

Der Kurator als Künstler

SEBASTIAN CLAREN

Während die Position des Kunstkurators schon in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts kontinuierlich an Macht und Einfluss gewonnen hat, ist ihre Bedeutung in unseren Nuller- und Zehner-Jahren geradezu explodiert. Dies wird im Allgemeinen eher beklagt, man hat den Eindruck, dass im Wesentlichen nur die Kuratoren selbst sich über den rasanten Zuwachs an Kompetenzen freuen. Allen anderen, auch denjenigen, denen es gelungen ist, von diesem Umbau des Kunstsystems zu profitieren, scheint er eher suspekt zu sein. Mich interessieren hier aber weder die wirtschaftlichen noch die kunstpolitischen Konsequenzen dieser Entwicklung, sondern ausschließlich der Punkt, an dem die zuvor scharfe Trennung zwischen Künstler und Kurator durchlässig zu werden scheint. Es spricht aus meiner Sicht einiges dafür, dass die Öffnung des Kunstwerks, an der das zwanzigste Jahrhundert mit zum Teil fast verzweifelter Intensität gearbeitet hat, nun nicht mehr von innen, also auf der Seite des Künstlers, sondern ungleich erfolgreicher von außen, auf der Seite des Kurators, betrieben wird. Ich will hier allerdings nicht systematisch argumentieren, sondern zwei Beispiele für in meinen Augen gelungenes Kuratieren beschreiben, eines aus dem Bereich der bildenden Kunst und eines aus dem Bereich der klassischen bzw. neuen Musik, und am Ende auf einige Gemeinsamkeiten dieser inhaltlich und strukturell sehr unterschiedlichen Kuratierungskonzepte aufmerksam machen.

1. Die 9. Berlin-Biennale 2016

Die für mich interessanteste Gruppenausstellung von Gegenwartskunst, die ich in den vergangenen Jahren besucht habe, war die von dem US-amerikanischen Künstlerkollektiv DIS, bestehend aus Lauren Boyle, Marco Roso und David Toro, kuratierte 9. Berlin-Biennale von 2016, und dabei vor allem ihre Dependance in der Berliner Akademie der Künste am Pariser Platz. Die Kuratoren hatten sich dazu entschlossen, keine bisher unbespielten Ausstellungsflächen in Berlin zu suchen, die dann nach der Biennale »gentrifiziert« werden könnten, sondern »klar definierte Bauten« zu wählen, für die eine spätere Umwandlung nicht in Betracht kommen würde.¹ Sie erklärten, dass das 2005 fertiggestellte Gebäude von Günter Benisch, das die Reste des his-

¹ Ingo Ahrend, *Die Bastardisierung der Kunst, Die 9. Berlin-Biennale löst die Grenzen zwischen Kunst und Werbung, PR und Engagement auf*, in: *Kunstforum* 241 (August 2016), S. 209.

torischen Baus der Berliner Akademie der Künste mit einer komplexen Glas-
konstruktion umgibt, ein »Gefühl wie beim Betreten einer Firmenzentrale
mitten im Zentrum neben all diesen Machtstrukturen« (des Pariser Platzes)
vermittelte, und dass der Innenraum »mehr wie ein Einkaufszentrum oder wie
ein öffentlicher Ort als wie ein Museum aussieht«.²

Im Eingangsbereich, der einen großen Teil des Erdgeschosses umfasst,
wurde der Fokus der Kuratoren sogleich deutlich: Hinter dem Empfangstres-
sen war eine große, leicht überdesignte Verkaufsfläche für die von Telfar
Clemens unter dem Label Telfar gestalteten Uniformen des Museumspersonals
und ähnliche Bekleidungsartikel platziert, die kleine Extravaganzen im
Schnitt enthielten, aber grundsätzlich an klassische Streetwear anknüpften
und zu vergleichsweise hohen Preisen verkauft wurden.³ Beim Betreten die-
ses Bereichs konnte sich der Besucher nicht sicher sein, ob es sich um einen
konventionellen Museumsshop handelte, der, ähnlich wie in vielen anderen
Museen weltweit, Teil der Budgetkalkulation der Biennale war, oder um eine
Persiflage dieser Tendenz zur Kommerzialisierung der Museumslandschaft.
Genauso wenig konnte sich der Besucher sicher sein, ob es sich bei den an-
gebotenen Produkten um eine Persiflage des zeitgenössischen Streetwear-
Booms (dafür waren die einzelnen Artikel zu sorgfältig und professionell
produziert) oder um eine ernst gemeinte Modelinie handelte (dafür wirkten
Design und Präsentation zu spielerisch und unkommerziell).

Der weitere Eingangsbereich wurde von Fotowänden des Künstlerkollek-
tivs LIT, die in ihrer forcierten Künstlichkeit an Photoshop-Demonstrationen
erinnerten⁴, und mannequinartigen Skulpturen in obszönen Yogaposen der
schwedischen Künstlerin Anna Uddenberg beherrscht.⁵ Im Restaurantbe-
reich der Akademie der Künste hatte die Mexikanerin Débora Delmar als
Debora Delmar Corp. die ganz in Grün gehaltene Saftbar MINT eingerich-
tet, deren Weizengras-Ingwer-Säfte »auf den Flaschenetiketten den Preis der
Zutaten in mexikanischer, indonesischer, nigerianischer und türkischer Wäh-
rung« (= MINT) anzeigten – ein angesichts der betont professionellen Insze-
nierung der Bar absichtsvoll versteckter Hinweis auf das Missverhältnis zwi-
schen den Preisen der Grundprodukte, die diese Länder exportieren, und den
Preisen der daraus hergestellten Lifestyle-Produkte, die sie reimportieren.⁶
Ähnlich, wie in Telfar Clemens' Streetwear-Verkaufsbereich der kommerzi-
elle Übereifer der Präsentation gepaart mit einer tendenziell unverkäuflichen

2 Heinz-Norbert Jocks, *DIS, Berlin ist nicht New York, Ein Gespräch mit dem Kuratorenteam der 9. Berlin Biennale*, Lauren Boyle, Marco Roso & David Toro, in: *Kunstforum* 241 (August 2016), S. 201.

