

# positionen.

Texte zur aktuellen Musik



#unlearning

JO ANN ENDICOTT

BÉNÉDICTE BILLIET

SHE SHE POP

CALIXTO BIEITO

GOB SQUAD

CHRISTIAN WOLFF

ROBYN SCHULKOWSKY

RABIH MROUÉ

# positionen.

Texte zur aktuellen Musik

#unlearning

	2	Impressum
	3	Editorial
<i>Bastian Zimmermann</i>	4	Körper unter Druck – Interview mit Raphael Sbrzesny
<i>Genoël von Lilienstern</i>	16	Hörempfehlungen
<i>Thomas Groetz</i>	18	Popkultur in der Neuen Musik: Nichts als Trash?
<i>Rupert Enticknap</i>	29	Would Mozart wear Balenciaga?
<i>Giuliano Obici</i>	38	Taking care of editions – Interview with Gary Schultz
		<b>Musikalische Zeitfragen II: Die Avantgarde lebt!</b>
<i>Patrick Frank</i>	44	Affirmative Kritik – eine Skizze
<i>Juliana Hodkinson</i>	48	Hören und Komponieren mit performativen Objekten und Subjekten
<i>Rolf Großmann</i>	50	Materialexplosion und Avantgardeanspruch
<i>Aliénor Dauchez</i>	54	Fotoserie: L'Ailleurs de l'autre
<i>Positionen</i>	62	Jennifer Walshe; Texte zur Kunst; Ultra Sounds – The Sonic Art of Polish Radio Experimental Studio; Klub Katarakt; Die neuesten Alben von Edition Wandelweiser; Borealis-Festival; Forum neuer Musik 2019 in Köln; Trois contes; Intermedia, Fluxus and the Something Else Press; Ritournelle: Entwürfe für ein sesshaftes Leben; Christina Kubisch: Electrical Moods; Ensemble LUX:NM; Ensemble Megaphon: Überschreiben; AuditivVokal; Violetter Schnee; Ultraschall Berlin

intersonanzen  
BRANDENBURGISCHES  
FEST NEUER MUSIK



# Einheit und Differenz

Neue Musik und avancierte klingende Kunst  
30 Jahre nach dem Mauerfall

Konzerte | Partitur- und Klangkunstausstellung | Soundwalk | Symposium

Kunsthaus sans titre Potsdam

www.neue-musik-brandenburg.de  
30. Mai – 05. Juni 2019

## IMPRESSUM

*Positionen. Texte zur aktuellen Musik*

Gegründet 1988 von Gisela Nauck und Armin Köhler

32. Jahrgang

**Erscheinungsweise** vierteljährlich – Februar, Mai, August, November

**Herausgeber + Redaktion:** Andreas Engström & Bastian Zimmermann

**Gestaltung:** Swami Silva | otherportfolio.com

**Creative Cloud:** Patrick Becker, Lisa Benjes, Fabian Czolbe, Sebastian Hanusa, Katja Heldt, Tobias Herold, Patricia Hofmann, Christian Kesten, Irene Kletschke, Gisela Nauck, Michael Rosen, Antje Vowinckel.

**Korrespondent\*innen:** Peter Söderberg (Stockholm), Esaias Järnegard (Göteborg), Anette Vandsø (Århus), Heloísa Amaral (Brüssel), Tim Rutherford-Johnson (London), Nina Polaschegg (Wien), Monika Voithofer (Graz), Rūta Stanevičiūtė (Vil-

nius), Nina Noeske (Hamburg), Yan Jun (Peking), Giuliano Obici (Rio de Janeiro)

**Druck:** Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak sp.j., Poznań

**Redaktionsadresse:** Positionen GbR, Dunckerstraße 48, 10439 Berlin

**Email:** redaktion@positionen.berlin  
www.positionen.berlin

Positionen print kosten als Einzelheft 10,50 € (+ 1,50 € Versand), im Jahresabonnement 44 € (inkl. 6 € Versand), Studierende 36 € (inkl. 6 € Versand), Institutionen 54 € (inkl. 6 € Versand), Auslandsabonnement Normal 58 € & Institution 68 € (beide inkl. 20 € Versand), Förderabonnement 100 €

E-Abonnement Einzelheft 6 €, Jahresabonnement 22 €

Bestellungen per Email oder über das Kontaktformular auf der Website.

ISSN 0941-4711

## Editorial

Das zweite Heft – nun ja, man könnte sagen, es ist wohl ein typisches zweites Heft – kommt recht eklektisch daher. Und doch haben wir beschlossen, ihm ein Thema oder vielmehr einen Hashtag zu verleihen: #unlearning. Was gilt es nicht alles zu verlernen im Bereich neu komponierter Musik! Sooo-viel lernt die oder der Einzelne bis er die Szene neuer Musik – wir sagen einfach mal – betreten darf! Die In- und Exklusionskriterien des Diskurses sind stark, sei es an Hochschulen oder Unis, in Förderjürs, beim Radio oder in Zeitschriften wie unsere: Die Distinktion ist immer am Werk, auch wenn man eine Ausgabe mit #unlearning vorbereitet.

Aber gut, zumindest konnten wir den Bildenden Künstler und Musiker Raphael Sbrzesny dazu bringen, gewagte Thesen aufzustellen und die Figur des Interpreten einmal auf den Kopf oder neue zwei Füße zu stellen. Thomas Groetz hat einen Essay zur Popaffirmation in neu komponierter Musik verfasst und kratzt an dieser Stelle an einem Szene-NoGo. Dank soll an dieser Stelle auch Genoël von Lilienstern für seine Hörempfehlungen ausgesprochen werden: Es scheint so, dass dies der Beginn einer schönen, neuen Rubrik ist. Rupert Enticknap folgt in seinem Essay einer seiner Leidenschaften, der Mode, und fragt: Lässt sich die zeitgenössische Musikpraxis auch anhand von zeitgenössischen Modepraxen befragen? Das Interview mit Gary Schultz vom Label *Care Of Editions* ist ein Beispiel, wie man etablierten, Produktions- und Distributionsstrukturen einfach etwas entgegen setzen kann. Sind solche Unternehmungen eine Avantgarde heute? Eine ausführliche Diskussion dieses Begriffs findet sich den drei Vorträgen von Patrick Frank, Juliana Hodkinson und Rolf Großmann.

Die Fotostrecke der Regisseurin und Bildenden Künstlerin Aliénor Dauchez entstand im Zuge ihres Musiktheaters *L'Ailleurs de l'autre*, in dem sie mit der Modemacherin Miriam Marto und den Performerinnen des Gesangsensembles Les Cris de Paris Repräsentationen von inszenierter Weiblichkeit kritisch spiegelt. Es empfiehlt sich immer mal zwischen den Fotos von Sbrzesnys Männlichkeitsbefragungen und jenen von Dauchez hin und her zu blättern.

Das zweite Heft zu produzieren bedeutet auch – nach einem longrun zum ersten – langsam Luft zu schnappen und Perspektiven für die Zukunft zu entwickeln, was jetzt ganz konkret und praktisch heißt: Wir suchen stetig internationale Autor\*innen, die mit verschiedensten Ideen auf uns zukommen können und ein kritisches Interesse am Diskurs haben. Schreibt uns! Wir wollen unseren Radius in alle Welt erstrecken. Also bringt die Welt gerne zu uns!

Wir wünschen viel Spaß und Anregung bei der Lektüre und Sichtung des Hefts 119!

**Bastian Zimmermann & Andreas Engström**

Schreibt uns an [redaktion@positionen.berlin](mailto:redaktion@positionen.berlin)

Besucht uns auf [www.positionen.berlin](http://www.positionen.berlin), um Online-Texte zu lesen und den Newsletter zu abonnieren.

Außerdem folgt uns auf [www.facebook.de/positionen.zeitschrift](https://www.facebook.de/positionen.zeitschrift) sowie auf Twitter und Instagram unter @PositionenMusik

## Körper unter Druck

Der Künstler, Musiker und neuerdings Professor Raphael Sbrzesny im Gespräch mit Bastian Zimmermann über das künstlerische Selbstverständnis heute, der Etablierung einer neuen, anderen künstlerischen Praxis im Medium Musik und seiner Suche nach der Musik von morgen.

Bastian Zimmermann

**BASTIAN ZIMMERMANN:** Kann man Dein Schaffen mit folgender Frage zusammenfassen? Bist du auf der Suche nach einer – für dich oder andere – legitimen Form des Musizierens, des Musikmachens?

**RAPHAEL SBRZESNY:** Du meinst das sicher im Sinne einer Notwendigkeit für einen selbst. Ich denke aber auch noch an die Frage: Wer legitimiert einen, zu spielen oder legitimiert man sich selber? Und wenn ja, warum? Einfach weil es Spaß macht? Oder weil man für irgendetwas Talent hat und jemand sagt, man sollte dieses Talent doch ausbilden? Und dann entsteht so ein Imperativ, weil man sich denkt, man sollte mit seinem Talent nicht so verschwenderisch umgehen? Da kommt so eine schöne Wendung im Hirn auf, wenn du die Notwendigkeit dahinter befragst. Weil diese dich auch viel eher verstummen lassen könnte – nämlich dahingehend zu fragen: Warum jetzt überhaupt? Ich meine das nicht destruktiv oder pessimistisch, sondern einfach die Frage: Warum überhaupt irgendetwas machen?

In letzter Zeit muss ich immer wieder an Peter Friedl denken, österreichischer Konzeptkünstler, mit dem ich mal zusammengearbeitet habe. Er sagte damals etwas, das mich bis heute total beschäftigt: *Es ist normal, nicht auszustellen.* Er meinte damit, glaube ich, nicht, dass man nicht die

Mittel oder die fetteste Galerie hat, sondern dass es um so eine bestimmte Form von Notwendigkeit in der Arbeit gehen muss. Und der Kulturbetrieb, der Ausstellungsbetrieb – der Konzertbetrieb noch mehr, weil es zeitbasierte Kunst ist – ruft einen eigentlich ständig dazu an, in eine Art Dauerperformance zu treten. Die Tätigkeit als Schaffender und Lehrender stellt ja nicht nur einen offenen Raum dar, um mit einer Gruppe von Körpern eine gemeinsame Arbeit zu beginnen, sondern es geht um Darstellung, um Kommunikation von Lehrinhalten, also auch Legitimierung und das alles ist gar nicht so selbstverständlich, wie man es im ersten Moment vielleicht denken könnte.

**BZ:** Der Gedanke der Legitimierung kam mir auch aufgrund deines Werdegangs: Du hast Schlagzeug studiert und hast dann doch lieber – ich weiß nicht, ob du das als Bruch empfindest – Bildende Kunst studiert. Was hat dich damals beschäftigt?

**RS:** Ich hatte den Eindruck, man kann in der Bildenden Kunst alle möglichen Themen in eine eigene Logik bringen und es ist zudem ein relativ diskursfreudiges Umfeld, in dem man tendenziell offen dafür ist, nicht alles unter einem Medium wie der Musik zu subsumieren. Im Bereich der Musik und der Komposition habe ich immer noch



Raphael Sbrzesny *The Speech*, Musiktheater für einen Spieler zusammen mit Hassan Taha und Julia Hartmann 2011

stark das Gefühl, dass die Rückkehr zu einer Materialfrage an die zeitbasierte Kunst in Form von Abstraktion oder Ähnlichem, die anderen Medien zu einem Sekundärmaterial macht. Es gibt natürlich Kompositionen, in denen auch Video verwendet wird, Performances, site-specific, gesellschaftspolitische Themen usw., ich habe dann aber oft den Eindruck, dass diese Themen einem Innovationsdruck geschuldet sind – wegen des Interdisziplinär-sein-Müssens, dem Imperativ, das eigene Medium zu erweitern, aber nicht wirklich aus dem Wunsch heraus, eine eigene Logik in der Vielfalt der künstlerischen Formen zu etablieren. In der Bildenden Kunst habe ich das Gefühl, schneller auf einzelne Medien oder Diskurse zurückgreifen zu können und dadurch auch flexibler zu sein in der Frage nach einem möglichen, eigenen Repertoire.

**BZ: Seit einigen Jahren heißt das in deinem Schaffen, dass du selbst performst, als Schlagzeuger, Schlagwerker, rhythmisch Agierender. Ist das für dich die Form, in der die Musikproduktion wieder einen Sinn erhalten hat? Worin besteht diese Musikproduktion?**

**RS:** In meiner Arbeit habe ich einzelne Figuren aus der Musik behalten und nicht gesagt, damit will ich nichts mehr zu tun haben. Begriffe wie »Repertoire« und der »Interpret« sind für mich da, um die eigene künstlerische Praxis weiterzudenken. In Anlehnung an Jacques Rancière spreche ich vom »emanzipierten Interpreten«, den ich dem »historisch informierten Interpreten« zur Seite stelle. Der emanzipierte Interpret ist aber nicht einfach die freiere, tollere oder sexierere Figur, sondern er hat es mit einem anderen Repertoirebegriff zu tun. Der historisch informierte Interpret hat keine Zweifel an den Traditionen und mit einer bestimmten Treue zum Ausgangstext,

diesen wiederaufzuführen und das mit großer Hingabe zu tun. Und er geht von einem Repertoire aus, das letztendlich schon einen bestimmten Prozess der Normierung durchlaufen hat. Das muss nicht immer negativ sein, aber es ist eine Geschichte, auf die wir uns geeinigt haben.

Es gibt ein schönes Zitat von dem Kuratoren und Autoren Simon Sheikh: Denken ist am Ende nicht das Gleiche wie Wissen. Und ich ergänze: Wissen hätte hier eine Verwandtschaft zum Repertoire. Während *Wissen also zirkuliert und gepflegt werden muss durch eine ganze Reihe von normativen Praktiken und Disziplinen, impliziert das Denken ein Netzwerk von Un-Disziplinen*, so nennt er das. Er spricht dann von Fluchtlinien und vielen anderen Dingen, da wird es dann etwas unklar, aber interessant ist, dass das Repertoire oder das Wissen, damit es den Namen verdient, gepflegt werden muss und diese Pflege geschieht durch eine bestimmte Form der Wiederholung, auf die man sich einigen muss. Das ist der historisch informierte Interpret. Was mich bei dem Entwurf eines emanzipierten Interpreten schließlich interessiert, ist – das passiert wieder im Rückgriff auf ein Buch von Rancière – die Möglichkeit, eine »Neuaufteilung des Sinnlichen« vorzunehmen. Ein Interpret also, der eine Neuaufteilung des eigenen sinnlichen Materials, in der eigenen Biografie beispielsweise und das, was ihn umgibt, vornehmen kann. Und darin steckt irgendwo die Vorstellung einer emanzipierten Figur, die einen Zugriff hat auf die eigene Geschichte, gerade in einer Zeit, in der man wie anfangs erwähnt zur Dauerperformance, Dauersichtbarkeit, Dauerherstellung einer bestimmten Marke genötigt wird. Der emanzipierte Interpret könnte also eine bejahende Figur sein, eine die sich nicht zurückziehen muss, ohne eine Überaffirmation auskommt, keine klassische Künstlerkritik betreibt...

**BZ: ...ohne einfach wieder Komponist zu werden...**

**RS:** ...ja, sondern die Hände tief im Teig zu haben. Und eben dieses neuaufgeteilte Material auch selber aufzuführen!

**BZ: Und wie muss man sich das in deinen Performances vorstellen?**

**RS:** Am Anfang habe ich versucht, mein eigenes konventionelles Repertoire erschwerten Bedin-

gungen zu unterziehen. Und dort auch in eine gewisse Komik im eigenen Umgang mit dem Repertoire zu kommen, das sonst eine große Wichtigkeit für mich als Interpret hatte. Ich habe zum Beispiel ein Pflichtstück aus Schlagzeugwettbewerben auf einem Trimm-Dich-Pfad gespielt. Die einzelnen Stationen des Trimm-Dich-Pfads – die ja gepflastert sind mit Skulpturen, an denen die Bevölkerung in den 70er Jahren sich gesund trainieren sollte – habe ich so mein Repertoire spielend absolviert. Das ergibt so Slapstickmomente. Weil sich da einer mit seiner Trommel auf



Raphael Sbrzesny *Geschichte vom Soldaten*, Full HD- Video, 33:12 min, 2015

diesem Fitnesspfad abmüht. Der Zugriff ist hier: Ich streiche diese Virtuosität nicht aus, ich interessiere mich weiterhin für dieses Stück, aber ich

Igor Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* auf dem Rücken eines Pferdes gespielt. Auf eine gewisse Weise ganz treu wie die historisch informierte

**Der Körper, um den es geht, der Interpretenkörper, der männliche Körper, wenn der unter einem spezifischen Druck steht, dann muss man ihm vielleicht so einen zweiten Körper zur Seite stellen, auf dem man diese Nervosität, diesen Krampf unserer heutigen Zeit übertragen kann.**

führe das auch unter einer Bedingung auf, die dafür nicht vorgesehen ist und darin ergibt sich so eine Zweifelebene, die einen anderen Blick erlaubt auf das Material, das mich ja trägt und umgibt – ohne es von mir zu weisen und einfach zu kritisieren, sondern es auch anzureichern. Dann habe ich

Interpretenfigur, der Militärtrommler auf dem Rücken eines Pferdes. Aber dadurch, dass es ein Pferd war, dass für diesen Zweck nicht trainiert ist, ergibt sich eine seltsame Spannung zwischen Reiter und Pferd, die im traditionellen, souveränen Reiterstandbild nicht gedacht ist. Dort gibt



Raphael Sbrzesny *Principal Boy*, Performance im Haus der Kunst München 2018, Foto: Hagen Betzwieser

es auch so eine Dynamik – der Feldherr, der zwar fällt, aber die Zügel im Griff hat – und es wird ausgestellt, dass er souverän agiert und das dynamische Pferd beherrscht.

**Ich bin mir nicht sicher, aber ich glaube, ich kann nur noch Krampfmusik anbieten. Ich kann mir nichts anderes vorstellen, außer dass jetzt die Dekade der Krampfmusik anbrechen wird.**

Eine Arbeit, die mich derzeit am meisten beschäftigt, ist die Performancereihe *Principal Boy*, in der ich versuche, eigene Texte aus Traumvorstellungen, bestimmte Formen von Gewaltfantasien, kurzzuschließen mit der Figur des Terroristen und einer Figur aus dem Theater, dem *Principal Boy*, der auf die Theaterbühne geschossen wird – mit so einer Effektmaschine, einer sogenannten *Startrap*. Vor dem Hintergrund der Dauerperformance, Dauersichtbarkeit mag ich an dieser Figur, dass sie die Sichtbarkeit bis aufs Äußerste performt – da ist zum Beispiel der Terrorist, der sagt, wie kann ich die krasseste Form der Sichtbarkeit erzeugen, indem ich diese Gewalt herstelle? Erweiterter Suizid und so. Und das schließe ich kurz mit meinem eigenen Gefühl von Druck ums Sichtbarwerden, dem ich unterliege – da baue ich so eine Art perverse Patenschaft auf. In den Performances erscheinen also eigene Texte, die historische Figur des *Principal Boy* und der Terrorist, auch eine historische Figur, aber jetzt in moderner Erscheinung vor dem Hintergrund dieser heutigen Dauerperformance. Franco »Bifo« Berardi hat diesen Ansatz des Amokläufers oder des Attentäters entwickelt, der eigentlich der Idee des *Survival of the Fittest* in gewisser Weise am Treuesten folgt, indem er maximale Sichtbarkeit im erweiterten Suizid für sich beansprucht.

**BZ: Und dafür hast du diese wunderbaren Brustpanzer, die als Schlagwerk fungieren, entwickelt.**

**RS:** Ja, die entstanden in der Beschäftigung mit dem Körper des Terroristen, der unter Druck stehen muss – es ist ein männlicher Körper, der unter Druck steht. Der Autor und Kulturtheore-

tiker Byung-Chul Han spricht davon, dass eine gewisse Form von Überdruck den Körper nicht verlässt, wodurch es zu einer Art Infarkt kommt. Die Nervosität wird also nicht klassischerweise nach außen abagiert, sondern es kommt zu einem Infarkt. Ich bin dann auf einen interessanten Text von Michail Bachtin gestoßen, seine Karnevalstheorie, wo er immer vom zweileibigen Leib spricht – man kann da an Queerthemen denken, eine Verwischung der Geschlechter, die bei ihm aber als groteske Leiber auftauchen, die Anlass sind für ein befreiendes Lachen. Und dann habe ich begonnen, diese Korsette oder diese zweiten Körper oder Gerippe zu bauen, die auch auf historische Figuren zurückgehen wie dem Soldaten, König, Attentäter usw. Und die an Halterungen montiert sind, wie sie bei Spielmannszügen im Karneval auftauchen. Die kann man dann am Körper tragen. Ich sehe das wie einen zweiten Körper an, ein abstraktes Akkordeon oder so, um zu sagen: Der Körper, um den es geht, der Interpretenkörper, der männliche Körper, wenn der unter einem spezifischen Druck steht, dann muss man ihm vielleicht so einen zweiten Körper zur Seite stellen, auf dem man diese Nervosität, diesen Krampf unserer heutigen Zeit übertragen kann. Bespielen. Zum Instrument machen, bevor man übergreifig wird.

