

Präsenz und ihre Reflexion

Live-Erfahrungen in der medienintegrativen zeitgenössischen Musik

³ Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, New York 1999 (2008, überarbeitete Ausgabe). An diese Position knüpft an: Paul Sanden, *Liveness in modern music*, Routledge: New York 2013.

¹ Steve Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance, Art and Installation*, MIT Press 2007, S. 6.

⁴ Dieter Daniels erläutert den Konflikt um Live-Sendungen im Radio in Deutschland in dem Vortrag, »What is Live?« – *From the Aura to the Avatar*, transmediale Berlin, gehalten am 05.02.2011 (<https://vimeo.com/20879049>).

⁵ Vgl. Tobias Pleblich, *Zeitarbeit: Das Zusammenspiel von Menschen, Maschinen und Musik in der Entwicklung von Tonfilmtechniken*, in: Marion Saxer (Hrsgn.), *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit der Reproduktionsmedien*, Bielefeld 2016, S. 177-210.

² Rolf Großmann diskutiert, dass der Live-Mitschnitt nicht automatisch eine größere »Authentizität« der Aufnahme garantiert in: *Reproduktionsmusik und Remix-Culture*, in: Marion Saxer (Hrsgn.), *Mind the Gap! Medienkonstellationen zwischen zeitgenössischer Musik und Klangkunst*, Saarbrücken 2011, S. 116-128.

⁶ Vgl. Sarah Thornton, *club cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge 1995, S. 40. Die *Musicians Union* existiert bis heute: www.musiciansunion.org.uk.

The notion of liveness has been a perennial theoretical problem [...] and it remains a conundrum that is continually wrestled upon. [...] Discourses on liveness meander, diverge and frequently hit brick walls in the contrasting positions taken by performance theorists.«¹

Historizität von Liveness

Die Komplexität der Live-Erfahrung in der zeitgenössischen Musikkultur erschließt sich erst auf den zweiten Blick. Dass dies so ist, hängt mit der Geschichte des Live-Begriffs zusammen, in deren Verlauf sich die Dichotomie von Live-Darbietung und Klangreproduktion in der Alltagssprache als scheinbar unhintergehbare Opposition etabliert hat. Dabei wurde für ersteres die zeitliche und räumliche Co-Präsenz von Ausführenden und Publikum als charakteristisch angenommen, während jene »Interaktion in Anwesenheit« für technisch reproduzierte Musik angeblich komplett entfällt. Ruft man allerdings typische Live-Erfahrungen aus dem Alltag der Medienkultur auf, dann lassen bereits wenige Beispiele schnell erkennen, dass jene Dichotomie den Gegebenheiten nicht wirklich entspricht, sondern dass die Sachlage bedeutend vielschichtiger ist: So wird etwa bei Live-Sendungen im Radio die räumliche, nicht aber die zeitliche Co-Präsenz aufgehoben; Klangaufnahmen von Live-Konzerten dagegen erzeugen weder durch temporäre noch durch spatiale Anwesenheit² ein Präsenz-erlebnis. Und bei dem gegenwärtigen Trend der Darbietung von restaurierten Stummfilmen mit Live-Orchesterklängen wiederum handelt es sich um eine der unzähligen gängigen Medienkombinationen, die Reproduktion und Live-Performance mischen. Der Alltag im Medienzeitalter ist geprägt von medialen Gemengelagen, die es unsinnig erscheinen lassen, Live-Ereignisse medial vermittelten, »reproduzierten« Situationen kontrastierend gegenüberzustellen oder gar, sie gegeneinander auszuspielen. Live-Darbietungen ohne jegliche Beteiligung technisch-medialer Mittler sind heute eher selten. Situationen, in denen Kommunikation anhand von Mediengemischen hergestellt wird, können als Normalfall gelten. Die Technisierung des Live-Erlebnisses

wird denn auch von einem breiten Publikum ganz selbstverständlich hingenommen, wie die genannten Beispiele belegen.

