

# Lerchenfeld 40























### Tactics of attrition

Three remarkable photographs record Bertolt Brecht and Walter Benjamin playing chess. They were taken on the outskirts of Svendborg, on the island of Funen where Brecht lived during his six years of exile during the Second World War. Benjamin visited him in 1934, 1936 and 1938, and the photographs record one of their games under a pear tree in Brecht's garden. These are the only photographic evidence of their productive friendship before Benjamin lost his life on the border of France and Spain, where he is thought to have committed suicide rather than surrender to fascist Republican forces. These are photographs of the original pieces from Benjamin's archive.

BETTINA UPPENKAMP:  
BILDSCHICKSALE DES  
EHEMALIGEN SKLAVEN  
JACOBUS ELIZA  
JOHANNES CAPITEIN  
(1717? – 1747)

Im Zentrum des folgenden Textes steht eine Kohlezeichnung, die sich im Archiv der Dresdener Hochschule für Bildende Künste befindet (Abb. 1). Sie kam zu Tage, als Mark Dion anlässlich der Ausstellung *The Academy of Things* gemeinsam mit dem Kuratorenteam, Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel, die Bestände der Depots und des Archivs der Hochschule auf der Suche nach Exponaten durchkämmt hat, welche anlässlich des 250-jährigen Jubiläums ihrer Gründung Schlaglichter auch auf den unbewussten Kosmos der Kunstakademie und ihrer Geschichte werfen konnten.<sup>1</sup>

Die Zeichnung zeigt einen Mann in Priesterrock im Büstenformat, das schulterlange Haar (vielleicht eine Perücke), nach einer Mode des 18. Jahrhunderts für distinguierte Herren, sorgsam onduliert. Die Form des Beffchens weist den, laut Bildunterschrift, hier dargestellten Jacobus Eliza Johannes Capitein als Geistlichen der niederländischen reformierten Kirche aus. Die den Namen ergänzende Bildunterschrift klassifiziert ihn als »Neger Äthiopische Var[iation]«. Die Zeichnung ist in die Mitte des 19. Jahrhunderts zu datieren. Ihr Autor, mutmaßlich ein Dresdener Kunststudent, ist nicht überliefert.

Über Jacobus Eliza Johannes Capitein hingegen ist einiges bekannt, nicht zuletzt,

1 Katalog Mark Dion: *Academy of Things. Die Akademie der Dinge*, hg. von Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel, Köln 2015.

dass er keineswegs aus Äthiopien stammte. Er wurde vermutlich 1717 in einer Region Westafrikas geboren, die, seit dem 17. Jahrhundert von den Kolonialmächten als Goldküste bezeichnet, in etwa dem heutigen Ghana entspricht.<sup>2</sup> Capitein wurde als Kind verschleppt und versklavt und gelangte über Umwege in den Besitz des niederländischen Kaufmanns Jacob van Goch, der sich im Auftrag der Westindischen Handelskompanie an der Westküste Afrikas aufhielt. Die 1621 gegründete Kompanie hat im Laufe des 17. Jahrhunderts eine Schlüsselposition bei der Finanzierung und Organisation des Sklavenhandels übernommen.<sup>3</sup> Mit van Goch kam Capitein im Alter von ca. elf Jahren nach Den Haag, wo er eine schulische und christlich-religiöse Ausbildung erhielt und in der Kloosterkerk getauft wurde. Bei dieser Gelegenheit hat er sich nach seinem ehemaligen Herrn Jacobus und nach der Frau seines geistlichen Lehrers Eliza benannt. Capitein absolvierte ein Theologiestudium an der Universität Leiden. 1742 verteidigte er seine Dissertation, welche die Vereinbarkeit von christlicher Freiheit und Sklaverei theologisch unter Berufung auf zahlreiche christliche Autoritäten zu begründen sucht.<sup>4</sup> Diese Schrift wurde auf Latein und Niederländisch veröffentlicht und

2 Zur Vita Capiteins vgl. David Nii Anum Kpobi: *Mission in Chains. The Life, Theology and Ministry of the Ex-Slave Jacobus E. J. Capitein (1717–1774)*, Zoetermeer 1993.

3 Johannes Menne Postma: *The Dutch and the Atlantic Slave Trade 1600–1815*, Cambridge 1990.

4 Jacobus Eliza Johannes Capitein: *Staatkundig Godgeleerd Onderzoekschrift over de Slaverny als niet strijdig tegen de christelijke vrijheid*, Leiden 1742. Siehe auch Grant Parker: *The Agony of Asar. A Thesis on Slavery by the Former Slave, Jacobus Eliza Johannes Capitein, 1717–1747*, Princeton 2001.



*Fac. Jo: Niza Capitein (Neger)  
actus pische Par.*

177

erregte Aufsehen. Die Motivation zu dieser »gottgelehrten Untersuchung über die Sklaverei als nicht im Widerspruch zu der christlichen Freiheit« – so der Titel in deutscher Übersetzung – resultiert offenkundig aus der Tatsache, dass Christen in den Niederlanden nicht als Sklaven gehalten werden durften, Besitzer von Sklaven entsprechend ein Interesse daran hatten, Taufen zu verhindern. Die Vereinbarkeit von christlicher Freiheit und Sklaverei ermöglichte also die Bekehrung zum Christentum, ohne den Sklavenstatus in Frage zu stellen.

Das Titelblatt der Dissertation zeigt, gerahmt von einer Kartusche, im Vordergrund eine Gruppe schwarzer Menschen mit zum Teil schwerem Gepäck auf Kopf und Schultern zwischen großen Bündeln und Kisten vor einer befestigten Hafenkulisse (Abb. 2). Die Titelei hält explizit fest, dass »ein Moor uyt Africa« der Verfasser und Verteidiger der Schrift ist. Die in der Titelillustration erkennbaren Festungsbauten mögen auf die von den Kolonialmächten längs der Goldküste errichteten Forts verweisen. Das Fort São Jago da Mina in Elmina wurde neben dem von den Portugiesen gegründeten São Jorge 1652 von den Niederländern errichtet. Es zählte zu den wichtigen Stützpunkten der Westindischen Handelskompanie, und Capitein hat

Abb. 1 Unbekannter Künstler, *Jacobus Eliza Johannes Capitein*, um 1850, Kohle auf getöntem Papier, 53 × 39,5 cm, Hochschule für Bildende Künste Dresden

vermutlich von Elmina aus seinen Weg in die Niederlande angetreten.

Im Hintergrund der Titeltartusche zur Dissertation Capiteins sind zwei große Segelschiffe zu erkennen. Scheinbar von den Handelsschiffen über das Wasser kommend, schwebt ein Engel mit einer Botschaft, den Afrikanern, die davon noch nichts zu ahnen scheinen, das Licht des Glaubens zu überbringen, versinnbildlicht in der strahlenden Sonne im oberen Bildzentrum. Dieses, die Überbringung des christlichen Glaubens, hatte sich auch Jacobus Eliza Capitein vorgenommen. Capitein wurde zum Priester ordiniert und begab sich als, offenbar wenig erfolgreicher, Missionar zurück nach Westafrika, wo er unter ungeklärten Bedingungen zu Tode kam. Es scheint zu Konflikten mit der Westindischen Handelskompanie gekommen zu sein, die sein Anliegen zur Mission nicht in dem Maße wie erhofft unterstützte.<sup>5</sup>

Im 18. Jahrhundert zirkulierten mehrere druckgrafische Porträts von Capitein. Einer dieser Stiche zeigt Capitein in einer ovalen Rahmung vor einer gediegenen, halb von einem Vorhang verdeckten Bücherwand (Abb. 3). Bei genauem Hinsehen lässt sich erkennen, dass es sich bei einem der Bücher um die Bibel in Latein handelt, und von zwei weiteren sind

<sup>5</sup> Katalog *Black is Beautiful. Rubens to Dumas*, Nationale Stichting De Nieuwe Kerk Amsterdam 2008, Zwolle 2008, S. 270–271.





die Autorennamen zu entziffern. Es handelt sich um Schriften Leidener Theologen des 17. Jahrhunderts.<sup>6</sup> In seiner rechten Hand hält Capitein ebenfalls ein Buch, in dem er eine Stelle mit dem Finger markiert hat. Der Blick geht ins Unbestimmte, als sinne er über genau diese Stelle nach. Der beigegebene Text teilt mit, dass der Dargestellte als Predikant, also als Pastor, nach Elmina berufen wurde. Der Betrachter wird im Text aufgerufen, den Dargestellten anzuschauen. Seine Haut sei schwarz, aber weiß seine Seele, da Jesus selbst für ihn bitte. Des Weiteren heißt es sinngemäß, dass er die »Mooren« den christlichen Glauben lehren und sie damit weiß machen werde. Der über der Brust aufgeknöpfte und leicht aufspringende schwarze Priesterrock lässt das weiße Untergewand aufblitzen, ein Blick unter die zweite Haut des Gewandes, ein Detail, das sich im Lichte des Textes als Verweis auf die weiße Seele im schwarzen Mann begreifen lässt.

Ein weiterer Porträtstich wurde nach einem Gemälde des niederländischen Malers Philip van Dijk gestochen (Abb. 4). Van Dijck (1683 – 1753) war zu seiner Zeit ein gesuchter Porträtmaler, der hauptsächlich in Den Haag und Middelburg arbeitete. Das Bild zeigt Capitein – die eine Hand auf die Brust, die andere auf

eine aufgeschlagene Bibel weisend – ebenfalls in der Rolle eines gelehrten Geistlichen und wird von einem Gedicht begleitet, in dem der Porträtierte als »Heil der Heiden« bezeichnet wird. Das Gedicht stammt von Conradus Anthoni Swyghuizen. Leider ist van Dijcks Bildnis, das als Vorlage für den Stich gedient hat, trotz intensiver Recherche bisher unauffindbar geblieben. Einen Eindruck der Porträtkunst van Dijcks vermag jedoch das Familienporträt der Familie Friesheim zu vermitteln, ein Bild, welches den Baron von Friesheim mit Frau und Kind sowie einem schwarzen Pagen zeigt (Abb. 5). Typisch für die Porträtkunst van Dijks ist zudem das standesgemäße Porträt eines reichen Middelburger Kaufmanns (Abb. 6).

Middelburg war der zweitgrößte Hafen der Niederlande und als Warenumschlagplatz ein Ort, an dem Kaufleute aus aller Welt verkehrten und mit Sicherheit auch Schwarze mit zum Straßenbild gehörten, seien sie Sklaven oder Diener oder aber auch freie Menschen gewesen. Schwarze wurden nicht nur als Arbeitskräfte verschleppt und auf den Plantagen ausgebeutet; vor allem junge Afrikaner wurden, und das nicht nur in den Niederlanden, reichen Haushalten auch als kostbar-exotischer Besitz einverleibt und als persönliche Dienerinnen und Diener im Haus ihrer



Abb. 6 (oben links) Philip van Dijck, *Porträt des Mittelburger Kaufmanns Isaak Parker*, 1734, Öl auf Leinw., Amsterdam, Rijksmuseum



Abb. 7 (oben rechts) Tizian, *Porträt der Laura Dianti mit Pagen*, um 1523, Öl auf Leinw., Kreuzlingen, Sammlung Kisters



Abb. 8 (unten links) Pierre Mignard, *Louise de Kéroualle mit schwarzem Mädchen*, 1682, Öl auf Leinw., London, National Gallery

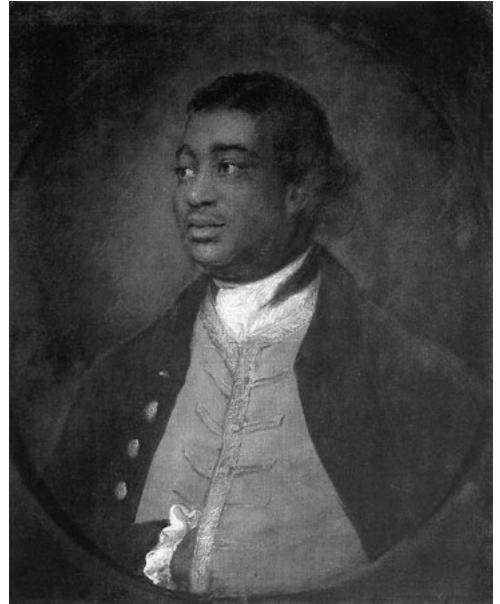


Abb. 9 (unten rechts) Thomas Gainsborough, *Porträt des Ignatius Sancho*, 1768, Öl auf Leinw., Ottawa, National Gallery of Canada

Herrschaft eingesetzt. Luxuriös ausgestaffiert firmieren sie auf Gemälden als Ausweis des gesellschaftlichen und ökonomischen Status ihrer Besitzer, die sich mit ihnen darstellen ließen. Van Dijks Familienporträt ist ein charakteristisches Beispiel dafür, wie Schwarze im 17. und 18. Jahrhundert ins Bild geraten konnten.<sup>7</sup>

Der Kontrast, den ihre dunkle Haut zur Hellhäutigkeit bildet, dient vor allem in Darstellungen von Damen mit Pagen der Pointierung des Weißseins.<sup>8</sup> Dies ist eine satt-sam bekannte Tradition, die sich bereits im 16. Jahrhundert etabliert hat, eine Tradition, für die sich Exempel in fast allen europäischen Ländern finden lassen. Ein frühes Beispiel ist Tizians Porträt der Laura Dianti (Abb. 7). Vor allem auf Pierre Mignards Bildnis der Louise de Kéroualle wird die Verbindung von Exotica mit dem kleinen schwarzen Mädchen ausgestellt (Abb. 8). Auf fast allen diesen Gemälden ist eine mehr oder weniger aufdringlich paternalistisch gestaltete Geste mäßiger Fürsorglichkeit der Dame mit einem treuherzig zu ihr aufgerichteten Blick des schwarzen Kindes in der Rolle des Pagen kombiniert. Dieser Blick im Bild wird in der Regel nicht erwidert, vielmehr wird eine Blickbeziehung zum Bildbetrachter hergestellt. Viktoria Schmidt-Linsenhoff hat diese asymmetrische Interaktion einer ein-

7 Grundlegend zur Ikonografie Schwarzer in der europäischen Kunst Ladislaus Bugner (Hg.): *The Image of the Black in Western Art*, 5 Bde., Cambridge 1979–1989.

8 Zum Motiv der weißen Dame mit schwarzem Pagen vgl. Katja Wolf: »Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast ein Mohr«. Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalelei, in: Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *Weißer Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, Marburg 2004, S. 19–37 und S. 201–209.

seitigen Berührung und eines verfehlten Blicketausches innerhalb des Bildes als ein Mittel beschrieben, mit dem die dargestellten Körper sich gegenseitig als afrikanisch und europäisch definieren und eine Hierarchie konstituieren, in welche der Betrachter einbezogen wird.<sup>9</sup> Aufmerksam gemacht hat sie zudem darauf, dass gerade in Bildnissen von weißen Damen mit schwarzen Pagen in der Inszenierung der Differenz die verleugnete Sinnlichkeit europäischer Frauen, ihre dunklere Seite, abgespalten und auf das Andere projiziert im Bild dennoch zur Sprache gebracht werden kann.<sup>10</sup>

Capiteins Porträt, wie es durch den Stich überliefert ist, steht in einer anderen Tradition, in einer Tradition selbstbewusster männlicher Standesporträts, in denen über die Kleidung und Attribute die soziale Position der Dargestellten mitgeteilt wird, wie der Vergleich mit dem Porträt des Isaak Parker deutlich machen kann. Solche Standesporträts gab es auch von emanzipierten Schwarzen. Ein Beispiel dafür ist Thomas Gainsboroughs Porträt des Ignatius Sancho im Habitus eines Londoner Intellektuellen (Abb. 9).<sup>11</sup> Sancho war 1729 auf einem britischen Sklavenschiff zur Welt gekommen, wuchs in einem englischen Haushalt zunächst als Sklave auf, wechselte dann jedoch in das

9 Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis in das 21. Jahrhundert*, 2 Bde., Marburg 2010, Bd. 1, S. 249–250.

10 Ebd., S. 253.

11 Ebd., S. 250.

Haus des Herzogs von Montagu, dessen Familie ihn in seinen musischen und intellektuellen Interessen unterstützte und ihn emanzipierte. Als Komponist und Schriftsteller verkehrte Sancho in der Londoner Kulturszene seiner Zeit. Solche Bilder, welche die visuellen Chiffren der hegemonialen Kultur in der Übertragung wiederholen, demonstrieren scheinbar vollständig geglückte Assimilation. Sie lassen sich auch als Zeugnisse jener Prozesse verstehen, die von Homi K. Bhabha, der einer einsinnigen Erzählung der Kolonialgeschichte als einer Geschichte von Unterwerfung und Herrschaft widersprochen hat, unter anderem als Mimikry beschrieben worden sind.<sup>12</sup> Mimikry ist für Bhabha ein zutiefst ambivalentes Konzept, welches einerseits die Anpassungsleistung der Kolonisierten an die zivilisatorische Mission der Kolonisatoren zu fassen sucht, andererseits bezeichnet Mimikry für ihn eine strategische Form des Selbstschutzes. Er begreift Mimikry als eine aktive Widerstandsform, die sich mit der passiven Camouflage als einer Form der bewussten Assimilierung überlappt und dem kolonisierten Subjekt erlaubt, den Blick des Kolonisators zu erwidern. Und in der Tat, Jacobus Eliza Johannes Capitein schaut ebenso selbstbewusst aus dem Bild auf den Betrachter wie der Middelbur-

12 Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2011 (Titel der Originalausg.: *The Location of Culture*, London/New York 1994), hier insbesondere Kap. 4: »Von Mimikry und Menschen. Die Ambivalenz des kolonialen Diskurses«, S. 125–136. Siehe auch Maria do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2005, S. 85–100.

ger Kaufmann Isaak Parker. Allerdings kann die weiße Maske die schwarze Haut niemals vollständig verbergen. Frantz Fanon hat in seinem berühmten, 1952 erstmals auf Französisch publizierten Buch *Schwarze Haut, weiße Masken* gezeigt, wie koloniale Autorität ausgeübt wird, indem das schwarze Subjekt eingeladen wird, die weiße Kultur nachzuahmen, zugleich aber feststellen muss, dass es niemals die Weiße besitzen kann, die es zu begehren gelernt hat.<sup>13</sup> Auf den Porträtstichen, die von Capitein zirkulierten, sorgt schon der das Bild jeweils begleitende Text dafür, die Differenz auf keinen Fall aus dem Auge zu verlieren, wenn der Betrachter angerufen wird, die Kunst zu bewundern, mit der Capitein, »Der Mohr«, hier dargestellt wurde und wiederholt ausdrücklich auf die schwarze Haut Bezug genommen wird.

Zwischen dem Stich nach dem Porträt van Dijks und der Dresdener Zeichnung besteht offensichtlich eine enge Beziehung. Dennoch ist unwahrscheinlich, dass dem Dresdener Kunststudenten, der diese Zeichnung Mitte des 19. Jahrhunderts angefertigt hat, ein Exemplar der niederländischen Darstellung aus dem 18. Jahrhundert zur Verfügung stand. Seine Vorlage stammte vermutlich aus einem anderen Zusammenhang. Einen Hinweis auf

13 Frantz Fanon: *Schwarze Haut, weiße Masken*, Wien/Berlin 2013 (Titel der Originalausg.: *Peau noir, masques blancs*, Paris 1952).



diesen Zusammenhang liefert der Wechsel in der Terminologie: Capitein wird auf der Zeichnung nicht mehr als »Mohr«, die im 18. Jahrhundert gängige Bezeichnung für Afrikaner, sondern als »Neger, äthiopische Variante« bezeichnet. Diese Formulierung verweist auf die rassekundlichen Anstrengungen der sich im 19. Jahrhundert etablierenden Anthropologie, die Weltbevölkerung nach empirischen oder scheinbar empirischen wissenschaftlichen Kriterien zu klassifizieren. Wichtiger aber noch: die Zeichnung Capiteins aus dem Archiv der Dresdener Hochschule hat dort ein Pendant von offenbar derselben Hand (Abb. 10). Zu sehen, so teilt es die Bildunterschrift mit, ist dort der Türke Jusuf Aguiah Efendi, der die kaukasische Variante des Menschen vertritt. Jusuf Aguiah Efendi war der erste ständige Botschafter der Hohen Pforte in Europa, 1793 von König George III. von England akkreditiert.<sup>14</sup>

14 Vgl. Digitaler Portraitindex [www.portraitindex.de/documents/obj/33912399](http://www.portraitindex.de/documents/obj/33912399) (8.9.2017).

15 Johann Friedrich Blumenbach: *Abbildungen naturhistorischer Gegenstände*, Göttingen 1796 – 1810, digital unter [http://www.blumenbach-online.de/fileadmin/wiki-user/Daten\\_Digitalisierung/Digitalisate\\_html/Texte/000655-000666/000655-000666.html](http://www.blumenbach-online.de/fileadmin/wiki-user/Daten_Digitalisierung/Digitalisate_html/Texte/000655-000666/000655-000666.html) (8.9.2017).

Die Zusammenstellung der beiden Namen führt auf die Spur einer Publikation des einflussreichen Anatomen, Zoologen und Anthropologen Johann Friedrich Blumenbach (1752 – 1840), der zwischen 1796 und 1810 eine Reihe von *Abbildungen naturhistorischer Gegenstände* herausgab.<sup>15</sup> Absicht bei der Herausgabe dieser Hefte war es laut Einleitung, »nach

Abb. 10 (oben links) Unbekannter Künstler, *Jusuf Aguiah Efen-di*, um 1850, Kohle auf getöntem Papier, 53 x 39,5 cm, Hochschule für Bildende Künste Dresden

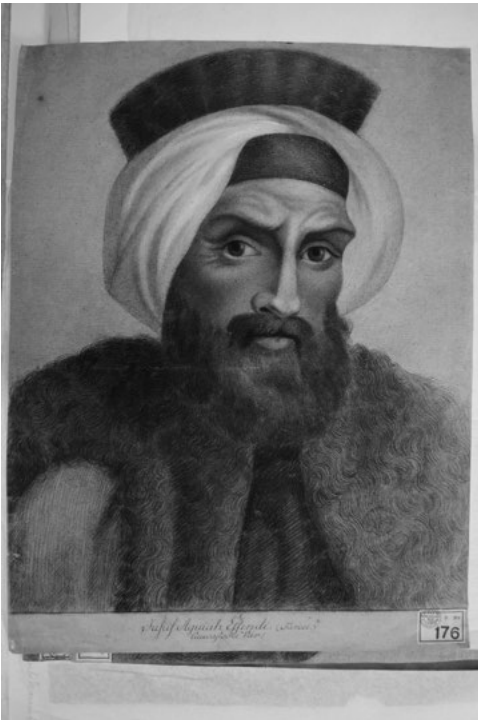


Abb. 11 (oben rechts) Jacobus Eliza Johannes Capitein, Abb. aus: Johann Friedrich Blumenbach, *Abbildungen naturhistorischer Gegenstände*, 1796–1810, hier Heft 1, 1796



Abb. 12 (unten links) Josef T. Zealy, *Drana*, 1850, Daguerreotypie, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology



Abb. 13 (unten rechts) Thomas Jones Barker, *Queen Victoria überreicht eine Bibel im Audienzsaal in Windsor Castle*, ca. 1863, London, National Portrait Gallery



und nach einen nützlichen Vorrath von getreuen und entweder noch gar nicht oder doch nur wenig bekannten Abbildungen merkwürdiger und nicht gemeiner naturhistorischer Gegenstände zu liefern.«<sup>16</sup> Diese Hefte wenden sich nicht nur an ein wissenschaftliches Fachpublikum, sondern sind das, was heute als populärwissenschaftlich bezeichnet würde. Im ersten Heft finden sich fünf Kupferstiche unter der Überschrift »Charakteristische Musterköpfe von Männern aus den 5 Hauptrassen im Menschengeschlecht«, darunter die Darstellungen von Jusuf Aguiah Efendi und Capitein (Abb. 11).<sup>17</sup> Bei den drei anderen Beispielen handelt es sich um Feodor Iwanowitsch, der für die mongolische Variation des Menschen steht, um Tayadaneega, der die »amerikanische Rasse« repräsentiert, und um Omai, von Blumenbach als Vertreter der »malayischen Rasse« abgebildet. Diese Abbildungen sind vermutlich die Vorlage für den Dresdener Kunststudenten gewesen. Dafür spricht der klassifizierende Zusatz zum Namen ebenso wie die Ausrichtung der Darstellung von Capitein. Die von Blumenbach herausgegebenen Hefte finden sich im Altbestand der sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek.

<sup>16</sup> Ebd., S. 9.

<sup>17</sup> Ebd., S. 11–34.

18 Johann Friedrich Blumenbach: *Über die natürlichen Verschiedenheiten im Menschengeschlechte*, Leipzig 1798. Siehe auch das Langzeitprojekt *Johann Friedrich Blumenbach – online* der Göttinger Akademie der Wissenschaften <http://www.blumenbach-online.de> mit zahlreichen Verweisen auf aktuelle Forschung zu Blumenbach.

19 Vgl. Sarah Eigen Figal: *Heredity, Race and the Birth of the Modern*, New York/London 2008, S. 76–79.

20 Samuel Thomas von Soemmerring: *Über die körperliche Verschiedenheit des Mohren vom Europäer*, Mainz 1784. Siehe auch Sigrid Oehler-Klein: *Auf der Suche nach faktischen Beweisen. Darstellung und Erklärung der »etwas mindern Fähigkeit« der Schwarzafrikaner »zur feineren Kultur« in der Anthropologie Samuel Thomas Soemmerings (1785)*, in: *Schwarz-Weisheiten. Vom Umgang mit frem-*

als wissenschaftliche Disziplinen. Er forschte vor allem auf dem Gebiet der vergleichenden Anatomie. Promoviert wurde er mit einer Arbeit *Über die natürlichen Verschiedenheiten im Menschengeschlechte* (1775).<sup>18</sup> Schon hier beschrieb er vier Varietäten des Menschen, wie er es nannte. Im Gegensatz zu der um 1800 populären Meinung, dass es menschliche Rassen gebe, die unabhängig voneinander entstanden seien, vertrat Blumenbach die Auffassung, dass alle Menschen einen gemeinsamen Ursprung hätten und alle Eigenschaften der Varietäten graduelle Übergänge aufwiesen, die das Ziehen fester, deutlicher Grenzen unmöglich machten.<sup>19</sup> Die Vorstellung, dass alle Menschen denselben Ursprung haben, brachte ihn in entschiedenem Widerspruch zu seinen Fachkollegen Samuel Thomas von Soemmerring und Christoph Meiners, die auf Grundlage von Obduktionen die Unterlegenheit und Minderwertigkeit von Schwarzen glauben beweisen zu können.<sup>20</sup> Vor allem Christoph Meiners trat für die Beibehaltung der Sklaverei ein, die mit den von ihm gefundenen und als in der Autorität der Natur begründeten unhintergehbaren Differenzen zwischen Afrikanern und Europäern legitimiert wurde.<sup>21</sup> Der im späten 18. Jahrhundert sich etablierende wissenschaftliche Rassismus sollte sich bis ins

den Menschen. Katalog zur Sonderausstellung im Landesmuseum für Natur und Mensch Oldenburg 28. September 2001 bis 27. Januar 2002, Oldenburg 2001, S. 121 – 128.

21 Christoph Meiners: *Fortgesetzte Betrachtungen über den Sklavenhandel, und die Freylassung der Neger*, in: Neues Göttingisches historisches Magazin, 2/1793, S. 1 – 58. Zu Christoph Meiners vgl. Marie Biloa Omana: *Der Sklavenaufstand von Haiti. Ethnische Differenz und Humanitätsideale in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2010, S. 36.

22 Zur Geschichte der ethnographischen und anthropologischen Fotografie Thomas Theye: *Ethnologie und Photographie im deutschsprachigen Raum: Studien zum biographischen und wissenschaftsgeschichtlichen Kontext ethnographischer und anthropologischer Photographien (1839–1884)*.

20. Jahrhundert fortsetzen und lässt sich von den Verbrechen der Kolonialgeschichte nicht trennen.

Zum visuellen Mittel ihrer Wahl machte die Anthropologie sehr schnell das neue Medium der Fotografie. Bereits wenige Jahre nach Erfindung der Daguerreotypie (1841) fertigte der Franzose Edmé Thiésson zu Forschungszwecken die ersten anthropologischen Fotografien zweier Brasilianer in Paris an.<sup>22</sup> In den 1860er Jahren wurden fotometrische Methoden in der anthropologischen Fotografie vor allem durch Thomas Huxley und John Lamprey entwickelt, die zum Standard werden sollten. Im Zusammenhang einer Studie über menschliche Rassen fertigte schon 1850 Joseph Zealy in Zusammenarbeit mit dem in der Schweiz geborenen Zoologen und Geologen Jean Louis Rodolphe Agassiz nach diesem Schema Bilder von schwarzen Sklaven in South Carolina an (Abb. 12).<sup>23</sup> Agassiz, der in seiner Schweizer Zeit Anhänger der auch von Blumenbach vertretenen Monogenese-Theorie gewesen war, änderte in den USA, wohin er ausgewandert war, seine Auffassung und wurde unter dem Eindruck der amerikanischen Sklavenhaltergesellschaft zum Anhänger des sogenannten Polygenismus, dem zufolge die Menschen in unterschiedlichen Teilen der Welt sich

unabhängig voneinander als Rassen mit unterschiedlichen Eigenschaften und Fähigkeiten entwickelt hätten.

