A SLIGHTLY CURVING PLACE

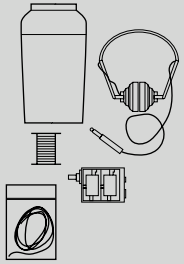
23. JULI — 20. SEPTEMBER 2020

Leben und Werk von Umashankar Manthravadi überlagern und überkreuzen sich mit der Geschichte von Klang und Tontechnik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Als Autodidakt auf dem Gebiet der akustischen Archäologie experimentiert Umashankar seit den 1990er Jahren mit selbst gebauten ambisonischen Mikrofonen, um die akustischen Eigenschaften vormoderner Aufführungsstätten zu vermessen. Diese Ausstellung nimmt Bezug auf seine Praxis und zeigt Wege auf, der Vergangenheit und ihrer fortwährenden Abwesenheit zuzuhören. Im Mittelpunkt von *A Slightly Curving Place* stehen ein Hörstück und eine Zweikanal-Videoinstallation, die Beiträge aus Literatur, Choreografie, Tanz, Schauspiel, Komposition, Musik, Fieldrecordings und Sounddesign zusammenbringen. Die Mitwirkenden greifen dabei nicht nur die Arbeit der anderen auf, sondern lassen weitere Anregungen einfließen und transformieren sie. Bestimmte Aspekte aus Umashankars Biografie dienen als Wegweiser in den Materialien der Ausstellung. Ein tanzender Körper repräsentiert die Endlosigkeit der Zeit und bringt sie in ein Verhältnis zur Geschichte als unablässiger Abfolge von Brüchen. Unter einer Lautsprecherkuppel finden sich Hörer*innen zusammen, um einer Vergangenheit nachzuspüren, die nicht mehr hörbar ist. Die Töne erscheinen als eine Aufzeichnung von Klang, wie er gewesen sein könnte.

Ihren Titel entlehnt die Ausstellung der Kosmologie des Jainismus. Darin beschreibt der aus dem Prakrit stammende Begriff Isipabbharabhumi einen besonderen, schirmförmigen Ort hoch über dem Himmel. Dort leben die körperlosen Seelen der Vollkommenen in ewiger Einsamkeit. Vom übrigen Kosmos getrennt, können sie keinen Kontakt zueinander aufnehmen, weder die anderen Seelen hören noch selbst gehört werden.

EINSTIMMEN

Etwas stimmen oder sich einstimmen setzt die Gegenwart einer anderen Person voraus. Auch wer sich musizierend ganz seinem inneren Ohr überlässt, gewahrt zugleich Äußeres und Größeres. Das Stimmen stellt auf eine Art den Bezug zu einem Ton, einem Menschen, einem Ort oder auch einer Abwesenheit im Sinne einer fernen, scheinbar vergessenen Vergangenheit her.



ausgewählte Bauteile: Bleiglanz, Kondensator, Kupferdraht, Horlicks-Flasche, Holzbrett, Antennendraht, Air Force Kopfhörer

T1 ◆ DETEKTORRADIO

Wenn ihn seine Erinnerung nicht täuscht, baute Umashankar sein erstes eigenes Radio im Alter von sieben Jahren, oder vielleicht elf. Sicher ist, dass es sich um ein Detektorradio handelte. Diese Art Radio wurde am Beginn des 20. Jahrhunderts erfunden und war schon in den Zwanzigerjahren ein Ladenhüter, wurde jedoch als stromloser Empfänger während des II. Weltkriegs wieder genutzt und kam in den Fünfzigerjahren bei Bastlern und Kindern groß in Mode. In dieser Zeit entdeckte ihn auch Umashankar. Die Antenne fing Radiowellen aus dem Äther ein. Mithilfe eines S-förmigen Haardrahtes fand Umashankar einen Kontaktpunkt auf der Oberfläche des Kristalls, der als Gleichrichter diente. Er schaltete den Bleiglanzkristall also von Hand ein, um Radio zu hören. Der Ton kam aus verschiedensten Entfernungen und war immer nur so laut wie das Signal. Es erforderte oft größte Aufmerksamkeit, ihn überhaupt zu hören. Die schwachen Wellen des Senders All India Radio etwa konnte nur Umashankar selbst hören – mehr brauchte es nicht, um den Jungen für die alte Technik zu begeistern. Bald schon wusste er die Sender nicht dem Inhalt, sondern der Tonqualität nach

voneinander zu unterscheiden. Auch wenn Radio Moskau versuchte, wie die BBC zu klingen, entging ihm das nicht. Mitten im geräuschvollen Wohnzimmer seiner Familie begab Umashankar sich erstmals auf die Suche nach Sendern aus den Weiten kaum wahrnehmbarer, ferner Orte.

ALTAR OF FIRE T2

Robert Gardner und J.F. Staal, 1976, Filmausschnitt

Die allein im Sprechgesang komponierten, niemals schriftlich fixierten Hymnen der *Rig Veda* werden seit Jahrtausenden von Brahmanen aus dem Gedächtnis in einem archaischen Sanskrit überliefert, das im Gegensatz zur späteren klassischen Form noch die Unterscheidung zwischen „betont“, „unbetont“ und „klangvoll“ kennt. Angeblich kann der geringste Fehler in der Aussprache der Phoneme während eines Rituals die furchtbarsten Folgen nach sich ziehen. Dementsprechend großes Gewicht legt die Weitergabe der Veda seit jeher auf die makellose Betonung. Um das Körpergedächtnis beim Auswendiglernen zu unterstützen, dreht ein Lehrer den Kopf des Schülers zu den entsprechenden Tonlagen nach oben, unten oder zur Seite. Ein geübter Rezitator kann diese Gesten als Phantombewegungen empfinden, ohne sie auszuführen zu müssen. AK

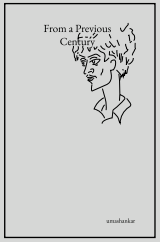
ZWEI GANDHARVAS MIT GEMEINSAMER TROMMEL T3

unbekannter Künstler, Fragment einer Steingravur aus Nagarjunakonda, ohne Datum

Sometimes I think about those two little figures and their shared drum, and think of myself as sharing one too—with not just y’all but who knows who. AK

AUFZEICHNEN

Um etwas aufzunehmen, braucht man eine markierbare Oberfläche. Die darauf eingetragene Spur mag auf etwas verweisen oder nicht, letztlich ist sie die Aufzeichnung ihres eigenen Zustandekommens. Die Oberfläche selbst lässt sich verschiedentlich denken: etwa als das Band, auf dem ein Lied aufgenommen wurde, aber auch als das Lied, dem sich etwa die Erinnerung an einen Sommer eingeprägt hat.



