

# Die Komponistin und die Komponierten

Marina Rosenfeld  
im Gespräch mit  
Ines Goldbach

**Ines Goldbach:** Als Komponistin und bildende Künstlerin arbeitest du mit unterschiedlichen Sound- und Materialkonfigurationen. Einleitend möchte ich dich nach deinem Ausgangspunkt für ein Ausstellungsprojekt wie dem hier im Kunsthaus Baselland fragen. Die gesamte Ausstellung ist als ortsspezifische Installation konzipiert, und ich würde gerne wissen, was der Ausgangspunkt für dieses Projekt ist, wie auch allgemein für die anderen Ausstellungen, zu denen du eingeladen wirst.

**Marina Rosenfeld:** In früheren Arbeiten bin ich oft von einer Frage ausgegangen: Wie klingt ein verstärktes Signal – zum Beispiel eine Stimme oder meine Stimme – in einem bestimmten Raum? Diese Frage war zentral für mich – es geht um mehr als um die physische Akustik einer bestimmten Architektur, obwohl das natürlich auch nie ganz uninteressant ist. Aber für mich ist die Ausgangsfrage ein erster Schritt, um herauszufinden, was genau durch die Verwandlung eines Ortes von einem neutralen Behältnis in ein verstärkendes Raumvolumen generiert und was destabilisiert wird. Da ich zudem seit vielen Jahren im Bereich der Impromusik aktiv bin, besteht für mich auch ein gewisser Bezug zu einer anderen grundlegenden Frage: Wie klinge ich in diesem Raum?

Soundmensen bezeichnen den Negativraum einer architektonischen Form als Soundfield, als Klangfeld. Das ist ein schöner Begriff, der mich immer an die hochtrabenden Ambitionen vergangener Bewegungen erinnert, etwa die Land Art. Ich denke hier beispielsweise an Walter De Marias *Lightning Field*, das im Grunde eine kompositorische Ausformulierung des Zustands der Erwartung ist. Die Ereignisstruktur des Klangs ist das Warten – schliesslich ist ein Klangfeld immer nur emergent.

Da meine Arbeiten momentan ein gewisses Mass an Modularität aufweisen, bin ich wohl weniger daran interessiert, ortsspezifisch zu arbeiten oder das, was ich tue, als „Sound Art“ zu definieren. Diese hat gewisse ambitionierte Konnotationen im Sinne von poetischen Gesten, die durch das Ringen mit der Materialität des Klangs oder Ähnlichem realisiert werden. Vielmehr bin ich daran interessiert, was Kunst im Hinblick auf die starren zeitlichen Parameter der Musik bewirken kann. Oder daran, was aus Musik wird, wenn sie sich in den Bereich der statischen und trägen Formen verlagert, oder in den Bereich der Bildproduktion.

Die Terminverschiebung der Ausstellung *We'll start a fire* aufgrund der Pandemie hat neben vielen anderen Dingen zu einer gewissen Isolation geführt und mir einen Raum eröffnet, in dem ich mich mit meiner eigenen Produktionsgeschichte und Praxis auseinandersetzen konnte. Ich begann mir Bilder von Kollektivität anzusehen, vor allem die frühen Frauenorchester, die ich damals in Leben gerufen habe. Einige der neueren Arbeiten in der Ausstellung hängen mit der Aufarbeitung der Spuren – die überwiegend aus der Zeit vor dem Internet stammen – dieser recht monumentalen Ereignisse zusammen, die unglaubliche Konstellationen von Künstlerinnen zusammenbrachten (darunter Laurie Anderson, Jutta Koether, Josephine Meckseper, Kaffe Matthews, Okkyung Lee, Hrafnhildur Arnardóttir und das Kollektiv Threearfour). Und doch existieren sie ausserhalb dessen, was man heute unter einem Mindestmass an Dokumentation verstehen würde. Die Arbeit *Curtain* nimmt sowohl diese spezielle Live-Aktion – eine Performance mit 30 Frauen, die 2003 in New York in einem leer stehenden Autohaus in der Nähe des Lincoln-Tunnels aufgeführt wurde – in den Blick und fungiert zugleich als eine Art Theatervorhang, als Sichtschutz zwischen damals und heute. Die Arbeit kann entweder als Auftakt oder als Schlussakt, als Denkmal oder als Vorschlag betrachtet werden. In diesem doppelten Sinne verweisen der Massstab und die Unschärfe des Bildes in meinen Augen auf die Möglichkeit, uns in diese Szene gleichermassen als Publikum und als Darsteller\*innen hineinzusetzen – als Komponist\*innen und als Komponierte, wenn man so will.

