

## **The Murder of Crows, 2008**

Von Carolyn Christov-Bakargiev

Erschienen in: Eva Ebersberger und Daniela Zyman (Hrsg.), *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary: The Collection Book* (Köln: Walther König, 2009), pp. 97-102

Übersetzt von A.K. Lerner

*“La fantasia abandonada de la razon, produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y rigen de sus maravillas.” (Die Phantasie, verlassen von der Vernunft, gebiert unvorstellbare Ungeheuer; vereint mit ihr, ist sie die Mutter der Künste und der Ursprung der Wunder.)*

– Francisco de Goya

In einem alten, lang gestreckten hölzernen Lagerhaus aus dem frühen 20. Jahrhundert, gelegen auf einem Pier über dem Hafen (der letzten original erhaltenen Werftanlage im australischen Sydney) und sanft umspült von den Wellen darunter, brachten Janet Cardiff und George Bures Miller im Juni 2008 *The Murder of Crows* zur Erstaufführung.

Die 30-minütige Multi-Media-/Sound-Installation aus 98 Lautsprechern erkundet Traumata – kollektive wie persönliche – durch eine Sequenz von filmischen und narrativen Strukturen, die durch Aufnahmen von Musik, Gesang, Stimmen und anderen Klängen zusammengehalten werden. Der Titel der Installation nimmt Bezug auf die englische Bezeichnung für einen Schwarm Krähen – „a murder of crows“ – sowie ein eigentümliches Ereignis, das als „Krähenbegräbnis“ bekannt ist: Beim Tod einer Krähe kommen die Artgenossen zusammen und stimmen, mitunter über einen Zeitraum von mehr als 24 Stunden, eine Totenklage an. Tatsächlich stellt die Fähigkeit (oder das Unvermögen) zu trauern und in komplexer Weise auf Verlust zu reagieren – sowohl auf einer individuellen wie auf gemeinschaftlicher Ebene –, eines der unausgesprochenen Kernthemen dieser monumentalen Arbeit dar. Katastrophisch in sich, gleich einer Abfolge von Alpträumen, hält sie eine schwebende Balance zwischen den Träumen und Dramen des 20. Jahrhunderts sowie den aufgeschobenen Versprechungen der Globalisierung.

Seit den frühen 1990er Jahren kommt die experimentelle Kunst von Cardiff und Bures Miller einer faszinierenden Erkundung dessen gleich, wie Klangumgebungen auf unsere Wahrnehmung einwirken und diese formen. Damit lenkten sie den Fokus weg von Kunst als einem primär visuellen Erlebnis, einem Erlebnis im Hier und Jetzt (Kunst als ein spezifisches Objekt), hin zu einer multisensorischen Erfahrung, in dem Raum aus Klang entsteht und Erinnerung wie Entrückung integrale Bedeutung zukommt: Paradoxerweise erlangen wir

gerade dadurch, dass wir aus dem Hier und Jetzt herausgeführt werden, ein erweitertes Bewusstsein unserer Körperlichkeit und damit unseres unmittelbar gegenwärtigen Daseins. Die Künstler entwerfen poetische, vieldeutige, in sich gebrochene Erzählstränge, die um Verlangen, Intimität, Liebe, Verlust und Erinnerung kreisen, mit zahlreichen Referenzen an Film, Theater und Schauspiel, aber auch auf die Art und Weise, wie Technologien auf unser Bewusstsein Einfluss nehmen. Ihre Arbeit verhandelt das Wechselspiel aus Entkörperlichung und der Zurückgewinnung von Körperlichkeit und zelebriert zugleich vermeintlich unproduktive Aspekte des menschlichen Daseins, bis hin zu den Dimensionen von Hysterie und Wahnsinn.

Mit *The Murder of Crows* vertiefen die Künstler ihre Beobachtungen zu skulpturalen und physischen Klangformungen. Mit Hilfe einer stereophonen Aufnahme- und Wiedergabetechnik wird der Ton kanalisiert zu den Lautsprechern geleitet, wodurch ein komplexes akustisches Surround-Sound-System entsteht, das die räumliche Klangwahrnehmung verstärkt und den Hörer körperlich in ein wogendes Feld aus Geräuschen und Musik eintauchen lässt. Trotz der beachtlichen Anzahl der in einer Ecke des Raums untergebrachten Verstärker und deren Synchronisation durch einen Computer geht es nicht um eine Verherrlichung der Technik; vielmehr wird diese diskret dazu genutzt, einen emotionalen Erlebnisraum zu erzeugen.

