

DAS ENDE DES GESAMTKUNSTWERKS

BURKHARD MELTZER

Alle zehn Jahre¹⁾ wird die deutsche Stadt Münster von neuen künstlerischen Projekten besiedelt. Der weitläufige Park um den Aasee gehört zu den Gegenden, die besonders gern für künstlerische Eingriffe im Stadtraum genutzt werden. Vorbei an den Bauten früherer Skulpturprojekte schlendert man einen Uferweg entlang, bis unter die massiven Stahlbetonpfeiler der Torminbrücke – einer Autobrücke, deren aneinandergeschlossene Bögen den idyllischen Park mit einem Vorort verbinden. Hier grüne Weite, dort die niedrigen Plattenbauten einer Schlafstadt. Gern würde man diese unerfreuliche Sicht so schnell wie möglich wieder hinter sich lassen, wären unter der Brücke nicht zwei betörende Stimmen zu hören. Von beiden Seiten klingt aus den Lautsprechern ein Stück aus Jacques Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen* über das Wasser. Im Liedtext vom verlorenen Spiegelbild erzählt E.T.A. Hoffmann von der schönen Kurtisane Giulietta aus Venedig, die Männer dazu verführt, ihr Spiegelbild zu verschenken. Tragisch nur, dass weder Frau noch Kinder sie je wieder erkennen werden. «Time is fleet and bears away the passions that possess us, far from this enchanted shore returning never more.»²⁾ – beide Stimmen, die von Giulietta und einem ihrer Liebhaber, werden von Susan Philipsz gesungen.

BURKHARD MELTZER arbeitet als Autor für zahlreiche Zeitschriften. Er ist freier Kurator und Gründungsmitglied von The John Institute, Dozent an der Zürcher Hochschule der Künste und der Hochschule Liechtenstein.



Susan Philipsz arbeitet mit einem besonders flüchtigen Material: ihrer eigenen Stimme. Allerdings wird der Gesang selten live vorgetragen, sondern meistens aufgezeichnet und durch einfache Lautsprecher in Aussen- oder Innenräumen wiedergegeben. Zu den Fundstücken aus der Musikgeschichte kommen manchmal noch die Umgebungsgeräusche hinzu. Ob romantische Arie, politisches Lied oder Ohrwürmer der Popmusik – Philipsz greift bekannte Melodien und Texte auf und interpretiert sie in einer A cappella-Version. Die Künstlerin bemüht sich nicht um ausgefeilte Interpretationen, sie verzichtet sogar auf jegliches Arrangement instrumentaler Beglei-

Susan Philipsz' raumgreifende Hörstücke

tung. Vielmehr trägt sie mit fester Stimme gesungene Geschichten in englischer Sprache vor, die durch Resonanz im Raum eine körperlich spürbare Präsenz erzeugen.

Die besondere Akustik der Arbeit vom verlorenen Spiegelbild (THE LOST REFLECTION, 2007) zwischen Brückenbogen und Wasserfläche erzeugt ein Echo, das mit beiden Stimmen zwischen den Ufern hin und her jongliert. Unweigerlich nimmt man mit dem Schall auch eine visuelle Information auf. Selbst wenn man sich nur aufs Gehör verlässt, ist klar: Dieser Raum ist vermutlich leer und wahrscheinlich verfügt er über eine gewisse Ausdehnung. Denn nur in grösseren, leeren Räumen kommt ein kräftiger Widerhall zustande und jeder Gegenstand würde die Ausbreitung der Schallwellen behindern. So tritt der Ort durch das Gehör in Erscheinung. Das Echo entfaltet – frei von einer sichtbaren Gestalt – eine Präsenz im Raum, die starke visuelle Vorstellungen freisetzt. Seinen Namen trägt der Widerhall nach der gleichnamigen griechischen Sagengestalt, die auf tragische Weise ihren Körper verliert. Nachdem sie Jupiter bei seinen sexuellen Eroberungen behilflich war, wird Echo von der Göttergattin Juno mit dem Verlust ihrer eigenen Stimme bestraft. Fortan wird sie nur noch die beiden letzten Worte wiederholen können, die an sie gerichtet werden. Bald darauf bringt sie ihre unglückliche Liebe zu Narcissus auch noch um den eigenen Körper: Echo verzehrte sich so lange nach dem selbstverliebten Jüngling, bis nur noch ihre Stimme übrig blieb.³⁾ Als körperlos Anwe-



SUSAN PHILIPSZ, *THE LOST REFLECTION*, 2007,
sound installation, Skulptur Projekte Münster /
DAS VERLORENE SPIEGELBILD, Klanginstallation.

