

NEVIN ALADAĞ

KUBUS.

SPARDA-KUNSTPREIS

IM KUNSTMUSEUM STUTTGART

3 → VORWORT

ULRIKE GROOS

7 → GRUSSWORT

MARTIN HETTICH

10 → NEVIN ALADAĞ - TRACES

VON RUTH KISSLING

32 → AUSSTELLUNGSANSICHTEN

44 → BIOGRAFIE

NEVIN ALADAĞ

46 → IMPRESSUM

KUBUS. SPARDA-KUNSTPREIS IM KUNSTMUSEUM STUTTGART

VORWORT ULRIKE GROOS

2013 begann die erfolgreiche Zusammenarbeit zwischen der Sparda-Bank Baden-Württemberg und dem Kunstmuseum Stuttgart bei der Auslobung des „Kubus. Sparda-Kunstpreis im Kunstmuseum Stuttgart“. Dieser Preis, der mit 20.000 € dotiert ist, wurde zur Förderung und Anerkennung der zeitgenössischen Kunst in Baden-Württemberg eingerichtet. Gerade das Kunstmuseum Stuttgart ist mit seiner Mischung aus regionaler Verankerung und internationalen Ausblicken bestens geeignet, ein solches Projekt zu realisieren. Wir sind der Sparda-Bank sehr dankbar für die erneute, konstruktive Zusammenarbeit und die großzügige Unterstützung in Bezug auf den Preis sowie die Finanzierung der damit verbundenen Ausstellung.

2013 konnten wir zum ersten Mal den „Kubus. Sparda-Kunstpreis im Kunstmuseum Stuttgart“ vergeben. Er ging an den Zeichner und Chronisten Alexander Roob, der zugleich langjähriger Professor an der Akademie der Bildenden

Künste Stuttgart ist. Neben ihm nahmen Thomas Locher sowie Katrin Mayer an dieser Ausstellung teil.

2015 findet zum zweiten Mal der „Kubus. Sparda-Kunstpreis im Kunstmuseum Stuttgart“ statt.

Die diesjährigen Nominierten, Nevin Aladağ, Discoteca Flaming Star und Peter Vogel, wurden von einer vierköpfigen Jury aus 21 Vorschlägen ausgewählt. Eingereicht haben diese Vorschläge Leiterinnen und Leiter bedeutender Kunsteinrichtungen des Landes Baden-Württemberg. Eine weitere Jury wird dann zu einem späteren Zeitpunkt den oder die Preisträgerin bestimmen.

In diesem Jahr haben wir ein Thema für die Kandidaten vorgegeben. Es lautet „Kunst & Musik“ und orientiert sich an dem Leitthema anlässlich des zehnjährigen Jubiläums des Kunstmuseum Stuttgart.

Die drei ausgewählten, künstlerischen Positionen markieren unterschiedliche Zugänge zum Thema „Kunst & Musik“. Nevin Aladağ untersucht die Bedeutung von Musik in verschiedenen kulturellen Regionen und nutzt die strukturierenden Möglichkeiten eines musikalischen Aufbaus für ihre Dramaturgie. Discoteca Flaming Star arbeiten mit Stimmen und Musik als Ausdrucksmedium und Stimmungsträger. Peter Vogel untersucht systematisch das Spektrum elektronisch produzierter Töne in minimalistischen Klangobjekten.

Nevin Aladağs Familie kam 1973 nach Deutschland. Ihr Vater arbeitete in Stuttgart bei einer deutschen Automobilfirma. Vor dem Hintergrund ihrer Zugehörigkeit zu zwei Kulturen, der türkischen und der deutschen, stellt die Künstlerin die Themen Grenzerfahrung und Identität in den Mittelpunkt ihrer künstlerischen Arbeit.

In ihren Videoarbeiten thematisiert sie musikalische und tänzerische Ausdrucksformen unterschiedlicher Kulturen und entwickelt daraus eine spezifische Kartografie. Für unsere Ausstellung hat Aladağ ein Video in Stuttgart produziert. In *Traces* (2015) sind westeuropäische Musikinstrumente zu sehen und zu hören – wie z. B. ein in Baden-Württemberg angefertigtes Akkordeon –, die nicht von Menschen gespielt werden, vielmehr wird diese Aufgabe von der Umgebung übernommen. Konzeptionell und kompositorisch schließt *Traces* an das Video *Session* (2013) an, das Aladağ anlässlich der Sharjah Biennial 11 in den Stadtgebieten und der Wüste des

Emirats Sharjah gedreht hat. In diesem werden afrikanische und indische Schlaginstrumente vom Sand, Meer und dem Wind bespielt. Beide sind als Porträts von Land und Leuten aus unterschiedlichen Kulturkreisen zu verstehen. Aladağs frühe Videoarbeit *Familie Tezcan* (2001) zeigt bereits den musikalischen Mix der Kulturen anhand von einer Breakdance tanzenden und dazu Lieder in verschiedenen Sprachen singenden deutsch-türkischen Familie.