**BZ: So eine Figur produziert ja aus ziemlich anderen Gründen Musik als ein in deinen**

**Worten historisch informierter Interpret. Was ist das für eine Musik, die dabei entsteht?**

**RS:** Ich denke viel darüber nach, was ist die Musik unserer Zeit? Man kann feststellen, ok, es gibt die Postmoderne, wir sampeln alles, Found Footage-Material, Fieldrecordings, Textproduktion, kritisches Wissen, Performance-Lectures, Composer-Performer, tragbare Lautsprecher, neue Technologien, digitaler und analoger Raum... Ich glaube aber, dass das Zeitalter der Krampfmusik kommt! Ich kann mir keine andere Musik vorstellen: Es gibt die Klassik, die Romantik, den Barock, alles ist eingebunden in bestimmte Herrschaftsformen, es gibt die 60er mit Bernd Alois Zimmermann als Reaktion auf dieses unfassbare Jahrhundert, es gibt reaktionäre Formen, sich wieder ganz tief ins Material zu komponieren – wie eine Art Rückzug meiner Meinung nach, man könnte es auch Sensibilität nennen, da bin ich mir aber nicht sicher, ob das unserer Zeit gerecht wird – diesen Rückzug als Sensibilität zu verschleiern... dann diese Menge an Ausdifferenzierungen, dann gibt es dieses seltsame Ideal der Crossover-Projekte... und natürlich Beckett, schleppende Figuren, schleichende Figuren, eine ganz poröse Musik, dann Techno, Hedonismus, 90er, die ganzen Underground-Versprechungen einer anderen Form von Gemeinschaft, Punk... und was ist jetzt zu tun im Jahr 2019?

**BZ:** Aber meinst du die Krampfmusik existiert schon oder muss sie erst realisiert werden?

**RS:** Naja ich bin da dran. Ich denke jetzt noch an den Pop natürlich. Lass mich dieses wilde Geeiere in der Musikgeschichte noch kurz weitertreiben. Im Pop gibt es ja diese zwei großen Strömungen: Erstens die große Geste der Affirmation, alles aufzugreifen und dann ein aufregendes File zu

programmieren mit einem aufregenden Star, der das füllt und eine Geschichte dazu erzählt. Es gibt die Vermählung von Performance-Art und Pop, Lady Gaga usw., dann die ganzen Ausdifferenzierungen davon. Es gibt also so eine Form im Pop, in der alles eigentlich bleiben soll, so wie es ist. Das kann auch guter Pop sein, aber der will halt nicht, dass sich was ändert. Und es gibt dann halt so Reste eines Undergrounds wie zum Beispiel in der Hamburger Schule, die von anderen Formen und Möglichkeiten der Subjektivierung erzählen, die die Nähe zur Bildenden Kunst sucht, aber letztendlich auch dem 80er/90er-Jahre-Erbe verpflichtet bleibt. Hedonismus. Künstlerkritik. Kritisches Wissen. So.

**BZ:** Wie würdest du dann die Krampfmusik umschreiben?

**RS:** Ich bin mir nicht sicher, aber ich glaube, ich kann nur noch Krampfmusik anbieten. Ich kann mir nichts anderes vorstellen, außer dass jetzt die Dekade der Krampfmusik anbrechen wird. Die Welt brennt, ich stelle mir dazu eine nervöse Musik vor. Der Rest ist, Adorno würde wahrscheinlich sagen, Kulturindustrie. *(Lachen)*

**BZ:** Gut.

**RS:** Versteh mich nicht falsch. Ich höre gerne diesen amerikanischen Pop. Der will, dass alles so bleibt wie es ist, in Bands wie Maroon 5 oder 30 Seconds to Mars. Ich liebe das, aber ich glaube, das wird nichts über unsere Zeit erzählen. Es hilft einem, auf eine überschaubare Art durch den Alltag. Mehr nicht.

Raphael Sbrzesny Beckett *Quadrat III* – still crazier invention, Musiktheater zusammen mit Leo Hofmann, Julia Hartmann und Thorsten Gellings, 2012, Foto: JLDiehl





Raphael Sbrzesny *Principal Boy – Fassung für 5 Spieler*, ECLAT Festival Neue Musik Stuttgart, 2018 Foto: Frank Kleinbach

**BZ: Nun bist du auch frisch berufener Professor oder frisch berufener Krampfmusiker? Wie ist die genaue Bezeichnung?**

**RS:** Ich habe eine Professur für Kreation und Interpretation mit den Schwerpunkten Sound, Performance und Konzept an der Hochschule für Künste in Bremen angetreten. Hintergrund für diese Denomination war, dass das etwas sperrige Wort der Kreation eher auf das französische *création* verweisen soll, wo man vielleicht an Stückentwicklungen denken kann, Aphergeris oder bestimmte Formen experimentellen Musiktheaters. Und Interpretation ist eine Falle, weil es um einen sehr erweiterten Begriff davon geht: Aufgreifen von Fremdmaterial, Appropriation Art, Konzeptkunst, künstlerische Strategie als Form der Interpretation oder der moderne Künstler als Interpret, eben unter den Bedingungen, die ich eben versucht habe, zu vermitteln.

**BZ: Und der Studiengang nimmt so eine Art Zwischenexistenz innerhalb der klassischen Fakultäten ein?**

**RS:** Bremen ist einer der wenigen Orte, wo die Fakultäten Musik und Kunst bzw. auch Design unter einem Dach vereint sind. Das gibt es sonst, glaube ich, noch in Essen, in Berlin und an einigen Hochschulen in der Schweiz. Im Fachbereich Musik gibt es dann Jazz und Alte Musik, zwei Kompositionsprofessuren, Neue Musik. Für eine kleine Hochschule ist hier viel los. Im Fachbereich Kunst/Design existiert beispielsweise ein großer Modeschwerpunkt, interaktive Formen, es gibt einen Master Digitale Medien und einen Designstudiengang, der sich Integriertes Design nennt, was heißt, dass die Studierenden sehr breit ausgebildet werden, viel experimentieren, sehr offen sind, Theorieangebote haben. Und in diese interessante Gemengelage gab es den Impuls der Hochschule eine Professur auszuschreiben, die an der Schnittstelle dieser beiden Fachbereiche agiert. Es war eine breite Ausschreibung, die sich auch an Wissenschaftler gerichtet hat. Ich habe mich dort mit einem Lehrkonzept rund um diese andere Figur des Interpreten beworben. Dieser Name für eine andere künstlerische Produktion mit dem Medium Musik könnte eben trotzdem noch der

Interpret sein. So sollte natürlich auch eine Nähe zu den Musikstudiengängen hergestellt werden, die ja noch mit einer großen Hingabe, einer großen

meistens separiert arbeitet. Ich habe unterschiedliche Formate angeboten: Eins hieß Labor Kreation. Da ging es darum, ein gemeinsames Glossar

**Der Innovationsdruck ist hoch, die Ressourcen werden knapp. Am Ende bleibt dann die Frage: Ist es nötig, auszustellen? Ist es nötig, aufzutreten? Oder kann man, wenn man Kunst oder Musik ernsthaft betreibt, nur einmal im Jahr etwas machen?**

Treue Repertoire pflegen. Gleichzeitig ist es wichtig ein dynamisches Repertoire zu entwickeln. Ein eigenes Repertoire bauen. Das ist jetzt die Aufgabe, das zu entwickeln und auszuprobieren.

**BZ: Wenn man jetzt Werbung machen wollte, dann hieße das für Musiker\*innen, die was anderes als das klassische Musikstudium und Musikerziehung suchen, nach Bremen zu gehen.**

**RS:** Genau. In der Komposition ist ja der Composer-Performer mittlerweile ein geflügelter Begriff. Aber der Interpret, der auf eine nicht-naive Weise anfängt, eigenes, singuläres Material zu organisieren und das jetzt nicht im rein kompositorischen Sinne, sondern als künstlerische Praxis, ist eine spannende Figur. Und alle, die sich davon angesprochen fühlen, sollten sich das hier anschauen.

**BZ: Seit einem Semester läuft es ja schon. Was ist bisher passiert?**

**RS:** Im ersten Semester habe ich erstmal sehr konzentriert unterrichtet, also jede Woche kontinuierlich. Weil wenn man so einen Raum des Experimentes etablieren will, geht das auch nur über eine bestimmte Form der Anwesenheit und nicht unbedingt über eine Workshop-Struktur, wo man wieder unter einem gewissen Zeitdruck Ergebnisse erzielen muss und dafür dann doch

zu erarbeiten. Das verlief so: Die Teilnehmer des Kurses sind anwesend und lesen nicht einfach einen Stoff, den ich vorschlage, sondern jeder teilt mit den Anderen Material, das gerade für ihn oder sie von zentraler Bedeutung ist und die Gruppe befragt dieses Material auf einen bestimmten Begriff hin. Ich gebe ein Beispiel: Jemand interessiert sich für Fotografie, Sound, Techno und eigene Gedichte. Die Fotografien sind stark erotisch aufgeladen, man weiß nicht, ob es autobiografisch ist oder gefunden wurde. Da ergab sich dann beispielsweise ein Begriff: Intimität. Die Überlegung war dann, diesen Begriff wieder rückzuübersetzen in eine künstlerische Arbeit. Oder eine Studierende, die sich stark mit alternativen Formen des Zusammenlebens beschäftigt, Designerin ist. Es geht ihr viel ums Arbeiten im Kollektiv, relationale Ästhetik und so weiter. Sie hat ihre Arbeiten vorgestellt, Begriffe wurden gefunden und diese Begriffe wurden schließlich rückübersetzt in eine klingende Bar im Stil von Mauricio Kagel, die dann in einer Ausstellung bespielt wurde – als Herzstück einer potenziell zukünftigen Gemeinschaft oder Notgemeinschaft. Und das wurde dann tatsächlich als Bar entworfen und gebaut und auch als Musikinstrument bespielt. Wir haben hier auch einen Raum etabliert, die sogenannte Interpretenkammer, was ein Studio und Atelier ist, in der eine kontinuierliche Arbeit der Studierenden an der Schnittstelle der Diszipli-



nen stattfinden kann. Es gab einen zweiten Kurs, Karneval und Depression, wo ich etwas anders agiert habe, indem ich als Professor eine These in den Raum gestellt habe, in der es stark um den Körper unter Druck ging. Und die Studierenden haben begonnen, eigene Masken zu bauen, ihre Instrumente zu präparieren, zwei Studierende haben zum Bruxismus, dem Zähneknirschen, eine Art Tutorialvideo adaptiert, es kam zu einer gemeinsamen Performance, wo es ein Tonband und eine Ausstellung gab, die orientiert war an Präsentationsformen in einem Heimatmuseum. Es gab zwei Tage eine Art Besenwirtschaft, also eine Wirtschaft, in der man sich selbst eine temporäre Schankerlaubnis während des Karnevals gibt. In beiden Kursen waren Studierende aus sehr unterschiedlichen Fachbereichen: Alte Musik, Komposition, Design, Digitale Medien, Freie Kunst. Das ist eine der möglichen Formen, wie man ein gemeinsames Labor anstoßen kann. Es ist langwierig, aber gebiert dadurch auch andere Sachen als wenn sich einer etwas überlegt und es wird dann nur noch in Szene gesetzt.

**BZ: Das klingt ja traumhaft!**

**RS:** Das mit der Krampfmusik habe ich natürlich mit Charme gesagt, aber mich beschäftigen auch Fragen und Zweifel, wie man zu einer eigenen Arbeit kommen kann. Hochschule oder freier Markt: Der Innovationsdruck ist hoch, die Ressourcen werden knapp. Am Ende bleibt dann die Frage: Ist es nötig, auszustellen? Ist es nötig, aufzutreten? Oder kann man, wenn man Kunst oder Musik ernsthaft betreibt, nur einmal im Jahr etwas machen? Den Rest der Zeit müsste man eigentlich zusammen Zeit verbringen, lesen, recherchieren, arbeiten, gucken, dass man nicht verrückt wird, nicht zu viele Drogen nehmen...

**BZ: Vielleicht Gartenarbeit?**

**RS:** Nein, eben nicht. Ich suche nicht den Rückzug, irgendwas Esoterisches oder Pessimistisches, sondern frage im Rückgriff auf den erwähnten Peter Friedl: Was ist zu tun? Und was ist eigentlich wegzulassen? Weil in dem Moment, in dem du deine Marke und deinen Körper ein bisschen etabliert hast, setzt ein enormer Druck ein – eben deine Musik zu vertreiben, sie zu platzieren, sich dazu zu äußern, zu vermitteln, politisch einzuordnen. Immer diese verdammte Vermittlung. In der Bildenden Kunst existiert das auch, aber in der Musik als zeitbasierte Kunst noch viel mehr, da du dafür sorgen musst, dass es viele Aufführungen gibt. Banal, ja. Aber da setzt ein enormer Betrieb ein und wo atmet man da noch? Es gibt vielleicht clevere Leute, aber clevere Kunst interessiert keine Sau; und auch clevere Musik interessiert keine Sau. Wir sind ja alle nicht genial. Wir sind alle am Krampfen.

**Bastian Zimmermann** ist Ko-Redakteur der vorliegenden Zeitschrift Positionen und arbeitet außerdem als Dramaturg und Kurator in musikalisch-performativen Kontexten.



# Hörempfehlungen

Noisecore & Experimentelle Musik aus Berlin

---

Genoël von Lilienstern



**Batalj**  
S/T Cassette (2013)

**Utku Tavil**  
Jetto Yori Hayai (BEEATSZ v.20999) (2019)



**Horacio Pollard**  
The emotional freedom technique (2014)



**Hure**  
Sog (2016)

# Popkultur in der Neuen Musik: Nichts als Trash?<sup>1</sup>

Thomas Groetz

**O**bwohl es hinreichende soziologische Gründe für das Existieren und Fortbestehen verschiedener Musikkulturen gibt, finden sich in den letzten zehn Jahren vermehrt Beispiele für eine Anverwandlung von Pop, Unterhaltungs- und Filmmusik, Schlager und Trash »infiltrieren« die zeitgenössische Kunstmusik.<sup>2</sup> Die Neue Musik spiegelt dabei – ähnlich, wie die anderen Künste auch – die heterogene Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Kulturformen, die unsere Gegenwart bestimmt. Diese Gleichzeitigkeit ist natürlich nicht unbedingt identitätsfördernd, im Gegenteil. Die Frage: »Ist das noch Neue Musik?« steht im Raum – eine provozierende, aber vielleicht auch produktive Frage, auf die es nicht nur die eine Antwort gibt. Doch während eine jüngere Generation von Komponistinnen und Komponisten, von Interpretinnen und Interpreten ihre fast unvermeidliche Prägung durch Popkultur kreativ berücksichtigt, werden auf Verlustängsten basierende Warnrufe laut: *Nehmt die Musik wieder ernst!* ist ein Artikel des 1991 geborenen Komponisten Hakan Ulus überschrieben, der sich mit den Darmstädter Ferienkursen 2016 beschäftigt. Er kommt zu dem Schluss:

»Die starke Präsenz dieser Art von Musik [...] verleitet zur Annahme, Pop- und Rockmusik seien die Zukunft der zeitgenössischen Kunstmusik, und dies wäre ein Trauerspiel, denn in der Pop- und Rockmusik geht es oft nicht primär um Musik und erst recht nicht um Kunst.«<sup>3</sup>

Diese apodiktisch daherkommende Aussage

wird allerdings nicht vom Gros der Hörerinnen und Hörer, bzw. der Komponistinnen und Komponisten geteilt. Darüber hinaus scheint eine Zurückdrängung der Pop-Elemente unwahrscheinlich, da diese sich schon zu nachträglich in die Neue Musik und überhaupt in die post-bürgerlichen Reste unserer einstigen Bildungskultur eingeschlichen haben. Wie unterschiedlich und konträr der Umgang mit Pop trotz einer gemeinsamen Ausgangssituation ist, soll im Folgenden anhand der Musik und der Aussagen von Genoël von Lilienstern, Malte Giesen und Brigitta Muntendorf thematisiert werden.

Der 1979 geborene Genoël von Lilienstern entwickelte im Februar 2019 unter dem Titel *Container* ein Live-Radio-Stück für das Ensemble PHØNIX16. Die als Hintergrund-Musik gedachte akustische Situation war Bestandteil einer Abendgestaltung im Berliner Concorde Hotel am Studio. *Container* enthielt unter anderem Coverversionen von Popsongs wie *Within* von Daft Punk, oder *Can't Get You Out of My Head* von Kylie Minogue, den Sommerhit des Jahres 2001. Die Identität des zweistündigen Stückes ist allerdings nicht leicht zu bestimmen.

*Komposition, Stück, Performance – so genau kann ich es eigentlich auch nicht eingrenzen. Mir ging es darum, eine Situation abzubilden, in der man halb-bewusst oder unbewusst Musik wahrnimmt, im Hintergrund. Das hat mich interessiert. So, wie das halt im Alltag passieren könnte; wenn man irgendwie in der Gastronomie sitzt, und da läuft Radio 1, oder Antenne*

*Thüringen oder so etwas. Ich fand es interessant, dass man das als angenehm empfinden kann, dass dann Leute reden, und dann kommen ganz abstrakte Klänge in der Werbung – so Krach mehr oder weniger, und*

Vaporwave, einer popmusikalischen Bewegung aus den frühen 2010er Jahren.

*Vaporwave wird auch gerne als post-postmoderne Musik bezeichnet. Das ist eine Bewegung aus den Staa-*

**Die sie charakterisierende Logik des Traditionsbruchs wurde sukzessive durch ihr Gegenteil, eine strenge Überlieferungsform ersetzt, die auf der Basis des Wiedererkennungswerts funktioniert.**

*dann die verschiedensten Pop-Stücke. Das fand ich untersuchenswert. Es war eigentlich ein Stück über das Radiohören im Hintergrund.<sup>4</sup>*

Eine typische Radiosituation besteht aus einer Abfolge von moderierten Wortbeiträgen, aus Musik, sowie einem Service-Teil, zu dem nicht nur Nachrichten, Wetter- und Verkehrsmitteilungen, sondern auch Werbe-Blöcke gehören.

*Das war minutiös geplant, weil es muss ja auch im Radio alles sitzen, was da kommt. Im Grunde genommen, wenn man nur halb hinhörte, war es ein normales Radioprogramm. Aber wenn man sich dem jetzt näher gewidmet hätte, dann wäre vielleicht aufgefallen, dass die ganzen Stücke alle etwas mit dem Unterbewusstsein, oder mit dem Unbewussten zu tun haben, oder mit der Innerlichkeit. Das war, was die Stücke-Auswahl betraf, eines der Konzepte an diesem Abend. Und in den Moderationen ging es ebenso um Träume und um unbewusstes Hören, und um ein psychologisches Phänomen, das Containment heißt, deswegen: Container.*

Ins Traumhafte transportiert wirkten auch die dargebrachten Pop-Titel. Sie wurden einerseits präzise nachgebildet – unter Verwendung gängiger Soundeffekte wie etwa Auto-Tune. Andererseits veränderte der Komponist die Tempi der Originale, wodurch eine befremdliche, tranceartige Atmosphäre entstand, die die Künstlichkeit des Pop ins Irreale und Verklärte steigerte. Stilistische Anleihen stammten aus dem sogenannten

*ten, wo es eigentlich sehr viel um Nostalgie und Kitsch geht. Ausgangspunkte dieser Vaporwave sind häufig Hintergrundmusiken aus Walmart oder von irgendwelchen Computer-Werbespots aus den 1980er Jahren. Die werden dann heruntergepitched, und es werden kleine glitches eingebaut. Das ist so eine Art ironischer Easy Listening.*

Neben einem komplexen Pop-Diskurs spielten auch die unterschiedlichen Aufgaben der Ausführenden eine Rolle.

*Ein gewisser Witz bestand darin, dass die Moderatoren gleichzeitig die Sänger waren, und gleichzeitig die Sprecher der Werbeblöcke, dass die alles gemacht haben. Ich hatte als Instrumente ein Saxophon, ein Schlagzeug und einen Sampler. Und ich musste bei diesem Sampler vorher alle notwendigen Sounds zusammensuchen, um diese Pop-Songs annähernd so klingen zu lassen, wie sie im Original sind. Das war schon recht aufwändig. Es war sehr viel Aufwand dafür, dass man dann gar nicht so genau zuhören sollte! Ich war ein bisschen gestresst. Da standen dann Stühle um die Musiker herum und plötzlich setzten sich die Leute hin und schauten demonstrativ zu. Eigentlich wollte ich das ja gar nicht, wir wollten ja nur der Hintergrund sein.*

Mit diesem Widerspruch hatte bereits der französische Komponist Erik Satie im Zusammenhang mit seiner *Musique d'Ameublement* zu kämpfen, in der er Bruchstücke von Werken erfolgreicher Zeitgenossen wie Camille Saint-Saëns und Ambroise

Thomas zu einer »Einrichtungsmusik« verarbeitet hatte. Bei der Uraufführung, die am 8. März 1920 in der Pariser Galerie Barbazanges unter dem Titel

*Septime kommt, und gequitscht wird, das reicht mir nicht aus!*

## Pop funktioniert zunächst als eine Art Steinbruch, der bisher in die Neue Musik nicht integrierte Sounds und Rhythmen liefert, die der Materialerweiterung dienen können.

*Sons Industriels* stattfand, waren die Besucher dazu angehalten, ihre Aufmerksamkeit nicht explizit auf die Musik zu richten. Dieser Anweisung kam allerdings niemand nach – was Erik Satie gar nicht gefiel.<sup>5</sup>

Eine vergleichbare rezeptive Gradwanderung beschritt auch Genoël von Lilienstern. Sein Hör-Programm wirkte wie eine akustische Appropriation Art, ein aus der Perspektive der zeitgenössischen E-Musik erfolgter Zugriff auf Popkultur und Unterhaltungsmedien. Zudem ging es um die raffinierte Aneignung einer Alltagssituation.

