

PERFORMANCE

JENNIFER WALSH

Time Time Time
24. März 2019, MaerzMusik, Haus der Berliner Festspiele, Berlin

Die Bilder vom Schwarzen Lochs erschienen einen Moment zu spät, um in Jennifer Walshes *Time Time Time* Aufnahme zu finden. Dennoch sind sie als Gegenstände präsent, und das zurecht: Denn was würde genauer die Notwendigkeit des Umdenkens von Zeitlichkeit verdeutlichen als ein Schwarzes Loch?

Für *Time Time Time* arbeitete Jennifer Walsh mit dem Philosophen Timothy Morton zusammen, der zur philosophischen Strömung des Speculative Realism und New Materialism gehört, die sich ausgehend von den Erkenntnissen der Physik seit Einstein mit einem neuen Denken aller Grundkategorien beschäftigt, besonders derjenigen von Materie, Objekten und Zeit. Interessanterweise steht die auf den ersten Blick abstrakt wirkende philosophische Auseinandersetzung mit gängigen Grundkonzepten in engem Zusammenhang mit der Bedrohung unseres Ökosystems durch die Erderwärmung. Mortons Konzept der Hyperobjekte (Morton 2013) bezeichnet Objekte, in die wir als erkennende Subjekte verwickelt sind, wie die Klimaveränderung, das Klima selbst, oder aber auch die Zeit. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie oftmals zu groß und zu nah sind, um direkt gesehen werden zu können; um sie zu beschreiben, müssen also indirekte Wege gesucht werden, die zwischen Phänomenologie und Spekulation liegen. Die »realistischen« oder »materialistischen« Aspekte liegen in der Anerkennung einer selbsttätigen Materie, die nicht auf kulturelle oder diskursive Bedeutungszuschreibungen wartet.

Das Konzept der Hyperobjekte, auf das sich Walsh schon in *Everything is Important* (2016) bezog, ist außerdem geeignet, das relationale System ihrer Kompositions-Performances zu verstehen. Denn Walshes Produktionen haben die Tendenz, selbst den Charakter von Hyperobjekten anzunehmen. Sie zeichnen sich durch eine differenzierte Verbindung der musikalischen, performativen und visuellen Ebene aus. Hierzu gehört auch die selbstverständliche Mischung von Musikstilen sowie das Einbeziehen anderer Performer*innen und der Energien, die sie mitbringen. Die Stücke und ihre Aufführungen sind soziale Räume, in denen Musiker*innen, Materialien, Erinnerungen und potentiell alle existierenden kulturellen Artefakte Beziehungen eingehen können.

In *Time Time Time* sind neben Walsh ein Meditations-Performer, die Sound- und Klangkünstler*innen Áine O'Dwyer, Lee Patterson, M.C. Schmidt, Streifenjunko (Eivind Lønning & Espen Reinertsen), Vilde&Inga (Inga Aas & Vilde Alnæs) auf der Bühne oder auf den Galerien des Haus der Berliner Festspiele verteilt. An der hinteren Bühnenwand befindet sich eine Leinwand, die zu Beginn vielleicht ein anderes Bild eines Schwarzen Lochs zeigt: als ein Objekt, das auch die Raumzeit der Aufführung generiert. Während sich die Aktivitäten der Performer auf den ganzen Aufführungsraum ausweiten, und laut Presseberichten auch die Entropie des Publikums die Länge der Aufführung beeinflusst, sitzen vier der Performer*innen in einer Reihe an Tischen mit elektronischem Equipment an der Bühnenrampe. Hierdurch wird die Grenze zwischen Auditorium und Bühne unterstrichen und zuweilen der Energiefluss

blockiert. Intensiv (und immersiv) ist dagegen ein späterer Moment, in dem die Performer*innen sich durch den Zuschauerraum bewegen und ein urwaldartiges Soundscape mit Vogelgeräuschen produzieren. Die Zuschauer*innen werden so zu Teilen des Hyperobjekts, ohne dass eine ursprüngliche Version von Natur oder Gemeinschaft evoziert würde. Denn zugleich ist auf der visuellen Ebene der Leinwand eine Maschine zu sehen, die Plastikdinosaurier herstellt. Vorstellungen von Natur als etwas von uns Getrenntes, Ursprüngliches werden durchbrochen, und unsere Zugehörigkeit zur Natur unterstrichen. Durch den ironischen Verweis auf die Plastikdinosaurier wird im selben Moment die Formierung unserer Wahrnehmung durch die Warenwelt bewusst gemacht.

Solche Brechungen sind kennzeichnend für Walshes Komponieren, und der Art und Weise, wie sie ihr Material auswählt und mit ihm arbeitet. Ein Aspekt ihrer Arbeiten ist die starke Präsenz von sprachlichem Material, das auch in *Time Time Time* intensiv genutzt wird. Unter anderem sind es mit Timothy Morton erarbeitete Textpassagen und Phrasen des Fernsehens, Sätze, die durch Social Media wabern, die Walsh mit ihren Co-Performern solange zerdehnt und zerstückt, bis sie wieder zu musikalischem Material werden. In diesem Prozess der Materialbearbeitung zeigt sie Gemeinsamkeiten mit Gustav Mahlers und Olga Neuwirths Komponieren. Der Prozess wird auch auf musikalisch sedimentiertes und visuelles Material bezogen, das sowohl selbst produziert wird sowie aus dem found footage alter Fernsehbilder besteht.

