



Abb. 1 Cosmoaudiciones: *Intangible Archeologies*, Performance, Berlin 2022 (Foto: Edoardo Herroz, Orig. in Farbe)

Ein Gespräch zwischen MIGUEL BUENROSTRO und VANESSA ENGELMANN

DAS ARCHIV AUFFÜHREN

Über Zuhören als situierte Praxis, Improvisation und künstlerische Forschung im Kontext der Arbeit mit und in Soundarchiven

Die Arbeiten des mexikanischen Künstlers und Filmemachers Miguel Buenrostro befragen auf vielfältige Weise Grenzen als Orte der Wissensproduktion und Verbindung. Buenrostro arbeitet hierbei mit Film, *listening practices* und performativen Gesten im öffentlichen Raum. 2019 begann er mit einer Recherche zu Musik und Migration, aus der 2022 das künstlerische Forschungsprojekt *Cosmoaudiciones: The Sonic Diaspora* hervorging. Ein erster Teil des Projekts wurde im selben Jahr in Kooperation mit dem Ethnologischen Museum Berlin und dessen musikethnologischem Archiv umgesetzt. In gemeinsamen *listening sessions* mit Musiker*innen in Berlin entstanden ausgehend von Improvisationen mit den Rhythmen und Klangmustern der dort archivierten Aufnahmen mehrere Kompositionen. Zugleich fand eine Befragung des Archivs und seiner Praxis des Sammelns statt. Die Sammlung des Ethnologischen Museums steht in direktem Zusammenhang mit der deutschen Kolonialgeschichte. Viele der frühen Aufnahmen des dazugehörigen Phonogramm-Archivs entstanden auf Kolonialexpeditionen, sind Teil einer kolonialen Extraktion. Auch die späteren Aufnahmen der musikethnologischen Sammlung zeugen von einer sich in ihnen fortschreibenden Kolonialität von Sammlungs- und Archivpraxis. Mit *Cosmoaudiciones* fragen Miguel Buenrostro und die beteiligten Musiker*innen, welche Rolle ein *listening to the border* in der Annäherung an diese Form von Sammlungen spielt. Auf welche Art und Weise können die Klangwelten der Aufnahmen wieder zu einer performativen, körperlichen Praxis werden, die in ihrer stillgestellten Objekthaftigkeit im Archiv keine Repräsentation findet? Das Projekt fand in Kooperation mit den Musiker*innen Laura Robles, Trigo Santana, Fabiano Lima, Robby Geerken, Tom Kessler, Banda Hodi, Eli Huehuentxu und el ensamble de cámara de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos statt.

Vanessa Engelmann Während deiner Arbeit an *Cosmoaudiciones: The Sonic Diaspora* haben wir viele Gespräche zu deiner Praxis geführt und ich habe dich im Laufe des Projekts teilweise bei der Recherche begleitet. Gehen wir zurück zum Anfang: Wie hast du die Idee entwickelt und in welchem Verhältnis steht sie zu deinen vorherigen Arbeiten, wie etwa *Sonora: Constellation of musical Memories* (2020)?

Miguel Buenrostro Die Verbindung zwischen Musik und Migration und der Frage nach einem situierten Zuhören begleitet mich bereits über einen längeren Zeitraum. Die Performances und filmischen Arbeiten, die gemeinsam mit migrantischen Straßenmusiker*innen im Rahmen von *Sonora: Constellation of musical Memories* entstanden, sind Teil dieser Beschäftigung. In der Musik wurden Wege und Erinnerungen hörbar, ganz so, als wären diese in die Kompositionen übergegangen.

Dieser Aspekt spielt auch bei *Cosmoaudiciones* eine wichtige Rolle: Wir beginnen bei den vielfältigen Migrationsbewegungen, die in der Musik hörbar sind. Auf diese Weise können sich die Klänge des Archivs aus dessen nationalstaatlichen oder ethnisierenden Ordnung herauslösen und werden wieder in Bewegung versetzt. Als ich das erste Mal von den Aufnahmen der musikethnologischen Sammlung erfuhr, habe ich mich gefragt: Wie kann ich mich diesen Aufnahmen annähern, ohne sie erneut festzuschreiben und die Kolonialität ihrer Kategorisierung zu reproduzieren? Ein situiertes Zuhören spielt dabei für mich eine entscheidende Rolle.