Denkt man an frühere Mixed-Media-Installationen, etwa *Dark Pool* (1995), *Paradise Institute* (2001), *Opera for Small Room* (2005) oder *The Killing Machine* (2007), wird klar, dass der weite, kahle Raum im Hafen von Sydney die bislang minimalistischste Klanginstallation von Cardiff und Bures Miller beherbergte, zumindest hinsichtlich der zum Einsatz kommenden Objekte. *The Murder of Crows* ist die dritte Installation von Janet Cardiff – und ihre erste in Kollaboration mit George Bures Miller –, in der auf Ständern platzierte Lautsprecher den Klangraum räumlich wie visuell abstecken, wobei das Kunstwerk um die Hörer „herumzugehen“ scheint, wie auch die Hörer sich ihre eigenen Pfade durch den Raum erschließen. Als Vorgängerarbeit lässt sich zum einen *Whispering Room* (1991) nennen, eine Installation aus 16 geloopten Tonspuren von vierzig Sekunden bis drei Minuten Länge, die über freiliegende kleine Lautsprecher abgespielt werden, wobei diese Arbeit zusätzlich einen kurzen Filmausschnitt integriert. *The Murder of Crows* arbeitet mit nur einer weiblichen Stimme – sie ertönt gelegentlich aus einem auf dem Tisch platzierten Lautsprecher und erzählt in schläfrigem Tonfall von ihren Träumen –, während *Whispering Room* die weibliche Stimme aus jedem Lautsprecher sprechen lässt, über Fragmente von Geschehnissen. „Die Geschichte erschließt sich dem Hörer in dessen Bewegung durch den Raum, von Lautsprecher zu Lautsprecher“ (Cardiff). Die zweite Arbeit, die *The Murder of Crows* strukturell voranging, ist die von Cardiff entwickelte und von Bures Miller bearbeitete

Installation *The Forty-Part Motet* (2001), die Interpretation einer Motette (*Spem in Alium Nunquam Habui*, 1573) nach einer Komposition von Thomas Tallis aus dem 16. Jahrhundert. Hierfür wurden die Stimmen der vierzig Sänger separat aufgenommen und über unterschiedliche Lautsprecher wiedergegeben, die, auf Gestellen montiert, in einem Oval aufgestellt waren; solcherart wurde eine Schärfung der räumlichen wie skulpturalen Klangaspekte erzielt. Auch hier war der Hörer/Betrachter aufgefordert, seinen eigenen Weg durch den physischen und zugleich virtuellen Raum zu finden, einen Raum der aufwallenden und abklingenden Emotionen, deren Intensität von der jeweiligen Betrachterposition bestimmt war: unmittelbar neben einem Lautsprecher mit einer einzigen Stimme oder dort, wo sich der Chor als klangliche Einheit präsentiert.

Mit nahezu einhundert schwarzen Lautsprechern, die auf Gestellen und hölzernen Stühlen stehen oder an Pfeilern sowie nahe der Decke montiert sind, ist *The Murder of Crows* visuell extrem reduziert. Auch wenn die Arbeit in ihrer minimalistischen Anmutung *Forty-Part Motet* um nichts nachsteht, so ist es doch die schiere Größe des benötigten Ausstellungsraums sowie die komplexe Überlagerung vorgefundener sowie eigens komponierter Musik in Kombination mit dem Abspielen narrativer Fragmentierungen, die dazu verleitet, sie eher in struktureller Nähe zu Cardiffs Audio- oder Audio-/Video-„Walks“ anzusiedeln denn in unmittelbarer Nachbarschaft zu *Forty-Part Motet*. *The Murder of Crows* konstituiert sich aus nacherzählten Bildern, Liedern und Traumsequenzen, und diese beschwören Entrüstung, Angst, Leid, Liebe, Verlust, revolutionären Drang und – in ihren Anleihen an Krieg, Patriotismus, Unterwerfung, Gewalt – zugleich unsere Eigenart, simultan zu erinnern und zu vergessen: Traumartig wandelt sich das Stück vom Militärmarsch zum Wiegenlied. Als gleichermaßen symphonisches wie intimes Werk behandelt es die persönliche Psyche, und mit ihr unsere Fähigkeit, Traumata durch Träume und Imagination zu sublimieren und schließlich zu verarbeiten. Zudem: *Forty-Part Motet* positioniert den Hörer/Betrachter „im Inneren“ des durch die Sänger definierten Raums, inmitten ihrer Performance. *The Murder of Crows* lässt ihn in einem stetigen Hin und Her zwischen Akteur und Betrachterrolle wechseln; der Raum changiert, durchaus in Brechtscher Manier, zwischen einem cinematographischen oder theatralischen Bereich, der uns selbst mit einschließt, und einer Bühne, die aus der Distanz beobachtet wird.