sende sollte sie künftig ihr Dasein fristen. Ob sich gerade jemand im Raum aufhält oder nicht – das Echo von Stimmen sorgt immer für eine eigentümliche Präsenz.⁴⁾ Seitdem das Speichern und Übertragen von Ton selbstverständlich ist, lässt sich diese Art von Anwesenheit problemlos herstellen. In der Kunsthalle Malmö, auf mehreren tausend Quadratmetern, liess Philipsz in ihrer Ausstellung «Stay With Me» (2005) drei Songs über Lautsprecher abspielen. Ausser einem Begleittext an der Wand wurde den weissen Hallen kein visueller Reiz hinzugefügt. «Watch With Me», fordert uns der Titel eines Songs auf, den die Künstlerin für die Ausstellung aufgenommen hat. In der räumlichen Reflektion des Liedes arbeitet Philipsz gleichzeitig mit den Effekten von Echo und Absorption: Einmal werden die Schallwellen ihrer eigenen Stimme in den Raum zurückgeworfen und zum anderen von den Besuchern «absorbiert». Dieses doppelte Spiel führt in den weissen Innenräumen von Kunstinstitutionen zu einem übersteigerten Dasein des Raumes und der Stimme, die ihn besingt.



SUSAN PHILIPSZ, METROPOLA, 2005, Tesco Supermarket, London.

Im Widerhall von Philipsz' gesungenen Erzählungen werden nicht nur Räume von Klängen nachgezeichnet, der sichtbare Raum kommentiert umgekehrt auch die hörbare Musik. Entsteht daraus etwa ein neues Gesamtkunstwerk, das die Kunstgattungen synästhetisch unter einem gemeinsamen Ziel vereint? Seit dem 19. Jahrhundert wurde dieses Konzept namentlich durch den Komponisten Richard Wagner bekannt, der Musik, Sprache und Raumgestaltung in eine untrennbare Einheit überführen wollte. So ruft der tragische Opernheld Tristan⁵⁾ kurz vor seinem Tod in den Bühnenraum hinein: «Wie – hör ich das Licht?» Die Vermutung Wagners, dass alle Sinne immer gleichzeitig wahrnehmen und somit keine Hierarchie zwischen den Eindrücken existiert, wurde nicht zuletzt durch die neurophysiologischen Erkenntnisse der vergangenen Jahrzehnte bestätigt.⁶⁾ Der Ausstellungsmacher Harald Szeemann

fügte dem Begriff des Gesamtkunstwerkes 1983 noch eine gesellschaftliche Dynamik hinzu: Wenn alle Sinne gleichzeitig an der Veränderung des Bewusstseins arbeiten, könnte damit auch ein Weg für utopische Gedanken vorbereitet werden.⁷⁾ Als synthetisierendes Erlebnis und Freiraum im gesellschaftlichen Sinne nutzt auch Susan Philipsz Sprache, Musik und Orte für ihre Arbeit. Jedoch lässt sich dabei kaum von einem Gesamtkunstwerk im Sinne von Wagner oder Szeemann sprechen – zu sehr gibt die Künstlerin ihre Kontrolle über Einflüsse des Ortsbildes und der Übertragungswege ab.

«Watch one hour with me / Stay just a way by my side / ... / I won't ask you to stay long with me / Just help me find my mind.»⁸⁾ Die Stimme lädt ein, eine Zeit lang zu verweilen, und beendet die Strophe mit der vagen Hoffnung, darin ihren Verstand (wieder) zu finden. Man gewinnt trotz dieser allgemeinen

Aussagen den Eindruck, einer persönlichen Erzählung zuzuhören und einer Person ganz nahe zu sein. Das liegt nicht zuletzt an der Realzeit-Aufnahme, die Atempausen und kleinere Fehler nicht verbirgt. Im Gegenteil – gerade das Luftholen und die kurzen Pausen stellen an öffentlichen Orten gleichsam einen privaten Raum her. Der bisher einzige Livegesang wurde in Tesco-Supermärkten in Manchester (1997) und London (2004) über Lautsprecher in die Verkaufsräume übertragen. Üblicherweise rieselt dort angenehme und möglichst verkaufsfördernde Musik auf die Konsumenten nieder. Stündlich wurde die akustische Kulisse jedoch durch einen Gesang ohne instrumentalen Klangteppich unterbrochen: «Now the drugs don't work / They just make you worse...» sang die Stimme der Künstlerin aus den Lautsprechern von der Decke herab. Die traurige Ballade *The Drugs Don't Work* der Britpop-Band The Verve landete 1997 sofort nach ihrer Veröffentlichung auf Platz eins der britischen Charts und gehörte damit zu den bekanntesten Songs jenes Jahres. Gerade weil die Arbeit METROPOLA jene medialen Kanäle nutzt, die in ihrem alltäglichen Betrieb möglichst verdeckt operieren, berührt die ungewohnt menschliche Stimme aus dem Supermarkt-Lautsprecher umso mehr ein Scheitern inmitten der Erfolg versprechenden Welt des Konsums. Die Stimme verspricht nichts, sie bietet nichts an, sie fordert nichts. Auf einmal ist sie da. Anwesend, obwohl körperlich abwesend, wirkt die Künstlerin gleich einem Echo durch ihre Stimme immer präsent.

