

**Gisela Nauck:** Warum wurde aus einem Festival, das sich mit dem Untertitel *für aktuelle Musik* ja schon einen deutlichen Gegenwartsbezug auf die Fahnen geschrieben hatte, ein *Festival für Zeitfragen*?

**Berno Odo Polzer:** Das Wort »aktuell« birgt bereits eine Behauptung in sich, deren Ursachen und Zusammenhänge wir allzu gut kennen. Mit »aktuell« referiert man – erstens – einen Kontext, der mit musikalischem Fortschritt zu tun hat, wovon abzurücken mir nicht schlecht scheint. Zweitens steckt im Wort »aktuell« eine Pauschal-Behauptung, die mir weder notwendig noch angemessen erscheint. Häufig wird Aktualität dort behauptet, wo sie de facto nicht gegeben ist. Der Begriff des Aktuellen ist also sehr komplex und auch belastet, weswegen ich lieber darauf verzichte. Die Geschichte der Moderne, die wir in der so genannten neuen Musik stark mit uns tragen, bedarf doch vieler Revisionen. Es ist gut, darüber nachzudenken, inwiefern gewisse Stereotype von Avantgarde, von musikalischem Fortschritt, vom Neuen als Kriterium des Relevanten noch interessant und haltbar sind oder unser Nachdenken nicht eher limitieren. Der dritte Grund, ein positiver Grund, hat mit dem neuen Untertitel *Festival für Zeitfragen* zu tun, in dem für mich zwei Bedeutungsebenen mitschwingen: Zeitfragen als Fragen, die unsere Zeit betreffen, und Zeitfragen ganz konkret als Fragen, die mit unserem Verhältnis zu Zeit zu tun haben. Das heißt, Zeit als politische Dimension, die unser Leben, unser Arbeiten, unsere Art zu Produzieren determiniert. Mir war es wichtig, mit dem Untertitel anzudeuten, dass ich *MaerzMusik* in einen größeren Gedankenraum stellen möchte: Nicht behaupten, dass wir aktuell sind, sondern implizit das Aktuelle daran durch aktuelle Fragestellungen zu praktizieren.

**G.N.:** Verbirgt sich hinter dieser Verrückung auch die latente Unzufriedenheit über den Stellenwert neuer Musik heute in der Gesellschaft?

**B.O.P.:** Ich glaube, die zeitgenössische Musik hat den Stellenwert, den sie verdient – ich sage das natürlich bewusst provokant. Ich bin kein Freund des Klagens, etwa dass das Hören einen zu geringen Stellenwert in der visuell dominierten Kultur der Gegenwart hat oder dass zeitgenössische Musik als zu wenig relevant erachtet wird. Ich finde eher, dass wir selbstkritisch überdenken müssen, wie sich die musikalischen Praktiken der zeitgenössischen Musik zur Gegenwart verhalten. Und das möchte ich mit dem Festival versuchen. Ich würde auch nicht »Unzufriedenheit« sagen,

## MaerzMusik – Festival für Zeitfragen

Das Zeitgenössische als Musik neu hinterfragen – ein Gespräch von Gisela Nauck mit Bernardo Odo Polzer



sondern ich bin schlichtweg entfremdet von manchen Gewohnheiten, von gewissen Konventionen zeitgenössischer Konzertformate, von einst radikalen, frischen Ansätzen, was Musik sein kann, die aber heute erstarrt sind, doktrinär geworden sind. Was ich glaube ist, dass sich in der zeitgenössischen Musik die Angst vor dem Verschwinden breit gemacht hat, eine kollektive Furcht, für die Gesellschaft nicht relevant zu sein, was festgemacht wird an Kürzungen, an Verlusten von Strukturen und so weiter. Angst ist aber eine der hemmendsten und (selbst)schädigendsten Haltungen, und ich möchte mich befreien von dieser Angst und von der Annahme, dass neue Musik in der Defensive ist, sich rechtfertigen muss, weil sie nicht populär ist.