3 Telfar Clemens, *TELFAR RETROSPECTIVE*, 2016.

4 Will Benedict, Dora Budor, Cao Fei, Roe Ethridge, Hood by Air, Bjarne Melgaard, Simon Dybbroe Møller, Zanele Muholi, Johannes Paul Raether, Torbjørn Rødland, Akeem Smith, Martine Syms, Stewart Uoo, *LIT*, 2016.

5 Anna Uddenberg, *Transit Mode – Abenteuer*, 2014-2016.

6 Débora Delmar, *MINT*, 2016. Vgl. Ingo Ahrend, *Die Bastardisierung der Kunst* (Anm. 1), S. 214.

Produktlinie ein gewisses Unbehagen und leises Wundern beim Besucher hervorrief, staunte er hier über den riesigen Gestaltungsaufwand in einem Barbereich, in dem ein einziges Getränk, das sicherlich kein Verkaufsschlager war und wohl auch kaum als solcher konzipiert worden war, und sonst nichts angeboten wurde.

Im hinteren Barbereich, der direkt an den alten Gebäudebestand von 1906/07 angrenzt, hatte der Berliner Timur Si-Qin eine merkwürdige Kunstlandschaft aufgebaut, die auf mehreren voneinander getrennten Paneelen Versatzstücke aus Gartenarchitektur, Wüstenpflanzen und Wellnessdekoration präsentierte und dabei auf einem riesigen Videoscreen das Bildmaterial einer auf diese Zone gerichteten Kamera sowie vorproduzierte Landschaftsaufnahmen übertrug.⁷ Spätestens hier staunte man, wie intelligent die Kuratoren die Arbeiten der einzelnen Künstler in die im Normalfall eher unspezifische Erdgeschosszone eingepasst hatten: Einerseits waren die den einzelnen Künstlern oder Kollektiven zugeteilten Zonen eindeutig getrennt, andererseits gab es aufgrund der Vielteiligkeit der Werke oder Werkgruppen keine Fixierung auf einzelne Objekte, die sich gegeneinander abgesetzt hätten. Einerseits waren die einzelnen Zonen in sich so konsequent durchgestaltet, wie dies bei großflächigen Arbeiten und Ensembles nur selten der Fall ist, andererseits passten sie sich in ihrem Willen, mit dem Bild von kommerzieller Innenarchitektur zu spielen, den vorgefundenen Räumen in einer Weise an, die diese in einem völlig neuen Licht erscheinen ließen. So schienen auch die von Benisch in die neu gezogenen Wände integrierten Gemäuer der alten Ausstellungshallen über Si-Qins Landschaftsvisualisierung plötzlich eine visuelle Überzeugungskraft zu bekommen, die sie als reine Architektureonstruktion nie gehabt hatten.

Im Benisch-Bau läuft über den gesamten Bar- und einen großen Teil des Eingangsbereichs eine zierliche Betonbrücke mit einer Betonbegrenzung auf der einen und einem Metall- und Holzgeländer auf der anderen Seite entlang, die verschiedene Bereiche des ersten Obergeschosses durch den mehrgeschossigen Eingangsbereich hindurch miteinander verbindet. Diese Brücke war Schauplatz der wohl subtilsten Inszenierung der Ausstellung, für die das australische Künstlerkollektiv Center for Style verantwortlich war.⁸ Sie bestand aus abgelegten Kleidern, die zum Teil an Kleiderstangen, zum Teil an den Geländern aufgehängt waren, im zweiten Fall mit podestartigen Teppichstücken als Unterlagen, die sie davor bewahrten, direkt auf dem Laufweg zu liegen, Bänken und Stühlen, die teilweise selbstgebastelt, teilweise Industrieprodukte waren, Draht- und Holzskulpturen von betont dilettantischer Machart, von denen viele den menschlichen Körper puppenartig nach-

⁷ Timur Si-Qin, *A Reflected Landscape*, 2016.

⁸ Center for Style, *Dress Rehearsal*, 2016.

bildeten, und zahlreichen abfallartigen Gegenständen aus Metall, Stoff und zum Teil verbranntem Kunststoff. Vielleicht am beeindruckendsten waren aber die über den gesamten Brückenbereich verteilten Flecken, zum Teil offensichtlich durch schmutzgetränkte Lappen, die noch am Boden lagen, erzeugt, zum Teil nur bei aufmerksamer Betrachtung sichtbar, dabei nicht selten an Spuren von Körperflüssigkeiten erinnernd, so dass die Brücke im Grunde wie ein verlassenes Lager von Obdachlosen wirkte, von denen einige künstlerische Ambitionen gehabt – oder einfach nur aus Langeweile Figuren zusammengebastelt hatten.

Tatsächlich war dieses Arrangement das Resultat einer Reihe von als Fashion Shows inszenierten Performances, die das Centre for Style während der Eröffnungstage der 9. Berlin Biennale abgehalten hatte. Wie man auf Fotos von diesen Performances erkennen kann, war zumindest ein Teil der Flecken auf der Brücke ganz einfach durch umgekippte Getränkeflaschen zustande gekommen. Dennoch: Selbst wenn tatsächlich alle Spuren auf der Brücke auf so einfache Weise entstanden wären (was zumindest nicht auf den in Schmutz getränkten Lappen und seinen Abdruck an der Betonwand zutreffen kann), lag es nahe, den gesamten Bereich wie ein extrem raffiniertes und ungeheuer zerbrechliches Bühnenbild zu betrachten und sich zu wundern, wie die Künstler so täuschend echte, aber doch auch künstlich wirkende Lebensspuren produzieren konnten. Darüber hinaus müssen die Flecken, ob sie nun Nebenprodukt der Performances oder absichtsvoll platzierte (und damit gefälschte) Spuren waren, im Nachhinein künstlich fixiert worden sein, um über die Dauer der Ausstellung nicht langsam zu verschwinden.