Unter einer Brücke, in einer Kunsthalle oder einem Supermarkt kann man den Liedern von Susan Philipsz begegnen, die gezielt Verbindungen zwischen sprachlichem und visuellem Gedächtnis anregen. Und während man noch der Stimme zuhört, verändert sich das Bild des Ortes: Im Hintergrund fährt ein Lastwagen vorbei, andere Besucher bringen neue Laute ein, im Supermarkt werden Regale gefüllt. Dieser Effekt spielt ebenso mit einer konkreten geographischen Situation wie auch mit wachgerufenen Erwartungen und Bildern aus dem Gedächtnis der Besucher. Im Berliner Büro Friedrich entwirft Susan Philipsz die verstörende Situation (THE GLASS TRACK, 2005) eines fast leeren Ausstellungsraumes, der nur von Aussenlicht erhellt ist. Aus vier Laut-

sprechern ist das Geräusch von unterschiedlich gefüllten Weingläsern zu hören, an deren Kanten ein Finger entlangreibt. Schliesslich bemerkt man die ausgetrunkenen Gläser des Eröffnungsabends, die noch in den Ecken des Raumes herumstehen. An der Wand ist ein Text des legendären Konzeptkünstlers Robert Barry zu lesen, der sich in seinem Werk vor allem mit den Grenzen von Präsenz und Sichtbarkeit in der Kunst beschäftigt: «A place to which we can come and for a while be free to think about what we are going to do.» Eine besondere Art von Anwesenheit entsteht vor allem durch die scheinbar leeren visuellen Kanäle, durch die Susan Philipsz zwar keine Signale sendet, aber dennoch starke Vorstellungen bei ihrem Empfänger provoziert. Man könnte diese Methode sogar als «photographische Tonspur» bezeichnen, die zwischen Oper, Hörspiel und einem durch Filme geprägten Bildgedächtnis immer wieder auftaucht. Heute spielen Musik und Sprache als räumliche und performative Phänomene zunehmend eine wichtige Rolle in der zeitgenössischen Kunst.⁹⁾ Viele Werke wenden sich dabei dem Format einer zeit- und raumbezogenen, theatralischen Aufführung zu.¹⁰⁾ Philipsz thematisiert gerade das, was nicht da ist – die Show, das Publikum, ein Multimedia-Spektakel. Es ist nicht zu übersehen: Dort, wo die Aufführung eines Gesamtkunstwerkes zu Ende gegangen ist, beginnen die Arbeiten von Susan Philipsz.

- 1) Skulpturprojekte Münster, 16.6.2007 – 30.9.2007, seit 1977.
- 2) «Die Zeit ist flüchtig und trägt die Leidenschaften davon, die uns beherrschen, wir kehren nie zurück zu diesem seeligen Ufer.» Jacques Offenbach, *Hoffmanns Erzählungen*, Uraufführung 1881.
- 3) Ovid, «Narcissus und Echo», in *Metamorphosen*, Artemis & Winkler-Verlag, Zürich 1992, S. 359 ff.
- 4) Susan Philipsz über ihre Arbeit, in *Susan Philipsz, Stay With Me*, Malmö Konsthall, 2005, S. 15.
- 5) Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, Uraufführung 1865.
- 6) Gerhard Roth, *Das Gehirn und seine Wirklichkeit*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt 1997.
- 7) Harald Szeemann (Hrsg.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Kunsthaus Zürich, Sauerländer-Verlag 1983.
- 8) Song von Joe Wise, 1972.
- 9) Burkhard Meltzer, «Make it happen – Johanna Billings musikalische Gemeinschaftsprojekte», in *Kunstbulletin*, Zürich, 11/2007.
- 10) vgl. Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Sammelband zum Forschungsprojekt Diskurse des Theatralen*, Francke-Verlag, Tübingen und Basel 2005.