**G.N.:** In Ihrem Konzept eines »Festivals für Zeitfragen« spielt das Hören als Zuhören eine wichtige Rolle, was sich auch in entsprechenden Veranstaltungsformaten wie *Liquid Room* oder *The Long Now* spiegelt. Sie haben Hören als »Haltung zur Welt« bezeichnet – was meint das?

**B.O.P.:** Hören ist in seiner Zeitgebundenheit eine Art und Weise, Realität wahrzunehmen, die in gewisser Weise quer zur Gegenwart steht. Musik lässt sich nicht beschleunigt wahrnehmen, nicht zusammenfassen. Ich glaube, dass darin etwas Widerständiges steckt zu einer von Beschleunigung geprägten Lebensrealität. Das andere ist eine Form der Konzen-

Berno Odo Polzer, seit 2015 künstlerischer Leiter des Berliner Festivals *MaerzMusik* (Foto: Lucie Jansch, © MaerzMusik/Berliner Festspiele).

tration, die ich im Hören sehe, eine Form von Offenheit gegenüber Nichtkonventionellem, die in vielen anderen Lebensbereichen wichtig werden könnte als Haltung; Hören auch im Sinne von Zuhören, als eine wache, auf Details achtende Haltung. Speziell im Bereich des Experimentell-Musikalischen meine ich damit auch ein Verhältnis zum Nichtnormativen. Deshalb ist auch das Konzertdispositiv nach wie vor ganz wichtig für mich in seiner Grundkonstellation. Also sich tatsächlich auf ein Hörerlebnis zu konzentrieren, sich dem auszusetzen, es auch als Reflexionsraum für sich selber zu verwenden. All das hat in der Konzertsituation Ausdruck gefunden.

Aber ich glaube auch, dass sich das Verhältnis des Subjekts zum musikalischen Werk geändert hat und dass die Hörerin und der Hörer einen anderen Stellenwert gegenüber dem Werk haben. Denn was ich schon sehe – und da sind wir bei den problematischen Aspekten der Konventionen zeitgenössischer Musik: dass den Hörern in einer bestimmten Tradition der zeitgenössischen Musik, die man vielleicht bei Schönberg ansetzen könnte, keinerlei Bedeutung beigemessen wurde. Mit diesem Erbe haben wir zu kämpfen. So denke ich, dass es einen phänomenalen Fehler gibt in der Art und Weise, wie das Verhältnis der zeitgenössischen Musik zur Tradition der westlichen Kunstmusik beschrieben wird, nämlich als Kontinuität. Das ist bis zu einem gewissen Grad vielleicht richtig auf der Ebene der kompositorischen Praxis, der Instrumentarien und der Klangkörper oder der Institutionen, aber es stimmt eben nicht auf der Ebene des Hörens beziehungsweise der Hörer. Auf der kognitiven Ebene passiert mit dem Bruch der Tonalität, der syntaktischen und formalen Konventionen, eine fundamentale Veränderung, die dazu führt, dass man meiner Meinung nach nicht mehr von derselben Musikerfahrung sprechen kann – und zwar greift das weiter als das Ästhetische. Schließlich denke ich, dass die neue Musik nicht zuletzt auch darunter leidet, dass sie nur einen ganz bestimmten Typus von Hörer eingeladen, ernst genommen hat. Nämlich diejenigen, die viel Wissen mitbringen oder sich der Exegese des enigmatisch gewordenen musikalischen Werks verschreiben. Ich finde es interessant, solche Beobachtungen einzubinden in die Arbeit als Kurator und Festivalmacher. Wo kann man am Konzertdispositiv arbeiten, gewisse Routinen überdenken, neue Situationen und Atmosphären schaffen, die nicht das wissensbasierte Hören voraussetzen.

**G.N.:** Es gehört ja zur Geschichte der musika-  
42 lischen Moderne, etwa seit den 1970er Jahren,

neue Konzert- und damit unter Umständen auch neue Hörformate zu entwickeln. Unter dem Aspekt eines Festivals für Zeitfragen rei- hen sich *Liquid Room* als Auftakt oder *The Long Now* als Finale in diese Tradition ein. Welche Ideen stecken dahinter?

