

Neue Musik zwischen Kuhweide und Stadtpalais

Zum orts- und kontextspezifischen Kuratieren beim Festival ZeitRäume Basel

Anja Wernicke

Fünf Uhr morgens am Basler Zoo. Ein leichter Nieselregen in der noch stockfinsteren Nacht hält die etwa achtzig Personen nicht davon ab, sich hier am Sonntagmorgen zu versammeln. Sie wissen nicht, wohin die Reise geht. Sie haben lediglich die Information erhalten, festes Schuhwerk und wetterfeste Kleidung anzuziehen. In kleinen Gruppen gehen sie gestaffelt los. Doch es geht nicht hinein in den Zoo, sondern entlang seines Zaunes. Ein schmaler Fußweg, gesäumt von Büschen. Die Ohren sind gespitzt, die Augen versuchen zu erkennen. Vielleicht tönt gerade ein Seelöwenbrüllen von nebenan herüber. Ein Auto fährt vorbei, ein Tram, sonst nichts. Etwa zehn Minuten läuft das Publikum so. Es ist eine Art Vorbereitung: ankommen, wach werden, Neugierde wecken. Dann gelangen die Gruppen zu einem kleinen Hügel, den sie über einen geschwungenen Weg hinaufgehen. Hier sind erstmals hinzugefügte Klänge zu hören, noch zart und unauffällig. Chorsänger*innen verstecken sich zwischen den Weinreben, ebenso Musiker*innen mit Klarinetten, Schlagwerk-Instrumenten und Saxophonen. Das Publikum hält inne und versucht auszumachen, woher die Töne kommen. Manche setzen sich auf die vorbereiteten Bänke. Das Tor am oberen Ende des Weges ist noch verschlossen. Als es sich öffnet, gelangen die Klang-Spaziergänger*innen auf eine kleine Plattform, die normalerweise einen Fernblick über Basel hinüber zum Schwarzwald öffnet. Das zähe Halbdunkel gibt den Blick jedoch noch nicht ganz frei. Man beugt sich über die niedrige, uralte Steinmauer. Auf der steil abfallenden Wiese unterhalb sind Schlagzeuger*innen in den Büschen versteckt. Ganz unten führt eine Straße entlang, die zur Bühne für kleine performative Einlagen wird. Schuhabsatz-Geklapper dringt – elektronisch verstärkt durch Lautsprecher – ans Ohr. Ein Tram fährt vorbei, in dem

Musiker*innen und Sänger*innen sitzen. Krähengeschrei, die Geräusche eines Flugzeugs im Landeanflug, Tierlaute aus dem Zoo werden eingespielt. Es sind Klänge, die hier an diesem Ort aufgenommen wurden. Am Schluss, als die Sonne schon fast über dem Horizont steht, ertönt eine Trompetenfanzare vom Haus gegenüber und beschließt dieses zweistündige Erlebnis mit dem Titel *Stadt Land Tram*.¹ Das Publikum ist anschließend zu einem kleinen Frühstück in einer Scheune des Bauernhofs eingeladen, um sich aufzuwärmen und auszutauschen.

Die beiden Urheber dieser Arbeit, der Komponist Daniel Ott sowie der Theaterregisseur und Klangkünstler Enrico Stolzenburg, haben in den vergangenen Monaten unzählige Stunden an diesem Hügel verbracht. Sie haben genau studiert, welche Geräusche hörbar sind, haben zusammen mit dem Team des Festivals ZeitRäume Basel die Anwohner*innen kontaktiert und versucht, sie zum Mitmachen zu bewegen. Haben wir eine Chance, dass während der Aufführungen die Kühe auf der Weide stehen? Das kann der Bauer nicht versprechen. Dürfen wir mit dem Publikum in die St. Margarethenkirche? Nein, der Sigrist kann nicht so früh aufschließen. Wer leiht uns einen Balkon oder ein Fenster für die Trompeten-Fanzare am Schluss? All diese Recherchen und Aushandlungsprozesse sind Teil des künstlerischen und kreativen Prozesses geworden. Ihr Ausgang bestimmt, was am Ende überhaupt möglich sein wird. *Stadt Land Tram* ist eine künstlerische Arbeit, die nicht nur mit ihrer Umgebung verbunden ist, sondern sich zum großen Teil aus dieser speist. Umgebung und soziale Interaktionen werden Teil der Dramaturgie. Hätte man das Projekt nicht in der Nähe des Zoos realisiert, dann wäre das Seelöwengebrüll wohl kaum zu einem Bestandteil davon geworden. Hätte der Bauer nicht eingewilligt, dass der Chor im Weinberg singen darf, dann hätten sich die Sänger*innen woanders verstecken müssen. Die Jahreszeit, das Verhalten der Tiere, die vor Ort vorgefundenen Pflanzen, der Fahrplan des Trams, das Verhalten der Nachbar*innen (es hätte ja auch jemand bei einem Menschenauflauf um fünf Uhr morgens die Polizei rufen können) haben das Erlebnis maßgeblich mitgeprägt.