Discoteca Flaming Star arbeiten stets in kooperativen Strukturen und interdisziplinären Zusammenhängen. Ihre Auftritte und Installationen, bei denen musikalische Elemente eine wichtige Rolle spielen, verstehen sie als politische und soziale Ereignisse. Discoteca Flaming Star beschäftigen sich auf akustischen und visuellen Ebenen mit Formen des kulturellen und politischen Gedächtnisses. In ihren Installationen lagern Schichten palimpsestartig entsprechend eines Wiederbeschreibens einer Manuskriptseite übereinander und erzeugen assoziative, vielschichtige Gewebe.

Ausgangspunkt ihrer Präsentation für das Kunstmuseum Stuttgart ist die 2012 auf einem ehemaligen Militärgelände im Süden Madrids begonnene installativ-performative Arbeit *Sticky Stage*. Sie verschränkt zwei Spielfilme – *Uccellacci e uccellini* von Pier Paolo Pasolini und Jules Dassin's *The Rehearsal* über die griechische Militärjunta (1967–74) – mit eigenen Kommentaren in Form von Bannern, Videos und Dokumentationen früherer Performances. Den Ausstellungs-

raum erfüllt ein melancholischer, mit Textrezitationen und gesungenen Liedern von Wolfgang Mayer durchsetzter Grundton, der auf einem auf 80 Minuten komprimierten Audioprotokoll einer 14-stündigen Performance im Juni 2014 im Ausstellungsraum The Kitchen in New York beruht. Die Räume im Kunstmuseum Stuttgart werden strukturiert durch drei *Arena Seatings* (1999) von Rita McBride. Die amerikanische Bildhauerin und Installationskünstlerin widmet sich in ihrer Arbeit dem Zusammenhang von Architektur und Kommunikation. Texte und Zitate auf Bannern mit unterschiedlicher Lichtdurchlässigkeit komplettieren die Präsentation. Das Banner als künstlerisches und bühnenartiges Element versinnbildlicht das Thema des Schichtens und Verbergens und ist zentrales Element der Installationen von DFS. Für die Stuttgarter Ausstellung wurde ein szenografischer Raum entwickelt, der durch ein „sonic banner“ verkleidet ist, welches speziellen akustischen Anforderungen entspricht.

Peter Vogel, der als Pionier auf dem Gebiet der elektronischen Musik gilt, wird anlässlich dieser Ausstellung in einer retrospektiven Schau mit Werken von 1974 bis 2014 gezeigt. Vogel ist vor allem in Japan und Amerika sehr bekannt, für das hiesige Publikum ist er noch zu entdecken.

Vogel begann mit informeller Malerei. Das Unvermögen, die Dimension „Zeit“ in seiner Malerei sichtbar machen zu können, ließ ihn bald nach anderen künstlerischen Wegen suchen. Parallel zu seiner Tätigkeit in der Gehirnfor-

schung und Entwicklung medizinischer Geräte in einem Pharmaunternehmen studierte Vogel Komposition und beschäftigte sich mit zeitgenössischem Tanz und Minimal Music.

Seine aus Metallstäben und kleinsten elektronischen Bauteilen zusammengesetzten filigranen Skulpturen, die teilweise auch mit klassischen Musikinstrumenten kombiniert sind, bedürfen der Interaktion ihrer Betrachter. Deren Bewegung vor den Klangobjekten wird mittels integrierter Fotozellen in Töne und Tonfolgen übersetzt, wobei die Fotozellen mit flacher Hand beschattet werden müssen, um Impulse in der Elektronik auszulösen. Der Betrachter kann dabei Einfluss nehmen auf Tempo, Tonhöhe und Klangfarbe. Vogel bezeichnet seine Plastiken als „materialisierte Partituren“. Für ihn sollte Kunst notwendig den Betrachter mit einbeziehen.

An dieser Stelle danke ich allen Beteiligten bei der Realisierung von Ausstellung und Katalog, allen voran den Künstlerinnen und Künstlern für die engagierte Zusammenarbeit. Ebenso möchte ich mich beim gesamten Team des Kunstmuseum Stuttgart, der zuständigen Kuratorin, Eva-Marina Froitzheim, sowie unserer wissenschaftlichen Assistentin, Petronela Soltész, für ihre umsichtige und tatkräftige Hilfe bei der Realisierung von Ausstellung und Begleitprogramm bedanken.

ULRIKE GROOS
DIREKTORIN
KUNSTMUSEUM STUTTGART

GRUSSWORT MARTIN HETTICH

Sehr geehrte Besucherinnen
und Besucher des „Kubus. Sparda-
Kunstpreis“,

ich freue mich sehr, dass wir im Jubiläumsjahr des Kunstmuseum Stuttgart zum zweiten Mal den „Kubus. Sparda-Kunstpreis im Kunstmuseum Stuttgart“ vergeben können. 2013 ins Leben gerufen, wollen wir, Sparda-Bank und Kunstmuseum Stuttgart, herausragende Leistungen im Bereich der bildenden Kunst würdigen. Dabei ist die Auszeichnung bewusst als offener Preis konzipiert; er ist weder ein Anerkennungspreis für ältere Künstler noch ein Förderpreis für ausschließlich junge Künstler. Einzige Voraussetzung für die Vergabe ist, dass die Künstler einen Bezug zu Baden-Württemberg haben müssen.