*The Murder of Crows* strukturiert sich im Wechsel zwischen Gesang und gesprochener Stimme, miteinander verwoben durch die Klangkulisse einer Innenraumwelt – tropfendes Wasser, umhergehende Schritte, das Geräusch von Werkzeugen und Maschinen – und einer Außenlandschaft: Krähen, Wind, eine Welle, die im Verlauf des Stücks einige Male in den Raum hineinbricht, und Möwen. Es gibt auch Momente der Stille und des Übergangs sowie drei Hauptlieder; zwischen Gesang und Musik erzählt Janet mit verhaltener Stimme

drei Träume, die in wiederkehrenden Intervallen über den einzelnen Trichter auf dem Tisch abgespielt werden. Der erste Traum beschreibt eine schauerhafte Science-Fiction-Szene, in deren Verlauf sich ein Hörsaal in eine Fabrik verwandelt, die in einem blutrünstigen Spektakel Katzen und Babys zermalmt, wie in einem drogeninduzierten Alptraum. Es folgen Lärm und Geräusche arbeitender Männer und schließlich Janets zweiter Traum – eine Szenerie von ungeheurer menschlicher Unterwerfung sowie körperlicher und mentaler Folter („...Wir passierten eine Gruppe von Menschen, die in Ketten gingen. [...] Auf einmal waren wir in so etwas wie der Zentrale des Armeekommandanten, ich denke, er war der Zuständige für die Region, und dann kommt dieser Kerl rein, er hat einen Jungen aus der Kolonne dabei. Er bringt ihn rein, zerrt an ihm rum. Meint, ‚der wollte sich davonmachen, doch ich hab ihn erwischt‘. Und man konnte deutlich erkennen, dass einer der Füße des Jungen, also dass sein Fuß total geschwollen war. Seine Zehen waren groß und violett, und er weint und schaut uns an und sagt: ‚Bitte helft mir, bitte helft mir‘. Und der Anführer meint, ‚ok, du weißt, was wir mit Ausreißern machen. Mit einem Beim kannst du nicht laufen. Schaff ihn weg und schneid sein Bein ab. Schaff ihn weg und schneid den kranken Fuß ab.‘ Der Kleine fängt an zu schreien und der Kerl schleift ihn raus ...“).

Dem folgt eine gegenteilige Zuordnung des Militärs, das Bild einer triumphierenden und heroischen kollektiven Macht, wie es der russische Komponist Aleksandr Aleksandrov<sup>1</sup> in *Svjasčennaja Vojna (Der heilige Krieg)* heraufbeschwört, einem der bekanntesten sowjetischen Lieder aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs. Der patriotische, von Zimbeln und Posaunen begleitete Militärmarsch stammt aus dem Jahr 1941, als Hitler seinen Russlandfeldzug begann.

Fast fühlt man sich aus dem Ausstellungsraum in einen absonderlichen Konzertsaal versetzt, wenn eine Woge Marschmusik hereinbricht und eine Armee singt: „Vstavaj, strana ogromnaja / Vstavaj na smertnyj boj! / S fašistskoj siloj tjomnoju / S prokljatoju ordoj.“ (Steh auf, riesiges Land / steh auf zum tödlichen Kampf! / Gegen die dunkle faschistische Macht / gegen die verfluchte Horde). Interessanterweise enthält das russische Lied Bilder, die in *The Murder of Crows* immer wieder auftauchen, etwa Referenzen auf eine Menschenmenge, die zur Verteidigung der Freiheit singt: „Pust’ jarost’ blagorodnaja / Vskipaet, kak volna! / Idjot vojna narodnaja, / Svjaščennaja vojna!“ (Möge der edle Zorn / aufkochen wie eine Welle! / Es herrscht ein Volkskrieg / ein heiliger Krieg!), oder das Bild der schwarzen Flügel von Krähen: „Ne smejut kryl’ja čornye / Nad Rodinoj letat’.“ (Die schwarzen Flügel dürfen nicht / über unserer Heimat fliegen). Der Kontrast zwischen Nostalgie für das heroische Gespür des 20.