Blumenbach setzte sich mit seiner alternativen Sichtweise nicht durch, und grundsätzlich wurde auch von ihm die Existenz menschlicher Rassen nicht in Frage gestellt. Dennoch: Die Illustration anthropologischer Ausführungen mit Porträtköpfen ist um 1800 ungewöhnlich. Die »charakteristischen Musterköpfe von Männern« bilden den Auftakt der Abbildungen naturhistorischer Gegenstände. »Sie machen umso schicklicher den Anfang in dieser Sammlung – schreibt Blumenbach – da mir kein anthropologisches, oder überhaupt naturhistorisches Werk bekannt ist, worin ächte porträtmäßige charakteristische Abbildungen der wichtigsten Rassen im Menschengeschlecht enthalten wären.«<sup>24</sup> Vor allem die Darstellung von »wilden Völkerschaften fremder Erdteile« zeichne sich durch Willkürlichkeit aus. Dem möchte er seine von Meisterhand geschaffenen Porträts »an und für sich schon interessanter Personen« entgegensetzen.<sup>25</sup>

Die auf Büstenformat reduzierte Darstellung bei Blumenbach lässt Capitein und die anderen »charakteristischen Menschenköpfe« im Vergleich zu den ursprünglichen Porträts stärker als Vertre-

23 Brian Wallis: »Black Bodies, White Science. Louis Agassiz's Slave Daguerrotypes«, in: American Art 9/2, 1995, S. 38–61.

24 Blumenbach 1796, S. 11.

25 Ebd., S. 12.

ter eines Typus erscheinen. Im Falle von Capitein unterdrückt das reduzierte Format z. B. nicht nur den selbstgewissen Geltungsanspruch des ursprünglichen Porträts, welcher sich in der soliden und nach unten zu ihrer Basis hin optisch voluminös verstärkten Dreiecksform artikuliert, unterstützt durch die zentral angeordnete Säule, welche der Figur quasi den Rücken stärkt. Es fehlt jetzt auch der explizite Hinweis auf die Schriftgelehrtheit und auf die Autorität, die Schrift auslegen zu können, die sich in der linken Hand artikuliert, während die zur Brust geführte rechte Hand zwischen dem Geschriebenen und der Person einen Zusammenhang herstellt. Wie wichtig gerade dieser Aspekt für die Aussage des Porträts ist, mag deutlich werden im Vergleich zu einem Gemälde, welches nicht eine historische, sondern eine emblematische Situation zeigt, emblematisch für die Art und Weise, wie das Verhältnis von Kolonialmacht und Kolonie sich imaginieren ließ. Thomas Jones Barkers Gemälde zeigt die Übergabe einer Bibel durch Queen Victoria an einen, dieses Geschenk in dankbar subalternen Pose annehmenden, schwarzen Mann in exotischem Aufzug (Abb. 13).

Die Reduktion auf einen Typus wird in der Zeichnung durch die klassifizierende Ergänzung zum Eigennamen verstärkt.

Zitiert sei noch einmal eine kurze Passage aus dem zentralen Kapitel in Frantz Fanons *Schwarze Haut, weiße Masken*, jenem Kapitel, welches *Die erlebte Erfahrung des Schwarzen* überschrieben ist: »Schon sezieren mich die weißen, die einzig wahren Blicke. Ich bin fixiert. [...] Ich bin verraten. Ich fühle, ich sehe in diesen weißen Blicken, dass nicht ein neuer Mensch Einzug hält, sondern ein neuer Typus von Mensch, eine neue Gattung. Eben ein Neger!«<sup>26</sup>

Wie schon gesagt, der Dresdener Zeichner des Blattes mit der Darstellung Capiteins ist unbekannt. Wahrscheinlich ist, dass es als Etude im Zeichengrundunterricht entstanden ist, der Mitte des 19. Jahrhunderts das Zeichnen auch nach Vorlagenblättern vorsah. Vermuten lässt sich auch, dass es dem Zeichner darum ging, sein Typenrepertoire zu erweitern. Dennoch: Auch das reduzierte Bild vom ehemaligen Sklaven im Priesterrock scheint sich letztlich zu sträuben gegen die endgültige Ethnisierung von Differenz, denn der fleißige Kunststudent hat letzten Endes immer noch ein individuelles Porträt kopiert, in dem die historische und soziale Rolle jenseits rassistischer Determinierung und Reduktion kenntlich blieb, so ambivalent diese Rolle heute zu beurteilen sein mag.



*Prof. Dr. Bettina Uppenkamp tritt in diesem Semester die Professur für Kunst- und Bildgeschichte an der HFBK Hamburg an. Zuvor war sie seit 2013 Professorin für Kunsttheorie an der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Kunst der Frühen Neuzeit, zeitgenössische Kunst und Geschichte und Theorie der Geschlechterordnungen und ihrer Repräsentation. Der hier abgedruckte Essay beruht auf dem Bewerbungsvortrag, den sie im Januar 2017 an der HFBK Hamburg gehalten hat.*



# HÖRT IHR DIE SIGNALE?



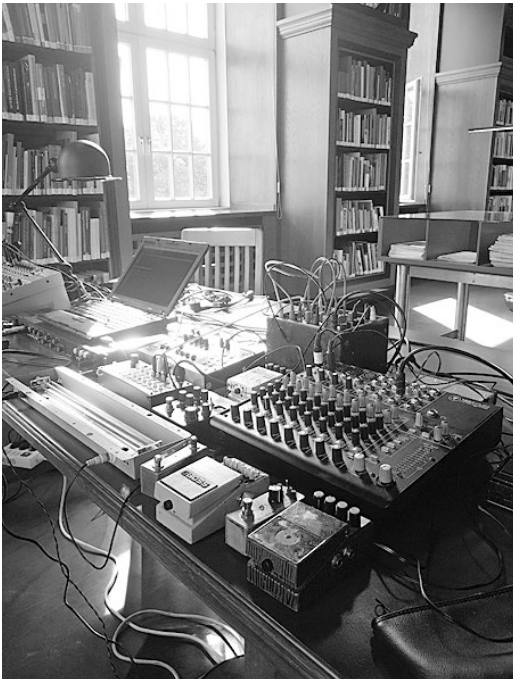
Ein Gespräch zwischen Hans-Joachim Lenger (Professor für Philosophie an der HFBK Hamburg, agoRadio) und Ole Frahm (LIGNA) über die Gespenstigkeit der Radiostimme sowie neue (technische und inhaltliche) Möglichkeiten des Freien Radios.

(Bild S. 33)  
LIGNA,  
*Rausch und  
Zorn. Studien  
zum autoritä-  
ren Charakter,*  
2017, Perfor-  
mance, Frank-  
furt/M., Foto:  
Jörg Baumann

(Bild unten)  
Aufnahme der  
agoRadio-  
Sendung »Er-  
innerung und  
Gedächtnis«  
im Juli 2017 in  
der Bibliothek  
der HFBK

(Bild S. 35)  
Nikolaj Iwano-  
witsch Bucha-  
rin und seine  
Frau Anna La-  
rina Bucha-  
rina, agoRa-  
dio-Sendung  
»Geschichte  
eines Brie-  
fes« im Okto-  
ber 2017

Lerchenfeld: Die in Hamburg ge-  
gründete freie Radiogruppe LIG-  
NA (ihr gehören neben Ole Frahm  
auch Michael Hueners und Torsten  
Michaelsen an) arbeitet seit 1997  
vor allem in und mit Kunstinstituti-  
onen, wie der Hamburger Kunst-  
halle oder zuletzt mit dem Theater  
Mousonturm in Frankfurt. agoRa-  
dio ist 2014 an der HFBK Ham-  
burg entstanden und produzierte  
bisher mehr als 40 Sendungen zu  
verschiedenen politischen und kul-  
turellen Themen. Beide bewegen  
sich damit außerhalb der Struktu-  
ren von Rundfunkanstalten (sowohl  
öffentlich-rechtlicher als auch pri-  
vater). Ist das eine bewusste »Ver-  
weigerungshaltung« oder vor allem  
ein Resultat der Programmgestal-  
tung der Rundfunksender?



Ole Frahm: Von unserer Seite  
aus ist das keine absolute Verwei-  
gerungshaltung. Wir haben tat-  
sächlich schon für den öffent-  
lich-rechtlichen Rundfunk in Öster-  
reich gearbeitet, bei Deutschland-  
radio einen Beitrag zu der schönen

Serie *Radioortung* beigetragen  
oder Features für den Bayerischen  
Rundfunk gemacht. Und das sind  
ja tolle Produktionsmittel, die dort  
zur Verfügung stehen. Entschei-  
dend ist aber, dass diese Produk-  
tionsmittel einhergehen mit be-  
stimmten Zwängen, an denen wir  
bei vielen unserer Arbeiten nicht  
interessiert sind. Und die deshalb  
dann oft dazu führen, dass wir lie-  
ber woanders arbeiten. Zudem hat  
sich LIGNA im Freien Radio kons-  
tituiert. Es war für uns eher überr-  
aschend, dass es dann auch immer  
mal Interesse von Seiten des öf-  
fentlich-rechtlichen Rundfunks an  
unserer Arbeit gab.

Lf: Was sind das für konkrete  
Zwänge, die Sie empfunden ha-  
ben?

OF: Es gibt beim öffentlich-  
rechtlichen Radio einen sehr viel  
stärkeren Formatzwang. Und wir  
arbeiten auch gerne mit Momen-  
ten, in denen die Hörer\*innen an-  
ders angesprochen werden. Das  
ist meistens nicht so einfach, weil  
es eine Art von Eingriff in das Ra-  
dioprogramm darstellt. Wir woll-  
ten einmal für den *Zündfunk* beim  
Bayerischen Rundfunk ein Fünf-Mi-  
nuten-Stück machen, in dem die  
Hörer\*innen aufgefordert wurden,  
das Radio auszuschalten. Wir hat-  
ten die Vorstellung, dass es ein in-  
teressanter Moment sein könnte.  
Doch das stellte ein größeres Pro-  
blem dar, während es dann beim  
Kunstradio im ORF in unserem  
Stück *Nacht. Stimme. Zerstreung*  
problemlos ging. Allerdings auch  
nur in einer sehr späten Nachtsen-  
dung, um halb zwölf, da fanden die  
das nicht so schlimm, und außer-  
dem handelte es sich ja dezidiert  
um Kunstradio.

Hans-Joachim Lenger: Dazu

kann ich eine kleine Anekdote beitragen. Vor vielen Jahren fand ich in der Kantine des Norddeutschen Rundfunks zur Erläuterung der gerade laufenden Programmreform in NDR 3 einen Aushang. Er enthielt den Hinweis, dass die aktuelle Radio-Reform dem Ziel diene, die Zuhörer vom »Zuhörzwang« zu befreien. Erklärtermaßen war das öffentlich-rechtliche Radio also dabei, sich selbst abzuschaffen. Der Konflikt in den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten zwischen dem so genannten Einschaltradio, bei dem die Hörerinnen und Hörer gezielt Sendungen einschalten, und dem Tagesbegleitprogramm, das dem Hörer eine akustische Tapedecke bieten will, wird ja seit geraumer Zeit ausgetragen und ist weitestgehend zugunsten des Tagesbegleitprogramms entschieden worden. Mehr oder weniger liefen und laufen alle großen Programmreformen der öffentlich-rechtlichen Sender darauf hinaus. Das geht natürlich mit massiven Veränderungen der Programmstruktur einher. Wir haben es mit einer Geschichte durchgehender Formatierung zu tun. Aus diesem einfachen Grund brauchen wir auch keine preußische Zensurbehörde mehr, die über die sogenannten Inhalte wachen müsste. Was früher »Zensur« hieß, wird mittlerweile durch die Formatvorgaben geregelt. Um das zu illustrieren: Vor einiger Zeit wurde ich gebeten, für den SWR einen Beitrag über Leben und Werk Herbert Marcuses zu machen. Dafür hätten mir in dem vorgesehenen Format zweieinhalb Minuten zur Verfügung gestanden, in denen ich Leben, Werk, Philosophie und Auswirkungen erläutern sollte. Das ist natürlich nur schwer mög-



lich, und ich sah mich außerstande, dem Wunsch zu entsprechen. Auf diesem Wege fallen bestimmte Inhalte allein per Formatierung raus. Ein einstündiges Gespräch, das ich mit dem französischen Philosophen Jean-Luc Nancy geführt habe, wurde sowohl in der Schweiz als auch in Deutschland nicht gesendet, weil man dafür, wie es hieß, keine Sendeplätze mehr zur Verfügung habe. Die Redakteure selbst signalisierten deutliches Interesse, waren aber durch die Formate ihrer Sendeleitungen, die diese sich oft noch durch Unternehmerberater soufflieren lassen, daran gehindert, das Gespräch zu senden. Das Angebot lautete stattdessen, ich möge doch die eine Stunde in jeweils dreiminütige »Schnipsel« zerschneiden, die dann in das laufende Programm eingestreut werden könnten. Dieser Vorschlag war natürlich nur einigermaßen erheiternd. Kurz, wir haben es hier mit einer Zertrümmerung durch Techniken einer Formatierung zu tun, die Zuhörerinnen und Zuhörer vom Zuhörzwang befreien wollen. Es ist deshalb nicht so sehr die Frage, ob *wir* uns verweigern, indem wir mit einem Projekt wie agoRadio begonnen haben. Der öffentlich-rechtliche Rundfunk *selbst* ver-

weigert sich seiner Aufgabe, die er im Interesse einer Verteidigung der Gesellschaft wahrzunehmen hätte. Ebenso hintergeht er die Geschichte, aus der er selbst einmal hervorgegangen war. Man müsste ja bis zur Novemberrevolution 1918 in Deutschland zurückgehen, um den Beginn dieses Rundfunks zu rekonstruieren. Bekanntlich übernahmen damals aufständische Matrosen die Sendeeinrichtungen der Kaiserlichen Kriegsmarine, um die revolutionäre Rätebewegung in Norddeutschland zu koordinieren, und setzten sich auf diese Weise dem schrecklichen Vorwurf eines »Missbrauchs von Heeresgerät« aus, den die Heeresleitung aussprach. Mit der Revolution aber stand die Frage nach einer »zivilen« Nutzung von Militärtechnologien erstmals auf der Tagesordnung, und die Entwicklung eines staatlich kontrollierten Rundfunkwesens der Weimarer Republik versuchte nicht umsonst, jede irreguläre Verbindung von technologischen Revolutionen mit sozialen Bewegungen in den kontrollierten Bahnen staatlicher Kontrolle zu kanalisieren. Es ging also darum, ein erneutes Rendezvous von Revolution und Sendeapparatur zu vermeiden. In dem, was die 1920er Jahre in Experimenten einer »Radiokunst« noch virulent hielten, zitterte das revolutionäre Rendezvous des Anfangs immerhin noch nach. Erst vom Nazi-Radio wurde es dann ausgelöscht. Selbstverständlich ist unsere Situation mit der damaligen nicht vergleichbar. Ich will nicht einmal die Rolle des Nachkriegsrundfunks herabsetzen, der ja – zunächst unter alliierter Regie – eine wichtige Rolle dabei spielte, aus deutschen Barbaren wieder Wesen zu

machen, die Menschen zumindest ähnlich sahen. Der zentralisierte Rundfunk und seine Programme aber waren an schwerfällige Technologien der Aufnahme, der Bearbeitung und Sendung gebunden. Wir dagegen sind heute Zeugen technologischer Revolutionen, insbesondere im Bereich der Digitalisierung, die dies unterlaufen. Und auch die Struktur widerständiger, möglicherweise aufständischer Bewegungen hat sich natürlich im Vergleich zu 1918 völlig verschoben. Von revolutionären Matrosen ist weit und breit nichts zu sehen. Aber wir brauchen heute auch keine aufwändigen Sendeapparaturen mehr, um ein hörbares Programm zu entwickeln. Bereits mit meinem handelsüblichen Handy kann ich sendefähige Aufnahmen herstellen, in einem winzigen, aber effektiven Mehrspurstudio schneiden und auf vielen Wegen senden. Digitalisierung, Miniaturisierung und Wendbarkeiten dieser Technologien unterminieren natürlich die zentralisierten Rundfunkinstitutionen der Vergangenheit. Der Verbreitungsgrad des »Internet-Radios« ist bereits erstaunlich hoch und erfasst zusehends auch eher traditionelle Hörerkreise. All' diese Entwicklungen stellen die Geschichte des Radios vor neue Perspektiven. An ihnen ein wenig mitzuwirken, ist *ein* Ziel unserer Bemühungen im Rahmen von agoRadio an der HFBK.

Lf: Die neuen technischen Möglichkeiten sehen Sie also als eine große Chance?

HJL: Man kann hybride Formen zwischen Internet und Freiem Radio herstellen, was wir ja auch versuchen. Perspektivisch könnte dies die zentrierten Apparate, die die Rundfunkmonopole an sich geris-

sen haben und öffentlich-rechtlich beherrschen, unterlaufen. Zumindest denke ich, dass darin Chancen liegen, die sich in zunehmendem Maße präzisieren müssen. Das dauert natürlich Jahre, wenn nicht Jahrzehnte. Aber möglicherweise stehen wir hier am Beginn eines Prozesses, und daran experimentell mitzuarbeiten, scheint uns immerhin lohnend zu sein.

Lf: Dieser Trend zum »Broadcast yourself« kann als sehr demokratischer Prozess verstanden werden, der jeden technisch ermächtigt, zum Sender zu werden. Aber führt das auch zu einer qualitativen Verbesserung des Angebots?

HJL: Nein, natürlich nicht, schon gar nicht automatisch und oft auch im Gegenteil. Es gibt dafür ja Modelle. Als durch die Computer jeder Nutzer hundert Schriften zur Verfügung hatte, erlebten wir typografisch nur noch Katastrophen, weil jeder meinte, wenn er zwanzig verschiedene Schriften auf ein Blatt Papier druckt, habe das schon irgendwie eine innovative Aussagekraft. So ähnlich ist es auch in diesem Fall. Wir erleben technologische Entwicklungen, die von Leuten benutzt werden, die ästhetisch kaum auf der Höhe sind und sich mitunter nicht einmal verständlich machen können, wenn sie sich vor ein Mikrofon setzen. Aber nicht zuletzt auch aus diesem Grunde halten wir eine Kunsthochschule für den geeigneten Ort, an solchen Fragen zu arbeiten. Das heißt, den Versuch zu unternehmen, ein Publikum, das tendenziell durch Technologien in die Lage versetzt wäre, zu Sendenden zu werden, auch in die Lage dazu zu versetzen – oder auszuprobieren, wie es gehen könnte.

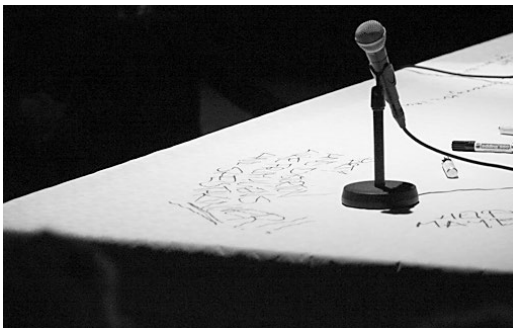
OF: Das erinnert mich an die Diskussionen der 1990er Jahre in den Freien Radios. Das war damals schon sehr starker Ethos und resultiert aus einer Fehllektüre von Bertolt Brecht. Also, zu denken, dass durch die breite Beherrschung der Technologie schon die Befreiung oder eine kommunistische Gesellschaft kommen könnte, ist in unserer Lesart Brechts Überlegungen komplett fremd. Ihm geht es darum, dass es einen sozialen und gesellschaftlichen Prozess geben muss, innerhalb dessen dann die Möglichkeiten der Technologie realisiert werden, die eine bestimmte Demokratisierung ermöglichen.

Lf: Wird durch die vielen Möglichkeiten, seine eigenen Interessen in ein Radioprogramm umzusetzen, die Hörerschaft nicht immer weiter fragmentiert und immer weniger gemeinsam oder gemeinschaftlich erlebt?

HJL: Zunächst versetzen mich Fragmentierungen gar nicht in Schrecken, und der Begriff der »Gemeinschaft« ist fatal. Denn die großen Formationen von »Gemeinschaft«, wie sie den zusehends autoritärer oder postdemokratischer werdenden Regimes der Gegenwart gehorchen, durch Fragmentierungen zu durchkreuzen, halte ich für eines der wesentlichen Momente eines gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Widerstandes, der heute zu leisten wäre. Die marktgängigen Youtube-Veranstaltungen dagegen sind ja meist Formen, in denen Laien versuchen, eine Ästhetik nachzustellen, die ihnen von den großen Apparaten oktroiiert wird. Von Fragmentierungen ist da nur bedingt die Rede. Insofern finde ich sehr wichtig, was

(Bild unten)  
Aufnahme  
der agoRa-  
dio-Sendung  
»Mediale Re-  
volutionen« im  
Mai 2017

Ole Frahm eben sagte: dass man jeder technologischen Verkürzung des brechtschen oder benjaminischen Arguments aus den zwanziger Jahren deutlich widersprechen muss. Es gibt keinen technologischen Selbstlauf, der zu dem führen könnte, was man immer noch ein wenig emphatisch »Befreiung« nennt. Überhaupt nicht. Der technologische Prozess stellt uns vielmehr vor die Aufgabe intensiver Arbeit, einer intensiven Auseinandersetzung mit den medialen Revolutionen und, wenn es gut geht, mit der Entwicklung neuer Schaltungen, in denen diese Medien wirksam werden könnten. Das ist eine große Arbeit, eine große Anstrengung, die leider in manchen Bereichen der so genannten Freien Radios sträflich unterschätzt wird. Denn um auch das zu betonen: das, was in der Geschichte des Radios an Erfahrungen gemacht wurde, darf keineswegs vergessen werden. In bestimmten Bereichen muss man solche Erfahrungen mittlerweile sogar gegen die öffentlich-rechtlichen Sendemonopole verteidigen. Man muss sie sich aneignen und von ihnen lernen, um zu anderen Wegen zu finden. Das wird bei den Freien Radios oft vernachlässigt. Manchmal *mag* man da gar nicht zuhören, manchmal *kann* man es schon aus technischen Gründen nicht.



Lf: Das Experimentelle, Herr Frahm, ist ja auch das, was Sie als Teil der Künstlergruppe LIGNA seit vielen Jahren interessiert und an dem Sie arbeiten. Sie kombinieren verschiedene Medien, bewegen sich zwischen Hörspiel, Radio und Performance. Ist Ihnen das, unabhängig von der jeweiligen inhaltlichen Ebene, auch technisch ein Anliegen, an der Hybridisierung mitzuarbeiten?

OF: Wir haben mit unseren Projekten angefangen, weil wir innerhalb des Freien Radios unzufrieden damit waren, wie Radio dort verstanden und gemacht wurde. Das Freie Radio der Neunziger, überspitzt gesagt, klang wie der öffentlich-rechtliche Rundfunk der Sechziger, in dem immerhin noch ganze Stunden Adorno gesendet wurden. Unser Eindruck war, dass es so eine Art Metaphysik des Hörens gibt, der da gefolgt wurde. Manche schienen zu glauben, dass Leute wirklich vor dem Radio sitzen und zuhören, ganz unabhängig von der Situation, in der sie sich befinden. Und wenn nur die richtigen Inhalte gesendet würden, dann würde man als Freie/r Radiomacher\*in auch was für die gute Sache, ein anderes Verhältnis zur Welt oder was auch immer bewirken können. Und das Ganze mit Bezug auf Bertolt Brecht, dass das Radio von einem »Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln« sei. Darunter wurde natürlich vor allem eine andere Art von Kommunikation mit den Hörer\*innen verstanden, in Form von Basisgruppen, durch die dann jeder eingeladen war, zum Freien Radio zu kommen, um mitzuarbeiten. Es ging um die Herstellung sozialer Bewegungen,



was bis heute eine wichtige Funktion Freier Radios ist. Unsere Kritik richtete sich an die Art und Weise, wie Radio dann produziert wurde: studiozentriert, in Verdrängung der Ausstrahlungssituation. Das Radio stellt eine bestimmte Hörsituation her, die man vielleicht auch als hybrid bezeichnen kann. Wir haben sie allerdings – in Anlehnung an Radio Alice, ein Freies Radio aus Bologna in den 1970er Jahren, die wiederum Hans Magnus Enzensberger aus dem »Baukasten einer Theorie der Medien« zitieren – als »schmutzig« bezeichnet. Denn die Idee eines reinen Sprechens, dass direkt in die Gehirne der Hörer\*innen geht, haben nicht nur nationalsozialistische Radiotheoretiker wie Richard Kolb vertreten – sie entspricht nicht der Radiosituation, die gestaltet werden kann oder die ein Teil dessen ist, was Radio überhaupt ermöglicht. Um für diese Überlegungen und unsere Kritik ein Format zu finden, haben wir über mehrere Jahre unterschiedliche Versuche durchgeführt, bis wir direkt mit einer Aktion in öffentliche Räume intervenierten, wie 2002 mit dem »Radioballett« im Hamburger Hauptbahnhof.

Lf: Betreiben Sie mit Ihren künstlerischen Projekten also eine Kritik am Freien Radio mit anderen Mitteln? Oder stehen künstlerische Interessen und Fragestellungen im Vordergrund?

OF: Wir kommen nicht aus dem Bereich der Kunst. Ich habe Literaturwissenschaft studiert. Und vorrangig hat uns damals interessiert, welche andere Form der Öffentlichkeit das Radio eröffnet. Wir bezeichnen das als »zerstreute Öffentlichkeit«. Durch die Zerstreung, die das Radio durch die

Verteilung der Stimme oder der Musik im Raum produziert, entsteht etwas, was – unserer Meinung nach – nicht so beachtet wird, wie es dem Medium angemessen wäre.

Lf: Herr Lenger, teilen Sie die Kritik am Freien Radio?

HJL: Naja, ich würde natürlich schon mal an einem Punkt einsetzen: Was ist eigentlich dagegen einzuwenden, Texte Adornos öffentlich vorzutragen?

OF: Grundsätzlich nichts. Im Gegenteil, ich habe in meiner Praxis im Freien Sender Kombinat (FSK) immer wieder auch ganze Vorträge gesendet. Das Problem entsteht dann, wenn man glaubt, dass Hörer\*innen dadurch zu irgendetwas bewegt werden könnten, dass dadurch der Diskurs verändert werden könnte. Daran würde ich doch stark zweifeln.

HJL: Zweifel sind immer angebracht. Aber was die Bewegung angeht: Vielleicht bewegt es die Hörer\*innen mitunter ja zum Nachdenken? Wenn wir bei agoRadio längere Vorträge, Symposiumsbeiträge, Referate oder Gespräche mit Jean-Luc Nancy, Klaus Theweleit oder Hans-Dieter Bahr senden, dann natürlich auch im Sinne eines gewissen Widerstands gegen die technokratische Parzellierung, die machtgesteuerte Fragmentierung, die herrschaftsgeleitete Formatierung, die man im öffentlich-rechtlichen Rundfunk erlebt und die einer gezielten Verarmung bestimmter Auseinandersetzungen entspricht. Diese Verarmung hat uns heute ganz allgemein in eine Blase versetzt, die an ihrer eigenen Leere und an der Permanenz ihrer eigenen Mobilisierung von Effekten zu implodieren droht. Wenn wir dage-

gen längere Texte senden, richten wir uns auch gegen die Dressierung bestimmter Hörgewohnheiten. Diese angeblichen Hörgewohnheiten unterstellen und zielen ebenso darauf ab, dass sich Hörer\*innen nicht länger als zwei oder drei Minuten mehr konzentrieren können, worauf sich die öffentlich-rechtlichen Sender ja unausgesetzt berufen. Es sind Hörgewohnheiten, die sie selber erzeugt haben und beständig erzeugen, die nun als Alibi dienen. Wir halten, ganz unzeitgemäß, daran fest, dass bestimmte Inhalte auch über eine längere Strecke hörbar gemacht werden müssen und ein gewisses Publikum sich auch daran gewöhnen sollte, dass ein Gedanke nicht in zweieinhalb Minuten zu fassen ist. Das heißt, wir nehmen uns Zeit und versuchen damit ebenso, eindressierte Zeitökonomien zu unterbrechen, zu erweitern oder zu stören. Insofern ist das, was Freies Radio genannt wird, wie ich denke, ein wichtiges Element. Wenn man sich beispielsweise an die Ereignisse um den G20-Gipfel hier in Hamburg erinnert, dann hat das FSK durchaus eine wichtige Rolle im Rahmen der öffentlichen Auseinandersetzung gespielt. Auch auf den Straßen wurde FSK gehört, um Informationen über aktuelle Entwicklungen abzurufen. An diesen Stellen entwickeln Freie Radios durchaus Elemente dessen, was du Bewegungsradio genannt hast, also was gewissen Techniken, Absichten oder Strukturen entspricht, die etwa bei LIGNA experimentell erprobt werden. Den Klangraum, den der Hörfunk potenziell oder virtuell bildet, die Ästhetik von Stimme, Klang und Geräusch jedoch aufzugeben, würde ich für eine vor-

schnelle Reaktion halten. Auch die 1960er Jahre müssen »beert« werden. Ich denke, dass hier Widerstand geleistet werden sollte, der vielleicht auch darin besteht, sperrige Programme zu senden, die sich nicht der Diktatur des Taupetenradios unterwerfen und dabei mitunter sogar an die Grenzen des Unverständlichen geraten.