Ein Bezug, der uns als Bank sehr am Herzen liegt. Als regionale Genossenschaftsbank wollen wir ein ebenso fairer wie sympathischer Partner für unsere Mitglieder sein, wie auch die Menschen

in unserer Region unterstützen. Im Rahmen vieler sozialer und kultureller Projekte investieren wir in die Gemeinschaft. Eine vielfältige Kulturlandschaft ist für uns wichtiger Bestandteil einer lebendigen Gesellschaft. So danken wir dem Kunstmuseum Stuttgart für die Partnerschaft, die zeitgenössische Kunst in Baden-Württemberg durch die Vergabe eines gemeinsamen Kunstpreises zu fördern.

Da sich über Kunst nicht streiten, aber diskutieren lässt, freue ich mich sehr mit dem „Kubus. Sparda-Kunstpreis im Kunstmuseum Stuttgart“ einen Teil zu einer innovativen und lebendigen Kultur beitragen zu können. Ich wünsche den nominierten Künstlerinnen und Künstlern viel Erfolg und die Aufmerksamkeit einer gut besuchten Ausstellung.

MARTIN HETTICH
VORSTANDSVORSITZENDER
SPARDA-BANK
BADEN-WÜRTTEMBERG EG



NEVIN ALADAĞ TRACES VON RUTH KISSLING

»Nessuno sa meglio di te, saggio Kublai,
che non si deve mai confondere la città
col discorso che la descrive.«

»Niemand weiß besser als du, weiser
Kublai, dass man die Stadt niemals
verwechseln soll mit dem, was über sie
geschrieben wird.«

Italo Calvino
Le città invisibili
(Die unsichtbaren Städte)

Städte werden besungen und beschrieben. Sie sind Gegenstand von Malerei, Film und Literatur. Sie werden erinnert und fantasiert. Sie werden dokumentiert, kartografiert und in Statistiken untersucht. Städte sind Orte sozialer, politischer und ökonomischer Interaktion. Es sind architektonische Akkumulationen und kulturelle Zentren. Es sind Orte der Kulturraumverdichtung und die viel zitierten Schmelztiegel von Kulturen. In ihnen leben Menschen unterschiedlicher Schichten und Herkunft. Im Jahr 2050 werden 70 Prozent der Weltbevölkerung in Städten leben.

Nevin Aladağs neue Videoarbeit *Traces* (2015) ist das Porträt einer Stadt. Nicht mit Bildern prägnanter urbaner Wahrzeichen, landschaftlicher Besonderheit oder der Abbildung ihres Alltagstreibens, nicht durch die Wiedergabe ihrer Erzählungen, Berichte und Legenden. Aladağ zeichnet das Porträt der Stadt mit Musik, indem sie die Stadt Musik machen lässt. In *Traces* übernehmen Musikinstrumente die Rolle der Protagonisten. Die Bandbreite der Instrumente reicht vom einfachen Tamburin bis zur Konzertgeige, aber auch Panflöte, Akkordeon, Windspiel und Mundharmonika sind Teil der ungewöhnlichen Besetzung. Aladağ hängt die Instrumente an Bäume, montiert sie auf Spielplatzkarrusselle und Straßenlaternen oder lässt sie über Treppen und Straßen rollen.

Außerhalb der Kamera in Bewegung gesetzt, spielen sich die Instrumente in den Aufnahmen selbst. Im Hintergrund sind Straßen, Häuser und Stadtansichten zu sehen. Die Mischung von repräsentativen historischen Gebäuden und funktionaler

Shoppingarchitektur, von sorgfältig angelegten Parklandschaften und Spielplätzen mit unterschiedlichen pädagogischen Ausrichtungen, von mit Betonplatten gepflasterten Fußgängerzonen und glasüberdachten Bushaltestellen vermittelt das Bild einer westdeutschen Großstadt. Der Ortskundige erkennt darin schnell Stuttgart.

Auf drei Screens, die zu einem Triptychon angeordnet sind, zeigt *Traces* mal drei unterschiedliche Instrumente, mal verschiedene Perspektiven desselben Instruments. Die Kombination von Ort und Instrument bleibt immer gleich, denn die Künstlerin hat die Orte in der Stadt nach ihrer „Bespielbarkeit“ ausgewählt, „ob und wie sie ein bestimmtes Instrument spielen können“¹. Den Auftakt bilden ein Akkordeon, eine Rahmentrommel und ein Gong. An einem wippenden Schaukelpferd befestigt, streckt und schiebt sich das Akkordeon zusammen und seufzt im Rhythmus des Wippens; die Trommel, gefüllt mit kleinen Metallkugeln, wird über einen gepflasterten Boden gezogen und gibt bei jeder Unebenheit ein ratterndes Geräusch von sich; der Gong hängt hoch in einem Baum und wird mit Kastanien beworfen zum Schwingen gebracht. So nebeneinandergestellt, lesen sich die drei Screens als drei Stimmen eines Musikstückes, das in wechselnder Besetzung gespielt wird. Das Stück erreicht seinen musikalischen Höhepunkt, wenn auf allen drei Screens Aufnahmen einer Violine zu sehen sind, die sich an einem bunten Metallkarussell dreht und aus unterschiedlichen Perspektiven gefilmt wird.