**B.O.P.:** Wichtig war bei *Liquid Room* zum einen, eine Grundsituation zu haben wie im Konzert. Das heißt, einen Raum zu haben, der der Musik gewidmet ist, der eine Bühnenkonstellation aufweist und so weiter. Aber der Unterschied ist der, dass die Hörer sich in einer emanzipierten Situation dadurch befinden, dass sie sich frei bewegen können zwischen den einzelnen Bühnen, sich Nähe oder Ferne selbst wählen, ebenso die Pausen und sich dadurch den Abend selbst gestalten können. Die andere Ebene ist die Programmebene des Formats, die es ermöglicht, auf diesen vier Bühnen, ohne Umbaupausen, eine ganz präzise Hördramaturgie zu entwickeln. Für Berlin haben wir mit *Liquid Room* eine Extremvariante von vier Stunden entwickelt. Wenn man mit den Parametern Raum, Klang, Bewegung arbeiten kann, ermöglicht das, ganz unterschiedliche Register zu ziehen, Stücke nebeneinander zu stellen, die in einem normalen Konzert vielleicht zu disparat wären. Dies erlaubt eine flüssige Gestaltung des Konzerterlebnisses. Zugleich aber bleibt es ein Konzerterlebnis, allerdings eines mit einem geschärften Bewusstsein dafür, dass Musik immer auch Performance ist, dass Musik, wenn sie live gespielt wird, von menschlichen Körpern realisiert wird. Auch darauf konnte über die Lichtregie, die Auswahl der Stücke und besonders auch der Musiker als Performer ein besonderes Augenmerk gelegt werden.

**G.N.:** Da schwingt dann offenbar auch mit, dass sich das Hören heute unter den veränderten Lebens-, visuellen und medialen Bedingungen verändert hat?

**B.O.P.:** Ja, sicher. Das Programm, das wir für *Liquid Room* entwickelt haben, enthält viele Referenzen zu neuen Technologien, zur Medienarchäologie, zu verschiedenen audiovisuellen Medien. Ich glaube, dass das ein ganz wichtiger Punkt ist: dass sich die Hörer verändern, sowohl was ihre Wahrnehmungsvielfalt betrifft, als auch was ihren Anspruch betrifft, sich zu bewegen innerhalb eines Formats, frei zu sein, emanzipiert zu sein.

**G.N.:** In dem Untertitel *Festival für Zeitfragen* schwingt ein politischer Kontext mit. Nun haben wir erlebt, dass Musik, die semantisch diesen Bezug nicht hat, wie Morton Feldmans 2. Streichquartett oder George Aperghis'

*Situations*, als absolute Musik zwar eine tolle Musik sind, einen solchen Denkraum aber eher nicht öffnen – das ist ein subjektiver Eindruck. Politisches Bewusstsein scheint nach wie vor inhaltlich konnotiert wie beispielsweise das Musiktheater von Hannes Seidl und Daniel Kötter *KREDIT* und *RECHT*.

**B.O.P.:** Ich würde den Begriff »politisch« etwas anders verwenden. Was ich hier mit dem Politischen meine ist ein ganz basales Phänomen, nämlich die Organisation und die Verhandlung von Zusammenleben, von öffentlichem Raum, von Präsenz und Absenz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Ich glaube, diese Debatte ist politisch auch dort, wo sie asemantisch ist. Ich würde nicht die Behauptung aufstellen wollen, dass Musik auf einer konkret semantischen Ebene politisch ist. Aber Musik bringt die Dimension des Politischen dadurch zum Schwingen, *wie* sie Öffentlichkeit, Raum und Zusammensein gestaltet oder dadurch, *wie* sie zum Beispiel in Ensembles Gemeinschaft und Zusammenarbeit repräsentiert. Das betrifft nicht nur das Werk als Resultat, sondern auch dessen Produktionsweise. Das berühmteste historische Beispiel ist das Orchester als Spiegelbild der gesellschaftlichen Ordnung des Bürgertums am Beginn des 19. Jahrhunderts; die Art und Weise, wie da Kontrolle, Organisation, Führung und Ausführung realisiert werden. Eine musikalische Praxis erwächst immer aus einer bestimmten Zeit, aus einer konkreten gesellschaftlichen Realität heraus und steht dazu in Relation. Eine interessante Frage finde ich: Welche Art von Gesellschaft wird auf der Bühne repräsentiert? Das ist ein weiterer Punkt des Politischen.