V.E. Du sprichst im Zusammenhang von *Cosmoaudiciones* von einer Praxis, die du «listening to the border» nennst, also: der Grenze zuhören. Hierdurch bestimmst du einen Ort der Grenze und des Übergangs als Ausgangspunkt deiner Überlegungen. Wie überträgt sich diese Form des Zuhörens auf die Recherche im Projekt und welche Rolle spielt dabei die Grenze für dich?

M.B. Im Anschluss an die Autorin Gloria Anzaldúa verstehe ich Grenzen als *Borderlands*, also einen Raum, in dem widersprüchlich scheinende Seinsweisen aufeinandertreffen.¹ Von diesem Ort des Bruchs (*fracture*) oder auch der Wunde werden Denkweisen möglich, die sich den festgeschriebenen Kategorisierungen beider Seiten der Grenze entziehen. Grenzen formieren sich demnach auch durch die Bewegungen, die sie durchziehen, durch die Transformation, die durch sie und an ihnen stattfindet. Eine Haltung des Zuhörens (*listening*) kann zu einem tieferen Verständnis der komplexen Reisen von Migrant*innen führen. Wenn wir «der Grenze zuhören», verlassen wir uns weder auf Bilder, die durch Medien normalisiert wurden, noch reduzieren wir die Grenze auf ihren physischen Verlauf. Stattdessen wird spürbar, wie Migrationen lokale und globale Geschichten auf komplexe Weise miteinander verweben. Mit der Bereitschaft zum Zuhören entsteht die Möglichkeit, diese Geschichten horizontal zu erforschen, ohne die Subjektivitäten der Individuen und Gemeinschaften im

¹ Vgl. Gloria Anzaldúa: *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco 2007 [1987].

Migrationsprozess zu objektivieren oder zu kommerzialisieren. Indem wir uns also von den vorherrschenden Narrativen entfernen, können wir ein Verständnis der Grenze als Ort der Wissensproduktion und der Vernetzung entwickeln. Sie entsteht als konstanter Zustand des Übergangs, ein Ausgangspunkt, der sich als Kontaktzone für Diaspora und Generationen von Migrant*innen in aller Welt formen kann. Hierbei interessiere ich mich dafür, welche besondere Rolle Musik in diesen Prozessen der Mobilität einnimmt. Sie trägt Rhythmen, Erinnerungen und alternative Geschichten der Zugehörigkeit in sich. «Der Grenze zuhören» bedeutet also, denjenigen zuzuhören, die sie überqueren. In diesem Sinne heißt «der Grenze im Archiv zuhören», sich dessen Strömungen und Reisen anzuvertrauen – nur so kann eine Begegnung von und mit musikalischen Welten möglich werden.

V.E. Die besondere Rolle des Zuhörens spiegelt sich auch im Titel des Projekts wider: *Cosmoaudiciones*. Der Begriff geht auf den Linguisten Carlos Lenkersdorf zurück, der in seinen Studien zur Maya-Sprache Tojolabal in Chiapas, Mexiko auch zur Verbindung zwischen Sprache und Weltwahrnehmung forschte. Zuhören nimmt hier eine zentrale Rolle ein.

M.B. Lenkersdorf beschreibt Zuhören (*escuchar*) als ein prägendes Element in den Gemeinschaften der Maya Tojolabal, um soziale und politische Beziehungen auszudrücken. Dies manifestiere sich auch sprachlich, indem sich stets «sprechen» und «zuhören» aufeinander beziehen: Du sprichst, ich höre zu. Nur so wird die Aussage vollständig. Um diese Philosophie des Zuhörens (*philosophy of listening*) zu beschreiben, nutzt Lenkersdorf den Begriff der Weltanhörung, *cosmoaudición*: ein Verhältnis zur Welt, das über ein relationales Zuhören entsteht und sich so von einer *cosmovisión*, Weltanschauung, abgrenzt, die primär vom Blick ausgeht.²