Gedichtband, 2007 im Selbstverlag erschienen

R1 *FROM A PREVIOUS CENTURY* VON UMASHANKAR

Umashankar schrieb in seinen späten Jugendjahren erste Gedichte. Drei Jahrzehnte später, um die Wende zum 21. Jahrhundert, fragte er sich, wie er vom Zeitungsjournalisten zum Tontechniker beim Film geworden war. Am Beginn dieses längeren Gedankenweges stand ein Gespräch mit einem Kameramann, der als Schöpfer von Bildern die Quellen seines Schaffens über Jahrtausende bis zu den Höhlenmalereien zurückverfolgen konnte. In diesem Moment fühlte Umashankar sich einer eigenen Vergangenheit beraubt. Denn er selbst konnte in seinem Medium nicht weiter als ein Jahrhundert, nämlich bis zur Erfindung des Phonographen, zurückgehen. Wie stand es aber um die Vorgeschichte der modernen Tonaufzeichnung? War nicht auch das Schreiben ein Verfahren, die Stimme festzuhalten, und ähnelte es darin nicht sehr der Nadel, die eine Rille in eine Wachswalze zog? Indem Umashankar sich die Schrift als ältestes Verfahren zur Aufzeichnung der Stimme vergegenwärtigte, erkannte er zugleich eine Entwicklungslinie, die seinem Lebenswerk einen Sinn gab.

MEGHADUTA VON KALIDASA ⊙ R2

Ein Mann ist in der Verbannung tausende Meilen von Frau und Heimat entfernt und vor Liebeskummer dem Wahnsinn nahe. Vor einem heranziehenden Gewitter findet er Zuflucht in einer Höhle und fleht eine vorbeiziehende Gewitterwolke an, seiner Geliebten auf dem fernen Himalaya eine Botschaft zu überbringen. In einem langsam voranschreitenden Gesang schildert er der Wolke die weite Reise zu ihr. Die anfangs einlullende Wegbeschreibung gerät zu einem erotischen Wechselspiel zwischen luftiger Atmosphäre und Landmasse. In seinen zahlreichen Versen legt dieses Sanskrit-Gedicht aus dem 5. Jahrhundert n. Chr. ineinandergreifende Wiederholungen über Wiederholungen und erzeugt so einen Klangteppich ähnlich dem sanften Grummeln einer langsam nahenden Gewitterfront. AK

herausgegeben von E. Hultzsch, London Royal Asiatic Society 1911

GITA GOVINDA VON JAYADEVA 人 R3

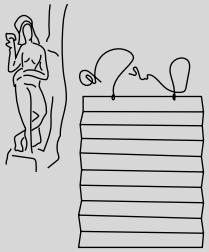
Würde die Unendlichkeit aufrecht stehen, sähe sie aus wie eine acht. Zwei große Nichts – eines Form, das andere Inhalt, eines Raum, das andere Zeit, eines Text und das andere Zeichnung. Jayadevas Gedicht aus dem 12. Jahrhundert handelt von der Unerschöpflichkeit einer unerlaubten Frühlingsliebe. Unter Verwendung aller möglichen metrischen Quellen bringt es Umgangssprache so nahe wie möglich an Musikalität heran. Seine moderne mathematische Organisation von achtzeiligen Kompositionen in 24 Sektionen lädt zu unendlichen Nachahmungen ein. Ein Perkussionist greift den Achterschlag des Rhythmus auf und ein Tänzer zieht Bedeutung aus dem Text, bis beide eine Synthese eingehen und ein dreigliedriges Muster bilden. Durch die dramatische Umgangssprache, die in ganz Südasien und Europa in den ersten Jahrhunderten des zweiten Jahrtausends verbreitet war, migrierte der Text durch viele indische Sprachen, bevor im 18. Jahrhundert englische, französische und deutsche Übersetzungen rückwirkend eine

Liebeslieder von Radha und Krishna, verschiedene Ausgaben und Übersetzungen

Sanskrit-Quelle etablierten, und damit die Legitimität der vielfältigen Wandlungen überschrieben. Die verändernde Nachahmung von Gesang und Tanz von Kultur zu Kultur ist nur einer der vielen Wege, die *Gita Govinda* genommen hat. VA

R4 ▼

FIGUR EINER TÄNZERIN, FELSGRAVUR UND PATTACHITRA



unbekannter Künstler, Felsgravur in Ranigumpha, ca. 1. Jh. v. Chr., Fotografie von Anurima Banerji