*Mich interessiert als Komponist alles, was klingt im Alltag. Da gehört eben auch Pop dazu. Wieso sollte ich das ausklammern? Das ist eigentlich der springende Punkt. Es ging gar nicht um Verbrüderung, oder um Cross-Over – sondern es war einfach als etwas ganz Selbstverständliches gedacht, wo man jetzt keine Hemmnis hat, sich damit auseinanderzusetzen.*

Entsprechende Hemmungen und Vorbehalte bestanden auf jeden Fall noch in der Generation, die von Theodor W. Adornos Diskreditierung der die Massen hypnotisierenden Populärmusik geprägt war – einem hässlichen Ausläufer der sogenannten Kulturindustrie.<sup>6</sup>

*Wenn jetzt jemand sagen würde: Das ist keine Neue Musik, dann würde ich entgegenen, dass meiner Auffassung nach die Neue Musik keine Stilistik ist, sondern eine Kompetenz. Ich bin sozusagen der informierte Musikschaffende und kenne viele akustische Situationen oder Rezeptionssituationen und ich gehe damit um. Neue Musik ist nicht, wenn die große*

Ob »die« Neue Musik eine eindeutige Stilistik vorweist, ist schwieriger zu entscheiden, als die Tatsache, dass sie dreißig Jahre nach dem Höhepunkt ihrer innovativen Phase zu einer mehr und mehr standardisierten Ausdrucksform herabgesunken ist. Seit den 1990er Jahren – im Zeitalter der Globalisierung – fokussieren sich Komponistinnen und Komponisten unterschiedlicher kultureller und nationaler Herkunft im internationalen Wettbewerb um Stipendien und Kompositionsaufträge auf einen signifikanten Rahmen kompositorischer Merkmale. Dazu gehören nichtperiodische Strukturen im Bezug auf Harmonie und Rhythmik, sowie Aspekte wie Mikrotonalität und Geräuschhaftigkeit. Im Zuge einer strategischen Verwendung identitätsstiftender Merkmale ist die einst vitale Moderne erstarrt. Die sie charakterisierende Logik des Traditionsbruchs wurde sukzessive durch ihr Gegenteil, eine strenge Überlieferungsform ersetzt, die auf der Basis des Wiedererkennungswerts funktioniert.

*Man spricht ja auch, Neue Musik-intern von »Knäckebrot-Musik«. Oder man sagt: Oh Gott, hast du dieses Gesangsstück gehört? Ja, ja, das war wieder: p, t, k! Also, es gibt da schon unglaubliche Klischees, mit denen man sich da eigentlich nicht gemein machen möchte.*

An dieser Stelle kommen populäre Musikformen ins Spiel, die unterschiedliche Funktionen im Rahmen der Neuen Musik einnehmen. Pop funktioniert zunächst als eine Art Steinbruch, der bisher in die Neue Musik nicht integrierte

Sounds und Rhythmen liefert, die der Materialerweiterung dienen können. Darüber hinaus stellt Populärmusik auch diskursive Elemente bereit, um Fragen nach musikalischer Identität und gesellschaftlicher Bedeutsamkeit zu stellen. Hinzu kommt, dass Komponist\*innen nicht nur populäre Musik verwenden, sondern sich selbst als Pop-Figuren stilisieren. Inszenierung, Habitus und Performance, sowie mediale Erweiterungen mittels filmischer und theatraler Elemente zielen auf vermehrte Publikumswirksamkeit.

Pop allerdings ist schwerlich auf einen Nenner zu bringen. Man hat es nicht nur mit einer, sondern mit verschiedenen, heterogenen Musikkulturen zu tun, die in den Industrienationen bis zum Ragtime und zum Blues zurückreichen, aus dem eine weitverzweigte Tradition afroamerikanischer Musik entstanden ist, die sich über Rock'n' Roll, Soul und Hip Hop bis in die Gegenwart diversifizierte. Daneben gibt es europäisch geprägte Genres wie Folk, Country sowie die elektronische Popmusik seit den 1970er und den 1990er Jahren. Nach dem 2. Weltkrieg spielt Pop als kommerzialisierte Musik für ein junges Marktsegment eine Rolle. Parallel dazu entwickelte sich seit Mitte der 1960er Jahre eine weniger marktaugliche, vielschichtige Variante des avantgardistischen Pop und Rock, beginnend mit der psychedelischen Musik und der Fusion von Rock und Jazz. Für die Einschätzung des Avantgarde-Faktors im Pop ist allerdings der jeweilige Standpunkt entscheidend: Das, was auf ein von Neuer Musik weitgehend »unverschontes« Pop-Publikum herausfordernd wirkt, stellt sich aus der Perspektive der E-Musik anders da. Der Musikwissenschaftler Tibor Kneif kam 1982 zu dem Schluss:

»Zunächst ist daran festzuhalten, dass der Avantgarde-Begriff unteilbar ist. Es gibt also nicht einerseits eine Avantgarde im engeren Sinn, zu

der in den fünfziger und sechziger Jahren etwa John Cage, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Mauricio Kagel und Pierre Boulez gehörten, andererseits eine Rock-Avantgarde, die man wie ein Schongebiet zu betreten und an die man heruntergesetzte Ansprüche zu stellen hat.«<sup>7</sup>

Obwohl der Pop der 1960er und 1970er Jahre in verschiedener Hinsicht die Entwicklungen der E-Musik-Avantgarde rezipierte<sup>8</sup>, entstanden durch ungewöhnliche stilistische Verknüpfungen, durch autonom entwickelte Klangästhetiken und eigenständige Perspektiven auf Musikphänomene, die zwar im Rezeptionsrahmen des Pop angesiedelt sind, sind, aber nur wenig mit ihm gemein haben. Dies betrifft zum Beispiel jemanden wie Frank Zappa, oder amerikanische Gruppen wie The Residents und The Red Krayola, ferner den deutschen Krautrock, die britische Industrial Music und weitere Musikgenres, die aus dem Punk der 1970er Jahre hervorgegangen sind, sowie unterschiedliche Ausprägungen der elektronischen Musik seit den 1990er Jahren. Genoël von Lilienstern:

*Ich finde diese Wahrnehmung von Pop insofern wünschenswert, weil da auch dem Rechnung getragen wird, dass die Neue Musik ihre Rolle als Avantgarde eigentlich meiner Meinung nach schon in den frühen 1970er Jahren eingeübt hat. In den 1950er Jahren hat man gefragt: Ja, was macht denn die Avantgarde? Da waren dann irgendwie Henze und Stockhausen gemeint, das war klar. In den 1970er Jahren gab es dann Bands, die sich auch Synthesizer haben leisten können, verschiedene interessante Klangerzeuger, das war plötzlich Avantgarde. Und die Neue Musik-Komponisten wurden dann relativ abfällig als »Neutöner« bezeichnet. Merkwürdigerweise gibt es in den späten 1980er Jahren so einen konservativen Turn in der Neuen Musik. Deswegen finde ich es eigentlich ganz gut, dass man Pop und Popavantgarde wahrnimmt, weil man dann versteht, was es noch an innovativer Musik gibt.<sup>9</sup>*

Aus dieser historischen Sichtweise heraus resultiert das konkrete Interesse Genoël von Liliensterns, spezifische Klangästhetiken der Popmusik in die eigene Arbeit einfließen zu lassen. So treten in seiner 2014 entstandenen Komposition *Couture* typische Synthesizer-Sounds der 1980er Jahre in Erscheinung.

*Diese Sounds sind meine am wenigsten gemochten, meine least favorites. Gerade deshalb habe ich mich dafür interessiert, weil die in der Neuen Musik nicht vorkommen. Die haben so eine ganz einprägsame, ikonische Qualität. Wenn man so einen Akkord hört von Van Halen, dann weiß man sofort, das kann nur irgendwie aus der Zeit sein, von 1983, und man sieht direkt die Leute vor sich, mit diesen Haaren, in der Pose, und so weiter. Und in dem Stück für 80er-Jahre Synthesizer – Analog-Synthesizer meistens – und Orchester habe ich versucht, diese Welten miteinander in Verbindung zu bringen.*

*Couture* von Genoël von Lilienstern synthetisiert oder versöhnt die unterschiedlichen Klangwelten von Popmusik und Neuer Musik allerdings nicht, sondern lässt sie in ihrer Unverträglichkeit aufeinandertreffen. Musikalische Spannung entsteht durch das Prinzip der Collage, das es ermöglicht, zugleich Kohärentes als auch Unzusammenhängendes wahrzunehmen. Damit lässt sich *Couture* in einem postmodernen Sinne als ein Affront gegen stilistische »Reinheit« begreifen.

*Die Moderne ist das monolithische, integrierende Konzept, wenn man irgendwie an Le Corbusier denkt, mit seinem Modulor, wo eine Größenproportion sich auf alles übertragen lässt – also die totale Integration eigentlich. Ich glaube, in der Postmoderne geht es darum, zu zeigen, dass das eigentlich nicht funktioniert, dass man da diese Integration scheitern lässt.*

\*

Neben Genoël von Lilienstern gibt es eine Reihe weiterer Komponistinnen und Komponisten, in deren Stücken unterschiedliche Arten von Musik aufeinandertreffen. Der 1988 geborene Malte Giesen zum Beispiel verknüpft in seiner 2016 entstandenen Komposition *Die Paradoxie der Sichtbarkeit* Neue Musik mit der arabischen Musiktradition.

*Die Paradoxie der Sichtbarkeit hat als Arbeitsthese die Fragestellung: Wie würde eine Neue Musik klingen, wenn sie im arabischen Raum entstanden wäre? Das ist dieser typische arabische Pop, der so seltsam zwiespalten ist – in einer klaren arabischen Tradition einerseits, und andererseits in einer doch sehr schrottigen Pop-Ästhetik. In den arabischen Kulturen werden westliche Elemente übernommen, aber sie sind total überzogen und total übertrieben – aus unserer westlichen Sicht eben geschmacklos und kitschig – was ich aber sehr gerne mag. Ich bin ein Fan von Trash, oder auch von unbeabsichtigter Kunst. Wenn da nicht immer der hehre Anspruch dahintersteht, das finde ich immer ganz spannend. Das sind dann billige Synthesizer und es krächzt alles, und trotzdem groovt es total, weil die arabischen Rhythmen darunter liegen. Und da brüllt dann ein Sänger ins Mikrofon, das ist total übersteuert und es ist total übertrieben viel Hall drauf, aber es hat irgendwie doch eine eigene Qualität.<sup>10</sup>*

In *Die Paradoxie der Sichtbarkeit* verwendet Malte Giesen Fragmente eines Songs, der von dem syrischen Musiker Omar Souleyman stammt. Souleyman findet durch verschiedene Remixe seit den 2010er Jahren auch in der westlichen experimentellen Pop-Elektronik Anerkennung. Malte Giesen hat das Musikzitat computergestützten Anwendungen wie der Granularsynthese unterzogen. Darüber hinaus geht es weniger um Pop, als um eine Verknüpfung der klassischen westlichen mit der arabischen Musiktradition. Während sich die westliche Musik durch Polyphonie und Funktionsharmonik auszeichnet, steht im arabi-

schen Raum eine monodische Artikulationsweise im Vordergrund. Diese ist in der Regel mit einem sogenannten Maquam verbunden, einem spezifischen Modus, der signifikante Melodieverläufe zur Erzeugung bestimmter Affekte einsetzt. *Die Paradoxie der Sichtbarkeit* verschränkt die divergierenden Traditionen. So führt der Keyboard-Spieler im Stück vor, wie eine harmonische Struktur im Verbund mit arabischen Skalen klingt, bzw. wie sich Polyphonie anhört, bei der die Einzeltöne mit orientalischen Verzierungstechniken ausgestaltet sind.

Der Titel *Die Paradoxie der Sichtbarkeit* bezieht sich auf Theorien des Soziologen Armin Nassehi, der sich mit Gruppenzugehörigkeiten nach äußeren, sichtbaren Merkmalen wie etwa Kleidung und Habitus, sowie nach »unsichtbaren« Kriterien wie Einkommen, Familienstand und Bildungsgrad beschäftigt hat. Auf die Musik bezogen stellt Malte Giesens Komposition Fragen nach stilistischen Vorbildern und Ableitungen, deren Zusammenhänge nicht immer offensichtlich sind. Darüber hinaus führt sein hybrides Stück im Sinne der Erweiterungsbestrebungen der Neuen Musik eine transkulturelle Fiktion vor. Um Pop geht es dabei nur in Bezug auf Soundaspekte, die Malte Giesen als Trash bezeichnet.

*Es ist in dem Sinne Trash, als trashige Klänge verwendet werden, also Low-Fi oder nicht teuer-aufwändig produzierte Klänge. Das Schlagzeug-Set-Up besteht nicht aus teuren Drum-Sets, sondern aus Metallteilen, die man im Baumarkt kauft, also aus Schrott-Teilen, mit denen Klänge erzeugt werden.*

Das Einfügen sogenannter trashiger Elemente in den Kontext der elaborierten Kunstmusik führt fast zwangsläufig zu einer kulturellen Um- und Aufwertung. Von dem Komponisten Johannes Kreidler, der bereits ab circa 2008 intensiv mit Samples heterogener Herkunft in seiner Musik arbeitet, ist die Aussage überliefert, dass

»wenn er einen schlechten Popsong komponiere und in den Kontext zeitgenössischer Kunstmusik stelle, werde dieser automatisch zu Kunstmusik.«<sup>11</sup>

Im Zusammenhang mit dieser Behauptung spielt der Versuch der Übertragung eines Phänomens aus der Geschichte der bildenden Kunst eine Rolle. Marcel Duchamp führte bekannterweise ab 1913 Alltagsgegenstände, die sogenannten Readymades, die allerdings zumeist von ihm bearbeitet waren, in den elaborierten Ausstellungskontext ein. Doch auch auf dem Gebiet der Kunstmusik ist das Einbeziehen von Material vermeintlich minderer Herkunft kein neues Thema. Mit kultureller Einverleibung und Uminterpretation befassten sich Komponisten der ehemaligen Sowjetunion bereits in den 1970er Jahren. Dem Georgier Gija Kantscheli und dem aus Armenien stammenden Awet Terterjan etwa ging es dabei um den künstlerischen Umgang mit sogenannter Volksmusik.

»Man kann öfter lesen oder hören, dass das Volk die Volksmusik geschaffen hat. Ich weiß nicht, was das heißen soll. Haben vielleicht viele ihre Lieder gemeinsam erfunden und gesungen? [...] Wenn heute Komponisten ein Werk nehmen, das nicht von ihnen stammt und nicht ihr eigen ist, und es irgendwie verarbeiten, so ist mir das unbegreiflich. [...] Wieso kann man das mit der Volksmusik machen? Nur deshalb, weil der Name des Autors nicht bekannt ist? [...] Das ist die eine Seite, aber die andere Seite ist die: Für meine 5. Sinfonie beispielsweise brauchte ich eben solche Folklore. [...] Doch erst, als ich eine echte Tonbandaufnahme eines bestimmten Liedes hörte, begegnete ich dem Volkslied in seiner ursprünglichen Gestalt. [...] Und ich beschloss, die echte Tonbandaufnahme als eine Collage zu benutzen. Sie erscheint gewissermaßen als Brilliant in einem Ring, denn verändern darf man meiner Meinung nach daran nichts.«<sup>12</sup>

Das, was Awet Terterjan 1978 im Gespräch mit der Musikwissenschaftlerin Hannelore Gerlach zum Ausdruck gebracht hat, ist aus der Perspektive der Gegenwart für viele kaum noch verständ-

lich. Deshalb wäre es ohne weiteres auch nicht möglich, so ein Stück in einem Club zu spielen.

In der Regel ist die Lautstärke in einem Club allerdings um Einiges höher als in einem Konzert-

## Konträr dazu gibt es in der Neuen Musik mit langen Konzernächten und Lounge-Situationen aktuelle Bestrebungen, sich von einer ehrfürchtig-andächtigen Hörkultur zu distanzieren.

lich. Wir sind heutzutage daran gewöhnt, dass uns Kultur in manchen Ausprägungen als eine Art Supermarkt begegnet, in dem es keine Kassen gibt. Die sogenannte globalisierte Musikkultur ermöglicht durch Portale wie Youtube, sowie legale und illegale Download-Möglichkeiten einen sofortigen Zugriff auf Material jeglicher Herkunft, was den Gebrauchswert von Kultur in den Vordergrund rückt. Dies kommt längst auch der zeitgenössischen E-Musik zugute – als Konsolidierungsmaßnahme. Einer Leitdoktrin der Moderne entsprechend, dass Neue Musik stets neu klingen muss, eignet sie sich »fachfremdes« Material an.<sup>13</sup> Die Frage, ob und inwieweit damit automatisch eine Aufwertung geschieht, ist in der jüngeren Komponistengeneration logischerweise umstritten.

*Aufwertung nicht – ich würde eher sagen, eine Neubewertung. Was ich mit dem Setting Neue Musik schaffe, ist eine Form von Konzentration auf Klänge, auf Musik und auf Abläufe, die ich in der Popmusik gar nicht kriegen kann, oder die ich in einem Popmusikkonzertrahmen gar nicht haben kann, weil die Leute sich nebenbei unterhalten, weil sie Bier trinken, weil der Geräuschpegel generell so hoch ist, dass es da in dem Setting überhaupt nicht möglich ist, genau auf Klänge zu hören. Das schaffe ich eben nur in einem in Anführungszeichen traditionellen Konzertsetting, wo ich die Leute in eine Stimmung kriege, in einen Zustand, in dem sie sich einfach sehr stark aufs Hören konzentrie-*

ren. Deshalb wäre es ohne weiteres auch nicht möglich, so ein Stück in einem Club zu spielen. In der Regel ist die Lautstärke in einem Club allerdings um Einiges höher als in einem Konzertsaal, sodass man sich dem physischen Erlebnis der Musik kaum entziehen kann. Zudem hat sich die elektronische Popmusik seit den 1990er Jahre erheblich diversifiziert. Zwischen einem zum Tanzen animierenden Rave und experimenteller Elektronik, die an spezifischen Hör-Orten zu erleben ist, bestehen signifikante Unterschiede. Konträr dazu gibt es in der Neuen Musik mit langen Konzernächten und Lounge-Situationen aktuelle Bestrebungen, sich von einer ehrfürchtig-andächtigen Hörkultur zu distanzieren. Malte Giesen:

*Mich interessiert am Ende die Qualität. Es gibt in der Neuen Musik sehr gute Sachen und sehr schlechte Sachen, und es gibt in der Popmusik sehr gute und sehr schlechte Sachen. Es gibt in der Popmusik Tonträger, die sich unglaublich schlecht verkaufen, trotzdem machen die Leute es. Denn da ist immer noch eine kleine Nische, wo es Leute gibt, die so etwas anhören und die auch etwas kaufen. In der Neuen Musik – ja, es ist generell auch eine Nische, es ist eine Illusion, zu glauben, dass das irgendwann einmal eine Riesens-Masse erreicht.*

Ein weiteres Stück von Malte Giesen, in das Pop-Elemente eingeflossen sind, trägt den Titel *trio (with remixed surface of Beethoven)*. Die Komposition verwendet als Bearbeitungsgrundlage Teile des *Divertimento für Streichtrio op. 9 Nr. 3*.

*Bei dem Trio sind die Bearbeitungsmethoden ganz klar aus dem Pop-Kontext, aus dem DJ-Bereich: Das scratching, loopen, shuffeln, bestimmte Effekte, Filter und so weiter, die oft in der Clubkultur angewendet*

*werden, habe ich auf ein Beethoven-Divertimento angewandt, was ja auch in einer Tradition von Unterhaltungsmusik steht. Da gibt es eben keine Sonatenform oder so etwas, das ist also thematisch eigentlich aus demselben Bereich. Und in dem Beethoven-Stück sind meiner Meinung nach einige Dinge so komponiert, dass sie einen interessanten Bezug zu den DJ-Bearbeitungsmethoden haben: Es gibt dort auch loops und shuffles, und kurze Verzerrungen und Stolperer in der musikalischen Struktur, die schon Beethoven angelegt hat, die man vielleicht aber heute gar nicht mehr so wahrnimmt. Und diese kleinen Feinheiten und speziellen glitches, würde ich jetzt so sagen, herauszuarbeiten mit den DJ-Techniken, das schien mir ganz reizvoll.*

Die Hinzufügung *remixed surface of Beethoven* verweist darauf, dass Malte Giesen nicht den Notentext zur Grundlage seiner Bearbeitung nahm, sondern sich auf den aktuellen Klang fokussierte.

*Ich habe eine Aufnahme vom Original-Beethoven genommen. Die wird bearbeitet, gescratched, geschufflet, rückwärts-vorwärts zerschnipselt, granuliert. Das ist aus einer Improvisation entstanden, ungefähr 50 Minuten lang. Ich habe da die interessantesten Stellen herausgesucht und neu angeordnet, und dann wieder mit dem »echten« Trio zusammengeführt, teilweise das Zuspield transkribiert, dass sie das mitspielen, teilweise sozusagen kontrapunktisch dazu geschrieben, bzw. den Original-Beethoven daneben gestellt. Also hat sich das relativ organisch und in intuitiver Weise ergeben.*

*Trio (with remixed surface of Beethoven)* von 2014 erinnert an das 1987 entstandene Stück *Forbidden Fruit* des Amerikaners John Zorn für Stimme, Streichquartett und Plattenspieler – eine Komposition, die Malte Giesen als Referenzstück diente. Jahrzehnte nach John Zorns virtuoseren Stilmixturen aus Neuer Musik, Free Jazz und Grindcore scheint gegenwärtig für eine jüngere europäische Generation von Musikschaaffenden nicht nur die Missachtung der musikalischen

Genregrenzen, sondern auch die Vermischung künstlerischer Medien immer selbstverständlicher zu werden.