Wie musikalische Phrasen folgen die Bilder der unterschiedlichen Instrumente aufeinander, wiederholen sich und gehen ineinander über. Die anfängliche Kakophonie löst sich in einer klaren Struktur auf, die erkennen lässt, wie eng Bilder und Töne miteinander verknüpft sind. Mal bestimmt die musikalische Komposition den Rhythmus und die Abfolge der Bilder, mal leiten motivische Verknüpfungen, wie die sich drehende Kreisform, die sich in Gong, Ballon und Karussell wiederholt, von Bild zu Bild weiter. *Traces* ist eine polyphone Komposition aus Bildern und Tönen, bei der visuelles und akustisches Erleben eine Einheit bilden.



Die historische „Urform“ des Stadtporträts, die Vedute, zielt darauf ab, möglichst wiedererkennbare Ansichten von Städten zu zeigen. So soll sie über das Bild hinaus als Dokument wirken, das topografische Genauigkeit mit momenthafter, authentischer Impression vereint. *Canalettos Vedute des Campo Santi Giovanni e Paolo* von 1726 (Abb. 1) in Venedig zeigt den Platz vor der namensgebenden Kirche, auf dem Menschen alltägliche Tätigkeiten verrichten. Der Eindruck ist so real, dass man meint, Gesprächsfetzen und das Plätschern des Wassers zu hören, die Meeresluft zu riechen und die Wärme der Sonne zu spüren. Die Schatten der Gebäude lassen sogar auf einen bestimmten Sonnenstand, und damit auf Uhr- und Jahreszeit, schließen.

Aladağ verschiebt den Akzent des visuellen Stadtporträts, das einen spezifischen realen Ort wiedererkennbar abbildet, auf die Dokumentation von Merkmalen der Stadt, die im Stadtbild nicht unmittelbar ersichtlich sind. Sie will die Spuren dieser Merkmale – *Traces* – zum Klingen bringen und damit hörbar machen und nutzt dafür ein ungewöhnliches, experimentelles Vorgehen.

Die Instrumente erzeugen Töne durch die Beschaffenheit der Orte, indem die Künstlerin sie der Schwerkraft und anderen physikalischen Gesetzen aussetzt. Mit Beschaffenheit ist die physische Gestalt – unebene Betonplatten, metallene Treppenstufen, aber auch Elemente der Infrastruktur des öffentlichen Raumes wie Straßenlaternen – gemeint. Die Töne,



Abb. 1 Giovanni Antonio, Canal (Canaletto) Campo Santi Paolo e Giovanni, 1726, Öl auf Leinwand, 125,1 × 165,1 cm, Staatliche Kunstsammlung Dresden

die die Orte so erzeugen, sind ganz anders als die Klangqualitäten und das Tonspektrum, welche man von den Instrumenten gewohnt ist und erwartet. Es hört sich an, als würde jemand das erste Mal in eine Flöte pusten oder den Bogen über Violinensaiten ziehen. In *Traces* sind die Instrumente darauf beschränkt, in ihrer rudimentärsten Form zu klingen. Die Künstlerin greift hier eine Vorgehensweise aus einer früheren Arbeit auf, *City Language* von 2009, ein musikalisches Porträt Istanbuls.

Die Künstlerin hat die Bespielbarkeit der Orte durch Tests erprobt und so die Kombination von Ort und Instrument als experimentellen Kompositions- und Spielmodus festgelegt. Die Umwelt hat damit einen entscheidenden Anteil an der Erzeugung der Klänge, der Zufall bleibt jedoch ein ausschlaggebendes Element. Für John Cage ist experimentelle Musik eine „kompositorische Aktion, deren Ergebnis unbekannt ist“². Die experimentelle Aktion findet auch bei Aladağ innerhalb bestimmter Rahmenbedingungen statt: Wie Cage zitiert sie strukturelle Elemente aus dem Apparat der Musik. Hier ist das die Wahl der Instrumente (wenn auch in unkonventioneller Zusammenstellung) und die Struktur als Stück mit drei Stimmen. Die klanglichen Ergebnisse der kompositorischen Aktion werden durch die lineare mehrstimmige Struktur eines Stückes in eine Ordnung gebracht.

Die Umwelt, die in *Traces* zum Klingen gebracht wird, ist der öffentliche Raum Stuttgarts. Dieser funktioniert wie eine Partitur. Die Instrumente bewegen sich in dieser und bringen durch die Bewegung

ihre Klänge hervor. Zur Orientierung für Bewegung im Raum dienen üblicherweise Landkarten. Eine Partitur und eine Landkarte ähneln sich darin, dass sie die Realität in ein abstraktes Zeichensystem übertragen, das die vorhandenen Phänomene vereinfacht und lesbar macht.³

Traces entwickelt eine Klanglandschaft, eine Soundscape. Soundscapes als musikalische Gattung definieren sich als Zusammenstellung von Geräuschen und Klängen, die in einem und durch einen Raum produziert werden. Zu den Geräuschen kann jede Art von akustischer Erscheinung zählen, von Wasserrauschen über Handyklingeln und Verkehrslärm bis zu Gesprächsfetzen vorbeigehender Passanten. Als Soundscapes bezeichnet man sowohl Werke, die reine Field Recordings sind, als auch durchkomponierte Werke, deren Material aus Field Recordings stammt und bearbeitet wurde.⁴

