erzeugt, je nach Form, Resonanzkörper und Öffnungen, einen bestimmten Klang.

Amorales' Objekte lassen sich sowohl grafisch als auch akustisch so kombinieren, dass sich mittels des Zusammenspiels der einzelnen Teile kommunizieren lässt. Anhand dieses eigens entwickelten Formen- und Klangkanons erzählt Amorales beispielweise in *The Cursed Village*, einem Film, der 2017 Teil der Installation in Venedig war, in einer Art animiertem Scherenschnitt zum Klang der Okarinas die Geschichte einer Migrantenfamilie, die gelyncht wird, als sie während ihrer Flucht in einem kleinen Dorf ankommt.

Von der Idee einer aus der Faltung von Papier entstehenden Form ausgehend, die Teil eines ganzen Systems ist, das sich optisch wie akustisch entfaltet, entwickelt Amorales eine andere Art der Sprache. Diese lässt sich, in Schrift oder Musik artikuliert, nicht mit uns geläufigen Methoden

verstehen oder mit tradierten Zeichen- oder Notensystemen dechiffrieren. Sie erfordert eine andere Art der Aufmerksamkeit – für das „Leben in den Falten“, für Falten und Knicke, die es ermöglichen, aus einem Blatt Papier unzählige Variationen an Formen zu generieren. Diese eröffnen uns ein unbekanntes Alphabet, eine neue Klangwelt und letztlich eine andere Idee von Kommunikation und Verständigung. (Natalie Storelli)

Tarek Atoui

Tarek Atouis Ideen zum Komponieren und Aufführen von Musik gründen auf ein erweitertes Verständnis von Klang und den Möglichkeiten, diesen wahrzunehmen. Dabei sind es stets umfangreiche Forschungen, die der Künstler durchführt, meistens basierend auf neuen Methoden der Zusammenarbeit und Produktion. Die in der Ausstellung gezeigten Instrumente beispielsweise stammen aus *WITHIN*, einem Projekt, das Atoui seit 2012 entwickelt. Das Design der Werkgruppe *Iteration on Drums* entstand mit dem Designer Thierry Madiot und wurde von Tarek Atoui in Projekten in Bergen und Montreuil gemeinsam mit den Teilnehmenden weiterentwickelt. Bei einem Aufenthalt in den Vereinigten Arabischen Emiraten ist der Künstler Lehrenden und Studierenden der Al Amal School for Deaf Students begegnet. Dort stellte er sich die Frage, wie Gehörlose Klang erleben, aber auch, wie Hörende Instrumente, die auf dem Wege der Vermittlung mit Gehörlosen entstanden sind, wahrnehmen und bespielen. Im Lauf dieser Forschung stellte der Künstler fest, wie sehr wir von einer „phonozentrischen“ Wahrnehmung von Klang vereinnahmt sind. So werden, falls Gehörlose an der Musikproduktion beteiligt sind, üblicherweise Technologien herangezogen, welche die Klänge verstärken oder modifizieren, anstatt andere Möglichkeiten der Klangerzeugung in Betracht zu ziehen.

Atoui wendet sich hingegen unserer taktilen und visuellen Wahrnehmung zu. Die Instrumente, die hier ausgestellt sind, sollen nicht nur Hörende, sondern auch Gehörlose ansprechen: Sie sind so konzipiert, dass Gehörlose und Hörende sowohl den Klang verstehen als auch selbst auf den Instrumenten spielen können. Der Klang wird nicht nur im Ohr erzeugt, sondern in den Händen spürbar, aber auch mit den Augen wahrnehmbar, indem die Objekte wackeln, sich ausdehnen, blinken und schwingen. Das Fördern eines visuellen Verständnisses für Musik ist dabei keineswegs ein soziales Projekt, so wie Gehörlosigkeit keine Krankheit ist. Gleichwohl entsteht ein besonderer sozialer Raum: Im Lauf des langjährigen Projekts wurden unterschiedliche Personen und Gruppen – von Studenten über Schalltherapeuten bis hin zu namhaften Komponisten und Performern – involviert, sowohl während der Recherche als auch bei den Performances und Präsentationen der Ergebnisse. Dieser gleichermaßen forschende, kontinuierliche, gemeinschaftliche Raum macht vor allem die Beziehung zwischen dem Klang, den Instrumenten und den Körpern – von Performern und Publikum zugleich – plausibel. (Viktoria Draganova)

Cevdet Erek

Wie klingt das Meer? Kann man das sanfte Rauschen von Wellen imitieren? Warum haben wir Sehnsucht nach dem Meer? *SSS (Shore Scene Soundtrack)* ist ein Instrumentarium und ein Handbuch, das einlädt, den Klang der Meeresbrandung nachzuahmen. Was man dazu braucht? Cevdet Erek meint: Nur die eigenen Handflächen, einen Teppich und die Kraft der Imagination.

Auf einem Display ist ein lilafarbener Teppich ausgebreitet. Folgt man Ereks Anweisung, so lehnt man sich leicht über den Tisch, breitet die Arme aus und berührt ihn mit beiden Handflächen. Beginnt man nun die Hände in kreisenden Bewegungen und mit variierendem Druck über die Fläche zu ziehen, erzeugt man ein akustisches Rauschen. Unter den Handflächen beginnt der Teppich zu kitzeln und man meint, die entstehenden Klangmuster würden sich zum Rhythmus von Meereswellen zusammensetzen. Eine akustische Erinnerung wird wachgerufen. Es ist das Rauschen des Meeres.