---

<sup>1</sup> Aleksandrov gründete und leitete den Chor der Roten Armee, was ihm erstmals die Gunst Josef Stalins einbrachte. Dieser beauftragte ihn mit der Komposition der sowjetischen Nationalhymne, die 1944 eingeführt wurde.

Jahrhunderts und Horror und Abscheu angesichts körperlicher Verstümmelung, wie sie der vorangegangene Traum hat hochkommen lassen, stiftet Verwirrung, Ambivalenz und Ratlosigkeit – die sich widersprechenden Gefühle und unerklärlichen Wendungen, die Träumen eigen sind.

Das nun folgende Krächzen von Krähen und Möwen, das Geräusch des Windes, Meeresrauschen und schweres Atmen bereiten die Atmosphäre für Janets dritten Traum, der wohligh beginnt und bitter endet. In diesem Traum beschreibt sie ein kleines Haus am Strand, das sie als ihr eigenes erkennt. Sie tritt ein und macht die schockierende Entdeckung eines abgetrennten Beins auf einem Bett. („Auf dem Bett lugt ein Bein unter der Decke hervor. Also gehe ich hinüber und ziehe die Decke langsam zurück, um zu sehen, wer da schläft. Ich mache einen Satz nach hinten, denn da ist nur ein Bein ... es gibt keinen Körper ... mit einem Laufschuh und einer Socke an. Ich versuche zu schreien und will aufwachen, aber ich kann nicht schreien und kann mich nicht bewegen.“)

Hier schließt ein zweites Lied an, ein opernhafte surreales Stück über ein verlorenes Bein, gesungen von einem Sopran und einem Chor („Wo ist mein Bein, wo ist es hin?“ – Chor: „Ihr Bein ist weg, wo ist es hin?“ – „Sie braucht ihr Bein, bringt es zurück“ – „Eine Bombe hat es weggesprengt“). Der schaurige Kontrast zwischen Klangbild und Text endet, es folgen Gitarrenmusik und ein besänftigendes, tröstliches Wiegenlied, das Janet selbst vorträgt. Ihre Stimme aus dem Grammophontrichter auf dem Tisch im Zentrum der Installation singt: „Krähen sind geflogen / Über den Wolkenbogen / Schreiend ihre Kreise / Seltsame Schlummerweise / Schließ die Augen, träume leise / Sie warten auf mich in der schwarzen Glut / Auch wenn man's jetzt nicht glauben mag / Ich weiß, zum Schluss wird alles gut / Träume werden kommen / Und nach ihrer Zeit / Ist's nicht mehr weit / Zur Morgendämmerung ...“).

Die Arbeit ist stark beeinflusst von Goyas *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer*, einer Radierung aus der Sammlung der *Caprichos* (veröffentlicht 1799). Sie zeigt eine schlafende Figur, Kopf und Arme ruhen auf einem Tisch, die von geflügelten Ungeheuern und anderen düsteren Kreaturen umgeben ist. Mit den *Caprichos* drückte der Künstler seinen Groll auf die spanische Aristokratie, die Geistlichkeit und, allgemeiner, die Natur des Menschen selbst aus.

Aus dem auf dem Tisch platzierten Grammophontrichter in *The Murder of Crows* ertönt Janets Stimme, wie sie Träume und Gedanken rezitiert, als wäre sie wie Goyas Schlafender ganz in ihre eigenen Alpträume versunken. Durch den Einsatz unterschiedlicher

Klangkulissen und die Kompositionen von Freida Abtan, Tilman Ritter, Titus Maderlechner und Bures Miller (der das von Cardiff gesungene Wiegenlied schrieb), schufen die Künstler ein „Klangstück“, das seine Hörer körperlich in ein sich bewegendes Feld von Geräuschen und Musik einbettet. Das Stück ist ein Requiem auf eine Welt der Zuversicht und Utopie, wie sie nach dem Ende des Kalten Krieges 1989 verkündet worden war, von der in unserer Zeit – mit ihrem krankhaften „Krieg gegen den Terror“ und der „ethnozidalen“ Gewalt, die mit den dunkleren Aspekten der Globalisierung einhergeht – jedoch nichts mehr übrig geblieben scheint.