*Es wird gerade sehr viel experimentiert, in jeder Hinsicht. Es kommen alle möglichen Medien und andere Kunstformen mit hinein. Irgendwie geht es um das Auflösen der Grenzen, so wird das diskutiert und angekündigt, wo ich manchmal mit böser Zunge sagen könnte: Das sind alles Ersatzhandlungen, weil den Leuten nichts mehr einfällt. Also machen sie halt etwas mit Video. Was aber auch anders herum natürlich ein Riesen-Spielfeld ist, wo man sich ausprobieren kann. Wenn man in einem fachfremden Feld arbeitet, ist man ja auch erst mal ein ganzes Stück naiver und ist in der Hinsicht auch freier, aber es führt natürlich auch zu einer Menge Dilettantismus. Und das stört mich ein bisschen. Es werden so viele Shows gemacht, so Neue Musik-Shows, die auf ganz vielen Ebenen sehr dilettantisch sind.*

\*

Zu den jüngeren Komponistinnen und Komponisten, die popkulturelle Aspekte nicht nur in die Fatur ihrer Werke einfließen lassen, sondern auch in die entsprechenden Präsentationsformen, gehört neben Johannes Kreidler, Alexander Schubert, Julia Mihály und Eva Reiter auch die 1982 geborene Brigitta Muntendorf.

*Ich glaube, dass die Öffnung der Neuen Musik hin zu einer Musik der Popkultur, oder auch zu einer interkulturellen Musik ein ganz normaler Prozess ist, ein ganz natürlicher und auch ein historischer Prozess. Ich denke, das geht ganz stark mit dem Verständnis einher, dass dieser Kult des Heiligen und der Kult des Schöpfers in der zeitgenössischen Musik einfach nur noch ausgrenzt. Wenn ich mich frage, wie diese Veränderungen denn stattfinden können, und wie diese Öffnung vorangetrieben werden kann, dann glaube ich, das kann nur bei den Künstlern und Künstlerinnen selbst passie-*

ren, bei den Interpretinnen, Interpreten, Komponistinnen und Komponisten.<sup>14</sup>

Ein quasi »natürlicher« Ausgangspunkt für den Umgang mit popkulturellen Elementen liegt bereits in der musikalischen Sozialisation der Komponistin begründet.

*Ich denke, ich bin gleichermaßen in der klassischen Musik, wie auch in der elektronischen Musik oder Populärmusik verortet. Es hatte für mich immer etwas Exotisches, das war immer wie eine Welt – diese klassische Musik – die ich unglaublich faszinierend fand, die ich immer mit etwas verbunden habe, was eigentlich mit Rückzug konnotiert ist, oder in sich gehen. Gleichzeitig habe ich aber sehr früh angefangen, elektronische Musik zu hören. Das war für mich Musik, bei der man gemeinsam etwas teilt und gemeinsam etwas enttäuscht und sich einem Strom hingibt – in welcher Form auch immer. Diese Ströme sind sehr unterschiedlich. Es kann Drum and Bass sein, es kann aber auch Detroit Techno sein oder eine ganz fragmentierte Form des Break Beats, aber später dann vor allen Dingen Electro Industrial Noise und Power Electronics.*

Während Malte Giesen eindeutig am Genre Neue Musik als dem idealen kulturellen Rahmen für seine kompositorischen Absichten festhält, geht es Brigitta Muntendorf gerade um die Auflösung der bestehenden Kategorien.

*Ich denke, man muss die Ebene der Stilistiken im Kompositionsprozess eigentlich verlassen. Es geht nicht mehr darum, ob wir einen Stil der Neuen Musik haben oder einen Stil der Popkultur. Bei der Verwendung von Elementen aus der musikalischen Popkultur interessiert mich vor allen Dingen, die bestehenden Konnotationen aufzuheben, also zum Beispiel in Public Privacy #5: Aria, einem Stück für Synthesizer und Stimme, da habe ich auf die Tasten des Synthesizers lauter kleine Sprachsamples gelegt, die immer wieder geloopt werden. Normalerweise ist ein Loop dadurch konnotiert, dass es »totes« Material ist, dass es irgendwie unbeweglich ist und es sich nicht entwickeln kann. Diese Samples*

*aber haben eine beinahe erotische, sexuelle und eine sinnliche Aura. Es sind Samples von Stöhn-Lauten, aber es könnten auch Abfallprodukte der Sprache sein. Wenn man nun diese Widersprüche zusammenbringt: also auf der einen Seite Material, das etwas Sinnliches birgt, und eine Technik, die aber etwas Entgegengesetztes hervorruft, ergeben sich Widersprüche, die ich sehr spannend finde, mit denen ich eigentlich genau diese Frage stelle, also: Wie kann etwas Sinnliches in der Musik entstehen, wo wir es doch eigentlich gar nicht erwarten würden?*

Um die vielschichtigen Artikulationsmöglichkeiten der Stimme und um daraus abgeleitete psychische und soziologische Implikationen geht es nicht nur in Brigitta Muntendorfs Komposition *Public Privacy #5: Aria*, sondern auch in ihren Stücken *play me back and forth* und *Public Privacy #6: Voice – bright no more* für Stimme, Elektronik und Video. Thematisch und motivisch wird ein Spannungsfeld von Intimität und Öffentlichkeit inszeniert. Beide Werke, die für die Sängerin Frauke Aulbert geschrieben worden sind, können als Erweiterungen des Formats Pop-Song aus der Perspektive der avancierten E-Musik verstanden werden. Popmusik an sich ist für Brigitta Muntendorf durch ihre Flüchtigkeit charakterisiert.

*Ich glaube, dass die Musik, die im Geiste einer Popkultur im weitesten Sinne entspringt, meistens nicht den Anspruch hat, für die Ewigkeit zu bestehen. Das schafft eine gewisse Leichtigkeit, die aber sehr wohl auch »schwere« Themen unreißen kann. Das ist diese Leichtigkeit, dieses Einvernehmen darüber, dass das jetzt für diesen Moment geschaffen worden ist, für dieses Album, für diesen Film, für dieses Konzert, für diese Tour, für diesen Kontext.*

Die Vergänglichkeit der U-Musik betrifft allerdings nur einen Teilbereich des Pop. Längst gelten viele Rock- und Pop-Veröffentlichungen als Klassiker und erscheinen in aufwändig edierten Neu-Ausgaben, inklusive umfangreicher Publika-

tionen, die die überzeitliche Bedeutung von Alben wie *Sgt. Pepper* der Beatles oder von *The Dark Side of the Moon* der Pink Floyd untermauern. Dem gegenüber stehen zahlreiche Uraufführungen der Neuen Musik, die wohl keine zweite Chance bekommen werden.

Insgesamt zeigt sich, dass der Themenbereich Pop und Neue Musik von divergierenden und widersprüchlichen Einschätzungen geprägt ist. Zwischen dem Festhalten an einem hehren Kulturanspruch und dem lustvollen Feiern des Trash öffnet sich ein weites Feld, auf dem sich letztlich derjenige behauptet, der die Distinktionsmacht sowie das entsprechende kulturelle Kapital besitzt. Ob es gelingen wird, bestehende Konnotationen aufzuheben, mit Zielrichtung auf eine interkulturelle bzw. eine sogenannte atopische Musik, die der Komponist Moritz Eggert als etwas versteht, was sich einer genauen Verortung entzieht,<sup>15</sup> ist fraglich, wenn nicht gar utopisch. Denn für diese Entwicklung fehlt eine entscheidende Grundlage: Eine Kultur der Toleranz und Offenheit, in der Auf- und Abwertungen keine Rolle spielen.

1. Der vorliegende Text basiert auf dem Manuskript einer gleichnamigen Radiosendung für den SWR2, ausgestrahlt am 6. Mai 2019.

2. So versucht selbst das altehrwürdige Label Deutsche Grammophon mit seiner 2005 eingerichteten *Recomposed*-Reihe klassische Musik auf Clubtauglichkeit zu trimmen. Und es gibt zum Beispiel das Berliner Neue Musik-Ensemble zeitkratzer, dessen Repertoire fast vollständig aus transkribierter Popmusik besteht.

3. *MusikTexte 151*, Köln 2016, S. 94.

4. Das Interview mit Genoël von Lilienstern fand am 22. März 2019 in Berlin statt.

5. Vgl. hierzu: Ornella Volta: *Satierik Erik Satie. München 1984*, S. 73.

6. Vgl. hierzu: Simon Reynolds: *Retromania. Warum Pop nicht von*

*seiner Vergangenheit lassen kann. Mainz 2012, S. 94.*

7. Tibor Kneif: *Rockmusik. Ein Handbuch zum kritischen Verständnis*. Reinbek bei Hamburg, 1982, S. 338. In diesem Zusammenhang stellt sich allerdings die Frage, ob die Bewertung von Musik im Hinblick auf ihren sogenannten Materialstand nicht zu kurz greift (gerade seit der Postmoderne). Differenzierter müsste ebenso der Aspekt des Sounds betrachtet werden, der für Popmusik entscheidend zu sein scheint. Sound ist nicht mit dem identisch, was in der klassischen Musiktradition mit dem Parameter Klangfarbe gemeint ist.

8. Hier eröffnet sich eine überaus komplexe Thematik, die in Einzelfällen zu erörtern wäre. Als ein Beispiel sei die deutsche Band Can genannt, für die der Einfluss von Karlheinz Stockhausen wichtig gewesen sein soll. Holger Czukay jedoch, einer der ehemaligen Mitglieder der Band und vormals Student bei Stockhausen, behauptete: »Wir haben nie Stockhausen mit Rock zusammengebracht.« (in: *Can Box Book*, hrsg. von Hildegard Schmidt und Wolf Kampmann, Münster 1998, S. 136) Diese Aussage ist richtig und unrichtig zugleich. Einerseits zeigte sich Stockhausens Einfluss nicht auf stilistischer Ebene, sondern im Bezug auf die Schnitttechnik. Andererseits arbeitete Czukay seit den 1970er Jahren häufig mit einem musikalischen Verfahren, das von Stockhausens 1968 entstandener Komposition *Kurzwellen* inspiriert war.

9. Vgl. hierzu: Genoël von Lilienstern: »Mona Lisa, rasiert. Versuch einer Genealogie des postmodernen Komponierens.« In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 2017/06, S. 40-45.

10. Das Interview mit Malte Giesen fand am 25. März 2019 in Berlin statt.

11. Zitiert nach: Hakan Ulus: »Siegesszug der Unterhaltungsmusik. Manieristische Tendenzen in der zeitgenössischen Kunstmusik.« In: *MusikTexte 157*, Köln, 2018, S. 36

12. Awet Terterjan im Interview mit Hannelore Gerlach am 6. Juni 1978. In: *Fünzig sowjetische Komponisten. Eine Dokumentation von Hannelore Gerlach*, Leipzig / Dresden 1984, S. 498/499.

13. Nachdem die positiven Aspekte von Moderne und Postmoderne sich verflüchtigt haben, scheinen mit Dogmatismus und Entwertung als sich gegenseitig bedingende Faktoren vor allem ihre negativen Eigenschaften übrig geblieben zu sein, um die

Kultur der Gegenwart in weiten Teilen zu bestimmen.

14. Die Zitate von Brigitta Muntendorf wurden dem Autor am 27. März 2019 als audio files übermittelt.

15. Vgl. hierzu Moritz Eggerts Blogbeitrag: Überkommene Strategien der Neuen Musik, Teil 5 (letzter Teil): Selbstverständnis. Online: <https://blogs.nmz.de/badblog/2019/04/13/ueberkommene-strategien-der-neuen-musik-teil-5-letzter-teil-selbstverstaendnis/> (abgerufen am 15. April 2019).

**Thomas Groetz** ist als Autor im Bereich neuer, experimenteller und improvisierter Musik sowie Bildender Kunst eine Koryphäe. Er arbeitet aber auch als Bildender Künstler und Musiker.

# Would Mozart wear Balenciaga?

The politics of fashion in the concert hall

Rupert Enticknap

**V**isual-aesthetics – how people look and present themselves – are often or mostly entirely ignored in the history of western classical music. Biography however plays an important part in building the figures of the past and creating the image of the great master composer or performer. A prime example is Wolfgang Amadeus Mozart,

and indeed it's been contested whether his legacy would hold such romanticism, reach and commercial viability (are more Mozart Kugel chocolates consumed than tickets to listen to his music?) without the »story«. But in questioning what someone thought, how they felt, why they made a certain decision or why a modulation took that



Balenciaga Triple S Sneakers / reebonz.com



unexpected turn, it is also interesting and revealing to look at how this was reflected (or not) in the clothes they wore:

**It is worth pointing out the obvious that the Mozart's choice in outfit was also an effort to »fit in« to their surrounding of Naples at the time; or, to be »in fashion« – to belong.**

»We left our fine cloth suits in Rome and have had to wear our beautiful, braided summer suits. Wolfg's is made of pink moiré, but the colour is so unusual that in Italy it's called colore di fuoco, or flame-coloured: with silver lace and lined with a sky-blue material. My suit is a kind of cinnamon colour, piquéd Florentine Cloth, with silver lace and lined in apple-green. Both suits are very beautiful.«

This extract from a letter from Leopold Mozart to his wife in 1770, shows the attention to detail in the appearance of the father and son composers, the enjoyment they took from it and a flair for style. Fashion in the c18th was mostly a display of wealth, sending a message to those around you through great artistic skill, fun and theatricality. It is worth pointing out the obvious that the Mozart's choice in outfit was also an effort to »fit in« to their surrounding of Naples at the time; or, to be »in fashion« – to belong.

How would a similar correspondence letter text message from a young composer of today read to an acquaintance? I guess words would not be employed, rather a quick selfie or posed picture holding a classic early 90s girlband stance; acquaintance in singular seems false too, rather the mass plural of a casual sea of 21k Instagram followers; the *colore di fuoco* is replaced by an industrial neon, the lace a chain from baumarkt and the silhouette of a suit by the three striped comfort of Germany's most famous sportswear brand... Or would it be a navy suit, white shirt and red tie?

Fashion today still builds on the meanings of Mozart's time, but has developed beyond this on a global scale, not only due to the availability

of clothing and the diversity it offers, but by the dominating influence of the media image. With the advent of platforms such as tumblr and Instagram it has become instinctive to initially understand each other not through words, but pictures. We have entered the age of what Boris Groys calls »the obligation of Self Design« where we design the images of ourselves according to a visual and aesthetic language and what we want to say and feel through that. I want to ask how could such an environment effect, influence and inform the lives and work of young composers today and the way their work is presented?

It is important to first to clarify the way in which fashion operates in society. For Femke de Vries, when it comes to fashion it is the »value ornament« that drives our desires to buy and wear certain clothes (see her essay *Fashioning Value - undressing ornament*). This value is no longer the display of wealth as signaled by a Versace or Gucci label, or the expensive cloth of Mozart's coat – but rather what this branding or shape on our bodies stands for and can make us feel. We buy the value and meaning of an item to affect our inner feelings, and thus design ourselves from the outside inwards. This stands not just for brands, but aesthetics too – where in society certain looks stand for various values for example x minimalist wears only black because this makes them feel uncluttered and part of an aesthetic-emotional cluster which improves their life. What is interesting is there are so many symbols available to



Wolfgang Amadeus Mozart, anonymous portrait painted in 1763 on commission from Leopold Mozart.

Foto: Wikipedia Commons ©

Kanye West. Foto: www.splashnews.com ©



us today through clothing, that they can be used like a wordless language, and we can move freely between many different groups, identities and values which are somehow all interconnected.

albeit applied comparison, aligns with the fast and newly expanded language of contemporary music which explores the digital, visual imagery and physical gesture. Surely it also clarifies a realisa-

### Music and fashion can strongly communicate belonging, or not belonging – this indeed being one of the most important discourses in the future of new music

Surely then if it's possible to be so inwardly affected by the fashion choices we make, this could have some effect on the artistic process of composition which makes outward – through

tion, that for the first time since the 18th century classical arts and popular arts are closer than ever, not only in the tools being used to create art but also the belief systems being incorporated.

sounds – the inner thoughts, feelings and beliefs of the composer?

This line of thinking also begs the question of what/who we consider worthy of the words »composition«/»composer« but this is a discussion to be taken up elsewhere and by another writer.

This approach can be compared to an interpretation of Art Direction by Chris Kraus where »Art direction succeeds to the extent that it locks down our fleeting perceptions of an ambient present into coherent images«. With the dominance of visual and image-based material in contemporary culture, the compositional process of new music could be seen as a »sound-direction« in some way; almost »the presentation of a coherent translation of the

Being aware then of the emotional and image-based communication inherent in what we wear today, this takes us to the next consideration of the relationship in society between music and fashion. In the last century fashion and music have always gone hand in hand holding a shared language; both social practices which deal with communication, they present alternative views of the world and our surroundings.

Since as early as the 1920s, but more significantly from the 1960s onwards, music and fashion became the most powerful catalyst in the development of subcultures in the modern age. The combination has marked strong identities in terms of gender, sexuality, ethnicity and nationality and continues to do so today. In particular, music and fashion have had a huge part to play in putting the identities of queer performers and performance into mainstream circulation. Music and fashion can not only challenge but also influence behaviours and their outcomes. Music and fashion can strongly communicate belonging, or not belong-



image based present into sounds – o, music«. This,

Kanye West. Foto: GQ magazine ©

ing – this indeed being one of the most important discourses in the future of new music.

Let's also remember that music is a performing art, not just a material object to be stared at – it requires bodies to move, breath, sweat and express. Fashion theorists have often talked of the way fashion is performed by an individual or group of individuals. It therefore makes total sense that artists who have trained extensively in the art and composition of performing something, could have the sensibilities and desires to perform their personal identity through clothing, and thus engage in fashion. One would also assume that the people and structures around these events and communities would also encourage and nurture such individuality. However, in the conservatories, orchestras, choirs, theatres and concert halls of the classical music world, there is still a rigid conservatism when it comes to what one wears. The collective policing of older generations of audiences with such attitudes also does the art form no favours in terms of encouraging new engagement with these arts; those of us who have received dirty looks due to our choice *not* to wear a dress or suit and tie know what I'm talking about. However, if music – whether old or new – is to be understood in contemporary terms, then the rituals of experience need also to be of the moment – and this includes how we clothe ourselves.

Considering that the material, tools and environment composers are working with today in the »classical arts« are shared by popular culture, it would make sense that composers and their audiences could be influenced by the clothes they choose to put on their body. Fashion designers constantly reference inspiration from music and musicians, why would it be any different of the (young) composers today? Fashion + music = agency.

There is a noticeable trend in such capitals such as Berlin and London, that the fashioning of new music circles is active, changing the preconception of what new »classical« music can be and what it signifies. By adopting trends and aesthetics from other areas of culture, the fashions employed send a strong message of not belonging to an outdated and dusty conception of contemporary music. But also, who or what belongs, or should belong in the realm of new music.

As summarised by Noel McLoughlin in his essay »Rock, fashion and performativity« just as a musical style is created by social identity (clothing), so to »the meaning of dress will be inflected, altered, amplified and contradicted by the musical and performing conventions and

associations within which they are placed«. We must remember that even in the most conservative classical music situation, music is not pure. It is not just about closing your eyes and listening to sounds – it is much more. We are living in a time where discourses of gender, race and sexuality mean there is much more to add to the equation by considering what the composer is wearing and more fundamentally, why. This is part of it.

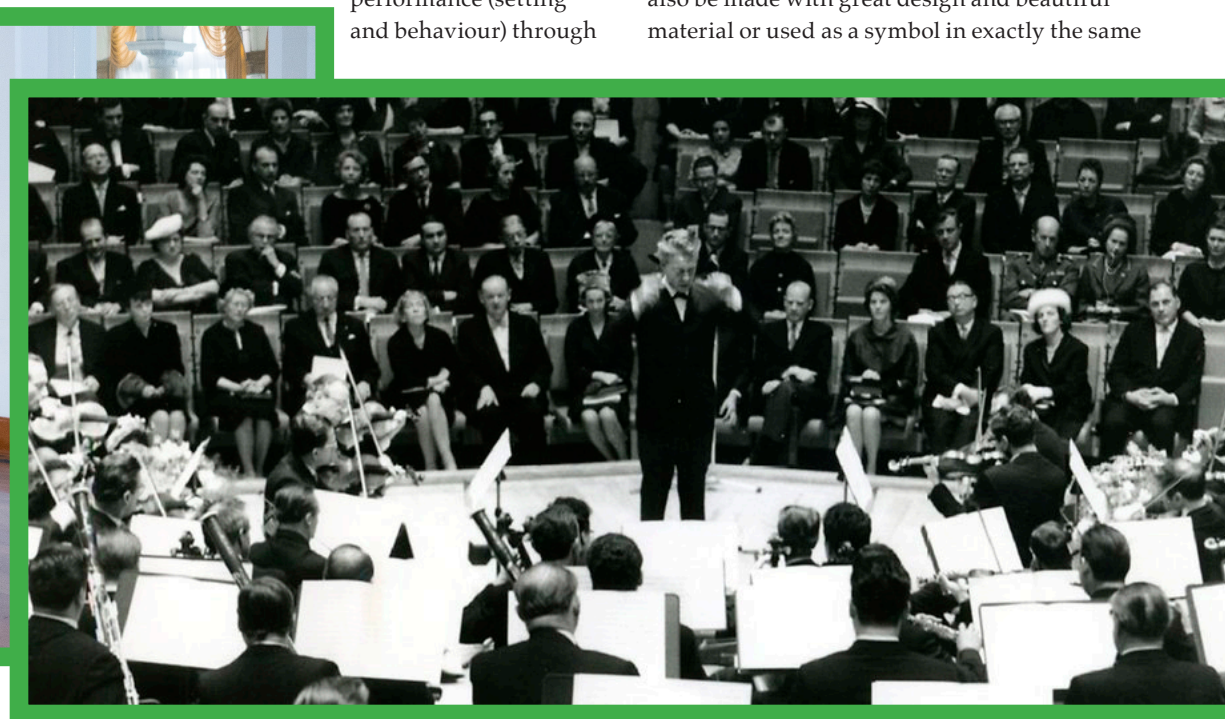
The role of the audience is also an important component of making meaning, in the same way the customer is in the fashion industry. The audience member of a concert of »classical contemporary music« wearing a pair of Yeezys, adidas 3-stripe pants and a Comme des Garçons t-shirt can influence both the music and its modes of performance (setting and behaviour) through

communicating emotional, symbolic and aesthetic meaning through their *choice* of clothing; true both of the composer, and hopefully one day the conductor and the entire orchestra, this then signifies the absolute redundancy of policing dress codes and conservative formats in our cities' concert lives. What meaning can a t-shirt bring to a space and the music performed within it?