Die starke Präsenz des sprachlichen Materials ist in gewisser Weise naheliegend, da Walsh eine immer wieder überraschende Virtuosität als Vokalperformerin zeigt. Sie verwendet eine Bandbreite von gesprochenem Text in einem an Rap und Hip-hop angelehnten Rezitativo-Stil, um die Phrasen des alltäglichen Lebens umzuformen. Auch die (mit einfachen Instrumenten erzeugten) Vogelstimmen der Urwaldsoundscape werden zum Ausgangspunkt ihrer stimmlichen Virtuosität. Indem all das angehäuften kulturellen Material im Beisein des Publikums zu einem multimedialen Kunstwerk umgeformt wird, zeigt Walsh Möglichkeiten, die Welt umzugestalten.

Zu ihrer Art und Weise, dies zu tun, gehört die Zusammenarbeit mit den anderen Performer*innen, die Teil des Hyperobjekts sind. Durch die starke Präsenz zeigt sich Walshes Interesse an hierarchiereduzierten Gefügen, in denen sich der Fokus zwischen verschiedenen Soli, Duetten oder Ensemble-Konstellationen der verschiedenen Performer*innen immer wieder verschieben lässt.

Insbesondere das Solo der Harfistin Áine O'Dwyer sei hier als besonders intensiver Moment der Aufführung erwähnt. (Mit dem in der experimentellen Musik eher ungewöhnlichen Instrument erinnert sie an Walshes Aisteach-Projekt, mit dem sie die Geschichte einer musikalischen irischen Avantgarde erfunden hat.) Die Intensität des Harfensolos entsteht unter anderem dadurch, dass es in Walshes Stück auf eine laute Phase mit musikalischen und tänzerischen Anleihen an die Clubkultur anschließt. Diese wurde zu großer Lautstärke und Intensität gesteigert – gefolgt von einer plötzlichen Stille. Wie während Unfällen in Fernsehfilmen sind nur gleichmäßig aufleuchtende Lichter zu sehen, die Performer*innen halten in ihrer jeweiligen Bewegung inne. Selbst die Leinwand ist endlich »still«. Aus dieser Stille erfolgen tiefe, verstärkte Harfentöne und es entwickelt sich das virtuose Spiel von O'Dwyer. Ein neuer Anfang, eine neue Zeit, die das Versprechen von Schönheit mit sich führt. Doch auch diese wird mit alltäglichen Sätzen durchbrochen, die alltägliche Handlungen beschreiben – wie Geld aus dem Bankautomaten zu holen.

In der starken Präsenz des Alltäglichen zeigt sich eine weitere Parallele von Walshes Produktionen zum New Materialism. Ihre Reflektion von verschiedenen sich überlagernden Zeitlichkeiten beschränkt sich nicht nur auf die Zeit der Planeten, Objekte und Zellen, sondern auch die Formung von Zeit und Zeitwahrnehmung durch Arbeit, sei es durch Fabrikarbeit oder Haushaltsarbeit. Die homogene Zeit, an die wir uns gewöhnt haben, ist ein Ergebnis der Fabrikarbeit, unterteilt durch den Rhythmus der Fließbänder. Die Zeit der Bühne und der Musik jedoch ist eine andere. Vor allem hat sie die Möglichkeit, eine Vielfalt verschiedener Zeitlichkeiten präsent zu machen, von der im Clubbeat tanzenden Performerin bis hin zum meditierenden Performer, dessen Tätigkeit sich nicht eindeutig erschließen lässt. Es könnte der innere Guru der neoliberalen Arbeitswelt aus den Textpassagen sein, an den man sich wendet, wenn man während der Arbeit kontinuierlich still weint.

Mit dem Modell der Hyperobjekte, die den Mikro- und Makrokosmos von Walshes Produktionen strukturieren, stellt sich die Komponistin einigen der aktuellen Herausforderungen. Diese beginnen bei der Erderwärmung, die Walshe als einen Prozess präsent macht, dessen Teil wir sind, auch wenn wir immer nur kleine Teile zu sehen bekommen. Die überwältigende Präsenz von Informationen und Fragmenten der Alltagskultur, deren ästhetische Reize uns als wahrnehmende Subjekte überfordern können, werden als Hyperobjekte ebenfalls als etwas präsent, das eine eigene Zeitlichkeit produziert.

Die Stärke von Walshes Kompositionen-Performances ist, dass sie lohnenswerte Fragen des Denkens und Wahrnehmens aufwerfen. Damit entfalten sie ihre eigene Raumzeit, die über die Aufführung hinausreicht. Deutlich ist, dass Walshe auch auf der Suche ist nach einer neuen Position für das künstlerische Subjekt im Verhältnis zu den Hyperobjekten der Gegenwart. Dadurch bleibt manches rätselhaft, manches dringt nicht von der Bühne in den Zuschauer*innenraum. Doch damit unterstreicht sie die Relevanz von Kunst, ihre Teilhabe an einem neuen Denken über und in der Welt, solange es sie noch gibt.