Auf die Historizität des Konzepts von Liveness und seine Abhängigkeit von technischen Entwicklungen hat der Kulturwissenschaftler Peter Auslander bereits in seiner erstmals 1999 erschienenen und 2008 überarbeiteten Studie zum Thema hingewiesen.³ Auslander kommt darin zu dem Schluss, dass der Live-Begriff erst mit der Erfindung der Reproduktionstechnik in den 1870er Jahren sinnvoll wird. Dies, so folgert er, bedeutet letztlich, dass alle vorherige Musik, zum Beispiel auch die der antiken Welt, streng genommen nicht als Live-Musik betrachtet werden darf. Die erste Erwähnung des Begriffs Live im *Oxford English Dictionary* ist nach Auslander erst im Jahr 1934 zu belegen.

Dass sich die terminologische Unterscheidung von live-dargebotener und reproduzierter Musik erst mehr als fünfzig Jahre nach der Entwicklung der Reproduktionstechnik herausbildete, begründet Auslander überzeugend mit der Wahrnehmungskrise, die sich im Lauf der 1920er Jahre in der Radiopraxis dadurch ergab, dass Sendungen mit Klangaufnahmen zunehmend Live-Konzertmitschnitte verdrängten.⁴ Weil im Radio die Klangquellen nicht sichtbar sind, konnten die Hörer an den Geräten zu Hause live gesendete und reproduzierte Klänge nicht mehr mit Sicherheit unterscheiden. Erst diese Situation macht die begriffliche Differenzierung notwendig. Und tatsächlich waren »Live-Diskussionen« bereits längere Zeit in den zeitgenössischen ästhetischen Diskursen überaus präsent, ohne dass der Live-Begriff bereits verwendet wurde, man denke etwa an die Diskussionen um die mechanische Musik mit ihrer Frage nach der Ablösung des menschlichen Interpreten durch das Reproduktionsklavier oder an Diskussionen um die Musikbegleitung von Stummfilmen.⁵

Die Verankerung eines musikspezifischen Live-Begriffs im öffentlichen Bewusstsein fand jedoch erst nach dem Zweiten Weltkrieg in den 1950er-Jahren statt. Sarah Thornton hat dokumentiert, dass eine Public-Relations-Kampagne der *Musicians Union*, der britischen Musikergewerkschaft, einen gewaltigen »Etablierungsschub« erzeugte. Dieser war mit einer Ideologisierung des Begriffs verbunden, die bis heute nachwirkt.⁶ Während bis zum Zweiten Weltkrieg die Verwendung von Tonträgern im öffentlichen Raum eine verschwindend geringe Rolle spielte, nahm sie während des Kriegs und in der Nachkriegszeit aus ökonomischen Gründen dramatisch zu. Die *Musicians Union* versuchte, dieser Tendenz entgegenzuwirken, um die Interessen ihrer Mitglieder zu vertre-

ten, die zum Teil in Tanz-Bands arbeiteten und um ihr Einkommen fürchteten. Neben verschiedenen Verhandlungen um Lizenzrechte startete die *Musicians Union* eine Kampagne, in der sie »Live-Musik« gegen Schallaufnahmen ausspielte und dabei vor starken ästhetischen und moralischen Wertungen zu Gunsten der Live-Darbietung nicht zurückschreckte.

Die propagandistisch eingesetzten Argumente versicherten, dass Live-Musik keineswegs veraltet, sondern voller Energie und Kraft »the real live thing« sei. Dagegen wurde die auf Tonträgern gespeicherte Musik als tote, ihres Geistes beraubte »music without musicians«⁷ bezeichnet. Den Höhepunkt dieser Ideologie der Liveness bildete eine 1963 gestartete Kampagne mit dem Slogan »Keep Music Live«, die enorme Breitenwirkung entfaltete und über einen langen Zeitraum weiter geführt wurde. In einer Vermischung von ästhetischen, klangökologischen und ökonomischen Argumenten, welche die Anliegen der *Musicians Union* vertreten sollten, beabsichtigte die Kampagne, die Gesellschaft von dem essenziellen menschlichen Wert der Live-Darbietung zu überzeugen und pries den sozialen Gewinn, der entstehe, wenn das Publikum direkten Kontakt mit den Menschen, die Musik machen, habe.⁸ Zunehmend reicherte sich der Begriff mit Bedeutungen an, die über den bloßen Aufführungsaspekt hinausgehen. Live-Musik wurde zu einem positiv besetzten Begriff, in dem Wertungen mitschwingen, wie Leben versus Tod, menschlich versus mechanisch oder kreativ versus rein reproduktiv⁹.

