D

PROLOG

Der Titel des Readymades ***À bruit secret (With Hidden Noise*, 1916/1964)**, das Marcel Duchamp 1916 in Zusammenarbeit mit seinem Mäzen Walter Arensberg realisiert hat, verweist auf ein akustisches Geheimnis, das diesem Objekt aus alltäglichen, vorgefertigten Materialien innewohnt. Der Gegenstand, der dieses geheimnisvolle Geräusch erzeugt, ist offenbar im Inneren des Kordelknäuels verborgen, welches mit zwei miteinander verschraubten Kupferplatten oben und unten verschlossen ist. Wie Duchamp berichtet, fügte Arensberg in seinem Auftrag heimlich einen kleinen Gegenstand hinzu, der durch die Kupferplatten ein Geräusch erzeugt, würde man das Readymade schütteln. Duchamp bemerkte: «Und bis auf den heutigen Tag weiss ich nicht, was es ist [...]. Auf die Messingplatte schrieb ich drei kurze Sätze, bei denen eigentlich Buchstaben fehlen, so wie bei einer Neonschrift das Wort unleserlich wird, wenn der Buchstabe nicht aufleuchtet.»
Die plastisch-skulpturale Form des menschlichen Ohrs, das als Empfänger von Schallwellen funktioniert und die akustische Wahrnehmung der Umwelt ermöglicht, steht im Fokus des künstlerischen Interesses von zwei Künstlerinnen, deren Werke zusammen mit Duchamps Readymade *À bruit secret* in diesem Raum zu sehen sind. Das Ohr kann räumlich betrachtet und im übertragenen Sinn auch als Bild der Verbindung zwischen dem Inneren/dem Privaten und dem Äusseren/der Öffentlichkeit gelesen werden.
Das grossformatige Abbild eines weiblichen Ohrs von Isa Genzken gehört zu einer Reihe von Farbfotos, die sie 1980 während eines Spaziergangs in New York realisiert hat. Sie hat dafür Frauen auf der Strasse spontan angesprochen und sie um Erlaubnis gebeten, ihre Ohren zu fotografieren. Obwohl die Ohren alle unterschiedlich und individuell sind, wählt die Künstlerin bewusst einen nüchternen und sachlichen Ausschnitt. Genzken lenkt damit den Fokus der Aufmerksamkeit ganz auf die skulpturale Qualität dieses Körperteils.
Das kleine Bronzeohr von Meret Oppenheim wirkt in seiner abstrahierten Darstellungsweise dekorativ wie ein Schmuckstück. In den beginnenden 1930er Jahren bewegte sich die 1913 geborene junge Künstlerin in der vor allem von Männern dominierten Pariser Kunstwelt der frühen Avantgarden. Der Bildhauer Alberto Giacometti und der Maler und Bildhauer Hans Arp führten sie ein in den surrealistischen Kreis rund um André Breton, zu denen auch Marcel Duchamp, Man Ray oder Max Ernst gehörten. Bei einem ihrer Besuche im Atelier von Giacometti realisierte sie 1933 eine Zeichnung seines Ohrs, von dem sie zunächst ein Wachsmodell und 1958 dann ein Relief auf einer Schiefertafel anfertigte. Ein Jahr später goss sie ***Das Ohr von Giacometti*** (1959) in Bronze. Oppenheims Darstellung von Giacomettis Ohr ist keine naturgetreue Abbildung, sondern besitzt eine surrealistisch geprägte mehrdeutige Formensprache mit erotischen Anspielungen. Bei genauerer Betrachtung entdeckt man an der Stelle des Ohrläppchens eine stilisierte Darstellung einer menschlichen Faust, aus der bogenförmig zwei lilienartige Blüten wachsen. Die äussere Blüte berührt links eine senkrechte Form mit einer Rundung, die als schematischer Umriss eines weiblichen Oberkörpers gelesen werden kann. Das Ohr als inhaltlich vielschichtig besetztes Symbol ist in der Kunstgeschichte ein gängiges Motiv und in vielen Kulturen nicht zuletzt mit einer sexuellen Bedeutung verbunden. Dass die Sinne den Menschen zu unmoralischen Handlungen verleiten können, wird in allegorischen Sinnesdarstellungen seit dem Barock deutlich.

D

SOUND ALS KÜNSTLERISCHES MATERIAL DER FRÜHEN AVANTGARDEN

Mit dem beginnenden 20. Jahrhundert wurden die Grenzen zwischen den einzelnen Disziplinen der Künste brüchig. Komponist:innen wie auch bildende Künstler:innen verwendeten die Geräuschkulissen des Alltags als Material für ihre Werke. Die Palette reichte vom Lärm der Städte, über die menschliche Stimme und Sprache bis hin zum ohrenbetäubenden martialischen Sound des Ersten Weltkriegs. In den Manifesten propagierten die Kunstschaffenden die Idee eines Gesamtkunstwerks, das Ausdruck des technischen Fortschritts und eines neuen Verständnisses von Raum und Zeit der Moderne sein sollte. Dabei sollten alle Sinne am Erleben dieser neuen Kunst beteiligt sein. Trotz ihrer bahnbrechenden Ideen und Ziele für eine moderne Kunst müssen die Formulierungen der Futuristen, vor allem diejenigen mit politischem Inhalt, kritisch betrachtet werden. Am Vorabend des Ersten Weltkriegs und des Faschismus wirken die von Filippo Tommaso Marinetti formulierten Thesen bis heute wie ein dunkles Orakel: «Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt…»
Der Aufbruch in die Moderne ist in den Manifesten vor allem von der Seite der Ästhetik aus gedacht. Doch genau diese avantgardistischen Ideen stehen gleichzeitig für einen elitären Menschentyp der Moderne, der eine höchst problematische Entwicklung unseres Planeten in nur wenigen Jahrzehnten vorangetrieben hat, welche bis heute andauert. Aus diesem Grund stehen die gezeigten Exponate nicht nur als historische Zeugnisse der Kunstgeschichte am Anfang der Ausstellung, sondern sie sollen offenlegen, welche weitreichende Folgen sich bis heute daraus ergeben.
Kunstschaffende in verschiedenen Ländern beschäftigten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts intensiv mit der Abstrahierung und Fragmentierung der Sprache und gleichzeitig mit deren akustisch-musikalischen Qualitäten als gestalterisches Medium. Auch nicht sprachliche Klänge, etwa die Geräusche einer Subway in New York und das zerstörerische Getöse von Kriegsmaschinen wurden von Fortunato Depero in Kompositionen mit dynamisch bewegten grafischen Strukturen übersetzt.
In den akustischen Texten des Futurismus und des Dadaismus diente Sprache nicht mehr allein als Mittel zum Zweck der Kommunikation. Die ***Sonate in Urlauten*** (1922–1932) des Merz-Künstlers Kurt Schwitters ist die erste Komposition, die ausschliesslich auf Sprachlauten als eigenständiges Klangmaterial basiert. Er hat sie mehrfach vor Publikum aufgeführt und zweimal aufgezeichnet. Die Partitur besteht aus Buchstaben- und Silbenfolgen, die keine wirklichen lexikalischen Übereinstimmungen mit der deutschen Sprache haben, aber wie im Deutschen auszusprechen sind. Schwitters nannte sein Stück *Sonate in Urlauten*, weil er es ausschliesslich aus phonetischem Lautmaterial ohne semantische Prägung und syntaktische Gesetzmässigkeit komponierte.

D

CHRISTINA KUBISCH

(1948 geboren in Bremen/Deutschland, lebt und arbeitet in Berlin/Deutschland)

Das Werk von Christina Kubisch, die eine Doppelausbildung als Musikerin und als Bildende Künstlerin besitzt, zeichnet sich durch Interdisziplinarität aus und dem Ziel, das Optische mit dem Akustischen zu verbinden. Schon früh richtete sie als Musikerin und Performerin ihre Aufmerksamkeit auf Praktiken der Klangerzeugung und Komposition, die sich von traditionellen Vorstellungen entfernten. In den 1980er Jahren begann Kubisch damit, partizipative Installationen zu realisieren, insbesondere solche, die elektromagnetische Induktion als klangübertragende Technologie verwenden. Dafür hat sie spezielle Kopfhörer entwickelt, die für unser Ohr normalerweise verborgene elektromagnetische Klänge hörbar machen. So öffnet Kubisch den Fokus auf neue Erfahrungen von Klang und Hören.
Viele ihrer Installationen entstehen ortsspezifisch, sind abhängig vom thematischen Kontext und nehmen Bezug auf den architektonischen Raum. Klang ist als gestalterisches Medium visuell so gestaltet, dass die technischen Hilfsmittel sichtbar sind und Teil der Installation sind. Dabei ist das Elektrokabel, das notwendig ist, um den von der Wiedergabequelle stammenden Ton zu übertragen, ein integraler visueller Bestandteil. Für die Ausstellung *À bruit secret* konzipierte Kubisch ***Il reno*** (2023), eine 12-Kanal-Komposition mit Tonaufnahmen, die sie u.a. mit Hydrophonen, also Unterwassermikrophonen, an verschiedenen Orten des Basler Rheins gemacht hat. Hunderte Meter von blauem Kupferdraht bilden in der grossen verglasten Passarelle *la Barca* zwölf minimalistische Klangfester, an denen das Publikum entlanggehen und lauschen kann, was sonst für unsere Ohren unter der Wasseroberfläche im Geheimen bleibt und nicht wahrnehmbar ist. Die speziell konzipierten Kopfhörer mit Kupferspulen übertragen durch Induktion den Sound der Rhein-Komposition, der in den Kupferdrähten in den blau ummantelten Kabeln zirkuliert. Es sind faszinierende Wasserklänge, die Kubisch im Rhein bei Basel aufgenommen hat, u.a. etwa ein polnisches Tankschiff, dessen Motorengeräusche in rhythmischen Intervallen das Wasser durchdringen, oder das gurgelnd-plätschernde Geräusch der Strömung des Flusswassers entlang einer Fischtreppe am Wehr in Birsfelden.
Wie auch in anderen Installationen der Künstlerin ist die Formgebung des blauen Elektrokabels der Klangfenster von *Il reno* ein zentraler Teil der Bildsprache und nicht nur technisches Zubehör. Der Verlauf des Kabels nimmt direkten Bezug auf die Besonderheit des architektonischen Raums: Entlang der schwarzen Stahlrahmen der Gebäudefenster der *Barca* verlaufend bildet Kubisch aus dem Kabel eine weitere vorgelagerte klingende Fensterfront, die den Blick auf den Rhein und die andere Seite der Stadt Basel freigibt. Am Boden laufen alle Kabel in einem Strang, der nicht zuletzt an einen fliessenden Wasserstrom erinnert, zusammen. Das Publikum ist in Kubisch's Installationen aus Kabeln, Verstärkern, Widerständen und Kopfhörern nicht nur passive Zuhörer:in, sondern wird dazu animiert, mit allen Sinnen sich selbst, die Architektur des Museums, den städtischen Lebensraum, die Natur und die Kunst in der Welt wahrzunehmen.