Nirmal Shanti, Farbrußzeichnung auf Palmblatt. Charinangal, Odissa, ca. 2020

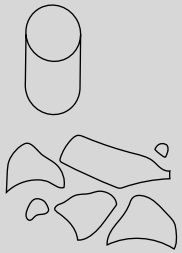
Nach weit verbreiteter Überlieferung geht der klassische Odissi-Tanz auf Figurendarstellungen zurück, die etwa aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. stammen und an der antiken Ausgrabungsstätte Ranigumpha gefunden wurden. Hier soll auch die Odra-Magadhi genannte Vorform des Odissi entstanden und gepflegt worden sein. Tanzschritte, die einst durch Ranigumpha hallten, fanden dank der Arbeit versierter bildender Künstler, die vor über tausend Jahren einen eigenen Stil geprägt und bis in die Gegenwart weitervererbt haben, ihren Weg auf Textilien und auf die Pattachitra genannten Schriftrollen aus Palmblättern. Ebenso wie der klassische Tanz aus dem heutigen Bundesstaat Odisha enthalten diese Zeichnungen eine oft elegante, ekphrastische Wiedergabe des Odissi-Tanzes und veranschaulichen eindringlich dessen lyrische Posen und Gesten. Die choreografischen Illustrationen auf den Pattachitra-Bildrollen standen einerseits für sich, schmückten in Odisha aber auch häufig Handschriften mit dichterischem oder literarischem Inhalt. Nach dem Verbot des Odissi-Tanzes unter der britischen Kolonialherrschaft dienten solche Quellen im 20. Jahrhundert zu seiner Rekonstruktion und Wiederbelebung. Der Odissi gehört heute zum Kanon der indischen darstellenden Künste. Die überschwänglichen Darstellungen aus alter Zeit vergegenwärtigen uns einen Tanz, der für die Bewahrung des antiken indischen Mythenschatzes von entscheidender Bedeutung war. Sie beschwören zugleich die Aura einer Jahrtausende zurückliegenden Vergangenheit und verbinden diese mit der heutigen lebendigen Tradition. AB

R5 ✕

HARAMONI VON MAHAMMED MANSOORUDDIN

Sammlung von Liedtexten, erschienen bei University of Calcutta 1942

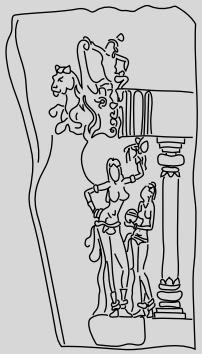
Der bengalische Volksliedsammler Muhammad Mansooruddin stammte aus einem kleinen Dorf in Pabna im heutigen Bangladesch. Um 1920, noch als Schüler, beeindruckte ihn eine Sammlung von Liedern des mystischen Dichters und Philosophen Lalon Fokir in einer älteren Ausgabe der Literaturzeitschrift Probashi. Der Dichter und Nobelpreisträger Rabindranath Tagore hatte sie zusammengestellt. Es handelte sich um Lieder, die in Muhammad Mansooruddins Dorf und überall rundherum gesungen wurden. Mansooruddin staunte, dass etwas für ihn und die seinen so Selbstverständliches anderen, insbesondere in städtischen Literatenkreisen, als derart außergewöhnlich erscheinen konnte. Er sandte der Zeitschrift selbst einige Lieder, und als sie darin abgedruckt wurden, konnte er sein Glück kaum fassen. Ein Jahrzehnt später veröffentlichte er seine erste eigene Liedersammlung unter dem Titel *Haramoni* („verlorene Juwelen“). Weitere zehn Jahre danach erschien bei der Calcutta University Press ein zweiter Band. Mansooruddin sah sich in der Nachfolge einer Tradition von Liedgutsammlern und wusste, dass seine Arbeit nicht geringer war als die *Reliques of Ancient English Poetry* von Thomas Percy aus dem 18. oder Francis James Childs berühmte Anthologie englischer Balladen aus dem 19. Jahrhundert. Doch würde die Welt je davon erfahren? Der Maler Abanindranath Tagore schuf für *Haramoni* eine Kalligrafie, in der sich das bengalische Alphabet mit dem persischen vereint und so einen weiten Bogen von der Kultur der islamischen Mughal-Herrscher in eine kosmopolitische Zukunft spannt. Das ändert nichts daran, dass Mansooruddin längst selbst ein „haramoni“ oder verborgener Schatz ist und sein Wirken wohl für immer auf die dörflich-kleinstädtische Welt Bengals bezogen bleiben wird. MB



Reste eines Phonographenzylinders und galvanische Walzenmatrize

⊗ R6 WACHSZYLINDER

Der Phonograph wurde Ende des 19. Jahrhunderts erfunden und funktionierte ähnlich wie der menschliche Körper. Er hörte erst zu und sang dann zurück. Seine Membran erzitterte unter den Luftbewegungen der Töne in seinem Schalltrichter. Indem eine an diese Membran angeschlossene Nadel dieses Zittern aufnahm, gravierte sie Rillen in einen rotierenden Wachszylinder. Auf umgekehrtem Weg las die Nadel diese ins Wachs gezogene Spur aus wie ein Finger alte Inschriften an Höhlenwänden, versetzte die Membran in Schwingung und löste dadurch Luftbewegungen aus, erzeugte also aus einer Niederschrift Töne. Der Phonograph wurde genutzt, um menschliche, orts- und zeitgebundene Klangmuster für spätere Zeiten festzuhalten. Sein Wachszylinder war als Tonträger jedoch allzu empfindlich. Die Rillen mussten zur Konservierung auf einen Metallabguss übertragen werden, und bei diesem Verfahren wurde zugleich das Original zerstört. Beruht Konservierung auf Zerstörung? Ist Klang zwingend flüchtig? Ob aufgenommen oder nicht: Töne schreiben sich der Zeitoberfläche ein. Nur wenige können wir danach noch hören, andere nicht mehr. MB



unbekannter Künstler, Liniengravur auf Steintafel aus Nagarjunakonda, Animation von Lilia Di Bella, 2020

R7 ■ SKIZZE EINER SALABHANJIKA

Die Salabhanjika ist nach alter bildhauerischer Konvention ein stehendes und mit erhobenem Arm an einem Baum lehnendes Frauenbildnis. Laut Überlieferung soll König Bhoja, der im 11. Jahrhundert über Mittelindien herrschte, sich auch als Archäologe betätigt und einen Hügel entdeckt haben. Bei Ausgrabungen dort sei ein von Indra geschaffener und vom urzeitlichen König Vikrama vergrabener Zauberthron zum Vorschein gekommen. Dessen Sockel war mit 32 Salabhanjika-Statuen geschmückt, die gemeinsam den Thron zu tragen schienen. In tiefer Ehrfurcht ließ Bhoja den Thron inmitten eines juwelenbesetzten Palastes aufstellen, doch als er ihn mit großem Pomp besteigen wollte, rief eine der Salabhanjika: „Halt!“ und erzählte die erste aus einem Zyklus von 32 Geschichten, von denen jede ein Verbot aussprach und die Thronbesteigung des Königs hinauszögerte. Es heißt, Salabhanjika seien einst himmlische Jungfrauen gewesen, hätten jedoch eine Göttin erzürnt. Sie seien von dieser dazu verdammt worden, Vikramas Thron zu tragen und diese Geschichten zu erzählen.