V.E. Der Soziologe Rolando Vázquez verortet unter anderem im Anschluss an Lenkersdorf den Akt des Zuhörens als eine grundlegend relationale Praxis, in der nicht nur die Resonanz mit Anderen bzw. Anderem und der Welt körperlich erfahrbar wird. Zusätzlich konzipiert er *listening* als eine situierte Ethik, von der aus auch Institutionen und ihren Architekturen, wie beispielsweise Museen, Universitäten oder Archiven, begegnet werden kann. An diesen Orten halle die Kolonialität imperialer Vergangenheit nicht bloß nach, sondern bestehe in Vázquez' Lesart als «andere» Seite der Moderne in ihrer Materialität fort.³

M.B. Vázquez' Überlegungen stellen für die Arbeit an *Cosmoaudiciones* eine wichtige Referenz dar. Er richtet das Zuhören an der *colonial difference* aus, dem Ort der Grenzziehung zwischen «Kolonialmacht» und «Kolonialisierten», «Herrschenden» und «Unterdrückten». Die Philosophin María Lugones bringt den Begriff der *colonial difference* im Anschluss an Anzaldúa in die *Borderlands*, also den Raum der Grenze. Dieser wird bei ihr zum Aushandlungsort einer

² Vgl. Carlos Lenkersdorf: *Apprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales*, México, Madrid 2008.

³ Vgl. Rolando Vázquez: *Vistas of Modernity: Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*, Prinsensbeek 2020, 156f.



Abb. 2 Cosmoaudiciones: *Ataque al Museo*, Performance, Berlin 2022 (Foto: Edoardo Herroz, Orig. in Farbe)

solidarischen Ethik des Miteinanders,⁴ die Vázquez wiederum aufs Zuhören überträgt. Der Musikwissenschaftler Dylan Robinson betont zudem die Wichtigkeit der eigenen Positionalität im Zuhören. Sein Vorschlag einer «critical listening positionality»⁵ sensibilisiert dafür, die Wirkweisen von *race*, *class* und *gender* auf unser Zuhören wahrzunehmen. Dieses Verständnis einer kritischen Positionalität war für uns ebenfalls wichtig, um unsere spezifische Haltung des Zuhörens zu entwickeln. Von ihr ausgehend konnten wir uns den Aufnahmen des Archivs annähern, uns mit ihnen in Beziehung setzen. In *collective listening sessions* sind wir mit unserem jeweiligen Wissen mit den Klängen und Rhythmen der Aufnahmen in Verbindung getreten, konnten uns mit ihnen und über sie austauschen. Hierdurch haben wir uns in eine *cosmoaudición* eingestimmt, in der insbesondere die Grenzen des Archivs und seiner kolonialen Sammlung hörbar wurden.

V.E. Die musikethnologische Sammlung, mit der ihr gearbeitet habt, steht in direktem Zusammenhang mit der Kolonialgeschichte des Ethnologischen Museums. Besonders die frühen Aufnahmen, von denen viele auf Kolonialexpeditionen entstanden, wurden häufig mit Phonographen auf Wachszyclindern aufgezeichnet und wie zahlreiche andere Objekte des Museums gesammelt. Aus Notizen und Tagebucheinträgen, die ebenfalls in diesen Zusammenhängen entstanden und einen Teil des Archivs darstellen, lässt sich entnehmen, dass die bespielten Wachszyclinder wie andere Objekte materieller Kultur behandelt wurden, die gekauft oder geraubt und anschließend für die Sammlungen mitgebracht wurden – als Teil der «Beute» der Expeditionen.⁶ Inzwischen sind viele der Aufnahmen digitalisiert worden. Ihr habt vorrangig mit den Digitalisaten gearbeitet. Welche Rolle haben diese spezifischen Materialitäten des Klangarchivs im Rahmen der Recherche gespielt?