D

ALEXANDER TILLEGREEN

(1991 geboren in Taarbæk/Dänemark, lebt und arbeitet in Kopenhagen/Dänemark)

Die künstlerische Praxis des dänischen Künstlers und Musikers Alexander Tillegreen bewegt sich an den Nahtstellen zwischen Klanglichem und Sichtbarem im dreidimensionalen Raum.
Er verbindet dabei künstlerische mit wissenschaftlichen Ansätzen. Während seines Aufenthalts am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik in Frankfurt entwickelte er eine Werkgruppe mit dem Titel *Phantom Streams*, die seine Arbeit mit Phänomenen aus dem Bereich der akustischen Illusion (Hörtäuschung), und somit dem Hören und Verstehen von Sprache auf unterschiedliche Weise reflektiert. Für *Phantom Streams* nimmt Tillegreen die Hörtäuschung der sogenannten «Phantom Words Illusion» als Ausgangspunkt. Sogenannte «Phantomwörter» haben das Potenzial, bei der Zuhörer:in Hörtäuschungen zu erzeugen, und die ursprüngliche Bedeutung eines Ausgangsworts so zu erweitern, dass andere Wörter und sogar ganze Sätze zu hören sind, die nicht vorhanden sind. Wie neuroakustische Forschungen und im Speziellen die Musikpsychologin Diana Deutsch festgestellt haben, besitzen wir individuell unterschiedliche Erinnerungsarchive von Sprache, die unbewusst in uns schlummern und die wir akustisch in Abhängigkeit verschiedener Faktoren verschieden interpretieren und verstehen.
Durch einen Vorhang betritt die Besucher:in einen Raum, in dem sie unmittelbar umfangen wird von einer Klangkulisse aus elektronischer Musik und Sprache, deren technoartiger Soundcharakter durch eine LED-Lichtschau verstärkt wird. Zu hören ist ein dicht verwebter Soundmix aus Stimmen und Musik. Man bewegt sich im Raum und während des Hörens bilden sich aus dem Sound allmählich Wörter, die wir zu verstehen versuchen. Offenbar identische Wörter in verschiedenen Sprachen folgen in einem schnellen Rhythmus mit nur kurzem Abstand aufeinander. Sie erscheinen der Zuhörer:in mal fassbar und verstehbar, bevor sie akustisch wieder verblassen oder sich mit anderen Wortfetzen verflechten und eine neue Struktur bilden. Die Wörter, die die Zuhörer:in auditiv wahrnimmt, sind abhängig von ihrem sprachlichen Hintergrund, d.h. von ihrer sprachlichen geografisch-linguistischen Herkunft und ihrer subjektiven psychischen Befindlichkeit im Moment des Zuhörens. Die Positionierung und Bewegung der Zuhörer:in im Raum beeinflusst den Umstand, welche Wörter wie genau verstanden werden. Das Verständnis davon, was die Stimmen sagen, wechselt zwischen konkret und abstrakt und es können weibliche und männliche Sprechstimmen unterschieden werden. Das Hören von Tillegreens Komposition ***Episodic Currents (Phantom Streams for Basel*, 2023)** ist ein dynamischer sich verändernder Prozess, der sehr individuell erlebt wird und der sich nie in identischer Form wiederholt. Die Raumerfahrung von *Episodic Currents* offenbart, dass der Prozess des Hörens nicht nur eine körperliche Erfahrung im Raum ist, sondern dass dieser auch sehr individuell ist. Das Hören selbst ist eine nie vollständig intellektuell kontrollierbare und bewusste Aktivität. Tillegreens Installation lässt Sprache und deren Verständnis als etwas erfahren, das von verschiedenen Faktoren abhängig ist, das interpretierbar ist und aus einer Masse akustischer Informationen individuell gefiltert und interpretiert werden muss.

D

BILL VIOLA

(1951 geboren in New York, NY/USA, lebt und arbeitet in Long Beach, CA/USA)

Die Videoarbeit ***Silent Mountain*** (2001) des amerikanischen Künstlers Bill Viola ist ein Beispiel dafür, dass in der menschlichen Kommunikation Inhalte und Gefühle nicht nur alleinüber die Stimme, sondern in besonderem Masse auch über lautlose Körpersprache und Mimik übermittelt werden. Gefühle, die wir mit lauter Stimme zum Ausdruck bringen – wie zum Beispiel dem Schreien –, sind mit starken inneren Bildern verknüpft, in denen das Akustische untrennbar mit dem Visuellen verbunden ist.
Auf zwei Bildschirmen, die wie ein Diptychon direkt nebeneinander hängen, werden zwei Videos präsentiert, die links eine Frau und rechts einen Mann zeigen.
Ganz offensichtlich durchleben sie starke negativ besetzte Gefühle, die mit Schmerz und Trauer assoziiert werden.
Silent Mountain gehört zu der 2000 begonnenen Serie *The Passions* mit denen der amerikanische Videokünstler die Intensität menschlicher Emotionen in Form von bildgewaltigen Videoarbeiten in extremen Zeitlupentempo ganz ohne Ton thematisiert. Als Inspiration dienten Viola hierfür Gemälde aus dem 15. und 16. Jahrhundert mit religiösen Motiven.
Mit der Nahansicht der Kameraprojektion auf die Oberkörper der Darsteller, die vor schwarzem Hintergrund gefilmt sind, wird der Fokus der Aufmerksamkeit ganz auf die Veränderungen der Bewegungen ihrer Köpergesten und Mimik gelenkt. Durch das extrem langsame Tempo des Films erscheinen die Körper der Darsteller wellenartig von Gefühlsausbrüchen erfasst zu werden. Im Verlauf der 8 Minuten dauernden Videos spitzen sich die Affekte zu und kulminieren am Ende in einem enormen lautlosen Schreien.
«Wahrscheinlich das lauteste Schreien, das ich je aufgenommen habe, ist die tonlose Arbeit *Silent Mountain*», bemerkte Bill Viola selbst.

D

CARSTEN NICOLAI

(1965 geboren in Karl-Marx-Stadt (heute Chemnitz)/ Deutschland, lebt und arbeitet in Berlin/Deutschland. Unter dem Pseudonym alva noto macht er elektronische Musik.)

Carsten Nicolai arbeitet interdisziplinär an den Schnittstellen von bildender Kunst und elektronischer Musik und bezieht sich auf Referenzsysteme aus der Naturwissenschaft. Mit seiner Arbeit der Serie ***void*** (2002) stellt er zur Diskussion, ob das aussergewöhnliche und kaum bekannte Geräusch einer Gorilla-Brusttrommel oder auch andere Audioaufzeichnungen, die mit *void spinner pod 1* und *void spinner pod 2* bezeichnet sind, in verchromten Glasröhren konserviert werden können.
Dabei nimmt er die Frage des Jesuitengelehrten Athanasius Kircher aus dem 17. Jahrhundert auf, der Akustikforschungen im Kirchenraum gemacht hatte. Kircher stellte die «scharfsinnige und kunst-subtile Frage», «ob eine in ein rohr oder canal wohleingefangene und verschlossne stimm oder thon eine zeitlang darinn aufbehalten werden könne und verbleibe.»
Nicolai präsentiert uns auf einer Wandhalterung drei gleich lange verchromte Glasröhren, in denen vermeintlich drei verschiedene Tonaufnahmen eingeschlossen sind. Alle drei Röhren weisen eine identische Oberfläche mit sieben eingekerbten Rillen auf. Der Werktitel besagt, dass eine darin gespeicherte Tonaufnahme von einem Imponiergehabe eines Gorillas stammt. Mit dem Trommeln auf den Brustkorb besitzt er neben seiner Stimme ein weiteres akustisches Kommunikationsmittel, um seine territoriale Dominanz und vor allem seine Körpergrösse über einen Kilometer weit hörbar mitzuteilen.
Die Betrachter:in ist mit einem vollkommen stillen Wandobjekt mit high-tech-Oberflächen konfrontiert, von dem sie nicht weiss, wie der Sound je in die Röhren gelangt sein kann. Aus Mangel an akustische Erinnerungen an den metallisch-vibrierenden Nachhall einer Gorilla-Brusttrommel, wirkt das Werk irritierend. Es animiert zum Nachdenken und Hineinhören in den eigenen inneren Speicher an akustische Erlebnisse und Erinnerungen.
Die Skulptur verweist auf die ephemere Qualität der unendlich grossen Vielfalt an Klängen, die in dieser Welt existieren, egal ob diese nun in der Erinnerung abgespeichert wurden oder unwiederbringlich vorbei sind.

Carsten Nicolai hat die Grenzen zwischen Sichtbarem und Hörbaren in seinem Werk aufgehoben. In der Arbeit ***yes/no*** (2009) wird die plastische Qualität der menschlichen Stimme in Form einer technisch anmutenden Skulptur visualisiert. Der Künstler hat die wellenförmigen Bewegungen des Schalls, der sich beim Sprechen der Wörter «yes» und «no» durch den Raum bewegt, aufgezeichnet und sie in zwei Aluminiumröhren materialisiert. Die Frequenzen und Amplituden der gesprochenen Wörter aus Konsonanten und Vokalen werden so für unser Auge sichtbar. Nicolai versteht *yes/no* auch als spezielles Porträt der amerikanischen Musikerin und Künstlerin Laurie Anderson, von der die Stimmaufnahmen stammen. Darüberhinaus fragt sich die Betrachter:in auf inhaltlicher Ebene, welche Konversation den zwei Antworten von Anderson vorangegangen sein könnten, die hier zu Aluminiumröhren erstarrt sind.