Traces schließt an eine Entwicklung der Musik an, in der – gegenläufig zur absoluten Musik – das Verhältnis von Wirklichkeit und Musik Thema und Gestaltungsgrundlage ist. Als ein Paradebeispiel der illustrativen, wirklichkeitsabbildenden Tonmalerei des 19. Jahrhunderts gilt der Klavierzyklus *Bilder einer Ausstellung* von Modest Mussorgsky. Tonmalerei ebenso wie Programmmusik interpretieren außermusikalische Motive und Themen „in Tönen malend“ und machen sich dabei das Phänomen der Synästhesie zunutze. Mussorgsky vertonte 1874 die *Bilder einer Ausstellung*. Grundlage bildete eine Reihe von Aquarellen und Zeichnungen seines im Vorjahr verstorbenen Freundes Viktor



Hartmann, die in einer Gedächtnis- ausstellung anlässlich seines Todes in St. Petersburg ausgestellt waren. Unter den Motiven waren Veduten wie *Les Tuileries*, die Hartmann während seiner Reisen in Europa gemalt hatte. Mussorgskys *Les Tuileries. (Dispute d'enfants après jeux)* beschreibt musikalisch eine Nachmittags- szene im ehemaligen Schlosspark von Paris. Man hört, wie sich Kinder nach dem Spielen streiten und von ihren Gouver- nanten ermahnt werden.

Ähnlich wie in der Malerei des Impressio- nismus wird dreißig Jahre später der emphatische, subjektive Eindruck auch in der Musik zum Motiv. Die Besucher der Uraufführung von Claude Debussys *La Mer* 1905 waren enttäuscht: Sie hatten erwart- et, die Brandung des Meeres und das Rauschen des Windes zu hören. Stattdes- sen hörten sie eine musikalische Kompo- sition voller Stimmungseindrücke, zu der der Komponist seine Erinnerung an eine Naturlandschaft verarbeitet hatte, die sich weit von einer realistischen Schilde- rung entfernt.

1913 wendete sich der futuristische Maler Luigi Russolo gegen interpretierende Tonmalerei, Programmmusik und impressi- onistische Wiedergabe der Natur. Sein Anliegen war eine direkte und objektive Abbildung der modernen Gegenwart in Klängen, die den Geräuschen seiner Umgebung entsprachen. Dafür baute er eigene Instrumente aus Holzkisten, Dräh- ten und Metallstücken, die er „Intrarumori“ (Geräuschtöner) nannte. Seine erste Komposition, *Veglio di una città* von 1913, die auf diesen Instrumenten gespielt

wurde, schildert das Erwachen einer modernen, industrialisierten Stadt.⁵ Russolos Geräuschkompositionen waren eine Inspirationsquelle für weitere Ent- wicklungen der Musik des 20. Jahrhun- derts: Die ab 1947 so benannte *Musique concrète* nutzte Tonbandaufnahmen von Geräuschen als Teil des musikalischen Materials. Die Aufnahmebänder beding- ten die Art des Kompositionsprozesses, und Tonbänder wurden durch Schnitt, Veränderung der Geschwindigkeit und Tapeloops elektronisch bearbeitet und so verfremdet.⁶ Das Kompositionsverfahren dieser Musikrichtung ähnelt quasifilmi- schen Montagetechniken.

In *Traces* werden nicht die eigentlichen Tonaufnahmen geschnitten, sondern das filmische Bildmaterial. Dieses bildet eine untrennbare Einheit mit dem Ton. Bild und Ton bestimmen beide den Schnitt. *Traces* ist „optische Musik“⁷. Als optische Musik bezeichnet Béla Balázs in einer Rezension Walther Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* von 1927. Ruttmanns Por- trät der Stadt Berlin ist einer der ersten sinfonischen Filme, bei dem Bild und Ton auf verschiedenen Ebenen eng ineinan- dergreifen. Die Filmmusik von Edmund Meisel entstand parallel zum Schnitt des Filmes und nicht erst nach Abschluss wie meist üblich. Rhythmus, Instrumenten- klang, Bild und Schnitt nehmen aufeinan- der Bezug. Ruttmann porträtiert Berlin in einer Form, die die Dynamik der zeitge- nössischen Großstadt widerspiegelt. Die dokumentarischen Bilder zeigen die Diver- sität des Großstadtlebens und werden durch die musikalische Struktur einer Sinfonie geordnet. Der Schnitt des Filmes





folgt den Tempi des städtischen Tagesablaufs: „Von einem Andante am Morgen geht es über ein Allegro con fuoco des Verkehrs zu einem Adagio und einem Allegretto des Spiels und einem Finale.“⁸