M.B. Teilnehmende der Kolonialexpeditionen setzten die musikalischen Aufnahmen zum Teil mit der Materialität ihres Speichermediums gleich. Sie folgten damit der Logik materieller Extraktion und dem Beuteschema kolonialen Sammelns. Vor allem die Wachszyclinder des Phonogramm-Archivs sind also materielle Zeugnisse der Verstrickung des Archivs mit der deutschen Kolonialgeschichte. Die Digitalisierungsprojekte sind daher auch ein Versuch, den Zugang zur Sammlung zu erleichtern und so eine Aufarbeitung eben dieser Sammlungsgeschichte(n) zu ermöglichen. Diese schreiben sich jedoch zweifelsohne zugleich fort, denn auch das digitalisierte Archivgut kann sich seinem Entstehungszusammenhang nicht entziehen. Für das Anliegen unseres Projekts erschien die Frage nach den Trägermedien daher zunächst sekundär. Dennoch waren die Digitalisate im Kontext unserer Arbeit von Vorteil. Die Aufnahmen wurden durch ihre Digitalisierung nicht nur mobil, auch wir konnten sie außerhalb der Archivräume hören. Abgesehen davon war es mit ihnen sehr viel einfacher, sich in dem sehr großen Bestand zu orientieren. Entscheidend für das Projekt war in diesem Zusammenhang zudem die Offenheit von Albrecht

⁴ Vgl. María Lugones: Towards a Decolonial Feminism, in: *Hypatia*, Bd. 25, Nr. 4, 2010, 742–759, hier 754 f., [jstor.org/stable/40928654](https://www.jstor.org/stable/40928654).

⁵ Dylan Robinson: *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*, Minnesota 2020, 11.

⁶ Vgl. Niklas Pelizäus-Gengenbach: Wachswalzen zwischen Berlin und der Welt. Medialität und Materialität musikethnologischer Phonogramme um 1900, in: *Auditive Medienkulturen* [Online-Magazin der AG Auditive Kultur und Sound Studies], 17.8.2019, auditive-medienkulturen.de/2019/08/17/wachswalzen-zwischen-berlin-und-der-welt-medialitaet-und-materialitaet-musikethnologischer-phonogramme-um-1900 (29.2.2024).

Wiedmann und Maurice Mengel, die beide im Archiv arbeiten. Auch ihr vielfältiges Wissen zur Sammlung und ihrer Geschichte(n) trug zur Umsetzung unserer Suche nach eben jenen Resonanzen, die jenseits der Kategorisierungen erklingen, bei.

V.E. Susanne Ziegler, die zuvor die musikethnologische Sammlung betreute, schreibt zum Entstehungszusammenhang des Archivs: «The main concern of [...] members of the Archive was to collect as many examples of traditional music as possible in order to create and follow theories about the origin and evolution of music in general».⁷ Sie adressiert hier das Vorhaben einer universellen Musikgeschichte, kategorisiert und geschrieben in einem Berlin der Kaiserzeit.

M.B. An diesem Projekt einer Universalgeschichte zeigen sich deutlich die kolonialen Anfänge der frühen Archive, die bis heute nachwirken: Das Archiv des Ethnologischen Museums beherbergt eine der größten Sammlungen weltweit. Jene Strömungen des dekolonialen Denkens, die aus den geopolitischen und historischen Zusammenhängen der Amerikas hervorgingen und sich mit diesen befassen, liefern sehr hilfreiche Werkzeuge, um die epistemische Gewalt eines solchen Projekts der Universalisierung sichtbar zu machen. Rolando Vázquez schreibt dazu:

Decolonial thought starts from the awareness that there is no modernity without coloniality; that the history of progress of western civilization cannot be accounted for without the violence of coloniality; that there is no possession without dispossession; that there is no claim to universality or contemporaneity without erasure.⁸

Unser Anliegen mit *Cosmoaudiciones* ist es, eine Haltung des Zuhörens (*listening positionality*) zu entwickeln, die die Aufnahmen des Archivs als in Beziehung stehende Konstellationen von Klängen versteht, anstatt sie einer universalisierenden Ordnung zu unterwerfen und hierdurch eine Historiografie fortzuschreiben, die eng mit einer Bewegung des Otherings verbunden ist. Eine solche Ethik des Zuhörens kann zur Entmystifizierung der Aufnahmen beitragen und sie wieder in Zirkulation bringen. Sie können sich hierdurch neu verorten und mit der Performativität des Alltäglichen verweben. In diesem Sinne erheben wir mit dem Projekt nicht den Anspruch, eine Antwort auf die massive Abwesenheit von Geschichte(n) oder das Fortschreiben (kolonialer) Gewalt in Museumssammlungen zu geben. Indem wir die musikalischen Aufnahmen entlang ihrer klanglichen Beziehungen denken, verbinden wir uns vielmehr mit jenen Geschichten des Archivs, die uns über die ethnografische Perspektive der Institution, die sie beherbergt, hinausführen können, ohne die Abwesenheiten und vielfachen Formen der Gewalt zu negieren.