Authentizität als Ideologie

Thornton weist überdies überzeugend darauf hin, dass die Auffassungen der *Musicians Union* in auffälliger Weise mit den Thesen des Medientheoretikers, Philosophen und Soziologen Jean Baudrillard übereinstimmen, der hier stellvertretend für vergleichbare technik-kritische Positionen im akademischen Diskurs genannt sei. Auch Baudrillard beklagt, dass die Kultur auf dem Altar von Technik und Reproduktion geopfert werde. Für ihn sind Abbilder – er nannte sie »Simulacra« – die Mörder ihres eigenen Modells.¹⁰ Für die Advokaten der Live-Musik tötet die Schallaufnahme das Original, die Aufführung: »Technology can destroy music itself.«¹¹ Baudrillard und die *Musicians Union* teilen gleiche Überzeugungen hinsichtlich einer »wirklichen Kultur«, deren Tod sie konstatieren. Beide Positionen beruhen auf der unhinterfragten Dichotomie von live versus reproduziert und bekräftigen diese.

In jüngerer Zeit hat unter anderen der Kultur- und Medienwissenschaftler Jonathan

Sterne auf die Problematik dieser Sichtweise hingewiesen. Zum einen legt Sterne offen, dass die Ideen von Original und Kopie selbst soziale Konstruktionen sind. Vergleichbar der Argumentation Ausländers konstatiert er, dass eine musikalische Darbietung erst dann den Status eines Originals erhalten kann, wenn ihre Reproduktion im Bereich des technisch Möglichen liegt. Er begreift deshalb beide – sowohl die Kopie wie auch das Original – als Produkte des sozialen Prozesses der Reproduzierbarkeit. Das Original erweist sich somit letztlich als ebenso artifiziell, wie die Kopie. Noch wesentlich pointierter formulieren Antoine Hennion und Bruno Latour diesen Gedanken, indem sie – verbunden mit einer harschen Kritik an Walter Benjamins bekannter These von der Ent-Auratisierung der Kunst durch die Reproduktionsmedien – zeigen, dass es »die Kopie ist, die nach und nach das Original hervorbringt«¹².

Sterne erläutert diesen Gedanken unter anderem am Beispiel der Studio-Technik in der frühen Phonographie, die seitens der Interpreten besonderer Verhaltensmaßnahmen vor den Aufnahmetrichtern bedurfte, um die angestrebte, möglichst die Live-Konzertsituation simulierende Aufnahmequalität zu erzielen¹³. Weil die Dynamikwiedergabe technisch nur schwer zu realisieren war, mussten die Interpreten für leise Töne schnell nah an den Trichter treten, bei Forte-Passagen dagegen mussten sie sich ebenso rasch weiter entfernen. Um dies zu gewährleisten wurden Sänger von so genannten Pushern auf den richtigen Abstand zum Aufnahmegerät buchstäblich geschubst. Von einer »wirklichkeitsgetreuen Reproduktion« kann aufgrund dieser Manipulationen letztlich nicht gesprochen werden.¹⁴ Sterne kommt zu dem Schluss: »Reality is as much about aesthetic creation as it is about any other effect when we are talking about media.«¹⁵

Zudem weist Sterne auf eine den Reproduktionsmedien inhärente, eigentümliche Dialektik hin, die von den Verfechtern der Live-Ideologie übersehen wird. Sterne beobachtet zum einen eine der Dichotomie von live versus reproduziert von Beginn an innewohnende Werthierarchie, in der »das Original« – also die »Live«-Konzertsituation – präferiert beziehungsweise als höher stehend bewertet wurde. Die Qualität einer Schallaufnahme wurde stets danach bemessen, in welchem Maß die angestrebte Identität mit der Live-Darbietungssituation realisiert werden konnte. Die Diskurse in der Frühzeit der Reproduktionsmedien bekräftigten dieses »Fidelity-Gebot«. Je stärker sich die Aufnahme an das Konzertereignis annäherte, als desto gelungener galt sie. Entsprechend wurde etwa im

7 *Musicians Union Report* 1956, zit. nach S. Thornton: *club cultures*, a.a.O., S. 42.