It is interesting here to highlight a strong current trend in fashion, which is the dominance of streetwear. »Fashion« in many people's minds stands for chic, fancy, expensive, and formal. However, we are in a moment when most relaxed is most fashionable. A pair of jogging pants is no longer something to only be seen in the gym or lazing around at home – it is a garment that can also be made with great design and beautiful material or used as a symbol in exactly the same



Gosha Rubchinskiy 2017 fall/winter runway show. Foto: Tima Balidin/Hypebeast ©



Berliner Philharmonie Opening concert October 1963 with Herbert von Karajan. Foto: Reinhard Friedrich/Stiftung Stiftung Berliner Philharmoniker ©

way as a branded jumper, to make us feel the desired effect of belonging to something exclusive and or meaningful. In the same way, classi-

cal art music doesn't mean expensive, formal and covered in gold leaf. Although his music is not for a concert hall in

**We are in a moment when most relaxed, is most fashionable. [...] In the same way, classical art music doesn't mean expensive, formal and covered in gold leaf.**

cal art music doesn't mean expensive, formal and covered in gold leaf.

The work and collections of young Russian designer Gosha Rubchinskiy offer a very interesting example of the universality and flexibility of garments with pre-conceived meanings and associations and how the fashion world can be manipulated through them. Using post-soviet street wear aesthetics and sports brands, Rubchinskiy placed his garments and symbols on the catwalks of high fashion, making normal fashionable. By employing certain bodies – young, often ordinary looking young men – he also attracted new types of people to his clothes, young men (often teenagers and boys) suddenly engaging with »high fashion«; his clothes are affordable for high fashion standards too as he believes in the importance of accessibility to his brand. According to *The Guardian* he has become »fashion's emblem for disenfranchised youth, a group that defines itself by its rejection of consumerism«.

There is a powerful message here in the potential to reject and change institutionalised norms through creative means. As Rubchinskiy subverts the space between streetwear and the catwalk, perhaps there is a similar possibility to subvert the space between the »free scene« concert space and concert hall, and that the social power of clothing holds a useful tool to do this. Since closing his self-named brand in april 2018, Rubchinskiy's first new project is musical: a 10-track album with the band GRUPPA, including music videos and a

photo-book. This direct move from fashion into audio-visual work is bold but also seems natural. Moreover, to wear what you want and feel free to use this consciously and simply express yourself outwardly in what you wear. Consider what effect a piece of clothing creates and how this relates to its sonic and social surroundings, how can you use this to intervene, challenge and politicise the concert hall? What you wear is of equal value to what is being performed and by whom.

Perhaps the future of contemporary classical music will be shaped by its interaction with fashion in the same way it has been processed by rock, punk, rap, techno etc. For in a time where, according to trend influencers K-HOLE, »youth mode« is no longer to do with age but an attitude and a freedom – »an emancipation from boredom, from prescription, from boredom. It's the fullness of potential, the ability to be the person you want to be«. Perhaps in all its devices and tricks, fashion is a useful tool to expand the future of new music and its arenas.

the classical sense, perhaps this move could be reversed, offering strong evidence as to why there should be no boundaries in our contemporary society between disciplines in the classical arts. To go back to Groys' thought that »In our time self-design has come to be the mass cultural practice par excellence«, how do we then design ourselves with new music, and how could new music/the concert hall be (re-)designed through clothing? I'm not suggesting that you need to be fashionable to attend or enjoy new music (or any music for that matter!). Moreover, to wear what you want and feel free to use this consciously and simply express yourself outwardly in what you wear. Consider what effect a piece of clothing creates and how this relates to its sonic and social surroundings, how can you use this to intervene, challenge and politicise the concert hall? What you wear is of equal value to what is being performed and by whom.

**Rupert Enticknap** is a British countertenor, who lives in Berlin. He sings baroque and contemporary repertoire all over Europe in the pursuit of good food and wine. He is also developing art projects that mediate between the worlds of fine arts, media and fashion.



## 1. Berliner Jazzwoche

24.–30. Juni 2019

A-Trane / jazzkeller 69 @ Aufsturz / Badenscher Hof / b-flat / Café Dujardin / Café Tasso / Donau115 / Jazz am Helmholtzplatz / Klunkerkranch / KM28 / Kühlspot Social Club / Kunstfabrik Schlot / Musikinstrumenten-Museum / Orania.Berlin / Peppi Guggenheim / Pianosalon Christophori / Quasimodo / Social Music Series @ P.A.N.D.A.-Theater & Valentin Stüberl / Sowieso / The Hat Bar / West Germany / Yorckschlösschen / Zig Zag Jazz Club / Zukunft am Ostkreuz / u.v.m.

Anlässlich der ersten Berliner Jazzwoche informiert das field notes Magazin und die dazugehörige Online-Plattform ab sofort auch über das Programm der freien Berliner Jazzszene.

www.field-notes.berlin/jazzwoche  
#jazzwoche / #fieldnotesberlin



Senatsverwaltung für Kultur und Europa

berlin

rbb KULTUR

ASK HELMUT.COM

der Freitag Das Meinungsmedium

EXBERLINER

D/B DIGITAL IN BERLIN

# Taking care of editions

Interview with Gary Schultz, the director of the experimental label and art platform Care Of Editions.

Giuliano Obici

»Downloads become available as soon as we can afford to pay you.« That is the basic business model of *Care Of Editions*, the Berlin-based music label and art platform run by Michigander Gary Schultz. Between 2013 and 2016, the label released six albums, »exploring the relationship between physical and digital distribution through the means of an experimental business model called Negative Money«. As more records sell more downloads become available and for larger sums. The amount of money is always tied to the download number, so it keeps going up until the edition is sold out: from one to forty-five dollars, which is funded by an edition of 118 vinyl. Through this inverted capitalist model, the project negotiates and redefines the ideas and concepts of experimental, alternative and commercial music. The Brazilian artist and theoretician Giuliano Obici, who himself has developed projects that challenge the economic basis for art consumption, spoke with Gary Schultz about *Care Of Editions*.

**GIULIANO OBICI:** How was the idea for *Care Of Editions* born? What was the reason?

**GARY SCHULTZ:** It started with the idea of using a record label as a material, which went back to college around 2005. That's when I began collaborating with Seth Weiner and we had a lot of conversations about it, but nothing developed until much later. In the meantime, we made some detours that would eventually inform our

approach to the label: One of those being an art collective we formed in Los Angeles called *Untitled Collective*. There were five of us, coming from law, theory, music, architecture and public policy, and we pursued site-specific artistic research, often times through performance. So the label carries with it some of the lessons we learned as a group and applies them to the site of distribution. Also, when I moved to Berlin, a lot of my interests changed. I wanted to explore the parameters of distribution. With services like Spotify, it felt like the market had finally responded to the threat of Napster. Their genius was to make it seem more attractive to pay for music than to go find it for free. These services, even if they're a great benefit to listeners, offering them endless amounts of music, they still put a limit on the reproducibility of digital media, denying what makes digital media unique. It's an attractive bargain that persuades us not to explore the more radical potential of digital media so that we don't disrupt the market. That said, I never much appreciated the alternative of just giving away everything for free. I think it avoids the issue. At least with paid subscriptions you can admire the seductiveness of how they obscure the paradigm shift. So what motivated me was to embrace the tension between physical and digital media.

**GO:** You describe *Care Of Editions* as a »performance project in the shape of record label.« Could you describe what exactly that means? How do you

contextualize it in terms of performance? What is the content of the performance? Who are the performers? Who is the audience or the recipient?

**GS:** Performance practices have dealt with materials that are intangible for a long time, and I think the label dives into the reservoir of performance strategies to try and grasp with a new set of intangibles, which are digital. Also, when you look at Spotify and Pandora, these are compositions. They have discovery modes based on user profiles where a curated playlist is suggested for each listener. They're algorithmic compositions, or algorithmic mixes. A mix is still a composition. I think you can even argue that derivative forms are among the most contemporary forms of composition. In any case, these streaming platforms are composed by a team of programmers and researchers and ultimately completed by the listeners. The compositions are shaped by input gathered from listener activities. That's already performative, but I would even take it a step further. Today, most traffic on the internet comes from scripts and bots that are programmed to visit websites and scan for information. If we can imagine these scripts as being independent from specific services, more like malware or viruses, I think it's easy to exaggerate the scenario in which scripts are gathering and processing information on and for listeners, to the point where, scripts are also on the receiving end: So a system in which scripts are shaping compositions and listening to compositions, without needing to be mediated by human involvement. The field of distribution is performative with needing to add anything human, or artistic, to it.

**GO:** I first got to know about the project at the *Relevante Musik* festival in the summer of 2013. At that time you had released three albums, by # / TAU, Scott Cazan and Ezra Buchla. The fourth,

with music by Marc Sabat, came out in 2014. The project was supposed to include six albums in total and the last two releases, *Lucrecia Dalt* and *Jib Kidder* came out in 2015 and 2016 respectively. Is it over now? What do you think the reaction was and will be? What have you learned from this project until now? What will the next step be?

**GS:** Almost. We're down to the last 5 downloads and I imagine *Negative Money* will finish up at the end of summer, so I have plans to launch a new model around the same time. This one focuses on streaming and we have a handful of releases ready to go. Mostly they embrace what streaming offers that other formats can't, so some of them are open-ended, generative etc.

At this point, I see the project as a continuation of medium-specific performance practices that started with vinyl and continued into CD, but, once distribution enters the picture, we're talking about a much larger field of study with an older history. Now the project, along with many other curatorial and artistic practices, seems to me like a supplement to sciences that haven't fully adapted to our world. For instance, I have the impression that the divide between ethnomusicology and musicology is largely misconceived as a question of content, whereas the real divide is most likely a question of methodology. I'm drawn to methodologies that can balance a concept with how the concept inhabits the world – not just one or the other. I'm inspired by researchers in the expanded field of urbanization who not only immerse themselves in a given culture, or who can weave together interviews and dialogue with quantitative research, but who can actually engage with the imaginations of those who live in a site of exploration or define its use. I think the sciences are just beginning to address the gap between their traditional methodologies and new landsc-

**c/• editions**  
exploring the relationship between physical and digital distribution through the means of an experimental business model

releases

- MARC SABAT  
Les Dureses / April 2014
- EZRA BUCHLA  
At The Dose / March 2013
- SCOTT CAZAN  
Doubles / January 2012
- # / TAU  
First / Dose / January 2013

vinyl	you pay us	\$18.00	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	€
download	we pay you	\$35.00	35			36			37							

info /

Marc Sabat uncovers an opening of tonal possibilities that he roots in an unfinished composition for solo violin by Morton Feldman. From its enigmatic notation and the conceptual tendencies expressed by Feldman, Sabat determines that the fragment is written in an alternate tonal space. Throughout *Les*

MARC SABAT  
Les Dureses / 2014

MARC SABAT  
Les Dureses (a book of music by Joel Bernstein) 2014

MORTON FELDMAN Composition 1941  
Rehearsal MF 2014

vinyl and/or download  
vinyl / pricing more info  
vinyl / pricing more info  
vinyl / pricing more info  
vinyl / pricing more info

SIDE A /  
INTONATION AFTER MF 1  
INTONATION AFTER MF 2  
TWO COMMAS

SIDE A /  
A CRUEL MAN  
HIS THRSTS  
HAIL NOTHING

Printscreen: *Care Of Editions*. ©

pes opened up by digitalization, massive urban growth, deterritorialization and so forth. My interests have broadened. The label is a place where I can check in from time to time, but I'm curious what performative distribution, in general, can offer this picture.

**GO:** Can you say something about the exhibition at Relevante Musik?

**GS:** This was a cross between exhibition design and a visualization of our business model. The main foyer at the Villa Elisabeth has a semi-circular bar that's near the main staircase, and we setup another semi-circular merchandise table face-to-face with the bar, with just enough room for one person to pass through, who could then get a drink in one hand and a record in the other. So I was selling merch and giving people a tour of the website, while one of our artists, Lucrecia

Dalt, was producing her album at the same desk, creating a stop-and-start kind of background music. We also made a series of custom furniture that looked like little chairs, but you could stack them up and put records inside. So the amount of records in each chair was equivalent to the number of records needed to sell before a download was made available. We scattered these throughout the main entrance, with some listening stations setup, so people could lounge out and listen to the records, or to Lucrecia, or browse through the record bins, while having a seat on our inventory, both digital and physical.

**GO:** People first have to buy a certain amount of vinyl record before the downloads will be available and checks being sent to those who download. Considering the past few years, what has happened regarding the value of the checks, or the downloads? What has happened to the physical

and non-physical items of this project in terms of value?

**GS:** It's hard to tell. About half the checks get cashed. The rest, I can only imagine. Maybe half of them are kept? The downloads pop up once in a while on places like mixcloud or youtube. I don't really mind so much. If it's just after a release and some radio station posts the whole B side, then I might ask them to take it down at least for a while, but it's like a river; anytime you place a rock in it, the water just goes over and around. Sending checks keeps getting harder and harder. Actually I'm looking forward to that being done. In the beginning, I had an account with the Swiss postal bank, which could print the checks locally in the currency of the recipient, but the IRS has made this increasingly difficult. Now they want Swiss banks to give them more information on US accountholders than Switzerland gets on any of its accountholders. So I've also had to find alternative routes myself. If the checks do acquire value over time, then these difficulties will only add to their value by making them more rarified and unique.

**GO:** Digitalization has radically changed the ways in which music is produced, distributed and consumed. Never before have we produced or listened to as much music as today. The way we listen to and store music as data in our media devices, such as a computer, mp3 players, iPods, mobile phones etc., has changed the value of music in different ways. I would like to hear what you think about it. How do you relate *Care Of Editions* in this context?

**GS:** I'm interested in how the ways we navigate the world of music and the ways we present music affect its curatorial value, not just its monetary value. Record stores have always been access

points that play a curatorial as well as educational role. Today, we have new access points, and many of them, being digital, are dispersed across the internet or across devices. They streamline our access to music while making the search for music, and even how we queue up and choose tracks, increasingly hands-free. So these modes of presentation start turning anything we listen to into background mixes. We could resist that trend, but I'm curious what could happen if we flesh out the potential here. It's akin to studying networks, distribution systems, economic relations, migration routes, and all kinds of processes that happen almost without notice and that span a great many things and people. I'm interested in giving these attention, maybe even building time and space into them so we can better analyse them, rather than reach into the network and pull out some shiny object to study. I would say *Care Of* started by touching on the system of distribution and it has branched out over the years out into the territory of background music, mixes and spaces of presentation.

**GO:** As a »conceptual project« it also involves music. I guess it's an important choice what kind of music you are dealing with. Or not? What kind of music does the label cover? Could you describe the criteria of the albums and music related to the label?

**GS:** Absolutely it's important, but I'd say it's equally important for the label to do its part in making it possible for almost any kind of music to be released. Otherwise, if we developed a certain sound, then you have to ask, how experimental can the music really be. To my mind, experimental music shouldn't belong to any specific sound world. It should be able to reinvent itself. I look at labels like Ghostly International, who have such

a compelling brand narrative, it allows them to release any music they want, even if they don't take advantage of that. I want to. It's fair to criticize *Care Of* for sometimes taking the spotlight off the music we release, to the point where our curatorial approach might not seem central, but I would argue to the contrary: That's what allows us to follow the twists and turns of what experimental music might be, even if it doesn't sound experimental on the surface.

**GO:** But if the music that is released on these LPs and downloads are, as you also imply, not necessarily experimental music, rather tends to be a »general« alternative music, in-between pop and art music, isn't that a paradox in a project which aims at critically challenging the structure of the market?

**GS:** If the records were only experimental, the business model would seem like a gimmick to help sell records that wouldn't sell on their own. On the other hand, if we only release music that already had an established place in the market, then the project would be a critique or an interruption of the market. Instead, the aesthetic coherence comes from a collaborative starting point, set together with the musicians and without being so tied-up in the Spirit of Capitalism or the Critique of Capitalism.

**GO:** You discuss how not only the format of distribution and commerce but also how the patterns and labels of music influence the reception and perception of the audience: The struggle of adapting formats, pieces and albums to distribution and how the shaping of duration, for example, causes a shift in scale and character. Could you explain it better?

**GS:** Intonation has a lot to do with mobility in music. Before equal temperament, you had to be more selective in moving between tonal centers. You usually had to pick and choose which intervals and keys were in play and which ones were off limits, or you could tune to the harmonic spectrum and not transpose at all. Today, equal temperament's the most widely-used tuning system, but not because of purely aesthetic reasons. Its standardization started with colonialism and the shipment of Broadwood pianos around the world. So the push to open up tonal borders was helped by a push to open up commercial borders. When you open up those tonal borders, you also flatten out the richness of harmonic tuning. You lose both the consonant and the dissonant extremes, so to make up for that loss, a system like equal temperament often leads to more showmanship, or what we could call »the circus act«. By contrast, harmonic intonations generally favor long-durational music, like drones, where there's no need or even room for movement. There's a richness that springs out of the elements in place. Experimental music is also generally at odds with showmanship. There's less responsibility placed on the composer's shoulders to add something to the situation, if, instead, the situation can be made to speak for itself. Still, I think rejecting showmanship altogether can be naïve. It's not just a question of musical materials or ideals. As listeners, we've become accustomed to movement and to sound with a compelling surface quality. That's partly why I'm so intrigued by music that negotiates between the expectations of commercial music and experimental music, without resorting to caricatures. Marc Sabat, for example, has a practice that's informed by the history of intonation. On his album, *Les Dureses*, which is the fourth in our series, released in 2014, he stays within a harmonic tuning, but he finds a way of changing keys by pivoting to other spectra, so he's

playing with different kinds of inertia – some that push towards longer durations, and others, towards shorter, more popular forms: What he calls an imaginary folk music.

**Giuliano Obici** is an artist and researcher working primarily with sound. He holds degree in music, communication and psychology. He wrote the book *States of listening: medias and sound territories*. Currently teaching at Fluminense Federal University in Rio de Janeiro and is Positionens Brazilian stringer.

**Gary Schultz** is an artist and musician whose works often merge with various curatorial and derivative forms.

<https://careof.co>



**augmented instruments**  
22. & 23. Mai 2019 | 20 Uhr  
Kesselhaus in der Kulturbrauerei Berlin

Mit spezifischer Mikrofonierung, Verstärkungssystemen und variabler Effektsteuerung ausgerüstet spielt das ensemble mosaik Werke von Sebastian Claren <sup>UA\*</sup>, Ann Cleare, Klaus Lang <sup>UA</sup>, Max Marcoll <sup>UA</sup>, Timothy McCormack, Sarah Nemtsov <sup>UA</sup>, Stefan Prins <sup>UA</sup>, Amir Shpilman <sup>UA\*\*</sup>

**www.ensemble-mosaik.de**

Gefördert aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds. Kompositionsaufträge \* finanziert durch die Ernst von Siemens Musikstiftung und \*\* mit Unterstützung des Adele and John Gray Endowment Fund.

HAUPTSTADTKULTURFONDS

Die folgenden drei Texte sind Abschriften der Impulsvorträge, die anlässlich der von Gisela Nauck veranstalteten Reihe Musikalische Zeitfragen II: Die Avantgarde lebt! in den Räumlichkeiten von Nemtsov & Nemtsov in Berlin-Charlottenburg am 23. Februar 2019 gehalten wurden.

## Affirmative Kritik – eine Skizze

Patrick Frank

Im folgenden Input werde ich versuchen, meine theoretische Perspektive zu veranschaulichen und erste Resultate zu präsentieren. Erste Resultate deshalb, weil die Thematik, was Avantgarde sei, mein aktuelles Promotionsthema streift; darin analysiere ich den Wandel kritischer Differenz seit den 68ern im Politischen, in den Künsten mit Fokus auf die Neue Musik und der (Kultur-)Theorie am Departement Kulturanalyse der Universität Zürich. Das aber, was sich als kritische Differenz durchzusetzen vermag, fällt sehr oft zusammen mit dem, was wir *Avantgarde* bezeichnen. Vorausschicken muss ich, dass ich aufgrund der knappen Zeit dialektische Komplikationen und weitere Unannehmlichkeiten gänzlich außen vorlassen muss. Ich präsentiere leidigen Reduktionismus mit dem Versprechen allerdings, dass da noch mehr kommt. Aber nicht heute!