Lf: Das heißt, die Idee zu agoRadio entstand aus der Feststellung einer inhaltlichen Fehlstelle im Programm des öffentlich-rechtlichen Rundfunks?

HJL: Einer Fehlstelle, die von den Programmaktionen systematisch herbeigeführt wird und mit dem korrespondiert, was man mitunter »Postdemokratie« nennt. Bestimmte Inhalte, der »lange Atem« soll zusehends aus dem Programm entfernt werden. Und da haben wir uns gefragt, was wir dem entgegensetzen können, wenn wir nicht unablässig immer nur Medienkritik betreiben und an den Toren der öffentlich-rechtlichen Apparate randalieren wollen. Machen wir es nicht lieber selbst? Die technologischen Entwicklungen im Bereich der Digitalisierung jedenfalls laden gerade dazu ein, eigene Experimente in diesem Bereich zu starten.

Lf: Haben Sie bei Ihrem Programm ein bestimmtes Publikum vor Augen, oder machen Sie das Programm primär für sich?

HJL: Mitunter fühlen wir uns tatsächlich wie die Absender einer Flaschenpost. Auch diskutieren wir ab und zu darüber, ob wir nicht völlig unverständlich werden sollten. Das heißt, die Hörgewohnheiten des – scheinbar – verständlichen Quarks, mit dem man uns permanent überschüttet, dadurch zu un-

terbrechen, dass wir Texte, Musiken oder Geräusche senden, die sich allen Hörgewohnheiten so sehr widersetzen, dass die Leute entweder abstellen, ausflippen oder gebannt zuhören. Sollte man nicht einmal zwei Stunden lang einen O-Ton aus einer Eckkneipe übertragen? Das wäre schließlich der Gipfel der Unverständlichkeit. Wir haben aber auch Texte der mittelalterlichen Mystik gesendet, die grammatisch und semantisch schlechterdings unverständlich sind, und dazu Texte eines heutigen Literaten, die sich daran angeschlossen haben, ohne verständlicher zu werden. Das heißt, mitunter wollen wir eine Tiefe der möglichen Sprache bis in die Abgründe ihrer Unverständlichkeit erreichen, um etwas deutlich zu machen von dem, was mittlerweile von den medialen Entwicklungen vollständig verstellt wird, was ausgeschlossen werden soll. Glücklicherweise arbeitet mit Markus Boysen ein sehr erfahrener Schauspieler an vielen unserer Sendungen mit, der nicht nur entsprechende Texte redaktionell vorschlägt, sondern auch in der Lage ist, sie in einer Eindringlichkeit vorzutragen, die dabei unverzichtbar ist.

Lf: Herr Frahm, auf die Frage, wie denn Ihr Traumbild des Freien Radios klingen würde, antworteten Sie, dass es Ihnen wichtig ist, dass der Traum unheimlich bleibt. Könnten Sie das erklären?

OF: Dass Stimmen mir im Alltag unter anderem sagen, wie das Wetter wird oder sich der Verkehr auf der Straße verhält, könnte mich grundsätzlich befremden, weil ich nicht weiß, woher diese Stimmen kommen. Ich weiß ja auch nie, ob der, der dort spricht, überhaupt

live spricht oder es nicht doch eine Aufzeichnung oder eine Computerstimme ist. Das Radio spaltet die Stimme von den Sprechenden im Radio ab. Diese Abspaltung erzeugt eine strukturelle Gespenstigkeit der Stimmen, die durch die Verteilung verstärkt wird. Durch dieses Abtrennen und Vervielfältigen der Stimme haftet dem Radio etwas Spukhaftes an. Das wurde in dieser Form schon 1930 in dem Text »Spuk im Radio« von Günther Stern (später Günther Anders) beschrieben. Durch die Bestrebungen, das Radio zur »Hintergrundtapete« zu machen, also möglichst wenige Unterbrechungen zu schaffen und eine Regelmäßigkeit herzustellen, soll der unheimliche Aspekt des Radios zurückgedrängt oder überhaupt verdrängt werden. Und dann gibt es immer wieder Beispiele – das interessanteste ist sicherlich »War of the Worlds« von Orson Wells –, wo dieser sichere Rahmen durchbrochen wird und Dinge passieren, bei denen unklar ist, welche Stimme da eigentlich spricht. Und es sind gerade diese Momente, die wir gesellschaftlich interessant finden, weil in ihnen das Zuhören ein anderes wird.

HJL: Das ist ein ganz interessanter und wichtiger Gedanke. Die Spaltung der Stimme ist ja kein denaturierender Einschnitt des Radios oder der technologischen Medien im »allgemeinen«. Diese Spaltung ist der Stimme, jeder Stimme, die erklingt, immer schon eingelassen. Sehr wohl tritt das aber durch die technologischen Entwicklungen in ein grelles Licht. Dass wir mit Gespenstern, unter Gespenstern, möglicherweise sogar durch Gespenster leben, ist ein Gedanke, der in den vergangenen Jah-



ren ja heftig diskutiert wurde, seitdem Jacques Derrida sein Buch über »Marx' Gespenster« veröffentlicht hat. Wobei die Gespenster jedoch differieren. Das Gespenst des Kommunismus ist ein anderes Gespenst als das eines autoritären Regimes, das die Leute mit einer Autorität, die aus den Schnittstudios kommt, terroristisch auf eine monolithische Einheit einschwören will. Die gespenstische Stimme, vor der sich die SA-Leute an den Volksempfängern aufstellten, um mit erhobenem Arm einer akustischen Ejakulation ihres Führers beizuwohnen, ist eine andere als das Flüstern des Gespensts, das Hamlet vernimmt. Im einen Fall meldet sich der Terror, im anderen die Wiederkehr einer Schuld an. Stets aber ist das Gespenstischwerden eine differentielle Kraft, in der und mit der wir arbeiten sollten, um den Kultus der Authentizität, der unsere

Kultur beherrscht, zu durchlöchern, zu befragen, zu unterminieren. Nicht umsonst fürchtete Joseph Goebbels, dass die Radiosendung des »Führers« und der SA-Bataillone vor den Volksempfängern in einem Lachen, einer Lächerlichkeit hätte untergehen können, die das »Reich« erschüttert hätte. Deshalb war mir eben auch nicht ganz klar, welchen Status das Gespenst bei dir eingenommen hatte, Ole...

OF: Natürlich gilt das erst mal für jedes Sprechen. Aber das Radio erzeugt gerade durch die Möglichkeit der Vervielfältigung einen anderen, wie wir denken: unheimlichen Raum, den wir versucht haben, mit unseren Arbeiten zu erkunden. Wir wollten untersuchen, welche Wirksamkeiten eben diese verteilte Materialität der Stimme haben könnte. Erst in dem Moment, in dem die Stimme im Radio gehört wird, kann es zu einer Einschät-

(Bild links)  
LIGNA, *Tanz  
aller*, 2013,  
Performance,  
Mühlheim;  
Foto: Eiko  
Grimberg

zung dieser Wirksamkeit kommen. Und daran manifestierte sich damals unsere Kritik, dass zu sehr in Absehung der Hörsituation gearbeitet wurde. Das heißt im Gegenzug aber nicht, dass man die Hörsituation nicht auch bewusst einfordern kann, indem man Programme sendet, wie ihr das macht, bei denen man genauer zuhören muss und das eben doch in einer stillen Stunde macht. Uns interessiert, wie sich in die Alltäglichkeit des Radios intervenieren lässt.

HJL: Ich erinnere mich an meine Mutter, die mich fragte, als ich noch Beiträge für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk lieferte, wie wir das eigentlich machen, dass wir uns im Radio nie versprechen? Dass es Schneidetische gibt, an denen die Patzer rausgeschnitten werden, war ihr völlig fremd, und auch, als ich es ihr zu erklären versuchte, verstand sie nicht, wovon ich da sprach. Die Autorität einer Radiostimme, die sich nie verspricht, im Unterschied zur alltäglichen, war einschüchternd genug, um sie in den Glauben zu versetzen, dass dieses Radio mit einer beispiellosen Autorität ausgestattet ist. Es spricht, während sich der Alltagsmensch nur verspricht. Und hier muss interveniert werden, um diesen Fetisch zu erschüttern. Denn das Medium des Radios wird in allen Formen, in denen es sich darbietet, von Virtualitäten durchquert, die freizusetzen wären. Wie ihr das beispielsweise bei LIGNA macht, finde ich überaus interessant. Wenn ich es recht sehe, seid ihr mit euren Aktionen, die ihr durch Radioübertragungen koordiniert, die späten Erben jener Radiobewegung, die 1918 mit den roten Funkern der kaiserlichen

Flotte einsetzte, um den Matrosenaufstand zu koordinieren. Missbrauch von Heeresgerät eben. Diesen »Missbrauch« zu organisieren und deutlich zu machen, dass er tatsächlich ein *Gebrauch* des Mediums ist, bestünde dann in einer Freisetzung vielfacher Möglichkeiten. Das scheint mir eine ganz wichtige Aufgabe zu sein. Das alles sind Versuche, die der monopolisierten Rundfunklandschaft öffentlich-rechtlicher Systeme widersprechen und diese Systeme auch zusehends aushöhlen. Deren Krise ist ja unübersehbar, das Murren angesichts eines Apparats, der – wie ich irgendwo las – nur 20 Prozent seiner Einnahmen für das Programm, 80 Prozent dagegen für die Versorgung seines Personals und seiner eigenen Strukturen aufwendet, nimmt ja zu. Weshalb eigentlich verdient der WDR-Intendant 400.000 Euro im Jahr?

Lf: Würde das Freie Radio in Ihrem Traum so klingen wie agoRadio?

HJL: Um Gottes Willen, nein.

Lf: Sondern?

HJL: Wir senden monatlich zwei Stunden, verbreiten das über verschiedene Freie Radios der Bundesrepublik, und diese zwei Stunden sind meist thematisch definiert. Was wir uns wünschen, ist, etwa hier in Hamburg im FSK, wo wir ebenfalls gesendet werden, dass die Intensität, mit der wir an bestimmten Sendungen arbeiten, beispielhaft würde und einer gewissen Luschigkeit, die man mitunter im Freien Radio erleidet, andere Maßstäbe entgegensetzen könnte. Das Freie Radio ist schließlich keine narzisstische Veranstaltung, in der man sich darüber freuen kann, dass man mal gehört wurde und

(Bild rechts)  
LIGNA,  
Rausch und  
Zorn. Studien  
zum autoritä-  
ren Charakter,  
2017, Perform-  
ance, Frank-  
furt/M.; Foto:  
Jörg Baumann

sich oft nur selbst hörte. Das Freie Radio hat vielmehr eine politische, eine kulturelle, eine soziale Aufgabe, in der diejenigen, die es machen, sich den möglichen Hörerinnen und Hörern gegenüber verantwortlich zu zeigen haben. Und da denke ich, dass wir zumindest versuchen, gewisse Beispiele für die Intensität einer Arbeit an solchen Programmen zu geben, die, wenn es gut geht, inspirieren könnten. Ansonsten würde ich mir das Freie Radio mehr als Ort, als Forum, als strukturierten Raum einer Teilöffentlichkeit wünschen, der ihre Unverzichtbarkeit unter Beweis zu stellen hätte. Wenn man z.B. die Berichterstattung des NDR zum G20-Gipfel gehört hat, müsste man sofort das Bedürfnis verspüren, auch zu hören, was auf FSK dazu gesagt wird. Aber da gibt es nach wie vor große Hemmnisse. Der »normale Hörer« verirrt sich nur selten aufs FSK. Allerdings würde ich mir wünschen, dass es in wachsendem Maße gelingt, dass die Stimme dieser Freien Radios eine größere Bedeutung gewinnt im Rahmen der Gesamtöffentlichkeit. Das setzt natürlich voraus, dass diese Arbeit intensiviert und qualitativ verbessert wird.

OF: Ich habe nach dem G20-Gipfel in einer Talkshow den Hamburger Hauptkommissar Joachim Lenders gesehen, der die Rote Flora zu einem »strategischen Kontrollzentrum« hochstilisiert hat. Er behauptete, dass FSK die Randalierer vorher instruiert hätte, wie sie sich in der Auseinandersetzung mit der Polizei verhalten sollten. Da wurde im öffentlich-rechtlichen Fernsehen unwidersprochen eine polizeiliche Projektion auf einen heterogenen sozialen Prozess repro-

duziert, auf ein legales, innerhalb der demokratischen Regeln arbeitendes, von einer medienrechtlichen Instanz kontrolliertes Projekt, das Diskussionen öffnet und Handlungsräume erzeugt. Das finde ich sehr bedenklich. Besonders vor dem Hintergrund, dass FSK seit 2004 fast durchgängig von verdeckten Ermittlern der Hamburger Polizei überwacht wurde. Verdeckte Ermittlung setzt eigentlich den Verdacht schwerwiegender Straftaten voraus. Im FSK? Die sozialen Prozesse werden, und das betrifft alle Sendungen, in einer bestimmten Weise staatlich beobachtet und kriminalisiert, die skandalös ist. Und den demokratischen, den im Radio hörbaren Prozessen total widerspricht.

HJL: Umso bemerkenswerter ist die grenzenlose Ahnungslosigkeit, die aus solchen polizeilichen Verlautbarungen spricht. Hätte das FSK auch nur einen winzigen Bruchteil des Einflusses, der ihm da attestiert wird, dann wären wir in einer besseren Situation. Es ist wirklich Paranoia, die dort zur Sprache kommt. Aber diese Paranoia spricht ja auch davon, dass man die Potenzialität solcher Medien in gewisser Weise fürchtet und deshalb mit dem Ruch des Unheimlichen, des Monströsen, des Abgrundes in Verbindung bringt, aus dem die Gewalttaten sprudeln wie aus einem Höllenpfuhl. All das ist gespenstisch, aber auch diese gespenstische Situation der Zuschreibungen zeigt natürlich etwas von der Situation, in der wir sind.

Lf: Ich habe den Eindruck, dass man – trotz der beschriebenen Gespenstigkeit des Radios – in der aktuellen Berichterstattung, aber auch im Kunstbereich wie-



der mehr dem Wort oder der Stimme vertraut. Vielleicht, weil man den Bildern am Ende noch mehr misstraut?

HJL: Vielleicht ist das ein Problem, das ganz tief verankert ist in den Grundlagen unserer sogenannten Kultur: dass nämlich die Stimme unverwechselbar auf eine einzelne Person verweist, die sich in ihr authentifiziert. Die Stimme aber ist auf die Person überhaupt nicht festzulegen. Und eine Metaphysik, die davon ausgeht, dass die Stimme der Seele am nächsten sei, weshalb in ihr das Sich-selbst-Sprechen des Geistes am unmittelbarsten zum Ausdruck komme, unterliegt nicht zuletzt in den telekommunikativen Technologien tiefen Erosionen. In gewisser Weise ist diese Entfernung der Stimme von Positionen ihrer angeblichen Authentizität selbst ein Prozess der Destruktion aller Voraussetzungen, unter denen wir operieren. Eine Stimme verweist angeblich immer auf einen Sprecher, eine Sprecherin, die von ihr verbürgt werden, so wie sie die Stimme verbürgen – aber all das bricht auf, und ich denke, dass es weder rückgängig gemacht werden kann, noch dass es rückgängig gemacht werden soll-

te. Denn es bricht mit der Metaphysik unserer Kultur und ist selber Teil von Transformations- und Umbruchsprozessen, in die wir eingelassen sind.

OF: Ich würde dem zustimmen und ergänzen, dass es natürlich eine bestimmte Bildkritik gibt, die damit einhergeht, dass dem Bild etwas Spektakuläres anhaftet. Ich bin mir aber gar nicht sicher, ob das bei dem, was viele Radioleute heute machen, wirklich eine entscheidende Rolle spielt. Gerade bei den Arbeiten, die im Kontext der documenta gesendet wurden, stand Klangkunst im Mittelpunkt. Arbeiten, die sich mit der Stimme beschäftigten oder bestimmte Situationen entwickelten, waren – soweit ich es mitbekommen habe – in der Minderheit. Viele hielten sich vom Rahmen her an ein Feature-Format. Oftmals sind es zwar Produktionen, die eben auch im Radio laufen, die sich aber nicht dezidiert mit dessen apparativer Medialität auseinandersetzen oder dort ihren Anfang nehmen. Sie funktionieren auch in anderen Kontexten und sind nicht unbedingt radiospezifische Arbeiten.

Lf: Wie verhält es sich mit Ihrer aktuellen Arbeit Rausch und Zorn. Studien zum autoritären Charakter, die Ende August Premiere in Frankfurt hatte?

OF: Für so komplexe Situationen wie jetzt im Mousonturm in Frankfurt arbeiten wir mit synchronisierten MP3-Playern. Wir simulieren also ein Radio, das so viele Kanäle wie Hörer\*innen haben kann, in Frankfurt war die Performance für 80 Teilnehmer\*innen ausgelegt. Aber das Format ist immer noch das des kollektiven, mehr oder weniger synchronen Hörens. Also, wir

denken vom Radio aus, auch wenn es im technischen Sinne kein Radio ist. Wir kreieren eine Situation, in der die Teilnehmer\*innen nicht genau wissen, was die anderen gerade hören. Das Publikum wurde gleich am Anfang in zwei Gruppen geteilt und traf erst später wieder zusammen, hin und wieder standen Einzelne auf und verschwanden aus der Szenerie, oder sie haben Bewegungen gemacht, die anderen nicht sofort einsichtig waren. Dadurch haben sich die Teilnehmer\*innen immer wieder selbst befragt und beobachtet: Was höre ich hier gerade, wie verhalte ich mich zum Gehörten, und tue ich eigentlich das, wozu mich die Stimme auffordert, folge ich dem oder folge ich dem nicht. Dadurch war die Frage des autoritären Charakters immer auch formal anwesend.

Lf: Beobachten Sie, wie das Publikum darauf reagiert, wird das wiederum dokumentiert?

OF: In diesem konkreten Fall gibt es anfangs eine Szene, in der wir das sitzende Publikum dreieinhalb Minuten lang filmen. Sie hören vier verschiedene Spuren, ein Teil applaudiert am Ende der Szene. Am Ende des Stücks wird die Szene wiederholt, sie hören eine andere Spur – und der zuvor aufgenommene Film wird die dreieinhalb Minuten lang auf den Boden projiziert. Inzwischen haben sich die Leute aber umgesetzt, so dass man sich nicht wie in einem Spiegel sieht. Man versteht gleich, dass es das Publikum ist, das zu sehen ist, aber nicht, welches Bild vom Publikum. Beim Applaus wird der Aufzeichnungscharakter dann spätestens sichtbar. Wir hatten die Hoffnung, dass dadurch ein Moment des Unheimlichen entsteht, wenn

man rückblickend bemerkt, dass man beobachtet wurde, und sich jetzt noch einmal dabei zusieht, wie man agiert oder nicht agiert hat. Es entsteht so eine merkwürdige Irritation, die zum Teil dazu führte, dass einzelne in die vermeintliche Live-Kamera winkten, vergeblich, weil es ja keine Live-Kamera ist. Die Überwachungssituation wird in diesen Gesten affirmiert. Man wird ungefragt beobachtet und freut sich darüber.

HJL: Du hast vorhin das Stichwort Spektakel erwähnt, Speculum, Spectaculum ist ja lateinisch der Spiegel. Und wenn du jetzt davon sprichst, dass dem Publikum Aufnahmen, die von ihm selber gemacht worden sind, zeitversetzt, eine halbe Stunde später, vorgeführt werden – schließt sich damit nicht ein spektakulärer Raum? Affirmiert ihr nicht die Strukturen einer Gesellschaft des Spektakels, um diesen Buchtitel zu erwähnen, indem sich ein bestimmter Narzissimus, der unsere Kultur ja durchherrscht, einfach nur reproduziert, ohne Öffnungen zu schaffen?

OF: Das Stück beginnt im Jahr 1919 mit dem Marsch des Schriftstellers Gabriele D'Annunzio nach Fiume, wo er 20 Monate als Kommandant der Stadt sehr viele Formate und Gesten entwickelt hat, die später von Mussolini und seiner faschistischen Bewegung übernommen werden, wie z.B. der römische Gruß oder die Balkonrede. In unserem Stück erzählen wir in verknappter Form anhand ausgewählter Stationen die Geschichte dieser Ästhetisierung der Politik bis hin zu Adornos Studien über den autoritären Charakter als deren Reflexion. Dann wiederholen sich alle Szenen wie im Spiegel,



und in der letzten Szene »zwingen« wir das Publikum, rückwärts aus dem Theater zu gehen, rückwärts auf der Straße zu gehen – um so auch gestisch darüber nachzudenken, wie sich Fiume verlassen lässt und die Ästhetisierung von Politik, die sich mit diesem Namen verbindet. Und vor diesem Hintergrund fungiert, wie wir hoffen, die Gesellschaft oder die Politik des Spektakels als gegenwärtige Auseinandersetzungsfäche.

HJL: Ich erwähnte vorhin diese denkwürdige Radiosendung, die der Reichspropagandaminister Goebbels in den dreißiger Jahren veranstaltete, und die tiefe Angst, mit der er das inszenierte. Denn er wusste nicht genau, ob diese völlig absurde Situation von strammstehenden Leuten vor einem Volksempfänger in einem Orkan des Lachens, in der Lächerlichkeit enden würde. Leider aber blieb er erfolgreich. Anders gesagt, die Reproduktion imaginärer oder spektakulärer Situationen bricht ja noch nicht mit ihnen, und der Ausweg wäre nicht zuletzt das Lachen, die Lächerlichkeit, und weniger das Nachdenken. Der Zusammenbruch solcher Spiegelsysteme in einem Lachen vielmehr, das in dem Sinne befreiend wäre, als sich in ihm etwas von der symbolischen Ordnung artikulieren würde, die jede imaginäre Relation unterbricht. Und da weiß ich nicht genau, wie ihr das in einer theatralen Situation öffnet, die ja immer von einer bestimmten Gewalt des Imaginären gezeichnet ist. Das Publikum, das euch beigewohnt hat, hat die Situation vielleicht als drückend empfunden. Wie aber öffnet sich ihm die Frage, was hier eigentlich los ist? Was da also passiert? Was sind

die Techniken einer Ästhetisierung von Politik? Welche Öffnungen schafft das Medium also selbst, anstatt sich in die Geschlossenheit eines immer noch imaginär besetzten Raumes wie das Theater zurückzuziehen? Vielleicht hülfen ja das Lachen... Und wie öffnet ihr die Situation?

OF: Indem viele der Szenen durch einen Verfremdungseffekt zwischen Hören und Tun komisch sind – und dann, indem das Publikum das Theater wieder verlässt, in diesem konkreten Fall rückwärts gehend.

HJL: Aber auf eurer Kommando hin.

OF: Natürlich kann so ein Theaterabend nur eine bedingt organisierende Wirkung haben. Und natürlich ist die Frage berechtigt: Wie lässt sich einer bestimmten, auch spektakulären und technischen Struktur entkommen? In dem Fall ist es vielleicht die ästhetische Erfahrung. Und da wäre unsere Hoffnung, dass wir durch bestimmte Haltungen, die sich ganz im Brechtschen Sinne als Modelle verstehen lassen, bestimmte Aneignungsmöglichkeiten an die Hand geben. Indem wir erstmal tatsächlich ganz stark auch auf die körperliche Erfahrung setzen und an sie die Frage nach Handlungsmöglichkeiten, anderen Handlungsmöglichkeiten oder an die jeweiligen Identifikationen stellen, indem wir, das ist unser Dafürhalten, die vergangenen Situationen durcharbeiten. Und in diesem Durcharbeiten etwas Neues entsteht, das sich der Totalität der gesellschaftlichen Erfahrung entzieht. Das ist unsere Hoffnung.  
*Das Gespräch führte Beate Anspach am 11. September 2017.*

# THE GREAT OUTSIDE WORLD



Clara Meister über Rolle  
und Bedeutung der Stim-  
me am Beispiel des  
Radioprogramms »Every  
Time A Ear di Soun« der  
documenta 14

*umenta 14 radio. (Klang einer absteigenden Melodie, ein Chor singt die Melodie mit) The news. Again. (Seitengeraschel, Hintergrundgeräusche eines kleinen Publikums) It is 4 o'clock in Berlin. You are going to hear now yesterday's news from Friday, 13th of June 2017. (Kurze Pause, Geknirsche eines Stuhls, eine weitere männliche Stimme) The German Bundesta (verfällt nach den ersten gesprochenen Silben in Gesang) aaaaaaaaaaaaa (Weitere männliche und weibliche Stimmen kommen im Hintergrund dazu und bilden einen Chor) The German / The German Bun / Bundestaaaaaaaa / G / discusssssssssss / the reporttt-t-t (melodischer Stimmteppich)*

*(Aus dem Programm von Every Time A Ear di Soun: Singing Yesterday's News Again von Natascha Sadr Haghighian & Nicholas Bussmann<sup>1</sup>)*

Jeden Tag passiert etwas. Vage gehalten, denn das Etwas kann die Verabschiedung eines dringlichen Gesetzes zu Menschenrechten, die Verhaftung eines Mörders, der Zusammenstoß zweier Gruppen, das Ertrinken unschuldiger Menschen, der Bau eines überflüssigen Hauses, das Öffnen einer Grenze, die Ernennung einer Person, die Verleihung eines Preises oder der Tag des Teddybären sein. Keiner bekommt alles mit. Und Niemand hat die Möglichkeit, von den Ereignissen ungefiltert zu erfahren. Scheinbar objektive Nachrichten kauen ausgewählte Informationen vor. Von Land zu Land erreichen die Menschen andere Nachrichten und in anderer Form. Ein Medium der Nachrichtenübermittlung ist das Radio – ein Empfangskasten, der die Außenwelt zu einem

(Bild S. 48 und S. 51)  
SAVVY Funk, Radioprogramm der documenta 14, SAVVY Contemporary, Berlin; Foto: Anne Wellmer

2 Die Zitate von Bonaventure Soh Bejeng Ndikung sind – wenn nicht anders gekennzeichnet – aus dem Interview mit Heinz-Norbert Jocks: »Das Radio als Forum der Documenta«, in: Kunstforum International Bd. 248/249, Köln 2017, S. 120–127.

3 Die Zitate der Kuratorin Elena Agudio stammen aus einem Gespräch mit Clara Meister, geführt im September 2017 in Berlin.

holt. Bonaventure Soh Bejeng Ndikung initiierte für die documenta 14 das Radioprogramm *Every Time A Ear di Soun*, welches weltweit über neun Radiosender u.a. in Griechenland, Kolumbien, Brasilien und Indonesien zu empfangen war. In Berlin wurde die neue Radiostation SAVVY Funk in Zusammenarbeit mit Deutschlandfunk Kultur aufgebaut, die sich für 22 Tage über 24 Stunden als Plattform und offenes Studio verstand. In dem Ausstellungsraum von SAVVY Contemporary wurde das Programm live produziert und über UKW, Kurzwellenradio und das Internet gesendet. Der Raum, der der Öffentlichkeit zugänglich war, etablierte ein Archiv über experimentelles Radio in Zusammenarbeit mit der Bauhaus-Universität Weimar und stellte Kunstwerke – sogenannte »Fußnoten« – aus.