Aber *SSS (Shore Scene Soundtrack)* ist nicht nur ein Instrumentarium, Erek hat außerdem ein Buch mit dem Titel *SSS – How to Imitate the Sound of the Shore Using Two Hands and a Carpet* publiziert. Es liegt in der Ausstellung aus und kann konsultiert werden. Die Struktur des Buchs folgt derjenigen einer wissenschaftlichen Untersuchung, eines Erfahrungsberichts und einer Handlungsanweisung. „Es enthält einige Gedanken und Ideen, um die Person auf die Performance vorzubereiten“, sagt Erek, „und Anweisungen zur Aufführung, Fotografien zu den Berührungen, aber auch Schemata und Diagramme der Handbewegungen.“¹ Auch ein struktureller Ablauf zur Umsetzung wird angegeben: Aufwärmübungen, der Beginn, Variationsmöglichkeiten und Informationen zum Abschluss finden sich in dem Buch. Die Besucherinnen und Besucher werden zu Koproduzenten des Kunstwerks. Mit ihrer Anwesenheit, ihrer Beteiligung und ihrer Vorstellungskraft wird das Werk vollendet.

Kunst berührt man bekanntlich nicht, schon gar nicht, wenn sie in Ausstellungen gezeigt wird. Doch Erek zielt gerade auf das Überschreiten einer Grenze. „Es ist keine Performancebühne für mich, sondern eine für die Berührungen der Besucher.“² Damit fordert er den passiv-musealen Verhaltenskodex heraus und hat ein Werk geschaffen, das nur existiert, solange die Besucher bereit sind, in seine Handlungsanweisung einzutauchen. Sie sind es, die Ereks Kunstwerk aktivieren und individuell variieren. Deshalb berührt uns *SSS (Shore Scene Soundtrack)* auch körperlich und kann unsere persönlichen Erinnerungen an das Meer wecken. (Vivien Trommer)

¹ Interview mit Cevdet Erek, 16.11.2012, <https://vimeo.com/53667299> (5.4.2019).

² Ebd.

Orm Finnendahl

Die Klanginstallation, die Orm Finnendahl speziell für *Big Orchestra* konzipiert hat, nutzt als Ausgangsmaterial ausschließlich Aufnahmen von Tönen und Geräuschen, die mit den ausgestellten Skulpturen erzeugt wurden. Diese im Vorfeld entstandenen Aufnahmen werden mithilfe eines Computerprogramms während der Laufzeit auf immer wieder neue Weise kombiniert, collagiert und überlagert. Dieser Prozess wird von einem zentralen Computer gesteuert. Die Klänge werden von im gesamten Ausstellungsbereich verteilten Lautsprechern abgespielt. Je nach Dichte der Überlagerung ergeben sich unterschiedliche akustische Situationen, die von isolierten Klangereignissen in einzelnen Lautsprechern bis zu dichten Klanglandschaften, an denen alle Lautsprecher beteiligt sind, reichen. Auf diese Weise wird die Besucherin oder der Besucher eingeladen, imaginäre Verbindungen zwischen der akustischen Erfahrung und den Objekten der Ausstellung herzustellen.

Die Transformation der Klänge erzeugt dabei zugleich ein Spannungsfeld zwischen unmittelbar verständlichen akustischen Abbildungen der mit den Skulpturen erzeugten Klängen und eher abstrakteren Klanggebilden. Diese entfalten einen stärkeren musikalischen Eigensinn und treten so als akustisches Pendant in einen Dialog zur visuellen Poesie der Objekte. Dieser Dialog wird durch Pausen unterschiedlicher Dauer verstärkt, welche die akustischen Phänomene

zwischenzeitlich zugunsten der visuellen Erfahrung völlig zum Verschwinden bringen, um anschließend beim Wiedereinsetzen umso bewusster wahrgenommen zu werden.

Orm Finnendahl versteht diese Arbeit als Work in Progress: Die Prozesse, mit denen die Klänge zusammengefügt werden, stammen aus verschiedenen Modellen, die zum Teil aus der Biologie oder anderen Naturwissenschaften abgeleitet sind. In einem fortwährenden Transformationsprozess entwickelt sich die Musik im Verlauf der gesamten Ausstellungsdauer selbstständig. Dabei wird die Entwicklung vom Komponisten wiederholt beobachtet, um die den Prozessen zugrundeliegende Parameter möglicherweise nachzujustieren.

Orm Finnendahls Interesse an elektronischen Medien und der durch sie provozierte Versuch einer fortwährenden Neubestimmung des eigenen Selbstverständnisses führte zu Kompositionen, die technologische Hilfsmittel wie Computer, Zuspieldänder und Live-Elektronik einbeziehen. Finnendahl ist Professor für Komposition, ab 2004 zunächst an der Musikhochschule Freiburg und seit 2013 an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main.