**IG:** Vielleicht das wichtigste Element deiner Ausstellungslayouts ist, dass der Gang der Besucher\*innen durch den Raum irgendwie durch deine Werke verstärkt wird. Wie arbeitest du mit

diesem (sozialen) Faktor, wenn die Aktionen und Bewegungen der Besucher\*innen sich doch nicht vorhersehen lassen?

**MR:** Die erste Ausstellung mit einer exzessiven Menge an Overhead-Verstärkern in Kombination mit einem loopenden oder rekursiven Signalfuss, der ein Soundsystem generierte, das permanent am Rande der Rückkopplung stand, war die Ausstellung *Deathstar*, die 2017 im Portikus stattfand. Die High Heels der Besucher\*innen, vorbeiziehende Gänse und Autos wurden von den Mikrofonen aufgezeichnet, solange sie einen bestimmten Schwellenwert überschritten, und in das System zurückgespeist. Ein Netzwerk digitaler Delays sorgte die meiste Zeit für Stabilität, obwohl es Momente explosiver Buildups gab – nicht so sehr in Form von Rückkopplungen, sondern in Form radikaler Klangakkumulationen. Das war eine Art Offenbarung, denn ich erkannte, dass die flüchtigen Geräusche des Lebens in der Galerie, zu denen natürlich auch alle von den Besucher\*innen verursachten Geräusche zählten, kontinuierlich in der Arbeit registriert würden und diese sich daher destabilisierend auswirken könnten. Man wurde sich seiner selbst als Körper, möglicherweise als Knotenpunkt, in einer Matrix bewusst. Das implizite Thema aller Soundsysteme – der Fluss von Macht und Relationalität durch ein verstärkendes Netzwerk – wurde dadurch etwas expliziter zum Ausdruck gebracht. Ich habe diesen Vorgang in späteren Arbeiten weiter untersucht, etwa in *Music Stands*, einem Netzwerk aus mit Mikrofonen bestückten Skulpturen, die mehr auf Bodenhöhe installiert sind und die, was Nähe und Massstab angeht, flüchtiger und anfälliger für Berührungen, Abrieb, überschwängliche Vokalität und so weiter sind. Die Arbeiten operieren mit einer gewissen Sozialität, obwohl ich sagen würde, dass diese sich in erster Linie am Körper und seinen absorbierenden oder reflektierenden Eigenschaften orientiert – der Körper als ein Aggregat von Materialien und automatisch ablaufenden Prozessen – und weniger an einem kommunikativen oder diskursiven Raum.

**IG:** In der Ausstellung hier in Basel wird es auch Arbeiten geben, bei denen es sich sowohl um Notationen als auch um Zeichnungen zu handeln scheint. Ich frage mich, ob diese Notationen verschiedene Klangperformances dokumentieren, die bereits stattgefunden haben, oder ob sie möglicherweise zu zukünftigen Aktionen aufrufen?

**MR:** Die Papierarbeiten tragen den Titel *Annotations*. Sie reproduzieren Fälle, in denen ich Bleistift-, Kugelschreiber- oder Textmarker-Markierungen gefunden habe, die von den Beteiligten oder den Teilnehmenden in den Partituren früherer Stücke hinterlassen wurden. Manche reproduzieren auch unvollständige oder partielle Fotografien, die die Inszenierung von Performances dokumentieren. Nicht wenige spiegeln die kreative Intelligenz und Sorgfalt wider, mit der der Pianist Marino Formenti die Transkriptionen der Sound-Environments zur Aufführung brachte, die ich im Rahmen des *Deathstar*-Projekts entwickelt hatte. Sowohl die Textpartituren als auch die „Notizen“ sind Teil dieses Werkkomplexes, wenn auch indirekt. Aber es könnte sich auch um die Markierungen einer der Musikerinnen handeln, die eine Partitur entschlüsselt und einen Aktionsplan aufstellt.