Einen Programmpunkt bildete das Singen gestriger Nachrichten. Jeden Tag wurden sie von einem Sänger in seinem ganz eigenen freien Stil gesungen. Über die dreiwöchige Laufzeit des Projektes gesellten sich die Stimmen der vorhergehenden Tage in einem polyphonen und dialogischen Chor dazu, die jeweils die noch älteren Nachrichten mit einfließen ließen. Die Texte – die »aktuellen« Nachrichten – wurden aus dem Newsfeed öffentlicher Radiosender täglich wechselnder Länder zusammengestellt. Eine erste Filterung. Eine weitere Veränderung und Übersetzung fand über die Sänger statt, die, mit der Form der Oralität spielend, die Nachrichten interpretierten: Informationen wiederholten und sie so wachsen ließen, andere über Pausen im Gesang unter-

*»Ich betrachte das Radio nicht so sehr als Medium denn als Ausstellungsort und das Radiomachen als Kunst.« (Bonaventure Soh Bejeng Ndikung<sup>2</sup>)*

*»In addition to the radio program, SAVVY Funk was also conceived as a physical reading and listening room, not only a sonic exhibition space but also a place and a group of people reflecting on auditory agency and the poetic and political dimension of sound. Our idea was to realize this radio as a work of art – a collective work of art, a moment of togetherness. So, of course, the idea of having us there performing every day, this labor was a fundamental idea, but of course the idea of creating an exhibition that is a sound exhibition for people that are not physically there, was also part of our concept.« (Elena Agudio, Kurator SAVVY Funk<sup>3</sup>)*

*»We were thinking about the fact that news are mostly delivered by the same people that are also controlling the media as a western monopoly. So we wanted to give access to other news. And also investigate how news can be delivered in different ways. Singing has always been a means of transmitting knowledge in many cultures: from generation to generation, but also in the daily life.« (Elena Agudio)*



brachen oder verschwiegen. Diese künstlerische Radioarbeit verweist auf eine Kulturform, die in der westlichen Welt weitgehend verlorengegangen ist: die der mündlichen Tradition. In dieser werden Geschichten, Wissen und Nachrichten von Sprechern und nicht durch Schrift weitergegeben und bewahrt. Also akustisch und nicht visuell. Mit ihrer subjektivierenden Methode ist diese Kulturtradition immer von dem Überlieferer – dem Sprecher – geprägt: was er sich merkt, wie er erzählt, welche Aspekte er hervorhebt, welche Teile vielleicht gar nicht erzählt werden und somit verlorengehen. Und welche übersungen und somit verwischt werden. Die mündliche Tradition ruht sich nicht auf der Festgeschriebenheit der Sprache aus, sie erinnert sich nicht über eingefrorene Bilder, sondern ist immer lebendig.

4 Mladen Dolar: *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt a. M./Berlin 2007.

Prädestiniert für eine Arbeit für das Radio, in dem neben Musik und Geräuschen vor allem die Stimme der Hauptakteur ist. Sie informiert, erzählt, dokumentiert, verweist. Und singt. Während eine sprechende Stimme die linguistischen Laute allgemein verständlich übermitteln will, befreit sich die Singstimme von gewissen sprachlichen Zwängen und nutzt den Stimmapparat voll aus – eine Sinnlichkeit oft auf Kosten des Sinns. Worte werden exaltiert, ihr Verständnis in Schönheit verschleppt und die Sprache dem Klang der Stimme unterworfen. Zugleich tritt der Singende mit seiner Individualität noch mehr in den Vordergrund als ein Sprecher, und sein Gesang beinhaltet einen Ausdruck jenseits von bloßer Bedeutung. *Singing Yesterday's News Again* verbindet so Politik und Poesie; eine Verknüpfung, die *Every Time A Ear di Soun* immer wieder sucht. Das Radioprogramm hatte sich unter anderem die Aufgabe gestellt, eine Geschichtsschreibung abseits der westlichen Vormacht mit Stimmen und Klängen zu erzählen, ohne dabei die Poesie des Klangs zu verlieren. Weitere Programmbeispiele für diesen Anspruch sind *Gedicht-erbe, Kuuntele & A Deep Mysterious Tone* von AGF (Antye Greieripatti), das sich mit Sprache und Feminismus beschäftigte, als Versuch, die westliche Hemisphäre zu dekolonialisieren. Oder *SAVVY reads SAVVY.doc*, bei dem das Team und Freunde von SAVVY Contemporary in unterschiedlichen Akzenten, Sprachen und Rhythmen aus der Textsammlung des Archivs lasen, das die Machtmechanismen der Wissensproduktion und die klassischen archi-

*besser sehen können. Vielleicht ist die Welt besser zu verstehen, wenn wir sie über das Hören erfahren.*«

(*Bonaventure Soh Bejeng Ndikung*)

»Wovon man nicht sprechen kann, davon kann man singen.« (Mladen Dolar<sup>4</sup>)

»Thinking about the political and poetical realm of SAVVY Funk I would like to mention two thinkers among our references. Rudolf Arnheim's seminal essay ›Rundfunk als Hörkunst‹ of course, with his reflections on the psychology of the listener and his way of insisting on the importance of bringing poets into the ›wireless studio‹. And Franz Fanon, with his writing about the radio as a means of political struggle and resistance (see his famous article ›This Is The Voice Of Algeria‹ published in 1959). Along his reflections, among the material presented in the reading and listening room, we also showed research material collected by artist Rui Vilela focusing on the history of Bissau-Guinean Rádio Libertação, which was founded during the Portuguese colonial occupation in 1967 and played a crucial role

varischen Kategorien zum Thema hat. Der Künstler Ahmet Ögüt ließ in seinem Programm »Piratensender«-Anwälte, Sozial- und Kulturarbeiter sowie Aktivisten zu Wort kommen. In *Unpacking Sonic Migrations – Vom Sklavenschiff zum Raumschiff* stellte Satch Hoyt die Wanderungen afrikanischer Beats in der Musikgeschichte vor, immer wieder unterlegt und ergänzt durch seine eigene, live eingespielte Musik.

Radio und Klang als Vermittler, Wissen und Aktion einmal anders auszustellen. Zwei Aspekte, die die Stimme ebenso in sich trägt: sie ist Wissensvermittlerin und -trägerin, da sie alltäglich spricht und kommuniziert. Gleichzeitig ist sie ein performatives Medium, sie ist Aktion im Sinne des Sprechaktes, in dem Sprechen als Handlung eingeordnet wird.

Die bildende Kunst scheint immer noch in erster Instanz dem Visuellen verschrieben. Umso spannender ist der Anspruch von *Every Time A Ear di Soun*, Radio als Ausstellungsraum zu verstehen. Der akustische Raum als Ausstellungsraum – was diese Idee ausmacht, kann an einigen Eigenschaften der Stimme eingeführt werden.

Die Stimme ist – selbstverständlich neben Musik und Tönen – das Medium des Radios. Wie alle akustischen Phänomene ist sie geprägt von ihren Charakteristika der Flüchtigkeit, der Unsichtbarkeit und besonders der Individualität. Die Stimme ist im ständigen Verschwinden begriffen; auch im Format der technischen Übermittlung und Aufnahme, die die Stimme zwar wiederholbar macht, aber sie

*in the transmission of the ideas of the African Party for the Independence of Guinea and Cabo Verde (PAIGC) founded by Amílcar Cabral.« (Elena Agudio)*

*»Nowadays time and space seem to be compressed and the world doesn't seem so big anymore. Yet the world is very vast and traveling on the short waves we could reach countries like Cameroon. The understanding that the world became smaller also derives from the development that the world is getting more and more homogenized and is still conceived from a western epistemology and perspective. With our work at SAVVY we want underline the epistemological violence perpetrated by the West and the fact that some cultures have been silenced for too long; we try to rebalance the hierarchies that are in the world and to imagine different possible worlds.« (Elena Agudio)*

*»SAVVY Funk was conceived to challenge the format of art.« (Elena Agudio)*

*»Our program was asking a full commitment of the listeners if you really wanted to have a deep perception of it. Unfortunately art and our way of living is very much affected by speed that we have to*

(Bilder S. 54)  
SAVVY Funk,  
Radiopro-  
gramm der  
documenta 14,  
SAVVY Con-  
temporary,  
Berlin; Foto:  
Mathias  
Voelzke



dennoch nicht festhalten kann. Einmal geäußert, einmal abgespielt, verklingt die Stimme mit dem Abebben der Schallwellen. Das Radio ist also ein Ausstellungsraum, der sich im ständigen Verschwinden befindet; ein Raum, der im Moment besteht und somit eine Ausstellung in der Zeit und nicht im Raum ist.

Die Stimme fordert die Vorherrschaft des Visuellen in der Kunstrezeption heraus, ohne Bilder zu verdrängen, denn sie kann Bilder begleiten, sie erläutern, sie unterstreichen und auch gänzlich evozieren. Wenn über Bilder und Geschehnisse erzählt wird, braucht die Stimme manchmal gar keine visuellen Begleiter: Sie alleine lässt Bilder bei dem Zuhörer entstehen. So bei dem Programm *different time different place different pitch*

*follow, because otherwise life seems to run away. But we believe that for art you need more engagement, more attention and a different timeframe: you cannot come in the space and watch two minutes of a video and leave. If you wanted to understand our radio project of course you had to follow it yet it was easier than with installed physical art as it was online and transmitted: I could put my headphones on or turn on the radio, and it was like if I was there. So, time in that moment of my life expanded in some way.» (Elena Agudio)*

*»Dadurch, dass wir nur unsere Augen benutzen, verstummen alle anderen Sinne. In dem Zusammenhang erinnere ich Szenen aus meiner Kindheit. Bei meinen Großeltern wurden Geschichten erzählt, und gelegentlich hörten wir auch Radio. Dabei machtest du dir unweigerlich selbst eine Vorstellung von den dort beschriebenen Welten. Sie wurden dir nicht fertig zubereitet und auf einem Tablett serviert. Es verhält sich eben so:*



von Dani Gal und Achim Lengerer, das politische und historische Ereignisse, die von Tondokumenten geprägt wurden, versammelt. Sie werden nicht von Bildern begleitet, sondern unterstreichen sogar mit dem Wegfall jeglicher Bilder die akustische Komponente bei der Konstruktion von Geschichte.

Ein Ausstellungsraum, der die Bilder im Kopf entstehen lässt.

Die Stimme ist mehr als nur bloße Worte – sie beeinflusst das Gesagte und verweist somit auf etwas jenseits des lexikalischen Sinns. Ein Sprecher verrät allein über den Klang seiner Stimme mehr als das, was er sagt: die Stimme ist die Spur des Sprechers. Sie verändert die Worte durch die Art und Weise des Sprechens und bestimmt mit ihrem spezifischen Klang immer auch die Interpretation beim Hörer. Der die Stimme produzierende Körper und die auf den Körper verweisende Stimme sind also unweigerlich aneinander gebunden und bedingen sich gegenseitig. Auch wenn die Stimme nicht spricht oder singt, sondern nur tönt, erzählt sie. Besonders Künstler spielen mit diesem Medium, wie es auch Tim Etchells mit Aisha Orazbayeva und Uriel Barthélémi in ihrem Programm *Emergency* taten, in dem Etchells mit kurzen Aufnahmen und Live-Improvisationen den semantischen Gebrauch der Sprache mit dem musikalischen und klanglichen Potential seiner Stimme thematisierte. Ein Ausstellungsraum also, in dem der Sinn des Sinns wackelt und in dem Geschichten anders erzählt werden können.

Live-Stimmen ziehen Zuhörer förmlich an sich heran: Sie zeigen

*Wenn du etwas erzählt bekommst oder Radio hörst, bist du es, der sich dazu einen Film imaginiert. Du kannst in Kamerun Leute treffen, die dir von Paris so genau erzählen können, als wären sie selbst dort gewesen. Dabei kennen sie die Stadt nur durch Hören.» (Bonaventure Soh Bejeng Ndikung)*

*»We believe in the importance of physicality. Even if sound is disembodied and traveling in space and time something else mattered to us: in the conception of the radio program and during the production of SAVVY Funk while actually sitting together and being able to react to what is happening outside in that very moment, was very fundamental. That's what constitutes radio to us.« (Elena Agudio)*

*»Un'arte senza tempo nè spazio senza ieri e senza domani. La possibilità di captare stazioni trasmettenti poste in diversi fusi orari e la mancanza della luce distruggono le ore il giorno e la notte. La captazione e l'amplificazione con le valvole termoioniche della luce e delle voci del passato distruggeranno il tempo.« (Marinetti + Masnata, La radia. Futuristisches Manifest, 1933<sup>5</sup>)*

5 [www.medienkunst-netz.de/source-text/18/?ita](http://www.medienkunst-netz.de/source-text/18/?ita)

6 Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Marcus Gammel, Elena Agudio (Hg.): *SAVVY Funk Radio Guide*, Reader, 2017 über [www.savy-contemporary.com](http://www.savy-contemporary.com)

(Bilder S 57) SAVVY Funk, Radioprogramm der *documenta 14*, SAVVY Contemporary, Berlin; Fotos: Anne Wellmer

nicht nur, dass der Sprecher anwesend ist, da er im Moment seine davor ungehörten Gedanken ausspricht und das Innere seines Gedankens mit der Äußerung verknüpft, sondern sie verlangen zudem nach der Anwesenheit eines Hörers. Über Zeit und Grenzen hinweg. Das Gefühl der Gegenwart entsteht, weil die Stimme als Index des Lebendigen und somit als Zeichen menschlicher Anwesenheit wahrgenommen wird, da die Aktion des Sprechens und die Rezeption des Hörens meist im selben zeitlichen Moment stattfinden. Das gilt paradoxerweise auch für Stimmen abwesender Sprecher – also zum Beispiel der im Radio. Denn auch sie appellieren und sind erwidierungsbedürftig – nicht im semantischen Sinn einer Antwort, jedoch als Anerkennung ihres Daseins.

Die Stimme will immer gehört und anerkannt werden, auch von den unbekanntem, meist stummen und vokal passiven Zuhörern. Auch wenn ein (sprechender) Körper abwesend ist, ist er durch die Stimme anwesend. Ein Ausstellungsraum, bestimmt von Körpern, in dem man nie alleine ist.

*»Durch die physischen Eigenschaften von Schallwellen werden diese Geschichten vollständig vom Körper wahrgenommen, in ihm kodiert und von einer Generation an die nächste weitergegeben. Denn während das Visuelle im Allgemeinen mimetisch ist, ist das Klangvolle, wie Jean-Luc Nancy gezeigt hat, tendenziell der ›Methexis‹ zuzuordnen; es hat also mit Teilhabe, mit Weitergabe oder mit Ansteckung zu tun. Gerade diese Fähigkeit von Klangphänomenen, partizipatorische Momente zu initiieren und Raum für Austausch zu schaffen sowie ihre Fähigkeit, andere anzustecken, macht sie zu einem so besonders geeigneten Medium für die Weitergabe von Geschichte/n jenseits der Worte.« (Bonaventure Soh Bejeng Ndikung<sup>6</sup>)*

*»At SAVVY Funk the public was deliberately invited to engage in a collective practice of critical listening. During the production of the radio program we were imagining our audience, the people listening to us. This was actually the main reason why we did a radio station because our idea was to reach people also in the most remote corners of the world. That's also why short waves were mandatory for us. The idea was to get out of the tautology of the art world and the elitist circle of people just talking about ourselves but to reach a diverse audience. Of course we shared the program on our com-*



*munication channels trying to reach as many people as possible. But listeners could tune in by accident and listen to a program that was maybe so unusual that immediately they wanted to follow it for the rest of the days of its realization. I think that was really important for also all the emancipatory implications.« (Elena Agudio)*

*Die Stimme, die ebenso radikal gesellschaftlich wie individuell ist, signalisiert bei der Übermittlung einer Botschaft zugleich auch die Art und Weise, wie sich der Absender in der Welt und in Bezug auf den anderen, an den er sich wendet, situiert. Die Tatsache, dass sich die Teilnehmer an diesem Kommunikationsakt im gleichen Raum befinden, bringt sie in eine Position des Dialogs (real oder virtuell) und aktiviert das Hier und Jetzt in einer gemeinschaftlichen Handlung, ihre individuelle und gesellschaftliche Totalität. Die Schrift ist nicht in der Lage, eine ähnliche Wirkung hervorzubringen, ihr gelingt das höchstens auf indi-*

7 Paul Zumthor: *Mündlichkeit/Oralität*, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart 2010.

Ein Teil der Radiosendungen ist zugänglich auf: [www.mixcloud.com/SAVVY\\_Funk](http://www.mixcloud.com/SAVVY_Funk).

Weitere Informationen und Dokumentationen auf: [www.facebook.com/savvy.funk](http://www.facebook.com/savvy.funk)

Der Aspekt der Anwesenheit – »das Gefühl von Live« – der Stimme kommt besonders beim Radio zum Tragen: denn das Radio hat genau den Anspruch, eben live zu sein. Bei SAVVY Funk konnte man zudem in einen wirklich physischen Ausstellungsraum zu den Radiomachern gehen. Die Einsamkeit eines aufgezeichneten Sprechers in seiner Box wurde in dem Projekt aufgehoben, da in einem Kollektiv gearbeitet wurde, das außerdem der Öffentlichkeit die Produktionsmechanismen offenlegte und alle ins Radio einlud. Ein kleiner Teil der Hörerschaft, eine im Radio und Film oft imaginierte Gruppe aus Menschen »dort draußen« ohne Gesicht und direkte Reaktion, war Teil des Projektes. Hören gilt als Sinn der Sozietät: verbindend in einem Raum, in dem gemeinsam Stimmen und Klängen zugehört wird. Das Sehen gilt allgemein als Sinn der Individualität, der die Welt auf Distanz bringt. Nur ausgestattet mit Augenlidern, aber keinen Ohrenlidern, sind Hörende in einem gemeinsamen Raum – der Mensch hört physisch und in einem Rundumsinn und kann sich der akustischen Information kaum entziehen.

rekte und metaphorische Weise.«  
(Paul Zumthor<sup>7</sup>)

»SAVVY Funk attempted to function as a space for alternative narrations, exploring sonority and auditory phenomena such as voice, sound, music, and speech as media for writing counter-hegemonic histories. To us looking beyond a merely European vision and Western notion of the world was fundamental. Orality and the embodiment of auditory phenomena in many cultures are privileged means of sharing knowledge and archiving memory. Esiaba Irobi's writing about performance theory and about the body as a site of struggle inspired us a lot. We have been pushing his thinking about performance to understand how embodied auditory and vocal phenomena could be fundamental to challenge the format of radio. He has been writing about how people in the Middle Passage – so people who were enslaved and that were not able to carry anything – incorporated everything. He understood the body as a somatogenic instrument and developed the metaphor of the body as a vinyl where memories are inscribed and can be played back (he wrote: the body ›functions as a somatogenic instrument as well as a site of multiple discourses which absorbs and replays, like music recorded on vinyl, epistemologies of faith and power grooved into it by history‹). This was one of the reasons why the physical bodies in the studio of SAVVY Funk were very important for us, as well as the attempt to replay (even unconscious) memories that were most probably somehow there reverberating in the bodies and that within

Der Titel dieses Aufsatzes ist einem Text aus den 1920er Jahren entnommen: »I am in a log shack in Canada's northland ... Three bosom friends are here in the shack with me – my ax, my dog and my wireless receiving set. These are vital possessions. If I lose my ax, a frozen death awaits me when the wood fire dies. If I loose my dog – well, you who love your dogs in places where human friends abound just remember where I am. If I lose my wireless, then I am again cut off from the great outside world which I have so recently regained... I reach over and touch a switch and the music of an orchestra playing at Newark, N.J. fills the room... A slight turn of the magic knob and I am at Pittsburgh, Pa., listening to a man telling stories to thousands of America's listening children.« Aus: M. J. Caveney, *New Voices in the Wilderness*, Colliers, April 1920, S. 18.

Jedesmal, wenn wir Klang hören – every time we hear this sound – gehen wir im Hörraum somit eine Verbindung ein und teilen gehörtes Wissen.

*Clara Meister ist Kuratorin und organisierte zahlreiche Ausstellungen mit Schwerpunkt Performance, Musik und Übersetzungsstrategien, so u. a. in ihrem Ausstellungsprojekt Soundfair, für die Marrakech Biennale 5, MINI/Goethe-Institut Curatorial Residencies Ludlow 38 und das CNEAI Centre national d'art contemporain. Sie promovierte an der HFBK Hamburg zu Stimme und Sprache in der zeitgenössischen Kunst.*

*the time span of 22 days could slowly as a psychoanalytical encounter be played back and become an audible part.« (Elena Agudio)*

*»Seit jeher reisen Menschen durch die Welt und erzählen sich Geschichten, und so ist es nur natürlich, dass alle Kulturen durchmischt sind. Über das Radio haben wir die Möglichkeit, unterschiedliche Stimmen zusammenzubringen. Ich behaupte weder, dass alle Menschen gleich sind. Noch versuchen wir, es zu sein. Es gibt keine Beziehungen ohne Unterschiede, wie Edouard Glissant einst sagte. (...) Durch die Stimme im Radio schaffen wir weltweit Beziehungen.« (Bonaventure Soh Bejeng Ndikung)*

# DAS SUMMEN DER GIRAFFEN



»Me & My Rhythm Box«  
hieß eine regelmäßige  
Sendung im Radio-  
60 programm der documen-

(Bild links)  
Sven-Åke Johansson testet das klangliche Spektrum von Versandkartons (hinten links: Felix Kubin), 3. Juli 2017; Foto: Anne Wellmer

# ta 14, die dem Klang experimentell auf den Grund ging

Der Hamburger Musiker, Komponist und Soundkünstler Felix Kubin hat die Sendung für das dokumenta 14-Radio SAVVY Funk produziert und moderiert. Vom 17. Juni bis zum 7. Juli 2017 gab es täglich um 17:10 Uhr eine 50-minütige Live-Sendung mit jeweils einem Studiogast, darunter Musiker\*innen, Künstler\*innen, Performer\*innen und weitere Expert\*innen aus der Welt des Klangs und der Stimme. Im Laufe der Gespräche wurde – angereichert durch mitgebrachte Klang- und Musikstücke sowie im Studio eingespielte Live-Experimente – das Arbeitsfeld des jeweiligen Gastes erkundet. Der große Vorteil des Radios, Geräusche einzuspielen, also quasi zu »zeigen«, und damit arbeiten zu können, erzeugte dabei eine Metaebene, die sehr unterhaltsam, aber auch erhellend war. Andererseits musste die Schnittstelle zum Visuellen manchmal erklärend überbrückt werden. Als der in Berlin lebende schwedische Schlagzeuger, Komponist und bildende Künstler Sven-Åke Johansson in der Sendung spontan begann, mit dem Blasrohr Kichererbsen auf das Mobiliar und Mitarbeiter des Studios zu schießen, wurde das in Sportreporter-Manier kommentiert, denn zu hören war lediglich eine unregelmäßige Abfolge unterschiedlich hoher Töne.

Der Klang der seltsamen Instrumente, die mit den Gästen ins Studio kamen, ließ sich zwar unmit-

telbar vermitteln, doch um zu beschreiben, wie er entsteht, brauchte es wieder die Übersetzung in Sprache. Wie bei dem *Innenklavier* der Pianistin Andrea Neumann, das tatsächlich nur aus dem Innenteil eines Klaviers besteht, welches, um es transportieren zu können, von einem Alu-Rahmen zusammengehalten wird. Das *Kassetteninstrument* von Arnd Kai (aka A. K.) Klosowski ist eine Art analoger Sampler aus acht Sony-Walkmen, der über einen besonderen Sequenzer und acht Tasten angesteuert wird. Das charmante Instrument klingt ein wenig wie eine Jahrmarkt-Orgel, nur viel subtiler. Während dieses Gespräch zugleich die Musik- und Plattenlabel-Geschichte im Hamburg der 1980er Jahre und ihre Verbindung zur Düsseldorfer Kunstszene erkundete, standen in der ersten Sendung der Reihe die Anfänge der Neuen Musik in den 1960er Jahren im Mittelpunkt. Ursula Block ist die Gründerin des Ausstellungsraums und Plattenladens *Gelbe Musik* in Berlin, der von 1981 bis 2014 eine einzigartige Anlaufstelle für Künstlerschallplatten und Klangkunst war. Aus ihrem Archiv hatte sie Vinylplatten von John Cage sowie den Fluxuskünstlern Milan Knížák und Nam June Paik mitgebracht. Den Namen »Gelbe Musik« hat sie übrigens von dem Klang abgeleitet, den der Künstler Wassily Kandinsky der Farbe Gelb zuschrieb.



In der Sendung mit dem Klangkünstler Alessandro Bosetti und der HFBK-Absolventin Judith Rau (Master 2017 bei Prof. Michaela Melián, Prof. Dr. Hanne Loreck), die zugleich ausgebildete Logopädin ist, ging es um die menschliche Stimme. Medizinische Methoden wie die Echo-Technik oder die so genannte Rülps-Sprache (bei der die Speiseröhre die Luftröhre ersetzt), aber auch ein Sprach-Instrument mit der Stimme von Alessandro Bosetti kamen in Selbstversuchen von Moderator und Gästen zum Einsatz, um dem komplexen Zusammenspiel im Körper auf die Spur zu kommen, das Sprache und Stimme ausmacht.

Tierstimmen, Musik von Tieren und Musik für Tiere standen im Zentrum der Sendung mit Annika

Kahrs, ebenfalls Absolventin der HFBK Hamburg (Diplom 2012 bei Prof. Andreas Slominski, Prof. Dr. Michael Diers, Prof. Jeanne Faust). Neben eigenen Arbeiten brachte Kahrs auch *field recordings* anderer Künstler\*innen und aus Archiven mit ins Studio, die die Zuhörer\*innen in die absonderliche Geräuschwelt von Ruderwanzen, Taumelkäfern und Krokodilbabys abtauchen ließen, für Menschen ein Kosmos voller Fehldeutungen und Wahrnehmungsgrenzen. Verschiebungen und Übertragungen sind wichtige Merkmale der Performances und Filme von Kahrs, wie auch ihres neuesten Projekts. Kahrs hat eine norwegische Komponistin beauftragt, auf der Basis des nächtlichen Summens von Giraffen ein Stück für Oktobass zu



(Bild links)  
Mark Boom-  
bastik Leyrer  
und Felix Kubin  
im Savvy-Stu-  
dio; Foto: Mat-  
thias Voelzke

(Bild unten)  
Lucrecia Dalt  
während der  
Sendung am  
7. Juli 2017;  
Foto: Anne  
Wellmer

17. Juni – 7.  
Juli 2017  
*Me & My  
Rhythm Box*  
[www.mixcloud.com/myrhythmbox](http://www.mixcloud.com/myrhythmbox)

schreiben, da ihr aufgefallen war, dass diese erst in der jüngeren Forschungsgeschichte entdeckten Laute dem Klang dieses seltenen historischen Instruments ähneln, dem größten jemals gebauten Streichinstrument. Wenn diese Komposition für die geplante Zweikanal-Installation wieder Giraffen vorgespielt wird, kehrt der Klang quasi zu seiner Quelle zurück. Werden die Tiere sich für die Musik interessieren? Werden sie die eigenen Laute wiedererkennen? Wird etwas Unbewusstes bei ihnen ausgelöst? Eindeutig werden sich diese Fragen auch anhand der filmischen Dokumentation nicht beantworten lassen.

In der Stimme, egal, ob sie von Menschen, Tieren oder, wie bei dem Ensemble Gamut Inc, von Maschinen stammt, liegt eine Faszina-

tion, welche die Auseinandersetzung mit dem Klang immer wieder zu ihr zurückkehren lässt. Das zeigte sich auch beim krönenden Abschluss der Reihe mit der in Berlin lebenden kolumbianischen Ingenieurin, Musikerin und Komponistin Lucrecia Dalt, deren Stücke die Trennung zwischen Instrumenten und Stimme aufheben. Zum Glück kann man die 21 Gespräche, von denen jedes selbst ein experimentelles Klang-Kunstwerk geworden ist, online nachhören. Ein wenig widersinnig, denn es sind ja Live-Sendungen, aber die Frische ist im nachträglichen Erlebnis noch voll erhalten.

*Julia Mummenhoff*



# DIE STIMME DRÄNGT INS BILD



Im Rahmen seiner Master-Arbeit konzipierte Nils Reinke-Dieker eine orts-spezifische Soundarbeit, die sich in einer immanen Herangehensweise dem Medium des Audioguides in Kunstausstellungen widmete.

Mit der Absolventenausstellung als scheinbarem Ausgangspunkt entwickelten sich auf der Tonebene, unabhängig von den gezeigten Arbeiten, eigene Narrative. Stilmittel klassischer Audioguides, Hörspiele oder Stadtführungen, kombiniert mit Soundtracks und Werbe-Ein-


spielen, vermischen sich im Verlauf des Rundgangs zu einem auditiven Drama, das die Grenzen angeleiteter Wahrnehmung auslotet. Auf den folgenden Seiten veröffentlichen wir das von Reinke-Dieker visuell angepasste Script.