Guillermo Galindo

Guillermo Galindos *Angel exterminador*, eine große Holzkonstruktion, an der ein Objekt aus Metall hängt, lässt sich auf den ersten Blick eher mit einem Galgen assoziieren, einem zwangsläufig todbringenden Instrument, als mit einem Musikinstrument.

Und doch lässt sich *Angel exterminador* mithilfe eines Schlägels, der auf das Metall einwirkt, aktivieren. Das skulpturale Objekt wird in all seiner Materialität zum Träger von fließendem, ephemeren und letztlich immateriellem Klang. Eine gewisse Dichotomie weist auch der Titel der Arbeit auf, *Angel exterminador*, Würgeengel – ein Engel, der zerstört, der Leben ausrottet, statt es zu behüten. So mag das hängende Metallobjekt vielleicht an Flügel erinnern, die jedoch wenig engelhaft anmuten und seltsam verformt wirken.

Diese Verformungen sind der Tatsache geschuldet, dass es sich um ein Fundstück handelt. Auch das verwendete Holz sowie die Kette, an der das Metallstück baumelt, sind solche Überbleibsel. Zivilisationsmüll, der im US-amerikanisch-mexikanischen Grenzgebiet, entlang dieser zuletzt so viel diskutierten Grenze, zurückgeblieben ist. *Angel exterminador* ist nur eines aus einer Serie von Instrumenten, bestehend aus Fundstücken dieser Gegend, die Galindo für die Serie *Border Cantos* realisiert hat, welche gemeinsam mit dem Fotografen Richard Misrach entstand.

Galindo, eigentlich ausgebildeter Komponist, kombiniert diese Gegenstände und Materialien, die je ganz eigene Einschreibungen aufweisen, neu. Er erarbeitet sich die unterschiedlichen Materialeigenschaften und geht darüber hinaus den Geschichten, den je speziellen Eigenheiten, ja den „Seelen“ der Objekte auf den Grund. All das schwingt mit, wenn er seine Instrumente spielt, sie klanglich, aber auch spirituell aktiviert. So gibt letztendlich nicht er als Erbauer den Klang vor, sondern lässt die Instrumente und deren Bestandteile, wie er selbst sagt, in ihrer „eigenen Stimme“ sprechen.¹ So kann ein Stück Grenzzaun, dessen ursprüngliche Daseinsberechtigung das Abschotten ist, in einer fast poetischen Umkehrung so reaktiviert werden, dass Klang entsteht, der universell ist, hörbar auch jenseits von Zäunen und Mauern. (Natalie Storelli)

¹ Siehe Jennifer Billock, „This is what happens to what is left behind at the US-Mexico border“, in: *New York Post*, 30.3.2017, <https://nypost.com/2017/03/30/all-the-things-they-left-behind-at-the-border-wall-becomeart/> (27.2.2019).

Hans van Koolwijk

Hans van Koolwijk ist ein Tüftler, ein *bricoleur*. Leidenschaftlich mit seiner Sache befasst, erfindungsreich und gewitzt, zugleich akribisch und geduldig. Seit über 30 Jahren entwirft der Soundkünstler Skulpturen, Installationen und Instrumente, mit denen er neue Möglichkeiten der Klangerzeugung und Klangwahrnehmung erforscht. Von kleinen, transportablen Objekten aus einfachen Materialien bis hin zu raumgreifenden, mit Motoren oder Elektronik gekoppelten Installationen reicht die Spannbreite.

Wie die *bricolage* bewegt sich auch Hans van Koolwijks Arbeitsweise zwischen Problemlösung, Experiment und Spiel: Zuvor gesetzte Ziele und Interessen sind abgesteckt, doch die Umwege und Zufallsfunde können sich als genauso wertvoll wie das Endergebnis erweisen. Bei der Gestaltung leitet van Koolwijk vor allem der Klang, an dem sich Form und Funktion der Objekte ausrichten. Auch die ungewöhnlichen Instrumente des Projekts *KlangMøbil* folgen diesem Ansatz. Der Künstler konzipierte sie gemeinsam mit einem internationalen Team aus Musikern des Ensemble Interface und den Komponisten Beat Gysin, Sergey Khismatov und Amir Shpilman, die in Workshops mit Formen der Klangproduktion experimentierten. Die daraus entstandenen Instrumente vereinen in sich stets mehrere Angebote zur Nutzung:

Drum'nRide trägt seine Mobilität schon im Namen. Die Musikerin sitzt auf dem Instrument selbst und kann während des Spiels auf der Trommel von einem Partner geschoben werden. Auch das *Beam-Cello* ist auf Rädern installiert. Neben den meterlangen Saiten, die entlang eines horizontalen Balkens gespannt sind, können auch die Speichen des Rads bespielt werden. Die zwei halbkreisförmigen Styroporschalen der *Hanging String* sind mögliche perkussive Elemente, dienen aber auch als Resonanzkörper für eine Saite, an der sie von der Decke hängen. Wird das Objekt in Schwingung gesetzt, schlägt die Saite an einem in mehreren Metern Höhe befestigten Plektrum vorbei. Und die *Trumpets*, Trichter mit verlängerten Schläuchen, sind zugleich zum Tönen und zum Lauschen gemacht: eine Öffnung am Mund, eine am Ohr. Die Integration von Mobilität und Flexibilität in das Design der Instrumente bedeutet auch eine Anerkennung von Musikmachen als Aufführung, die sich je nach Raum und Situation verändert. Die *KlangMøbil*-Objekte können von den Musikern beispielsweise genutzt werden, um verschiedene akustische Situationen auszuloten und diese in ihre Performances miteinzubeziehen. Zugleich verändert jede neue Positionierung den Klang für die Zuhörer: Auf einmal positionieren wir uns in Relation zu den Instrumenten, werden wir uns unserer eigenen Verortung im Raum bewusst. (Johanna Laub)