Welche Geschichte erzählt nun diese eine Salabhanjika? Als Skizze auf einer von 61 Kalksteinplatten, die bei eiligen Ausgrabungen kurz vor der Flutung der Fundstätte Nagarjunakonda unter den Relikten einer antiken Bildhauereiwerkstatt gefunden wurden, gibt sie viele Rätsel auf und nur wenige Antworten. Als Form zeichnet sie sich schemenhaft ab und verharrt zugleich im ewigen Aufschub, verstummt an den Rändern der Sprache. Hände und Werkzeuge, die die Gestalt schlagend und scharrend anrissen, hinterließen diese Riefen als Spuren ihres Tuns und als Entwurf von etwas, das erst noch kommen sollte. Die Figur hält sich inmitten all dessen wie ein Scharnier in der Zeit. Fiel dem Bildhauer eine Unheil verheißende Verwerfung im Stein auf, und ließ er deshalb die Arbeit liegen? Oder stieß umgekehrt der Stein auf eine Unheil verheißende Verwerfung in ihm, irgendeine Atemnot oder Verkalkung der Gelenke, und zwang ihn zum Aufgeben? Uralte Unvollendetheit hat etwas Unheimliches. Sie erinnert uns daran, dass kein Werk je vollendet ist, solange sein Material in irgendeiner Art, an irgendeinem Ort fortbesteht. AK

GRABEN

Das Graben ist ein Modus der kapitalistischen Moderne. Um die Vergangenheit in Form von Wissensobjekten anzuhäufen, trägt der Archäologe zunächst die Erde ab. Auch Klang findet sich unter Zeitschichten begraben. Lässt er sich bergen? Welche Hilfsmittel wären dafür nötig? Welche Sinne könnte er aktivieren? Wird aus dem Hören ein Graben, so gibt es vielleicht gar nichts anzuhäufen. Manchmal hört jemand etwas, obwohl der Klang selbst unauffindbar ist oder sich verloren hat.

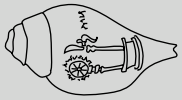
basierend auf Uzma Z. Rizvi, "Decolonizing Methodologies as Strategies of Practice", in: Uzma Z. Rizvi, Matthew Liebmann (Hg.), *Archaeology and the Postcolonial Critique*. Lanham, MD: AltaMira Press, 2008

D1 UZMAS SCHATTEN

Während meiner Arbeit an einer Fundstätte am Ostufer des Euphrat aus dem dritten vorchristlichen Jahrtausend stand ich öfter oben auf dem Tell, um unten in den Gräben die Mauerfluchten besser erkennen zu können. An einem solchen Tag warf ich zufällig einen Blick auf meinen seitlich fallenden Schatten. Seine Form eines locker bekleideten, auf eine Schaufel gestützten Menschen überraschte mich unangenehm. Ich musste gleich an Albert Memmi denken, der beschreibt, wie wir uns den Kolonisator meist als jemanden vorstellen, der sich in der Gewissheit selbstlosen Schuftens für die Menschheit stolz und mit einer Haltung des edelmütigen Abenteurers auf seine Schaufel lehnt. Meine zunächst begeisterte Entdeckung, dass ich mir vielleicht ein koloniales Bild angeeignet, dass hier eine Wiedergewinnung von Macht stattgefunden haben könnte, wurde jedoch überlagert. Denn die Umrisse meiner eigenen Gestalt im Sand erschienen mir als Metapher der fortdauernden kolonialen Strukturen unter

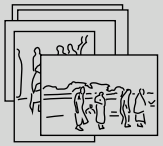
neokolonialen Verhältnissen. Erst aktive Anerkennung von Identität ermöglicht uns das Erkunden einer Politik und Macht, die nicht auf den imperialen und kolonialen Interaktionsmustern einer langen Unterdrückungsgeschichte beruhen, sondern auf Wechselseitigkeit, gesellschaftlicher Rückbindung und gemeinsamen Grundsätzen. UR

MEERESSCHNECKE AUS NAGARJUNAKONDA D2



Schneckentrompete, 3D-Reproduktion und Fotografie einer Meeresschnecke aus Nagarjunakonda

Nachdem er die Erleuchtung erlangt hat, zögert der Buddha zunächst, sein Wissen an andere weiterzugeben. Schließlich überredet ihn eine Abordnung von Göttern, das Dharma-Rad in Bewegung zu setzen, und schenkt ihm eine Meeresschnecke, um die trompetenhelle Klarheit seiner Botschaft zu verdeutlichen. Das Schneckenhorn erzeugt einen donnernden Klang – ein Naturereignis, ein Schall, der uns durch jede einzelne Pore dringt. Schneckenhörner gehören zu den ältesten und am weitesten verbreiteten Musikinstrumenten in Südasien. Zumeist wurden sie aus der *Turbinella pyrum*, der Echten Birnschnecke, gefertigt, deren Haus für seine Haltbarkeit und seinen hellen, lauten Klang berühmt ist. Um das Jahr Null unserer Zeitrechnung gab es Schneckenhörner in hinduistischen und buddhistischen Tempeln von Kanyakumari bis Tibet. Das Horn des Astabhujasvamin (einer Inkarnation des Gottes Vishnu) war das größte unter mehreren Dutzend Exemplaren, die der Archaeological Survey of India 1958 in Nagarjunakonda vor der Flutung der Fundstätte durch den Bau einer Talsperre geborgen hat. Die Schnecke wurde einst lebend vom Meeresboden geholt, getötet, graviert und poliert, geblasen als heiliges Aerophon. Sie blieb dann lange verschollen, wurde schließlich im allerletzten Moment geborgen – und ist seither stumm, hinter Glas. AK