V.E. Wie hast du dich mit den Musiker*innen diesem Bestand angenähert? Wie sah euer konkreter Prozess aus?

⁷ Susanne Ziegler: Historical Sound Recording in the Berlin Phonogramm-Archiv and Lautarchiv, in: *Translingual Discourse in Ethnomusicology*, Bd. 6, 2020, 136–155, hier 138, doi.org/10.17440/tdeo35.

⁸ Vázquez: *Vistas of Modernity*, 6.



Abb. 3 Cosmoaudiciones: *Tiempo Ritmo*, Performance, Berlin 2022 (Foto: Edoardo Herroz, Orig. in Farbe)

M.B. Wir haben uns über einen Zeitraum von sechs Monaten Aufnahmen aus unterschiedlichen Gebieten angehört: von den Küsten Mexikos über die Andenregion bis zum Amazonas. Später kamen noch Aufnahmen aus der Karibik und Westafrika dazu. Die Auswahl fand gemeinsam statt und orientierte sich auch an den jeweiligen musikalischen Expertisen der hauptsächlich beteiligten Musiker*innen: Die Arbeiten der afro-peruanischen Perkussionistin Laura Robles reichen von Folklore bis Free Jazz. Die vom Jazz beeinflusste Musik des brasilianischen Bassisten Trigo Santana kam mit Robby Geerkens Spezialisierung auf karibische Rhythmen und Perkussion zusammen. Fabiano Lima ist ein brasilianischer Perkussionist und Ritualmusiker und Tom Kessler trug seine Erfahrung als experimenteller Jazzgitarrist bei – sie alle konnten die Tonaufnahmen des Archivs mit den Rhythmen ihrer Musik verbinden und mit ihnen im Dialog improvisieren.

V.E. Welche Zusammenhänge konntet ihr im Laufe eurer Arbeit ausmachen? Wie haben diese sich auf eure musikalische Praxis ausgewirkt?

M.B. Eine grundlegende Erkenntnis war, dass sich die Klangwelten der Aufnahmen stets der Kategorisierung des Archivs entziehen. Diese war insbesondere zur Anfangszeit von Ideen der ›Reinheit‹ und ›Ursprünglichkeit‹ geprägt. Wenn wir ihnen zuhören, offenbaren die Aufnahmen jedoch die Komplexität und Vielschichtigkeit der Migrationsbewegungen, die in den Musikstücken ihr Echo finden. Diese Migrationsbewegungen zeigen sich beispielsweise an bestimmten



Abb. 4–5 Cosmoaudiciones: *Tiempo Ritmo*, Performance, Berlin 2022 (Foto: Edoardo Herroz, Orig. in Farbe)

Instrumenten und Rhythmen. Als wir uns Aufnahmen aus Trinidad und Tobago anhörten, fiel uns die zentrale Rolle der Tassa-Drum in den Musikstücken auf. Sie wurde im 19. Jahrhundert von indischen Arbeitsmigrant*innen in die Region gebracht und ist heute ein wichtiger Bestandteil der Musik in diesem Teil der Karibik. Entlang ihrer Geschichte lässt sich die Machtstruktur des British Empire nachvollziehen. Das imperiale Projekt war nicht bloß maßgeblich am transatlantischen Sklav*innenhandel beteiligt, sondern führte auch zu zahlreichen anderen Formen der (Zwangs-)Migration entlang der und zwischen den Kolonien. Die Tassa-Drum und ihre Rhythmen machen ebendiese Migrationen hörbar. An ihr zeigt sich, dass die Aufnahmen die Komplexität ihrer Klangwelten bereits stets in sich tragen und hiervon erzählen können. Sie bezeugen die Erinnerungen und Migrationserfahrungen in ihren Rhythmen. Die auf ihnen gespeicherten musikalischen Welten verhalten sich somit widerständig gegenüber der Kategorisierung des Archivs, die ihre Geschichten zu negieren versucht.