Constantin Luser

Mit einer Höhe von 13,27 Metern steht der Brachiosaurus als das größte montierte Saurierskelett der Welt im Berliner Naturkundemuseum, wo sein Kopf fast an die gläserne Decke stößt. Zu ihm gesellen sich der Allosaurus und der Kentrosaurus. Ihre gräulichen Knochen werden mit Scheinwerfern in Szene gesetzt, sodass sie beinahe golden schimmern. Die Skelette sind so fixiert, als seien sie im Moment der Bewegung erstarrt: Schwerfällig, aber elegant. Unweigerlich kommen einem diese aus der Zeit gefallenen Kreaturen in den Sinn, wenn man Constantin Lusers *Vibrosaurus* begegnet. Anstelle eines Schädels sitzen dort allerdings zwei Tuben und aus der langen Wirbelsäule ragen 30 Waldhörner. Wird in die 28 Mundstücke geblasen – es finden sich je sieben davon an jedem Bein –, entsteht ein improvisiertes Bläserkonzert, eine spontane Polyphonie. Die mal dumpfen, schweren, mal kräftigen, hellen Töne lassen den Saurier vibrieren.

SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT

Am Anfang steht immer die Zeichnung. In Skizzenbüchern sammelt der ausgebildete Industriedesigner Entwürfe, die er dann ins Dreidimensionale übersetzt. So entstehen beispielsweise schwebende Drahtgebilde, feinlinige, in die Luft gezeichnete Kompositionen, in denen sich abstrakte Wellen und Schlaufen mit ganz konkreten körperlichen Formen verbinden. Lusers Skulpturen und Objekte sind als Raumzeichnungen zu verstehen. Und auch das filigrane Messingskelett des *Vibrosaurus* hat jene klare, abstrahierte, zeichnerische Qualität. Hier wird die Skizze jedoch nicht nur räumlich greifbar, sondern noch um eine klangliche Komponente erweitert, die wiederum ihren ganz eigenen Raum, einen Klangraum, schafft.

Musikinstrumente werden bei Luser zu Bausteinen für skulpturale Konstruktionen, die reale Formen referieren oder neue imaginieren: Aus Streichern und Verstärkern, getragen durch eine Stahlkonstruktion, wird ein kahler Tannenbaum gebaut; ineinandergesteckte Orgelpfeifen ergeben den *Spanischen Reiter*, eine Abwandlung einer jahrhundertealten Barrierekonstruktion. An der *Bandoneon Intensivstation* können die Tasten von acht kreisförmig arrangierten Harmonikainstrumenten gleichzeitig bedient werden; in einem beweglichen Kinderkarussell findet sich hingegen Platz für ein *Rotationsquintett* aus Tuba, Posaune und Trompete. Mit der gewohnten Aufführungssituation von Musik, charakterisiert durch die hierarchische Staffelung von Komponist, Performer und Publikum sowie deren räumlicher Anordnung, wird bei Lusers Skulpturen mit Freude gebrochen. Nicht nur im Moment ihrer Aktivierung, also ihrer tatsächlichen *Bespielung*, ist diesen Instrumentengruppen – oder eben Gruppeninstrumenten – die Möglichkeit eines gemeinsamen Spiels inhärent. (Marie Sophie Beckmann)

Christian Marclay

Auf dem Ärmel sind noch ein paar Töne, die gespielt werden müssen. Also wird der Arm gehoben und der Stoff glatt gezogen, damit der Pianist die Noten lesen kann. Auch über Boxershorts, Tutus, Sweatshirts, Leggings und Krawatten ziehen sich Kompositionen. Eine Gitarristin spielt, was sie auf einem Kniestrumpf präsentiert bekommt. Immer wieder werden neue Kleidungsstücke vom Bügel genommen, an- und ausgezogen, sodass sich bereits nach einigen Minuten auf dem Boden kleine Textilberge häufen. So oder so ähnlich sieht es aus, wenn Christian Marclays *Prêt-à-Porter* aufgeführt wird. Wie es klingt, ist eine ganz andere Frage. Marclay macht Musik, versteht sich aber mitnichten als Musiker oder gar Komponist. Er ist visueller Künstler, dessen Praxis sich der Beziehung von Ton und Bild widmet. In Fotografien, Collagen, Videos und Skulpturen befragt Marclay die Rituale und Repräsentationsformen des Musikmachens, -sammelns, -hörens und -sehens.