D

URSULA BIEMANN

(1955 geboren in Küsnacht/Schweiz, lebt und arbeitet in Zürich/Schweiz)

Die künstlerische Praxis von Ursula Biemann ist stark forschungsorientiert: Für ihre Projekte betreibt sie Feldforschungen an abgelegenen Orten dieser Erde von der Arktis bis in den Amazonas, wo sie die Veränderungen von Umweltzerstörung und Klimawandel auf die ökologischen Lebensräume hautnah erlebt und zu Themen ihrer vielschichtigen Arbeiten macht. «Aus meiner Sicht besitzen Bilder selbst eine Art konzeptuelle, ja materielle Handlungsfähigkeit. Spekulative und fiktive Erzählungen helfen uns, die Vergangenheit und Zukunft neu zu schreiben.» Ihre Videos verweben atemberaubende Landschaften, dokumentarisches Material und historische sowie wissenschaftliche Erkenntnisse zu unterschiedlichen ökologischen Lebensräumen zu einem eindringlich-poetischen Essay über die sich wandelnde prekäre Lage des Planeten.
Mit ihrer Videoinstallation ***Acoustic Ocean*** (2018) lässt sie die Betrachter:in die geheimnisvolle maritime Klangwelt eintauchen. Eine weite blau-weisse arktische Landschaft erscheint, Tonaufnahmen von Fischen und anderen Meeressäugern sowie tiefe Tonfrequenzen aus dem Ozean erklingen im Raum. Das Video kombiniert historische, wissenschaftliche, persönliche und phänomenologische Erkenntnisse in der Erkundung der Geräusche der Tiefsee und der Beziehung der verschiedenen Lebewesen unter und über dem Wasserspiegel. Im Filmvorspann wird über die historische Erforschung der Geräusche des Ozeans berichtet. Unter anderem, dass Hydrophone im 2. Weltkrieg dem Aufspüren von U-Booten dienten und man nebenbei die Wasserschichten der Ozeane als horizontal verlaufende akustische Kanäle entdeckte. Die für das menschliche Ohr nicht wahrnehmbaren Laute der Meeresbewohner sind in der dunklen Unterwasserwelt wichtiges Kommunikations- und Orientierungsmittel.
Auf den Lofoten-Inseln im Norden Norwegens tritt am felsigen Ufer daraufhin die Protagonistin des Films, eine fiktive Meeresbiologin in einem orangen Neoprenanzug auf, die den akustischen maritimen Lebensraum erforscht. Gespielt wird sie von Sofia Jannok, einer schwedisch-samischen Sängerin, Schauspielerin und Klimaaktivistin. Sie hantiert konzentriert mit verschiedenen Aufnahmegeräten auf den Felsen am Meeresufer und legt Hydrophone aus. Mit ihnen werden Wasserschallgeräusche aufgenommen, indem sie Wasserschall in eine dem Schalldruck entsprechende elektrische Spannung umwandeln. Die Wissenschaftlerin verbindet ihren Körper über diese technisch-sensorischen Instrumente mit der Klanglandschaft des Meeres, um den lichtlosen submarinen Raum durch neue Sinneswahrnehmungen und Botschaften zu erforschen. Biemann betont, dass die Hydrophone «wie Tentakel eines Cyborgs» wirken. Mit einem parabolischen Mikrophon nimmt die Forscherin auch Geräusche aus der Luft auf. Filigrane Kleinstlebewesen der Tiefsee tauchen in Makroaufnahmen auf, begleitet von Informationen über die Folgen der Verschmutzung der Meere. Die samische Protagonistin berichtet von der Bedeutung und dem Wandel des dortigen Lebensraums für Flora und Fauna durch die klimatischen Veränderungen der letzten Jahrzehnte. In Biemanns künstlerisch umgesetzter «Wissenschaftsmatrix existiert keine analytische Distanz zwischen der Forscherin, ihrem Untersuchungsobjekt und ihren Instrumenten – sie alle sind eins».

D

JEAN TINGUELY

(1925 in Fribourg/Schweiz – 1991 in Bern/Schweiz)

Tinguely hatte ***Mes étoiles – Concert pour sept peintures*** (1958), seine «Percussions Furieuses» im Geheimen gebaut. Die Erstaufführung in der Pariser Galerie Iris Clert im Juni 1958 war ein provokatives «Anti-Konzert». Die Galeristin beschrieb es als «infernalisches Orchester», das eine «groteske Symphonie» spielte. Empörtes Protestraunen und Unverständnis des konservativen Kunstpublikums, begleitete die gesamte Ausstellungsdauer unter grossem Medieninteresse. Der Künstler unterstellte die Konzertaufführung dem Zufallsprinzip und der direkten Partizipation des Publikums, das gleichzeitig die Rolle des Komponisten, Performers und Dirigenten übernimmt. Erst durch das Betätigen einzelner oder gleichzeitig mehrerer Knöpfe auf dem Schaltpult erklingen die schwarzen Schrottreliefs. Feine Drähte werden durch rotierende Schlaufen in schnelle Bewegung versetzt und schlagen an verschiedene metallene Klangkörper. Gleichzeitig lösen sich die kleinen, weiss bemalten geometrischen Elemente durch die hohe Bewegungsgeschwindigkeit in virtuelle Volumina auf. Mit den sieben *peintures*, die nach Gestirnen benannt wurden, entstehen so immer wieder andere, unwiederholbare Konzerte.
Es ist schwierig für das Auge, den Ursprung des geräuscherzeugenden Materials zu erkennen. Die feinen Drähte werden durch die hohe Bewegungsgeschwindigkeit so gut wie unsichtbar. Der Umstand, dass die Abfolge der Bedienungsknöpfe nicht mit der Reihenfolge der Reliefs an der Wand übereinstimmt, lässt den Blick auf seiner steten Suche nach der Quelle des jeweiligen Geräusches zwischen den Reliefs hin und her irren. Akustisch lassen sich die vom Zufall gelenkten Konzerte am ehesten als Abfolge von surrend-vibrierenden oder staccato-artig, metallisch-scheppernden Geräuschen mit höheren und tieferen Tonsequenzen beschreiben. Beim gleichzeitigen Aktivieren mehrerer Knöpfe vermischen und überlagern sich die Geräusche und werden lauter. Die durch den Titel evozierte Erwartungshaltung eines wohlklingenden Konzerts wird durch den kakophonischen Lärm konterkariert.
Das Hörerlebnis wurde 1958 zusätzlich durch die irritierende Wirkung gesteigert, die von dem vollständig schwarz gestrichenen Galerieraum ausging. Optisch und akustisch war die Besucher:in vom Undefinierbaren umgeben. Tinguely lotete sowohl auf visueller als auch auf akustischer Ebene die Grenzen des Repräsentativen aus. Er bewegte sich damit ganz nah an den Zielen seines Freundes Yves Klein, der mit seiner Kunst die transzendentalen Erfahrungswelten des Immateriellen eröffnen wollte. Trotz allem ist der Lärm von *Mes étoiles* akustisch eine klare Antithese zu Kleins ***Symphonie Monotone-Silence***, die er 1947–1948 für zwei alternierende Chöre und Orchester erfunden hatte und die aus einem einzigen, zwanzig Minuten anhaltenden D-Dur-Akkord besteht, dem zwanzig Minuten Stille folgen.
Eine weitere «Konzertausstellung» mit offenbar anderen schwarzen Reliefs, die wie schon in Paris auf zwei schwarzen Wänden hingen, wurde am Abend des 30. Januar 1959 in der Düsseldorfer Galerie von Alfred Schmela eröffnet. Tinguely schlug seinem Galeristen ursprünglich vor, Karlheinz Stockhausen, einen der wichtigsten Vertreter der Neuen Musik, als Redner einzuladen. Stockhausen sagte allerdings wegen intensiven Konzertvorbereitungen ab.

D

MARCUS MAEDER

(1971 geboren in Zürich/Schweiz, lebt und arbeitet in Zürich/Schweiz)

Die ***Akustischen Texturen*** (2023) als Teil der Installation *Espírito da floresta* sind Bleistiftzeichnungen, die mit einem Zeichenroboter angefertigt wurden. Als Vorlage für die Interpretation des Roboters dienen Spektrogramme von Aufnahmen aus dem Regenwald Amazoniens. Auffällige Klangereignisse wurden vom Künstler ausgewählt und in einem Spektrogramm dargestellt. Das kann ein spezieller Vogellaut, das Rufen der Frösche während der einsetzenden Dämmerung oder das Schnarren einer Zikade in der Mittagshitze sein. Spektrogramme oder Sonagramme sind eine Form der visuellen Darstellung einer Audioaufnahme am Computer. Darin werden horizontal der zeitliche Verlauf, vertikal die Frequenzen und in der Farbe und Helligkeit die Lautstärke dargestellt.
Die Steuersoftware des Roboters interpretiert die Helligkeitswerte im Spektrogramm und setzt diese in eine Linienzeichnung um.
Die Roboterzeichnungen erinnern in ihrer intuitiven, abstrakt-expressiven Anmutung an die Maschinenzeichnungen Jean Tinguelys. Aus Graustufen werden zeichnerische Bewegungen, denen ein performativer Charakter innewohnt. Die Linientexturen sind das Produkt einer Roboter-Choreografie, die zu einem gewichtigen Anteil zufallsgesteuert ist: Die zeichnerischen Muster entstehen aus einem stochastischen Prozess, der Graustufenwerte und das darzustellende Motiv durch eine Linientextur abzubilden versucht.
Es öffnet sich ein assoziativer Raum, in dem ganz andere Dinge als die Ursprungssignale gesehen werden können: Wurzeln im Boden, Blitze aus Wolken, ein Turm über den Baumkronen usw. Marcus Maeder manipuliert den Roboter zudem während des Zeichnungsprozesses: Er kippt ihn leicht, um durch unterschiedlich starkes Andruckgewicht des Zeichenarms verschiedene Grauwerte der Linien und so eine gewisse Räumlichkeit in den Zeichnungen zu erreichen. Zudem stoppt Maeder den Roboter bisweilen, wenn ihm eine Zeichnung fertig erscheint: So entstehen Leerstellen in den akustischen Texturen, die daran erinnern, dass mit zunehmender Abholzung und Effekten des Klimawandels die Klanglandschaft (Soundscape) des Regenwalds an Komplexität verliert – der Klangteppich wird löchrig.