Das Benisch-Gebäude der Akademie der Künste wurde von DIS von der Dachterrasse bis zum Keller, der eigentlich dem Archiv vorbehalten ist, aber einige eindrucksvolle Räume beherbergt, komplett bespielt. Ein letztes Beispiel: Im ersten Stock der Akademie hatten Lizzie Fitch und Ryan Trecartin in den Lesesaal hinter dem großen Vortragssaal eine Art Schlafsaal und eine Bar eingebaut, die als »skulpturales Theater« für ihre Videoarbeiten dienten.⁹ Viel interessanter als diese trashigen Einbauten, die als Bühne für noch viel trashigere Videos dienten, war der Gang zwischen Vortrags- und Lesesaal, der zu den Vorführräumen führte, da er durch einen Granny-Smith-grünen Wandanstrich, braune, plüschige Auslegeware, altmodische Stehaschenbecher, Decken-Lautsprecher, Plastik-Buchsbäume und gelb-grüne Lichtschutzfolie auf den Fenstern die Anmutung eines gepflegten Sonnenstudios angenommen hatte. Es wird den Künstlern nicht entgangen sein, dass sie dem vermutlich teuersten Blick Deutschlands (nämlich auf den Pariser Platz) eine sorgfältig durchdachte Trash-Ausstattung entgegensetzten.

⁹ Lizzie Fitch/Ryan Trecartin, (*As yet untitled sculptural theater*), 2016.

Aus meiner Sicht handelt es sich hier, wie bei den anderen beschriebenen Arbeiten, nicht um eine ironische Setzung, mit der sich die Künstler über die Werthaltigkeit des Standorts und der Architektur lustig machen. Bewusst oder unbewusst scheint mir eher eine ernsthafte Bestürzung aus der Arbeit zu sprechen, die einerseits durch die Manipulation des Raums eine starke Irritation erzeugt und andererseits durch die Beklebung der Scheiben im Zusammenspiel mit der Ausstattung vorzuführen scheint, dass es im Grunde nur das Preisschild ist, das den Blick aus der Akademie der Künste am Pariser Platz von dem Blick aus einem Sonnenstudio in Marzahn unterscheidet.

Wenn wir nun zurück zu den Kuratoren kommen, wird schon bei dieser kleinen Anzahl von Arbeiten deutlich, dass DIS es verstanden hat, durch die Auswahl oder Kommission der Werke einen sehr deutlichen Fokus auf die Nachbildung von kommerziellen Räumen und Ausstattungen zu legen. Dabei spielt die passgenaue Adaption der vorhandenen Räume der Akademie der Künste eine wesentliche Rolle – die Idee des Kaufhauses oder des Einkaufszentrums, die entsprechend der Einschätzung, dass der Innenraum »mehr wie ein Einkaufszentrum oder wie ein öffentlicher Ort als wie ein Museum aussieht«, offensichtlich ein wesentlicher Ansatzpunkt war, hat hier viele Lösungen für entsprechende Raumaufteilungen angeboten. Im Gegensatz zum traditionellen Kaufhaus, in dem die einzelnen Bereiche möglichst deutlich voneinander abgegrenzt sind, gelingt es DIS aber, bei aller Ausdefinition der einzelnen Werke einen Gesamtraum zu erzeugen, der bis zu einem gewissen Grade auch ein einziges, riesiges Kunstwerk sein könnte, das sich von innen über den Bau legt und die Besucher durch die Räumlichkeiten der Akademie der Künste führt.

Für den Besucher ergibt sich hieraus eine Form der Begehung, die sich von der Begehung konventioneller Ausstellungen durchaus unterscheidet, da er sich weniger von Werk zu Werk bewegt, sondern eher die Räume durchläuft und jede einzelne Wahrnehmung, ob sie nun eine ausgestellte Arbeit oder die Räumlichkeiten der Akademie betrifft, auf ihre Stichhaltigkeit als Kunstgegenstand überprüft. Mit anderen Worten, die Ausstellung verschmilzt für den Besucher so sehr mit den Ausstellungsräumen, in denen er sich bewegt, dass grundsätzlich alles, was er sieht, Teil der Ausstellung sein könnte – daher auch die plötzlich so lebendige Anmutung der Übergänge vom Benisch-Bau zu den Überresten der alten Ausstellungshallen der Akademie der Künste.

Bemerkenswerterweise ist es nicht so – wie das in anderen Ausstellungen bisweilen versucht wird –, dass DIS die Beschilderung eliminiert hätte, um eine als äußerlich empfundene Abgrenzung zwischen den Kunstwerken aufzulösen. Eine solche Entscheidung wäre wohl als plump und durchschaubar empfunden worden. Obwohl die Beschilderung in allen Fällen sachgerecht und gut sichtbar angebracht war, wurde der unschöne Nebeneffekt konventioneller Museumsbeschilderung, die Besucher dazu zu verführen, sich nicht

von Objekt zu Objekt, sondern von Schild zu Schild zu bewegen, dadurch vermieden, dass die meisten Arbeiten so raumgreifend waren, dass selbst bei mehrfacher Beschilderung ein angemessenes räumliches Verhältnis zwischen Objekt und Schild eingehalten und das Schild nicht mit dem Objekt verwechselt werden konnte.

Insgesamt ist es den Kuratoren von DIS in der Akademie der Künste gelungen, ein erstaunlich wirksames Gleichgewicht zwischen den Ansprüchen der einzelnen Arbeiten und dem räumlichen und inhaltlichen Gesamtkonzept der Ausstellung zu realisieren. Es gab keine einzige Arbeit, bei der man den Eindruck gehabt hätte, sie wäre gewaltsam an das Ausstellungskonzept angepasst worden, und es gab ebensowenig Beispiele für Arbeiten, die das Ausstellungskonzept gestört oder durchbrochen hätten. Schwächere Arbeiten wurden durch die kluge Raumdisposition gestärkt, stärkere Arbeiten aber nicht geschwächt. Selbst die aufwendigen Videoinstallationen *The Tower* und *ExtraSpaceCraft* von Hito Steyerl, die völlig abseits der Hauptwege im Kellergeschoss gezeigt wurden, wirkten dort nicht isoliert, sondern aufgrund der perfekten Platzierung an einem hochgradig dystopischen Ort wie das heimliche Herz der Ausstellung.¹⁰