Seine Partituren, wie auch *Prêt-à-Porter*, funktionieren als lose Rahmenordnungen für musikalische Improvisationen, als Texte, die theoretisch offen sind für eine Vielzahl von Interpretationen. Die Differenz findet sich in der Wiederholung. Je nach Besetzung unterscheidet sich jede Realisierung radikal von der ihr vorangegangenen, da alles, was während der Aufführung zu hören und zu sehen ist, die Mimik und Gestik der Performerinnen und Performer, jede spontane Reaktion, jede Panne, in das so entstehende Werk miteinfließen. Die Kommunikation zwischen den Performern, das *Miteinander*, ist eine vitale Komponente. Musikalische Improvisation impliziert immer auch das Potenzial einer sozialen Erfahrung. Christian Marclays künstlerische Wurzeln liegen im Turntablism. Die Verwendung des Mischpults als Musikinstrument findet sich bereits in den 1930er-Jahren, zum Beispiel in den experimentellen Kompositionen von John Cage. Eine neue Blütezeit erlebte Turntablism mit der Hip-Hop- und DJ-Kultur der 1970er-Jahre, als auch Marclay mit der Live-Manipulation von

SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT

Schallplatten begann. Strategien des Sampling und Mixing bestimmen seitdem auch seine visuellen Arbeiten. Vorgefundenes oder bestehendes Material, man kann auch von Readymades sprechen, wird manipuliert, (wieder-)verwendet, in neue Kontexte gesetzt. Gesten, die auf Marcel Duchamp genauso verweisen wie auf die Ästhetik des Punk. *Rip It Up and Start Again*¹ – zerreiße es und fang noch mal von vorne an, denn es wird immer anders aussehen und klingen als vorher. (Marie Sophie Beckmann)

¹ *Rip It Up and Start Again* ist der Titel eines Songs der britischen Post-Punk-Band Orange Juice.

Caroline Mesquita

Verschweißte Metallbleche liegen scheinbar chaotisch im Raum. Ist das eine alte Küchenzeile oder ein futuristisches Klavier? Beide Eindrücke trügen. Das aus Stahlblech geschweißte Objekt ist ein idiosynkratisches Perkussionsinstrument und trägt den bezeichnenden Titel *Drums*. Dass es sich um eine Trommel handelt, zeigt sich spätestens an den zwei Stöcken, die wie Fühler von dem Metallobjekt abstehen, ganz so als wollten sie vorsichtig Kontakt zum Umraum aufnehmen. „Meine Praxis hat mit einem Interesse für den Raum angefangen“, sagt die Künstlerin Caroline Mesquita, „ich versuche regelrecht herauszufinden, wie ich eine Arbeit für einen bestimmten Raum und eine bestimmte Zeit produzieren kann.“¹ So wird auch *Drums* bei einer in der Schirn stattfindenden Performance aktiviert. Auf der vibrierenden Oberfläche des Objekts erzeugt ein Musiker scheppernde Töne und dumpfe Klänge. Die improvisierte Klangpartitur nutzt die offenen Hohlräume als Resonanzquellen, um einen technoiden Sound zu erzeugen, der sich dann in Form von verlängerten Klangwellen um das Objekt herumbewegen kann. So entgrenzt sich Mesquitas Werk, denn es endet nicht mehr an seinen scharfkantigen Ecken, sondern hallt als immaterielle Klangqualität im erweiterten Umraum nach.

Damit sprengt *Drums* die moderne Subjekt-Objekt-Dialektik: Das Ding wird selbst zum Akteur, erzeugt eine Klanglandschaft und entwickelt dabei ein ungeahntes akustisches Eigenleben. Deswegen fällt Mesquitas Wahl auch auf das industrielle Material. „Ich arbeite mit Metall“, sagt sie, „denn es hat einen eigenen Charakter und reagiert sofort, wenn ich es bearbeite.“² Die Metallbleche sind leicht und flexibel, sodass Mesquita die Produktion der Skulpturen stets allein übernehmen kann. „Metall hat viele spezifische Eigenschaften und Qualitäten, es oxidiert sehr unterschiedlich, je nachdem welche Chemikalien man einsetzt und woher das Metall oder die Chemikalien kommen.“³ Es sei gerade diese Widerständigkeit und Subjektivität des Materials, die Mesquita herauszuarbeiten versucht und die es nun – für uns Zuschauer – vor und mit dem Objekt zu erleben gilt.

So ist bei Mesquita schließlich das, was man sieht, nie das Werk in seiner ganzen Dimension. Vielmehr ist das Metallobjekt ein Ausgangspunkt für eine akustisch-sensuelle Kunsterfahrung, die während der Performance auch den Raum als rasonierenden Klangkörper miteinbezieht. Zur Disposition steht bei Mesquita nichts weniger als die Objekthaftigkeit von dreidimensionalen Gegenständen. (Vivien Trommer)

¹ Alena Sokhan, „Space // An Interview with Caroline Mesquita“, in: *Berlin Art Link*, 15.9.2015, <http://www.berlinartlink.com/2015/09/15/space-an-interview-with-caroline-mesquita> (5.4.2019).

² Ebd.

³ Ebd.