Die Arbeit von Daniel Ott und Enrico Stolzenburg ließe sich auch als kuratorisches Handeln betrachten, bei dem vorgefundene Elemente neu arrangiert und mit Bedeutungen aufgeladen wurden. Ott und Stolzenburg waren bei *Stadt Land Tram* aber ebenso als Theaterregisseure aktiv, die Mitwirkende

1 ZeitRäume Basel (2015): *Stadt Land Tram. Landschaftskomposition für eine Grenze*, online, <https://zeitraeumebasel.com/de/2015/de-stadt-land-tram-13-september> (17.02.2021).

und Landschaft in neue Beziehungen zueinander gesetzt, Szenen und Dialoge entworfen haben. Und sie waren Komponisten, indem sie einen zeitlichen Klangverlauf mit vielen möglichen Abzweigungen und alternativen Rezeptionsperspektiven gestaltet haben: Je nach Lauftempo, Konzentrationsrichtung und Verweildauer des Publikums an bestimmten Orten gestaltete sich der Höreindruck für jede*n unterschiedlich. Auch die Zuhörer*innen sind so zu Mitautor*innen ihres individuellen Erlebnisses geworden.

Bedeutungsproduktion im Beziehungsnetzwerk

Daniel Ott ist für diese Form des künstlerischen Arbeitens bekannt. Nicht nur als Komponist, sondern auch als Kurator hat er sich einen Namen gemacht. Als Mitbegründer des 1990 ins Leben gerufenen Festivals Rümlingen, benannt nach einem kleinen Ort unweit von Basel, hat er gar ein ganzes Genre mitdefiniert: die Landschaftsoper. Komponieren im Sinne von Notenschreiben ist in Daniel Otts Arbeit als Komponist sowie als Programmierer nur ein Element von vielen. Vielmehr geht es ihm um das Knüpfen von Beziehungen, wie er formuliert:

»Wenn wir die Beziehungen neu knüpfen, neue Beziehungen zwischen Tönen und Geräuschen, zwischen Tönen und einer Landschaft oder zwischen Tönen und den Menschen, die diese Töne hervorbringen, dann kann immer wieder etwas Neues entstehen.« (Daniel Ott, zit. n. Nauck 2005: 27)

Diese Beziehungen stehen auch bei *Stadt Land Tram* im Fokus. Sie üben nicht nur Einfluss, sie werden zum Nährboden für die künstlerischen Prozesse. In diesem Sinne lässt sich *Stadt Land Tram* als ein ideales Beispiel der ›Relationalen Ästhetik‹ beschreiben, die vom französischen Kurator und Kunstkritiker Nicolas Bourriaud formuliert wurde. In Bezug auf bildende Kunst schreibt Bourriaud (2002: 15) von einer »art form where the substrate is formed by intersubjectivity, and which takes being-together as a central theme, the ›encounter‹ between beholder and picture, and the collective elaboration of meaning.« In dieser Interaktion zwischen Interpret*innen, Performer*innen, Rezipient*innen und der künstlerischen Arbeit (in unserem Fall kein Bild, sondern ein musik-theatralischer Spaziergang) wird *Stadt Land Tram* überhaupt erst lebendig. Ebenso tragen Umweltfaktoren wie Tageszeit, Wetter, Vegetation, Architektur und Landschaft etc., die nur zum Teil steuerbar sind, zum Gesamterlebnis und zur Bedeutungsproduktion bei.

Würde man beispielsweise nur die Beiträge der Chorsänger*innen aus dem Stück herauslösen und in einem Konzertsaal präsentieren, wäre die dabei evozierte Bedeutung eine völlig andere. Das Thema des Zusammenseins – wie von Bourriaud erwähnt – ist auch bei *Stadt Land Tram* Kern des Projekts. Und dabei geht es nicht nur um ein Zusammensein von Publikum und Interpret*innen, sondern auch um all die erwähnten Akteure, die ebenfalls bewusst oder unbewusst mitspielen und zur kollektiven Bedeutungsproduktion beitragen.