Eine Kritik, ein kritisch intendierter Inhalt im weitesten Sinn, sei es ein Musikwerk der Neuen Musik, ein kulturtheoretisches Buch oder eine politische Bewegung, präsentiert, auf den kleinsten Nenner gebracht, zwei Seiten: Jene, die etwas exkludiert und negiert und jene, die etwas inkludiert, bejaht oder affirmiert. Negation oder Affir-

mation meinen einen generellen *Modus* der Kritik, derweil Exklusion und Inklusion die Materialbehandlung in Umsetzung des Modus betreffen. Mehrere Fragen folgen dieser Gegenüberstellung:

1. In welchem Verhältnis stehen Negation und Affirmation und in welchem Verhältnis stehen Exklusion und Inklusion?
2. Durch welche Zugangsweisen, exkludierend oder inkludierend, wird das kompositorische Material gewonnen?
3. Worauf beziehen sich Exklusion und Inklusion?

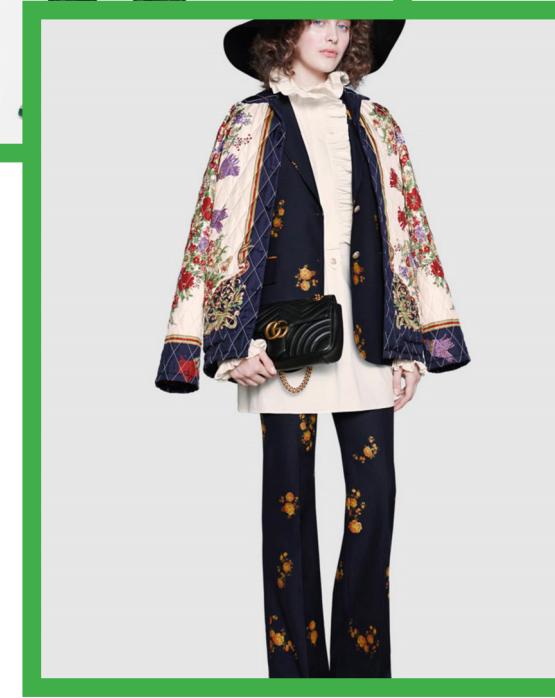
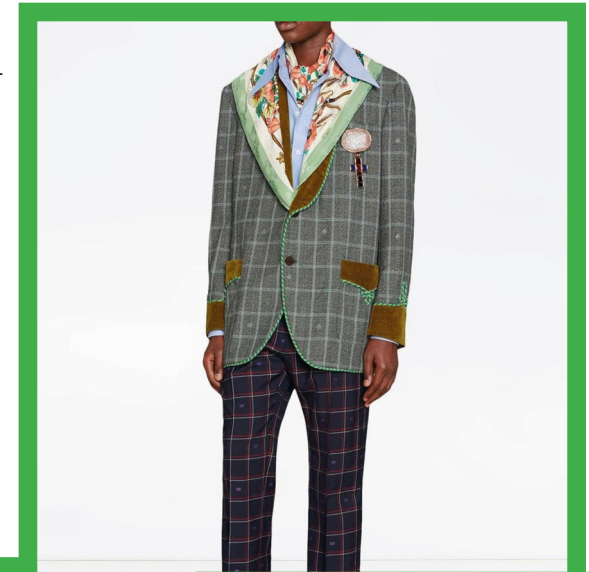
Wie diese Fragen gemeint sind, möchte ich kurz skizzieren. Nehmen wir ein einfaches Beispiel: Schönbergs Technik der 12 aufeinander bezogenen Töne exkludiert Mehreres: Sowohl die freie als auch die funktionale Tonalität, aber auch anderes atonales Komponieren, beispielsweise des späten Skrjabin. Die primäre Setzung für Schönberg war das Problem der *Tonalität*, wie mit ihrem fest gestellten Verlust umzugehen sei, nämlich exkludierend und stattdessen die Setzung der Zwölftontechnik. Die Serialisten monierten später, die Exklusion der Tonalität sei nicht ausreichend durchgeführt und erweiterten daraufhin das Konzept der Zwölftontechnik auf Metrik, Rhythmik und Dynamik.

Festhalten möchte ich, in Hinblick auf die Merkmale der heutigen Avantgarde, dass lange selbstverständlich war, das Negierte zu exkludieren. Diese Phase des kompositorisch-kritischen Denkens möchte ich die negativistisch-exkludierende bezeichnen. Sie war in der Neuen Musik bis etwa in die 70er Jahre kritisch different, bevor sie zunehmend zu *ungewollt* scheinhafter Kritik verkam. Am Erschöpfen des Materialfortschritts wurde das Ende des negativistisch-exkludierenden Denkens festgemacht, begleitet von der Diagnose, Kritik und Avantgarde seien Geschichte

geworden. Wie wir heute beobachten können – und die vorliegende Diskursreihe ist Zeugnis davon – haben sich jedoch nicht Kritik und Avantgarde verabschiedet, es dauerte nur etwas länger als in den anderen Künsten, bis Kritik und Avantgarde in der Neuen Musik affirmativ-inkludierend gedacht wurde.

Affirmation als Denkperspektive kann durchaus kritisch sein, jedoch ist ihre Kritik schon in ihrer Grundkonstitution paradox: Wie kann eine Bejahung eine Verneinung meinen?

Oder: Wie sehen die Strategien der Inklusion des Negierten aus? Drei



Maximalismus in der Mode: Alessandro Michele, Gucci. ©



Typen möchte ich kurz skizzieren und damit komme ich zu den Merkmalen der Avantgarde unserer Tage:

1. Die postmoderne Ironie oder ironische Affirmation
2. Subversion oder subversive Affirmation
3. Hyperaffirmation

Alle drei Typen der affirmativen Kritik affirmieren zum Schein: Entweder ist die Affirmation ironisiert, die Affirmation dient der Unterwanderung des Negierten bzw. Kritisierten oder das Negierte bzw. das Kritisierte wird ins Hyperkonkrete radikalisiert. In allen drei Fällen ist die kritische Absicht – also ihre negativistische Seite – ins Affirmative invertiert.

### Postmoderne Ironie oder ironische Affirmation

Wenn das direkte Negieren indifferent wird – was im Neue Musik-Diskurs und darüber hinaus oft vorschnell als ein *Ende der Kritik* und damit eng verknüpft, ein Ende der Avantgarde beklagt wurde – stellt die Strategie, das zu Negierende in sein *reflexives* Gegenteil zu invertieren, es zu ironisieren und durch Ironie darauf zu verweisen, dass keine *ernstgemeinte* Affirmation, keine eigentliche Bejahung gemeint ist, eine Alternative dar, Kritik neu zu denken. Das Negierte wird in der ironischen Affirmation nicht durch *Absenz* bestraft – z.B. der Absenz der Tonalität in Schönbergs Zwölftonsystem – sondern ironisch *vorgeführt*.

Doch auch diese typisch postmoderne Strategie verfiel nicht allzu lange, früh kam Zweifel auf: »Sarcasm, parody, absurdism, and irony are great ways to strip off stuff's mask and show the unpleasant reality behind it. The problem is that once the rules for art are debunked, and once the unpleasant realities the irony diagnosis are revealed and

diagnosed, then what do we do?« (David Foster Wallace)

Ja, was kommt dann? Antwort: Weitere Spielarten der affirmativen Kritik. Wir befinden uns noch im Modus der affirmativen Postmoderne, trotz rechtsreaktionärer Tendenzen im Politischen mit Folgen bis in die Künste. Diese träumen von einer Renaissance des radikal exkludierenden, negativistisch-ideologischen, politischen Antagonismus.

Zurück zu erfreulicheren Entwicklungen. Die derzeitige Avantgarde der performativen Künste fällt mit subversiven und hyperaffirmativen Konzepten auf. Subversion und Hyperaffirmation trennen die Art und Weise, wie sie die Integration des Negierten konzeptuell umsetzen: Das gelingende subversive Vorgehen ist ganz davon abhängig, die Maske der Affirmation unbeschadet aufrecht zu erhalten, den Schein als Ernstgemeintes zu inszenieren: die Figur des *undercover*-Agenten ist für das subversive Vorgehen exemplarisch. Die Performance-Gruppe *Yes Men* (man beachte den Namen – yes als Kürzestform affirmativer Denkweise) ist berühmt geworden durch ihre subversiven Konzepte. Das Subversive versteckt den affirmativen Schein, das Hyperaffirmative exponiert und maximiert ihn.

In der Hyperaffirmation wird durch das übertriebene Ausstellen, durch die übertriebene Exposition und Konkretion des Negierten das Affirmierte zur kritischen Negation. Was heißt das? Schon fast ein Klassiker der Hyperaffirmation in der Neuen Musik ist Johannes Kreidlers GEMA-Aktion. Das Urheberrecht, welches nach Ansicht Kreidlers den aktuellen technischen Entwicklungen nicht gerecht wird, da noch immer jedes noch so winziges und nicht identifizierbares Zitat peinlich genau auszuweisen ist, führte Kreidler durch einen Berg von über 70.000 ausgefüllten Zitatmeldungen die Absurdität des geltenden Urheberrechts vor. In der Hyperaffirmation wird

performativ vollzogen was kritisiert wird, jedoch ist der Vollzug maximalistisch, so wie Kreidlers Berg an Formularen.

Einen ähnlichen Maximalismus inszenierte ich in der Theorieoper *Freiheit – die eutopische Gesellschaft* in 2015: Knapp fünfstündig, bestehend aus mehreren Autoren, Philosophen, Komponisten, Literaten und Juristen, jeder mit seinem ganz eigenen Vortrag, seiner eigenen Idee, seinem eigenen Ausdruck; keine Zitate, aber Kompositionen – Zusammensetzungen – aus Kompositionen, nämlich die eigenständigen Beiträge der eingeladenen Fremdautoren. Das Resultat könnte als qualitativer Maximalismus bezeichnet werden, eine beabsichtigte Überfülle an Inhalten, Ideen, Ausdruck etc. Bei Kreidler findet man weitere Werke von quantitativem Maximalismus, beispielsweise seine Reihe mit Kompressionen klassischer Werke auf minimale Zeiteinheiten – das Gesamtwerk Beethovens in einer Sekunde und Ähnliches.

Hyperkonkretion und Maximalismus sind Verwandte. Um die Konkretion zu verdeutlichen, muss sie zugespitzt und maximiert werden. Selbstverständlich steht hierfür die ganze Palette künstlerischer Kreativität zur Verfügung: Ein durch digitale Technologien realisierter Maximalismus, ein Maximalismus der Disziplinen und Inhalte; damit einhergehend aber auch eine weitere Auflösung von Grenzen und eine Tendenz zum Performativen.

### Zusammenfassend einige Kriterien aktueller Avantgarde:

1. Inklusion des Negierten. Nicht in der Absicht, das Negierte einzuebnen, vielmehr es entweder zu maximalisieren, zu ironisieren oder zu unterwandern.
2. Die konkrete Vorführung des Negierten. Die

Betonung der Konkretion birgt provokatives Potential, insbesondere wenn das Negierte, je nachdem, um was es sich handelt, konkret inszeniert wird. Um klar zu machen, dass das konkret aufgeführte kritisch intendiert ist, dient die Übertreibung – der Maximalismus – sowohl in quantitativen, als auch qualitativen Verfahren.

3. Die Tendenz zum Maximalismus lässt sich übrigens auch in der Avantgarde der Mode nachweisen, allgemeiner auch in der Popkultur: Guccis Chefdesigner Alessandro Michele gilt als Avantgardist, sein Stil wird als Maximalismus charakterisiert, ein überbordendes Zusammenstellen verschiedenster, scheinbar konträrer Stile. Männer- und Frauenmode gleiten ineinander über und sind kaum noch voneinander zu unterscheiden.

War die negativistisch-exkludierende Kritik wirkungsmächtig für die Avantgarde der Künste bis etwa in die späten 60er Jahren, so hat sie sich allmählich in eine affirmativ-inkludierende Kritik ausgebildet, die noch immer wirkungsmächtig ist und unsere und andere Avantgarden bestimmt.

### Postscriptum

Ich möchte diese Beobachtung ergänzen mit der These, dass das Ende der negativistisch-exkludierenden Phase einher ging mit einem Wandel zur affirmativ-inkludierenden Denkweise. Damit wäre aber auch die Definition, was *Postmoderne* sei, ein Ringen um Dezentralisierung, Pluralisierung und die Kritik des versteckt und offen Ideologischen zu ergänzen mit dem Wandel von der Negation zur Affirmation als Denkperspektive. Adorno und weitere Vertreter der kritischen Schule verwarfen die Affirmation, da sie mit Gewohnheit gleichgesetzt wurde. Ich möchte da widersprechen: Eine Bejahung ist, gleich einer Verneinung, eine

Antwort auf eine Frage oder eine Problemstellung, Negation und Affirmation sind beide reflexiv. Willst du xy? Ja, ich will! – Antwort auf eine Frage, genauso wie Nein danke!

Gewohnheit ist hingegen die Absenz einer Reflexion, d.h. die Absenz einer Frage oder Problemstellung, das Vollziehen einer Handlung, ohne sie in Frage gestellt zu haben. Zur Gewohnheit wurde die negativistisch-exkludierende Kritik: Nicht deren je spezifisches kompositorisches Material, vielmehr das negativistisch-exkludierende Vorgehen. Insofern ist es einerlei, mit welchem Material die negativistische Kritik vorgebracht wurde, solange ihre Struktur, d.h., das Verhältnis zwischen Negation und Affirmation, unangetastet blieb.

Kompositorische Schulen wie der Serialismus, der Spektralismus, die Stochastik usw. affirmieren die eigene Zugangsweise und Technik des Komponierens, damit aber auch die kompositorische Perspektive, d.h. ihre Differenz gegenüber bestehende Zugangsweisen, ihre Unterscheidungsmerkmale, ihre Schwerpunkte usw. Gemein ist den diversen kompositorischen Schulen das basale Verhältnis zwischen Negation und Exklusion auf der einen Seite und Affirmation und Inklusion auf der anderen Seite: Das Neue ging exkludierend mit dem Alten um, selbstverständlich von Fall zu Fall mehr oder weniger konsequent. Ich möchte den exkludierenden Umgang mit dem Negierten *negativistische Kritik* bezeichnen.

## Hören und Komponieren mit performativen Objekten und Subjekten

Juliana Hodkinson

Liebe Alle,

Ich bin ja nicht da, und das ist sicherlich gut so, weil ihr dadurch entspannter zuhören könnt. Ich habe mir nämlich vor ein paar Jahren vorgenommen, dass alle meine Arbeiten in und um die Kunstmusik und Klangkunst womöglich den Zuhörer mit einbeziehen sollten. Heute Abend wäre eine weitere Möglichkeit gewesen, dieses Vorhaben ganz buchstäblich umzusetzen. Dies soll keine Einladung an die Zuhörer\*innen sein, sondern eine Forderung. Ein Teil des Aufwands in dieser Präsentation sollte von mir an euch ausgelagert werden – asymmetrisch, uneben verteilt. Am Anfang würde diese Forderung nur durch meine Stimme erscheinen, später, eigentlich ganz bald, durch andere Mittel. Nun hat die Vortragende meine Stimme übernommen, was die Doppeldeutigkeit der Einladung/des Eingeladen Werdens nicht weniger macht.

Ich hatte schon vor über 10 Jahren in einer musikwissenschaftlichen Doktorarbeit über die Stille mir eingebildet, dass ich auf der Spur eines Begriffs des »aural performative« wäre. Kurz gesagt, die Erkenntnis – aus dem Performativen abgeleitet – dass nicht nur das Tun und das Sprechen Handlungen sind, sondern auch das Hören. Vor allem, wenn wir Kunst durch Klang entgegennehmen. Das ist jetzt länger her, das Performative hat sich inzwischen als wichtiges Teil unserer Kunsterfahrung und des sozialen Selbstverständ-

nisses durchgesetzt, und auch bei mir wurde es danach noch ein bisschen komplexer, bis ich wie vorher erwähnt zu dem vorläufigen Schluss kam, dass die logische Konsequenz des postintentionalen Komponierens, der postinstrumentalen Musik und des postpassiven Zuhörens wäre, dass der Zuhörer auch teilnehmen muss. Was hätten wir davon? Die von mir so lang ersehnte affektive Resonanz. Ja, wir wollen Schwingungen erleben, wir kommen ins Konzert, weil wir etwas hören wollen. Aber wir wollen auch dabei ins Gespräch kommen, dafür ist das von Gisela Nauck und Sarah Nemtsov entworfene Konzept des Diskurs-salons ein Ausdruck. Und weil es das postintentionale Komponieren ganz ehrlich gesagt noch nicht wirklich gibt, kann ich ja gleich zugeben: Aus meiner Position heraus, will ich ja wie gewohnt die Stimme erheben, aber eben auch dadurch andere zum Mitschwingen stimulieren.

Mit einem Ansatz aus der affektiven Resonanz, können wir auf unsere sinnlichen Erfahrungen als aktive und offene Form zugreifen und unsere Beziehung zu Dingen in der Welt sowie zueinander kontinuierlich improvisieren. Das ist es schließlich, was uns zur Kunst hinzieht – zu der Möglichkeit, für einen eingegrenzten Moment unsere eigenen Erfahrungen und Erwartungen provisorisch und improvisatorisch umzuarrangieren. Mitschwingend räsonieren/resonieren folgt als affektive Hermeneutik die Ontologie der Schwingungskraft, in der es keinen Gegensatz dazwischen gibt, Phänomene auf materieller und diskursiver Ebenen gleichzeitig zu betrachten.

Klang bleibt nicht an einem Ort oder an dem Objekt seiner Herkunft, sondern breitet sich im Raum aus, vibrierend, auch in der Wahrnehmung, Produktion produzierend. Durch Gegenseitigkeit (reciprocity) hallt es mit dem aktiven Einsatz von Zeit, Raum, Materie und Körpern. Leise und subtil oder explosiv-ekstatisch, je nachdem.

Es gibt eine direkte Verbindung zwischen musikalischer und sozialer Resonanz. Wenn wir uns eine größere Hybridität, in der Beschäftigung mit musikalischen Strukturen erlauben, dann folgen daraus Öffnungen für die Vielfalt in der musikalischen und institutionellen Praxis, die ein größeres Spektrum an Quellen und Hintergründen in sinnvoller künstlerischer Resonanz mitbringen, und damit die sozialer und kultureller Vielfalt, die wir noch lange nicht haben.

Daher, auf ein Impulsreferat etwa über die künstlerischen Auseinandersetzungen mit Philosophien der Affekte aufbauend, wäre durch eine Zusammenarbeit zwischen uns allen eine klangliche Performance entstanden. Wenn ich also hier gewesen wäre. Nach und nach sollte ein Resonanzfeld ausgerollt werden, in dem eine etwas neue Verflechtung der klanglichen Beziehungen stattfinden könnte. Durch ein kleines Maß an verkörperter Interaktion sollten wir in der Lage sein, uns buchstäblich aufeinander einzustimmen – und zwar in dynamischen Kupplungen, die in Echtzeit gleichzeitig in verschiedene Richtungen, in einem Rhizom affektiver und affinativer Verbindungen verlaufen. (Kleine Aktionen und minutenlange Erregungen in diesem subdynamischen Gewirr könnten eine Sozialität in unserem gegenwärtigen Format verstärken und uns auch von einem Fokus auf die rein mechanischen physikalischen Komponenten des Klangs abbringen.)

Lasst uns dann das Subjektive mit dem Affektiven ersetzen. Wenn wir von neuen Subjektivitäten reden wollen, könnten wir das Kollektive und das Affektive zusammenfließen lassen, durch Vibration und Resonanz. Denn heute werden wir es durch meine Abwesenheit nur zu einer imaginären und utopischen Klangmaterialität schaffen, die nur mit diesen Worten und in eurer Vorstellung gebaut ist. Wir werden nur anfangen können, zu fragen, wen ich hören kann und wer mich hört

bei der Konstruktion, nicht des *Ichs*, sondern von diesem *Wir*.

Eine Voraussetzung für die Partizipation bzw. Nutzung des Publikums als Performance-Werkzeug in der zeitgenössischen Kunstmusik ist, dass sich entscheidende Elemente des Werkkonzepts im 21. Jahrhundert von partiturbezogenen auf klangbasierten Modalitäten verlagert haben. Dies ist Teil der allgemeinen Erweiterung des Instrumentariums (durch historische Instrumente, Instrumente aus vielen verschiedenen Kulturen, erfundene und postinstrumentale Instrumente, Objekte, neue Materialien und elektronische Erweiterungen). Mit der Schwächung des Status der Partitur entsteht nicht nur eine Öffnung für eine breitere Palette von Darsteller\*innen, darunter Amateure, Nicht-Spezialisten, Kinder, sondern auch für Auftritte ohne Proben und Übung. Die Dinge sind spontaner geworden.

Es ist wie gesagt vielleicht gut, dass ich jetzt nicht selber da bin, weil ihr nun an dieser Stelle auch ohne Probe und ohne Vorbereitung, hättet mitwirken müssen. Stillschweigen und Nichtstun wäre da kein Ausweg gewesen, sondern auch ein Statement. Keine Musik ohne Resonanz.