Zusammenstellung von Fotografien, aufgenommen in Naogaon, 1932, sowie in der Umgebung, 2015

D3 BILDER HÖREN

Fotografie „kann für Klänge so empfindlich sein wie für Licht. Gute Fotos sollten ebenso gehört wie betrachtet werden. Je besser ein Foto, desto mehr kann man darauf hören“, schreibt Geoff Dyer. Dies sind Bilder von Musik und von einer Reise auf der Suche nach Musikern. Der niederländische Forscher Arnold Bake unternahm im Februar 1932 eine Exkursion nach Naogaon in Rajahahi im heutigen Bangladesch, um auf einer Marihuanaplantage Gesänge der Arbeiter und der umherwandernden Asketen aufzunehmen, die diese angeworben hatten. Etliche Schwarzweißfotografien und undeutliche Wachszylinderaufnahmen sowie Briefe von Bake an seine Mutter und an das Berliner Phonogramm-Archiv, das den Phonographen zur Verfügung gestellt hatte, sind uns von der Reise erhalten. Mehr als acht Jahrzehnte später folgten wir Bakes Spuren als The Travelling Archive auf unserer eigenen Suche nach den Sängern und ihren Liedern. Seit 2015 entsteht eine Art Landkarte aus eingetragenen Eisenbahnlinien und Flussmündungen und allerlei Zeichen von Hingabe und Irrsinn. Ein Lied überschreibt darauf das andere, ein Bild lauscht dem nächsten. Inzwischen erkennt man kaum noch, was alt und was neu ist. Allein anhand der Farbe ist das nicht mehr zu entscheiden. Und so erstreckt sich das Bild nun über mehrere Jahrzehnte und sogar Jahrhunderte. Es enthält, was war, aber auch, was sein wird. MB

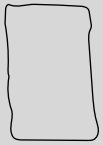
Video von Daniel M. Neumann, 1982

D4 UMASHANKAR AM ARCHIVE AND RESEARCH CENTER FOR ETHNOMUSICOLOGY (ARCE)

1982 war Umashankar der erste Mitarbeiter des ARCE in Delhi. Als er 2015 in Rente ging, war das Archiv mittlerweile nach Gurgaon umgezogen. Er selbst hatte in all den Jahren rund 15.000 Stunden Aufnahmen von Gesängen und mündlichen Erzählungen, von Theater-, Tanz- und Musikaufführungen aus ganz Indien gehört. Direkt anhand der Quellen – und nicht in theoretischer Auseinandersetzung – erkannte er gemeinsame Merkmale dieser lebendigen Traditionen, etwa die oft nichtmetrischen Vorspiele in der indischen Musik. Diese Mühe des Zuhörens rückt die Innerlichkeit und Zeitlichkeit des Körpers ins Bewusstsein. Was immer Umashankar hörte, vermischte sich mit allem anderen, das er schon kannte. Während der mehr als dreißig Jahre, in denen er an der Pflege des Archivs mitwirkte, gab Umashankar vor jeder Katalogisierung einer Aufnahme deren Metadaten bekannt. Welchen ontologischen Stellenwert haben diese Ankündigungen? Wurde das ARCE so mit der Zeit auch zu einer Aufzeichnung von Umashankars Stimme und wurde Umashankar selbst zu einem lebenden Archiv des Hörens?

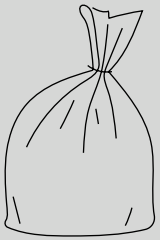
KLANG ALS OBERFLÄCHE

Wenn Klang in einem Raum wandert, erfährt er grundlegende Verwandlung durch die Beschaffenheit der Oberflächen, auf die er trifft. Ein Teil des Schalls wird durch Reflexionen absorbiert. In ihrer Materialität betrachtet, sind Schall und Oberflächen gar nicht voneinander zu trennen.



S1 WACHS

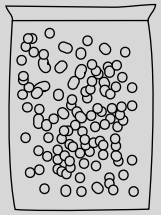
1877 wurden Schallwellen erstmals in Lampenruß auf Stanniolröhren geritzt. Thomas Edison behauptete, man könne mithilfe dieser Walzen Töne aufnehmen, wieder abspielen und „die bloße Äußerung eines Menschen für die Nachwelt wie in einer Flasche verwahren". Zehn Jahre später erfand das Volta Laboratory den Wachszylinder, wobei sich die Bezeichnung „Wachs" mehr auf die Konsistenz des Materials als auf seine Zusammensetzung bezog, denn tatsächlich bestand dieses aus mehreren chemischen Verbindungen. Schließlich wurden die Zylinder aus Zelluloid, einem der allerersten Kunststoffe, geformt. RM



S2 SCHELLACK

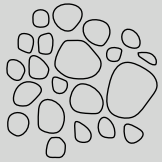
Schellack besteht aus den harzigen Ausscheidungen der in Nordindien und Südostasien beheimateten Lackschildlaus. Er wurde bereits im *Atharvaveda* (dem „Veda der Zauberformeln") und im *Mahabharata*-Epos erwähnt und fand jahrhundertelang vielfältigen rituellen wie auch medizinischen Gebrauch. Ab dem 18. Jahrhundert wurde er überwiegend industriell verarbeitet, wobei der Handel mit dem Rohstoff der britischen East India Company unterstand. Emile Berliner verwendete Schellack in den 1890er Jahren zur Entwicklung der Schallplatte, die Edisons röhrenförmigen Zylindern überlegen war und in hohen Stückzahlen produziert werden konnte. Die Wachswalze war zuerst da, doch erst die Schellackplatte prägte unser Hörverhalten bis in die Gegenwart hinein. Dass solche Tonträger im Englischen noch lange danach „records" und die Schallplatten „wax" hießen, geht auf die Zeit zurück, als man, um Schall „aufzuzeichnen", eine Rille in wachsweiches Material zog. RM