Das Kuratorische in der Musik

Diese Bedeutungsproduktion bildet den Kern des kuratorischen Diskurses. Im Verlauf der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts hat sich die Rolle von Kurator*innen verändert, wie Bertie Ferdman in seinem Beitrag »The Emergence of the Performance Curator« (2019: 17) im Sammelband *Curating Live Arts* darlegt: »The role of the curator as a mediator between artists and audiences is becoming more visible, as both artists and audiences look for new ways to present, interpret, program, produce, finance, and experience work.« Der Aufgabenbereich der Kurator*innen entwickelte sich von der reinen Ausstellungslogistik hin zur Erarbeitung von Ausstellungskonzepten. Damit entstand im Gegenzug auch ein Bewusstsein für die Bedeutungen, die durch die kuratorischen Entscheidungen produziert werden. Dieses Bewusstsein zeigt sich zum einen in der kritischen Reflexion der Strukturen, welche die Bedeutungsproduktion beeinflussen, und ermöglicht zum anderen eine aktive Gestaltung der Bedeutungsproduktion. Diese doppelte Stoßrichtung beschreibt auch Beatrice von Bismarck in ihrem Essay *Das Kuratorische* gleich zu Beginn. Das Kuratorische ist laut von Bismarck das »kulturelle Handlungsfeld und Wissensgebiet, das auf das Öffentlich-Werden von Kunst und Kultur bezogen ist«. (Bismarck 2021: 13). Bismarcks Fokus liegt dabei auf »jenen Verhältnissen [...], die das Kuratorische herstellt und die es zugleich konstituieren« (ebd.).

Das Bewusstsein für das Kuratorische hat unterdessen längst die szenischen Künste (Theater, Performance Art, Tanz usw.) sowie die Musik erfasst. Es hat sich im kuratorischen Diskurs ein neuer Oberbegriff für diese verschiedenen, immer weiter untereinander verschränkenden Disziplinen herausgebildet: Live Arts. Im online publizierten Call for Papers des neuen Magazins *Turba. The Journal for Global Practices in Live Arts Curation* ist eine treffende Definition zu lesen:

»The live arts are broadly defined as those arts in which contingent, momentary acts and events, performed by human or other autonomous agents, are crucial to the aesthetic perception and the emergence of meaning in ephemeral time-based work. They include, but are not limited to, dance, music, sound art, theatre, performance art, verbal arts, circus arts, live media arts and inter-arts performance works.« (Andersen et al. 2021: 1)

Hier zeigt sich, wie im kuratorischen Diskurs ein Bewusstsein für die vielschichtigen Parameter gepflegt wird, die zur Bedeutungsproduktion einer kulturellen Äußerung beitragen. Aus der Wahl des Ortes über die Inszenierung der Mitwirkenden bis hin zu Dramaturgie, Kommunikation und Vermittlung, dem Format und Publikumssetting sowie den Beziehungen zwischen mitwirkenden Subjekten, Objekten und dem Publikum entsteht ein dichtes Netzwerk aus Bedeutungen, das sich im zeitlichen Ablauf nach und nach entfaltet.

Das Zusammenwirken der verschiedenen Akteure in diesem Netzwerk ist beim eingangs beschriebenen Projekt *Stadt Land Tram* gut zu erkennen. Ihm wird auch allgemein im Rahmen des orts- und kontextspezifischen Arbeitens des Festivals ZeitRäume Basel Rechnung getragen. Und oftmals – eben wie im Falle von *Stadt Land Tram* – verschmilzt dieser Ansatz mit den künstlerischen Entscheidungen. So haben Daniel Ott und Enrico Stolzenburg einen Großteil der kuratorischen Entscheidungen durch ihr künstlerisches Konzept automatisch mitbestimmt. Abseits des gängigen Konzertrituals haben sie den Rahmen gewählt (Ort und Tageszeit), die Interpret*innen im Raum platziert, haben bewusst Laien- und Profimusiker*innen zusammengebracht und eine sehr offene Rezeptionssituation für das Publikum geschaffen. Eine penible Unterscheidung zwischen künstlerischem und kuratorischem Handeln ist so nicht mehr möglich und auch nicht zielführend. Vielmehr ist der Blick auf das Kuratorische – ob in der bildenden Kunst, im Theater oder in der Musik – entscheidend, das sich aus den dynamischen Beziehungen zusammensetzt.