Auch wenn *The Murder of Crows* schon früher konzipiert wurde, komponierten Cardiff und Bures Miller einen Großteil des Stücks in Katmandu, Nepal, wo sie sich – während sie darauf warteten, ihre Adoptivtochter aus dem Waisenhaus zu holen – 2007/2008 ein halbes Jahr lang aufhielten. Sie verbrachten ihre Tage zwischen einem Hotelzimmer in der Nähe des Waisenhauses und Besuchen bei ihrer kleinen Tochter, eine Zeit des Wartens, in der sie die Erfahrung machten, Teil von deren Leben und zugleich davon ausgeschlossen zu sein. Das Experimentieren mit der Beziehung zwischen innen und außen, Intimität und öffentlichem Handeln/Öffentlichkeit wurde zu einem Kernstück der neuen Installation. Zu dieser Zeit entstand auch eine Serie kleiner *Telephone Pieces*, bei denen Stimmufnahmen von Janet, in denen sie von Träumen berichtet, durch das Abheben eines Telefons hörbar werden. Diese aufgezeichneten Arbeiten werden vom Publikum als das Eindringen einer fernen persönlichen Welt ins alltägliche Leben wahrgenommen, im Sinne einer Verschnaufpause von dem Durcheinander des öffentlichen Raums, in dem Aufmerksamkeit und Fokus durch die Überflutung mit kurzlebigen, simultan eingehenden Reizen zunehmend schwinden. Das Augenmerk auf die Gleichzeitigkeit möglicher Teilnahmen an der heutigen Welt, und hier vor allem auf den Schmerz und die Wut, welche von dem (via Fernsehen und Internet) vermittelten Wissen um den Lebensstil der Wohlhabenden herrühren (der in ärmeren und postkolonialen Regionen unmöglich zu erreichen ist, dort aber nichtsdestotrotz durch diese Medien einsehbar wird), bildet die Basis für die jüngsten Untersuchungen des Traumatischen durch Cardiff und Bures Miller, besonders seit ihrer Installation *The Killing Machine* (2007), die *The Murder of Crows* unmittelbar vorausging.

Tatsächlich lässt sich *The Killing Machine* als ein Verweis auf die Gräueltaten von Folter, Krieg und Unterdrückung innerhalb der gegenwärtigen Kultur nach dem 11. September 2001 lesen. Die Angst erzeugt Gewalt und Unterwerfung, Ausnahmezustände (die Bürgerrechte auf Grundlage einer außergewöhnlichen Situation außer Kraft setzen) greifen um sich.

Gewiss, sowohl in *The Killing Machine* als auch in *The Murder of Crows* scheinen Körper verzichtbar, und in der Tat hat sich nahezu die gesamte Unterhaltungsindustrie darauf eingeschworen, uns glauben zu machen, dass Körper verzichtbar sind. Der Tod ist alltäglich und nicht sonderlich wichtig. Uns trifft er nie.