2. *Unmöglichkeit II: Unbox*

Im April 2016 fand innerhalb der Reihe *Unmöglichkeit I-IV* des Berliner Solistenensembles Kaleidoskop als zweites Konzert die Veranstaltung *Unbox* in der Galerie Picknick Studio Berlin statt. Tilman Kanitz, der künstlerische Leiter des Ensembles und Kurator der Konzertreihe, erklärte den kryptischen Titel der Reihe damit, dass alle Projekte des Ensembles in zweifacher Hinsicht unmöglich seien: Zum einen, weil es sich um »utopische Unterfangen« handele, deren Realisierung »eigentlich nicht möglich« sei, zum anderen, weil es von einem konservativen Standpunkt aus in einem moralischen Sinne »unmöglich« sei, klassische Musik so aufzuführen, wie es das Ensemble immer wieder tut.¹¹

Die »Grundidee für den Abend« war, so Kanitz, einerseits die Frage, wie sich ein Musiker »zu der von ihm gespielten Musik verhält« bzw. »wie ein Musiker sich selber hört«, und andererseits die Frage, »ob das Publikum eigentlich das Gleiche hört, was der Musiker hört«, und seine These sei gewesen, »dass das, was das Publikum hört, etwas ganz anderes ist als das, was der Musiker hört«. Er habe sich dann gefragt, »was passiert eigentlich, wenn der Musiker mit sich und der Musik und seinem Instrument alleine ist und an der Musik arbeitet«, und ob es nicht »wahnsinnig interessant« wäre, das

¹⁰ Hito Steyerl, *The Tower*, 2015, und *ExtraSpaceCraft*, 2016.

¹¹ Gespräch mit dem Verfasser, 6. November 2018, Berlin.

»einem Publikum zugänglich zu machen, weil vielleicht dort die viel interessanteren Sachen passieren in Bezug auf nicht abgesichertes Musikmachen«. Es sei ihm also um das »Öffnen des Vorgangs, was hört ein Musiker beim Musikmachen, und was bedeutet das emotional, was bedeutet das intellektuell« gegangen, und »in der Folge um die Frage, ist dieser Vorgang der Arbeit an der Musik etwas, was einsehbar« gemacht werden kann. Aus dieser Fragestellung habe sich dann der Titel »Unbox« ergeben, was eine Genrebezeichnung für Videos auf YouTube ist, in denen das Öffnen der Verpackung und das Auspacken von Industrieprodukten dokumentiert werden.¹²

Das Studio Picknick war an seinem damaligen Standort in Berlin Mitte ein ebenerdiger, langgestreckter Raum mit hohen, nicht schallisolierten Fenstern zur befahrenen Mohrenstraße hin und einer über neun Treppenstufen erreichbaren, apsisartigen Erweiterung an der vom Publikumseingang entfernten Stirnseite. Die vier Instrumentalisten – ein Streichquartett, obwohl nur Streichtrios und Solostücke programmiert waren – saßen auf hohen, schwarzen Podesten mit dem Rücken zum Publikum und dem Gesicht zur langen Fensterseite des Raums. Für das Publikum hatte der Künstler Dirk Bell kleine Sitzwürfel in schwarz und weiß produziert, die grundsätzlich beweglich waren, aber im Rücken der Instrumentalisten platziert wurden. Im Scheitelpunkt der Apsis hatte Bell eine große, polierte Stahlplatte aufgestellt, aus der ein schmaler Balken herausgeschnitten und an der gegenüberliegenden Stirnseite als eine Art Blickachse angebracht war. Direkt vor den vier Instrumentalisten war jeweils eine kleinere polierte Stahlplatte an die Fensterwand gelehnt – für das Publikum die einzige Möglichkeit, die Vorderseite der Interpreten zu sehen, allerdings als verzerrtes Spiegelbild. An der fensterlosen Längsseite, also im Rücken des Publikums, waren exakt gegenüber den vier Interpreten vier klassische Revox Bandmaschinen als akustisches Spiegelbild aufgestellt.

Zum Einlass saßen die Instrumentalisten bereits auf ihren Podesten. Nachdem das Publikum auf den Sitzwürfeln zwischen Interpreten und Bandmaschinen Platz genommen hatte, warteten sie einen Moment, standen dann gleichzeitig auf und gingen um das Publikum herum zu den ihnen zugeordneten Bandmaschinen, starteten sie mit dem für diese Geräte typischen lauten Klacken und gingen dann in gleicher Richtung um das Publikum herum zu ihren Podesten zurück. Vom Band erklang eine von den Mitgliedern des Solistenensembles Kaleidoskop eingespielte Aufnahme des Adagio aus Ludwig van Beethovens Streichtrio G-Dur op. 9, Nr. 1. Da die auf die Bandmaschinen verteilten Einzelstimmen nicht synchronisiert waren, liefen sie

¹² Dieses und alle folgenden Zitate: Gespräch mit dem Verfasser, 5. November 2018, Berlin. Auslassungen sind nicht gekennzeichnet, um einen besseren Lesefluss zu gewährleisten.

im Verlauf des Satzes immer weiter auseinander.¹³ Kanitz hatte während der Probenarbeit die Musiker gebeten, jeweils für sich ihre Stimme des ersten Satzes zu erarbeiten und dann ohne Abstimmung mit den anderen Musikern einzeln aufzunehmen. Er habe sich gedacht, »dass es interessanter wäre, die Unterschiedlichkeit des individuellen Musikhörens herauszustellen, wenn es anhand eines Kammermusikstücks passiert und nicht anhand eines Solostücks« und die einzelnen Stimmen im Nachhinein »übereinandergelegt« würden. Bei seinen Überlegungen zu diesem Programmpunkt habe er an *Krapp's Last Tape* von Samuel Beckett gedacht, weil es »für Musiker ziemlich früh schon der Fall ist, dass Musik etwas Zurückblickendes hat, weil man sie vor so langer Zeit eigentlich entdeckt hat. Die Stücke, die wir spielen, sind häufig Stücke, die wir vor Ewigkeiten zum ersten Mal gespielt haben.« Die Idee sei gewesen, das Publikum in die Lage zu versetzen, »Zeuge dieses Moments« zu sein, »in dem die Musiker sich sich selbst zuwenden« – akustisch in ihren Aufnahmen, optisch in den polierten Stahlplatten – und sich etwas anhören, dessen »Erstbegegnung vor langer Zeit stattgefunden hat«.