Im Sinne des Kuratorischen geht es darum, die verschiedenen Parameter der Bedeutungsproduktion – die ja übrigens im Konzertsaal genauso vorhanden sind wie bei einem Projekt im öffentlichen Raum, nur eben in einer anderen Konstellation – bewusst wahrzunehmen und gleichzeitig sorgsam zu gestalten. Bei Arbeiten im öffentlichen Raum sind zufällige Begegnungen und Interaktionen, die Einfluss auf die Rezeption der künstlerischen Arbeit nehmen, wahrscheinlicher. Sie alle werden für den Moment der Performance ein Teil von dieser. Im Sinne der Kuratorin und Kunsthistorikerin Miwon Kwon

(2002) lässt sich in diesem Sinne nicht nur Kunst im öffentlichen Raum, sondern Kunst als öffentlicher Raum betrachten. Diese Schnittstelle zum kuratorischen Diskurs ist nun für ZeitRäume besonders spannend: Im Öffentlich-Werden der künstlerischen Arbeit (vgl. Bismarck 2021) wird temporärer öffentlicher Raum (vgl. Kwon 2002) erzeugt.

Abseits des Konzertsaals Erlebnisse schaffen

Dieses Öffentlich-Werden wird bei ZeitRäume Basel seit der ersten Ausgabe im Jahr 2015 überwiegend in Form von orts- und kontextspezifischen Arbeiten realisiert. Das Festival Rümelingen im Nachbarkanton Basel-Landschaft fungierte dabei als wichtige Inspiration. Dem Gründungstrio von ZeitRäume gehörte neben den beiden Komponisten Georg Friedrich Haas, damals Professor für Komposition an der Hochschule für Musik FHNW in Basel, und Beat Gysin auch der Saxophonist Marcus Weiss an – ebenso Mitglied der ersten Stunde im Rümelingen-Kuratorium. Wo in Rümelingen die Landschaft im Zentrum steht, ist es bei ZeitRäume die Architektur im Sinne des urbanen, gebauten Raums, wie der Untertitel »Biennale für neue Musik und Architektur« verrät. Doch auch der Einbezug verschiedener lokaler Communities, wie er beim Festival Rümelingen praktiziert wird, spielte bei ZeitRäume von Beginn an eine Rolle. Projekte mit Laienchören, Blasorchestern und Schulen sind in Rümelingen ebenso selbstverständlich wie bei ZeitRäume. Durch diesen Einbezug wird einerseits Vermittlungsarbeit geleistet und andererseits automatisch die Festival-Community vergrößert.

Ausdrücklicher Wunsch bei der Gründung von ZeitRäume war zudem, einen Intendanten von außen dazu zu holen. Mit Bernhard Günther wurde ein Kurator mit viel Erfahrung im ortsspezifischen Arbeiten gewonnen. Zudem brachte er die Devise ein, das Publikum bei jeder Produktion von Anfang an mitzudenken. So wird bei der Konzipierung und Planung der Produktionen darauf geachtet, immer wieder die Publikumperspektive einzunehmen und dabei die Lesbarkeit sowie Zugänglichkeit zu überprüfen. Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Aktivierung des Publikums in Form von Mitmach-Aktionen, mobilen Formaten wie Spaziergängen, begehbaren Installationen, der Entdeckung von unbekannten, sonst nicht zugänglichen Orten sowie schließlich des Einbezugs von Laienmusikformationen.

Da das Festival nicht an eine Institution gebunden ist, gibt es auch keinen Publikumsstamm und musste überhaupt zunächst ein mögliches Publikum

angesprochen und gewonnen werden. Die besonderen Festivalorte sind hierbei entscheidend, denn die Neugierde darauf, an einem außergewöhnlichen Erlebnis zum Sonnenaufgang teilzunehmen oder an einen sonst verschlossenen, geheimnisvollen Ort zu gelangen, steigert die Motivation des Publikums und lockt auch jene an, die nicht bereits zur Neue-Musik-Fangemeinde gehören. Außerdem wird dabei der Einfluss von Architektur und Akustik auf das Hören immer wieder erfahrbar gemacht und bei den Konzertprojekten bewusst künstlerisch gestaltet. Abseits des Konzertsaals wird – genau wie in den Arbeiten von Daniel Ott – die komponierte Musik zu einem Element unter vielen, die das Gesamterlebnis prägen.