VINYL S3



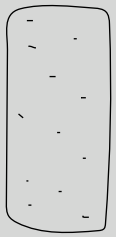
Der II. Weltkrieg markierte unter anderem den Übergang von einer Welt erneuerbarer Rohstoffe (wie des Insektensekrets Schellack) hin zur globalen Abhängigkeit von erdölbasierten Materialien. Vinyl (oder Polyvinylchlorid, PVC) wurde schon 1872 vom deutschen Chemiker Eugen Baumann entdeckt – fünf Jahre bevor Thomas Edison Schallwellen erstmals wiederabspielbar aufzeichnete. Schallplatten aus Vinyl kamen jedoch erst 1948 in Gebrauch, unter anderem weil der Krieg die traditionellen Handelswege und Herstellungsketten von Schellack unterbrochen hatte. Gesucht wurde ein stabilerer und verlässlich verfügbarer Ersatz. Erdölprodukte wie PVC beförderten in der Folge das rasche Wirtschaftswachstum im Westen und beschleunigten zugleich die Verschiebung der globalen Machtverhältnisse. Schellack als bedeutender Rohstoff gehörte bald der Vergangenheit an, ebenso wie zuvor schon das Wachs. RM

KOHLE S4



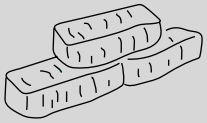
Die letzten Jahrhunderte können auch als ein Zeitalter wildwütigen Ausgrabens bezeichnet werden. Etliche archäologische Funde des 19. Jahrhunderts in Indien wurden erstmals von britischen Geologen dokumentiert, die im Auftrag des Raj in Britisch-Indien auf Erzjagd gingen und abgelegene Lagerstätten

daraufhin prüften, ob sie sich für den Abbau eigneten. Archäologie und Bergbau erweisen sich so als eng miteinander verzahnte koloniale Unternehmungen. Ihre Gewaltausübung umfasste die Dimensionen der Rohstoffe und des Wissens. Neben ausgehöhlten und zerstörten Landschaften brachte die Rohstoffgewinnung auch neue Arten von Lärm und von Stille hervor, mit der Zeit außerdem das Dröhnen der Maschinen und das Piepen der Elektrotechnik und damit die Musik, die unsere modernen städtischen Klanglandschaften ausmacht. VA



S5 ※ SANDSTEIN

Der Westrand des Chota Nagpur Plateaus ist von hunderte Meter hohen Tafelbergen mit bewaldeten Basaltböden geprägt, die hier und da in Steilwänden aus gelbem Sandstein – viele von teilweise künstlich erweiterten Höhlen durchlöchert – abbrechen. In einigen dieser Höhlen finden sich Inschriften, die zu den ältesten Indiens gehören. Andere wirken im Inneren wie mit Werkzeugen poliert und als Klangräume so gestimmt, dass menschliche Stimmen sich darin verstärken. Es war die Weichheit des Gesteins, die vor Jahrtausenden Menschen in diese Gegend lockte, denn die Höhlen boten nicht nur Unterschlupf, sondern auch günstige Voraussetzungen für architektonisches Schaffen. In den Fels gehauen wurde dabei nicht zuletzt ein Klang. Wer immer Sita Benga erbaute, gestaltete im Zuge dessen auch eine besondere Resonanz. Hörbar ist das immer noch, wenngleich anders als damals: als unvorstellbar lange anhaltender Verfall, als ein Ausklingen in versteinerten Wellen. AK



basierend auf Uzma Z. Rizvi, "Theorizing Deposition: Transitional Stratigraphy, disruptive Layers, and the Future," *e-flux journal 56th Venice Biennale*, 2015

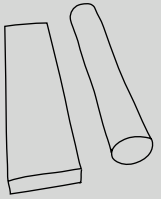
S6 LEHMZIEGEL

„Horch genau auf den Lehm", sagte der Ausgräber Chacha Nawaz zu mir. „Er wird dir sagen, wo er anfängt und wo er endet. Und lass dich von der Tünche nicht täuschen. Die Tünche klingt wie Lehm, aber sie ist keine Mauer, sondern nur ihr Anwurf. Du musst lernen, die Mauern aufzuspüren." Kaum hatte ich eine Kelle in die Hand genommen, wurde mir als erstes beigebracht, wie man seine Sinne benutzt. Es hat etwas Wunderbares, wie der ungebrannte Ziegel langsam zerfließt und der Lehm sich am Fuß der Mauer sammelt. Lehm macht, was er will. Er lässt sich nicht festhalten und bringt mit der Zeit auch Ordnungen zum Verschwinden, zu deren Durchsetzung Mauern gebaut werden. UR

HOLZ S7

Am Abend vor dem Fällen eines Baumes opfert der Schreiner oder Zimmerer dessen Geistern und bittet sie, sich eine andere Heimstatt zu suchen. Holz als Material ist vielseitig verwendbar, verrottet aber auch rasch. Obwohl es kaum materielle Spuren hinterlässt, besteht weitgehend Einigkeit darüber, dass die älteste Architektur in Südasien aus Holz gebaut war. Das ergibt sich aus dem sichtbaren Nachwirken der Holzbearbeitung auf spätere Materialkulturen, etwa wenn Steinmetze die Textur und Maserung von Holz nachahmten – wenn sie Holzklänge in Stein meißelten.