Michel Gondrys Musikvideo für Star Guitar von 2002 von den Chemical Brothers ist im Gegensatz zu *Berlin. Sinfonie der Großstadt* zwar auf den abgeschlossenen Track hin entstanden, beschränkt sich aber ebenfalls nicht auf eine reine Illustration. Das Bildmaterial reagiert direkt auf die Musik: Im Rhythmus der Musik sieht man eine scheinbar zusammenhängende, aber doch vorbeiziehende Landschaft aus einem Zugfenster heraus. Das Video nahm Gondry auf der Zugstrecke zwischen Nîmes und Valence in Frankreich auf, die er zehn Mal während eines Tages abfuhr, um die Landschaft in unterschiedlichen Stufen der Lichtintensität zu filmen. Im Video setzt er den linearen Verlauf der Zugfahrt mit dem linearen Verlauf der Musik gleich, bricht die Kontinuität des filmischen Bildes jedoch durch Loops von Landschaftsansichten, die dem Rhythmus der Musik entsprechen. Dadurch werden bestimmte musikalische Motive durch bestimmte landschaftliche Ansichten bildlich repräsentiert, wie beispielsweise die Bassdrum durch einen Signalpfosten. In dem vorangegangenen Video für Daft Punk *Around the World* verbindet Gondry Ton und Bild zu fixen Einheiten, jedes musikalische Motiv ist durch einen Tänzer repräsentiert.⁹ In *Traces* bilden Musik und Bild in ähnlicher Weise fixe bildliche Einheiten, die durch die Identität von Instrumenten und Orten vorgegeben ist.

Die Instrumente weisen über die bildmusikalische Komposition hinaus. Aladağ erklärt sie zu Platzhaltern für die gemischte Bevölkerung Stuttgarts. Mit der breit gefächerten Auswahl der Instrumente – von denen einige bei der Firma Hohner aus Trossingen, im Süden Baden-Württembergs produziert wurden – bezieht sie sich auf die heterogene Bevölkerung Stuttgarts, auf die unterschiedlichen Gesellschaftsschichten wie auch auf die Stadt als Lebensmittelpunkt für Menschen verschiedener Herkunft.¹⁰

Die meisten der eingesetzten Instrumente wurden ursprünglich in traditionellen Volksmusiken verwendet, bevor sie Eingang in die Kunstmusik fanden. Neben Akkordeon, Trommel und Gong erklingen in *Traces* Blockflöte, Mundharmonika, Triangel, Trompete, Violine, Panflöte und Schellenkranz – eine Auswahl an Instrumenten, die in dieser Zusammenstellung eine sehr ungewöhnliche Bandbesetzung ergeben würde, die aber in einer Großstadt wie Stuttgart in unterschiedlichen Kontexten gespielt werden. Sie reichen vom Sinfonieorchester bis zu Combos südamerikanischer Straßenmusiker.

Traces geht eine Arbeit von 2013 voraus, die dieselbe formale Struktur aufweist. *Session* porträtiert die Stadt Sharjah in den Vereinigten Arabischen Emiraten. Hier benutzt Aladağ arabische und indische Instrumente, mit denen vor Ort musiziert wird, sie lässt sie von der Stadt bespielen und ordnet sie in einer dreistimmigen Bild-Musik-Komposition. Der Titel *Session* steht für das temporäre Zusammenspiel der gewählten Instrumen-





te im Video. Als *Session* wird im Kontext von Musik das spontane und häufig improvisierende Zusammentreffen von Künstlern bezeichnet, die üblicherweise nicht in einer festen Formation zusammenspielen. Aladağ zeigt in beiden Arbeiten Instrumente als Migrationsobjekte, als Gegenstände, die ihre Herkunftsgeschichte und die Zuschreibungen zu bestimmten kulturellen Traditionen in sich tragen. Die Geschichte der Instrumente

bewegt sich zwischen Orten und Kulturen, sie erfahren Änderungen in Bau, Spielweise und Funktion. In ihnen spiegelt sich, dass Musik immer eine Geschichte von Einflüssen und eine permeable Kulturform ist, die sich stets im Wandel befindet. Musik kann wie in den Volksmusiken durch Tradition identitätsstiftend sein, aber auch als Mittel der eigenen Identitätskonstruktion dienen, wenn unterschiedliche musikalische Traditionen verfügbar sind.

Aladağ interessiert sich mit einem kulturanthropologischen Ansatz für die Rolle, die Musik in der Kultur einer Gruppe einnimmt und wie sich diese Rolle vor dem Hintergrund von Migration wandelt. Ihr Blick richtet sich auf Gebrauch und Funktionen von Musik ebenso wie auf Verhaltensweisen der musizierenden und Musik hörenden Menschen.¹¹ In *Traces* sind die Instrumente Vehikel, die diese Bedeutung transportieren. Sie tragen den Wandel in sich und zeichnen ihn in der Bewegung durch die Stadt nach. Die einfache Klangerzeugung verweist zum einen auf die Ursprungsformen der Instrumente, so etwa bei der Violine, die auf simpel konstruierte Fideln zurückgeht, und damit auf die Zuschreibungen zu traditionellen Regionalkulturen. Zum anderen stehen diese neuen Klänge für die „anderen“ Geschichten, die in der Stadt der Gegenwart zusammentreffen.





Musik ist Teil des kulturellen Lebens einer Stadt, im Privaten wie im Öffentlichen. Sie prägt die individuelle urbane Erfahrung einer Stadt ebenso wie die offizielle Identität, die die Stadt ausmacht. Der Ort, an dem dies besonders deutlich wird, ist der öffentliche Raum, der allen zugänglich ist.