Text: Marcus Maeder, 2023

D

CEVDET EREK

(1974 geboren in Istanbul/Türkei, lebt und arbeitet in Istanbul/Türkei)

Der türkische Künstler und Musiker Cevdet Erek setzt sich mit körperlicher Erfahrung von Klang und Rhythmus im Raum auseinander. Sound in unterschiedlichen Formen ist für ihn ein wichtiges Medium, um die Wahrnehmung des Betrachters und seine emotionale Erfahrung von alltäglichen Ereignissen in der Welt innerhalb eines bestimmten Settings zu verändern.
Ein rechteckiges synthetisches Teppichstück hängt wie ein monochromes Gemälde an der Wand, was zunächst vor allem irritierend wirkt. In einem vom Künstler herausgegebenen Buch, das daneben liegt, wird in Text und Bild erklärt, wie man diesem banalen Teppichrest im letzten Raum der Ausstellung *À bruit secret* erstaunliche verborgene Geräusche – *bruits secrets* – entlocken kann. Erek gibt uns eine Anleitung, wie allein aus der Erinnerung heraus und mit rhythmischen Handbewegungen auf einem alltäglichen Gegenstand wie einem Teppich, die Klangkulisse des Meeres nachgeahmt werden kann. Die Betrachter:in wird zur aktiven Teilnahme aufgefordert und wird zur Performer:in und Perkussionist:in. Berührt man den Teppich mit den Händen und führt die im Buch beschriebenen und illustrierten verschiedenen kreisenden Handbewegungen in verschiedene Richtungen und mit unterschiedlichem Druck auf dessen Oberfläche aus, entstehen tatsächlich Geräusche, die an das Klangspektrum vom Rauschen des Meeres an der Küste erinnern.
Mit der Klanglandschaft des Meeres ist eine Fülle von Assoziationen, inneren Bildern und vor allem Emotionen verbunden, die individuell sehr unterschiedlich sind. Darum ist das Hörerlebnis von ***Shore Scene Soundtrack*** (2006/fortlaufend) ein Zusammenspiel eines körperlich-performativen Bewegungsakts am Teppich selbst und ein Akt des Erinnerns an Geräusche und damit verbunden an eine Vielzahl von visuellen Erinnerungen. Egal wo der Teppich hängt: er kann den Ort durch die aktive Teilnahme der Benutzer:in für einen Moment in einen phantastisch-poetischen Ort verwandeln und einen neuen Blick auf den spannenden Zusammenhang zwischen unsern akustischen und visuellen Erinnerungsspeicher öffnen.
Shore Scene Soundtrack ist ein fortlaufendes Projekt, mit dem Erek 2012 den Nam June Paik Preis erhielt und das gemäss der damaligen Pressemeldung «eine Aufforderung an unsere körperlich-sinnlichen und geistigen Qualitäten des künstlerischen Erlebnisses darstellt. Es gelingt Cevdet Erek mit sehr einfachen Mitteln, von Mensch und Welt zu erzählen, ohne auf mediale Besonderheiten und nationale Eigenschaften zurückzugreifen».

D

DIETER ROTH

(1930 in Hannover/Deutschland – 1998 in Basel/Schweiz)

Dieter Roth beschäftigte sich künstlerisch in vielen Disziplinen, darunter auch mit der Musik, die für ihn als Ausdrucksform zwischen Ton, Wort und Bild eine tragende Rolle spielte. Allerdings hört sich diese «Musik» sehr ungewohnt an, sie ist ein chaotisches zufälliges Nebeneinander und klingt dissonant. Seit den 1970er Jahren integrierte Roth Tonstücke in seine Musikperformances mit den Wiener Aktionisten und trat auch selbst als Musiker auf, alleine oder auch im Kollektiv mit anderen. Der Fokus dieser Improvisationen legte er auf das Performative und sein dilettantisches «Nichtkönnen» als Musiker. Roth schuf viele raumgreifende Assemblagen, bei denen er akustisches Material verwendete, von konzertanten Tonaufnahmen bis hin zu Hundegebell. Er integrierte darin Musikinstrumente, Aufnahmegeräte und Abspielgeräte und forderte das Kunstpublikum zur direkten Partizipation auf.
Die Betrachtenden seiner Klangplastiken werden nicht nur zu Zuhörern:innen, sondern auch zu Mitmusikant:innen, die eigene Kompositionen zusammenstellen und dirigieren, wie beim hier gezeigten *Fernquartett*. Es ist gemäss den schriftlichen Angaben des Künstlers ein Prototyp einer Edition, die Dieter Roth 1978/1980 herausgegeben hat. Das ***Fernquartett mit Vera, Karl und Björn Roth*** (1978–1980) ist ein privat-intimes Quartett der Familie Roth, die nur durch Knopfdruck und aus der Ferne miteinander musizieren.
1978 forderte Dieter Roth seine drei Kinder – Vera, Karl und Björn, welche durch die Scheidung von seiner Frau getrennt von ihm lebten – auf, sich ein Instrument auszusuchen und so lange zu üben, bis sie meinten, es zu beherrschen. Örtlich voneinander getrennt, nahmen die drei Kinder und der Vater in der Folge jeweils 12 Stunden ihres Spiels auf unterschiedlichen Instrumenten auf insgesamt 48 Tonbandkassetten auf. Dieter Roth selbst spielte auf einem Klavier, Vera Roth spielte Violine, Björn Roth ein Cello und Karl Roth Viola. Der Künstler stellte alle Kassetten in einem bunt bemalten Schrankkasten, der auf Rädern mobil ist, in vier Stapeln nach Instrument und Musikant geordnet zusammen. Über vier Autokassettengeräte und mit ebenso vielen Lautsprechern und einem Transformator konnten die übereinandergestapelten Kassetten in beliebiger Zusammenstellung gleichzeitig abgespielt werden.
Aus konservatorischen Gründen wurden die Tonaufnahmen digitalisiert und können nun vom Publikum über Bedienungsknöpfe angewählt werden. Dieter Roth verwendet zwar den traditionellen Begriff des Quartetts, doch das Zusammenspielen von vier Instrumenten findet zeitlich und örtlich voneinander getrennt statt und ist tonal-musikalisch in keiner Weise aufeinander abgestimmt. Es ist ein chaotisches Überlagern von dissonant klingenden Tonaufnahmen von «dilettantisch» gespielten Instrumenten. Zudem sind auch Nebengeräusche, wie etwa das Auspacken der Geige aus dem Kasten, Bestandteil der Audiosequenz, die je nach angewählter Aufnahme zusammen mit dem Klimpern auf Klaviertasten erklingt.

D

NAM JUNE PAIK

(1932 in Seoul/Chōsen – 2006 in Miami Beach, Florida/USA)

Der gebürtige Koreaner Nam June Paik ist vor allem als Begründer von Video- und Medienkunst bekannt und war wichtiger Akteur der Fluxusbewegung. Als ausgebildeter Komponist kam er Ende der 1950er Jahre nach Deutschland, um Musikgeschichte zu studieren.
Im März 1963 präsentierte er seine Ausstellung *Exposition of Music, Electronic Television* in der Galerie Parnass in Wuppertal, die im Privathaus des Architekten Rolf Jährling stattfand. Auf drei Etagen präsentierte sich dem Publikum ein spektakuläres Szenario: es waren präparierte Klaviere, Schallplatten- und Tonbandinstallationen sowie diverse Instrumente und Objekte aus alltäglichen Materialien, die auf unterschiedliche Weise durch Interaktion und Berührung Geräusche und Klang erzeugen konnten. Laut damaligen Presseberichten war es in den Räumen sehr laut und die Klangkulisse bestand aus «nervenzerreibenden Quietschtönen» und «jaulenden Tonbändern». Die Verbindung von visuellen und akustischen Eindrücken im Raum, die direkte Aktion des Publikums und Zufall spielten bei Paiks klangerzeugenden Installationen eine zentrale Rolle. Paik setzte sich über die traditionelle Vorstellung von Musik aber auch einer üblichen Kunstausstellung hinweg. Seine Arbeiten sollten mit allen Sinnen wahrgenommen werden. So konnte beim Schallplattenspieler *Listening to Music through the Mouth* (1962–1963) die Musik von Schallplatten nicht nur gehört, sondern durch ein phallusförmiges Mundstück auch als Vibration im Mund gefühlt werden. In der Arbeit ***Zen for Touching*** (1961), sind verschiedene Gebrauchsgegenstände, u.a. ein Schlüssel, ein Puppenfuss aus Plastik oder eine ausgedrückte Tube, auf ein herkömmliches Plastiksieb montiert, und erzeugen durch Berührung verschiedene Geräusche. Unter dem Titel ***Zen for Walking*** (1961) veranstaltete er in der Parnass Galerie und auch an anderen Orten Performances, bei denen er beim Gehen hinter sich verschiedene Gegenstände auf dem Boden herzog. Zum Beispiel eine Violine, einen Löffel oder auch ein Paar Sandalen, an denen an einer Eisenkette und an einer Schnur eine Schelle sowie ein Steinkopf befestigt sind, die beim Gehen dumpfe und metallene Geräusche auf dem Boden erzeugen. Das Verwenden eines Steinkopfs könnte symbolisch besetzt sein und auf die Beschwerlichkeit des künstlerisch-kreativen Prozesses verweisen.
Den Begriff Zen verstand Paik u.a. als «Erfahrung im gegenwärtigen Augenblick» und «als Experiment».

D

OSWALDO MACIÁ

(1960 geboren in Cartgena de Indias/Kolumbien,
lebt und arbeitet in London/Grossbritannien und Santa Fe,
New Mexico/USA)

Der Raum wird über acht Megaphone mit der 30 Minuten dauernden Soundcollage ***Something Going On Above My Head*** (1999/fortlaufend) aus unterschiedlichen Vogelstimmen beschallt. Oswaldo Maciá hat während fünf Jahren unzählige Tonaufzeichnungen von Vögeln als Feldaufnahmen und in Audiobibliotheken auf der ganzen Welt zusammengetragen. Die Komposition besteht aus Stimmaufnahmen von insgesamt 2000 verschiedenen Vogelarten, wobei jeweils 500 aus den Kontinenten Afrika, Asien, Europa und Amerika stammen.
Mit einem breiten schwarzen Tintenmarker und Kohle hat der Künstler auf der mittleren Wand diagrammartig eine Orchesterdisposition skizziert. Mit geometrischen Formen, u.a. mit Dreiecken und Kreisen, bezeichnet Maciá in der Skizze die unterschiedlichen Instrumentenarten einer klassischen Orchesterbesetzung, die Holzbläser, Streicher, Blechbläser und Perkussionsinstrumente. Diesen Instrumenten hat er lateinische Namen von verschiedenen Vogelarten zugeordnet. So ist dem Kolkraben (*Corvus corax*) beispielsweise unten links der Platz der ersten Violine zugeordnet, dem Terekwasserläufer (*Xenus cinereus*), der schrille und hohe Laute von sich gibt, hat der Künstler den Platz der Piccolo-Flöte zugeordnet, und die Nachtigall (*Luscinia megarhynchos*) übernimmt die Rolle der Solistin. Sich selbst weist der Künstler im Orchester den Platz des Dirigenten zu. Auf der linken und rechten Wand sind die Vogelstimmen in ihrer jeweiligen zeitlichen Abfolge innerhalb der Gesamtkomposition in Form einer linearen Tabellenanordnung nach Kontinenten und Tonhöhen aufgelistet.
Das lauterzeugende Organ bei Vögeln ist nicht der Kehlkopf wie bei Menschen und Säugetieren, sondern die weiter unten bei den Bronchien liegende sogenannte Syrinx. Aus der Atemluft, die dort in Schwingung versetzt wird, entstehen meist hohe und laute Töne. Die Druckkammerlautsprecher, welche den Raum mit Maciás Komposition erfüllen, verstärken die charakteristische schrille und harte Tonqualität von Vogelstimmen. Die Schallwellen treffen durch die Megaphone schnell und dadurch hart auf die Raumbegrenzungen auf. Beim genaueren Hinhören wirkt Maciás Soundcollage alles andere als melodisch, ihre sonore Qualität wirkt verstörend dissonant. Sie deckt sich in keiner Weise mit unseren idyllisch-romantischen, aber eben falschen Vorstellungen hinsichtlich der Bedeutung, die der Sound von Vogelstimmen in der Natur wirklich hat. Vögel kommunizieren über ihre Rufe, um das Revier abzustecken, dem/der Geschlechtspartner:in in der Balz zu imponieren und ihn/sie anzulocken, um Nahrung anzuzeigen oder um vor Gefahren zu warnen.
Ausgangspunkt für den Werktitel bildete für Maciá ein denkwürdiger Moment beim Lesen der Tageszeitung *The Guardian*. Er stiess auf die Kurznachricht, dass russische U-Boote nukleare Rückstände in der Ostsee versenkt hatten. Im gleichen Moment hörte er über sich die Stimmen eines Vogelschwarms. Der Künstler sieht hier eine Analogie zwischen den Vogelstimmen, die wir Menschen inhaltlich nicht verstehen und von denen wir falsche innere Bilder haben und den versteckten, aber wichtigen Nachrichten in den Medien, die in einer Fülle von uninteressanteren, aber prominent gesetzten Informationen leicht untergehen.