KUPFER S8



„Wenn man einen Klumpen Erz in die Hand nimmt, erzählt er einem schon, was daraus werden kann", sagten mir Kunstschmiede außerhalb des Dorfes Tiskola. „Man muss einfach nur hinhören. Dazu braucht es Geduld. Aber gerade dafür haben unsere Kinder keine Zeit mehr." Das Kupferschmieden ist eine Kommunikation zwischen Mensch und Material, eine Auseinandersetzung, ein pragmatisches Geben und Nehmen, eine Verstrickung und wechselseitige Anerkennung. Das Kupfer arbeitet, indem es während seiner Gestaltung vom harten in den weichen Zustand und zurück wechselt. Wie der Körper des Schmieds lässt es sich auf einen Austausch ein, der in der Wiederholung immer gleicher Abläufe nicht nur ein Werkstück, sondern auch Zugehörigkeit und Resonanz erzeugt. UR

basierend auf Uzma Z. Rizvi, "Crafting resonance: Empathy and belonging in ancient Rajasthan," *Journal of Social Archaeology* 15/2, 2015

A SLIGHTLY CURVING PLACE – A STUDY

Padmini Chettur
2020, 11' 16"

Dies ist eine Studie zu einem Film für sechs Tänzer*innen. Sie besteht aus Material, das während eines Rechercheaufenthalts an einer Ausgrabungsstätte in Anupu aufgenommen wurde, die infolge eines Staudammprojekts versetzt wurde. Die spontan an einem frühen Morgen und am Abend des folgenden Tages gefilmten Bilder sind eine Entdeckung des Lichts – seiner Verläufe, seiner Qualitäten und seiner Wirkung auf die Texturen und Schatten dieses Ortes. Sie erkunden Ausdehnungs- und Größenverhältnisse, wie an einem einzelnen, sich in der endlosen Weite verlierenden Körper, der sich an anderer Stelle bildfüllend behauptet. Die Arbeit ist auch ein Nachdenken über Perspektive: das Bild eines tanzenden Körpers bewegt sich im Raum und die Bewegungen des Körpers formen ein Bild. Sie erkundet wie sich Raum einfassen lässt, wie unterschiedliche Zeitlichkeiten – vormoderne und zeitgenössische – auf eine Ebene zu bringen sind, wie Geschichte erfahrbar wird, ohne sie zu erzählen. Hörbar werden die Bilder durch eine Tonspur, die uns auf die sich entfaltende Zeit und Zeitlosigkeit horchen lässt – *A Slightly Curving Place*. PC

A Slightly Curving Place
23. Juli 2020 – 20. September 2020
Im Rahmen des HKW-Projekts
Das Neue Alphabet (2019–2021)

KURATORIN
Nida Ghouse

PROJEKTTEAM
Vinit Agarwal, Anurima Banerji, Padmini Chettur, Hugo Esquinca, Eunice Fong, Tyler Friedman, Brooke Holmes, Alexander Keefe, Umashankar Manthravadi, The Travelling Archive (Moushumi Bhowmik, Sukanta Majumdar), Uzma Z. Rizvi, Maarten Visser

AUSSTELLUNGSTEXTE
Vinit Agarwal, Anurima Banerji, Padmini Chettur, Moushumi Bhowmik, Nida Ghouse, Alexander Keefe, Robert Millis, Uzma Z. Rizvi

HÖRSTÜCK
Skript: Anurima Banerji, Moushumi Bhowmik, Alexander Keefe, Yashas Shetty
Produktionsassistenz: Eunice Fong
Sprecher*innen: Bani Abidi, Mojisola Adebayo, Sukhesh Arora, Moushumi Bhowmik, Arunima Chowdhury, Padma Damodaran, Janardan Ghosh, Umashankar Manthravadi, Rita Sonal Panjatan, Ayaz Pasha, Tanmoy Saha
Gesang und Musik: Tarit Bhattacharya, Anjaneyulu Ch., Ashok Ch., Ravikumar Ch., Upender Ch., Madhuri Chattopadyay, Amit Kumar Dey, Lal Miah Boyati, Nirmalendu Mitra Thakur, Nityananda Mitra Thakur and party, RENU, Sachchidananda Mitra, Thakur, Sanjib Mitra Thakur, Shayan Sinha, Oliver Weeks
Tänzer*in: Katie Ryan
Vor-Ort-Aufnahmen, Anupu und Sita Benga, Indien: Tyler Friedman, Sukanta Majumdar, Umashankar Manthravadi
Aufnahmen, UK: TJ Rehmi
Aufnahmen, Deutschland: Tyler Friedman
Klanggestaltung: Hugo Esquinca, Tyler Friedman, Sukanta Majumdar, Robert Millis, Farah Mulla, RENU, Yashas Shetty
Lichtgestaltung: Emese Csornai
Klangverräumlichung: Hugo Esquinca, Tyler Friedman
Archivmaterial: Archives and Research Centre for Ethnomusicology, Gurgaon; Lautarchiv, Humboldt Universität zu Berlin (Archivnr. PK 1155 – 1159, Stimme: Keramat Ali, Aufnahme: Kriegsgefangenenlager Wünsdorf, 7 February 1918); Berliner Phonogramm-Archiv des Ethnologischen Museums, Staatliche Museen zu Berlin (Archivnr. VII W 10044 – 10046)

AMBISONISCHES SOUNDSYSTEM
Fachgebiet Audiokommunikation, TU Berlin, Prof. Dr. Stefan Weinzierl, Henrik von Coler

VIDEOINSTALLATION
A Slightly Curving Place – A Study
Konzept: Padmini Chettur und Maarten Visser
Tänzer*in: Padmini Chettur
Ton: Maarten Visser
Regie und Schnitt: Sara
Kamera: Anujan M.
Mit freundlicher Unterstützung von Goethe-Institut e.V.