Don't Talk  
(Put Your Head on My Shoulder)  
*Ein auditives Drama in fünf Stationen*

Zu hören im Studio Experimentelles Design  
in Raum 332 der HFBK Hamburg  
anlässlich der Absolventenausstellung 2017

ental Design Graduate Show



*Von*  
Nils Reinke-Dieker, mit  
Matthias Schubert (*Sounddesign*)

*Personen*  
SPRECHERIN    Josefine Israel  
SPRECHER    Hans-Joachim Lenger  
WERBUNG    STP (Shit Talker Phoenix)  
BRIAN WILSON    The Beach Boys

Station 1  
– Einführung

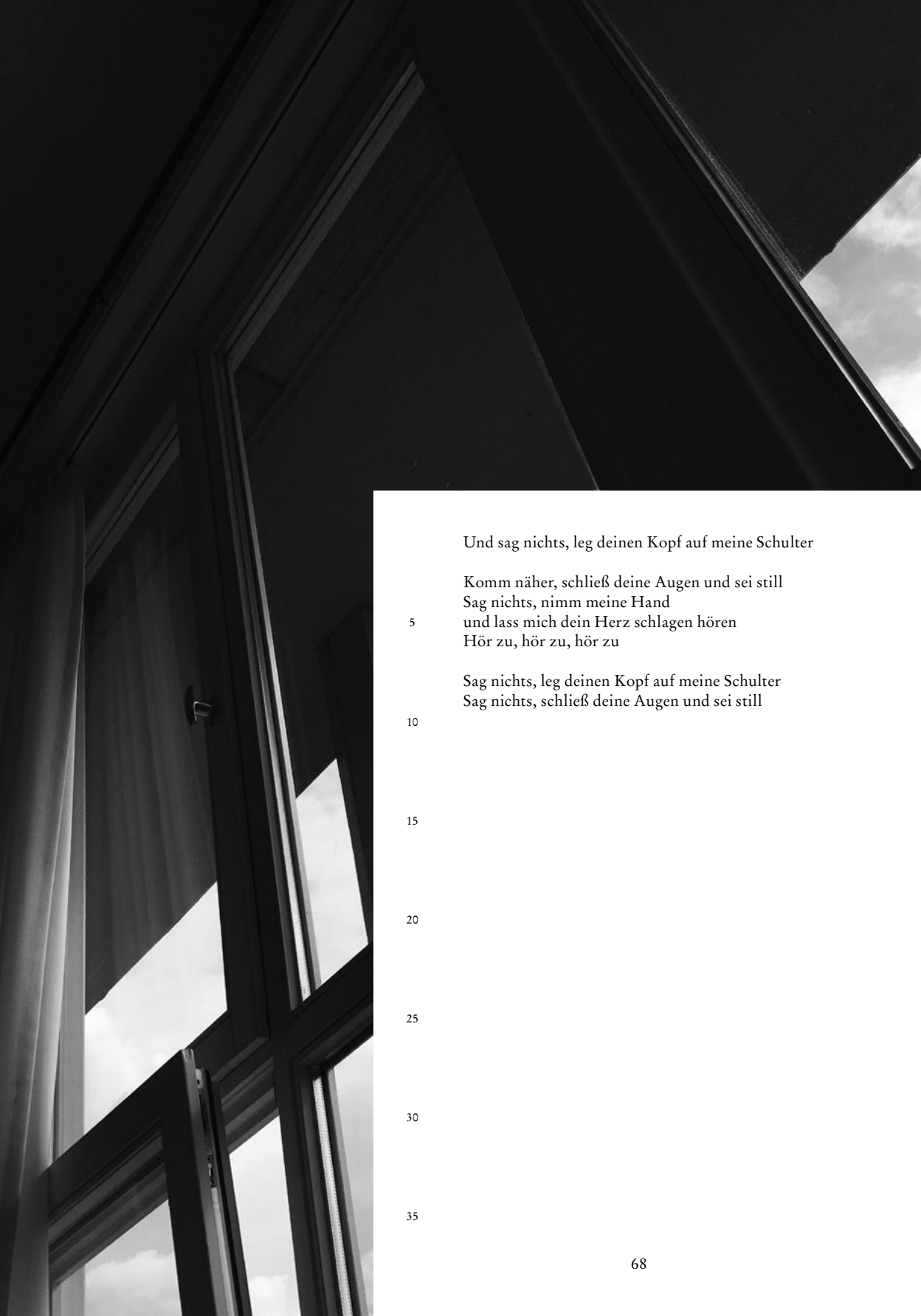
5 Die Besucher betreten den Ausstellungsraum. Unmittelbar am Eingang erhalten sie geräuschreduzierende Kopfhörer sowie ein MP3-Abspielgerät und hören:

*Atmosphäre des Raums fadet ein.  
Auftritt der Sprecherin durch die knarrende Tür.  
10 Sie schaltet das Licht ein. Musik<sup>1</sup> beginnt.  
Sie geht durch den Raum zum Fenster,  
schließt das Fenster, öffnet die Gardinen,  
füllt ein Glas mit Wasser und trinkt.  
Währenddessen spricht der Sprecher.*

15 SPRECHER (aus dem Off) Sie hören: Don't Talk  
(Put Your Head On My Shoulder), ein auditives Drama  
in fünf Stationen. Station Eins. Einführung.

20 *Die Sprecherin geht zum Empfangstresen. Sie begrüßt die Besucher. Ihre Stimme ist vertrauenerweckend. Sie tritt langsam näher an sie heran, umgarnt sie und liest Auszüge aus der dt. Übersetzung von Don't Talk (Put Your Head on My Shoulder) von The Beach Boys<sup>2</sup>:*

25 SPRECHERIN Hey,  
hallo,  
na?  
...  
30 Komm näher, schließ deine Augen und sei still  
Sag nichts, nimm meine Hand  
und lass mich dein Herz schlagen hören  
Hier mit dir zu sein, fühlt sich so richtig an  
Wir könnten heute ewig leben  
35 Lass uns nicht an morgen denken



Und sag nichts, leg deinen Kopf auf meine Schulter

Komm näher, schließ deine Augen und sei still  
Sag nichts, nimm meine Hand  
5 und lass mich dein Herz schlagen hören  
Hör zu, hör zu, hör zu

Sag nichts, leg deinen Kopf auf meine Schulter  
Sag nichts, schließ deine Augen und sei still

10

15

20

25

30

35

Station 2  
– Steigerung

SPRECHER Gehe zu Station Zwei.  
5 Steigerung, oder »Vom Gehen zum Hören«.

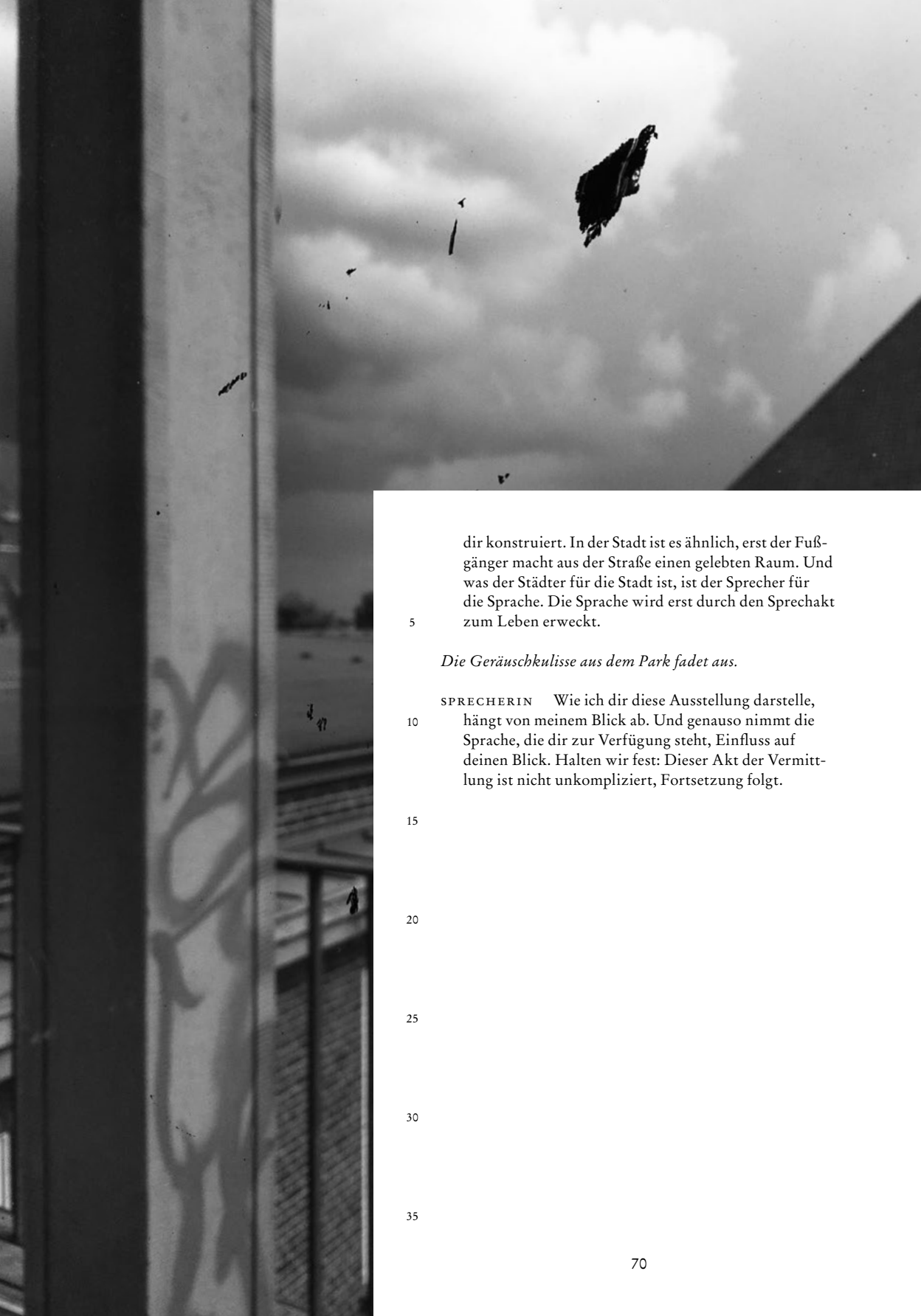
*Schritte der Sprecherin und der Hörer zur zweiten Station.  
Während die Sprecherin mit den Hörern spricht, geht sie,  
wie in Gedanken, um sie herum.*

10 SPRECHERIN Du hast dich also dazu entschieden, eine  
auditive Führung, einen Audioguide für diese Aus-  
stellung zu nutzen. Wahrscheinlich hast du es schon  
gemerkt: Im Anschluss an diese Führung wirst du über  
15 die ausgestellten Arbeiten nicht mehr wissen als zuvor.  
Stattdessen wirst du mit einer Meinung über Audio-  
guides glänzen können. Nichts befördert nun mal  
deine Vorstellungskraft so eindrücklich wie das Hören,  
vielleicht, weil das Ohr das am frühesten ausgebildete  
20 Organ des Körpers ist. Das ist doch schon mal ganz  
interessant.

Also, angenommen, du hörst gerade zu, vermischt  
sich das, was ich dir sage, mit dem, was du siehst. Dein  
Blick schweift umher wie bei einem Spaziergang, sei  
25 es durch die Natur oder diese Ausstellung. Allerdings  
bist du nur in Ausnahmefällen dazu in der Lage, etwas  
wahrzunehmen, was du nicht schon kennst. Deine  
kulturelle Vorbildung ist wie eine Anleitung zur Selektion,  
ein Filter von Eindrücken.

30 *Für einen Moment erklingt aus der Ferne die Geräuschkulisse  
aus einem Park<sup>3</sup>: Stimmen, ein Fahrrad, Schritte im Kies.*

SPRECHERIN Das, was du wahrnimmst, zum Beispiel  
35 eine Landschaft, ist nicht einfach da, sondern wird von



dir konstruiert. In der Stadt ist es ähnlich, erst der Fuß-  
gänger macht aus der Straße einen gelebten Raum. Und  
was der Städter für die Stadt ist, ist der Sprecher für  
die Sprache. Die Sprache wird erst durch den Sprechakt  
5 zum Leben erweckt.

*Die Geräuschkulisse aus dem Park fadet aus.*

SPRECHERIN Wie ich dir diese Ausstellung darstelle,  
10 hängt von meinem Blick ab. Und genauso nimmt die  
Sprache, die dir zur Verfügung steht, Einfluss auf  
deinen Blick. Halten wir fest: Dieser Akt der Vermitt-  
lung ist nicht unkompliziert, Fortsetzung folgt.

15

20

25

30

35



Station 3  
– Wendepunkt

SPRECHER (mit zunehmendem Hall) Dritte Station.  
5 Wendepunkt.

*Schritte zur dritten Station. Es donnert. Dramatische  
Streicher beginnen zu spielen, ergänzt von Synthie und  
dem Rollen eines Zuges. Die an Soundtracks angelehnte  
10 Musik steigert sich im Laufe der Station.*

SPRECHERIN Du hast dich also dazu entschieden, einen  
Audioguide zu nutzen. Was hast du dir dabei gedacht?  
Hast du geglaubt, ich nehm dir hier die Arbeit ab?  
15 Oder kommst du dir vor wie auf einer Cocktail Party,  
bei der du den anderen schön zuprotestest, ohne selbst  
den Mund aufmachen zu müssen? Oder hast du dir  
einfach nur das Privileg erhofft, am Ende mehr über  
diese Ausstellung zu wissen als die anderen? Du  
20 hättest gerne eine Vergewisserung, die eine Wahrheit,  
die das sichtbare Chaos zusammenhält. Du willst  
Sicherheit und sollst sie kriegen. Das Museum will  
schließlich, dass du nochmal wiederkommst.

25 *Abrupter Schnitt. Alle Tonspuren stoppen, Werbejingle  
und Applaus faden ein.*

SPRECHERIN (sanft) Und übrigens, vielen Dank  
der Hamburger Kunsthalle für diese tollen Hocker.

30 *Alle Tonspuren ab Unterbrechung weiter.*

SPRECHERIN (zunehmend gereizt) Der Kampf mit an-  
deren Freizeitangeboten ist nunmal kein Zucker-  
35 schlecken. Dafür suggeriere ich dir gerne, dass du von



Anfang an aktiv an dieser Ausstellung teilnimmst.  
Deine Rückfragen und inneren Dialoge entzieh ich dir  
allerdings gleich, nicht, dass es noch kompliziert wird.

Das Bedürfnis nach Klarheit lässt nun mal keinen  
5 Raum für Poesie, da red ich einfach drüber weg. Mach  
dir doch nichts vor, diese Schnittstelle zwischen  
Innen und Außen, dieser »magische Moment«, der ist  
doch in Wirklichkeit nur aufgenommene Erinnerung.

10 Und jetzt mal ehrlich, wie soll so ein Audioguide  
auch funktionieren? Das Ganze ist doch ein fauler  
Kompromiss. Da sind die Interessen vom Kurator,  
vom Künstler, des Museums, da sind deine schein-  
heiligen Bedürfnisse, alles zu verstehen, aber ja nicht  
überfordert zu werden. Das macht mich fertig, ich  
15 muss an die Luft.

*Die nervöse Musik wird immer lauter und penetranter,  
bis die Sprecherin die Führung abbricht und auf den  
Balkon marschiert. Die Hörer bleiben für einen Moment  
20 zurück. Währenddessen:*

SPRECHER Geh jetzt raus durch die Tür auf den  
Balkon.

25 *Die Besucher folgen der Sprecherin auf den Balkon.  
Schritte.*

30

35

Station 4

– Das fallende Moment

SPRECHER Vierte Station.

5 Das fallende Moment.

*Es donnert. Die Sprecherin zündet sich eine Zigarette an.*

*Sie regt sich über Audioguides und ihre Nutzer auf.*

*Sie flucht. Die Musik spielt unterdessen weiter, sehr laut.*

10

SPRECHERIN Kannst du bitte mal weggehen?! Ey, ich hab... Ich mach grade ne Pause hier. ... Kannst du bitte mal diese blöde dramatische Musik ausmachen?

Ganz ehrlich, es nervt total. ... Hey, sag mal, was

15 soll'n das? Ich, ich wollte hier gerade für mich sein.

... Ich hab dir nichts mehr zu sagen, mein Gott...

*Sie geht auf die Besucher zu.*

20 SPRECHERIN Hey, jetzt mach doch mal das blöde

Ding... Okay, ich mach jetzt das Ding aus.

*Die Sprecherin zieht den Stecker des Kopfhörers heraus.*

*Es knackt. Anschließend Stille, auch keine Atmosphäre.*

25 *Ein Moment kompletter Ruhe. Langsam fadet Meeres-*

*rauschen ein. Hinzu kommt Ambient-Musik. Weiche Synthesizer und Klavier sind zu hören. Es folgt ein Auszug aus der Werbung für Noise Cancelling-Kopfhörer von Bang & Olufsen<sup>1</sup>, versprachlicht von der Software STP<sup>5</sup>.*

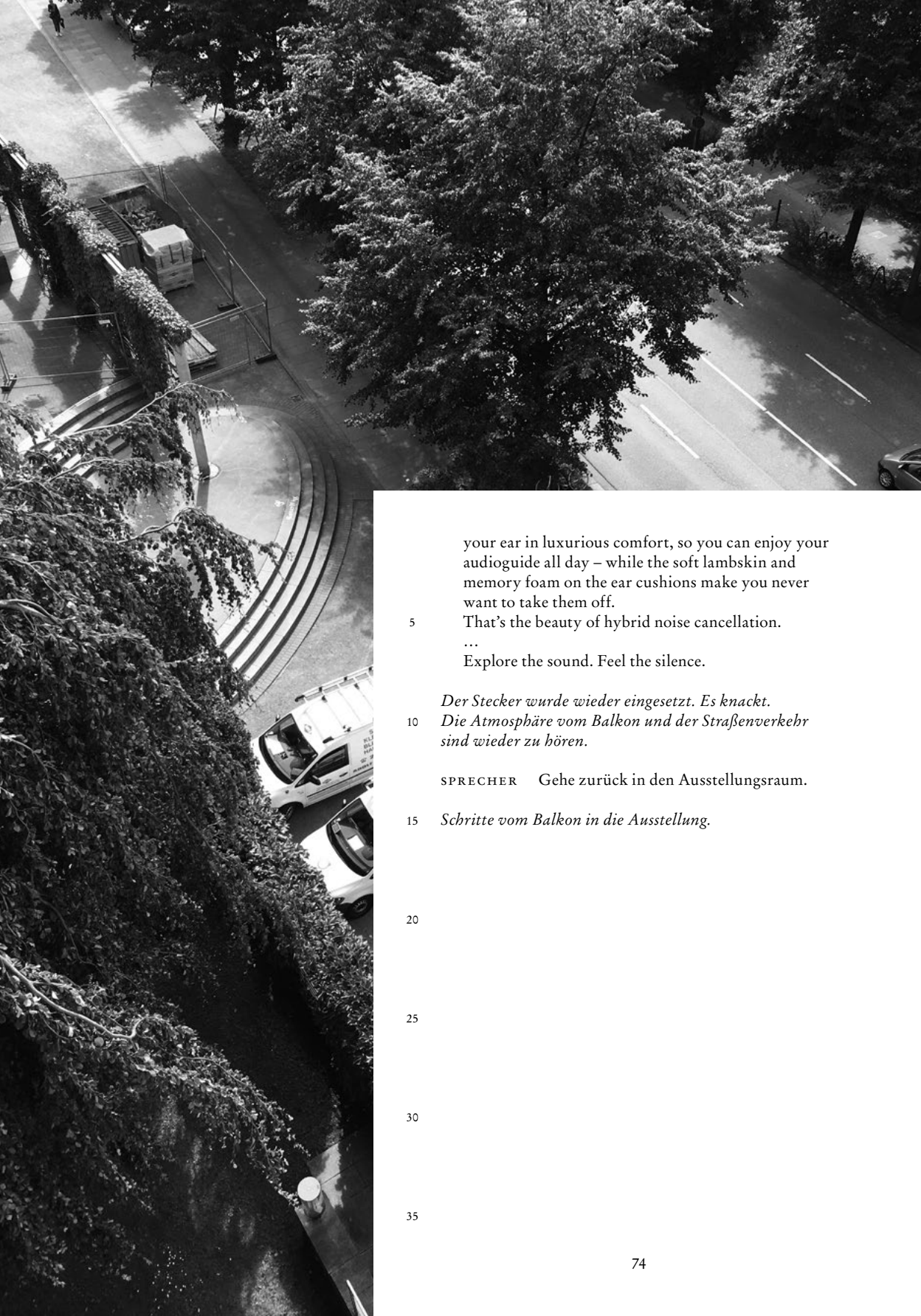
30

WERBUNG Explore the sound. Feel the silence.

...

Polished aluminium and soft lambskin guarantee absolute comfort and style.

35 The over-ear design of the headphones envelops



your ear in luxurious comfort, so you can enjoy your audioguide all day – while the soft lambskin and memory foam on the ear cushions make you never want to take them off.

5 That's the beauty of hybrid noise cancellation.

...

Explore the sound. Feel the silence.

*Der Stecker wurde wieder eingesetzt. Es knackt.*

10 *Die Atmosphäre vom Balkon und der Straßenverkehr sind wieder zu hören.*

SPRECHER Gehe zurück in den Ausstellungsraum.

15 *Schritte vom Balkon in die Ausstellung.*

20

25

30

35

Station 5  
– Katastrophe

SPRECHER Fünfte Station. Katastrophe.  
5 Es spielen: Die Beach Boys.

*Musik aus dem Off: Die A-cappella-Version von Don't Talk  
(Put Your Head on My Shoulder) von The Beach Boys<sup>6</sup>.*

10 BRIAN WILSON I can hear so much in your sighs  
And I can see so much in your eyes  
There are words we both could say  
But don't talk, put your head on my shoulder

15 Come close, close your eyes and be still  
Don't talk, take my hand  
And let me hear your heart beat  
Being here with you feels so right  
We could live forever tonight  
20 Lets not think about tomorrow  
And don't talk  
Put your head on my shoulder

25 Come close, close your eyes and be still  
Don't talk, take my hand  
And listen to my heart beat

*Die Musik wiederholt sich, als hätte die Platte einen Sprung.*

30 BRIAN WILSON Listen, listen (5x)

*Die Musik wird langsamer, als sei der Plattenspieler abge-  
stellt worden. Die Sprecherin steht vom knarrenden Stuhl  
auf, löscht das Licht, verlässt den Ausstellungsraum und  
schließt die Tür. Fade-out der Atmosphäre.*

35



### *Literaturhinweise*

1

The Beach Boys, Instrumental Guitar,  
Don't Talk (Put Your Head on My Shoulder):  
<https://youtu.be/y-c1W-ze9rc>,  
zuletzt aufgerufen am 11.09.2017

2

The Beach Boys, Don't Talk (Put Your  
Head On My Shoulder) Lyrics:  
[https://www.azlyrics.com/lyrics/beachboys/  
dnttalkputyourheadonmyshoulder.html](https://www.azlyrics.com/lyrics/beachboys/donttalkputyourheadonmyshoulder.html),  
zuletzt aufgerufen am 11.09.2017

3

Matthias Schubert, Fieldrecording  
im Hyde Park London,  
aufgenommen im Frühjahr 2012

4

Bang & Olufsen, Beoplay H9:  
<https://www.beoplay.com/products/beoplayh9#usp>,  
zuletzt aufgerufen am 11.09.2017

5

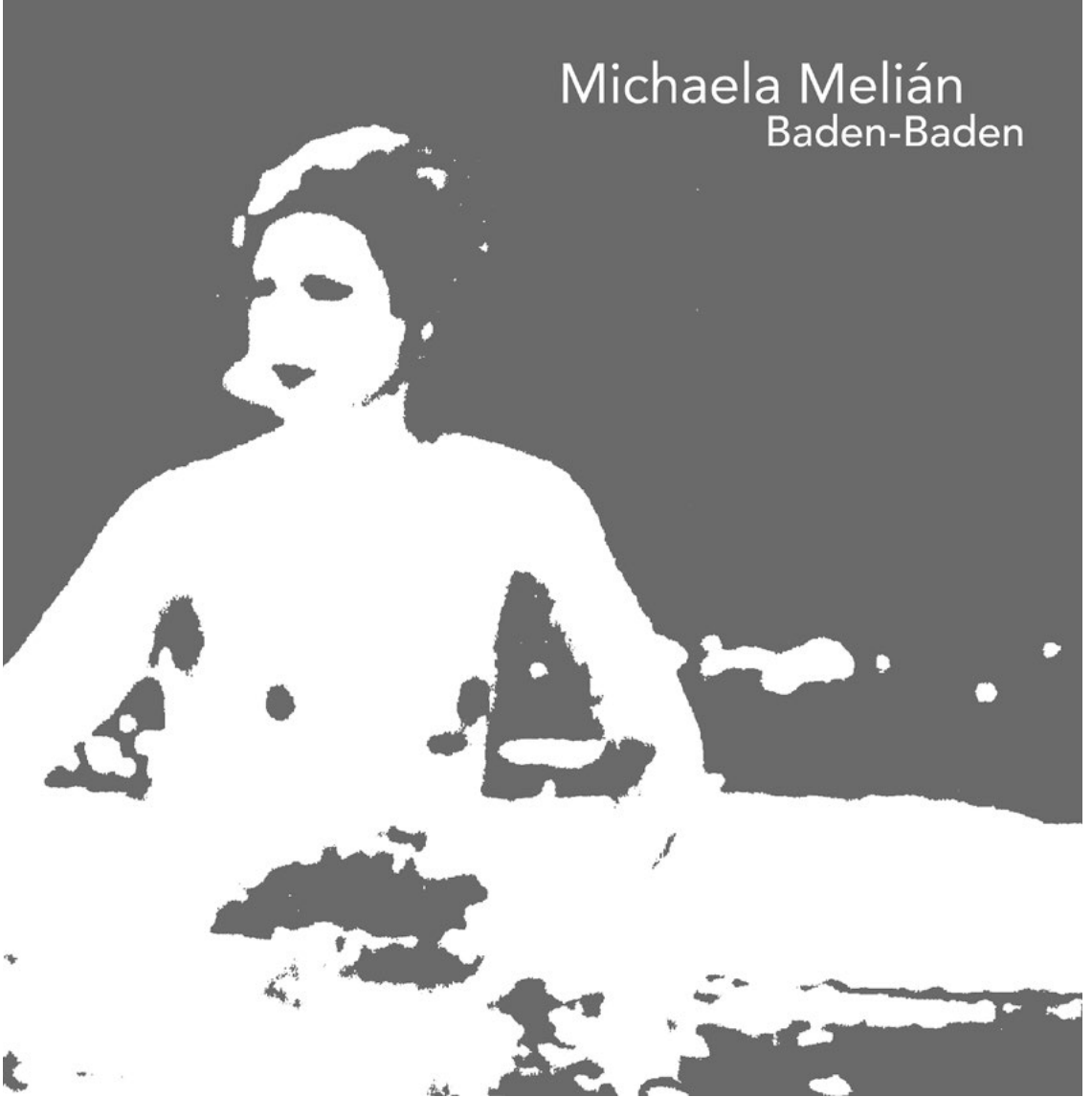
Shit Talker Phoenix, gratis Download:  
<https://dawning.ca/archives/projects/software/stp/>,  
zuletzt aufgerufen am 11.09.2017

6

The Beach Boys, Don't Talk (Put Your  
Head On My Shoulder) [Vocals and Strings Only]:  
<https://www.youtube.com/watch?v=iPSQQ-sbx1A>,  
zuletzt aufgerufen am 11.09.2017

# SCHWINGUNG UND GESCHICHTE

Michaela Melián  
Baden-Baden



Ein »close listening« der  
Musik von Michaela  
Melián in fünf Abschnitten:  
Spuren, Loops, Stimme,  
77 Coverversionen und das

# Frauending, das sich eher so ergibt

## 1. Spuren

Fangen wir mit den Perlen an. Sie schmücken das Cover von Michaela Meliáns drittem, im Jahr 2013 erschienenem Album *Monaco*. Fünf mehr oder weniger parallel angeordnete weiße Perlenketten, horizontal, vor schwarzem Hintergrund. Wir denken unweigerlich an die Notenlinien aus der klassischen westlichen Musik. Perle = Note? Die Analogie ist raffiniert. Denn abgesehen davon, dass man es schön finden könnte, dass die Musikerin, Produzentin und Sängerin Melián jede einzelne Note, jedes Klangereignis einem Schmuckstück gleichsetzt, könnte man sich daran erinnert fühlen, dass Perlen nie einfach nur Schmuckstücke sind. Sondern immer auch Irritationsspeicher. Zwar gilt mittlerweile von der Wissenschaft die Theorie als verworfen, nach der eine Perle dann entsteht, wenn ein Sandkorn in eine Muschel gelangt und die Muschel diese Verunreinigung neutralisiert, indem sie das Korn nach und nach mit Calciumcarbonat ummantelt. Gängiger ist heute die These, dass die Perlenbildung durch das Eindringen von Parasiten in die Muschel ausgelöst wird, was die Perle zum Ergebnis einer Immunreaktion machen würde. So oder so bleibt die Vorstellung, dass in einer Perle ihr eigener Auslöser gespeichert ist. Eine Irritation, um die herum, Schicht für Schicht, ein Schimmer gelegt wurde.

Womit wir bei den Spuren wären. So wie jede Perle eine Spur zu ihrem Ursprung birgt, so birgt

fast jeder Sound bei Melián eine Spur zu seiner eigenen Geschichte. Das hat damit zu tun, dass Melián dezidiert mit Samples arbeitet, mit Klangereignissen, die ihren eigenen Ursprungskontext mitliefern und diesen behalten, auch wenn sie bearbeitet, transponiert, gefiltert werden. Beispiel: der House-Track *Baden-Baden*, den Melián im Jahr 2004 auf ihrem gleichnamigen ersten Album veröffentlichte. Er basierte auf einem Sample aus Franz Liszts symphonischer Dichtung *Les Préludes* (1854), genauer: auf einer Passage, die im Dritten Reich vom Oberkommando der Deutschen Wehrmacht als Erkennungsmelodie für Berichte von der Sowjetfront im Volksempfänger verwendet wurde. Steckt die Spur dieses nazistischen Musikmissbrauchs im von Melián verwendeten, elegant-elegischen Sample? Unmittelbar hört man die Geschichte nicht, aber sie lässt sich freilegen. Spuren sind bei Melián also nicht einfach Audiospuren, sondern Spuren einer – bewussten oder unbewussten – Erinnerung.