D

EMEKA OGBOH

(1977 geboren in Enugu/Nigeria, lebt und arbeitet in Berlin/Deutschland und Lagos/Nigeria)

Die Soundinstallation nimmt uns mit auf eine akustische Bus-Reise in die lärmige Klanglandschaft der rund 15 Millionen Einwohner zählenden Mega-Metropole Lagos in Nigeria. Sie gehört zu Emeka Ogbohs *Lagos Soundscapes*. Seit 2008 streift der Künstler mit Mikrophonen durch Lagos und macht Feldaufnahmen, die er an neuralgischen Orten aufnimmt: an den Bushaltestellen, wo pro Tag Zehntausende Menschen in und aus den gelben Danfo-Bussen steigen, auf Marktplätzen, in den Vergnügungsvierteln aber auch in der Nähe von Kirchen und Moscheen. Im Studio entstehen aus diesen Aufnahmen begleitet von elektronischer Musik verschiedene Kompositionen. ***LOS-CDG (Lagos to Paris*, 2019)** besteht aus einem gelben VW-Danfo-Bus mit geöffneter Tür und zwei Soundcollagen. Eine kürzere beschallt über vier Lautsprecher den Raum und eine rund 45 Minuten dauernde Komposition kann über Kopfhörer im Inneren des Buses angehört werden. Der Danfo-Bus ist ein für Lagos zentrales Transportmittel, das die Massen zu jedem Punkt der Grossstadt befördert. Betritt man den Raum erklingt ein urbaner Lärmpegel mit hupenden Autos, Mopeds und Sirenen und einer Männerstimme, die immer wieder die gleichen Wörter in einer Sprache ruft, die das Publikum in Basel wohl kaum versteht. Es ist der Busfahrer, der die einzelnen Stationen aufruft, die der Sammelbus anfährt. Die Komposition im Inneren des Buses ist ein weiteres Klangporträt von Lagos: «Der Klangcharakter und Groove der Stadt ergibt sich aus dem Dröhnen des Strassenverkehrs mit seinen Bussen und Autos und den aus den Danfos lockenden Gesängen der Busschaffner, den die offiziellen und inoffiziellen Märkte durchstreifenden Strassenhändlern, die die kommerzielle Kraft der Stadt lautstark abbilden, spirituellen Gesängen aus Kirchen, Moscheen und anderen Kultstätten, die Lagos' religiöse Vielfalt belegen, aus Juju-, Highlife- und Fuji-Musik, die in den fröhlich unterhaltsamen Nächten aus quirligen Bars strömen, und Satzfetzen auf Pidgin, Yoruba, Igbo sowie anderen nigerianischen, westafrikanischen und fremden Sprachen, die für die vielen Kulturen der Stadt sprechen». Die Geräusche und Klänge durchdringen, konterkarieren und überlagern sich und an einigen Stellen werden sie von elektronischer Musik rhythmisiert. Wer aufmerksam zuhört, nimmt das Geräusch von Regen wahr, der von Dächern auf die Strasse prasselt. Bald darauf hört man das Quaken von Fröschen, wenn in den Nachtstunden der Lärmpegel der pulsierenden Stadt etwas abnimmt, bevor er schon bald wieder ansteigt.
Ogboh ist der Überzeugung, dass die akustische Wahrnehmung unserer Umwelt und damit auch der Kunst eine viel grössere Rolle einnimmt, als wir meinen. Alleine durch das Hören von Geräuschkulissen können wir uns gedanklich an einen bekannten Ort zurückversetzen. Auch wenn die meisten Zuhörer:innen noch nie in Lagos waren, entsteht beim aufmerksamen Zuhören ein Klangporträt einer uns fremden Stadt. Es sind Hörbilder, in denen wir uns versuchen auszumalen, woher die Geräusche stammen könnten und auch über was die Menschen in für uns fremden Sprachen reden.

D

ALEXANDER TILLEGREEN

(1991 geboren in Taarbæk/Dänemark, lebt und arbeitet in Kopenhagen/Dänemark)

Die künstlerische Praxis des dänischen Künstlers und Musikers Alexander Tillegreen bewegt sich an den Nahtstellen zwischen Klanglichem und Sichtbarem im dreidimensionalen Raum.
Er verbindet dabei künstlerische mit wissenschaftlichen Ansätzen. Während seines Aufenthalts am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik in Frankfurt entwickelte er eine Werkgruppe mit dem Titel *Phantom Streams*, die seine Arbeit mit Phänomenen aus dem Bereich der akustischen Illusion (Hörtäuschung), und somit dem Hören und Verstehen von Sprache auf unterschiedliche Weise reflektiert. Für *Phantom Streams* nimmt Tillegreen die Hörtäuschung der sogenannten «Phantom Words Illusion» als Ausgangspunkt. Sogenannte «Phantomwörter» haben das Potenzial, bei der Zuhörer:in Hörtäuschungen zu erzeugen, und die ursprüngliche Bedeutung eines Ausgangsworts so zu erweitern, dass andere Wörter und sogar ganze Sätze zu hören sind, die nicht vorhanden sind. Wie neuroakustische Forschungen und im Speziellen die Musikpsychologin Diana Deutsch festgestellt haben, besitzen wir individuell unterschiedliche Erinnerungsarchive von Sprache, die unbewusst in uns schlummern und die wir akustisch in Abhängigkeit verschiedener Faktoren verschieden interpretieren und verstehen.
Durch einen Vorhang betritt die Besucher:in einen Raum, in dem sie unmittelbar umfangen wird von einer Klangkulisse aus elektronischer Musik und Sprache, deren technoartiger Soundcharakter durch eine LED-Lichtschau verstärkt wird. Zu hören ist ein dicht verwebter Soundmix aus Stimmen und Musik. Man bewegt sich im Raum und während des Hörens bilden sich aus dem Sound allmählich Wörter, die wir zu verstehen versuchen. Offenbar identische Wörter in verschiedenen Sprachen folgen in einem schnellen Rhythmus mit nur kurzem Abstand aufeinander. Sie erscheinen der Zuhörer:in mal fassbar und verstehbar, bevor sie akustisch wieder verblassen oder sich mit anderen Wortfetzen verflechten und eine neue Struktur bilden. Die Wörter, die die Zuhörer:in auditiv wahrnimmt, sind abhängig von ihrem sprachlichen Hintergrund, d.h. von ihrer sprachlichen geografisch-linguistischen Herkunft und ihrer subjektiven psychischen Befindlichkeit im Moment des Zuhörens. Die Positionierung und Bewegung der Zuhörer:in im Raum beeinflusst den Umstand, welche Wörter wie genau verstanden werden. Das Verständnis davon, was die Stimmen sagen, wechselt zwischen konkret und abstrakt und es können weibliche und männliche Sprechstimmen unterschieden werden. Das Hören von Tillegreens Komposition ***Episodic Currents (Phantom Streams for Basel*, 2023)** ist ein dynamischer sich verändernder Prozess, der sehr individuell erlebt wird und der sich nie in identischer Form wiederholt. Die Raumerfahrung von *Episodic Currents* offenbart, dass der Prozess des Hörens nicht nur eine körperliche Erfahrung im Raum ist, sondern dass dieser auch sehr individuell ist. Das Hören selbst ist eine nie vollständig intellektuell kontrollierbare und bewusste Aktivität. Tillegreens Installation lässt Sprache und deren Verständnis als etwas erfahren, das von verschiedenen Faktoren abhängig ist, das interpretierbar ist und aus einer Masse akustischer Informationen individuell gefiltert und interpretiert werden muss.

D

ROBERT RAUSCHENBERG

(1925 in Port Arthur, Texas/USA – 2008 auf Captiva Island, Florida/USA)