GOETHE INSTITUT

AUSSTELLUNGSARCHITEKTUR
Ausstellungsgestaltung: Studio Singer, Ola Kopka, Christine Andersen, Gernot Ernst
Bühnentechnik und Akustik: Anton Schlesinger und Kollegen theapro

Ausführende Architekten: Christine Andersen, Gernot Ernst

REDAKTION
Jenifer Evans, Eunice Fong, Nida Ghouse, Susanne Wagner
Lektorat (EN): Jenifer Evans
Lektorat (DE): Kirsten Thietz
Übersetzung (EN – DE): Herwig Engelmann

GRAFIK
Archive Appendix – Lilia Di Bella, Chiara Figone, Gaia Martino

BEREICH BILDENDE KUNST UND FILM
Leitung: Anselm Franke
Programmkoordination: Agnes Wegner
Sachbearbeitung: Anke Ulrich

AUSSTELLUNGSTEAM
Projektkoordination: Franziska Janetzky
Produktionskoordination: Dunja Sallan
Technische Koordination: Justus Berger
Volontariat: Susanne Wagner
Praktikum: Rejane Salzmann, Leonie Awischus, Eunice Fong

AUSSTELLUNGSBAU
Gesamtkoordination: Gernot Ernst, Christine Andersen, Elisabeth Sinn
Aufbau: Miles Chalcraft, Oliver Dehn, Aiks Dekker, Christian Dertinger, Jason Dorn, Laura Drescher, Paul Eisemann, Simon Franzkowiak, Martin Gehrmann, Stefan Geiger,

Achim Haigis, Bastian Heide, Bart Huybrechts, Matthias Henkel, Simon Lupfer, Sladjan Nedeljkovic, Leila Okanovic, Ralf Rose, Andrew Schmidt, Nanako Seitz, Stefan Seitz, Rosalie Sinn, Marie Luise Stein, Ali Sözen, Norio Takasugi, Christian Vontobel, FACtum, Kujawa Raumdesign
Medientechnik: Ali Sözen
Steuerung Licht: Eduardo Adao Abdala
Art Handling: Norio Takasugi

TECHNIK
Technischer Leiter: Mathias Helfer
Leiter Veranstaltungstechnik: Benjamin Pohl
Leiter Ton- und Videotechnik: André Schulz
Beleuchtungsmeister: Adrian Pilling
Meister Halle: Benjamin Brandt
Veranstaltungstechnik: Bastian Heide, Jason Dorn, Leonardo Rende, René Christoph
Ton- und Videotechnik: Andreas Durchgraf, Matthias Hartenberger, Simon Franzkowiak, Anastasios Papiomytoglou

KOMMUNIKATION UND KULTURELLE BILDUNG
Leitung: Daniel Neugebauer
Redaktion: Anna Etteldorf, Franziska Wegener, Sabine Willig, Amaya Gallegos
Pressebüro: Anne Maier, Jan Trautmann, Jakob Claus
Internetredaktion: Karen Khurana, Jan Köhler, Kristin Drechsler, Isabel Grahn, Tarik Kemper
Public Relations: Christiane Sonntag, Sabine Westemeier
Hausgrafik: Anna Busdiecker
Dokumentationsbüro: Svetlana Bierl, Marlen Mai, Josephine Schlegel

WORKSHOPS
24.-25. Mai 2019, HKW, mit Vinit Agarwal, Haig Aivazian, Nicholas Bussmann, Anselm Franke, Nida Ghouse, Matthias Haenisch, Brandon LaBelle, Umashankar Manthravadi, Tisha Mukerji

23.-24. Januar 2020, Princeton University, Classics Department, mit Vinit Agarwal, Anurima Banerji, Frances Bernstein, Joshua Billings, Malina Buturovic, Caroline Cheung, Katie Dennis, Paul Eberwine, Tyler Friedman, Nida Ghouse, Brooke Holmes, Pria Jackson, Alexander Keefe, Sherry Lee, Sophie Lewis, Mark Payne, Gavin Steingo, Bora Yoon, Mantha Zarmakoupi

POSTCLASSICISMS

DANK
Die Kuratorin und das Team danken Mojisola Adebayo, Sarfarosh Ali, Sukhesh Arora, Nicholas Bussmann, Shubha Chaudhuri, Lucile Desamory, Sangeeta Dutta, Joe Gatt, Lawrence Abu Hamdan, Brooke Holmes, Raabiya Jayaram, Doris Jedamsky, Nicolien Karskens, Herdis Kley, Lars Koch, Romain Löser, Tisha Mukerji, Pappu, Naveen, Meena, Rajkumar, Yong-Mi Rauch, Nada Raza, Abinav Sridharan, Albrecht Wiedmann, Imbritt Wiese, Nicole Wolf

Das HKW dankt folgenden Leihgeber*innen für ihre Unterstützung: Archives and Research Centre for Ethnomusicology (ARCE), Gurgaon; Norman Bruderhofer, www.cylinder.de; Fachgebiet Audiokommunikation, TU Berlin; Lautarchiv, Humboldt-Universität zu Berlin; Abteilung Medien - Musikethnologie, Berliner Phonogramm-Archiv des Ethnologischen Museums, Staatliche Museen zu Berlin; Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsbibliothek

Das HKW dankt zudem allen Inhaber*innen von Bild- und Textnutzungsrechten für die freundliche Genehmigung der Reproduktion in der Ausstellung. Sollten trotz intensiver Recherche einige Rechtinhaber*innen nicht berücksichtigt worden sein, schreiben Sie bitte an: info@hkw.de.

Im Rahmen von *Das Neue Alphabet* (2019–2021), gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages. Haus der Kulturen der Welt ist ein Geschäftsbereich der Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH (KBB)
Intendanz: Bernd Scherer
Geschäftsführung: Charlotte Sieben

HKW

Haus der Kulturen der Welt
John-Foster-Dulles-Allee 10
D-10557 Berlin

Gefördert von

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

Auswärtiges Amt