**IG:** Handelt es sich also um Reflexionen über Aufführungen per se?

**MR:** Ja, in gewisser Weise. Ich habe viel darüber nachgedacht, was Performance im Moment bedeutet, besonders in dieser Zeit der Hyperperformativität, wo man sich die Performance als eine Kunstform vorstellen könnte, die auf die performative Konditionierung des gesamten öffentlichen Diskurses reagieren muss, oder so ähnlich. Und die Performance im Kontext der bildenden Kunst scheint tatsächlich darauf abzuzielen, ihren Status als Aufführung aufzugeben, indem sie es vorzieht, sich in einigen Fällen schnell in ein Objekt oder eine Warenform zu verwandeln, oder in anderen Fällen in einen Diskurs oder eine Art nostalgisches LARP. Nehme ich den Blickwinkel der Komponistin ein, so stellt sich mir die Sache ein wenig anders dar: Es besteht bereits eine ganz bestimmte Art von funktionaler Beziehung zwischen dem Klang als Ereignis, sagen wir, und seiner Objektform – im klassischen Sinne die Partitur. Natürlich geht es mir nicht um eine Notation, die eine Art perfektionierte Abstraktion als Gegenstück zur Praxis repräsentiert. Die Musikgeschichte ist ohnehin voll von Beispielen dieser beklemmenden Vorstellung von Genialität und so weiter. Ich interessiere mich vielmehr für die Notation als ein System – für die Art und Weise, wie Notationen und die Ereignisse, die sie ins Leben rufen, umeinander kreisen, sich gegenseitig ins und aus dem Dasein heben. Für mich streben die *Annotations* nach dem mehrdeutigen Status von Zeichnung und Partitur: Sie verweisen auf

Ereignisspuren und sind gleichzeitig spekulative Produkte neuer Ereignisse. Ich hoffe, dass sie etwas zu den Live-Performances beitragen können, die wir im September im Rahmen der Ausstellung realisieren werden. Ich denke, man könnte sagen, dass sie, wie alle Notationen, eine Form des Aufschiebs sind, wenn man sie durch die Linse des Zeitlichen betrachtet. Notieren heisst aufschieben, vorausplanen, eine Distanz zwischen der Idee und ihrer Verwirklichung herstellen. Insofern eine Notation auch eine Zeichnung ist, handelt es sich um eine Zeichnung, die nicht gänzlich mimetisch ist, sondern sich der Beschreibung oder Reproduktion widersetzt, gleich dem Einfügen einer Zeile in einen Code.

**IG:** Wir haben bereits darüber gesprochen, wie problematisch es ist, einem Werk so etwas wie Erfolg oder Misserfolg beizumessen. Und das gilt besonders für das Ergebnis einer Aufführung, die sozusagen durch eine Notation ins Leben gehoben wird. Könntest du konkretisieren, in welchem Sinne eine Arbeit als Misserfolg oder als Erfolg gewertet werden kann?

**MR:** Es gibt immer wieder Momente, in denen ich mir hehre Ziele für diese Stücke ausmale – zum Beispiel die Neuerfindung des Vergnügens an der Auralität innerhalb der abstrakten, hyperrelationalen Netzwerke, die wir gegenwärtig unser Zuhause nennen. Ich denke, wir müssen damit rechnen, dass diese Bemühungen nicht zwangsläufig zum Erfolg führen werden. Ich sehe meine Arbeit als Intervention auf einer niedrigeren Ebene: Um es mit einem Augenzwinkern ausdrücken, geht es darum, an der Programmierschnittstelle (API) zu tüfteln, statt an der (gefürchteten) User-Experience. Eine andere Metapher für den Prozess wäre eine Intervention entlang einer Art Vektor sinnlicher oder sensorischer Ereignisse, besonders im Moment ihres Abklingens, ihrem Nachhall. Ich weise diesen Aftersounds bestimmte Formen zu: Es gibt ein Aufflackern eines „heissen“ Signals innerhalb eines ansonsten ruhigen Soundsystems, und die Struktur der Arbeit sieht vor, dass es ein weiteres geben wird, und dann noch eines. Das Hören hat genauso Ereignischarakter wie das Sehen, doch paradoxerweise kann die Einführung von Zeit in die Gleichung, wenn man es mit einem zeitlichen Medium wie Klang zu tun hat, fast schon kontraproduktiv sein. Ich denke, dass beispielsweise die Stille und Zeitlosigkeit des Betrachtens von Gemälden eine zugänglichere Grundlage für