Die heutige Welt ist gekennzeichnet durch verschiedene disjunktive Ströme – die Ströme von Massenmigration und Diaspora auf der einen Seite und die Ströme elektronischer Datenübermittlung auf der anderen. Die Zeit nach 1989 hätte eine Fortschrittsära werden sollen, beflügelt durch offene Märkte, den freien Fluss von Finanzkapital, eine Ausdehnung von Demokratie und Menschenrechten. Stattdessen ist sie geprägt von ausufernden ethnischen Säuberungen und politischer Gewalt gegenüber Bevölkerungsgruppen in Osteuropa, Ruanda und Indien, von den Anschlägen auf das World Trade Center, von Abu Ghraib und Gaza. Diese Dialektik bereitet den Boden für das Wiedererwachen von Nationalismen in Form neuer Mehrheitsansprüche (“majoritarianism”), die einhergehen mit einer Angst der Minderheiten (“fear of small numbers”), wie Arjun Appadurai in seinem jüngsten Buch sehr präzise darlegt.<sup>2</sup> Mehrheitsansprüche erzeugen und sind ihrerseits erzeugt durch einen gegenläufigen Terror vonseiten der Minoritäten. Die radikale Verunsicherung über grundlegende soziale Identitäten in der heutigen Welt mündet in extreme Gewalt, während Grenzen zunehmend diffus werden und das Gefühl sicherer Örtlichkeiten im täglichen Leben schwindet. Die Institution und die Institutionen der Gesellschaft scheinen in ihre Einzelteile zerlegt, und Ungewissheit macht sich in einem Ausmaß breit, so dass die Vorstellung eines kollektiven Phantomgliedsyndroms die gegenwärtige Subjektivierung tatsächlich auf den Punkt bringt. Nicht zufällig verhandelt der dritte Traum von *The Murder of Crows* den Schock beim Anblick eines Beins, das zwar noch einen Laufschuh trägt, aber von seinem selbst nicht anwesenden Körper abgetrennt wurde und unter einer Bettdecke vorgefunden wird. Doch geht es hier weniger um den Schmerz angesichts des Verlusts einer Gliedmaße als vielmehr, in einer Umkehrung dieses Effekts, um den Schmerz beim Auffinden eines Körperteils, das seinen Körper verloren hat – eine Peripherie ohne ein Zentrum, über das Eigenartikulation möglich wäre. Und doch ist die gesamte Rezeption von *The Murder of Crows* auf diese räumliche Geografie hin ausgerichtet, auf den Entwurf einer möglichen Geografie in der Vorstellungswelt und, folgerichtig, innerhalb der Bühne der Installation.

Tatsächlich beruht der räumliche wie strukturelle Aufbau der Arbeit auf dem Bezug zwischen einem „äußeren“ Raum (der Militärmärsche, des Vogelgeschreis und bisweilen der

---

<sup>2</sup> A. Appadurai, *Fear of Small Numbers: An Essay on the Geography of Anger*, Duke University Press, Durham and London, 2006 (Dt.: *Die Geographie des Zorns*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., voraussichtlicher Erscheinungstermin: Mai 2009, AdÜ).

Menschenmengen) und einem intimen „inneren“, räumlich markiert durch die Zusammenballung der Stühle im Zentrum – welches wiederum erst durch eine lange Vorwärtsbewegung durch den äußeren Raum erreicht werden kann, ein Gang, der uns einzig zu der Anordnung von Stühlen und Lautsprechern in der Mitte hinführt, die sich in scheinbar zufälliger Häufung arrangieren. Dieser „zentrale“ Kern oder innere Raum ist also durch die Verdichtung der Stühle markiert, wobei einige von ihnen Lautsprecher tragen, während andere für das Publikum bestimmt sind. Jeder Betrachter/Hörer wird hier zu einem aktiven Teil der Szenerie, indem er selbst den Platz der Lautsprecher auf einem Stuhl einnimmt, vor allem wenn sich dieser in der Nähe des alten Trichterlautsprechers befindet, der auf dem alten Kartentisch liegt. Von diesem Kern führen weitere Stühle und Lautsprechergestelle in unregelmäßiger Anordnung strahlenförmig nach außen, wodurch eine durchlässige, unklare Grenze zwischen dem Inneren und dem Äußeren erzeugt wird. Aus den Lautsprechern in diesem eher äußeren Bereich, der den Kern umgibt, vernimmt man den Militärmarsch von 1941 sowie das Kreischen von Krähen und Möwen, die den zentralen Bereich zu umschwirren scheinen. Im inneren Kernbereich lässt sich sitzend Janets Stimme hören, wie sie eine Abfolge von drei Träumen rezitiert, die zu drei unterschiedlichen Zeitpunkten des Stückes abgespielt werden. Bisweilen schweigt der Trichter. Dann richtet sich die Konzentration des Hörers auf das Wahrnehmen der Geräusche, der Musik und der Klänge aus dem „äußeren Raum“, was in den Empfindungsprozess eingreift oder ihn transformiert. Einige Male im Verlauf des Stückes durchquert das Geräusch einer mächtigen Welle das konzentrische Klanggebilde in der Längsrichtung, als könne es die Grenze zwischen innen und außen einfach davonspülen - so wie überwältigende Gefühle bisweilen jene Ordnung zu erschüttern imstande sind, die wir uns in unserer Verhandlung der Außenwelt selbst auferlegen. Alles wird fortgespült, wenigstens für den Moment.

Carolyn Christov-Bakargiev

Februar 2009