Dieser Prozess des Freilegens kann auch beim Hören selbst stattfinden: Im Track *Angel* (vom Album *Los Angeles*, 2007) meint man zunächst, zwischen den Klavierakorden und Celloklängen, die immer stärker in ein elektrisches Flirren übergehen, unbestimmt die Worte »honey, honey« auszumachen. Im Verlauf wird dann aber klar, dass hier ein Jugendchor singt, und zwar die Worte »heilig, heilig« (das Sample stammt aus



# Michaela Melián

Los Angeles



dem *Sanctus* von Mendelssohn Bartholdys *Deutscher Liturgie*). Man lässt sich hier also von einem hochreligiösen, christlichen Motiv ergreifen. Das Freischälen dieses Inhalts verdankt sich möglicherweise einer Hineinhorchleistung des eigenen Ohrs, möglicherweise dreht Melián aber auch am digitalen Filter, bis das Sample immer klarer und deutlicher hervortritt. Mit Bestimmtheit lässt sich nur sagen, dass die Spur mit jeder Wiederholung stärker kenntlich wird.

## 2. Loops

Stichwort Wiederholung: Nicht nur

scheint in Meliáns Musik das Prinzip von Sound und Ähnlichkeit aufgehoben (im dem Sinne, dass ein Sound ganz anders klingen kann, als er ursprünglich mal klang), auch basieren ihre meist instrumentalen Tracks, die sie seit 2002 produziert, auf den Prinzipien von House und Techno – ohne aber allzu stark nach House oder Techno zu klingen. Melián baut ihre Tracks aus Loops, so wie Musik seit den technischen Innovationen des Sequenzers und des Samplers häufig gebaut ist (und natürlich vorher auch schon bei Terry Riley und La Monte

1 Diedrich Diederichsen: *Eigenblut-doping*, KiWi Köln, 2009, S. 32.

2 Klaus Walter: »Von Bertha zu Bertha«, in: WOZ Die Wochenzeitung, 9. Dezember 2004

3 So fasst es Jörg Heiser im Kapitel zu Michaela Melián in seinem Buch *Doppel-leben: Kunst und Popmusik*, FUNDUS Hamburg, 2016, S. 319.

Young gebaut war). In den Tracks steckt somit etwas vom Versprechen potenzieller Unendlichkeit. Die Loophaftigkeit tritt in ihnen aber eher in den Hintergrund – zum Beispiel in jenen Tracks, in denen keine Bass Drum den Vierteltakt durchkickt (durch die Bass Drum wird normalerweise in Techno- und House-Tracks betont, dass die darüber liegenden Samples genau auf ein Viertel oder vier Viertel zugeschnitten sind und sich in diesem Rhythmus identisch wiederholen). Meliáns Loops hingegen scheinen anders zu funktionieren: Sie geraten ins Eier- oder Schlingern. Vielleicht liegt es daran, dass sie nicht ganz sauber oder: ein wenig schief geschnitten sind? Exemplarisch nachzuhören ist das in *Electric Ladyland*, einem neuen, in der ausstellungsbegleitenden Veröffentlichung enthaltenen Track: In ihm entwickeln schleppende Loops von geschabten Streichinstrumenten, Klarinette und anderen akustischen Klangquellen über 19 Minuten Spieldauer einen seltsam eigenen, aparten, unmaschinellen Swing. Ja, der Track scheint sogar mit jedem Hören ein wenig anders zu swingen, wodurch man sich an die Frage erinnern fühlen könnte, die Diedrich Diederichsen in seinem Essay *Leben im Loop* gestellt hat: »Wissen wir nicht, nicht zuletzt durch Minimalismus und Techno, dass es gar nicht immer dasselbe ist, das wir in einem Loop hören? Durch seine biegsame, verlässliche Konstanz werden unsere eigenen Mikro-Veränderungen plötzlich groß, die Welt um den Loop herum wächst. Wir sehen uns immer wieder unter den gleichen Voraussetzungen selbst an und sind immer wieder

ein bisschen anders geworden.«<sup>1</sup> Dass wir beim Hören von Loops andere werden, während die Loops doch immer dieselben bleiben: eine schöne Vorstellung. Biegsam und dabei verlässlich sind Meliáns Loops jedenfalls.

### 3. Stimme

Hin und wieder setzt Michaela Melián auch ihre eigene Stimme ein – aber wirklich nur hin und wieder. Selten genug jedenfalls, um jedes Mal, wenn sie es dann tut, für großes Hallo zu sorgen. Meliáns Stimme ist wunderbar, recht tief, sonor, man traut sich kaum, noch einmal den Vergleich mit Nico zu bemühen, einfach weil er schon so oft bemüht wurde. Aber er drängt sich eben auf. Klaus Walter beschrieb Meliáns Stimmgestus einmal als »statuarisch«<sup>2</sup>, was es ziemlich genau trifft, denn Melián treibt in ihrem Gesang keinen Affekt hervor, kein Vibrato, kein Beben. Vielleicht singt sie absichtlich unbewegt? Dieser Stimme würde man ganze Alben lang gern zuhören.

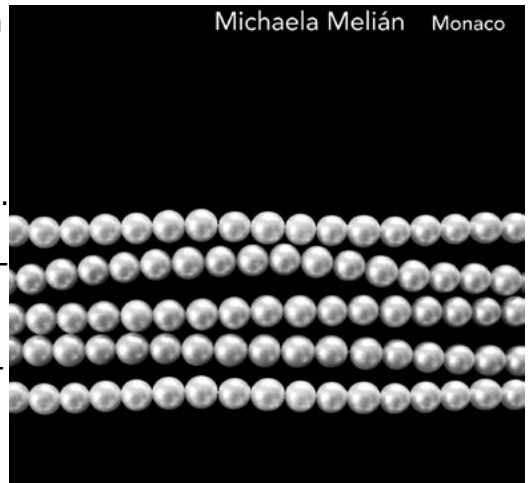
Auf ihren bisherigen Alben hat Melián aber jeweils immer nur ein einziges Gesangsstück platziert. Auch setzt sie ihre Stimme nicht als Instrument ein, so wie es heute von Produzentinnen und Produzenten elektronischer Musik gern getan wird – wo dann aus »Ohs« und »Ahs« verschiedene Effekte und Beats werden. Nein, Melián hält beides – Song und Track – streng getrennt. Es geht ihr anscheinend nicht ums Vermischen, so wie es ihr ganz grundsätzlich nicht ums Vermischen von Musik und Kunst geht – aus einem »Vorbehalt gegenüber der Idee des Gesamtkunstwerks« heraus.<sup>3</sup> Immer wenn sie singt, soll der Gesang im maximalen Kontrast zu den instrumenta-

len Stücken stehen. Sich von ihnen ganz klar abheben. Womit wir bei den Coverversionen wären...

#### 4. Coverversionen

Das Interpretieren bekannter Songs kann eine heikle Sache sein. Wenn das Original zu stark ist, oder wenn der Interpret nicht genügend Abstand hält. Die 1:1 Kopie geht meist schief. Melián ist eine Meisterin der distanzierten, ja autonomen Coverversion. Mit dem Vorteil, dass einem dann Dinge auffallen, die man bislang nicht wahrgenommen hatte. Wenn Melián etwa in ihrer reduziert heruntergestriipten Version von Roxy Musics Manifesto (veröffentlicht auf dem *Los Angeles*-Album) singt: »I am for the revolution's coming / I don't know where she's been«, dann kommt es einem zunächst seltsam vor – zumindest als deutschsprachig sozialisiertem Hörer –, dass die Revolution hier eine »she« ist. Im Deutschen und Französischen wäre das zwar selbstverständlich, aber müsste es im Englischen nicht heißen: »I don't know where it's been«? Hört man dann zum Abgleich noch mal die Originalversion von Roxy Music, stellt man fest, dass auch Bryan Ferry schon immer »she« sang – nur ist es einem da nie aufgefallen.

Ähnliche Irritationsmomente, die etwas zutage bringen, was vorher versteckt oder unwichtig schien, erlebt man auch beim Hören von Meliáns Versionen von David Bowies *Scary Monsters* (auf *Monaco*) und Roxy Musics *A Song for Europe* (auf *Baden-Baden*). Interessanterweise fällt aber erst nach einer ganzen Weile auf, was vielleicht auch gar nicht so wichtig ist – obwohl man sich kaum vorstellen kann, dass Melián sich darüber kei-



ne Gedanken gemacht hat: All' diese Songs wurden im Original von Männern gesungen. Jetzt singt eine Frau sie.

#### 5. Das Frauending, das sich eher so ergibt

Der Feminismus wirkt bei Melián ziemlich lässig. Ihre Kommentare zu Weiblichkeit und weiblicher Autorenschaft, die sich durch ihr musikalisches Schaffen ziehen, sind lapidar und anekdotisch eingewoben. Das fängt beim Covermotiv des *Baden-Baden*-Albums an, auf dem sie ihre *Arbeit Life as a Woman* (2001) zeigt. Ein digital abstrahiertes, manuell gummigedrucktes Filmstill von Hedy Lamarr in Ekstase. In diesem tschechischen Film aus dem Jahr 1933 stellte Lamarr, damals noch kein Hollywood-Star, den ersten (nicht-pornografischen) Leinwandorgasmus der Kinogeschichte dar.<sup>4</sup> 1940 entwickelte Lamarr in den USA dann zusammen mit dem Komponisten George Antheil das »frequency hopping«, eine Funktechnik, mit der im Zweiten Weltkrieg Torpedos gegen Hitler ferngesteuert werden sollten und auf der heute die mobile Kommunikationstechnologie basiert. Eine Frau wie Lamarr, die weit mehr für ihre Sexiness erinnert

Der hier abgedruckte Text erschien zuerst in: *Michaela Melián. Electric Ladyland*, hrsg. von Eva Huttenlauch, Matthias Mühling, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, 2016.

wird als für ihre revolutionäre Leistung als Erfinderin: So etwas interessiert Melián, das ist »right up her alley«.

Auch im Titel *Electric Ladyland* steckt das Doppelmotiv Weiblichkeit/Technologie, auf gewendete, humorvolle Art. Zum einen ist Melián selbst eine Frau, die ihre Musik mit elektronischen Geräten wie Computer und Sampler produziert, zum anderen referenziert der Titel Vorstellungen von Maschinenfrauen – wie etwa die mechanische Puppe Olympia aus E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* sowie dem zweiten Akt von Jacques Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen*. Zugleich ist *Electric Ladyland* aber natürlich auch der Titel des letzten Albums von Jimi Hendrix (1969), welches wiederum den Electric Lady Studios ihren Namen gab. Hendrix eröffnete diese Tonstudios in Greenwich Village, Manhattan, noch im Jahr 1970, wenige Wochen vor seinem Tod (sie sind bis heute in Betrieb). *Electric Ladyland*, das Hendrix-Album, ist ein Monsterwerk der Gitarrenvirtuosität und des ins Ultimative getriebenen Studio-Perfektionismus, außerdem ist es das Album mit einem der sexistischsten Artworks aller Zeiten: Die europäische Pressung zeigte im Innencover eine Fotografie von 19 sich willig räkeln den nackten Frauen.

Da ist man schnell beim Klischee des ultravirilen, machistischen Schwanzrocks, der für Frauen nur die Rolle der Groupies vorsieht, sowie bei der Vorstellung, Melián wolle dazu einen ironischen Kommentar abgeben. Liest man dann aber ein wenig nach, stößt man auf die Information, dass das Cover keineswegs Hendrix' Idee

war, sondern eine Entscheidung seiner Plattenfirma. Hendrix selbst hatte sich ein Foto von sich und seiner Band Experience im Central Park vorgestellt, mit Kindern. Alle sollten zusammen auf der dort aufgestellten *Alice in Wonderland*-Statue sitzen. Das abgedruckte Foto fand Hendrix scheußlich, die nackten Frauen hätten nichts mit ihm und seiner Musik zu tun, sagte er in Interviews.

Nun macht das Hendrix wohl nicht gleich zum Feministen. Und doch wird klar, dass im Titel *Electric Ladyland* eine weitaus vielschichtiger, komplexere Geschichte steckt, als man zunächst annehmen mag. Ähnlich ließe sich auch bei dem anderen Stück auf Meliáns gleichnamiger Veröffentlichung immer tiefer in Quellen und historische Referenzen einsteigen – *Andante Calmo* ist eine 15-minütige, mit Samples von historischen Schellackplatten, Hörnern, einer Fahrradkette sowie live eingespielten Celli, Geigen, gestrichenen Wassergläsern und akustischer Gitarre (verfremdet durch einen Verzerrer und andere Effekte) produzierte Version der Arie *Man nennt mich jetzt Mimi* aus Puccinis Oper *La Bohème*. All' diese Spuren kann man freilegen – so wie man in jeder Perle nach ihrem jeweiligen Ausgangspunkt suchen kann, nach jenem Moment, der den Prozess der Ummantelung und Verschimmerung in Gang setzte. Aber man muss das nicht. Um Zugang zu Meliáns Musik zu finden, reicht es, sie anzuhören. *Jan Kedves ist Kulturjournalist. Er war Chefredakteur von Spex, ist fester Autor der Süddeutschen Zeitung und war Contributing Editor von frieze d/e.*

# EIN PASSAGENWERK



Im September 2017 war Helena Wittmann mit ihrem ersten Langfilm zur Film Critics' Week der Internationalen Filmfestspiele von Venedig eingeladen. »Drift« ist eine erneute Zusammenarbeit mit der Musikerin und Sound-Künstlerin Nika Breithaupt (Nika Son). Lerchenfeld sprach mit

83 den beiden HFBK-Absol-

# ventinnen über das Verhältnis von Ton und Bildern

Lerchenfeld: Nach *Wildnis*, *Anthony McCall: Crossing the Elbe* und *21,3 C°* ist *Drift* euer vierter gemeinsamer Film. Ich habe den Eindruck, dass die präzise Abstimmung von Sound und Bildern von essentieller Bedeutung bei allen vier Filmarbeiten ist, deshalb wollte ich unbedingt dieses Gespräch mit euch führen.

Helena Wittmann: Ton spielt im Film eine wesentliche Rolle, weil er die Möglichkeit bietet, über die Cadrage hinauszugehen und das Sichtbare in vielerlei Hinsicht zu erweitern. In der Sinneshierarchie steht das Visuelle für die meisten Menschen zwar an erster Stelle, das Auditive wirkt jedoch viel früher und sehr tiefgründig. Die Wahrnehmung der Elemente, die innerhalb der einzelnen Bilder und dann durch die Montage ins Verhältnis gesetzt werden, kann durch den bewussten Einsatz von Ton verändert und verschoben werden. Wir versuchen, Ton und Bild gleichwertig zu behandeln und die Grenzen der gestalterischen Möglichkeiten immer wieder neu auszuloten. In unserem ersten gemeinsamen Film *Wildnis* sieht man einen konkreten Raum, eine Wohnung, und den Alltag eines Rentnerpaares, das dort lebt. Irgendwann beginnt die Kamera scheinbar eigenständig durch die Räume zu gleiten. Auf den Oberflächen sieht man nun Projektionen von Super 8-Aufnahmen, die Tiere aus Ostafrika zeigen. Mir war bereits im Konzept klar, dass

diese zweite Ebene nicht nur über die Projektionen, sondern auch über die Tonebene geschaffen wird. Nur in diesem Zusammenspiel können die Tiere spürbar in die Räume eindringen, sie bekommen eine scheinbare Autonomie. Der Ton wird zum Höhepunkt des Films sehr abstrakt und erweitert den Kameraschwenk durch das Treppenhaus, der ohnehin schon höchst unwahrscheinlich wirkt.

Nika Breithaupt: Der Ton wird genauso gebaut und inszeniert wie der Bildraum. Bei *Wildnis* ging es vor allem darum, eine Realität zu erzeugen, die vorwiegend aus Geräuschen des Alltags besteht. Dadurch bekommen die Geräusche der zweiten Ebene, der Tiere, dann auch ein viel größeres Gewicht. Die Bausteine der Inszenierung setzen sich aus konkreten sowie synthetischen Sounds zusammen, wobei die ersteren zum großen Teil aus ihrem ursprünglichen Kontext gehoben wurden. Es findet eine Manipulation statt, die es ermöglicht, mit der Wahrnehmung der Zuschauer- bzw. Zuhörer\*innen zu spielen. Zum Beispiel wurde das Flügelschlagen eines Vogels durch wedelndes Toilettenpapier erzeugt. Es ist nicht wichtig, das beim Schauen des Films zu wissen, aber es macht deutlich, wie wandelbar der Klang ist und wie durch Re-konstruktion neue Räume und Perspektiven erschaffen werden können. Im Ton wie im Bild. Im Sound ist mir eine große

(alle Bilder)  
Helena Wittmann, *Drift*,  
D 2017,  
97 Min.; Film-  
stills

Dynamik sehr wichtig, sie kann die Rezeption eines Bildes stark beeinflussen. Wenn die Hände des alten Mannes in *Wildnis* die vertrockneten Blüten und Blätter behutsam aus der Zimmerpflanze pflücken, sind die Geräusche der Finger und des Zerreibens des Laubs in der Stille so deutlich zu hören, dass sich die Wahrnehmung verschiebt. Die Situation bekommt etwas Bedrohliches und ist gleichzeitig sehr sinnlich. Solche feinen Details in der Kommunikation zwischen Bild und Ton waren uns von Anfang an extrem wichtig und finden sich seither in jedem Film wieder, an dem wir gemeinsam gearbeitet haben.



Lf: Wenn man »driften« als eine nicht zielgerichtete Bewegung, als ein Sich-Treiben-Lassen, ein Sich-Konstituieren und wieder Auseinandertreiben interpretiert, findet dies in *Drift* auf allen Ebenen statt, eben auch auf der der Bilder und des Sounds. Stimmt diese Beobachtung?

HW: Das muss man genauer betrachten. Es ist wichtig, dass es zunächst eine zielgerichtete Bewegung gibt. Von dieser kann man dann auch wieder abdriften. Und das geht sehr stark mit unserer Arbeitsweise einher. Wir hatten kein Skript, wussten aber genau, was wir wollten. Hier spielt auch die Zusammenarbeit mit Theresa George

eine große Rolle, mit der ich das Projekt entwickelt habe und die dann auch zur Protagonistin von *Drift* wurde. Es gab eine lange Zeit der Recherche. Erst durch den klaren Rahmen, den wir uns durch diese Vorarbeit geschaffen haben, konnten wir dem konkreten Außen, in dem die Drehs stattgefunden haben, offen begegnen und uns dann auch in unserem Kurs versetzen lassen. Dafür braucht es ein großes Vertrauen in das Projekt und auch untereinander. Das Driften, das dem Zuschauer nun durch den Film ermöglicht wird, vorausgesetzt, er lässt es zu, basiert auf sehr klaren formalen Entscheidungen.

NB: Vor allem durch unsere gemeinsamen Recherchereisen im Vorfeld haben wir immer wieder festgestellt, wie wichtig das – wenn man so will – »Umherdriften« in Bild, Ton, Text und Sprache für die Entwicklung des Films ist, um später ganz spezifische Entscheidungen treffen zu können. In meinem Fall habe ich damals bereits begonnen, ein *Drift*-Soundarchiv zu erstellen, welches mit der Zeit enorm gewachsen ist und mir die Freiheit gegeben hat, mit unterschiedlichsten Sounds zu spielen. Es gibt sehr leise, feine Stellen im Film, die größtenteils mit konkreten Tönen gebaut wurden, in sich aber schon eine Idee von Abstraktion, von Surrealität tragen. Dies ist vielleicht für die Rezipienten nur subtil wahrnehmbar, aber am Ende sehr wichtig für die Bewegung, für die Gesamtdramaturgie des Films.

Lf: Wie eng habt ihr bei der Entwicklung von Bildern und Sound zusammengearbeitet?

HW: Theresa und ich haben mit den Recherchen begonnen und das Projekt entwickelt. Davor hat-

te ich allerdings schon Nika gefragt, ob sie mit an Bord ist. Und das ist entscheidend, denn da wir unsere Arbeitsweisen sehr gut kennen, konnte ich mit ihrem Ja den Film auch auf der Tonebene viel genauer denken. Gespräche über das Verhältnis von Bild und Ton für *Drift* haben wir gemeinsam geführt. Das genaue Soundkonzept für jede Einstellung besprechen wir vor dem Dreh. Dadurch wird deutlich, für welche Einstellung wir den Originalton brauchen und für welche Passagen der Ton vollständig gebaut wird. Im Moment des Drehs gibt es denn auch

neue Ideen für das weitere Arbeiten sowohl im Ton als auch im Bild ergeben. Noch intensiver wird die Zusammenarbeit nach dem ersten Rohschnitt, da ich zuerst ohne Ton schneide und erst danach grobe Tonentwürfe anlege. Ab hier arbeiten wir parallel, das ist eine Besonderheit. Nikas Entwürfe auf der Tonebene wirken damit stark in den Bildschnitt, wie auch der Bildschnitt in ihre Komposition hineinwirkt.

NB: Das langjährige Vertrauen in unsere gemeinsame und auch individuelle Arbeitsweise ist eine sehr schöne Besonderheit, das er-



eine sehr unkomplizierte Einigkeit darüber, wann Kamera und Tonaufnahmegerät zusammenwirken oder wann jede von uns ihre eigenen Wege geht. Das war z.B. auf dem Meer der Fall. Die Bilder habe ich ohne Nika aufgenommen, und sie die Töne ohne mich. Die Aufnahmen haben wir uns dann gegenseitig gezeigt, und daraus haben sich

leichtert vieles, und vor allem gibt es uns große Freiheit im Denken und Tun. Da ich keine ausgebildete Sound-Designerin bin, selbst aus der visuellen Kunst komme und erst während meines Kunststudiums mehr und mehr in Richtung Musik und Sound gegangen bin, habe ich vielleicht auch einen anderen Zugang zur Arbeit mit Tönen





in Verbindung mit Bild. Ich denke, dies wirkt sich auch auf unsere Zusammenarbeit aus. In meiner Musik als Nika Son arbeite ich sehr viel mit konkreten Klängen, den sogenannten Field Recordings, bin stark beeinflusst von der Musique Concrète und der frühen elektronischen Musik. Das Soundarchiv, das mit den Jahren und vor allem auch mit den Filmen wächst, sehe ich als mein großes Instrumentarium, das sich zusammen mit synthetischen Sounds unendlich erforschen lässt. Es gibt viele natürliche und auch mechanische Klänge, die sich wie ein Instrument einsetzen lassen, wenn sie aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissen und möglicherweise manipuliert werden. Zum Beispiel haben Grillen und ihr Zirpen ein enormes Frequenzspektrum, welches sich verändert, filtert und morpht, als würden sie selbst einen internen Synthesizer bedienen. Bei *Drift* konnte ich die besondere Erfahrung machen, nicht erst während der Postproduktion, sondern schon viel früher als Tonfrau aktiv zu werden.

Beim Dreh oder auch schon beim Sammeln von Tönen kam es oft vor, dass ich bestimmte Klänge bereits als Soundskizze für Sequenzen im Film mitdenken konnte. Die Gespräche, das gemeinsame Hören und Schauen haben von Anfang an stattfinden können.

Lf: Ein großer Teil des Materials entstand auf einer Reise über den Atlantik, die ihr im Rahmen des Stipendiums »Neue Kunst in Hamburg« unternommen habt. Daraus ist zunächst eine Installation hervorgegangen, die bei der Abschlussausstellung des Stipendiums gezeigt wurde, sowie der kurze Film *Tender Noise at Night*. In welchem Verhältnis steht *Drift* zu diesen beiden vorausgegangenen Arbeiten?

HW: Um das Stipendium habe ich mich bereits mit dem Langfilmprojekt beworben. Es war immer klar, dass dieser das Zentrum für alle Arbeiten bildet, die sich schließlich wie Satelliten um *Drift* formierten. Das soll überhaupt nicht wertend klingen, denn jede der Arbeiten steht für sich. Wichtig

war für uns die Veranstaltung *The Wildness of Waves*, die wir im Oktober 2016 im Westwerk organisiert haben und für die ich eine Video-Sound-Installation erarbeitet habe. In Installationen arbeite ich sehr viel schneller und unbefangener. Das ließ mich auch in der Montage für den Kinofilm mutiger werden. Die Erfahrungen mit dem Material unterscheiden sich einfach.

NB: Bei *The Wildness of Waves* war die Zusammenarbeit anders, vielleicht auch ein Stück freier, da man komplett losgelöst war von Narration und Bezugnahme. Wir konnten aus der großen Fülle an Ton- und Bildmaterial von unserer Reise schöpfen und ganz unbefangen und mit Abstraktion an die Sache gehen. In diesem Fall habe ich zunächst eine Komposition entwickelt und Helena daraufhin die Bilder arrangiert. Dieses Vorgehen hat überraschend gut funktioniert und basiert sicherlich auf unserem langen Vertrauen ineinander. Im Nachhinein haben wir beide gemerkt, wie wichtig diese Arbeit war, um uns an den schwierigsten Teil, die lange Meeresequenz in *Drift*, zu wagen.

Lf: ... die etwa 25-minütige Phase, in der nur noch Meeresoberfläche zu sehen ist und weder Land noch Horizont in Sicht sind, wirkt in ihrer völligen Losgelöstheit wie ein dramatischer Höhepunkt. Die Wellengeräusche verwandeln sich in abstrakte Soundwaves, die eine Art akustischen Raum zu formulieren scheinen. Wie habt ihr an dieser Stelle die Dramaturgie von Film und Sound aufeinander abgestimmt?

NB: Das war sehr kompliziert. Die Meeresequenz war von Beginn an als Kern des Films gedacht, wir

haben uns aber bis zum Schluss vor der Herausforderung gedrückt, sie zu bearbeiten. Die Zuschauer\*innen sollen Orientierung und Zeitgefühl verlieren, sich aber nicht gänzlich verloren fühlen. Grundlegend waren die Fragen, wann wir uns von den konkreten Geräuschen lösen, um artifizieller zu werden, und wann und wie wir dann den Sprung zurück in das Konkrete schaffen. Wir haben viel darüber gesprochen, die Bildreihenfolge hat sich permanent verändert, ich musste ganze Kompositionen wieder verwerfen. Das hat lange gedauert und war sehr anstrengend.

HW: Die Bilder des Meeres sind an sich schon sehr mächtig, und wir waren uns im Klaren darüber, dass der Ton das nicht noch verstärken durfte, damit es nicht zu einer pathetischen Erhöhung kommt. Deshalb musste der Ton sehr minimalistisch bleiben. Ich erinnere zum Beispiel bestimmte Frequenzen, die eigentlich ganz unproblematisch waren, im Zusammenhang mit den Bildern auf dem Ozean jedoch überhaupt nicht in unserem Sinne funktionierten. Es war ein langes Hin und Her, ein behutsames Herantasten vom Ton und vom Bildschnitt aus. In dieser Phase haben wir viel gehört, geschaut und gesprochen. Das ging überhaupt nicht unabhängig voneinander.

Lf: Helenas Filme scheinen ja oft aus ineinandergleitenden Tableaux Vivants zu bestehen, was bei einem langen Film noch einmal eine ganz neue Dimension bekommt. Ich überlege, ob man überhaupt von einem Spielfilm sprechen kann, obwohl es ja eine Erzählung, einen Handlungsbogen gibt. Wie geht der Sound mit diesem besonderen Bildkonzept um?

NB: Das Spannende an unserer Zusammenarbeit ist für mich, dass der Sound eine zweite Ebene bildet, die mit dem Bild einen Dialog eingeht und gleichzeitig ein Eigenleben entwickelt. Das Beispiel des Meeres ist extrem, deshalb eignet es sich gut zur Erklärung. Irgendwann während der Reise musste ich feststellen, dass ich unmöglich das Meer ganz für sich alleine aufnehmen kann. Immer ist das Schiff, also der Mensch zu hören. Wie klingt der offene Ozean ohne den Menschen? Wie verändert der Wind die Melodien der Wellen, wenn einmal nicht der Bug des Schiffes dazwischengeht? Da das Meer an einem bestimmten Punkt des Films zur Hauptfigur wird, musste ich einen Sound »erfinden«. Ich musste mir eine eigene Vorstellung des Klangs machen. Tatsächlich ist der Ton auf dem Meer komplett gebaut, aus konkreten und später auch synthetischen Sounds. Diese spielen auf einer übergeordneten Ebene eine wichtige Rolle, denn sie unterstreichen die Konstruktion des Meeres als kulturellen Raum.