Über die Fokussierung auf das reine Hören hinaus, das im Format des konventionellen Sitzkonzerts im Vordergrund steht, werden dabei ganz selbstverständlich performative und visuelle Elemente eingearbeitet. Eine solche Herangehensweise trägt nicht nur den veränderten Rezeptionsgewohnheiten des Publikums Rechnung, sondern ergibt sich auch aus den ästhetischen Entwicklungen eines bestimmten Teils der zeitgenössischen Musik selbst. Nicht zuletzt seit der Proklamierung einer »New Discipline« durch die Komponistin und Performerin Jennifer Walshe im Jahr 2016 haben der Einsatz von performativen und multimedialen Elementen sowie die Arbeit mit ›außermusikalischen‹ Bezügen in dieser ästhetischen Strömung mehr Selbstverständlichkeit erhalten. Wiewohl solche Formen bereits eine lange Tradition hatten (Walshe bezieht sich auf Dada, Fluxus und Situationismus, vgl. Walshe 2016), erhielten sie durch die in der Szene viel rezipierte Erklärung eine aktuelle Relevanz.

Hinzu kommt bei ZeitRäume Basel das Bewusstsein für den Einfluss der architektonischen Atmosphären, die zum Beispiel vom Architekten Peter Zumthor in dessen Buch *Atmosphären* beschrieben werden. Die architektonischen Atmosphären der Räume und Orte, die sich aus den Texturen, den Farben und Formen der Gebäude speisen, aber ebenso aus ihrer Funktion, Geschichte und Benutzung, eröffnen neue Assoziationsräume (vgl. Zumthor 2007) und diese tragen ihrerseits zur Bedeutungsproduktion bei. So werden im Rahmen von ZeitRäume Basel auch über die ortsspezifischen Arbeiten hinaus Kooperationen mit Architekt*innen und Personen aus anderen Disziplinen (Theater, Szenographie, Literatur, Soziologie) gepflegt.

Von der Kuhweide ins Stadtpalais

Ein solches interdisziplinäres Projekt, bei dem sehr unterschiedliche architektonische Atmosphären als Ausgangspunkt dazu dienten, Literatur und Musik zu einem orts- und kontextspezifischen Projekt zu verweben, war *Portal Fantasies*² im Jahr 2019. Wie schon 2015 bei *Stadt Land Tram* wurde das Publikum auf einen vorher nicht bekannten Spaziergang eingeladen. Die Literaturwissenschaftlerin, Autorin und Kuratorin Barbara Piatti erarbeitete zusammen mit dem Komponisten Paul Cliff eine Folge von kleinen Szenen aus Musik und Text. Diese wurden teils im öffentlichen Raum, teils in privaten, sonst nicht zugänglichen Räumen durch das Ensemble neuverband sowie die beiden Schauspieler*innen Mirjam Smejkal und Lukas Kubik gespielt. Vom verwunschenen, direkt am Rhein gelegenen Garten der Basler Lesegesellschaft führte der Spaziergang über den Münsterplatz in den Spiegelsaal eines herrschaftlichen Stadtpalais und von dort weiter über den malerischen Kreuzgang des ehemaligen Klosters St. Alban hin zum Abschluss auf der wiederum am Wasser des St. Alban-Teich gelegenen, uralten kleinen Gartenterrasse eines Privathauses. Dank dem Verhandlungsgeschick und dem ansteckenden Enthusiasmus von Barbara Piatti in der Vorbereitung der Produktion ermöglichten die privaten Hausbesitzer*innen den Zugang zu ihren Räumlichkeiten. Die realen, teils sonst nicht zugänglichen Orte verbanden sich durch die Darbietung der Texte und Musikstücke mit fiktionalen Räumen und Szenen quer durch die Literaturgeschichte und -genres. Inspiriert von der Idee des magischen ›Rabbit Hole‹ aus Alice im Wunderland, wurden fantastische Parallelwelten evoziert, die von den physischen Orten in ihrer Atmosphäre zwar unterstützt wurden, ihnen aber nicht direkt entsprachen. Wie wichtig diese Herangehensweise für ortsspezifisches Arbeiten ist, um eine künstlerische Spannung zu erzeugen, beschreibt auch Florian Malzacher (2019) in seinem Beitrag »Creating Temporal Realities. Performativity as a Curatorial Tool«:

»Site-specific work cannot just transfer the logic of a concert, dance or theatre venue into another spatial situation. It needs to be more than a mere reaction to the location [...]. Such work gains momentum when it adapts the logic of the circumstances, pushes them or purposely contradicts them. It

2 ZeitRäume Basel (2019): *Portal Fantasies*, online, <https://zeitraeumebasel.com/de/2019/spielplan/de-portal-fantasies> (17.02.2021).

needs to be context-responsive and needs to make the space as such (and not merely a limited portion of it – the set, for example) part of its form and content. But not by surrendering: obedience to the space easily creates boredom. And when narration, atmosphere, movement, space and the rest come too closely together, it may simply result in a semantic shortcut – and all the artistic tension is gone.« (Malzacher 2019: 56)

Raum und Umgebung werden so zu eigenständigen Akteur*innen. Ihr Einfluss auf das ästhetische Erlebnis wird bewusst mitgestaltet und sie werden selbst ästhetisiert.

Bei *Portal Fantasies* – wie auch schon bei *Stadt Land Tram* – fallen künstlerische und kuratorische Entscheidungen teilweise zusammen, zum Beispiel in der Wahl des Formats, Publikumssettings und der Dramaturgie. Die Interaktionen mit der landschaftlich und architektonisch gestalteten Umwelt sowie mit den dort wohnenden und arbeitenden Menschen haben zentral zum Verlauf des Projekts beigetragen. Die Offenheit der Anwohner*innen, das Publikum in ihre Privaträume einzuladen, hat dabei eine ganz spezielle Interaktion kreiert. Der künstlerische Zweck hat dazu geführt, dass der private Raum für den Moment der Aufführungen zu einem öffentlichen wurde. Die Begleitung durch die beiden Schauspieler*innen, die das Publikum an die verschiedenen Stationen führten, bildete das verbindende Element auf dem Spaziergang. Das Publikum wurde von ihnen in die Parallelwelten eingeladen und hineingeführt. So fühlten sie sich nicht als Eindringlinge in die privaten Räume. Die Bewohner*innen des Hauses, in dem die abschließende Station stattfand, luden das Publikum im Anschluss auf einen selbst vorbereiteten Apéro ein. Diese Gastfreundschaft wurde vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen. Nach dem zweistündigen Spaziergang und den zahlreichen Eindrücken entspannen sich Gespräche, die von Offenheit und gegenseitiger Neugierde geprägt waren.

Die Summe

Neben der Aktivierung des Publikums über dynamische Formate – wie die beiden beschriebenen Spaziergänge – bietet das Festival ZeitRäume auch konkret partizipative Momente: Projekte zum Mitmachen sowie Projekte mit Schulklassen, Laienensembles und anderen sozialen Gruppen. Dabei lässt sich grob eine Einteilung in drei Levels von Partizipation vornehmen:

1. spontanes Partizipieren während der Aufführung, Performance oder Installation;
2. vorbereitetes Partizipieren von Laienmusiker*innen (dazu gehört beispielsweise der Chor aus »Stadt Land Tram«);
3. Partizipation durch Einbringen von eigenständigen künstlerischen Arbeiten.

Das Projekt *Die Summe*³ brachte Partizipation der ersten und zweiten Kategorie zusammen. Die Sängerin und Komponistin Marianne Schuppe entwickelte die Textpartitur *Die Summe* für Laienchöre und spontan mitwirkendes Publikum. Das Konzept ist äußerst reduziert: Während neun Minuten summten Chorsänger*innen und Passant*innen gemeinsam einen Ton. Die Mitwirkenden sollen laut Partitur den ersten Ton übernehmen, den sie hören. Der präzise Anfang der Performance ist somit offengelassen. Eine musikalische Leitung, die Einsatz und Schlusspunkt signalisiert, ist nicht vorgesehen.