12 Antoine Hennion/Bruno Latour, *Die Kunst, die Aura und die Technik gemäß Benjamin – oder wie man so viele Irrtümer auf einmal begehen kann und dafür auch noch berühmt wird*, in: Tristan Thielmann, Erhard Schüttelpelz, *Akteur-Medien-Theorie*, Bielefeld 2013, S. 71-80, hier S. 74.

8 Ebd.

13 Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham/London 2003, insbes. Kapitel, *The Social Genesis of Sound Fidelity*, S. 215-287.

9 Ebd.

14 Vgl. dazu auch Mark Katz, *Capturing Sound. How Technology has changed Music*, Berkeley 2004, S. 37ff.

15 J. Sterne, *The Audible Past*, a.a.O., S. 241.

10 Vgl. Jean Baudrillard, *Requiem für die Medien* (1972), in: Ders., *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978; Jean Baudrillard, *Simulations*, New-York 1983.

11 *The Musician* 1963, zit. nach S. Thornton, *club cultures*, a.a.O., S. 42.

16 Das Grammophon als Freund und Bildner, in: *Die Stimme seines Herrn. Zeitschrift für Grammophonkunst* 1/1 (1909); Nachdruck der Ausgabe Berlin 1909-1912, Hermann Holzbauer (Hg.), Tutzing 1992, S. 6.

18 Fritz Wehnert, *Der Siegeszug des Auxetophons*, in: *Die Stimme seines Herrn*, 9/1 (1910), S. 174.

17 Jay D. Bolter, *Die aktuelle Medienkultur und die Avantgarde als Lebenspraxis*, Vortrag gehalten am 14. 04. 2014 im Rahmen der Cologne Media Lectures (Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=4JD-7Osuy5s> (vom 29.09.2015)).

19 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Düsseldorf 1968, S. 99.

20 Vgl. dazu ausführlicher M. Saxer, »Grammophon-Konzerte«. *Historische Medienkombinationen mit Schallplatten und der Wandel der Live-Ästhetik*, in: Diess. (Hrsgn.) *Spiel (mit) der Maschine. ...*, a.a.O., S. 121-135, insbes. S. 128ff.

21 Vgl. Matthias Rebstock, *Strategien zur Produktion von Präsenz*, in: Martin Tröndle (Hrsg.), *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, Bielefeld 2009, S. 143-154.

ersten Heft der Werbezeitschrift der Deutschen Grammophon AG *Die Stimme seines Herrn* aus dem Jahr 1909 als Höhepunkt der Entwicklung des Grammophons gepriesen, dass es gelang, »[...] den Unterschied zwischen Original und Reproduktion allmählich so gut wie ganz zu beseitigen, damit dem Publikum etwas relativ Vollkommenes gewährleistet.«¹⁶ Die Medialität der Aufnahme sollte demnach zum Verschwinden gebracht werden, die Klangreproduktion sollte klingen »als ob« sie live dargeboten würde – eine typische mediale Strategie, die von dem Medienwissenschaftler Jay D. Bolter als Medientransparenz bezeichnet wird.¹⁷

Historische Mediengemische und Medientransparenz

Bereits in der Frühgeschichte technischer Musikmedien wurde mit medialen Mischsituationen experimentiert, in denen Musiker gemeinsam mit den neuen Apparaten Musik hervorbrachten. Medienkombinationen wurden in vielerlei Situationen eingesetzt wie etwa in Restaurants und Cafés, bei Freiluftkonzerten oder sogar im Symphoniekonzert. Als ästhetisches Kriterium für die Vermischung der Tonträger mit dem Instrumentalklang galt ausschließlich die an den Live-Klang angenäherte Wiedergabequalität im Sinn des »Fidelity-Diskurses«, ohne dass der Begriff live bereits eingeführt war. Mediale Gemengelagen ergaben sich ganz pragmatisch und gleichsam natürlich, ohne eigens reflektiert zu werden. Die Klänge der neuen Apparate sollten in die hergebrachte Klanglichkeit eingeschleust werden, ohne Reibungen zu erzeugen. In den so genannten Auxetophon-Konzerten kombi-