Ausgehend von dieser Hörerfahrung und den Zusammenhängen, die in den Klangwelten der Aufnahmen enthalten sind, haben wir unsere Aufmerksamkeit auch verstärkt dem ozeanischen Raum zwischen der westafrikanischen Küste und der Karibik gewidmet: Es ging uns dabei um den Austausch zwischen beiden Seiten des Atlantiks, schließlich das Weitertragen der Rhythmen über die Geografien der Amerikas. Diese Bewegungen sind bei *Cosmoaudiciones* und bei den Improvisationen mit den Aufnahmen für uns entscheidend. Die Kategorisierungen des Archivs nach nationalstaatlicher oder ethnischer Zugehörigkeit rücken hierdurch in den Hintergrund. Vielmehr können die Aufnahmen im Austausch mit unseren Improvisationen jenseits dieser Zuschreibungen Gestalt annehmen, bezeugen in ihren Rhythmen die Migrationen und erzählen von ihnen. In diesen Klängen folgten wir den Spuren der Performer*innen und ihren vielfältigen Migrationen. Wir begannen damit, uns diese Reisen, Erinnerungen und Berührungspunkte rhythmisch, in ihren Rhythmen vorzustellen, sodass wir uns mit ihnen gegenseitig im Rhythmus halten konnten (*to host each other in rhythm*).

V.E. Im Zuge dieses Prozesses entstand die Idee eines *tiempo ritmo*, einer rhythmischen Temporalität, die sich dem metrischen System entzieht und in der die Klänge und Rhythmen jenseits linearer Zeitlichkeit hörbar werden. Wie steht dies im Verhältnis zu den Aufnahmen und ihrer Performativität außerhalb des Archivs?

M.B. Unsere Überlegungen, auch jene zum *tiempo ritmo*, haben wir in mehreren öffentlichen Veranstaltungen geteilt. Sie fallen in den Bereich unserer Frage danach, wie ein (Sound-)Archiv performt, also aufgeführt werden kann (*how to perform an archive*). Bei *tiempo ritmo* handelt es sich um eine Zeitlichkeit, die sich außerhalb des Zählbaren bewegt und dort erscheint, wo der Rhythmus aus dem Takt gerät. In unseren Improvisationen werden die Reisen, Widerstände und eine Wiederaneignung von Seinsweisen an den Rändern des Atlantiks hörbar. Das



Abb. 6 Cosmoaudiciones: *Tiempo Ritmo*, Performance, Berlin 2022 (Foto: Edoardo Herroz, Orig. in Farbe)

Vermächtnis dieser Bewegungen hallt in den Rhythmen der Musik nach. *Tiempo ritmo* beschreibt somit eine Zeitlichkeit, die in den Wellen des Ozeans und dem Wind der Küsten schwingt, als offener Kreislauf erscheint, ein Kommen und Gehen der Brandung, die in der Stille der Küsten zur Ruhe kommt. Eine Zeitlichkeit, die viele Zeitlichkeiten kennt, die sich rhythmisch ausdehnt, sich territorialen Zuschreibungen entzieht und schließlich in ihrer Performanz Gestalt erhält.

In *Cosmoaudiciones* ging es uns darum, die zeitliche und räumliche Ordnung des Archivs zu destabilisieren, seinen Grenzen und ihm selbst von der Grenze aus zuzuhören: Hierdurch können sich die Klänge und Rhythmen aus einer vermeintlichen Vergangenheit herauslösen und beginnen durch ihre Aufführung wieder zu zirkulieren. Durch unsere Performances und Improvisation mit ihnen werden sie aus dem Archiv heraus an andere Orte, in Gemeinschaft gebracht, sodass ein Austausch mit ihnen und ihren Geschichten entstehen kann. In diesem Prozess wurden wir Teil des *tiempo ritmo*, Teil einer Mediation zwischen den komplexen und vielfältigen musikalischen Welten, die in ihrer Aufführung (wieder) Gestalt annehmen.

aus dem Englischen von Vanessa Engelmann