Durch das nicht sichtbare und kaum hörbare Summen ist diese Form der Partizipation nicht mit einer großen Exponierung verbunden, was die Hemmschwelle zur Teilnahme spürbar senkte. Die Orte und Kontexte hingegen waren zum Teil sehr exponiert: im Anschluss an eine Sitzung des Basler Stadtparlaments im Basler Rathaus oder kurz vor Beginn einer Opernpremiere auf dem Theaterplatz. Die Vorbereitung der Laien- und Schulchöre war daher enorm wichtig, denn diese Chöre bildeten das Fundament der zehn Performances während des Festivals 2019. Dank diesem verlässlichen Grundstein konnten auch zufällig Vorbeikommende mitsummen, ohne sich zu genieren.

Die Vorbereitung, bei der sich Marianne Schuppe zunächst mit allen Chorleiter*innen einzeln und dann mit dem gesamten Chor für ein spezielles Körper- und Einstimmungstraining traf, führte dabei zu interessanten Reflexionsprozessen. Es kamen Fragen auf, die sich zu produktiven Diskussionen über Anspruch, Virtuosität und allgemein den Chor als soziale Gruppe entwickelten. Die Chöre fanden sich in diesem Projekt in einer ungewohnten Situation: Üblicherweise wird von ihnen verlangt, eine Partitur besonders genau zu reproduzieren. *Die Summe* war jedoch eher eine Art Versuchsanordnung, bei der viel Offenheit und Flexibilität verlangt wurde. Wie reagieren die Passant*innen? Wie fühlt sich die Performance in den unterschiedlichen Räumen an? Wie kann ich mich selbst auf die Performance

3 ZeitRäume Basel (2019): *Die Summe*, online, <https://zeitraeumebasel.com/de/2019/spielplan/de-die-summe> (02.05.2021).

einlassen? Wie beginnt und wie endet die Performance? Für diese Aspekte waren die Diskussionen im Voraus nötig.

Mit *Die Summe* schließt sich der Kreis zu den eingangs beschriebenen *Relational Aesthetics* von Nicolas Bourriaud: Erst durch die Interaktion der Mitwirkenden – ob vorbereitete Laien oder spontan dazustoßende Passant*innen – entsteht die künstlerische Arbeit. Marianne Schuppe ist hier nicht daran interessiert, ein in sich abgeschlossenes Werk vorzustellen. Sie arbeitet vielmehr mit einem performativen Konzept, das es gleichzeitig ermöglicht und nötig macht, in Interaktion zu treten und dadurch das ästhetische Erleben unmittelbar zu erfahren. Das Summen in der Gruppe hat sehr viele positive Rückmeldungen ausgelöst. Die Menschen waren berührt von der Flüchtigkeit des Summens, dem ebenso flüchtigen Gruppengefühl und der veränderten, poetischen Wahrnehmung des jeweiligen Ortes. Viele nahmen mehrfach teil, um die Entwicklung der Performance zu verfolgen (mal mit nur 30, mal mit 200 Summenden). Das Summen hat bei Mitwirkenden wie bei Zuhörenden jeweils zu einem Innehalten geführt, einem plötzlich ästhetischen Erleben eines ansonsten profanen Alltagsortes. Das Summen an der Grenze des Hörbaren hat etwas Zerbrechliches, Verletzliches, sehr Zartes transportiert und so zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit geführt. An einen so geschäftigen Ort wie dem Basler Rathaus, wo sonst mit Nachdruck um Aufmerksamkeit gebuhlt wird, hat *die Summe* ein Aufhorchen gebracht. An Durchgangsorten wie dem Rheinsprung hat es den Zusammenhalt der Gruppe spüren lassen. Die jeweilige architektonische Atmosphäre der Orte und die semantischen Kontexte haben die Performances zu sehr unterschiedlichen Erlebnissen werden lassen.

Kunst als öffentlicher Raum

Die drei beschriebenen Projekte zeigen, wie öffentliche Orte mit künstlerischen Mitteln umgedeutet und temporär umgenutzt werden können, wie sonst private, nicht zugängliche Räume für einen begrenzten Zeitraum zu einem geteilten, öffentlichen Raum werden und wie auf subtile Weise öffentlicher Raum mit Klang hergestellt und gleichzeitig markiert werden kann. Sie zeigen auch, wie durch künstlerische und kuratorische Überlegungen gleichermaßen Begegnungen möglich sind. Diese Arbeit mit dem und im öffentlichen Raum sowie die Arbeit mit verschiedenen Formen der kulturellen Teilhabe soll bei ZeitRäume Basel in Zukunft weiter exploriert werden – nicht