Rie Nakajima

Rie Nakajima baut kinetische Skulpturen aus zweckentfremdeten Gegenständen des täglichen Gebrauchs und arrangiert deren Klänge und Geräusche in improvisierten Aufführungen, mit denen das Zuschauen in Zuhören verwandelt wird. *Floor* hat sie für die Ausstellung *Big Orchestra* neu entwickelt. Im Ruhezustand auf einem niedrigen Podest präsentiert, ergibt sich das bunte Bild einer Ansammlung eigentümlicher, kleinformatiger Objekte. Bei manchen ist die ursprüngliche Funktion noch klar erkennbar, andere muten an wie waghalsige Prototypen aus der Bastecke. Einige sind mit Aufziehmechanismen versehen oder mit winzigen Elektromotoren verkabelt. Jedes dieser von Nakajima ausgewählten, transformierten, neu erschaffenen Dinge besitzt Klang- und Bewegungspotenzial. Zusammengenommen wartet hier ein kleines Orchester auf seinen Einsatz – eines allerdings, in dem die eigenwilligen Instrumente nicht von einem virtuosen Musiker beherrscht werden, sondern sich selbst spielen.

Nakajima tritt während des Konzerts äuer zurückhaltend auf. Sie kniet sich vorsichtig zwischen die im Raum platzierten Objekte und aktiviert sie nach und nach, bringt sie in neue Konstellationen, beaufsichtigt ihre Bewegungen und sorgt behutsam dafür, dass niemand entwischt. Jedes der motorisierten oder aufgezogenen Objekte hat seine eigene Laufzeit und hüpf, rollt, rattert oder schwingt in seinen eigenen Bahnen. In Kombination mit der provisorisch anmutenden Bauweise bricht diese Vielfalt den Anschein des Maschinenhaften. Es entbehrt nicht einer gewissen Komik, wie sich die kleinen Wesen zwischen Vorbestimmung und Relationalität abmühen. Im Miteinander der Künstlerin mit ihrer trommelnden, schlagenden, vibrierenden, rasselnden Herde und dem Ausstellungsraum ergibt sich ein Spektrum einfacher bis komplexer Klänge und Rhythmen, die sich jedoch niemals ins Getöse ausweiten.

Nakajima wacht über das bewegliche Arrangement, zugleich fordern die Miniaturspieler ihre ständige Reaktionsbereitschaft. *Floor* ist verstreute Skulptur und Versammlung von Klängen. Der experimentelle Geist dieser Kunst offenbart sich in einer Hingabe an den offenen Ausgang, an die im Prozess des Handelns entstehenden, aber vergänglichen Effekte und die Geste des ernsthaften Spiels. So erklärt Nakajima in einem Interview: „Man erzeugt Sound und bis er erklingt, kennt man seinen Klang nicht, natürlich kann man ihn vorhersagen, aber das ist etwas anderes, wenn er einmal entstanden ist, ist er schon Vergangenheit.“¹ (Clara Wörsdörfer)

1 „Rie Nakajima & David Toop in conversation“, London 2013, Transkript publ. in: <http://www.noshowspace.com/sites/default/files/exhibition-publication-pdf/Nakajima%20Toop%20In%20Conversation.pdf> (21.3.2019), S. 11.

Carsten Nicolai

Vier Technics SL-1210-Plattenspieler sind nebeneinander auf einem Metalltisch installiert. Hinter ihnen ist ein beleuchtetes Regal mit drei Ablagefächern positioniert, auf denen bunte Langspielplatten präsentiert werden. Frontal, kreisrund und in der gesamten Schönheit des analogen Klassikers werden sie dort ausgestellt. Aber es handelt sich nicht um gewöhnliche Schallplatten, die es in Plattenläden zu kaufen gäbe. Diese Schallplatten sind transparent. Sie leuchten in den monochromen Farben Neongrün, Violett und Kadmiumrot und haben statt eines Rotationslochs gleich zwei. Auf jeder dieser Vinylplatten sind Sounds gespeichert, deren Grooves, Frequenzen und Rhythmen jeweils einer Farbe zugeordnet werden können. Carsten Nicolai hat sie als Musiker unter dem Pseudonym *alva noto* produziert und nun mit *bausatz noto* ∞ (*color version*) ein Soundarchiv elektronischer Klänge zusammengetragen.

Aber anders als starre Archive ist *bausatz noto* ∞ (*color version*) nicht nur ein Display, sondern auch ein Instrument. Denn die Schallplatten und Turntables können benutzt werden. Kopfhörer laden die Besucher ein, sich als DJs zu probieren und zuzuhören, wie die Soundloops der vier von ihnen ausgewählten Vinylplatten zu einem Track zusammenwachsen. Dabei entsteht nicht, wie man zunächst vermuten könnte, eine monotone Melodie. Ganz im Gegenteil, da die vier Platten alle mit einem unterschiedlichen Tempo von entweder 33 oder 45 rpm (Umdrehungen pro Minute) abgespielt werden können, überlagern sich die Soundflächen nach immer neuen Mustern. Auch das doppelte Rotationsloch ermöglicht ein erweitertes Variationsfeld, da die Nadel nun in einem alternativen Kreissystem über die Platte gleitet. Es sind die Motive der Variation, der Veränderung, des Abrückens vom Gewöhnlichen, die Nicolais Umgang mit Musik als visuellen Künstler auszeichnen.