nierte man die neuen elektronischen Wiedergabegeräte mit traditionellen Orchestern.¹⁸ Der am Live-Klang orientierte Diskurs der Medientransparenz war in der Frühzeit des Grammophons vorherrschend und hat sich bis heute in den Katalogen der HiFi-Geräte gehalten. Auch dort gilt als Qualitätsmerkmal der Geräte ihre Fähigkeit, ein möglichst »authentisches« Konzerterlebnis zu vermitteln, das die Medialität der Geräte verschwinden lässt. In der Medientheorie wurde erst um 1960 eine Einsicht formuliert, die neue Sichtweisen – auch für die musikalische Reproduktion – eröffnet. So bemerkt Marshall McLuhan: »Jede Form von Transport [gemeint sind mediale Übertragungen im weitesten Sinn, M.S.] befördert nicht nur, sondern überträgt und verändert den Absender, den Empfänger und die Botschaft.«¹⁹ Erst dann wurde die mediale Differenz, die sich zwangsläufig aus jeder Form der Reproduktion ergibt, erkannt. Um so bemerkenswerter scheint es, dass bereits im Jahr 1926 der junge Komponist Hansjörg Dammert jene Einsicht künstlerisch fruchtbar zu machen versucht, indem er die Utopie der Komposition mit einem Mediengemisch aus reproduzierten und live-gespielten Klängen entwirft, wobei es ihm gerade auf die unterschiedlichen Klanglichkeiten von Schallplattenklang und medientechnikfreier Interpretation ankommt.²⁰

Live-Aspekte

Betrachtet man das Feld zeitgenössischer medienintegrativer Kompositionen, dann lässt sich beobachten, dass viele Arbeiten jenseits der geschilderten »Ideologie der Liveness« und damit verbundenen Strategien der Medientransparenz angesiedelt sind. Dabei geht es nicht darum, die Live-Darbietungen inhärenten Präsenz-Erfahrungen zu negieren. Im Gegenteil: Die Live-Erfahrung spielt in vielen künstlerischen Arbeiten, die neue technische Möglichkeiten nutzen, eine große Rolle und zwar häufig im Sinn einer Verdichtung von Präsenz.²¹

Zahlreiche medienintegrative kompositorische Ansätze fokussieren ganz spezifische Aspekte der Praxis des Live-Instrumentalspiels und unterziehen sie einer medialen Neubeleuchtung. Dazu gehört etwa die medientechnische Überformung des Live-Klangs durch Amplifikation, wie sie zum Beispiel Jagoda Szmytka oder Simon Steen-Andersen gerne verwenden. Mittels subtil ausgearbeiteter Verstärkung werden spezifische Aspekte des live-gespielten Instrumentaltons wie mit einem Vergrößerungsglas hörbar gemacht und hervorgehoben, die am nicht bearbeiteten Klang nicht wahrnehmbar sind.





Carlos Sandoval, *Maquina Latina FULL* — Piano, Video & Tape, uraufgeführt 2013 durch den Pianisten Ernst Surberg beim IMATRONIK Festival Elektronischer Musik Piano + im ZKM Kubus Karlsruhe. Rechts die live-Aufführung im Konzertsaal, links das gleichzeitige Video in Zeitraffer-Technik mit rasend schnellen Performance-Aktionen des Pianisten. (Videostil von YouTube – mit freundlicher Genehmigung des Komponisten + ZKM / Institut für Bildmedien)

Medientechnik trägt damit paradoxerweise zur Verdichtung des Live-Spiels bei. In audiovisuellen Arbeiten kann die Live-Kamera Spielgesten der Interpreten fokussieren, wenn sie motorische Aktivitäten der Performer selektiv ausschneidet und vergrößert auf der Projektionsfläche abbildet. Sie wird damit zu einem Analyse-Instrument, das Bestandteil des Stückes ist und zugleich die klangliche Wahrnehmung zu intensivieren vermag wie zum Beispiel in Kompositionen von Annesley Black oder Simon Steen-Andersen.²²