HW: Schon in der ersten Einstellung von *Drift* wird deutlich, dass Bild und Ton einander erweitern und jeweils einen großen Raum einnehmen. Sogar die Figuren werden zunächst über ihre Stimmen eingeführt.

Lf: *Drift* arbeitet auf der Bildebene sehr stark mit Analogien, die auch Gegensätze bilden können – die klaren Linien von Brücken- und Balkongeländern, Straßen oder des Horizonts. Dagegen die Verlorenheit des Schlafs der Protagonist\*innen oder der offenen See im Nebel. Gibt es da eine Entsprechung beim Sound?

HW: Für mich gibt es eine Entsprechung, die sehr von den Drehorten und den jeweiligen Räumen ausgeht, in denen wir uns dort bewegen. In Hamburg sind die Innenräume geschlossen, auf dem Fahrrad ist Theresa hingegen stark mit den Umgebungsgeräuschen konfrontiert. Auf Antigua verhält es sich andersherum: Der Innenraum der Ferienwohnung ist durchlässig, weil es kein Fensterglas gibt. Dafür wird die Abgeschlossenheit des Autos sehr hervorgehoben, das auch als Schutzraum dient. Auf dem Schiff sind wir dann im Innenraum, aber die Töne von Innen und Außen durchdringen einander. Beim letzten Bild auf den Azoren hören wir dann schon erste Geräusche vom Flughafen, da arbeiten wir also mit einer Vermischung, die sowohl über räumliche als auch zeitliche Grenzen hinausgeht.

NB: Der Ton kann neue Perspektiven erzeugen, die den Innenwie auch den Außenraum erweitern. Gerade auf dem Schiff gibt es diese Anziehung, die Vermengung und wiederum das Auseinanderreiben von Innen und Außen in fast jeder Szene. Das Schiff ist ein riesiger Resonanzkörper, der krächzt, stöhnt, brodeln, knarzen, pochen und mit den Wellen stets ein Spiel eingeht. Vor allem in den Nachtszenen wird dies deutlich, wenn Theresa schläft und die vielen unterschiedlichen Klänge im Inneren sich mit den wilden Wellen des Außen vermischen. Interessant ist dabei auch, dies selbst erlebt zu haben und später, zurück auf festem Boden, daran zu arbeiten und diese osmotischen Räume zu rekonstruieren.

Lf: In dem gesamten Film hört man nur zweimal Musik im Sinne

von Unterhaltungsmusik. Anders als in Spielfilmen üblich, in denen sie Trägerin von Emotionen ist, wird sie hier nüchtern in die Szenen eingebettet. Man hört sie bei einer Autofahrt und erst wieder ganz am Schluss. Wie verhält sich das genau?

HW: Einen Soundtrack gab es bei uns bisher noch nie. Ich habe oft den Eindruck, dass über die Musik etwas gekittet wird, was eigentlich nicht funktioniert. Wenn es einen Song gibt, dann muss er etwas erzählen, wie alle anderen Elemente des Films auch.

NB: Lange dachten wir, dass ich für die Autofahrt auf Antigua einen Hiphop-Track komponieren würde. Diese Idee war inspiriert von dem Song, den wir jetzt hören und den wir ganz absichtslos während einer der vielen Fahrten aufgenommen hatten. Im Schnitt wurde dann allerdings klar, dass eben dieser Song perfekt passt. Auch, weil er von dort kommt. Es ist ein Soca-Song, ein Musikgenre aus der Karibik.

HW: Und *Baby*, das Lied aus der letzten Einstellung, war tatsächlich Ausgangspunkt für die Szene. Wir wussten ganz lange nicht, wie der Film enden soll. Das ist die Anekdote: Theresa und ich saßen im Atelier und hörten Musik. Ich bat sie, *Baby* von Donnie und Joe Emerson anzumachen. Und dann nochmal. Und nochmal. Und dann erzählte ich Theresa von der Idee für das Ende. Wir haben die Szene dann anderthalb Monate vor der Fertigstellung des Films exakt so gedreht. Und erst später fiel uns auf, warum genau der Song zur Szene gehört. Der Rhythmus ist leicht verschoben, er wabert nach. Wie die Meereswellen, die niemals

zu einem gleichmäßigen Rhythmus finden. Auch der Text spielt am Meer, schönerweise aber geschrieben und komponiert von zwei Jungs, die im Mittleren Westen der USA gelebt haben, Landratten wie wir.

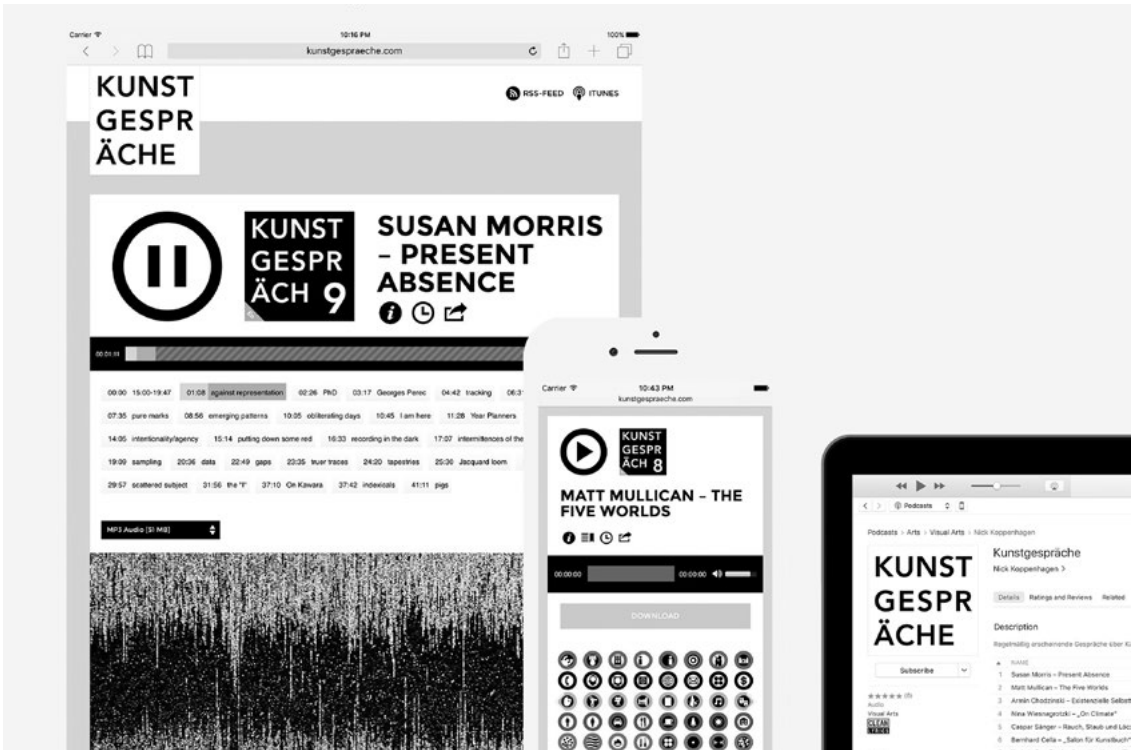
Lf: Welche Erfahrungen habt ihr in Venedig gemacht? Wie haben die Zuschauer auf den Film reagiert?

HW: Venedig war für uns sehr aufregend. Ich zumindest muss das noch immer verarbeiten. Natürlich war es toll: eine super Projektion, guter Sound, ein unwirkliches Drumherum. Der Film ist außergewöhnlich für das Programm in Venedig, und nur die Reihe der Settimana Internazionale della Critica, in der er gezeigt wurde, traut sich sowas überhaupt. Das wurde uns auch gleich mitgegeben, als wir ankamen. Im Publikum gab es diejenigen, die gegangen sind, und diejenigen, die geblieben sind. Wir haben viel positives Feedback bekommen, und das ist schön. Aber wie gesagt, das muss von mir alles noch verdaut werden. So viel Aufmerksamkeit habe ich bisher noch nie für eine Arbeit bekommen.

NB: Auch für mich war es eine absolut außergewöhnliche Zeit, zumal ich von einer großen Aufregung in die nächste reisen musste. Direkt von Venedig ging es nach Belgien, zu einem Live-Auftritt beim Meakusma Festival. Also, diese Woche werde ich nicht so schnell vergessen, und sie muss erstmal verarbeitet werden. Auf jeden Fall sind wir sehr gespannt, wohin uns *Drift* noch führen wird.

*Das Gespräch führte Julia Mummehoff im September 2017 per E-Mail.*

# AUF EIN BIER MIT »THAT PERSON«



Der HFBK-Absolvent Nick Kopenhagen veröffentlicht auf seinem Podcast [kunstgespraeche.com](http://kunstgespraeche.com) in regelmäßigen Abständen Interviews, die er mit Künstlerkolleg\*innen auf der ganzen Welt führt – zum kostenlosen Herunterladen und entspannten  
91 Anhören

(Bild S. 91) Kunstgespräche.com auf verschiedenen Endgeräten

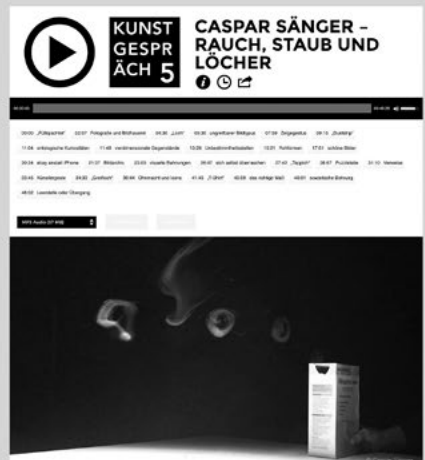
(Bild rechts) Kunstgespräche.com – Screenshots

(Bild S. 93) Tag-Cloud zum Gespräch mit Michel Auder

Das Schöne an kunstgespräche.com ist schon allein die Einfachheit. Die Technologie des Podcasts gibt es seit vielen Jahren, sie funktioniert mittlerweile problemlos auf allen Handys oder Computern, man kann die Interviews also nicht nur überall, sondern auch als Download und unabhängig vom Internet-Zugang hören. Auch das inhaltliche Konzept ist unkompliziert: Es sind Gespräche, die Nick Kopenhagen mit jeweils einer Kollegin oder einem Kollegen über deren künstlerische Arbeit führt. 13 sind es inzwischen, in Abständen von etwa einem Monat kommt ein neues hinzu. Die Idee entsprang nicht zuletzt dem Eigenbedarf. Weil Kopenhagen, der bei Prof. Jeanne Faust und Prof. Thomas Demand studiert hat, selber beim Zeichnen oft Podcasts zu unterschiedlichen wissenschaftlichen Themen hört, fiel ihm auf, dass es solche Formate für die bildende Kunst kaum gibt, höchstens Video-Mitschnitte von Panels oder Vorträgen, die meist sinnlose Bild-Ton-Koppelungen mitliefern. Kunstgespräche.com konzentriert sich ganz auf die Stimmen und das Gesprochene. Manchmal wird die Audiospur von filmischen Arbeiten der Gäste eingeblendet oder auch ein Geräusch humorvoll oder illustrierend eingesetzt. Am Ende des Gesprächs mit Armin Chodzinski hört man beispielsweise ein Motorrad wegfahren (was gleichzeitig ein Ausschnitt aus einer seiner Arbeiten ist), und wenn Matt Mullican (Professor für Zeitbezogene Medien an der HFBK) anhand eines Schlüssels die fünf Welten erklärt, klappert er dabei mit ebendiesem. Überhaupt ist das Gespräch mit Mullican ein Bei-

KUNST  
GESPR  
ÄCHE

100-1000 iTunes



spiel dafür, dass ein Sachverhalt durchaus klarer werden kann, wenn die Künstler\*innen selbst darüber

|       |                        |       |                   |       |                 |       |                 |       |                          |       |                      |       |                     |       |                    |
|-------|------------------------|-------|-------------------|-------|-----------------|-------|-----------------|-------|--------------------------|-------|----------------------|-------|---------------------|-------|--------------------|
| 00:00 | The Town               | 00:43 | camera            | 01:20 | writing         | 02:12 | ready at hand   | 03:39 | wishes coming true       | 05:10 | editing              | 07:02 | cataloging          | 07:58 | finality           |
| 12:19 | photo video film       | 13:09 | Nouvelle Vague    | 14:22 | beginnings      | 16:21 | nostalgia       | 17:57 | 60s 70s 2117             | 21:10 | seagull eggs         | 21:34 | working archive     |       |                    |
| 24:04 | "greatest poet"        | 24:39 | fire              | 26:00 | the background  | 28:45 | YouTube         | 29:47 | documenta 14             | 32:02 | cockroaches          | 33:18 | access              | 38:26 | meaning over time  |
| 40:37 | reflexive watching     | 42:25 | installation      | 44:13 | misconceptions  | 45:38 | Mekas           | 48:21 | tools                    | 52:34 | photo = video        | 54:40 | Rooftops            |       |                    |
| 00:00 | Ensueño en la Pradera  | 00:15 | walking           | 02:14 | Gaspar          | 02:47 | a contradiction | 04:06 | three dreams:            | 04:10 | dream of the migrant | 05:02 | dream of the kids   |       |                    |
| 05:49 | dream of the filmmaker | 08:12 | army of shepherds | 07:09 | the imaginary   | 08:50 | the real        | 09:08 | no sky                   | 10:39 | ambiguity            | 11:49 | protagonists        | 12:51 | white              |
| 13:44 | black                  | 14:52 | El Buzo/The Diver | 15:50 | three images    | 16:58 | similarities    | 17:25 | characters and landscape | 22:02 | mystery              | 23:06 | more contradictions |       |                    |
| 26:50 | editing by talking     | 29:00 | "throw-up"        | 30:12 | one's own stuff | 31:23 | two stories     | 34:08 | pickup truck             | 36:24 | clichés              | 36:39 | truth               | 38:12 | Peleschjan montage |

sprechen. So erzählt Mullican auch sehr anschaulich über sein Verhältnis zu *That Person*, seinem Alter Ego während seiner Performances unter Hypnose. »I love to work for truth and beauty« ist das Mantra von *That Person* und ein Satz, den Matt Mullican selbst niemals in den Mund nehmen würde; *That Person* verkörpere nämlich alles, was einen schlechten Künstler ausmache. Vielleicht neigen Künstler\*innen im Gespräch mit Kolleg\*innen noch eher dazu, Geschichten über andere Künstler\*innen auszuplaudern. Mullican berichtet jedenfalls, dass sein Künstlerkollege Lawrence Weiner, der Mullicans Hypnose-Experimenten sehr skeptisch gegenüberstehe, geäußert habe, dass er auf gar keinen Fall mit *That Person* ein Bier trinken würde.

Die einzelnen Abschnitte der Gespräche sind durch eine Abfolge von an Hashtags erinnernden Stichworten wie »Autofiktion«, »Genre oder Methode«, »Systeme des Subjekts«, »Soft. Strands. Chicks«, »neue Gefühle«, »randomness« oder »zeitgeschichtliche Artefakte« (aus Gespräch Nummer 13 mit Sarah Lehnerer) gekennzeichnet. Diese Kapitelmarken wirken wie ein Metatext, der sich über die Tonspuren legt. Sie sind zugleich ein gestalterisches Element der Website, das die Audio-Beiträ-

ge optisch gliedert, so dass man beispielsweise auf die Kapitelmarke »no beer« klicken und die *That Person*-Anekdote direkt anhören könnte. Es ist aber auch möglich, zwischen den Gesprächen hin- und herzuspringen und assoziativ den Stichworten zu folgen.

Inhaltlich interessiert Kopenhagen eine Auseinandersetzung mit der Gegenwart, die sich auch über die eigene künstlerische Praxis definiert. So ergibt sich die Auswahl der Themen und Gesprächspartner\*innen aus den Fragestellungen, die ihn gerade selbst als Künstler beschäftigen. Der Podcast ist ein Vehikel, um auf Leute zugehen zu können und sie zu befragen. Er ist aber auch ein Medium, das es Kopenhagen erlaubt, sich bei Pressekonferenzen zu internationalen Ausstellungen zu akkreditieren, wozu 2017 reichlich Gelegenheit war. Befreundete Studierende an der HFBK Hamburg sind auf Kunstgespräche.com genauso vertreten wie Teilnehmer\*innen der Skulptur Projekte Münster oder der Documenta. Dass sich die Generationen und Erfahrungshorizonte mischen, ist eine erklärte Absicht dieses offenen Archivs zum Mithören. Zurzeit befindet sich Kopenhagen übrigens auf Reisen, um weitere Gespräche zu führen.

Julia Mummenhoff

# INTO THE BLUE

Swedish artist Annika Larsson will take up a post as professor for introduction to artistic work in the field of time-based media at the HFBK Hamburg this winter semester. Chloe Stead met her in her studio in Berlin

»I had nothing to say. I was doomed to go astray. I kept laughing. I would have liked to spit in other people's faces.« You could say that Henri Troppmann, the protagonist of Georges Bataille's erotic novella *Blue of Noon* (1957), has an anti-social streak. His behaviour – aided by copious amounts of alcohol – is compulsively transgressive and includes (but is not limited to) incest, necrophilia and sad-

our present political situation were the starting points for Annika Larsson's 2014 film *Blue*. In its opening scene, a teenager jumps up and down on the roof of a van, while his friend lets out a prolonged wail in the background that wouldn't be out of place at a heavy metal concert. Like Troppmann, these boys don't seem to take any pleasure in what they do, but appear to be compelled to act in a way that isn't entirely within their control.

The 50-minute film is comprised of found footage and signifies a shift for Larsson, who is perhaps best known for films featuring staged scenarios, such as blind people playing a game of football (*Blind*, 2010), or men in suits ritualistically interacting with objects (*Pink Ball*, 2002). For the artist though, the change is not as extreme as it might seem: »I'm still interested in constructed situations,« she

that she gathered, setting her story in the same cities that Troppmann visited (Paris, London, Barcelona, Frankfurt) as well as trying to follow the emotional states displayed in the book's plot. In Germany, where Larsson is based, the title is a play on words, referencing *Blue of Noon* but also drunkenness (Ich bin blau/I'm wasted), and both book and film feature many scenes of intoxication. Larsson is interested in what alcohol does to our intellect, specifically in how our body can betray our mind: »We laugh before we think we want to laugh; our body laughs for us.« The political potential of the »un-thinking body« was also the basis of *Europe* (2013), a 22-minute film that takes place in a restaurant on a small Greek island. Filmed



ism. As he moves from city to city, it becomes clear that his heightened emotional tenor is matched only by the growing hysteria of the book's pre-war European setting. The uncomfortable similarities between the rising fascism of mid-1930's Europe and

told me, »but the construction comes in at a much later stage.« By this, she means that montage has taken precedence in her most recent works. In *Blue*, for example, Larsson uses Bataille's novel as an organising principle for the many hours of footage



spontaneously on a research trip to Greece for documenta 14's *South Magazine*, *Europe* comprises of shaky camera footage of drinking, dancing and singing, and is more documentarian in nature, although Larsson might disagree with this characterisation. In our conversation she rejected the notion that documentary could capture an authentic self: »I am who I am with the other person. We are constantly changing (...) I am always constructing my own narrative.« Nevertheless, the film does capture something about the island's





inhabitants, namely their lust for life, something that inadvertently becomes political due to Greece's economic status in 2014. What stronger statement can be made in the middle of a period of crippling austerity than drinking Ouzo and generally having a good time? As with *Blue*, Larsson frames spontaneous behaviour in a way that makes the viewer acutely aware of the trauma done to bodies by the restrictions put on them by society. She is currently working on a new film, *The Discourse of the Drinkers* (2017), which continues to prioritise unconscious, accidental and involuntary behaviours. The trailer for the yet unfinished project focuses on a troupe of drag performers at The Club, a queer bar in Neukölln that has since shut down. As with all the best drag performances, the queens' risqué jokes (hello ... lost property department ... funny crack whore here ... our property is your lost) allow us to find humour in uncomfortable, often taboo, topics. We laugh before we

think we want to laugh. Although it's not explicitly mentioned, it's hard not to think of gentrification when hearing Larsson talk with the guests from behind the camera. As bars in Berlin grow to be increasingly sanitised (and expensive) they become more welcoming to some visitors but deny entry to others, and in doing so lose an important historical function. There is a reason that in Britain we call it the 'public house'; the pub has always been a place for those who live on the fringes of society. The second bar which she filmed in, Rote Rose, is notorious for its rude staff and shady customers, but as Larsson points out, it is open to everyone over the legal drinking age 24 hours a day. As a result, its clientele is more diverse in terms of age, race and socioeconomic background than the average wine or craft beer bar. Unsurprisingly, drunkenness plays a huge part in *The Discourse of the Drinkers*. When we met, Larsson became particularly animated on the topic of spending time

in bars as a political protest. »In late capitalist society our employers have control over our leisure time,« she told me, »the time when we can transgress and not have to be efficient is shrinking.« In this line of thinking acceptability is a curse, something invented to keep workers in line. Despite the early hour, the thought was enough to make me want to swap our frothy cappuccinos for a couple of cold beers. Bataille would have approved.

*Chloe Stead is a writer and critic based in Berlin. She has been regularly published in Frieze d/e, Frieze and Spike Art Quarterly.*

## LOB DES SCHNÖR- KELS

Jochen Dehn tritt im Oktober eine Gastprofessur für Zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg an, wo er auch von 1989 bis 1998 studierte. Dehn lebt und arbeitet in Paris. Birthe Mühlhoff traf ihn auf ein Gespräch im Café Le Progrès in Montmartre

Mit Jochen Dehn kann man sich sehr gut unterhalten, und zwar über alles Mögliche, soviel steht fest. Wir reden über das gute Essen in Triest, Händler in Jordanien und meine Reise nach Georgien, die ich am Folgetag antreten werde. Mitten im Gespräch stockt er und zeigt auf die Straßenlaterne, die den kleinen Platz überblickt, an dem fünf gepflasterte Straßen zusammenlaufen. Es ist gar keine Laterne – anstelle



einer Lampe wölbt sich eine Traube rundlicher schwarzer Kameras heraus. Ein absurder Anblick, und absurder noch, wenn man seinen Kaffee darunter in einem Café trinkt, das den Namen *Le Progrès* trägt. Dass in seinen Arbeiten Gegenstände einen wichtigen Platz einnehmen, sage ich, aber da wehrt er ab. Objekte sind höchstens Erinnerungshilfen oder Anlässe. Die interessantere Frage ist seiner Meinung nach, wie etwas überhaupt zu seiner Form kommt. Warum haben Weingläser einen Stiel? Da geht es kaum mehr um das Weinglas selbst, sondern um Gerüchte, um »Informationen aus dritter Hand«. Weil durch den Stiel die vielleicht nicht saubere Hand auf Abstand gehalten wird? Weil manche Geschmacksnerven erst erreicht werden, wenn man den Kopf weit zurücklegt?

Eigentlich führe er einen regelrechten Krieg gegen Objekte. Einen Krieg, den er bloß immer wieder verliert, so dass sich die Dinge am Ende wichtiger machen, als sie sind. Am »schlimmsten« in dieser Hinsicht sei der Baum. Die Installation *Bowling Ball Beach II* ist tatsächlich ein sehr schönes, sehr einprägsames Bild. Die knorrigen, gewundenen Äste einer Bergulme sind im Galerieraum wieder so ineinander gesetzt, dass sie einen blattlosen, toten Baum bilden, unter dem sich die Betrachter\*innen beim Eintreten hindurchducken müssen. In seinem verschlungenen Aussehen schlägt sich seine Geschichte nieder. Die Äste dieser Ulme sind nicht nur besonders merkwürdig geformt, sondern tragen auch keine Früchte, sie können sich nicht fortpflanzen.

Im 19. Jahrhundert fiel einem Gärtner in England diese Mutation an einem einzigen Baum auf. Weil er die verdrehten Äste für schön befand, begann er, Äste dieser Ulme auf andere, normale Exemplare aufzupropfen. Dem Adel gefiel das, dem aufsteigenden Großbürgertum ebenfalls – so verbreiteten sich tausende dieser geklonten Ulmen in den Parks der Welt. Auf der ganzen Welt verbreitete sich außerdem der Ulmensplintkäfer, Überträger einer Pilzkrankung, die für das Ulmensterben verantwortlich ist, das vor allem in den 1960er Jahren den Bestand dezimierte. Von den ungefähr 70.000 Ulmen, die es einmal in Paris gab, sind heute aufgrund dieses Pilzbefalls nur noch eintausend übrig. Ein Opfer der letzten Krankheitswelle ist Dehns Baum, den er in einem Pari-

ser Park entdeckte und zunächst beim Gärtner auslief. Seitdem reist Dehns toter Baum als Kunstwerk durch die Städte.

Arbeiten wie *Bowling Ball Beach II* bezeichnet Dehn als einen Versuch, dem Minimalismus einen barocken Anschein zu geben. Das erstaunt zunächst, würde man doch meinen, dass Barock – Inbegriff des Überschwänglichen – und Minimalismus sich gegenseitig ausschließen. Es ist die Überwältigung durch Formenreichtum, durch den Polymorphismus (der Äste), das Spektakuläre, Singuläre und Kuriose der Mutation, das Dehn mit Barock bezeichnet, doch das



Prinzip seiner Arbeiten bleibt dabei einfach, klar, minimalistisch. So lässt er in einer Performance, an der er derzeit arbeitet, Glasplatten umfallen. Der Zuschauer erwartet den Aufprall und dass das Glas zerschellt, doch eben dies tritt nicht ein, die Platten bleiben heil. Hier besteht das Spektakel darin, dass es ausbleibt: Es ist »nichts« passiert. Und doch sahen die Betrachter\*innen etwas

kommen, erschreckten sich und sind erleichtert, kurz: ihr Erleben ist vielgestaltig und überbordend – auf gewisse Weise barock. Es geht meistens einiges zu Bruch, sagt Dehn über seine Performances. Aber auch das ist eher eine äußerliche Manifestation, nicht Prinzip: Es geht ihm nicht um das Kaputtmachen selbst. Im Gegenteil, Dehn ist auf der Suche nach Dingen, die »besser sind, wenn sie ganz bleiben«. Dehn nennt diese Suche nach dem, was besser ist, wenn es ganz bleibt, einen eigentlich konservativen Zug. Politisch formuliert, hieße die Frage: Wie kann man Anarchist sein ohne Bomben? Vielleicht ließe sich diese Suche auch als eine Auseinandersetzung mit dem Problem des Surrealismus fassen. Ohne Frage haben Arbeiten wie die Ulmen-Installation etwas Surrealistisches an sich. Doch ist das Surrealistische die »barocke« Form, die Dehn der minimalistischen (und realistischen) Idee gibt. Auch, dass Dehn in vielen Filmen von Ulrich Köhler und anderen Regisseuren der *Berliner Schule* an der Ausstattung mitgewirkt hat, könnte man als eine Nähe zum Realismus ausweisen. Denn sein Verhältnis zum Surrealismus und insbesondere zu Salvador Dalí ist doppelt gebrochen. Als Teenager entdeckte er den Künstler für sich, aber dann wich die Bewunderung der Scham, weil man »jemanden wie den« unmöglich gut finden kann. »Zwei Jahre Liebe, zwanzig Jahre Scham, dann ewige Liebe« – dieses Prinzip rechnet uns der Philosoph Peter Sloterdijk vor. Auch jetzt sagt Dehn über

den Surrealismus, dass er im Grunde zu arm sei, als Welt-sicht beschränkt, denn »der Traum hat Grenzen, die Realität nicht«. Aber genauso begrenzt wie der Traum ist die Scham, und nach zwanzig Jahren lässt sich aufrichtig sagen, dass es kaum etwas Größeres gab als Salvador Dalís Auftritt auf der Internationalen Surrealismus-Ausstellung in London 1936. Weil ihn alle für oberflächlich hielten, trat Dalí im Tieftaucheranzug auf. Eine barocke Geste.

*Birthe Mühlhoff hat in Paris Philosophie studiert. Ihre Texte erschienen auf Zeit Online und in diversen Zeitschriften wie Edit, Epilog, Polar-Magazin. 2016 erschien der Band Euro Trash im Merve Verlag. Auf rhizome.hfbk.net schreibt sie einen Blog, und im Oktober 2017 erscheint ein E-Book über Paris im Mikrotex-Verlag, Berlin.*

## RÜCK- BLENDE 1

Eine Hochschule hat ein Ziel: Junge Menschen zu einem Studienabschluss zu führen, der ihnen erlaubt, mit dem, was sie in diesem Studium gelernt haben, einen Beruf auszuüben, von dem sie leben können. Davon ist auch eine Kunsthochschule zunächst nicht ausgeschlossen. Bemisst man ihren Erfolg daran, sieht es allerdings düster aus, dieses Ziel erreichen nämlich im Schnitt nur 4 Prozent eines Jahrgangs. Für das Symposium *Überlebensrate*



4% – Aktuelle Frontberichte aus der Kunstakademie mit anschließender Podiumsdiskussion hat Werner Büttner (Professor für Malerei/Zeichnen an der HFBK Hamburg) die Professorinnen Annette Tietenberg und Bettina Upenkamp sowie die Theoretiker Walter Grasskamp, Wolfgang Ullrich und Diederich Diederichsen eingeladen.