Robert Rauschenberg realisierte mit ***Oracle*** (1962–1965), ein raumgreifendes Kunstwerk als visuell-akustisches Gesamterlebnis, so als befände sich das Publikum, das ursprünglich zwischen den Skulpturen herumgehen konnte, in dem lauten und wirren Soundscape inmitten einer Strasse in Manhattan. Er suchte wie Jean Tinguely und andere Kunstschaffende in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre nach Möglichkeiten, eine direkte Partizipation des Rezipienten am Kunstwerk auch durch akustische Reize aus dem urbanen Alltag zu erreichen. Auf exemplarische Weise beschäftigten sich die beiden befreundeten Künstler mit den Möglichkeiten der Integration unterschiedlicher Formen von moderner Technologien der Tonübertragung, allen voran mit dem Radio. Das Radio als geräuscherzeugender Apparat bot die Möglichkeit einer neuen multisensorischen Kunsterfahrung und führte die Idee der Futuristen, die den Maschinenlärm der Städte und Strassen in ihre Kunst miteinfliessen lassen wollten, einen Schritt weiter. Rauschenberg interessierte sich für das Radio, weil er die «ständigen und unaufhörlichen Veränderungen der Informationen beneidete, im Gegensatz zu den fixierten Bildern.» Der Amerikaner hatte die Absicht, «ein Musikinstrument herzustellen, das mit oder ohne Talent gespielt werden konnte.» Zunächst plante er eine Gruppe von fünf Bildern, in die manipulierbare Radios integriert werden sollten. In einem intensiven Arbeitsprozess entstanden daraus zwischen 1962 und 1965 schlussendlich fünf grosse Metallplastiken, in denen die neue Technik von fünf Transistorradios zum Einsatz kam. Der Radioapparat, der zu jeder Zeit und an allen Orten dieser Welt eine andere Sprache und Musik übermittelt, kann als Sinnbild der modernen Medienwelt verstanden werden. *Oracle* ist das Ergebnis einer engen Zusammenarbeit mit den Ingenieuren Billy Klüver und Harold Hodges, die im Forschungslabor der Telefongesellschaft Bell in Murray Hill, New Jersey tätig waren. Rauschenberg hatte Klüver im Frühjahr 1960 durch seine Mitarbeit an Tinguelys *Homage to New York* kennengelernt.
Oracle besteht aus Resten der modernen Konsumgesellschaft, in die Klüver fünf Radios und entsprechende Empfänger, Verstärker und Lautsprecher eingebaut hat, deren Technologien und Funktionsweisen seit der Entstehung des Werks bis heute mehrmals angepasst werden mussten. Die verwendeten Materialien bezeichnete Rauschenberg selbst als «Geschenke der Strasse». Die gebrauchten und entsorgten Metallobjekte werden zusammen mit den Radios zu Klangkörpern und Verstärkern. Die Assemblagen bestehen etwa aus einer Autotür, die auf einem Schreibmaschinentisch steht, und an der dahinter ein grosses Stück verbeultes Metall angebracht ist. Weitere verwendete Metallobjekte sind u.a. ein Fensterrahmen mit einem Lüftungskanal, oder eine Zementmischwanne, die mit Wasser gefüllt ist. In dieser Wanne steht ein Entlüftungsrohr. Eine Pumpe im Inneren des Rohrs lässt das Wasser durch einen verborgenen Duschkopf in die Wanne zurückfliessen. An die einzelnen Assemblagen sind Räder montiert, so dass sich das Werk an jeden Ausstellungsraum anpassen lässt. In der neu gefertigten Aluminiumtreppe, an der Rauschenberg einige Schrottobjekte angebracht hatte, baute Klüver die Radios und die elektrischen Kontrollvorrichtungen ein. Im ursprünglichen Setting konnte das Publikum von hier aus wie ein Dirigent die Lautstärke und die Sendefrequenzen der Radios eigenhändig einstellen und verändern. Zum heutigen Zeitpunkt geschieht das automatisch.
Es erklingt eine kakophonische sich ständig verändernde Soundcollage, die aus Rauschen und einem Wirrwarr aus Musik- und Sprachfetzen besteht, in das sich zusätzlich das Geräusch des stetig fliessenden Wassers mischt.

D

KADER ATTIA

(1970 geboren in Dugny, Seine-Saint-Denis/Frankreich, lebt und arbeitet in Berlin/Deutschland und Algier/Algerien)

Mimesis as Resistance (2013) – diesen Titel verleiht der algerisch-französische Künstler Kader Attia einem Ausschnitt aus einer BBC-Dokumentation *The Life of Birds* von David Attenborough aus dem Jahr 1998 über den Prachtleierschwanz (*Menura novaehollandiae*). Attia zeigte das Video erstmals als «4. Akt: Natur» in seiner ersten Einzelausstellung *REPARATUR. 5 AKTE* in Deutschland, die 2013 in der Berliner Galerie KW stattfand.
Der in Australien lebende Vogel besitzt die Fähigkeit, Stimmen von anderen Vögeln und Säugetieren, aber auch von mechanischen und technischen Geräuschen wie das Klicken von Auslösern diverser Kameramarken, das Surren von Motorsägen oder den Alarm von Autos täuschend echt zu imitieren. Aussergewöhnlich und wohl einzigartig ist die Tatsache, dass der Leierschwanz Geräusche in seinen Gesang einbaut, die von aussen störend in seinen Lebensraum eindringen und ihn negativ verändern. Er singt von der Klanglandschaft seines Lebensraums und gleichzeitig von deren Bedrohung. Offenbar reagiert er darauf mit einer akustischen mimetischen Anpassung.
Attia versteht dies als «einen metaphysischen Prozess der Reparatur». Ausgehend von der Evolutionslehre Darwins, führt er Ursprung und Fortbestand allen Lebens auf Prozesse endloser Reparaturen zurück.
Kader Attia sieht die Fähigkeit der Mimesis des Prachtleierschwanzes als «[…] ein gutes Beispiel dafür, dass die Natur der Zivilisation immer überlegen ist. Die Überlegenheit der Natur bestimmt die Zeitlichkeit der Gattung Mensch. Die kommende technologische Evolution der Menschheit mit ihrer blinden Fokussierung auf Fortschritt wird eine nur vorübergehende Überlegenheit mit sich bringen.»[1]
Unter «Reparatur» fasst Kader Attia Prozesse der Wiederherstellung und der Wiederaneignung zusammen. Bedingt durch sein Leben, das von kulturellen Gegensätzen zwischen westlichen und afrikanischen Vorstellungen geprägt ist, wird dieses komplexe Konzept der Reparatur zum Leitfaden seines gesamten künstlerischen Schaffens, mit dem er in verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen relevante Themen aus Kultur, Politik, Wissenschaft, Natur und Kontinuität beleuchtet.

1: Kader Attia, «Mimesis as Resistance», zuletzt aufgerufen am 7.1.2023: http://kaderattia.de/mimesis-as-resistance-2, übers. aus dem Englischen ins Deutsche von Jeremy Gaines.

D

POL BURY

(1922 in Haine-Saint-Pierre/Belgien – 2005 in Paris/Frankreich)

Die kinetische Holzplastik ***17 cordes horizontales et leurs cylindres*** (1973) des belgischen Künstlers, der zunächst als Maler tätig war, bevor er seit 1953 auch dreidimensionale Kunstwerke schuf, erzeugt im Vergleich zu den ratternd lauten Maschinengeräuschen der sieben Reliefs von Jean Tinguely im Raum nur leise, kaum hörbare Töne. 1973–1974 realisierte Bury eine Reihe dieser Klangplastiken, die von Elektromotoren betrieben sind und grosse Ähnlichkeit mit Zupfinstrumenten haben. Die Bewegungsimpulse, die im Inneren des Holzresonanzkörpers durch den Motor erzeugt werden, sind langsam. Sie setzen ein willkürliches Verschieben der siebzehn kleinen Zapfen in Gang, welche die horizontal verspannten Klaviersaiten zum Schwingen und so zum Klingen bringen. Dementsprechend leise und fein sind auch die daraus resultierenden metallischen Töne. Auch das Klicken der sich bewegenden Zapfen, das Surren des Elektromotors und die Stille bevor der nächste Ton erklingt, werden zum Teil der akustischen Erfahrung. Bury geht es weniger um den erzeugten Klang an sich, sondern um die visuelle und akustische Spannung zwischen der Wahrnehmung der Bewegung und dem Sound. Die Saitenskulptur erfordert eine multisensorische Wahrnehmung, indem der Blick der Betrachter:in durch den akustischen Reiz immer auf das sich gerade bewegende Element gelenkt wird. Bury präsentierte eine Reihe dieser Klangplastiken im März 1974 in der Pariser Galerie Maeght. Zur Ausstellung erschien eine Nummer in der Reihe der Künstler-Edition *Derrière le Miroir* mit einer Schallplatte, auf welcher die unterschiedlichen Klangeigenschaften der Plastiken mit Kommentaren von Bury zu hören sind.

D

LUIGI RUSSOLO

(1885 in Portogruaro/Italien – 1947 in Cerro di Laveno/Italien)

Der italienische Maler Luigi Russolo verfasste in Briefform unmittelbar im Anschluss an die Theorien *Manifesto tecnico della musica futurista* seines futuristischen Mitstreiters und Musikers Francesco Balilla Pratella (1880 – 1955) am 11. März 1913 sein eigenes Manifest zur Erneuerung der Musik, das zuerst unter dem französischen Titel *L'art des bruits* erschien. Er forderte darin, dass Geräusche aus dem Alltag die bisherige Klangwelt der Musik erweitern sollten. Dazu sollten neben den Tönen, die von Menschen produziert werden und denjenigen, die aus der Natur stammen auch die lärmige und vielfältige Geräuschkulisse der Städte mit ihren Maschinen gehören.
Auf Grundlage dieser Theorie entwickelte Russolo zusammen mit dem Maler Ugo Piatti halbmechanische Klang erzeugende Holzboxen mit Schalltrichtern in unterschiedlichen Varianten, die wie Instrumente eingesetzt werden können. Diese sogenannten *Intonarumori* bezeichneten ihre Erfinder entsprechend den Geräuschen, die sie erzeugen. So heissen sie *Ululatore (Heuler)*, *Crepitatore (Knisterer)* oder auch *Gracidatore (Quaker).*
In der Folge realisierte Russolo verschiedene Kompositionen unter der Verwendung dieser *Intonarumori*. Das erste Konzert fand am 21. April 1914 im Teatro Dal Verme in Mailand statt. Die Praktik futuristischer Künstler, den Lärm der Grossstädte und der Maschinen in musikalische Kompositionen einfliessen zu lassen, beeinflusste in den folgenden Jahren viele namhafte Komponisten, beispielsweise Erik Satie und Edgard Varèse.

D

ROLF JULIUS

(1939 in Wilhelmshaven/Deutschland – 2011 in Berlin/Deutschland)

Exemplarisch für das Zusammenkommen der visuellen und der akustischen Wahrnehmung ist das Werk von Rolf Julius, der feststellte: «Mit meinen Bildern schaffe ich einen musikalischen Raum. Mit meiner Musik schaffe ich einen bildnerischen Raum. Bilder und Musik sind gleichwertig. Sie treffen sich im Kopf des Betrachters und Zuhörers und ergeben in ihm etwas Neues.»
Rolf Julius verfolgte einen interdisziplinären künstlerischen Ansatz, in dem die Präsenz von Farben, vorgefundenen Materialien des täglichen Lebens, Sound, Raum und Natur zusammenspielen sollten. Um dies zum Ausdruck zu bringen, konzipierte Julius minimalistische Werke, die immer eine besondere Beziehung zur Stille und zum Raum haben, in denen sie präsentiert werden.
Rolf Julius machte keinen Unterschied zwischen Augen und Ohren. Sehen und Hören als Wahrnehmung von Welt und Kunst bilden für ihn eine Einheit. Dies kann in der partizipativen Installation ***Musik für die Augen*** (1982), die hier in Form einer neuen Ausstellungskopie gezeigt wird, ausprobiert werden: Die Besucher:in ist eingeladen, sich auf den Teppichboden zu legen und sich ein Kopfhörerpaar wie eine Brille vorsichtig auf die Augen zu setzen.
Über die geschlossenen oder auch offenen Augen hört man den Sound, der aus den Kopfhörern dringt. Es ist eine körperliche Wahrnehmung von Klängen. Konzentriert hört die Besucher:in in sich hinein, wobei mitunter erinnerte Bilder und Klänge auftauchen, die den gefühlten Augen-Sound begleiten.
Die reduzierte Form- und Farbsprache der sechszehn Grafiken auf koreanischem Papier ***Small Piano Piece*** (1999) kann als musikalische Notation gelesen werden. Minimale Unterschiede der Grösse, Form und Position der Kreise und Quadrate, deren äussere Konturen nicht streng begrenzt, sondern unscharf und fliessend sind, rufen die Vorstellung von Musik in zeitlicher Abfolge im dreidimensionalen Raum hervor. Julius realisierte verschiedene Reihen von Drucken aus Kreisen und Rechtecken, die meist auf die Farben schwarz und rot reduziert sind. So diente zum Beispiel sein *Piano Piece No 3* als Partitur für Pianisten wie Aki Takahashi. Es sind biografische Zeugnisse der Reisen und Aufenthalte des Künstlers in Korea und Japan. In ihrer formalen Reduziertheit und kalligrafischen Klarheit erinnern sie an japanische Schriftzeichen. «Ein leicht von links in Richtung rechts zu einem beinahe schwarzen Rund, das dazu noch wie beim japanischen Mond leicht neblige Ränder hat, klingt eben anders als ein – Kammerton.» So endet Rolf Julius seine Ausführungen zu seiner Notation, die dem *Piano Piece No 3* zugrunde liegt.