Zu Live-Strategien gehören zudem Arbeiten, die als zentrale ästhetische Anliegen die Wahrnehmung medialer Differenz verfolgen, wie zum Beispiel im Schaffen von Peter Ablinger. In *points and views* für Ensemble, zwei Klaviere und zwei Lautsprecher, das 2014 in Donaueschingen uraufgeführt wurde, überblendet Ablinger den live dargebotenen Ensemblepart mit dem Zuspiel von Nebengeräuschen alter Grammophonplatten und anderer Klangträger aller Art – von klassischen 45er- und 33er- Vinyl-Platten bis hin zu seltenen 16er-Platten sowie Tonbändern und Kassetten. Das sich daraus ergebende Klangbild ist ein irritierender Klanghybrid, in dem die klangliche Eigenart früher Reproduktionstechnik sowie ihrer Nachfolgetechniken dynamisch überdimensioniert wahrnehmbar wird und den Live-Klang überschattet, ja teilweise sogar überdeckt.

Andere Arbeiten inszenieren Live-Aspekte eher im Sinn des Instrumentalen Theaters als Bühnengeschehen, so etwa Orm Finnendahl, der bereits im Titel seines Stücks *Gegenüberstellung I, II und III* für Bassflöte, Bassklarinette, Posaune, Viola, Schlagzeug, Roboter und Live-Elektronik (2010) die Interaktion zwischen Live-Spiel der Interpreten und ebenfalls in Echtzeit reagierenden Computerprogrammen thematisiert. Auch Michael Beils Ensemblekompositionen mit komplexen Video-Settings tendieren häufig zum Instrumentalen Theater. Bei Carlos Sandoval werden dagegen die Live-Aktionen der Interpreten häufig mit per Zeitraffer bearbeitetem Videozuspiel kombiniert, wodurch die real-time des Live-Spiels eine besondere Akzentuierung enthält. Die musikalischen Inszenierungen Hannes Seidls und

Daniel Kötters mit ihrer Konfrontation von Live-Interpretation und diskursorientierten Videos rufen direkter politische Fragestellungen auf.

So unterschiedlich die Ansätze, Live-Aktionen von Interpreten in medientechnische Settings zu integrieren, auch sein mögen: Was die neueren Arbeiten durchweg charakterisiert ist eine reflexive Ebene, die durch die Verwendung medientechnischen Geräts zusätzlich implementiert wird. Diese reflexive Ebene fehlt historischen, live-elektronischen Ansätzen des vergangenen Jahrhunderts, die live-elektronische Passagen eher als Ausweitung des Instrumentariums verstehen und zur Bereicherung komponierter Texturen einsetzen. Die aktuelle, reflexive Live-Praxis bedeutet zum Teil auch eine Irritation der Präsenz, etwa wenn die intermodale Einheit der Hör- und Sichtbarkeit traditionellen Instrumentalspiels durch mediale Zurichtungen zur Disposition steht. Doch gerade auch in der medientechnisch induzierten Negation wird die Erfahrung der Präsenz mit besonderer Dringlichkeit aktualisiert, denn mittels der Technik können paradoxerweise Zustände der gleichzeitigen An- und Abwesenheit artikuliert werden. Die Live-Erfahrung wird so gleichsam medientechnisch durchgearbeitet. Zugleich entfaltet Medientechnik dadurch, dass sie nicht allein dem Transport oder der Übermittlung von Klang dient, sondern als künstlerisches Material verwendet wird, zunehmend ihr ästhetisches Wirkungspotenzial.

Allein durch die Variabilität und Komplexität der möglichen Live-Erfahrungen werden die dualen Wertungsschemata »live versus reproduziert« als extrem verkürzte Schwarz-Weiß-Malerei beziehungsweise als ideologische Konstrukte entlarvt. In immer neuen künstlerischen Settings stehen Live-Elemente und reproduzierte Komponenten in unmittelbarer Beziehung zueinander. Dabei geht es letztlich um eine künstlerische Reflexion dessen, was die Live-Erfahrung und damit eine Erfahrung von Präsenz gegenwärtig ausmacht. ■

22 Vgl. dazu ausführlicher die Beispiele in: Marion Saxer, *Really good!!! Camera in the right places!!! Zur Verwendung der Live-Kamera auf der Konzertbühne*, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 91/2012, S. 19-22.

Foto gegenüberliegende Seite: Annesley Black, Aufführung von *4238 de Bullion* im September 2010 mit Rei Nakamura, Klavier, im Kinoclub *Eschborn K* in Eschborn (Fotografarin: Hazel Meyer)