Vier Prozent – eine so dramatische Zahl verlangt nach Relativierung. Denn diese Überlebensrate betrifft tatsächlich nur die Absolvent\*innen des Studiengangs Freie Kunst, also nur ein Drittel der Absolvent\*innen von Kunsthochschulen insgesamt. In den Design-, Architektur- und Pädagogikstudiengängen sieht es besser aus: 30 bis 80 Prozent der Absolvent\*innen verdienen später ihr Geld in diesen Bereichen. Ein Grund unter vielen, so Wal-

ter Grasskamp, sich gegen den Branchenrassismus der Königsdisziplin gegenüber diesen Studiengängen stark zu machen. Dass sich die Kunstgewerbeschulen alle nach und nach in der Pflicht sahen, den Studiengang Freie Kunst einzurichten, sei eigentlich vergleichbar mit der Idee, im Sportstudium die Disziplin »Olympiade und Weltmeisterschaften« einzuführen (in der Kunst müsste es bloß »Preise und Biennalen« heißen). Dennoch ist die Zahl ein Anlass zu Selbstkritik. Grasskamp macht die »pseudofamiliäre Psychostruktur« von Kunsthochschulen und vor allem den Klassenverband dafür verantwortlich, »Nestphänomene« zu verursachen. Die Meisterklassen haben ihre historische Funktion längst verloren und bringen bloß den Professor\*innen einen schmeichelhaften Status ein.

In eine ähnliche Richtung geht Annette Tietenberg. Einen falschen Stolz dürfe es in der Freien Kunst nicht geben. Wenn junge Künstler\*innen von Residencies, Preisen und Stipendien leben, dann muss eben auch gelehrt werden, wie man erfolgreiche Bewerbungen schreibt. Sie schlägt in ihrem Vortrag außerdem vor, zwischen Leben und Überleben zu unterscheiden. Absolvent\*innen von Kunsthochschulen geht es eben nicht nur ums »Überleben«, sondern auch ums »Leben« – freischaffende Künstler\*innen sind, unabhängig davon, ob sie mit ihrer Kunst oder mit etwas anderem Geld verdienen, »Konstrukteure neuer Lebenssituationen«. Das freilich hinterlässt bei den Zuhörer\*innen den Eindruck, dass Verklärung der Künstlerfigur und damit einhergehender Künstlerstolz hier quasi durch die Hintertür wieder

hereingeschlüpft kommen: Der Künstler als Lebenskünstler, als Gralshüter des *Savoir-vivre* auch in der neo-liberalen Gegenwart. Dass sich Kunsthochschulen heute (oder doch schon immer?) in einem Spannungsfeld zwischen freier künstlerischer Entfaltung und Einbindung in politisch-ökonomische Systeme befinden, veranlasst die Kunsthistorikerin Bettina Uppenkamp zu der Überlegung, ob Kunstakademien ein »Refugium« sind, sein können und sein sollten. Wird häufig verlangt, dass die Hochschule die regionale Entwicklung der Kreativwirtschaft unterstützt, so dient sie Studierenden doch oft dazu, nicht nur in künstlerischer, sondern auch in politischer Hinsicht die eigene Position zu schärfen – beispielsweise gegen die Pegida-Demonstrationen in Dresden, wo Uppenkamp bis zu ihrem Wechsel an die HFBK Hamburg als Professorin tätig war. Diedrich Diederichsen stellt die Frage an

Wenn nur 4 Prozent der ausgebildeten Künstler\*innen finanziell erfolgreich sind, müsste man doch zunächst einmal fragen, wie es dazu kommt. Wird vielleicht zu viel Kunst produziert? Verfällt der Preis von Kunst deshalb, wie beim Öl? Oder sorgt eine bestimmte Aufmerksamkeitsökonomie dafür, dass wenige viel und viele kaum etwas verdienen, dass also einige wenige Künstler\*innen den Weg versperren für die anderen? Wohl kaum. Mit Kant gesprochen, ist die Subjektivität eine Quelle von Allgemeinheit, ein Zuviel an Kunst kann es nicht geben. Und außerdem ist Kunst nicht nur Kunst, ein Bild ist nicht nur ein Bild, sondern in ihm sind Kenntnisse und Fähigkeiten gebunden, Wissen aus einem ganzen Kunststudium. Erst, wenn man künstlerische Arbeit arbeitswerttheoretisch denkt, lassen sich politische Forderungen formulieren, die den Wert künstlerischer Arbeit nicht allein dem Markt

für die 96 Prozent. Auch Wolfgang Ullrich stellt in seinem Vortrag eine Grundsatzfrage, die nach Veröffentlichung des Vortrags im Internet einige Wellen schlug. Bei genauerem Hinsehen entpuppt sich nämlich der Begriff des »erfolgreichen Künstlers« als zweideutig – weil es zwei verschiedene Auffassungen von Kunst gibt. Ein Schisma tut sich auf, meint Ullrich, zwischen der »Kunstmarkt-Kunst« auf der einen Seite, die für immer höhere Preise gehandelt und als Investment gekauft wird, und der Kunst des politischen Engagements auf der anderen Seite. Ob man in die eine oder die andere Richtung blickt, in beiden Fällen verliert die Kunst an Autonomie und wird stattdessen an gesellschaftliche Funktionen gebunden – Geld und Politik. Anders gesagt: Künstlerinnen und Künstler, deren Arbeiten auf der Autonomie der Kunst basieren, sich also die Kunstgeschichte und Wahrnehmung selbst zum Gegenstand ernennen, haben es zunehmend schwer. Die Kunsthochschulen könnten in Zukunft ein besonderer Schauplatz dieser Spaltung sein. Mehr noch als andere Institutionen stehen sie untereinander im Wettbewerb, unter dessen Druck sie ein möglichst markantes Profil auszubilden versuchen. Und nirgendwo steht festgeschrieben, dass eine Kunsthochschule für immer ihre Kandidaten ungeachtet ihrer Kunstausrichtung auszuwählen habe, wie es heute noch der Fall ist: Wenn man sagt, man wolle mit der Kunst reich und berühmt werden, so kann man damit genauso



ders, nämlich so, dass dabei eine marxistisch informierte Arbeitswerttheorie der Bildenden Kunst herauskommt.

überlassen. Es ließe sich gewerkschaftliche Organisation von Kunstschaffenden denken – oder ein Mindestlohn

gut einen Studienplatz bekommen, wie wenn man sich mit der Begründung bewirbt, man sei gegen den Kapitalismus und strebe an, mit den Mitteln der Kunst die Gesellschaft zu verändern. Dass die fünf Vorträge zur Causa 4 Prozent in solch unterschiedliche Richtungen gehen, erscheint selbst fast wie eine Lektion zum Thema: Will man über die künstlerische Tätigkeit als Arbeit sprechen, kommt man nicht umhin, die Struktur von Arbeit als solcher und die Entwicklung der Kunst insgesamt in den Blick zu nehmen – und die Frage, wie und was an Kunsthochschulen gelehrt werden soll.

Birthe Mühlhoff

# RÜCK- BLENDE 2

There is a moment during the video piece *Die Kleine Bushaltestelle (Gerüstbau)* (2007/2010) when Isa Genzken makes the observation that political artists, or as she describes them, »artists who want to show the miseries of the world«, often make art that is aesthetically miserable. The question of how much (if at all) artists should sacrifice formal concerns in the service of political activism has gained renewed importance of late and as a result conferences on art and politics seem to have been springing up in cities across the world. *ART and/or politics, or: How political may/must art be (today)?*, a two-hour long panel discussion featuring Monica Bonvicini, Adam Broomberg, Thomas Demand, Peter Geimer, Philipp Ruch and Beat Wyss, started with moderator Michael Diers showing a number of slides of political art works: David Young's highly aes-

thetic photographs of G-20 demonstrators being hit with water cannons, *Open Casket* (2016), Dana Schutz's painting of murdered black teenager Emmett Till and Sam Durant's *Scaffold* (2012), a sculpture which draws on the gallows used for the mass execution of 38 Dakota Indians in 1862. The latter two works have been mired with controversy after protests erupted in response to their display at the Whitney Biennial and The Walker Art Centre respectively. The inclusion of these images didn't just serve to give the six participants a common starting point for the discussion, but also added another focus beyond the question of artistic autonomy. Namely, do artists have the right to use the (tragic) histories of others in their own (political) work? The artists Thomas Demand and Monica Bonvicini showed some sympathy for Schutz and Durant, with Bon-



vicini pointing out that Durant had been working consistently with these themes for over 10 years (such as in his 2005 exhibition *Proposal for White and Indian Dead Monument Transpositions, Washington D.C.*) and Demand musing that: »You want to do justice to the original [Schutz' painting is drawn from photographs of Till's mutilated body]. Did she? You could argue that she did.« As talk turned away from these controversies to the panellist's own practices, Demand, who is best known for his paper reconstructions of historically-relevant media images, stressed that the role of art is to communicate but insisted that it wasn't compulsory to be political as an artist. Adding: »The bus driver doesn't have to know our views on everything«. When asked by Diers whether his art was political, he seemed reluctant to view his works only through this lens and answered, »It's a condition, but I wouldn't want to reduce it to that.« Monica Bonvicini also expressed frustrations about the expectations put on artists to be political. She spoke at length about the problems with the biennial format, where curators can expect artists to make a critical statement about the city or country after spending only a few days there. Her complaint that »You put out a banner and then you go home« was an especially interesting choice of words considering that another panellist, Philipp Ruch, had done just that during a political intervention in front of the German Chancellery recently. As a part of the Berlin-based art

collective Zentrum für politische Schönheit (Center for Political Beauty), Ruch organised an installation featuring a black Mercedes next to a banner with the faces of Recep Tayyip Erdogan, Vladimir Putin and Saudi Arabia's King Salman bin Abdulaziz, with the words »Do you want this car? Kill dictatorship.« The same week, the group also held a leaflet drop in Istanbul's Gezi Park, where the text urged readers to »Defend the democracy. Fight against Racism. Bring the dictatorship down.« Ruch's position ignited some criticism from the art historians Peter Geimer and Beat Wyss, with them objecting to his interest in actions that merge the categories of art and politics. While for Ruch, »That's the most important thing... when art and politics come out of their boxes,« Geimer expressed his concern that art not only loses its specificity when viewed in this way, but that Ruch as an artist/politician operates from a ›comfortable‹ position, because he can hide behind either shield depending on the context. With all of the participants bar Philipp Ruch remaining cagey (some might say realistic) about art's potential for political change, Diers noted the rather downbeat tone of the discussions and asked towards the end of the afternoon, »Could it be that as artists, critics and art historians we're not in the camp of wanting to change the world?« Perhaps determined to finish on a positive note, Adam Broomberg chose to tell the story of his art professor bringing his attention

to sculptures that were being built by the communities in the townships across Apartheid-era South Africa. In order for the state to control these environments, they had built 120-foot lights in the townships and cleared of rocks and anything else that could be used as weapons, but these modernist-looking sculptures turned out to be armaments, »There was no concrete so people would just grab a brick and it was arms«. In this case art was a direct and unmediated tool for political change, which was desperately needed. An intervention that gave Broomberg »a kind of optimism that I'm still living with.«

Chloe Stead

## PLAYLIST

An dieser Stelle findet sich üblicherweise die Reading List. Aber was wäre ein Sound-/Radiokunst-Schwerpunkt ohne Playlist! In diesem Fall haben wir Jochen Distelmeyer gebeten, uns ein Mixtape zusammenzustellen



Anton Webern: *Entflieht auf leichten Kähnen*  
Guter Opener für eine Mixtape-Playlist, um dann mit

*Kaval Sviri* von Le Mystere Des Voix Bulgares oder Nick Drakes *Riverman* zu *Hobo Heart* von Van Dyke Parks und Brian Wilson überzuleiten. Oder zu:



The Trashmen: *Surfin Bird*  
Klassiker aus dem Jahr 1963.  
Bird is the word! Apropos  
Words ...



The Lemon Twigs: *These Words*  
Die Lemon Twigs waren 2016 für kurze vier Monate die Hoffnung des Rock'n'Roll. Die Geschichte der Band um Brian und Michael D'Ad-

dario ist nicht zu toppen: Ein Brüdergespann aus Long Island, das sich bereits im zarten Alter von vier und sechs Jahren durch die Schallplattensammlung der Eltern dauerdurchgehört hat (Beatles, Beach Boys, Big Star, Todd Rundgren etc. pp.) und so quasi mit der Muttermilch die Grundlagen von Songwriting und Arrangementkunst der 1960er und 1970er Jahre eingesogen hat. Erste musikalische Gehversuche als Sechs- und Achtjährige mit dem Rap-Track *Live Large*. In der Grundschule (!) spielen sie mit ihrer Band Members of the Press erstaunliche Coverversionen von u.a. The Who, Pink Floyd und den Beach Boys. Gründung der Lemon Twigs dann 2015 im

Alter von 14 und 16. Ihr Debut-Album *Go Hollywood* erscheint ein Jahr später. Platte leider unhörbar wegen der dümmlich-ambitionierten Vintage-Produktion des Westcoast-Möchtegernge-

nies und Talentneiders Foxygen. Darum lieber die Radio-Live-Mitschnitte auf 89.3 The Current und 885 KCSN (z. B. über Youtube) hören und zusehen, wie Michael D'Addario am Schlagzeug seine Sticks verliert und trotzdem weiterspielt. Süß! Mahnfaktor: Sofia Coppola und Wes Anderson kompatibel. Vorbote: Auf US-Tour mit Phoenix (grusel).

James Blake: *Retrograde*  
Oldie but Goldie der Generation »Short Attention Span« aus dem Jahr 2013. Darum nochmal kurz vorm Vergessenwerden hören. Unerwartet tiefes Stück des durch seine Feist-Coverversion (*Limit to your Love*) berühmt gewordenen Kopfstimmencrooners. Auf Platte leider zugematscht durch falsche, zu ausgestellte »Prophet«-Keyboard-Produktion. Darum ebenfalls gerne und ausdrücklich in der (KEXP) Radio-Liveversion hören und mitkriegen, wie der Song durch einen Spielfehler am Anfang an Dringlichkeit gewinnt. Diese Art von zivilisationsmüder, knapp suizidaler Tieftraurigkeit können nur die Briten. #Brexit



Hailee Steinfeld: *Love myself*  
Perfekt gebauter Welthit



des ehemaligen Kinderstars (*True Grit*). Aus der Rubrik »Songgewordene Masturbationsfantasie«. So wie Joni Mitchells *Taming the tiger* (»You cannot tame the tiger«) oder *Tragedy* von den Bee Gees: »Night and day there's a burning deep inside of me / burning love with a yearning that won't let me be / down I go and I just can't take it all alone ... / tragedy, when the feeling's gone and you can't go on...«  
LOL



Cheap Trick: *Surrender*  
Zuletzt gehört in der »Live From Daryl's House«-Version. Ein interessantes Online TV-Format, bei dem der Gastgeber der Show, Daryl Hall, die bessere Hälfte von Hall And Oates – des erfolgreichsten Duos der amerikanischen Popgeschichte –, verehrte und befreundete Musiker in seine Scheune einlädt, um gemeinsam mit ihnen ihre Stücke zu spielen und ein paar Anekdoten zum Besten zu geben. In dieser Version erhabenes Zeugnis juvenilen Hardrock-Wisdoms. »Mommy's alright, Daddy's alright, they just seem a little weird / Surrender, surrender, but don't give yourself away!«



Young Thug: *Riri*  
Die Erfindung der Liebe, des bis heute für uns gültigen Ideals einer auf gegenseitiger Zuneigung der Geschlechter beruhenden Liebeswahl, lässt sich zurückdatieren auf die zwei Jahrhunderte dauernde Epoche der Kreuzzüge des Hochmittelalters. Durch die kriegsbedingte Abwesenheit der Fürsten, Herzöge, Ritter und Könige bei Hofe ergab sich zwischen 1090 und 1290 erstmals ein anhaltender realpolitischer Machtzuwachs für die höfischen Frauen, denen als Statthalterinnen ihrer Gatten, Brüder und Väter die Weiterführung des politischen Alltagsgeschäfts zufiel. Anhand der zeitgleich in Südfrankreich entstehenden, altokzitanischen Liebeslyrik der Troubadoure lässt sich ablesen, wie diese neue Stellung der Frau zu einer ebenso neuen Vorstellung vom Kräfte-

verhältnis der Geschlechter, neuen (Selbst-)Bildern von Mann und Frau und einem sich wandelnden Rollenverständnis führte. Gegen den Einfluss der katholischen Kirche und ihrer sexualfeindlichen Doktrin einer nur auf Gott gerichteten Liebe setzte sich in der höfischen Kultur Südfrankreichs das Ideal einer ritterlich-dienenden Anbetung der Frau und die Abkehr vom Frauenbild als Beute, Prämie oder Verhandlungsmasse territorialer Joint-Venture-Interessen durch. Die Frau wird zum Ideal des Mannes und entscheidet nun selbst, wem sie ihre Gunst erweist. Dieses neue Liebes- und Rollenverständnis wird durch die Neuvermählung der geschiedenen französischen Königin Eleonore von Aquitanien (1122 – 1204) mit dem späteren britischen Thronfolger Heinrich Plantagenet

nach England exportiert und tritt von dort in Form von Minnegesang und neuartigen Heldenfiguren (Tristan und Isolde, Don Juan) seinen Siegeszug über das europäische Festland an. So wie sich das höfische Bild der »holden Dame« und des dienstbaren »edlen Herrn« bis in die Emanzipationskultur des 20. Jahrhunderts erhalten hat, lassen sich in den Sängern und Dichtern der provenzalischen Troubadourlyrik – wie Alfons von Aragon, Wilhelm von Aquitanien, Jaufre Rudel, Giraut de Bornelh und anderen – die Vorläufer einer abendländischen Lied- und Liebeskultur ausmachen, die in der von Blues, Rock'n'Roll und Hollywoodkino geprägten Popkultur des 20. Jahrhunderts ihren vorläufigen Höhepunkt fand. Der von mir wegen seines exzentrischen Kleidungs- und Gesangsstils geschätzte Südstaaten-Rapper Young Thug ist mit seinem Song *RiRi* nun das jüngste Beispiel eines neuerlich im Wandel begriffenen abendländischen Rollenverständnisses. Noch ganz im Stil der Troubadoure und Minnesänger fährt er im ewigen Ringen um die weibliche Gunst von Herabwürdigungen seiner Gegner über Sex- und Statusprotze- reien, Beleidigung der Dame, Helfersyndrom, Schwächeeingeständnissen und Einfühlungsvermögen wirklich alles auf, um die Geliebte für sich zu gewinnen. Dabei hat er die Rechnung offensichtlich ohne Cardi B gemacht. Mit ihrem Hit *Bodak Yellow* zeigt sie ihm und anderen zeitgenössischen Möchtegern-Pussygrappern die kalte Schulter eines neuen weibli-

chen Selbstbewusstseins der Spätmoderne.

Bernd Stelter: *Mahatma*  
 Bernd Stelters Speeddating-Hymne ist leider in Gänze nicht zu ertragen. Die Strophen des Liedes sind an muffigem Altmännerhumor einfach nicht zu überbieten. Der Jürgen von der Lippe von weiter rechts hat aber mit »Mahatma« einen Karnevalsclassiker geschrieben, dessen Refrain auch an zeitbezogener Medienkritik nichts zu wünschen übrig lässt: »Mahatma Pech, Mahatma Glück, Mahatma Ghandi/Man weiß im Leben vorher nie genau was kann die/die ganze Wahrheit weiß noch nicht mal der Computer/kann man vergessen oder eher Kamasutra.« Kölle Alaaf.



Pissed Jeans: *False Jesii pt. 2*  
 Durch die Mix-CD eines Freundes bin ich vor einigen Jahren auf sie aufmerksam geworden. Sehr prägnanter Bandname. Großes, elegantes Stück von bestechendem Charme, Chuzpe und Witz. Vielleicht etwas zu arty. Never forget: Stumpf ist Trumpf. Lustige Videos. Live ein Erlebnis.

Trettmann: *Grauer Beton*  
 Gerade frisch reingekommen. Ostrock-Flavour meets Dancehall. Glaubwürdig deeper Track. Überraschend schön für deutschen Hip Hop. Denn seien wir ehrlich: Gangster- und Strassenrap hiesiger Provenienz ist trotz produktionstechnisch hohen Niveaus hier (Fler) und flow-technisch interessanteren Momenten da (Haftbefehl, Miami Yacine, etc.) am Ende des Tages auch nur wie RTL 2. Bekannt wie die Geisens, aber eben auch genauso hässlich. Bei aller Liebe, es geht nicht. Schlecht fürs Karma. Anders Trettmann mit seinen soulfullen Consciousness-Auslassungen. »Seelenfänger schleichen um den Block und / machen Geschäft mit der Hoffnung / fast hinter jeder Tür lauert n Abgrund / nur damit Du weißt wo ich herkomm ...« Word!



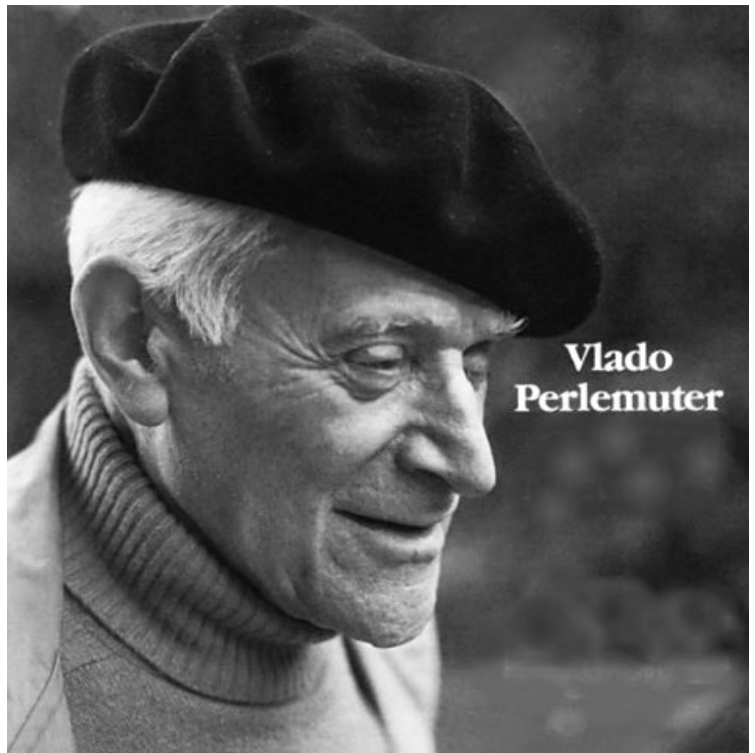
Ella Fitzgerald: *Spring can really hang you up the most*  
 Zum Niederknien. Die größte Sängerin mindestens des 20. Jahrhunderts. Nicht nur wegen ihrer perfekten Intonation über drei Oktaven, sondern vor allem wegen ihrer außergewöhnlichen künstlerischen Intelligenz, mit der sie Stücke von Cole Porter, Duke Ellington, Irving Berlin und

den Gershwins sängerisch verantwortet, verkörpert, als wäre sie die Autorin der Werke. Darum »verstehen« wir jedes Wort. Wie ein Geschenk. Sie wäre in diesem Jahr 100 geworden.

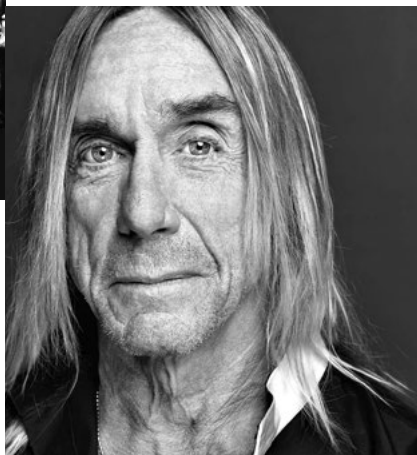
**Coldplay: *Oceans***  
 Was haben eigentlich immer alle gegen Coldplay?! Gut, dass sie sich beim Hamburger G20-Gipfel für das Feigenblatt-Konzert *Global Citizens* haben einspannen lassen, spricht nicht unbedingt für ihr politisches Urteilsvermögen und mag manchem als Ausweis ihres schlichten Gemüts gelten. Dafür sind sie aber die einzige amtierende Stadionband, die es geschafft hat, dem in Retrospiralen gefangenen Rock der Nullerjahre neue Impulse und weltgemeinschaftsstiftende Hits zu liefern. Neigen zwar nicht nur auf der Bühne zu »Simple Minds«-haftigkeit, haben aber auf jedem Album mindestens ein gutes Stück. Zum Beispiel *Oceans*.



**Missy Elliott: *I'm Better***  
 Genial. Ausbund an Eleganz. Mit nichts gemacht. Will man sofort zu tanzen. Aber wie? Natürlich wie die großartige, wundervolle Taylor Pierce! Remember: Anmut = freie Bewegung in der Schönheit.



**Vlado Perlemuter: *Maurice Ravel's Gaspard de la Nuit***  
 Jetzt mal richtige Musik. Okay, vielleicht spielt Ivo Pogorelich (insbesondere bei *Scarbo*) technisch virtuoser und insgesamt verführerischer, aber Perlemuters Interpretation besticht für mich durch sein klares, würdevolles, an die Mündigkeit der Hörer appellierendes Spiel.



**Oneohtrix Point Never: *The Pure and the Damned***  
 Irgendjemand sagte mir, ich müsse mir mal Oneohtrix Point Never anhören. Hab ich getan und es nicht ertragen. Dann aber diese Kollaboration mit Iggy Pop für den neuen Robert Pattinson-Film *Good Time*. WOW! Tolles Stück! Und was für ein Text! Große Weisheit des Dummen August. »The pure always act from love. The damned always act from love. The truth is an act of love. That's love.« In diesem Sinne, Danke für die Aufmerksamkeit.

YouTube-Playlist zum Nachhören:  
<https://tinyurl.com/playlist-distelmeier>



Impressum  
Lerchenfeld Nr. 40, Oktober 2017

Herausgeber  
Prof. Martin Köttering  
Präsident der Hochschule für bildende  
Künste Hamburg  
Lerchenfeld 2  
22081 Hamburg

Redaktionsleitung  
Beate Anspach  
Tel.: (040) 42 89 89 - 405  
E-Mail: [beate.anspach@hfbk.hamburg.de](mailto:beate.anspach@hfbk.hamburg.de)

Redaktion  
Julia Mummenhoff

Redaktionsassistentz  
Fiona Grassl

Bildredaktion  
Beate Anspach, Julia Mummenhoff

Schlussredaktion  
Imke Sommer

Autor\*innen dieser Ausgabe  
Beate Anspach, Nika Breithaupt, Jochen  
Distelmeyer, Ole Frahm, Jan Kedves, Prof.  
Dr. Hans-Joachim Lenger, Clara Meister,  
Julia Mummenhoff, Birthe Mühlhoff, Nils  
Reinke-Dieker, Chloe Stead, Prof. Dr.  
Bettina Uppenkamp, Helena Wittmann

Fotoessay (S. 01 – 08)  
Prof. Adam Broomberg & Prof. Oliver  
Chanarin, umgesetzt von Tim Albrecht

Konzeption und Gestaltung  
Natalie Andruszkiewicz, Caspar Reuss,  
Anne Stiefel, Prof. Ingo Offermanns  
(Studienschwerpunkt Grafik/Typografie/  
Fotografie)

Realisierung  
Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung  
Druckerei in St. Pauli

Abbildungen und Texte dieser Ausgabe  
Soweit nicht anders bezeichnet, liegen  
die Rechte für die Bilder und Texte bei  
den Künstler\*innen und Autor\*innen.

Das nächste Heft erscheint im Dezember  
2017.

ISBN: 978-3-944954-34-9

Materialverlag 300, Edition HFBK  
Die pdf-Version des Lerchenfeld können  
Sie abonnieren unter:  
[www.hfbk-hamburg.de/newsletter](http://www.hfbk-hamburg.de/newsletter)

(S. 01)  
FOTOESSAY:  
BROOMBERG &  
CHANARIN

(S. 09)  
ESSAY: BETTINA  
UPPENKAMP

(S. 33)  
HÖRT IHR DIE SI-  
GNALE?

(S. 48)  
THE GREAT OUT-  
SIDE WORLD

(S. 60)  
DAS SUMMEN  
DER GIRAFFEN

(S. 64)  
DIE STIMME  
DRÄNGT INS BILD

(S. 77)  
SCHWINGUNG  
UND  
GESCHICHTE

(S. 83)  
EIN PASSAGEN-  
WERK

(S. 91)  
AUF EIN BIER  
MIT ...

(S. 94)  
INTO THE BLUE

(S. 95)  
LOB DES  
SCHNÖRKELS

(S. 97)  
RÜCKBLENDE 1

(S. 100)  
RÜCKBLENDE 2

(S. 101)  
PLAYLIST