Nachdem die Bänder abgelaufen waren – die Cellostimme war wesentlich langsamer gespielt als die beiden anderen Stimmen und dauerte dementsprechend länger –, stand Paul Valikoski mit seiner Geige auf, ging zu den Bandmaschinen und stellte eine nach der anderen ab. Dann stellte er sich vor die flache Stirnwand am Eingang und spielte das leise und langsame *Capriccio No. 2* von Salvatore Sciarrino.¹⁴ Während die Bandaufnahmen auf relativ hoher Lautstärke abgespielt worden waren und dadurch mögliche Störgeräusche weitgehend übertönten, wurde mit der kurzen Stille danach und dem dal-niente-Einsatz des Sciarrino-Capriccios der durch die nicht isolierten Fenster quasi ungebremst eindringende Straßenlärm überdeutlich. Für Kanitz wurde mit dem Ausschalten der Bandmaschinen und der nachfolgenden Stille »klar, dass man in diesem Raum jetzt ist, der Realität ist in dem Moment«, während mit dem Einsatz des Sciarrino-Capriccios und dem Eindringen der Straßengeräusche »der Ort sich wieder verwandelt und die eigentliche Realität draußen« stattgefunden habe.

Der gesamte Abend baute auf dem Wechsel von Tutti und Solo auf. Nach dem Beethoven-Tutti vom Band und dem Sciarrino-Solo folgte nun eine Collage aus den ersten Takten des finalen Prestos aus dem Beethoven-Trio, den ersten Takten der *Musik für drei Streicher* von Wolfgang Rihm¹⁵ und einem

¹³ Ludwig van Beethoven, Streichtrio G-Dur op. 9, Nr. 1, 1796-98. Tatsächlich lief das Beethoven-Adagio – den drei Stimmen des Streichtrios entsprechend – nur auf drei Bandmaschinen. Das Band der vierten Bandmaschine, die Paul Valikoski zugeordnet war, war bis auf einen leisen Geräuschklang aus Helmut Lachenmanns *Gran Torso* am Ende seiner Spielzeit leer und produzierte daher nur Bandrauschen und Maschinengeräusch.

¹⁴ Salvatore Sciarrino, 6 Capricci für Violine, No. 2, 1976.

¹⁵ Wolfgang Rihm, *Musik für drei Streicher*, 1977.

Bruchstück der Bratschen-Kadenz aus Helmut Lachenmanns *Gran Torso*.¹⁶ Die Auswahl dieser drei Stücke begründet Kanitz damit, dass das zentrale Stück, nämlich das Beethoven-Trio, ein früher, weniger bekannter Beethoven sein musste, damit »der Grundgestus präsent«, aber die spätere »Ausformung« noch nicht realisiert sei, und eine gewisse Möglichkeit bestehe, dass ein Teil des Publikums das Stück »zum ersten Mal« höre, auch wenn es »natürlich mit der Grammatik, mit der Sprache« vertraut sei. Als Ergänzung habe er zwei Kammermusikwerke des 20. Jahrhunderts gesucht, »die sich auf Beethoven beziehen«. Dabei klinge die *Musik für drei Streicher* im Grunde »wie eine Beethoven-Persiflage« und habe »eine große Rückwärtsgewandtheit« an sich, während sich Lachenmann mit *Gran Torso* offensichtlich in der progressiven »Traditionslinie« der Beethoven-Quartette sehe – dennoch sei »der tonale Rhythmus« und die »Überbetonung der traditionellen musikalischen Geste«, die Lachenmann in der Probenarbeit »verwirklicht haben möchte«, in seiner Musik »unglaublich präsent«.

Für das etwa 15 Minuten dauernde *Solo* für Viola d’amore von Georg Friedrich Haas¹⁷ saß Ildiko Ludwig auf dem unteren Teil der Treppe zur Apsis.¹⁸ Bezüglich der Stückauswahl erklärt Kanitz bemerkenswerterweise, dass es ihm überhaupt nicht darum gegangen sei, »lauter Lieblingsstücke« zu programmieren, sondern dass für ihn »die Frage, wie kann ein Musiker eigentlich zum Performer werden«, das wichtigste Kriterium gewesen sei. Das heißt, wie könne man »die Differenz zwischen Werk, aufgeführtem Werk und Person, also nicht Performer, sondern tatsächlich Person so weit wie möglich aufheben oder deckungsgleich bekommen«. Es sei bei dem »Konzept Unbox« nicht darum gegangen, »dass die Musiker irgendeine Form von darstellender Funktion haben, sondern im Gegenteil, dass sie ausgestellt sind«, weswegen sie auch in der »Anfangssituation in gewisser Weise wie Skulpturen« oder »ausgestellte Körper« präsentiert worden seien. Im Fall des Stückes von Haas sei ein wichtiger Aspekt gewesen, dass für die gelernte Bratscherin die Viola d’amore »ein seltsamer Fremdkörper« war, mit dem sie einerseits »vertraut«, aber gleichzeitig »unvertraut« gewesen sei, woraus sich »eine Ungelenkigkeit und eine Unbequemlichkeit« ergeben hätten, die eine professionell-distanzierte Darstellung des Stückes erschwert hätten. Bei dem Haas-Stück handele es sich um einen »Endlosmonolog«, so Kanitz, bei dem er sich frage, ob jemand, der mit dieser »Art von Musik nicht unbedingt so vertraut ist«, das Gefühl habe, es gehe »um viel Inhalt« oder »vielleicht um nichts«. Gerade diese eigenartige Zurückhaltung der langen Komposition

¹⁶ Helmut Lachenmann, *Gran Torso*, *Musik für Streichquartett*, 1971.

¹⁷ Georg Friedrich Haas, *Solo für Viola d’amore*, 2000.

¹⁸ Nachdem Valikoski auf seinen Platz zurückgekehrt war, übernahm er die Bratschenstimme von Ludwig unter Auslassung der für die Violine nicht erreichbaren Töne im tiefen Register, während sich Ludwig auf ihre neue Spielposition begab.

habe dazu geführt, dass die Musikerin in dem »scheinbar ewigen Vortrag« als Persönlichkeit hervortreten konnte.