Im öffentlichen Raum überlagern sich verschiedene Räume, Zeiten und Beziehungsgeflechte – Geschichte und Gegenwart, soziale Verhältnisse, divergierende Interessen und Kulturen. Diese Überlagerung ist nicht statisch, sondern dynamisch und immer im Wandel.¹² In Stuttgart wirkt noch immer die in den 1960er-Jahren virulente Idee der autogerechten Metropole nach, und große Autostraßen zerschneiden die Stadt in kleine Inseln. Als urbanistischer Gegenentwurf wurden

diese Inseln in den folgenden Jahrzehnten stärker auf die Bedürfnisse der Bevölkerung hin konzipiert. Es gibt viele Grünflächen, Fußgängerzonen, Spielplätze, die den öffentlichen Raum attraktiver machen. Es handelt sich um Orte der sozialen Interaktion, an denen unterschiedliche Bevölkerungsgruppen aufeinandertreffen. Aladağ nutzt diese Orte, um sie von den Instrumenten bespielen zu lassen.

Traces porträtiert so die Stadt als den Ort ihrer Bevölkerung und als den einer Überlagerung simultaner und heterogener kultureller Traditionen. Aladağs Stadtporträt bildet als komponierte Stadtwahrnehmung aus Bild und Ton ein neues Zusammenspiel ab, das die Spuren dieser Überlagerungen nachzeichnet.



¹ Gespräch mit der Künstlerin, Berlin, 16.03.2015.

² Christoph von Blumröder: *Experiment, experimentelle Musik*, in: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1995, S. 132.

³ *Partituren der Städte. Urbanes Bewusstsein und musikalischer Ausdruck*, hrsg. von Susana Zapke, Stefan Schmidl, Bielefeld 2014, S. 10.

⁴ http://www.albany.edu/music/426readings/gluck_soundscape_050513.pdf. 30.03.2015.

⁵ Uwe Schneede: *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert: von den Avantgarden bis zur Gegenwart*, München 2001, S. 70.

⁶ Ulrich Michels, dtv-Atlas Musik, Bd. 2, München 2011, S. 514.

⁷ *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare*, hrsg. von Thomas Koebner, Bd. 1, 1913–1946, 4. Aufl., Stuttgart 2002, S. 161–164.

⁸ Ders., ebd.

⁹ Booklet Directors Label DVD Series: *Michel Gondry, Sleeping Train Productions*, 2003.

¹⁰ <http://www.zeit.de/2012/47/Stuttgart-Auslaender-Integration>. 31.03.2015. In Stuttgart leben mehr Menschen mit Migrationshintergrund als in anderen deutschen Großstädten.

¹¹ Helmut Brenner: *Heimatklänge. Sound als identitätsstiftender Faktor aus ethnomusikologischer Sicht*, in: Wolf Gerhard Schmidt u. a. (Hrsg.), *Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle (national)kultureller Identitätsstiftung*, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 13, 2014, S. 57f.

¹² Hartmut Häußermann, Walter Siebel: *Stadtsoziologie. Eine Einführung*, Frankfurt a. M., 2004. Zitat Italo Calvino: *Le città invisibili*, Turin 1972, S. 28. Übersetzung der Verfasserin.













BIOGRAFIE

1972 geboren in Van (Türkei),
aufgewachsen in Stuttgart
1993–2000 Studium der Bildhauerei an der Akademie
der Bildenden Künste München

Förderpreise

2004 George-Maciunas-Förderpreis,
Wiesbaden
2007 Förderpreis GASAG Berliner Gaswerke
AG, Berlin
2011 Arbeitsstipendium des Berliner Senats,
Berlin
2012 Stipendium der Kulturakademie Tarabya,
Tarabya (TR)

Lebt in Berlin.

EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

2008 In Takt, Städtische Galerie Kirchheim
unter Teck, Stuttgart
2010 Pattern matching, Galerie Wentrup,
Berlin
2011 Artistic Dialogue I (gemeinsam mit Sener
Özmen), Künstlerhaus Stuttgart
Border Samling, Zeppelin Museum,
Friedrichshafen
Rallye, Galerie Wentrup, Berlin
2012 Top View 29,53 ft., Rindermarkt,
München (temporäre Installation im
öffentlichen Raum)
City Language, Mother's Tankstation,
Contemporary Art Gallery, Dublin (IRL)
2013 Session, Galerie Wentrup, Berlin
2014 Diapason, Rampa Gallery,
Istanbul (TR)
Marsch, Kunsthalle Basel, Schweiz (CH)
Borderline, Art Space Pythagorio,
Pythagorio (Samos, GR)
Zugabe, Kunstverein Göttingen
2015 Repairing the city (gemeinsam mit
Leopold Kessler), Edith-Russ-Haus
für Medienkunst, Oldenburg