D

DOMINIQUE KOCH

(1983 geboren in Luzern/Schweiz, lebt und arbeitet in Paris/Frankreich und Basel/Schweiz)

Die Schweizer Künstlerin Dominique Koch beschäftigt sich mit naturwissenschaftlichen Forschungsbereichen, die sie in ihren künstlerischen Prozess miteinfliessen lässt. Die neun ***Sound Fossils*** (2022) sind geblasene Glasobjekte, die hybride, unregelmässig ovale Formen besitzen und deren Farbe an Erde und Sand erinnert. Sie entstanden im Rahmen eines experimentellen Prozesses des fortlaufenden Gemeinschaftsprojekts ***www.terratones.fm*** mit dem Musiker und Komponisten Tobias Koch. Grundlage des interdisziplinären Projekts ist ein gemeinsamer Aufenthalt in La Becque, Schweiz, bei dem sie u.a. mit Spezialmikrofonen unter der Erde Vibrationen und Sounds des Mikro- und Makrokosmos aufnahmen. In der Natur gibt es zahlreiche akustische Signale sowie Vibrationskräfte, die an der Grenze und ausserhalb der menschlichen akustischen Wahrnehmungsfähigkeit liegen (Ultraschall, Infraschall und elektromagnetische Wellen). Ausgangpunkt und Ziel des *terratones*-Projekts ist es, den ökologischen Lebensraum des Ortes La Becque zu dokumentieren und festzuhalten. Die online-Plattform www.terratones.com streamt Audio-Aufnahmen, die in La Becque aufgezeichnet wurden. Zudem finden sich auf der Webseite verschiedene Aufzeichnungen, Notizen und Gedanken in Form von Texten und Bildern aus der prozesshaften Arbeit. Hören wird hier nicht nur im Sinne auditiver Wahrnehmung verstanden, sondern auch als Aufforderung zu einer umfassenderen Aufmerksamkeit auf die uns verborgene sonore Welt des Planeten dessen Teil wir sind.
Die *Sound Fossils* entstanden die in enger Zusammenarbeit mit der Glaswerkstatt Glassworks von Matteo Gonet in Münchenstein. Für die Herstellung verwendete Koch den durch Schallwellen erzeugten Luftdruck der Lautsprechermembran, der beim Abspielen der bioakustischen Audioaufnahmen von La Becque entstand. Dieser Luftdruck wurde kanalisiert und zum Blasen des flüssigen Glases verwendet. Klang, beziehungsweise Vibration wird so als physikalische Kraft eingesetzt, welche die Form und Gestalt der Glasobjekte bestimmen. Dominique Koch übersetzt und transferiert damit Prozesse in unserer Umwelt, die normalerweise visuell und auch akustisch vom Menschen nicht erfasst werden können durch das Glasblasen in physische Objekte. Die Künstlerin versteht die *Sound Fossils* als «Mutationen des Klangs, die als erstarrtes Glas die Zeit überdauern.»

D

MARCUS MAEDER

(1971 geboren in Zürich/Schweiz, lebt und arbeitet in Zürich/Schweiz und Berlin/Deutschland)

Marcus Maeder, ein Schweizer Künstler, Forscher und Komponist von elektronischer Musik, macht mit Spezialmikrophonen Phänomene in der Natur, die wir normalerweise nicht hören können, akustisch erfahrbar und transferiert sie in multisensorisch erlebbare Installationen im Kunstkontext. Ihn interessieren dabei vor allem Prozesse, die im Zusammenhang mit Klimawandel und Umweltproblemen stehen. Er nimmt sonst nicht hörbare Geräusche in der Natur auf, wie beispielsweise das Wachsen von Bäumen. Anhand dieser Tonaufnahmen untersucht er damit u.a. die Beeinflussung des Klimawandels auf das Wachstum von Pflanzen und der damit verbundenen Ökosysteme in der Schweiz aber auch im Ausland.
Er forscht an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) u.a. im Bereich der sogenannten akustischen Ökologie/Acoustic Ecology. Diese Wissenschaft benutzt Tonaufnahmen, um zu untersuchen, wie sich die Klanglandschaften von bestimmten Bereichen der Natur durch menschliche Einflüsse verändern.
Die begehbare multimediale Installation ***Espírito da floresta/Forest spirit Florest*** (2017–2020) entstand auf den Grundlagen von Maeders ökoakustischen Feldforschungen im Zusammenhang mit dem internationalen wissenschaftlichen Experiment «AmazonFACE» im Regenwald des brasilianischen Amazonas.[1]
Bei der kegelförmigen schwarzen Konstruktion aus Holz und schwarzem Kautschuk inspirierte sich Marcus Maeder formal an den sogenannten Shabonos-Hütten des Amazonas. Wir können die Schuhe ausziehen und uns im Inneren der Installation auf den Boden setzen. Ganz oben sehen wir eine Videoprojektion, die künstlerisch bearbeitete Filmaufnahmen der Regenwaldriesen vom Boden bis zu deren Baumwipfeln zeigt. Klanglich untermalt wird das Video von einer mehrteiligen Soundkomposition, die auf der Basis von Kohlendioxid-Messdaten entstanden ist, die im brasilianischen Urwald für das AmazonFACE-Projekt aufgezeichnet wurden. Es ist ein Konzert der Biodiversität des Regenwaldes in einer bestimmten Zeitspanne und unter Einfluss des sich verändernden Treibhausgases in der Luft.
Die Komposition von Maeder ist eine visuell-akustische Übersetzung von verschiedenen wissenschaftlich erfassten Messdaten des AmazonFACE-Projekts und stellt den Einfluss des Kohlendioxids auf das Wachstum der Bäume und ihrer darin lebenden Bewohner dar. Mit speziell entwickelten Kontaktmikrophonen wurden die Schallemissionen eines tropischen Baumes (*Ocotea Sp.*) und die Umgebungsgeräusche des Regenwaldes mit ihren Bewohnern in der Feldstation des Forschungsprojekts AmazonFACE in 10-Minuten-Intervallen über drei Tage lang aufgezeichnet. Dabei wurden verschiedene Daten an drei verschiedenen Positionen des Baumes erfasst: in der Krone, am Stamm und an den Wurzeln. Diese Klänge sind im Inneren der Installation über die Soundpanels rechts neben der Projektion zu hören. Zusammen mit den Umgebungsgeräuschen, die Teil der Videoprojektion sind, und der klanglichen Darstellung der Kohlendioxid-Messdaten in Form eines flötenartigen synthetischen Sounds, der in einem Modul hinter der Projektion abgespielt wird. Dieser Flötenklang wird für jede der drei Messungen reproduziert, wobei die verschiedenen Höhen der Messwerte in drei verschiedene Tonhöhen der Flötenklänge übersetzt werden. Auf diese Weise werden alle drei

verschiedenen Stockwerke im Regenwald akustisch erfahrbar gemacht. In der Videoprojektion wird der sogenannte Acoustic Complexity Index = ACI angezeigt. Dieser akustische Messwertindex liefert eine Auskunft über die Biodiversität. Die Geräusche im Baum und seiner unmittelbaren Umgebung verändern sich, je nach Tageszeit und Wetterwerten wie Temperatur und Luftfeuchtigkeit.
Maeder untersucht ökologische Zusammenhänge in Geräuschen der Natur, belässt es aber nicht bei wissenschaftlichen Untersuchungen, sondern hat diese Erkenntnisse künstlerisch in Bild und Ton transferiert. Die sich verändernde Klanglandschaft des Amazonas-Regenwalds wird zu einem ästhetisch-emotionalen Raumerlebnis. Der Künstler äussert sich wie folgt zu seiner künstlerischen Praxis: «Akustische Verstärkung und Datensonifikation schaffen in der Hörerfahrung eine gewisse Intimität und Nähe. Dass das halt auch sehr stark Emotionen triggert, wenn die Dinge so nah sind. Ich glaube wirklich, dass die Möglichkeit besteht, die Leute anders an die Umwelt anzubinden oder irgendwie ihre Perspektive auf das, was um sie herum ist, eben zu verändern, indem man Dinge hörbar macht, die man normalerweise nicht hören würde.»

1: AmazonFACE ist ein über mehrere Jahre angelegtes internationales Experiment zur CO2 Anreicherung (CO2= Kohlendioxid, was wir auch unter dem Begriff Treibhausgas kennen) in der Luft (FACE), mit dem die Auswirkungen eines erhöhten CO2-Gehalts in der Atmosphäre auf die Ökologie und Resilienz des Amazonaswaldes untersucht werden. Der Regenwald nimmt bislang ca. 1/5tel des Treibhausgases auf. AmazonFACE geht der Frage nach, wieviel dieser Treibhausgase die Regenwälder in Zukunft aufnehmen können und ob es dafür eine Grenze gibt. Das Freiluftexperiment im brasilianischen Amazonas nahe bei Manaus soll diese Frage klären. Ausgewählte begrenzte Felder im Regenwald werden dafür über Stahltürme künstlich auf verschiedenen Höhen der Bäume mit Kohlendioxid gedüngt, um so einen Anstieg des Treibhausgases in der Atmosphäre zu simulieren. Dabei soll zur Beantwortung der Frage beigetragen werden: Wie wird sich der Anstieg des atmosphärischen CO2 auf die biologische Vielfalt und die vom Amazonas-Regenwald erbrachten Ökosystemleistungen auswirken?