In dieses zweite Solo brach das dritte Tutti ein, wieder mit dem finalen Presto des Beethoven-Trios, wobei hier die drei Musiker in Anlehnung an den Prolog der Bandmaschinen ihre Stimmen »in maximalem Autismus« vortragen und im Gegensatz zu der wohlgeordneten »Einstimmigkeit und Einheit« des Haas-Solos die »betonte Vielheit eines tumultartigen Chaos-Moments« erzeugen sollten. Während die Kollegen diesen »akustisch chaotischen Zustand« realisierten, lief die Bratscherin zu ihrem Podestplatz zurück, um mit dem vollständigen Bratschen-Solo aus *Gran Torso* das Tutti abzubrechen: Der »Tumult der Vielheit implodiert« in dieses »Solo am Nullpunkt, am klanglichen Nichts, quasi unhörbar«.¹⁹

Allerdings ist dieses Lachenmann-Zitat nur die Überleitung zu Mark Andres *E* für Cello²⁰, das als einziges der vier Soli am Platz, also auf dem Podest gespielt wird. Der Positionswechsel besteht hier darin, dass sich die Cellistin Boram Lie »vom eigenen Bild« auf der polierten Stahlplatte abwendet und zum Publikum dreht. Wichtig ist hier die Rolle der Anschlüsse der aufeinanderfolgenden Stücke und Teilstücke. Wenn Kanitz davon spricht, dass das Beethoven-Tutti das Haas-Solo »unterbrochen« hat, zum *Gran Torso*-Solo hin »implodiert« ist, und sich *E* in den »Rauschklang« des Bratschensolos »eingefädelt« habe, heißt das nicht, dass die Stücke tatsächlich einander unterbrochen oder über längere Strecken überlagert hätten, sondern dass entweder das Ende eines Stückes leicht verkürzt oder der Einsatz eines Stückes leicht vorgezogen war, um die Anschlüsse »zu härten«, wie Kanitz sagt, und den »jeweiligen Zuhörern die Entscheidung zu überlassen«, wann sie »von einem Stück zum nächsten« springen. Filmisch gesprochen würde es sich auf keinen Fall um »Überblendungen« handeln, so Kanitz, sondern um einen Schnitt, bei dem der Betrachter »alle Informationen« hat, um die Einstellung zu Ende führen zu können, und das Auserzählen »eine Banalisierung« wäre.

Auch bei der Auswahl von *E* sei es, so Kanitz, darum gegangen, ein Stück zu finden, das die Musikerin nicht wie »das Stück eines anderen Autoren« aufführen würde, sondern, als ob sie selbst »der Autor des Stückes« sei. Boram Lie habe das Stück nicht unbedingt »der Notation entsprechend präzise gespielt«, sondern in die Musik »eine bestimmte Art von Expression« und »Ungebändigkeit« gebracht, die »vielleicht nicht das ist, was ursprünglich intendiert ist«, aber etwas »erzählt mit dem Stück«. In gewisser Weise komme es zu »einer Art von Entblößung«, weil sie »sehr viel von sich preisgeben« müsse, um mit dem »wenigen Material«, das ihr das reduzierte Stück zur Verfügung stellt, »umgehen« zu können. Dies sei ein weiterer Aspekt des

¹⁹ Bis zur Rückkehr von Ludwig hatte Valikoski wie im zweiten Tutti die Bratschenstimme übernommen.

²⁰ Mark Andre, *E* für Violoncello, 2012.

»Unboxings«, also des »Auspackens« von etwas, was »man in einem konventionellen Kontext nicht zeigen würde, weil es in einem konventionellen Kontext eher um die Darstellung von etwas geht«.

Ein weiteres Kriterium bei der Auswahl von *E* war der Aspekt des ritualhaft Religiösen. Das Studio Picknick mit seiner erhöhten Apsis war von sich aus schon überdeutlich an den Typus eines einfachen Kircheninnenraums angelehnt, was durch die Ausstattung von Dirk Bell mit Spiegelplatte und ausgefrästem Längsbalken noch weiter hervorgehoben wurde. Es sei schwer vorstellbar, so Kanitz, dass Mark Andre, für den Musik immer eine religiöse Bedeutung hat, die stumme Bewegung der linken Hand in der Vertikalen und des Bogens in der Horizontalen nicht als »ständiges Kreuzmotiv« auffasse, das »in diesem Stück eine große Rolle spielt«. Darüber hinaus habe der Gesamtkontext mit den Tutti, in denen das Publikum »ignoriert wird«, und den Soli, in denen es »adressiert wird«, den Charakter eines »seltsamen Rituals«, in dem das Stück »einen guten Platz« hatte. Hier ist hinzuzufügen, dass auch die Idee des »Unboxing« als öffentlicher »Entblößung« einen kultischen Aspekt beinhaltet und dem künstlerischen Ritual eine spezifische Bedeutung gibt.

Das vierte und letzte Tutti war dann das Ende des Finalsatzes des Beethoven-Trios ohne weitere Eingriffe.²¹ Gleichzeitig stand die Geigerin Anna Faber auf und lief mit ihrem Instrument hinter dem Publikum an den Bandmaschinen entlang zur Apsistreppe. Während ihres Gangs öffnete sie ihren leichten Militärmantel, zog ihn langsam aus und ließ ihn vor den Stufen auf den Boden fallen. Unter dem Militärmantel hatte sie nur ein langes, durchsichtiges Hemd an, so dass sie nun quasi nackt mit dem Rücken zum Publikum vor der Apsistreppe stand. Der nackte Aufstieg zur Apsisplattform war laut Kanitz eine bewusste Anspielung auf *Emma – Akt auf einer Treppe*, Gerhard Richters wahrscheinlich berühmtestes Bild. Auf der Apsisplattform angekommen, blieb die Musikerin vom Publikum schräg weggedreht, so dass die Vorderseite ihres Körpers für das Publikum nur verschwommen in der großen Stahlplatte der Apsis sichtbar war, startete ihren Clicktrack und spielte die Uraufführung meines Stückes *A Sentimental Journey – Air on the G-String*.²²

A Sentimental Journey ist in gewisser Weise ein konzeptuelles Stück, in dem in der rechten Hand ein ununterbrochener Wechsel von Auf- und Abstrich durch plötzliche, zum Teil extreme Tempowechsel und systematische Varianten von Bogendruck und Bogenort variiert wird, während die linke Hand in unregelmäßigen Schritten vom unteren Ende der G-Saite zu ihrem obersten Ende wandert und dabei zwischen Vollgriff, Halbflageolett und Flageolett dif-

21 Hier spielte zum ersten Mal (abgesehen vom vorproduzierten ersten Tutti) eine vollständige Streichtrio-Besetzung mit Valikoski statt Faber an der Geige über die gesamte Dauer des Tutti-Einsatzes.