THE END OF THE GESAMTKUNSTWERK

BURKHARD MELTZER

Every ten years the German city of Münster hosts the Sculpture Projects Münster, presenting a broad spectrum of new artistic initiatives.¹⁾ The park bordering on Lake Aa is one of the contributors' preferred locations. As you stroll along the shore past structures that house former projects, you come to the gigantic reinforced concrete columns of the Torminbrücke, whose interlocked arches support the bridge that links the idyllic park with a suburb. On one side the green expanses of the park; on the other the low, uniform buildings of a bedroom community. Instinctively, we want to move on and escape this uninspired location, but we are arrested by the sound of two intoxicating voices. From loudspeakers on either side, we hear a piece from Jacques Offenbach's opera *Tales of Hoffmann* (1881) resounding across the water. The lyrics, taken from E.T.A. Hoffmann's "Story of the Lost Reflection," (1815) tell us about the beautiful courtesan Giulietta from Venice, who seduces men into giving away their reflection. Tragically, neither wives nor children will ever recognize them again. "Time is fleeting and bears away the passions that possess us, far from this enchanted shore returning never more."²⁾ Susan Philipsz sings both voices, Giulietta's and her lover's.

The artist works with extremely ephemeral material: her own voice. She rarely gives live per-

BURKHARD MELTZER lives in Zürich and contributes to numerous journals. He is a founding member of "The John Institute" and lecturer at the Arts Universities in Zürich and Liechtenstein.



SUSAN PHILIPSZ, *STAY WITH ME*, 2005,
sound installation, Chiesa di Santa Croce,
Rivoli, Torino / BLEIB BEI MIR,
Klanginstallation.

formances, ordinarily playing recordings of her voice on simple loudspeakers either indoors or outdoors. Sometimes ambient sounds accompany these found pieces of music history. Whether it is a romantic aria, a political song or a catchy pop melody, Philipsz renders her selection of well-known tunes and texts *a cappella*. She is not interested in a polished performance and does entirely without instrumental arrangement or accompaniment. What listeners hear is a firm voice singing the tales in English, resonating in space and generating a palpable physical presence.

Susan Philipsz's Sound Pieces in Space



The unusual acoustics of *THE LOST REFLECTION* (2007), framed by the arched underside of the bridge above and the surface of the water below, produces an echo that bounces back and forth from shore to shore. The sound of the reverberations automatically conjures visual information as well. Were we to rely exclusively on our sense of hearing, we would still know that the space is probably empty and relatively extensive. We know that such reverberations can only be heard in vast, vacant areas and that the presence of any object would block the sound waves. Hence, the site is shaped by the sense of hearing. We see no one, but the echo becomes a presence in space that provokes powerful visual images. In Greek mythology, Echo is a nymph who tragically suffers the loss of her body. Having abetted Jupiter's sexual escapades, Echo is punished by his wife, the goddess Juno, who deprives her of speech except for the repetition of another's last two words. Soon afterwards, Echo succumbs to her unrequited passion for Narcissus until "unsleeping grief wasted her sad body, reducing her to dried out skin and bones, then voice and bones only... now only voice."³⁾ But in contrast to Echo's disembodied voice, Philipsz's "refrain will continue to play out whether there is an audience there or not."⁴⁾ This is an effect that can easily be generated given the now self-evident technology of recording and transmitting sound. In her exhibition for the Malmö Konsthall, "Stay With Me" (2005), Philipsz had three songs transmitted via loudspeakers in an area of several thousand square yards. The white galleries were

bereft of visual stimuli with the exception of one explanatory wall text. The title of one of the songs the artist recorded for her exhibition asks us to "Watch With Me." She has set up the song in space so that its transmission is affected simultaneously by reverberating echoes and sound absorption. The sound waves of her voice bounce off the walls but they are also absorbed by the visitors. This twin effect in the white interiors of art institutions leads to a heightened sense of space and of the voice that is singing to it.

The echoes of Philipsz's sung narratives mark out the parameters of a space with sound; conversely, the visible room has an impact on the audible music. Is this perhaps a new kind of *Gesamtkunstwerk*, in which artistic genres are synaesthetically united by a common goal? The potential of synaesthesia was exploited in the nineteenth century above all by composer Richard Wagner, who aimed to meld music, language, and stage set into an inseparable whole. Shortly before he dies, Wagner's tragic hero Tristan cries, "What, do I hear the light?" Wagner's belief that there is no hierarchy of sensual impressions since all of our senses perceive simultaneously, has been confirmed, not least by the neurophysiologic research of recent decades.⁵⁾ In 1983, exhibition-maker Harald Szeemann added a social dynamic to the concept of the *Gesamtkunstwerk*: Involving all of the senses in altering consciousness could pave the way to utopian thoughts.⁶⁾ Susan Philipsz also integrates language, music, and location into her work as a synaesthetic experience in an open-ended social

SUSAN PHILIPSZ, *THE GLASS TRACK*, 2005, sound installation, Büro Friedrich Berlin / *DIE GLAS SPUR*, Klanginstallation.

context. But it would be off the mark to consider her work a *Gesamtkunstwerk* in the sense of Wagner or Szeemann, for she readily relinquishes control over the definition of site and avenues of transmission.