zuletzt, um das von Florian Malzacher beschriebene Potenzial von Performativität beim Kuratieren weniger auf das Endresultat und dafür mehr auf die temporär zusammenkommende Community zu fokussieren (vgl. Malzacher 2019: 54). In diesem Sinne – um auf den Gedanken von Miwon Kwon (2002) zurückzukommen – findet Kunst nicht nur *im* öffentlichen Raum statt, sondern wird selbst *als* öffentlicher Raum etabliert. Der Ansatz des orts- und kontextspezifischen Kuratierens ermöglicht dabei, Personen aus verschiedensten Bereichen und Communities in die künstlerischen Arbeiten direkt einzubeziehen. Wer einmal morgens um sieben Uhr vor der Haustür einen Chor gehört hat, wer zufällig auf dem Nachhauseweg einer summenden Gruppe begegnet ist oder wer seine Terrasse für eine Station von *Portal Fantasies* geöffnet hat, wird sich (vermutlich) stärker in das lokale Kulturschaffen eingebunden fühlen. Ebenso sind die persönlichen Begegnungen für die Besucher*innen, die in einem solch vertrauten Umfeld passieren, bleibende Erlebnisse. Die unmittelbare Nähe zu den Elementen, die zum ästhetischen Erlebnis beitragen, festigt den Kontakt. Während im Konzertsaal eine gewisse Distanz zwischen Bühne und Zuschauer*innenraum entstehen kann, ist das Kunsterlebnis auf der Kuhweide oder im sonst privaten, nicht zugänglichen Stadtpalais umso eindrücklicher.

Mit Blick auf die Frage, wie das Konzertpublikum der Zukunft beschaffen sein wird, lässt sich für ZeitRäume resümieren: in hoffentlich vielfältigen, nachhaltigen Beziehungen zueinander und mit den verschiedenen Akteuren im Rahmen von künstlerischen Arbeiten, die einen temporären öffentlichen Raum bilden, sei dieser vor Ort in der physischen oder – nicht zuletzt als Pandemiekonsequenz – in der digitalen Welt.

Literatur

- Andersen, Tawny/Bhagwati, Sandeep/Carrasco, Victoria/Davida, Dena/Scales, Barbara/Sheriff, Yves (Hg.) (2021): *Call for Papers. Turba. The Journal for Global Practices in Live Arts Curation*, online, https://journals.berghahnbooks.com/_uploads/turba/turba_cfp_1.pdf (17.02.2021).
- Bourriaud, Nicolas (2002): *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du réel.
- Bismarck, Beatrice von (2021): *Das Kuratorische*, Leipzig: Spector Books.
- Ferdman, Bertie (2019): From Content to Context. The Emergence of the Performance Curator, in: *Curating Live Arts*, hg. von Dena Davida, Jane

- Gabriels, Véronique Hudon und Marc Pronovost, New York: Berghan Books, S. 15-27.
- Kwon, Miwon (2002): *One Place after Another. Site Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA: MIT.
- Malzacher, Florian (2019): Creating Temporal Realities. Performativity as a Curatorial Tool, in: *Defragmentation. Curating Contemporary Music*, hg. von Sylvia Freydank und Michael Rebhahn, Mainz: Schott (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Sonderband), S. 53-60.
- O'Neill, Paul (2012): *The Culture of Curating and the Curating of Culture*, Cambridge, MA: MIT.
- Nauck, Gisela (2005): Experiment Rümelingen. Kompositorische Entdeckungen, in: *Geballte Gegenwart. Experiment Neue Musik Rümelingen*, hg. von Lydia Jeschke, Daniel Ott und Lukas Ott, Basel: Christoph Merian, S. 26-29.
- Walshe, Jennifer (2016): *New Discipline*, online, <http://www.borealisfestival.no/2016/the-new-discipline-4/> (16.02.2021).
- ZeitRäume Basel (2015): *Stadt Land Tram. Landschaftskomposition für eine Grenze*, online, <https://zeitraeumebasel.com/de/2015/de-stadt-land-tram-13-september> (17.02.2021).
- ZeitRäume Basel (2019): *Die Summe*, online, <https://zeitraeumebasel.com/de/2019/spielplan/de-die-summe> (02.05.2021).
- ZeitRäume Basel (2019): *Portal Fantasies*, online, <https://zeitraeumebasel.com/de/2019/spielplan/de-portal-fantasies> (17.02.2021).
- Zumthor, Peter (2007): *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel/Berlin/Boston: Birkhäuser.