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

2008 Shifting Identities, Kunsthaus Zürich (CH)
2009 A dream...but not yours, National
Museum of Women in the Arts,
Washington DC (USA)
In Transit 2009, Performing Arts Festival,
Haus der Kulturen der Welt, Berlin
2011 Move. Kunst und Tanz seit den 60ern,
Haus der Kunst, München
Eyes Looking for a Head to Inhabit,
Muzeum Sztuki, Lodz (PL)
Diaspora, Jüdisches Museum, Berlin
2012 I Wish This Was a Song. Music on
Contemporary Art, The National
Museum for Art, Architecture and
Design, Oslo (N)
Show Off, Malmö Konsthall, Malmö (S) /
Point Centre for Contemporary Art,
Nikosia (CY)
Various Stages – Bedingte Bühnen,
Kunsthau Dresden – Städtische Galerie
für Gegenwartskunst, Dresden
2013 12x12, IBB-Videolounge
Berlinische Galerie, Berlin
Crossing Media – Der Kunst die Bühne,
Villa Merkel, Esslingen
Le Pont, Musée d'Art Contemporain
(MAC), Marseille (F)
Sharjah Biennial 11: Re:emerge
Towards a New Cultural Cartography,
Sharjah Art Foundation, Schardscha (UAE)
2014 Music and Art, Istanbul Museum of
Modern Art, Istanbul (TR)
Die beste aller Welten, Städtische
Galerie Nordhorn, Deutschland
2015 Kubus. Sparda Kunstpreis im
Kunstmuseum Stuttgart, zusammen mit
Peter Vogel und Discoteca Flaming Star

ÖFFENTLICHE SAMMLUNGEN (AUSWAHL)

Sammlung für zeitgenössische Kunst
der Bundesrepublik Deutschland
Sharjah Art Foundation, Schardscha (UAE)
Centre Georges Pompidou, Paris (F)
Neue Nationalgalerie
Staatliche Museen zu Berlin, Berlin
Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien (A)
Pinakothek der Moderne, München
DEKABank, Frankfurt am Main

VERZEICHNIS DER
AUSGESTELLTEN WERKE

Nevin Aladağ, *Traces*, 2015
3-Kanal-Videoinstallation (HD-Video)
Loop: 6 Min.
Nevin Aladağ, *Session*, 2013
3-Kanal-Videoinstallation (HD-Video)
Loop: 6 Min.

IMPRESSUM

DIESE PUBLIKATION ERSCHEINT ANLÄSSLICH DER AUSSTELLUNG

Kubus. Sparda-Kunstpreis
im Kunstmuseum Stuttgart
13. Mai bis 13. September 2015

AUSSTELLUNG/KONZEPT

Eva-Marina Froitzheim, Peter Vogel,
Discoteca Flaming Star, Nevin Aladağ

WISSENSCHAFTLICHE ASSISTENZ

Petronela Soltész

Kunstmuseum Stuttgart
Kleiner Schlossplatz 13
70173 Stuttgart
www.kunstmuseum-stuttgart.de

DIREKTORIN

Ulrike Groos

SEKRETARIAT

Susanne Braschoss, Sabine Kirsammer

KURATOREN

Sven Beckstette, Eva-Marina Froitzheim

WISSENSCHAFTLICHE ASSISTENTEN

Daniel Milnes, Carolin Schumacher,
Petronela Soltész

SAMMLUNGSKURATORIN

Sabine Gruber

BILDARCHIV

Veronika Großer

PROVENIENZFORSCHUNG

Tanja Baensch

REGISTRARE

Nicole Groß, Stephanie Habel

VERWALTUNG

Petra Kicherer, Astrid Eberlein,
Ilona Frey, Melanie Gajo

RESTAURIERUNG

Birgit Kurz, Stella Eichner,
Jill Kruzwicki

KOMMUNIKATION UND MARKETING

Isabel Kucher, Janina Schneider,
Constantin Neumeister

KUNSTVERMITTLUNG

Nicole Deisenberger

FÜHRUNGSKOORDINATION

Isabell Krüger

DEPOTVERWALTUNG

Axel Koch, Roger Bitterer

AUSSTELLUNGSTECHNIK

Tobias Fleck, Izabela Ambrozinska,
Holger Fleck, Jochen Irion

GEBÄUDETECHNIK

Rudi Schweizer, Michael Große,
Hans Peter Wettenmann, Erich Krohmer,
Eckhard Wolf

KASSE UND INFORMATION

Markus Klein, Karen Jacob

BIBLIOTHEK

Reginald König

MUSEUM HAUS DIX

Gabriele Schimper

ARCHIV BAUMEISTER

Hadwig Goetz, Cristijane Schüssler

Das Kunstmuseum Stuttgart dankt der
Sparda-Bank Baden-Württemberg eG
und ihrer Stiftung Kunst und Kultur
für die großzügige Unterstützung.



KATALOG

HERAUSGEBER

Ulrike Groos
Eva-Marina Froitzheim

REDAKTION

Eva-Marina Froitzheim

VERLAGSKOORDINATION

Saskia Gehlen

LEKTORAT/KORREKTORAT

Şebnem Yavuz

GRAFISCHE GESTALTUNG UND SATZ

PARAT.cc, München/Zürich

FOTONACHWEIS

Nevin Aladağ S. 8/9, 13, 16/17, 19, 20/21, 23, 24/25,
27, 28/29, 31, 48
Frank Kleinbach S. 32-43
© bpk Bildagentur für Kunst, Kultur und
Geschichte, S. 14

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen National-
bibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

GESAMTHERSTELLUNG UND VERTRIEB

Wienand Verlag, Köln
www.wienand-verlag.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© 2015 Kunstmuseum Stuttgart
© Wienand Verlag, Köln, Autoren und Fotografen
© VG Bild-Kunst, Bonn 2015 (für Nevin Aladağ)

ISBN 978-3-86832-296-5

Printed in Germany