Nicolai produziert keine gefälligen Melodien. Er ist gerade dafür bekannt, aus dem, was wir im Allgemeinen als *noise* bezeichnen, eine musikalische Schönheit herauszuarbeiten, die unsere Hörgewohnheiten erweitern kann. Wie wird ein Rauschen zu interpretierbaren Signalen? Was ist die Physik des Sounds? Hat Sound eine eigene Medialität? Vor dem Horizont dieser Fragen arbeitet Nicolai weniger mit dem Klang von natürlichen Geräuschen als mit synthetischen Frequenzen und verwendet zum Beispiel Software, die Testtöne erzeugen kann. Der so produzierte Sound irritiert. Aber damit zielt Nicolai einmal mehr auf den Effekt des Unkontrollierbaren. So hat auch *bausatz noto* ∞ (*color version*) weder Anfang noch Ende. Vielmehr sind die Plattenspieler über den Zeitraum der Ausstellung auf Durchlauf gestellt, sodass ein einziger unvorhersehbarer Track entsteht. (Vivien Trommer)

Pedro Reyes

Illegale und von mexikanischen Behörden beschlagnahmte Revolver, Pistolen und Maschinengewehre sind für die Serie *Disarm* des Künstlers Pedro Reyes zu Blas-, Schlag- und Streichinstrumenten recycelt und umfunktioniert. Zum Teil mit deutlichen Gebrauchsspuren übersät, bilden die *objets trouvés* eine heterogene Zusammenstellung aus Waffenfragmenten, welche durch neu zugeteilte musikalische Funktionen wiederbelebt werden: Ausgehöhlte Läufe dienen als Metallstäbe eines Glockenspiels, Teile eines Sturmgewehrs formen den Korpus einer Bassgitarre. Je nach Beschaffenheit und Maßstab der Metallteile ist ein breites musikalisches Alphabet spielbar.

Wichtige Vorläufer finden die Arbeiten mit ihrer materialbezogenen Fusion in Kunstströmungen der 1950er- und 1960er-Jahre. Die hybriden Skulpturen erinnern an präparierte Musikinstrumente von John Cage, der zwischen die Saiten eines Klaviers diverse Schrauben und Gummistücke setzte, oder an Nam June Paiks um Lampen und Dekorationsstücke ergänztes *Klavier Integral* (1958–1963). Reyes setzt den erweiterten Skulpturbegriff als interaktives, audiovisuelles Aktionsobjekt fort, jedoch unter verstärkt gesellschaftskritischen Vorzeichen.

Die Auseinandersetzung mit der Allgegenwart und Ästhetisierung von Waffen ist ein zentraler Bestandteil seiner künstlerischen Arbeit. So zielt die explizite Darstellung der Kriegswaffen nicht nur darauf ab, ein Schlaglicht auf aktuelle Konflikte und den omnipräsenten Waffenhandel in Mexiko zu werfen, sondern auch darauf, für ihre ursprüngliche Funktion als Tötungswerkzeuge zu sensibilisieren. Zugleich machen die Skulpturen auf die Widersprüche des modernen Lebens aufmerksam und führen vor Augen, wie selbstverständlich Waffengewalt – als Machtwerkzeug, zur Ordnungstabilisierung oder in der Unterhaltungsindustrie – zu unserem Alltag gehört. Der Begriff „Machtinstrument“ erhält in diesem Kontext eine ironische Doppeldeutigkeit.

Seine auf eine Vielzahl von Referenzen zurückgreifenden Arbeiten verfolgen zugleich das Ziel, Destruktives in Produktives umzuwandeln. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Serie als Weiterführung des Projekts *Palas por Pistolas* (2008) verstehen, für die der Künstler gemeinsam mit mexikanischen Behörden 1527 Spaten aus eingeschmolzenen Waffen herstellen und damit 1527 neue Bäume pflanzen ließ. Der Wunsch, angesichts politischer, gesellschaftlicher und ökonomischer Missstände in seinem Heimatland zu kollektivem Handeln zu ermuntern und gleichsam die Demilitarisierung der bürgerlichen Gemeinschaft zu forcieren, ist die treibende Kraft in Reyes' künstlerischer Praxis. (Maria Sitte)

Naama Tsabar

Minimalistisch und formal komponiert, so präsentieren sich Naama Tsabars Arbeiten aus der Serie *Work On Felt*: Monochrome rechteckige Filzmatten, deren Enden mit einer straff gespannten Stahlsaite quer verbunden sind, heben sich unter dem Zug von Wand oder Boden ab und wölben sich elegant in den Raum hinein. Die industriell anmutende Fertigung, die Klarheit der Farben und Formen und nicht zuletzt die Titel – „Variationen“ aus einer Serie – sind deutliche Referenzen auf die Minimal Art der 1960er- Jahre. Ihrer Strenge und Statik zum Trotz verlocken die Arbeiten gleichzeitig dazu, sie zu berühren und körperlich – nicht nur visuell – zu erfahren: Die Klaviersaite fordert es heraus, ihr einen Klang zu entlocken, der Filz wiederum, mit den Händen berührt zu werden. Durch elektronische Verstärkung werden auch feine Schwingungen, die auf der Matte und der Saite entstehen, hörbar. Ist diese unsichtbare Barriere zwischen Werk und Betrachter einmal durchbrochen, entsteht aus Strenge und Statik etwas Sinnliches und Dynamisches.