22 Sebastian Claren, *A Sentimental Journey, Air on the G-String* für Violine, 1998/2016.

ferenziert. Im Resultat ergibt sich ein Klangbild der Extreme, in dem sehr leise, kaum hörbare Passagen und extrem laute, fast maschinell wirkende Geräuschpegel, die im Allgemeinen nicht mit einer einzelnen Geige assoziiert werden, abrupt aufeinander folgen.

Für die Idee des Abends war natürlich wichtig, dass hier »der Gedanke des Auspackens oder des Entblößens oder des Öffnens ganz explizit und nachvollziehbar bis zum letzten Moment auserzählt wird«. Noch wichtiger war für Kanitz aber, wie er sagt, der »interessante Kontrast« zwischen dem »relativ statisch aussehenden Spiel, dessen Bewegungen in dem Moment, wo man die Musikerin im Profil spielen sieht, noch mal minimiert werden« und der »Schnelligkeit der Tonbewegungen«, die durch das rhythmische Brechen des Tons bei spezifischen Kombinationen von Bogenort und Bogendruck sowie Berührungspunkt und Fingerdruck zustandekommen und sich über die Geschwindigkeit der Bogenwechsel legen, so dass sie visuell nicht oder nur ansatzweise nachvollziehbar sind. Ähnlich wie im Prolog, aber auf völlig anderer Grundlage, habe sich hieraus eine skulpturale Qualität ergeben, die »etwas von einem Heiligenbild, auf jeden Fall aber etwas sehr Fragiles« gehabt habe.

Man habe also eigentlich »kein bewegtes Bild«, sondern »ein statisches Bild« gesehen und dazu einen »in seiner ganzen Unvorhersehbarkeit« – Tonbrechungen, Tonwiederholungen, Temporelationen und Dynamik – »doch auch vorhersehbaren Ablauf von Klang« gehört, da eines eben »total vorhersehbar« gewesen sei, nämlich »dass es ansteigt, dass es immer höher wird« und es »irgendwann halt nicht mehr höher« geht. Diese Art der Vorhersehbarkeit – »du siehst ja förmlich die Länge dieser Saite, das heißt ein Viertel des Stückes ist vorbei«, »jetzt sind wir in der Hälfte des Stückes, Hälfte der Saite« – führe zu »einer interessanten Form von Publikumsqual«, die wiederum einen »seltsamen Ritualcharakter« habe. Dem »Pathos« dieses »Ritualcharakters« stehe aber die »Konsequenz und Härte« des Stückes entgegen.

A Sentimental Journey beginnt mit einem einminütigen, extrem brüchigen Aufstrich aus dem Nichts ins vielfache Forte (die Dynamik ist nicht separat notiert, sondern ergibt sich aus den Anweisungen für linke und rechte Hand) und endet mit einem 30-sekündigen Abstrich ins Nichts. In diesem Moment geht das Licht aus, die Musikerin verlässt die Apsis über einen Seitenausgang, wenn das Licht wieder angeht, ist die Apsis leer, aber die drei übrigen Musiker sitzen weiterhin unbewegt auf ihren Podesten. Für Kanitz war es wichtig, dass der Abend keinen »konzertanten« Abschluss hatte »in dem Sinne, dass die Musikerinnen zeigen, okay, jetzt ist es vorbei, ich lasse die Spannung los und ihr könnt applaudieren«, sondern einen »theatralen«: »es war Black, und in diesem Kontext war nicht klar, ist das jetzt ein Black, das bedeutet, der Abend ist vorbei, oder ist das jetzt ein Black, und danach geht die Erzählung auf eine andere Art weiter.«

3. Zusammenfassung

Obwohl die Ausstellung der 9. Berlin-Biennale in der Berliner Akademie der Künste und das Konzert *Unmöglichkeit II: Unbox* des Solistenensembles Kaleidoskop in grundsätzlich verschiedenen künstlerischen Medien arbeiten und dementsprechend weitgehend unterschiedliche Zielgruppen ansprechen, lassen sich einige konzeptuelle Gemeinsamkeiten aufzeigen, die gerade in Anbetracht der unterschiedlichen medialen Grundlagen bemerkenswert sind und eine deutliche Abwendung von herkömmlichen kuratorischen Strategien vollziehen:

1. Es geht nicht mehr um die absolute Qualität jeder einzelnen Arbeit bzw. jedes einzelnen Stücks, sondern darum, wie sie sich in den Kontext der Ausstellung bzw. des Konzertes einfügen. Dabei ist es durchaus möglich, dass von zwei Arbeiten, die sich inhaltlich oder strukturell gleichen, absichtlich die weniger profilierte ausgewählt wird, weil hierdurch andere Parameter der Ausstellung bzw. des Konzertes in den Vordergrund treten können.

2. Den Kuratoren ist es wichtig, eine nicht wiederholbare Situation herzustellen: Ausstellung bzw. Konzert sind mit allen ihren Parametern so exakt in den Ort der Veranstaltung eingepasst und für diesen konzipiert, dass ein Ortswechsel eine komplette Neuausrichtung der Konzeption erfordert oder gar nicht erst möglich ist.

3. Es geht weniger um die einzelne Arbeit, die im Kontext der Ausstellung oder des Konzertes gezeigt bzw. aufgeführt wird, als um den Gesamteindruck. In diesem Sinn hat der Kurator tatsächlich Vorrang vor dem Künstler bzw. Komponisten. Es ist zwar immer noch möglich, aber nicht mehr sinnvoll, und schon gar nicht der kuratorischen Idee angemessen, in eine Ausstellung oder ein Konzert zu gehen, um nur einen Teil der Arbeiten zu hören bzw. zu sehen, und dann die Veranstaltung wieder zu verlassen.