## Materialexplosion und Avantgardeanspruch

Rolf Großmann

Ich freue mich heute hier zu sein, da ich Gisela Nauck, die ich heute zum zweiten Mal treffe, schon lange als Herausgeberin der Positionen schätze und bedaure, dass sie ihre Funktion aufgegeben hat, was ich aber auch sehr gut verstehen kann, weil wir ja langsam in die Jahre kommen,

wo man mal loslassen muss und man die Dinge sich verändern lassen muss. Und so ist es glaub ich auch beim heute angesetzten Thema: Vielleicht müssen wir die Avantgarde loslassen und sich verändern lassen. Dazu komme ich aber gleich. Ich werde weniger über konkrete Dinge, wie: Was ist jetzt Multimedia und wir komponieren wir in der digitalen Explosion? sprechen, aber ich möchte schon einige der Diskursstreitpunkte zum Thema machen und das vielleicht auch sehr global. Da wäre einmal das Material. Wir haben das im Titel Materialexplosion genannt, weil ich das in einem Aufsatz, den ich über die Digital Natives geschrieben habe, so beschrieben habe. Dann der Avantgardeanspruch. Ich glaube, man muss erstmal etwas zum Avantgardebegriff sagen, bevor man sagt, dass es eine neue Avantgarde gibt. Und hier sind wir vielleicht auch nicht ganz einer Meinung. Gleich vorausgeschickt: Dass es so etwas wie diese Veranstaltung und dieses Konzert hier gibt, das spricht eigentlich schon dafür, die Avantgarde fortzuführen – wie man sie auch immer nennt. Engagement, Diskurs, gute Musik – wenn das Avantgarde bedeutet, bin ich auf jeden Fall dabei. Und dann gibt es so ein paar Nebenschauplätze, die dann tatsächlich mit dem Medienwandel und dem Wandel von Komposition zu tun haben. Wir haben das eben wunderbar an dem Text von Juliana Hodkinson gesehen, dass sich tatsächlich im Verhältnis von Komposition, Aufführung und Hören etwas Grundlegendes ändert. Das ist glaub ich eins der wichtigsten Charakteristika des 21. Jahrhunderts und vielleicht auch des ausgehenden 20. Jahrhunderts.

Ich komme kurz dazu, was ich mit der Explosion des Materials meine. Wir sind im 21. Jahrhundert tatsächlich in einer neuen Situation. Wenn wir das kurz einmal Revue passieren lassen: Wie war Komposition und Materialentwicklung im 20. Jahrhundert verknüpft? Wir hatten am Anfang die

Emanzipation der Dissonanz, die Emanzipation des Geräuschs, wir haben den Algorithmus im Sinne des seriellen Kalküls, wir haben das Experiment bei Cage zum Beispiel, wir haben den Minimalismus, den Reduktionismus, wir haben jede Menge verschiedener kompositorischer Linien und vergessen aber immer was, denn wir haben durch die neue Schriftlichkeit der Phonographie und später der digitalen Medien etwas, was man vorher so nicht denken konnte. Wir haben alle Dinge, mit denen wir Klang formen können, zur Verfügung. Wir haben so etwas wie eine Transmedialität, wir haben in den 80er und 90er Jahren die Explosion des computerisierten Gestaltens. In den 80er Jahren beginnt das mit MIDI, dem Musical Instruments Digital Interface, dem Standard, der nach und nach alles, was in den 80er Jahren mit Studio zu tun hat, in seinen Bann zieht. Aber natürlich auch die E-Musik, ich denke etwa an Dirk Reith, der in Essen die FM-Synthese mit dem populären DX7 stark macht und damit experimentell arbeitet. Im Grunde kommen solche Instrumente ja auch aus der Zusammenarbeit mit der sogenannten ernstesten Musik, in ihrer Vielfältigkeit. Und diese Richtung sorgt dafür, dass diese Instrumente überhaupt erst avancierte Geräte werden können: Dass eine Explosion des Materials, die sich dann fortsetzt in den 90er Jahren mit Plugins, mit all dem, mit dem wir heute, wenn wir irgendwie in diesem Sinne in medialen Bereichen Musik gestalten und auch hören, stattfindet. Wir haben es mit der Virtualisierung zu tun, wir haben das Bedroom-Producing. Wir haben die Demokratisierung des Web 2.0, das Social Web, wir haben die Distribution mit Spotify, wir haben eine allgemeine Verfügbarkeit der Musik in Spotify, seltsamerweise fehlt dort Einiges, was wir heutzutage Avantgarde nennen könnten – vielleicht muss man darüber auch mal sprechen – aber diese ganze Explosion scheint einen zu erschlagen, es scheint

im schlechten Sinne postmodern, ein Nebeneinander, ein Anything Goes, zu fordern. Wenn wir also in so einer Situation von musikalischem Material sprechen, gibt es dann überhaupt noch so etwas wie einen Fortschritt des Materials, ein Fortschreiten des Materials, eine Weiterentwicklung des Materials, ein avanciertes Material, wie es Adorno in der Mitte des 20. Jahrhunderts als Vorangehen, als in diesem Sinne Avantgarde verstanden hat? Oder können wir diesen Materialgedanken von vornherein vergessen und es gibt dies nicht mehr? Also man müsste darüber diskutieren – und das lass ich hier bewusst für unsere Diskussion offen – gibt es so etwas wie eine Ästhetik der Materialentwicklung, gibt es eine Ästhetik der Avantgarde, wie sie zum Beispiel Peter Bürger noch im Fragmentarischen gesehen hat, ausgehend von der Medienentwicklung des Films, der Montage, der Collage, mit Walter Benjamin? Die Künstler\*in wird dort zur Chirurg\*in, schneidet etwas auseinander und setzt es neu zusammen. Das als neue Linie der Materialentwicklung zu sehen, das wäre so eine Frage. Oder gibt es eben nur noch ein Nebeneinander? Was auf jeden Fall falsch ist und nicht mehr funktioniert, sind lineare Fortschrittsbegriffe, wie Adorno versucht hat, sie zu konstruieren, etwa im Sinne des Serialismus. Wir haben das eben schön bei Patrick Frank gehört: So kann es nicht weitergehen. Man kann das nochmal dialektisieren, indem man sagt, ja das Widerständige wird jetzt attraktiv, also eigentlich ein Widerspruch, und das geht eben nur durch Ironie oder andere Strategien der Verkehrung, so kann man das sehen. Aber ich denke, wenn wir Fortschritt einfach linear fortführen wollen, werden wir damit keinen Erfolg haben. Erst einmal wäre es wichtig, Entwicklungslinien zu denken, die sich durchaus kreuzen und widersprechen können, und dort jeweils Neuerungen zu identifizieren, so eine Art pluralisierter Adorno also.

Die Avantgarde und der Avantgardeanspruch, die sind immer irgendwie verknüpft und vielleicht können wir uns darauf einigen, ohne diese lange Theoriegeschichte durchgehen zu müssen – und es gibt eine wunderschöne Theoriegeschichte der Avantgarde etwa in Aufsätzen, ich sag mal nur drei Beispiele, von Adorno ohnehin, von Gianmario Borio, der wunderbar über die Avantgarde in der Mitte des 20. Jahrhunderts schreibt, oder auch Volker Straebel, der die amerikanische Avantgarde von ihrem Ende her betrachtet, auch sehr inspirierend – gut, das gehen wir jetzt alles nicht durch, ich sag ihnen einfach mal zwei, drei Merkmale, die für mich Avantgarde sind und ich glaub wir können da Konsens haben: 1. Die kritische Distanz: Irgendeine Form von Kritik muss da drin sein. 2. muss es reflexiv sein und darf nicht naiv sein, Banalität ist sofort ein Ausschlusskriterium für Avantgarde, sobald jemand überhaupt nicht darüber nachdenkt, was er tut und es eben einfach tut, obwohl es große Kunst sein kann, wird es wahrscheinlich keine Avantgarde, jedenfalls nicht in unserem Sinne, sein. 3. Innovation: Es muss irgendwie innovativ, neu, erobernd, spannend sein, es muss etwas erschließen. Das korrespondiert ja wieder mit der Materialentwicklung, wenn wir sagen, wir haben einen Stand des Materials X und wir wollen etwas Neues, dann würden wir voraussetzen, dass es auch einen Status Y, eine Erweiterung, eine Erneuerung oder irgendetwas gibt, dass darüber hinaus geht.

Ja, zum Avantgardeanspruch, den finde ich immer problematisch und ich finde eigentlich, es gibt nur gute und schlechte Musik. Und ich selbst würde den Avantgardebegriff gar nicht so strapazieren. Da bin ich wahrscheinlich etwas über Kreuz mit den Veranstalter\*innen, obwohl mir das absolut sympathisch ist, in Richtung Avantgarde zu gehen und zu sagen, es gibt eine neue Avantgarde des 21. Jahrhunderts. Aber mit diesem

Begriff sind auch so viele – wir haben es gehört – ausschließende Dinge verbunden, dass man damit auch ein großes Problem haben kann. Und wenn man das eben als einen Ausdruck bürgerlich elitären Denkens sieht, dann hat man sicher ein Problem damit. Und wenn man dann noch sieht, wie stark zum Beispiel popmusikalische Phänomene aus dem Avantgardebegriff ausgegrenzt werden, oder auch jegliche Affirmation, dann ist das ebenso hochproblematisch, weil man so die ästhetischen Strategien des 20. Jahrhunderts und die des 21. Jahrhunderts gar nicht verstehen kann. Oder man muss dann, wenn man sich Jeff Koons und Ilona Staller anschaut – ich sag bewusst mal etwas aus der Bildenden Kunst, damit wir nicht in einen schwierigen Disput über das musikalische Material kommen –, mit komplexen Ambivalenzen umgehen. Ist das schon eine Kritik des Affirmativen oder ist das nur die reine Affirmation? Ist das ein Anbieten an Pop? Man kann die ganze Palette ausbreiten und sagen, was ist eigentlich Jeff Koons Anteil an der Materialentwicklung in der Bildenden Kunst? Ist das Null, ist das reine Affirmation, reiner Kommerz oder was ist es? Man kommt sofort in so einen Fragekomplex hinein. Darüber müsste man diskutieren.

Die Nebenschauplätze leiten sich ab aus der Schriftlichkeit und der Medialität. Ich gehe davon aus, dass die Schriftlichkeit, in der musikalisch gestaltet wird, sich in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts ändert. Es gibt eine große Erweiterung dieser Schriftlichkeit, nämlich die Phonographie, und die ist dafür verantwortlich, dass wir diese ganzen neuen Komponenten haben, über die wir heute sprechen. Nicht erst das Digitale, sondern schon die Phonographie. Dass wir zum Beispiel, wie es gerade zu hören war, von einer Ästhetik des Hörens sprechen. Dass das Hören als ein aktiver Akt aufgefasst wird, das kommt in den 50er Jahren der phonographischen Gestaltung. Dass wir aber

auch so etwas haben wie Resonanz, Vibration, und die Abkehr von den vier Hauptparametern der klassischen Musik, nämlich Melodik, Harmonik, Rhythmik, Dynamik, hin zum Klang, und wir über die Materialität nachdenken, mit Christoph Cox über New Materialism, das hängt schon mit der Phonographie zusammen und später dann natürlich mit der digitalen Phonographie. In dem Moment nämlich, in dem die Phono-Graphie, also die Klang-Schrift, die Klangschreiberei, das Recording in die Welt der Zahlen wechselt und berechenbar wird. Das heißt aber auch, dass Komposition eine neue Rechtfertigung braucht. Komposition heißt in meinem Verständnis, dass es eine Komposition und eine Ausführung geben muss. Es gibt also eine Schriftlichkeit, die das Medium der Komposition ist, die Notation, und danach muss es eine Ausführung geben. Und das ist sozusagen gesetzt in dieser Schriftlichkeit. Wenn wir aber in die Welt der Phonographie wechseln, oder gar in die digitalen Medien mit generativen Prinzipien, dann ist die Ausführung obsolet geworden und wir müssen uns ein neues Verhältnis zwischen der Komposition, der Komponist\*in, der Notation und der Performance, der Ausführung ausdenken. Und das kam gerade eben in dem Vortrag von Juliana Hodkinson ganz wunderbar zum Ausdruck. Es geht nämlich nicht darum, dass die Ausführenden, so wie das früher geplant war, eben nur in Anführungszeichen eine Partitur sklavisch ausführen. Noch bei Cage ist das fast so, wenn man mal von David Tudor, dem genialen Interpreten, absieht. Auch die Folien der *Variations* müssen, einmal gelegt, von den Ausführenden präzise befolgt werden. Also diese Rolle des Interpreten, des und der Ausführenden muss sich verändern, muss neu reflektiert werden, und das ist eben – im vorausgehenden Vortrag – fast mustergültig geschehen. Es braucht eine neue Rechtfertigung.

Noch ein Punkt: Um überhaupt die Materialentwicklung und aktuelle Musik verstehen und bewerten zu können, müssen wir verstehen, welche Strategien des phonographischen Gestaltens im 20. Jahrhunderts eigentlich etabliert, experimentiert, erobert worden sind, welche sich in den Mainstream begeben haben, welche uns umgeben. Und hierbei die sogenannte populäre Musik auszuschließen, ist schlichtweg unmöglich, weil sie den Mainstream der etablierten Strategien verkörpert – wie etwa die Strategie der DJ Culture, die von Jamaica ausgehende Live-Elektronik des Dub, die sich im Hip Hop fortsetzt, die sich im Sampling, im Remix manifestiert. Natürlich können wir sagen, das haben wir auch schon in der E-Musik gehabt, aber die Strategien, wie sie sich dann etabliert haben, sind welche, die irgendwo in diesem ganz unheimlichen Kontext der Kulturindustrie und des Populären und des Windigen und des Naiven gebaut worden sind. Und wir können uns dem nicht entziehen. Aus meiner Sicht, um es klar zu sagen, reicht es nicht, die elektronische Musik Stockhausens oder musique concrète Pierre Schaeffers zu nehmen oder die Klangökologie von Murray Schafer und dann haben wir das Spektrum in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Das wäre doch eine ganz grobe Verkürzung. Wenn wir nicht die ästhetischen Strategien beider Welten bis heute fortdenken, dann sind wir nicht in der Lage zu begreifen, was heute geschieht.

---

Großmann, Rolf/Hanáček, Maria: »Sound as Musical Material«, in: Papenburg, J./Schulze, H. (Hg.): *Sound as Popular Culture. A Research Companion*. Cambridge: MIT Press, 2016, S. 53–64.

Großmann, Rolf: »Gespielte Medien und die Anfänge ‚phonographischer Arbeit‘«. In: Saxer, Marion (Hg.): *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 381–398.

**Liebe Erdbewohnerinnen,  
wir sind Frauen aus einem zukünftigen  
Zeitalter.**

**Wir haben eine Raumsonde gefunden,  
die in die Galaxie geschickt wurde. Sie  
ist nach 1235 Jahren wieder auf die  
Erde gefallen.**

**Diese Raumsonde enthält Dokumente,  
die für uns Aufnahmen menschlicher  
Stimmen zu sein scheinen.**

**Seitdem wir sie entdeckt haben, stu-  
dieren wir sie mit großem Interesse.**

**Wir besuchen ihr Zeitalter, um Ihnen  
ein Geschenk zu bringen: eine Präsen-  
tation der Ergebnisse unserer Arbeiten  
auf der Basis dieser klanglichen Doku-  
menten.**

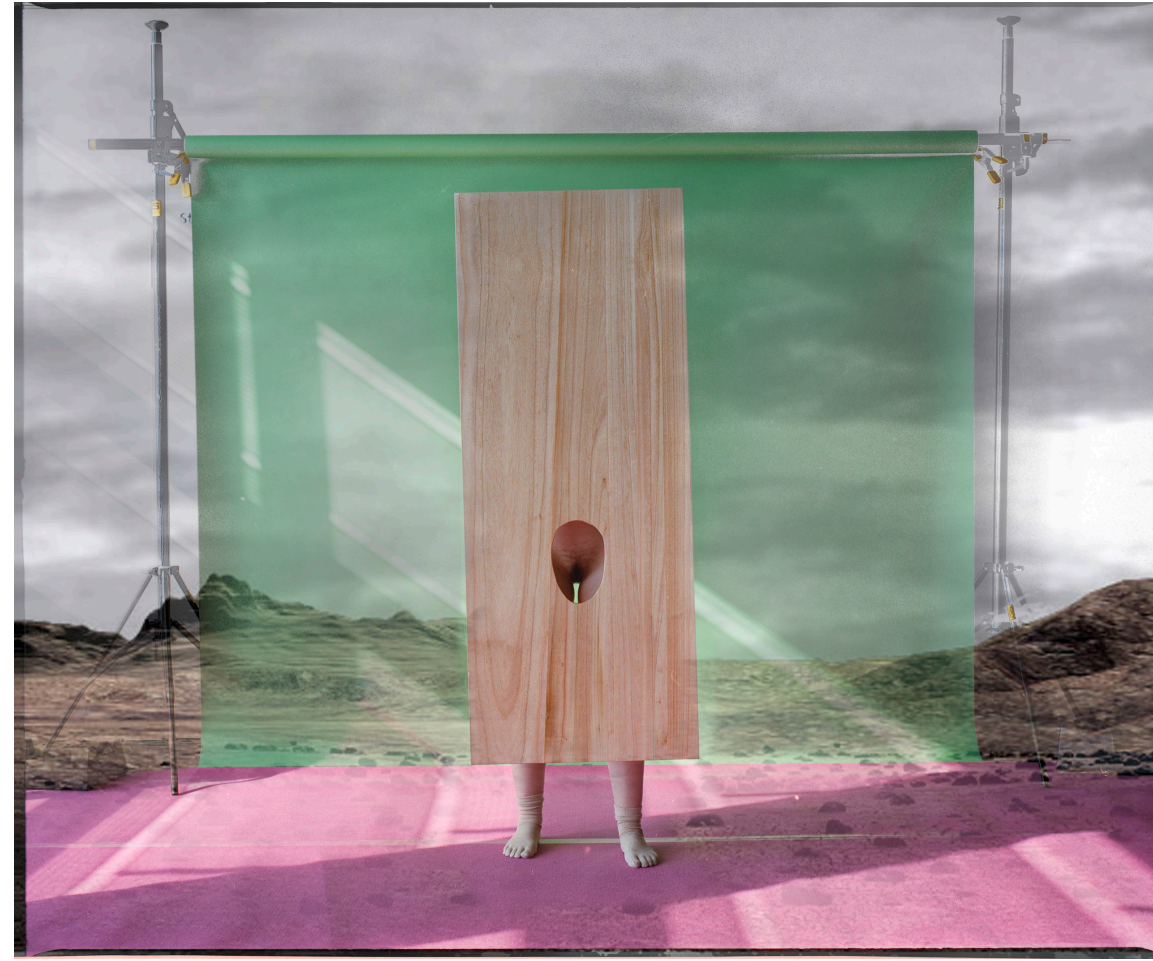
**Diese Nachricht ist synthetisch produ-  
ziert, weil wir Ihre Sprache nicht kön-  
nen.**

**Behalten Sie dieses Geschenk bitte  
geheim, auch wenn es Ihnen die Lust  
schenkt, Ihre Zukunft zu verändern.**

**Ihre Erdbewohnerinnen**









Aliénor Dauchez ©

*L'Ailleurs de l'autre*

Nach einer Produktion von La Cage und Les Cris de Paris

Kostüm: Aliénor Dauchez, Miriam Marto

Bühne: Michael Kleine

Sängerinnen: Anaël Ben Soussan, Marie Picaut, Camille Slosse, Michiko Takahashi



## PERFORMANCE

### JENNIFER WALSH

Time Time Time  
24. März 2019, MaerzMusik, Haus der Berliner Festspiele, Berlin

Die Bilder vom Schwarzen Lochs erschienen einen Moment zu spät, um in Jennifer Walshes *Time Time Time* Aufnahme zu finden. Dennoch sind sie als Gegenstände präsent, und das zurecht: Denn was würde genauer die Notwendigkeit des Umdenkens von Zeitlichkeit verdeutlichen als ein Schwarzes Loch?

Für *Time Time Time* arbeitete Jennifer Walsh mit dem Philosophen Timothy Morton zusammen, der zur philosophischen Strömung des Speculative Realism und New Materialism gehört, die sich ausgehend von den Erkenntnissen der Physik seit Einstein mit einem neuen Denken aller Grundkategorien beschäftigt, besonders derjenigen von Materie, Objekten und Zeit. Interessanterweise steht die auf den ersten Blick abstrakt wirkende philosophische Auseinandersetzung mit gängigen Grundkonzepten in engem Zusammenhang mit der Bedrohung unseres Ökosystems durch die Erderwärmung. Mortons Konzept der Hyperobjekte (Morton 2013) bezeichnet Objekte, in die wir als erkennende Subjekte verwickelt sind, wie die Klimaveränderung, das Klima selbst, oder aber auch die Zeit. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie oftmals zu groß und zu nah sind, um direkt gesehen werden zu können; um sie zu beschreiben, müssen also indirekte Wege gesucht werden, die zwischen Phänomenologie und Spekulation liegen. Die »realistischen« oder »materialistischen« Aspekte liegen in der Anerkennung einer selbsttätigen Materie, die nicht auf kulturelle oder diskursive Bedeutungszuschreibungen wartet.

Das Konzept der Hyperobjekte, auf das sich Walsh schon in *Everything is Important* (2016) bezog, ist außerdem geeignet, das relationale System ihrer Kompositions-Performances zu verstehen. Denn Walshes Produktionen haben die Tendenz, selbst den Charakter von Hyperobjekten anzunehmen. Sie zeichnen sich durch eine differenzierte Verbindung der musikalischen, performativen und visuellen Ebene aus. Hierzu gehört auch die selbstverständliche Mischung von Musikstilen sowie das Einbeziehen anderer Performer\*innen und der Energien, die sie mitbringen. Die Stücke und ihre Aufführungen sind soziale Räume, in denen Musiker\*innen, Materialien, Erinnerungen und potentiell alle existierenden kulturellen Artefakte Beziehungen eingehen können.