Dabei ist Filz eigentlich kein Material, das wir mit Klang verbinden, sondern eher mit seinen schalldämpfenden Eigenschaften – so wie in Joseph Beuys' mit Filz ausgekleidetem Raum *Plight* (1985), in dem das Publikum einer unnatürlich dumpfen Akustik ausgesetzt ist. Die Verwendung von Filz und die Nähe zur Minimal Art erinnern zugleich an Robert Morris' Filzarbeiten der frühen 1970er-Jahre, an der Wand aufgehängte Filzschlaufen, deren Streifen sich zum Boden hin verschlingen. Beide, Morris und Tsabar, verbindet nicht nur das Interesse am Material, sondern auch am Prozesshaften: Während dieses bei Morris in der Form selbst angelegt ist, die sich je nach Anbringung verändert, findet man es bei Tsabar in dem permanenten Schwebezustand zwischen Kunstwerk und Instrument, in dem die Funktion und Rezeption der Arbeiten beständig changieren.

Genauso in Fluss gebracht werden die Klischees weiblich und männlich konnotierter Kunst: Sensibilität und formale Rigorosität ergänzen sich gegenseitig. Tsabar, deren Arbeiten häufig die unausgesprochenen Rollenzuschreibungen der Musik- und Kunstszene aufgreifen und verdrehen, arbeitet bei Performances von *Work On Felt* programmatisch mit Musikerinnen zusammen, die sich als weiblich identifizieren. Diese Setzung bekommt eine besondere Schärfe angesichts der Anspielungen auf die vor allem männlich dominierte Minimal Art, der hier die Sicht- und Hörbarkeit von Frauen entgegengesetzt wird. (Johanna Laub)

David Zink Yi

Trapez- und kreuzförmig, vier Meter lang oder zwei Meter hoch – die Skulpturen aus David Zink Yis Arbeit *Being the Measure* sind keine handlichen Perkussionsinstrumente. Ihre variierenden

SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT

Formen, Größen und Farben besitzen nicht nur visuell eine starke Präsenz, sie sind auch eine Einladung an die Musiker, ihren Klang spielerisch, aus unterschiedlichen Winkeln und Enden zu erkunden – allein oder gemeinsam, an ihnen stehend oder auf ihnen sitzend. Nicht nur die Form der Objekte, auch unterschiedliche Materialstärken sorgen für ein Spektrum an Perkussionstönen.

Entstanden sind die Skulpturen aus David Zink Yis tiefem Interesse für afrokubanische Musik. Zugang zu dieser fand er über lokale Musiker, mit denen er seit 2002 zusammenarbeitet und die Band *De Adentro y Afuera* gründete. Der Ursprung der afrokubanischen Musik liegt in der Kultur westafrikanischer Völker wie der Yoruba, die bei ihrer Verschleppung nach Kuba ihre religiösen Riten mitbrachten. In ihren Zeremonien nimmt das Spiel auf geweihten Trommeln wie der *Batá* eine wichtige spirituelle Rolle ein. Die afrokubanische Musik entwickelte sich ausgehend von diesen rituell gebrauchten Rhythmen unter Einbeziehung anderer Impulse wie dem Jazz zu einer komplexen Musikform: Polyrhythmik und Synkopen (die Verschiebung von Betonungen) prägen das Spiel, in dem verschiedene Rhythmusfiguren zwischen den Musikern wechseln und neu kombiniert werden. David Zink Yis Skulpturen scheinen diesen modularen und kombinatorischen Charakter ihrerseits aufzugreifen.

Zugleich berührt *Being the Measure* auch Fragen nach dem Wesen und Wandel von kultureller Identität, die Zink Yi in seinen Arbeiten häufig beschäftigt. Musik ist dabei zu einem wichtigen Bezugspunkt für ihn geworden. Sie spiegelt zum einen das Aufeinandertreffen und Verschmelzen verschiedener historischer und gesellschaftlicher Einflüsse. Zum anderen ermöglicht das Musizieren Momente – insbesondere in der gemeinschaftlichen Improvisation –, in denen sich das Individuum in der Gruppe auflöst und diese zu einem neuen Organismus zu verwachsen scheint. Diese abstrakte Ebene greift ein von Angie Keefer für *Being the Measure* verfasster Text auf, der, stark rhythmisch vorgetragen, bei Aufführungen das musikalische Spiel auf den Skulpturen ergänzt. Immer wieder erinnern ihre Zeilen an die Anpassungsprozesse, die sowohl Musik als auch Identität durchlaufen: das Senden und Aufnehmen von Impulsen, deren Aneignung und Transformation in einem kollektiven Zusammenspiel, das Abweichen von (Schlag-)Mustern und die Integration der Abweichung selbst: „Every aberration / an opportunity / for a new pattern / of connectivity.“ Und zugleich: „Every aberration, / a pattern, / physically modified / [...]“¹ (Johanna Laub)

¹ Angie Keefer, Text für *Being the Measure*, 2016.