die Betrachter\*innen sein kann, um zeitliche Erfahrungen zu interpolieren – um eine anhaltende oder schwebende Art der Rezeption vor einem unbewegten Objekt zu erleben. Die Dynamik und der Unterhaltungswert eines Klangereignisses können die spekulative und autopoietische Natur des Zuhörens beeinträchtigen, die „Komposition“ der Zuhörer\*innen, die eine verführerisch schöne Möglichkeit ist – stets emergent und instabil.

**IG:** An den in der Ausstellung gezeigten Skulpturen, *Music Stands*, arbeitest du seit 2019. Sie können als Objekte im Raum oder als Körper innerhalb einer architektonischen Struktur fungieren. Zugleich sind sie in der Lage, mit Klang zu interagieren: Sie senden und lenken ihn, reflektieren und projizieren ihn. Kannst du mir ein wenig mehr über diese Werkreihe erzählen, die auch ein wesentlicher Teil deines Layouts für das Kunsthaus Baselland sein wird?

**MR:** Ich denke, diese Arbeiten imaginieren ein ganz anderes, spekulativeres Verhältnis zu Wahrnehmungsgeometrien als die meiner verstorbenen Kollegin, der Komponistin Maryanne Amacher, die einen bedeutenden Teil ihrer Forschung der Analyse und Katalogisierung der physikalischen Wahrnehmung von Klängen entsprechend Frequenz und Intervall widmete. Maryanne war eine wichtige Inspiration und ein wichtiger Einfluss für mich. Ich setze mich immer noch mit der Besonderheit von Maryannes Wahrnehmungen auseinander, die sie im Namen einer Art Wissenschaft katalogisiert hat. In meiner eigenen Arbeit erhebe ich einen eher spekulativen Anspruch an die Form: dass wir in die Rezeptionsmechanismen eingreifen oder sie beeinflussen können, nicht nur auf der Ebene der körperlichen Prozesse, sondern auch durch Suggestion, Kontext, Nachbarschaften und Bilder. Die *Stands* und *Music Stands* entlehnen ihre Formen Notationen, sie spielen mit und auf zwei- und dreidimensionalen Formen, Sound und Aftersound an und beziehen den Körper der Zuhörer\*innen in eine Art mechanischen Kreislauf mit ein.

**IG:** Denke ich an das Gesamtkonzept, das du für dein Ausstellungsprojekt hier in Basel entwickelt hast, entsteht bei mir der Eindruck, dass es sich um eine Art Substrat oder Synthese handelt, die dein künstlerisches Schaffen der letzten 25 Jahre zusammenführt und erweitert. Diesbezüglich würde ich gerne mehr über ein Projekt erfahren, das du gleich nach deinem

Abschluss realisiert hast und das nun zu einer Art Schlüssel für deine Arbeit geworden ist – das *sheer frost orchestra* und deine Arbeit mit Orchestern im Allgemeinen.

**MR:** Ja, ein wichtiger Teil meiner Geschichte – und meine erste ernst zu nehmende Idee – waren die temporären „Orchester“. Das war eine Art Quasi-Performance-Kunst mit quasi-musikalischen Gesten. Meine bekannteste Arbeit war, wie du schon erwähnt hast, das *sheer frost orchestra*, das ich zum ersten Mal in den 1990ern inszeniert habe, als ich noch an der Kunsthochschule in Kalifornien studierte. Das war ein E-Gitarren-Orchester, das sich ausschliesslich aus Laienmusikerinnen zusammensetzte. Ich erfand und lehrte eine Musiziermethode, bei der die Saiten der E-Gitarre mit Nagellackfläschchen, die es in vielen Formen und aus verschiedenen Arten von Glas gibt, angeschlagen und gerieben werden, um eine Vielzahl von Klängen zu erzeugen.