Und dann glaube ich tatsächlich, dass in der Zeitlichkeit von Musik – vis à vis der Tendenz zu Beschleunigung, kurzen Aufmerksamkeitsspannen, der Kultur des Zusammenfassens und Konsumierbarmachens – und da wird Feldmans Quartett mit seinen sechs Stunden Dauer dann doch politisch, in Anführungszeichen –, dass in der Musik dann doch etwas Widerständiges, vielleicht Politisches liegt. Widerständig gegenüber den allgemeinen gesellschaftlichen, ökonomischen, politischen Trends und dem, was Individuen abverlangt wird, die in einer solchen gesellschaftlichen Realität der Gegenwart leben.

Mein Vorschlag mit dem Festival ist daher, über die Untersuchung des Politischen von Zeit einen Gedankenraum herzustellen, in dem Musik und Hören, aber auch andere künstlerische Medien, anders resonieren können. Das ist eine kleine Verschiebung des Betrachtungswinkels, die über den Zeitbegriff eine Art Bewusstsein über das Politische von

Zusammenleben generiert. Und da glaube ich, kann die Musik eine andere Bedeutungsfärbung bekommen. Nämlich sowohl als eine Praxis, die sehr starke Momente des Gemeinsamen ermöglicht, von starken gemeinsamen Erfahrungen, eine Bedeutung, die Musik früher vielleicht sehr viel stärker hatte und die im professionalisierten Musikbetrieb manchmal verloren geht. Aber Musik kann im Lichte dieser Fragestellung auch als eine Praxis der Konzentration verstanden werden und hält dadurch eine wichtige Botschaft bereit.

Das Festival besteht aus zwei komplementären Räumen: einem Erfahrungsraum von Musik und anderer Kunstformen, in dem die unendlichen Facetten von Zeiterfahrung eine wichtige Rolle spielen und auf der anderen Seite einem Reflexionsraum in Form von *Thinking Together*. Zwischen diesen beiden Räumen bestehen unzählige Relationen, die sich herstellen lassen. Ich habe es bewusst vermieden, zu viele direkte Relationen herzustellen. Ich möchte nicht, dass Reflexion und Theorie die Kunst erklären und die Kunst zur Illustration der Theorie wird. Ich sehe das als korrespondierende Gefäße, die zumindest ein Potenzial bereit stellen für ein anderes Nachdenken über die musikalische Praxis und unser Verhältnis zur Zeit.

**G.N.:** Hier im Kraftwerk Mitte, inmitten von *The Long Now* am Ende dieser *MaerzMusik* angelangt, erscheint, mir persönlich, dieses *Festival für Zeitfragen* erst der Beginn eines Prozesses zu sein. Es wurden interessante neue Akzente gesetzt, im Vergleich von realen Veranstaltungen und Rezeptionserfahrungen sowie Konzept scheint mir das Festival aber noch der weiteren Profilierung zu bedürfen. Wie soll es weitergehen?

**B.O.P.:** Ich sehe die Arbeit am Festival als kontinuierliche Forschungsarbeit. Ich möchte mich befreien von der Logik des Events, der Festivals in der Regel unterworfen sind, dass man das Einmalige zur Maxime macht und jedes Jahr so tun muss, als würde man sich neu erfinden, was ohnehin nicht geschieht. Als jemand, der relativ viel Lebenszeit mit diesem Festival verbringt, finde ich es interessanter, weiter zu forschen, weiter zu experimentieren, zu arbeiten und zu verbessern, als fertige Templates zu schaffen. Insofern möchte ich jetzt erst einmal abwarten, was dieses Festival 2015 hervorgebracht hat an Erfahrungen. Und dann hören wir weiter. ■