Irene Lehmann

ZEITSCHRIFT

TEXTE ZUR KUNST

Heft #112 – Noise/Silence

Lärm und Stille stehen nicht nur im Verhältnis eines Kippbildes, sondern auch mit anderen Begriffen wie Geräusch, Rauschen, Klang und Musik in verzwickten Verhältnissen. Je nach Perspektive kann Lärm, der meistens eine negative Bedeutung besitzt, als Geräusch, Klang und Musik mit einer positiven Perspektive auf ein Klangereignis betrachtet werden; es geht dabei um den Relativismus des Beobachtens.

Der Musikwissenschaftler Kai Ginkel veröffentlichte 2017 sein Buch *Noise – Klang zwischen Musik und Lärm*, wobei sich der Begriff Noise als Klangästhetik im deutschsprachigen Raum musiksozio-

logisch etabliert hat, d.h. sich nicht auf die historische, sondern die systematische Musikwissenschaft thematisch fokussiert. Allerdings ist es auch üblich, dass der englische Begriff Noise im neutralen Sinn zu Geräusch ins Deutsche übersetzt wird. Zu diesem Themenkomplex findet man einen Diskurs in der Ausgabe »Noise/Silence« der Zeitschrift *Texte zur Kunst*, um dem deutschen Begriff Lärm eine ästhetische Bedeutung zukommen zu lassen. Diesen Diskurs könnte man auf die Stellungnahme von Ginkel, der leider nicht in diesem Band berücksichtigt wurde, zum deutschen Begriff Noise zurückführen.



Während der Aufsatz vom Musikwissenschaftler Rolf Großmann »Stille, Geräusch, Rauschen« von der Stille als Ausgangspunkt des Geräuschs mit dem Beispiel des »stillen Stücks« John Cages – 4'33'' – ausgehend von der Historie der Geräusche als Kunst anfängt, betrachtet die Medienwissenschaftlerin Ute Holl in ihrem Aufsatz »Ausgrabung der Stille« die Stille mit Heideggerischen Ansätzen metaphysisch zunächst als Angst (S. 47). Beide können als gute Einführungen in das Thema gelten und formulieren als gegensätzliche Positionen mit Lärm und Stille eine thematische Vorgabe. Großmann stellt darüber hinaus die künstlerische Forschung *A Study into 21st Century Drone Acoustics* von Gonçalo F. Cardoso und Ruben Pater vor (S. 43), bei der die Geräusche von Drohnen archiviert wurden und nicht nur als *L'art pour l'art*, sondern auch als Glossar zur historischen Sound-Forschung fungieren. Dies erweitert den Horizont auf die Perspektive des Geräuschs. Ute Holl ist die einzige Person, die sich in der Ausgabe hauptsächlich mit der Stille befasst hat. Sie präsentiert abstrakte und schwer begreifbare Bilder der Stille im Vergleich mit Werken des Künstlers Hiwa K, der die Kraft der Stille thematisch behandelt (S. 51). Dadurch ermöglicht sie es die Stille so konkret wie möglich darzustellen, generalisiert aber die Stille nicht als eindimensionale Vorstellung, sondern pluralisiert sie diskursiv. Die Kunsthistorikerin Fiona McGovern beschreibt in ihrem Artikel »Sound Kuratieren« die Geschichte der kulturellen Vermittlung von sogenannter Geräuschmusik. Ihr Beitrag unterscheidet sich deutlich von den anderen, denn es geht mehr um den Aspekt der Vermarktung.

Cevdet Ereğ, Michaela Melián, Andrea Neumann und Arto Lindsay, die sich als Künstler*innen mit Geräuschen beschäftigen, erweitern in ihren Beiträgen die theoretischen Vorgaben von Rolf Großmann und Ute Holl mit Beispielen ihrer eigenen Werke. Man kann verallgemeinern, dass die Auseinandersetzung mit Geräuschen in der Regel dazu führt, das Verhältnis von Sound und Raum hervorzuheben, damit amorphe Klangereignisse versachlicht bzw. verkörpert werden. Der Raum ist der Ort, wo die Stille und das Geräusch gemeinsam existieren könnten (Holl S. 51; Ereğ et al. S. 85–89; Melián S. 93–97; Neumann S. 107; Lindsay S. 113).

Während Arto Lindsay die Transformation von Lärm zum Geräusch andeutet (S. 115), setzen die anderen ihren Kompositionen und künstlerische Aktivitäten meist Auseinandersetzungen mit Geräuschen voraus. Dies erinnert wiederum an die Betrachtungen von Ginkel zu diesem Thema, der in seinem eingangs erwähnten Buch Noise als »eine Art der meist elektronischen Klang- und Musikproduktion« (S. 10) bezeichnet. In diesem Sinne entwickelt sich das Thema »Noise«, angefangen bei den Theoretikern Großmann und Holl bis zum letzten Beitrag des Praktikers Lindsay, in einem feinen Bogen hin zum Feld des elektronischen Klangs.