In den darauffolgenden 25 Jahren habe ich diesen besonderen Ausschluss – Performances exklusiv mit Frauen – nicht beibehalten. Aber diese Arbeit und ihre soziopolitische Haltung klingen immer noch nach. Ich hätte das nie gedacht, aber ich werde immer wieder eingeladen, dieses Stück erneut aufzuführen. Normalerweise lehne ich ab, einfach weil die Arbeit nie dazu gedacht war, ein „Werk“ zu werden – es war eine Aktion, eine aggressive, ironische, komödiantische, aufrichtige und unapologetische Auseinandersetzung mit uns selbst und unserer Ambivalenz gegenüber der Öffentlichkeit unserer weiblichen Körper, unserem Wunsch nach Kollektivität und vielleicht der Möglichkeit einer Art von Glanz.

Zufälligerweise wird es in diesem Frühjahr in Genf eine Schweizer Erstaufführung dieses Stückes geben, mit Mitgliedern des Ensemble Vide und lokalen Musiker\*innen. Aufgrund der Pandemie wird es gefilmt und nicht vor einem Live-Publikum aufgeführt werden. Und so lebt es weiter. Und ich freue mich sehr, dass es seinen Platz in einer Geschichte des feministischen Musizierens einnimmt, die den Künstler\*innen meiner Generation vorenthalten wurde.

**IG:** Hast du das Gefühl, dass sich die Rezeption von Soundarbeiten mit der Zeit verändert hat? Ist das Sichtbarmachen von Klang ein Anliegen für dich?

**MR:** Nicht wirklich. Ich denke, dass wir Sichtbarkeit mit Wissen, mit Legitimität, mit Macht und dem Gesetz assoziieren – etwa die Polizei, die

verlangt: „Zeigen Sie mir Ihre Hände“ oder „Zeigen Sie mir Ihre Papiere“. Das ist eine tief gehende Assoziation, sie ist epistemologisch, und als Forderung ist sie auch ein Instrument der Autorität und Kontrolle. Unsere vorherrschenden Metaphern drehen sich allesamt um Konzepte wie Klarheit, Transparenz und so weiter.

Ich denke, es lohnt sich zu fragen, ob es nicht einen Weg gibt, diese Vorgehensweise in Bezug auf den Klang zu unterlaufen, um nach Modi des Handelns oder des Wissens zu forschen, die die Sichtbarkeit gegenüber den vielen anderen Formen der Präsenz oder Sensorik nicht als übergeordnet einstufen. Nicht weil das Visuelle etwas Kontaminierendes hat, sondern weil diese Vorgehensweise vielleicht einfach zu offensichtlich ist und weil sie sich des allzu wörtlichen Charakters von etwas wie den Sozialwissenschaften bedienen kann. Ich bevorzuge Mathematik, so wie ich einen Beat einer Grafik vorziehe. Das ist nicht ganz ernst gemeint, aber mir geht es auch um ein anderes, ambivalenteres Verhältnis zu Körpern, die sich durch den sozialen Raum bewegen. Mit anderen Worten scheint mir das Konzept der Sichtbarkeit unzureichend für die Erfahrungsdimensionen, an denen ich interessiert bin.

**IG:** Ich möchte mit einer letzten Frage enden, die sich wieder auf dein Ausstellungsprojekt hier im Kunsthaus in der Schweiz bezieht. Da du sowohl über deine frühen Orchesterarbeiten als auch über deine jüngeren – und sogar sehr neuen – Arbeiten gesprochen hast, frage ich mich, ob die Ausstellung dem Publikum eine Art Übersicht über die letzten 25 Jahre vermittelt.

**MR:** Ich würde sagen, dass die Formen in der Ausstellung auf verschiedene Momente meiner Geschichte verweisen, die sich entlang einer Reihe von Auseinandersetzungen mit den Themen Kollektivität und Zuhören sowie divergierenden Geschichten des Modernismus entsponnen hat. Aber alle Arbeiten gehören in die Gegenwart und entsprechen der Art und Weise, wie ich heute arbeite. Ich habe versucht, den temporären Charakter der Spur zu bewahren, als ein Register der Ungewissheit oder Nicht-Gewissheit, durch verschiedene Aktivitäten und Materialien. Ich versuche nicht, Musik in einen Ausstellungsraum zu quetschen. Aber vielleicht interessiert mich, inwiefern ein Musikbegriff, vor allem die fast schon kuriose Vorstellung von „Computermusik“ – ein sinnliches Zusammenspiel von Körpern und Maschinen –, noch einen brauchbaren Rahmen bilden kann.