D

MARCUS MAEDER

(1971 geboren in Zürich/Schweiz, lebt und arbeitet in Zürich/Schweiz und Berlin/Deutschland)

Marcus Maeder, ein Schweizer Künstler, Forscher und Komponist von elektronischer Musik, macht mit Spezialmikrophonen Phänomene in der Natur, die wir normalerweise nicht hören können, akustisch erfahrbar und transferiert sie in multisensorisch erlebbare Installationen im Kunstkontext. Ihn interessieren dabei vor allem Prozesse, die im Zusammenhang mit Klimawandel und Umweltproblemen stehen. Er nimmt sonst nicht hörbare Geräusche in der Natur auf, wie beispielsweise das Wachsen von Bäumen. Anhand dieser Tonaufnahmen untersucht er damit u.a. die Beeinflussung des Klimawandels auf das Wachstum von Pflanzen und der damit verbundenen Ökosysteme in der Schweiz aber auch im Ausland.
Er forscht an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) u.a. im Bereich der sogenannten akustischen Ökologie/Acoustic Ecology. Diese Wissenschaft benutzt Tonaufnahmen, um zu untersuchen, wie sich die Klanglandschaften von bestimmten Bereichen der Natur durch menschliche Einflüsse verändern.
Die begehbare multimediale Installation ***Espírito da floresta/Forest spirit Florest*** (2017–2020) entstand auf den Grundlagen von Maeders ökoakustischen Feldforschungen im Zusammenhang mit dem internationalen wissenschaftlichen Experiment «AmazonFACE» im Regenwald des brasilianischen Amazonas.[1]
Bei der kegelförmigen schwarzen Konstruktion aus Holz und schwarzem Kautschuk inspirierte sich Marcus Maeder formal an den sogenannten Shabonos-Hütten des Amazonas. Wir können die Schuhe ausziehen und uns im Inneren der Installation auf den Boden setzen. Ganz oben sehen wir eine Videoprojektion, die künstlerisch bearbeitete Filmaufnahmen der Regenwaldriesen vom Boden bis zu deren Baumwipfeln zeigt. Klanglich untermalt wird das Video von einer mehrteiligen Soundkomposition, die auf der Basis von Kohlendioxid-Messdaten entstanden ist, die im brasilianischen Urwald für das AmazonFACE-Projekt aufgezeichnet wurden. Es ist ein Konzert der Biodiversität des Regenwaldes in einer bestimmten Zeitspanne und unter Einfluss des sich verändernden Treibhausgases in der Luft.
Die Komposition von Maeder ist eine visuell-akustische Übersetzung von verschiedenen wissenschaftlich erfassten Messdaten des AmazonFACE-Projekts und stellt den Einfluss des Kohlendioxids auf das Wachstum der Bäume und ihrer darin lebenden Bewohner dar. Mit speziell entwickelten Kontaktmikrophonen wurden die Schallemissionen eines tropischen Baumes (*Ocotea Sp.*) und die Umgebungsgeräusche des Regenwaldes mit ihren Bewohnern in der Feldstation des Forschungsprojekts AmazonFACE in 10-Minuten-Intervallen über drei Tage lang aufgezeichnet. Dabei wurden verschiedene Daten an drei verschiedenen Positionen des Baumes erfasst: in der Krone, am Stamm und an den Wurzeln. Diese Klänge sind im Inneren der Installation über die Soundpanels rechts neben der Projektion zu hören. Zusammen mit den Umgebungsgeräuschen, die Teil der Videoprojektion sind, und der klanglichen Darstellung der Kohlendioxid-Messdaten in Form eines flötenartigen synthetischen Sounds, der in einem Modul hinter der Projektion abgespielt wird. Dieser Flötenklang wird für jede der drei Messungen reproduziert, wobei die verschiedenen Höhen der Messwerte in drei verschiedene Tonhöhen der Flötenklänge übersetzt werden. Auf diese Weise werden alle drei

D

JORINDE VOIGT

(1977 geboren in Frankfurt am Main/Deutschland,
lebt und arbeitet in Berlin/Deutschland)

Die künstlerischen Medien von Jorinde Voigt sind vor allem Papier und Zeichenstifte, aus denen sie zahlreiche Konstellationen und Möglichkeiten entwickelt, die sie in Werkserien gliedert. Voigts künstlerische Herangehensweise, mit der sie die unterschiedlichsten Phänomene der materiellen und immateriellen Realität und deren Wahrnehmung untersucht, kann als analytisch beschrieben werden. Präzise bearbeitet sie ein thematisches Feld, das sie in den Fokus stellt. Viele ihrer Arbeiten gehen von musikalischen Ordnungsparametern aus, die sie auf andere Strukturen des Lebens und deren Wahrnehmung überträgt. Von einem bestimmten Thema ausgehend, entwickelt sie stets von neuem eine eigenständige bildnerische Sprache und spezifische künstlerische Techniken.
Seit einiger Zeit arbeitet sie mit der Collagetechnik, die es ihr erlaubt, die Zeichnung in einer von Zeit und Bewegung bestimmten Struktur in den dreidimensionalen Raum zu erweitern. Aus farbigem Papier schneidet sie mit dem Skalpell unterschiedliche Formen aus. In einem zweiten Schritt setzt sie diese zu einer neuen grösseren Form und Struktur zusammen, indem sie die Papierteile über- und ineinander schichtet und faltet. Die Papierreliefs versieht sie mit einem Vokabular aus Zeichnungen, Beschriftungen und Nummerierungen. Die Notationen und das Netz aus geschwungenen Linien, Pfeilen und Kreisen in Ölkreide, Tinte oder Graphit verstärken dabei das Moment von Bewegung im Raum.
In der ***Rhythm***-Serie, an der Voigt seit 2022 in der Collagetechnik arbeitet, setzt sie sich mit einem Phänomen auseinander, das viele Bereiche unseres Lebens berührt. Das Wort kommt aus dem Griechischen *ῥυθμός*, *rhythmos*, und bezeichnet jede regelmässige, wiederkehrende Bewegung in einem Zeitablauf. Daraus hat sich die moderne Definition von Rhythmus entwickelt, der eng mit unserer Vorstellungswelt von musikalischen Strukturen und Komposition verbunden ist. In der Musik wird damit «ein starkes, regelmässig wiederholtes Bewegungs- oder Klangmuster» bezeichnet. Im weiteren Sinn verstanden, lässt sich das Moment des Rhythmus auf alle zyklischen Strukturen anwenden, die unser Leben und das Universum in einem sich wiederholenden zeitlichen Bewegungsablauf bestimmen: beispielsweise den Ablauf von Tag und Nacht, die Zyklen der Jahreszeiten, oder auch Rhythmen unserer Körperfunktionen, wie das Schlagen des Herzens oder das Atmen. Neben dem erst vor einigen Wochen entstandenen monumentalen Papierrelief *Red Rhythm (7)*, das eine starke Präsenz im Raum einnimmt und die Betrachter:in in eine ausserordentlich sinnliche Atmosphäre eintauchen lässt, trifft man in diesem Raum auch auf ältere Arbeiten der Künstlerin. Darunter befinden sich vier Blätter aus der Serie ***Indonesia I***, die 2003 während eine Aufenthalts in Indonesien entstand. Voigt hielt verschiedene Geräusche, auf die sie zufällig traf, in Form von Notationen fest.
In zeitlicher Abfolge von links nach rechts übersetzte sie die akustischen Reize in Bezug auf ihr Tempo, ihre Intensität und Lautstärke sowie Tonhöhe und -tiefe in eine abstrakte Zeichensprache aus Linien und Punkten. So entstand eine Reihe von Kompositionen, die spezifische Geräuschkulissen an bestimmten Orten zu bestimmten Zeiten abbilden. Zurück in Deutschland, gab sie die Notationen an befreundete Musiker:innen. Diese übersetzten die von Voigt in Indonesien erlebten Geräuschkulissen anhand der Partituren wieder zurück in Klang.

D

JAMES WEBB

(1975 geboren in Kimberly/Südafrika, lebt und arbeitet in Stockholm/Schweden und Kapstadt/Südafrika)

Die im Solitude-Park versteckte Soundinstallation des Südafrikaners James Webb ist Teil der Sonderausstellung *À bruit secret. Das Hören in der Kunst*. Im Jahre 2004 entwickelte Webb in Japan seine künstlerische Intervention mit dem Titel ***There's No Place Called Home***, die Tonaufnahmen ortsfremder Vogelstimmen aus Lautsprechern überträgt, die in lokalen Bäumen versteckt sind. Der Künstler stellte zuvor sicher, dass die für den Solitude-Park ausgewählten Rufe einheimische Vogelarten nicht beinträchtigen, und er mischte den Ton so, dass er so «lebensecht» wie möglich klingt. Vor dem Museum Tinguely ertönen im Park die markanten und für unser Ohr ungewohnten Rufe eines Paars von Graulärmvögeln (*Corythaixoides concolor*), die in der Afrotropis beheimatet sind und bei uns nicht vorkommen. Aufgrund seiner aussergewöhnlichen Laute heisst der zur Familie der Turakos gehörende Vogel in Englisch auch *Gray Go-away-bird* oder in Afrikaans *Kwêvoël*.
Webb schleicht sich mit exotischen und für den Ort unpassenden Vogelstimmen in eine bestehende Klanglandschaft in den öffentlichen Raum ein. Die subtile Intervention zielt ganz allein auf unsere auditive Aufmerksamkeit ab und fordert von uns, in einer Unmenge an verschiedenen und lauten Geräuschen im Solitude-Park, der an einer wichtigen Verkehrsachse in Basel liegt, genauer hinzuhören.
Ob es den im Park vorbeigehenden Passanten überhaupt auffällt, dass da ein Vogel ruft, der bei uns gar nicht heimisch ist? Ein Vogel aus einem afrikanischen Land als heimatloser Fremder, den wir hören, aber nicht zu Gesicht bekommen.
Mit dem Gesang von Vögeln verknüpfen wir meist ein einseitiges und falsches romantisches, idyllisches Bild, das wir von der Natur haben. In Realität kommunizieren Vögel miteinander, um zu überleben. Mit ihren Rufen markieren sie ihr Revier, locken potentielle Geschlechtspartner an, verweisen auf Nahrung oder auf Gefahren.
James Webb berührt mit seiner Arbeit emotionale, soziale und auch politische Themen mit subtiler Direktheit. Die von Webb implementierten fremden Vogelstimmen in einem Schweizer Stadtpark spielen auf einer poetischen Ebene mit dem inneren Bild eines seiner Heimat entrückten Liedes an. Themen wie Exotik, Entfremdung und Einsamkeit, aber auch Migration und Gastfreundschaft werden damit angestossen.
Darüber hinaus verweist seine Intervention auch auf Vorstellungen, die wir von Identität, Vielfalt sowie geografisch begrenzten Territorien und damit verbundenen Machtansprüchen haben.
Seit 2004 hat James Webb sein Projekt *There's No Place Called Home* weltweit an rund fünfzig verschiedenen Orten in unterschiedlichen Zusammenhängen realisiert. Zum Beispiel anlässlich grosser internationaler Ausstellungen wie der Prospect New Orleans (2017), an der 12. Havana Biennial (2015) oder an der 3. Marrakech Biennale (2009).