"Watch one hour with me / Stay just a while by my side / ... / I won't ask you to stay long with me / Just help me find my mind."⁷⁾ The voice invites us to stay a while, and the verse ends with the vague hope of returning to reason. Despite the general nature of the lyrics, we have the feeling that this is a very personal narrative and that we are close to the narrator, an impression reinforced not least by the live recording that has not eliminated the breathing and minor glitches. On the contrary, the singer's breaths and pauses invest the public space with a sense of intimacy. The artist's only live performance so far was heard via intercom in a Tesco supermarket in Manchester, 1997, and again in London in 2004. The acoustic curtain of so-called branded music ordinarily transmitted to encourage customer-buying was interrupted hourly by a lone voice, with no instrumental support, intoning, "Now the drugs don't work / They just make you worse...." The poignant ballad "The Drugs Don't Work" by the Britpop band The Verve instantly hit the top of the charts in Britain when it was released in 1997, becoming one of the year's most popular songs. By choosing, in METROPOLA (1997), to exploit channels that are meant to operate almost subliminally, Philipsz startled her listeners. The melancholy sense of failure expressed by a human voice issuing from the supermarket intercom system is heightened through contrast with consumerism's unrelenting promise of success. The voice promises nothing, offers nothing, asks for nothing. It is just there. The artist makes an appearance, not physically but with her voice, like the presence of an echo.

Under a bridge, in a museum, or in a supermarket—wherever we encounter the songs of Susan Philipsz, they trigger carefully deliberated connections between linguistic and visual memory. The image of the place already begins to change even while listening: a truck rumbles by overhead, other visitors introduce new sounds, employees stock the shelves in the supermarket. These effects not only influence the concrete geographical situation; they

also conjure expectations and visual memories. In BüroFriedrich in Berlin, Philipsz confronted visitors with the unsettling situation of an almost empty exhibition space illuminated only from outside (THE GLASS TRACK, 2005). Different sounds issued from four loudspeakers, sounds recorded by the artist rubbing the rims of wine glasses, their pitch determined by the water level. Suddenly one notices used glasses from the preview still standing in the corners of the room. The only other item in the cavernous space is a text on the wall by the legendary conceptual artist Robert Barry, who devoted himself to exploring the limitations of presence and visibility. "A place to which we can come, and for a while, be free to think about what we are going to do." A special kind of presence is generated, above all, by the supposedly empty space that provokes powerful images, although Philipsz does not use it to communicate any visual signals. One could, in fact, describe her method as a "photographic soundtrack" that keeps cropping up in the interstices between opera, radio play, and visual, filmic memory. Music and language as spatial and performative phenomena are playing an increasingly important role in contemporary art.⁸⁾ Many works also use the format of theater performance to study its relationship to time and space.⁹⁾ Philipsz focuses on what is not there: the show, the audience, the multimedia spectacle. There is no doubt about it: Susan Philipsz's works begin where the *Gesamtkunstwerk* ends.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) The Sculpture Project Münster, 16 June–30 September, 2007, since 1977.

2) Jacques Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann*, premiere 1881.

3) Ovid, *Metamorphoses*, translated by Charles Martin (New York: W. W. Norton, 2005), p. 106.

4) Susan Philipsz, quoted in *Susan Philipsz: Stay With Me*, (Malmö: Malmö Konsthall, 2005), p. 15.

5) Gerhard Roth, *Das Gehirn und seine Wirklichkeit* (Frankfurt: Suhrkamp-Verlag, 1997).

6) Harald Szeemann (ed.), *The Tendency Toward the Total Work of Art: European Utopias Since 1800* (Zürich, Kunsthau Zürich, Sauerländer-Verlag, 1983).

7) Joe Wise, "Watch With Me," 1972.

8) Burkhard Meltzer, "Make it happen – Johanna Billings musikalische Gemeinschaftsprojekte," *Kunstbulletin* (November 2007).

9) Cf. Erika Fischer-Lichte (ed.), *Diskurse des Theatralen* (Basel: Francke-Verlag, 2005).