4. Dementsprechend wird extrem große Sorgfalt auf das räumliche oder zeitliche Verhältnis der Arbeiten zueinander verwendet. Es geht nicht darum, die Arbeiten in didaktischer Weise miteinander zu verschmelzen oder ihre Grenzen unkenntlich zu machen, aber es wird großer Wert darauf gelegt, die Grenzen zwischen den Arbeiten zu gestalten, selbst wenn es sich nur um eine besonders sorgfältige Bestimmung der zeitlichen oder räumlichen Abstände zueinander handelt. Es ist nicht schwierig und schon gar nicht unmöglich, die Grenzen der Arbeiten zu erkennen, aber das Publikum ist gezwungen, seine Aufmerksamkeit nicht mehr nur auf die Arbeiten selbst, sondern auch auf ihre Grenzen und Zwischenräume zu richten.

5. Durch diese Strategie wird unweigerlich der Hintergrund der Ausstellung bzw. des Konzertes nach vorne gerückt, und zwar nicht nur in dem Sinne, dass die Ausstellung bzw. das Konzert in dieser Weise nur an diesem

Ort mit diesen spezifischen Eigenschaften stattfinden kann, sondern auch in dem Sinne, dass sich das Publikum nicht im Voraus sicher sein kann, welche Reize zu den ausgestellten bzw. gespielten Werken, welche Reize zur Inszenierung und welche Reize zum Ort selbst gehören, so dass es sich intellektuell aktiv durch die Ausstellung bewegen bzw. am Konzert teilnehmen muss, um Arbeiten, Übergänge bzw. Zwischenräume und Hintergrund voneinander zu unterscheiden. Dabei geht es nicht um eine willkürliche Verrätselung, sondern um eine ernsthafte und intensive Auseinandersetzung mit allen Komponenten, die an einem bestimmten Ort vorhanden sind.

6. Aus den vorangegangenen Punkten ergibt sich eine gewisse Entindividualisierung der einzelnen Werke und damit auch ihrer Autoren. Je besser das einzelne Werk in den Gesamtzusammenhang der Ausstellung bzw. des Konzertes eingepasst ist, je mehr es als Teil eines durchgestalteten Ausstellungsraumes bzw. einer ununterbrochenen Konzertdramaturgie wahrgenommen wird, desto durchlässiger werden nicht nur seine räumlichen und zeitlichen Grenzen, sondern auch die Merkmale seiner Individualität. Das heißt nicht, dass das individuelle Werk verschwindet oder als solches nicht mehr wahrgenommen werden kann, aber es wird nicht mehr als unhinterfragbare Grundlage des Gesamtzusammenhangs präsentiert, sondern muss sich innerhalb dieses Gesamtzusammenhangs mit seinen individuellen Eigenschaften durchsetzen.

7. Es geht nicht um einen didaktischen Zusammenhang, der auf Wissensvermittlung abzielt. Ein nachprüfbarer historischer oder künstlerischer Zusammenhang zwischen den einzelnen Werken ist in diesem Sinne keine Voraussetzung für eine gelungene Ausstellung oder ein gelungenes Konzert und würde innerhalb der Ausstellung bzw. des Konzertes auch nicht kommuniziert werden. Es geht nicht um eine Absicherung des Konzeptes durch gesicherte Fakten, was auch eine Absicherung des Publikums durch gesicherte Information bedeuten würde, sondern um eine direkte Konfrontation des Publikums mit der Präsentation. Für das Gelingen dieses Konzeptes ist es gerade wichtig, dass dem Publikum nicht im Voraus erklärt wird, worauf es sich einlässt, sondern dass es die Eindrücke der Ausstellung bzw. des Konzertes selbst sortieren muss. Eine gewisse Rätselhaftigkeit (im Unterschied zu Verrätselung) muss dabei nicht intendiert sein, ist aber fast zwangsläufig Teil des Gesamteindrucks: Es geht eher darum, Fragen zu provozieren, als sie zu beantworten.

8. Im Umkehrschluss heißt das, dass sich die Kuratoren auf eine ähnliche Art angreifbar machen, wie es Künstler in einem herkömmlichen Kontext sind. Sie können sich nicht hinter den Regeln und Argumentationen des konventionellen Betriebes verstecken, sondern müssen mit den Ergebnissen ihrer Entscheidungen direkt überzeugen. In diesem Sinne übernehmen sie Aufgaben, die weit über das konventionelle Verständnis eines Ausstellungs-

makers oder Konzertdramaturgen hinausgehen. Bis zu einem gewissen Grade könnte die Ausstellung bzw. das Konzert selbst als eigenes Werk verstanden werden, dessen Material die Werke der ausgestellten Künstler bzw. die Stücke der gespielten Komponisten sind, aber auch alle Parameter, die Voraussetzung einer Ausstellung bzw. eines Konzertes sind, wie vor allem der Ort mit allen seinen wesentlichen und unwesentlichen Eigenschaften, und im Falle des Konzertes die Interpreten als Ausführende, aber auch als Personen und Körper, die sie faktisch sind.

9. Dabei ist es wesentlich, dass die Kuratoren nicht in Personalunion mit den Künstlern agieren, sondern eine eigene, den Kunstwerken äußerliche Instanz darstellen, da nur so die Werke durch einen ihnen fremden Blick dem Kontext der Ausstellung bzw. des Konzertes gegenüber geöffnet werden können. Es geht eben nicht darum, den Einflussbereich eines Kunstwerkes über seine materiellen Grenzen hinaus zu erweitern, wie dies der Autor des Werkes auch dann tun würde, wenn er das Gegenteil beabsichtigen würde, sondern darum, es von außen für seine Umgebung zu öffnen, was nur der externen Entscheidung gelingen kann. Der Typus des Kurators, der diese Entscheidung trifft, erfüllt eine Funktion, die als Position bisher nicht institutionalisiert ist, aber sich anhand ihres Wirkungsbereichs bereits eindeutig definiert hat. Es handelt sich um eine Position, die aufgrund ihrer spezifischen Wissens- und Entscheidungskompetenzen nur als künstlerisch bezeichnet werden kann.

Abstract

The Curator as Artist – Although the position of the art curator consistently gained power and influence in the second half of the 20th century, this development was further accelerated with the dawn of the 21st. Not only in visual art, but also in music, aspects of curatorial work have developed into an independent artistic practice. Possible artistic consequences of this development are examined with reference to the 9th Berlin Biennale (2016), curated by the US artist collective DIS, and a concert by the Berlin group Solistenensemble Kaleidoskop from the same year, curated by Tilman Kanitz.