In *Time Time Time* sind neben Walsh ein Meditations-Performer, die Sound- und Klangkünstler\*innen Áine O'Dwyer, Lee Patterson, M.C. Schmidt, Streifenjunko (Eivind Lønning & Espen Reinertsen), Vilde&Inga (Inga Aas & Vilde Alnæs) auf der Bühne oder auf den Galerien des Haus der Berliner Festspiele verteilt. An der hinteren Bühnenwand befindet sich eine Leinwand, die zu Beginn vielleicht ein anderes Bild eines Schwarzen Lochs zeigt: als ein Objekt, das auch die Raumzeit der Aufführung generiert. Während sich die Aktivitäten der Performer auf den ganzen Aufführungsraum ausweiten, und laut Presseberichten auch die Entropie des Publikums die Länge der Aufführung beeinflusst, sitzen vier der Performer\*innen in einer Reihe an Tischen mit elektronischem Equipment an der Bühnenrampe. Hierdurch wird die Grenze zwischen Auditorium und Bühne unterstrichen und zuweilen der Energiefluss

blockiert. Intensiv (und immersiv) ist dagegen ein späterer Moment, in dem die Performer\*innen sich durch den Zuschauerraum bewegen und ein urwaldartiges Soundscape mit Vogelgeräuschen produzieren. Die Zuschauer\*innen werden so zu Teilen des Hyperobjekts, ohne dass eine ursprüngliche Version von Natur oder Gemeinschaft evoziert würde. Denn zugleich ist auf der visuellen Ebene der Leinwand eine Maschine zu sehen, die Plastikdinosaurier herstellt. Vorstellungen von Natur als etwas von uns Getrenntes, Ursprüngliches werden durchbrochen, und unsere Zugehörigkeit zur Natur unterstrichen. Durch den ironischen Verweis auf die Plastikdinosaurier wird im selben Moment die Formierung unserer Wahrnehmung durch die Warenwelt bewusst gemacht.

Solche Brechungen sind kennzeichnend für Walshes Komponieren, und der Art und Weise, wie sie ihr Material auswählt und mit ihm arbeitet. Ein Aspekt ihrer Arbeiten ist die starke Präsenz von sprachlichem Material, das auch in *Time Time Time* intensiv genutzt wird. Unter anderem sind es mit Timothy Morton erarbeitete Textpassagen und Phrasen des Fernsehens, Sätze, die durch Social Media wabern, die Walsh mit ihren Co-Performern solange zerdehnt und zerstückt, bis sie wieder zu musikalischem Material werden. In diesem Prozess der Materialbearbeitung zeigt sie Gemeinsamkeiten mit Gustav Mahlers und Olga Neuwirths Komponieren. Der Prozess wird auch auf musikalisch sedimentiertes und visuelles Material bezogen, das sowohl selbst produziert wird sowie aus dem found footage alter Fernsehbilder besteht.

Die starke Präsenz des sprachlichen Materials ist in gewisser Weise naheliegend, da Walsh eine immer wieder überraschende Virtuosität als Vokalperformerin zeigt. Sie verwendet eine Bandbreite von gesprochenem Text in einem an Rap und Hip-hop angelehnten Rezitativo-Stil, um die Phrasen des alltäglichen Lebens umzuformen. Auch die (mit einfachen Instrumenten erzeugten) Vogelstimmen der Urwaldsoundscape werden zum Ausgangspunkt ihrer stimmlichen Virtuosität. Indem all das angehäuften kulturellen Material im Beisein des Publikums zu einem multimedialen Kunstwerk umgeformt wird, zeigt Walsh Möglichkeiten, die Welt umzugestalten.

Zu ihrer Art und Weise, dies zu tun, gehört die Zusammenarbeit mit den anderen Performer\*innen, die Teil des Hyperobjekts sind. Durch die starke Präsenz zeigt sich Walshes Interesse an hierarchiereduzierten Gefügen, in denen sich der Fokus zwischen verschiedenen Soli, Duetten oder Ensemble-Konstellationen der verschiedenen Performer\*innen immer wieder verschieben lässt.

Insbesondere das Solo der Harfistin Áine O'Dwyer sei hier als besonders intensiver Moment der Aufführung erwähnt. (Mit dem in der experimentellen Musik eher ungewöhnlichen Instrument erinnert sie an Walshes Aisteach-Projekt, mit dem sie die Geschichte einer musikalischen irischen Avantgarde erfunden hat.) Die Intensität des Harfensolos entsteht unter anderem dadurch, dass es in Walshes Stück auf eine laute Phase mit musikalischen und tänzerischen Anleihen an die Clubkultur anschließt. Diese wurde zu großer Lautstärke und Intensität gesteigert – gefolgt von einer plötzlichen Stille. Wie während Unfällen in Fernsehfilmen sind nur gleichmäßig aufleuchtende Lichter zu sehen, die Performer\*innen halten in ihrer jeweiligen Bewegung inne. Selbst die Leinwand ist endlich »still«. Aus dieser Stille erfolgen tiefe, verstärkte Harfentöne und es entwickelt sich das virtuose Spiel von O'Dwyer. Ein neuer Anfang, eine neue Zeit, die das Versprechen von Schönheit mit sich führt. Doch auch diese wird mit alltäglichen Sätzen durchbrochen, die alltägliche Handlungen beschreiben – wie Geld aus dem Bankautomaten zu holen.

In der starken Präsenz des Alltäglichen zeigt sich eine weitere Parallele von Walshes Produktionen zum New Materialism. Ihre Reflektion von verschiedenen sich überlagernden Zeitlichkeiten beschränkt sich nicht nur auf die Zeit der Planeten, Objekte und Zellen, sondern auch die Formung von Zeit und Zeitwahrnehmung durch Arbeit, sei es durch Fabrikarbeit oder Haushaltsarbeit. Die homogene Zeit, an die wir uns gewöhnt haben, ist ein Ergebnis der Fabrikarbeit, unterteilt durch den Rhythmus der Fließbänder. Die Zeit der Bühne und der Musik jedoch ist eine andere. Vor allem hat sie die Möglichkeit, eine Vielfalt verschiedener Zeitlichkeiten präsent zu machen, von der im Clubbeat tanzenden Performerin bis hin zum meditierenden Performer, dessen Tätigkeit sich nicht eindeutig erschließen lässt. Es könnte der innere Guru der neoliberalen Arbeitswelt aus den Textpassagen sein, an den man sich wendet, wenn man während der Arbeit kontinuierlich still weint.

Mit dem Modell der Hyperobjekte, die den Mikro- und Makrokosmos von Walshes Produktionen strukturieren, stellt sich die Komponistin einigen der aktuellen Herausforderungen. Diese beginnen bei der Erderwärmung, die Walshe als einen Prozess präsent macht, dessen Teil wir sind, auch wenn wir immer nur kleine Teile zu sehen bekommen. Die überwältigende Präsenz von Informationen und Fragmenten der Alltagskultur, deren ästhetische Reize uns als wahrnehmende Subjekte überfordern können, werden als Hyperobjekte ebenfalls als etwas präsent, das eine eigene Zeitlichkeit produziert.

Die Stärke von Walshes Kompositionen-Performances ist, dass sie lohnenswerte Fragen des Denkens und Wahrnehmens aufwerfen. Damit entfalten sie ihre eigene Raumzeit, die über die Aufführung hinausreicht. Deutlich ist, dass Walshe auch auf der Suche ist nach einer neuen Position für das künstlerische Subjekt im Verhältnis zu den Hyperobjekten der Gegenwart. Dadurch bleibt manches rätselhaft, manches dringt nicht von der Bühne in den Zuschauer\*innenraum. Doch damit unterstreicht sie die Relevanz von Kunst, ihre Teilhabe an einem neuen Denken über und in der Welt, solange es sie noch gibt.

Irene Lehmann

## ZEITSCHRIFT

### TEXTE ZUR KUNST

Heft #112 – Noise/Silence

Lärm und Stille stehen nicht nur im Verhältnis eines Kippbildes, sondern auch mit anderen Begriffen wie Geräusch, Rauschen, Klang und Musik in verzwickten Verhältnissen. Je nach Perspektive kann Lärm, der meistens eine negative Bedeutung besitzt, als Geräusch, Klang und Musik mit einer positiven Perspektive auf ein Klangereignis betrachtet werden; es geht dabei um den Relativismus des Beobachtens.

Der Musikwissenschaftler Kai Ginkel veröffentlichte 2017 sein Buch *Noise – Klang zwischen Musik und Lärm*, wobei sich der Begriff Noise als Klangästhetik im deutschsprachigen Raum musiksozio-

logisch etabliert hat, d.h. sich nicht auf die historische, sondern die systematische Musikwissenschaft thematisch fokussiert. Allerdings ist es auch üblich, dass der englische Begriff Noise im neutralen Sinn zu Geräusch ins Deutsche übersetzt wird. Zu diesem Themenkomplex findet man einen Diskurs in der Ausgabe »Noise/Silence« der Zeitschrift *Texte zur Kunst*, um dem deutschen Begriff Lärm eine ästhetische Bedeutung zukommen zu lassen. Diesen Diskurs könnte man auf die Stellungnahme von Ginkel, der leider nicht in diesem Band berücksichtigt wurde, zum deutschen Begriff Noise zurückführen.



Während der Aufsatz vom Musikwissenschaftler Rolf Großmann »Stille, Geräusch, Rauschen« von der Stille als Ausgangspunkt des Geräuschs mit dem Beispiel des »stillen Stücks« John Cages – 4'33'' – ausgehend von der Historie der Geräusche als Kunst anfängt, betrachtet die Medienwissenschaftlerin Ute Holl in ihrem Aufsatz »Ausgrabung der Stille« die Stille mit Heideggerischen Ansätzen metaphysisch zunächst als Angst (S. 47). Beide können als gute Einführungen in das Thema gelten und formulieren als gegensätzliche Positionen mit Lärm und Stille eine thematische Vorgabe. Großmann stellt darüber hinaus die künstlerische Forschung *A Study into 21st Century Drone Acoustics* von Gonçalo F. Cardoso und Ruben Pater vor (S. 43), bei der die Geräusche von Drohnen archiviert wurden und nicht nur als *L'art pour l'art*, sondern auch als Glossar zur historischen Sound-Forschung fungieren. Dies erweitert den Horizont auf die Perspektive des Geräuschs. Ute Holl ist die einzige Person, die sich in der Ausgabe hauptsächlich mit der Stille befasst hat. Sie präsentiert abstrakte und schwer begreifbare Bilder der Stille im Vergleich mit Werken des Künstlers Hiwa K, der die Kraft der Stille thematisch behandelt (S. 51). Dadurch ermöglicht sie es die Stille so konkret wie möglich darzustellen, generalisiert aber die Stille nicht als eindimensionale Vorstellung, sondern pluralisiert sie diskursiv. Die Kunsthistorikerin Fiona McGovern beschreibt in ihrem Artikel »Sound Kuratieren« die Geschichte der kulturellen Vermittlung von sogenannter Geräuschmusik. Ihr Beitrag unterscheidet sich deutlich von den anderen, denn es geht mehr um den Aspekt der Vermarktung.

Cevdet Ereğ, Michaela Melián, Andrea Neumann und Arto Lindsay, die sich als Künstler\*innen mit Geräuschen beschäftigen, erweitern in ihren Beiträgen die theoretischen Vorgaben von Rolf Großmann und Ute Holl mit Beispielen ihrer eigenen Werke. Man kann verallgemeinern, dass die Auseinandersetzung mit Geräuschen in der Regel dazu führt, das Verhältnis von Sound und Raum hervorzuheben, damit amorphe Klangereignisse versachlicht bzw. verkörpert werden. Der Raum ist der Ort, wo die Stille und das Geräusch gemeinsam existieren könnten (Holl S. 51; Ereğ et al. S. 85–89; Melián S. 93–97; Neumann S. 107; Lindsay S. 113).

Während Arto Lindsay die Transformation von Lärm zum Geräusch andeutet (S. 115), setzen die anderen ihren Kompositionen und künstlerische Aktivitäten meist Auseinandersetzungen mit Geräuschen voraus. Dies erinnert wiederum an die Betrachtungen von Ginkel zu diesem Thema, der in seinem eingangs erwähnten Buch Noise als »eine Art der meist elektronischen Klang- und Musikproduktion« (S. 10) bezeichnet. In diesem Sinne entwickelt sich das Thema »Noise«, angefangen bei den Theoretikern Großmann und Holl bis zum letzten Beitrag des Praktikers Lindsay, in einem feinen Bogen hin zum Feld des elektronischen Klangs.

Man könnte behaupten, seit der Entstehung der Installations- bzw. Klangkunst befasst sich die Kunst mehr mit auditiven Effekten, während sich die Musik, abgesehen vom Bereich des Theaters und der Oper, andersrum mehr mit optischen Phänomenen räumlicher Darstellungen wie z.B. Installationen auseinandersetzt. Szenen Bildender Kunst gelingt gelegentlich eine andere Betrachtung von Klängen. Der Komponist und Gewinner der Musikautorenpreis 2019 Michael Maierhof schreibt häufig Musik, bei der es um Klangspektren und Schwebungen geht, die sich aus Geräuschen zusammensetzen. Bei einem Vortrag im Rahmen der Internationale Ensemble- und Komponistenakademie für zeitgenössische Musik Impuls in Graz deutete er an, dass seine Musik in der Musikszene und in der Kunstszene konträr rezipiert wird, denn einerseits halte man seine Kompositionen nicht für konzertante Musik, andererseits ist die Kunstszene begeistert von seiner Klangkunst. Der Band »Noise/Silence« der Zeitschrift *Texte zur Kunst* veranschaulicht diesen Dissens zwischen Kunst und Musik bei der Rezeption des Klangs. Es ist in der Tat noch nicht die Zeit, dass Kunst und Musik Begriffe harmonisch teilen, die interdisziplinäre Zusammenarbeit in der Terminologie von Bildender Kunst und Musik ist noch in den Anfängen.

**Saori Kanemaki**

## BUCH

### ULTRA SOUNDS. THE SONIC ART OF POLISH RADIO EXPERIMENTAL STUDIO

David Crowley (Hrsg.)  
Kehrer Verlag

Mit der frisch veröffentlichten Sammlung von Aufsätzen *Ultra Sounds. The Sonic Art of Polish Radio Experimental Studio*, herausgegeben von David Crowley, in den Händen, verwundert es nicht, wie das, was in einem kleinen Raum in einem unscheinbaren Gebäude in Warschau geschah, die Dynamik der polnischen Kultur beeinflusste.

Der ein oder andere, der zum ersten Mal mit dem Thema in Berührung kommt, könnte fälschlicherweise aus dem Namen der Institution und dem Begriff »experimentell« schließen, dass es sich um eine hermetisch abgeschlossene Nischenaktivität mit geringer Außenwirkung handeln könnte. Dabei war das Studio im kommunistischen Polen einer der wenigen Orte, an denen künstlerische Freiheit herrschte, und der die Elite polnischer Künstler anzog, darunter nicht nur Musiker, sondern auch Regisseure, Filmemacher (wie Andrzej Wajda, Wojciech Has, Zbigniew Rybczyński) und Theaterleute (Józef Szajna, Jerzy Jarocki).

Das Buch, das auf dem englischsprachigen Markt das erste Mal eine derart gründliche Abhandlung zu dem Thema bietet, schließt eine bedeutende Wissenslücke in der polnischen Nachkriegskultur, auch in Bezug auf das avantgardistische künstlerische Umfeld hinter dem Eisernen Vorhang, das einen regen

Kontakt mit der westlichen Kultur unterhielt und die trotz der politischen Hindernisse und des Drucks der sowjetischen Behörden eine ihrer wesentlichen Bestandteile war. Von dem Ausmaß dieser Ereignisse mag sich vielleicht nicht jeder bewusst gewesen sein.



Das faszinierende Buch voller wertvoller Illustrationen nutzt die Chance, das Phänomen in einem weiten interdisziplinären und historischen Panorama aufzuzeigen, ohne dabei einem akademisch-musikwissenschaftlichen Diskurs zu verfallen. Das Buch zeichnet ein lebhaftes und anekdotenreiches Bild einer Epoche und ihrer politischen und gesellschaftlichen Verwicklungen. Die Geschichten erzählen nicht nur von statuenhaften Charakteren, sondern von Menschen »aus Fleisch und Blut« (wie z.B. die Anekdote darüber, wie Penderecki ein Auftragswerk für Elektronik vergaß und wie ihm seine Freunde aus dem Studio aus der Patsche halfen). Transkriptionen von Gesprächen mit ehemaligen Toningenieuren des Studios sowie ein ausführliches Interview mit

Eugeniusz Rudnik – einem der charismatischsten von ihnen – vertiefen das Gefühl, die emotionalen Dynamiken und Beziehungen zwischen Künstlern und denjenigen, die sich bescheiden als »Ingenieure« bezeichneten, auf einer tieferen Intimitätsebene zu verstehen (tatsächlich erscheint irgendwann in dem Buch eine Diskussion darüber »Ob ein Ingenieur, ein Handwerker auch ein Schöpfer ist und wo man hier die Grenze setzen darf?«).

Der erste Beitrag (von Bolesław Błaszczyk) über die Anfänge des Warschauer Studios (dem ersten Studio hinter dem Eisernen Vorhang und immerhin dem vierten Studio der Welt nach Paris, Köln und Mailand!) ist für all diejenigen eine Pflichtlektüre, die sich für die Geschichte und das kulturelle Leben in Mittel- und Osteuropa nach dem Zweiten Weltkrieg interessieren. Denn unter der immer noch glühenden Asche der politisch auferlegten stalinistischen Ästhetik des sozialistischen Realismus, melden sich schon jene zu Wort, für die nicht nur Folklore und Neoklassizismus von Bedeutung sind, sondern auch die Ideen von Pierre Schaeffer oder die neuesten elektronischen Werke von Karlheinz Stockhausen, die sonst im Ostblock unbekannt sind. Wir sprechen über das Jahr 1957, als diese Themen (elektronische Musik, Serialismus und bald darauf musikalische Aleatorik) die wichtigsten künstlerischen Diskurse des Westens darstellten. Zu dieser Zeit gingen andere Länder des kommunistischen Blocks nicht das Risiko eines radikalen Bruchs mit dem totalitären System ein und wählten eher vorsichtige Wege zur Entstalinisierung der Kultur. Das Warschauer Studio wird so zu einer Art interkulturellem (oder gar inter-zivilisatorischem) Verbindungselement in einem vom Kalten Krieg zerrissenen Europa.

In der Essaysammlung finden wir außerdem äußerst interessante Texte zu elektronischen Werken von Krzysztof Penderecki und Bogusław Schaeffer, zwei Schlüsselfiguren der polnischen Nachkriegsavantgarde, Texte zu ausgewählten Gattungsfragen wie Klangkunst, Hörspiel (Text von Lukas Jiříčka) oder Filmmusik (Text von Daniel Muzyczuk).

Faszinierend ist zudem der philosophische Text von Michał Libera über das Phänomen der Partitur in der polnischen elektronischen Musik, das sich besonders überraschend entwickelt hat und das Problem der musikalischen Notation in bisher unbekanntem Maße neu definiert. Hier wird die Partitur zum Übermittler des Inhalts, die einerseits dem Toningenieur dient, der dadurch zu einem neuen Typus eines Interpreten wird, und die vielleicht auch dem Hörer ein wichtiges kognitives Instrument zur Rezeption

als Äquivalent zum Klang bietet. Daher auch das Phänomen der strengen Partituren bei aleatorischer Musik (wie in Włodzimierz Kotońskis Stück *Aela*) und den grafischen Partituren in der Ästhetik der offenen Form (wie bei Bogusław Schaeffer in seiner *Symfonia – Muzyka Elektroniczna*).

Aber handelt es sich bei diesen Partituren um das eigentliche Werk, sind sie identisch oder eher unabhängig, etwa Hilfsmittel, Transkription des Klangmaterials, der Versuch einer grafischen Interpretation oder eine Form dessen, was bereits akustisch aufgenommen wurde? Und in diesem Fall: Welches ist das eigentliche Stück?

Ein wesentlicher Aspekt der Textsammlung sind die Übersetzungen von Archivtexten der wichtigsten Künstler des Studios (Józef Patkowski, Krzysztof Szlifirski, Bohdan Mazurek) sowie der historische Text von Zofia Lissa zur Filmmusik, das vermutlich für viele eine wertvoll bibliographische Quelle darstellt.

Erwähnenswert ist schließlich auch der Beitrag von Aleksandra Kędziorek über das erste Projekt zur Innenausstattung des Studios, unter der Feder des wahrscheinlich radikalsten polnischen Moderne-Visionären, Oskar Hansen, dessen Werk ein eigenes Buch füllen könnte. In seiner Vision sollte das Innere des Studios vollständig schwarz verhangen werden, sodass der Studioraum nur eine objektive Leinwand für die dort gehörten Klänge wird, ohne den imaginären Raum einzuschränken oder von ihm abzulenken. Daher auch der umgangssprachliche Name dieses Ortes – *Black Room*. Die historische Rolle dieser bescheidenen Dimensionen des Raumes in der Kultur östlich der Elbe sind nicht zu unterschätzen. Seit der Auflösung des legendären Studios 2004 stellt das Buch *Ultra Sounds* das bisher vollständigste Bild dieser unkonventionellen Institution dar.

### **Tomasz Biernacki**

*Aus dem Polnischen übersetzt von Katja Heldt*

---

## **FESTIVAL**

### **KLUB KATARAKT**

*16.–19. Januar 2019, Hamburg*

**A**m Anfang weiß man gar nicht, ob man am richtigen Ort ist. Denn mit der kleinen Bar auf der einen Seite und den bunten Sitzhockern, die überall verteilt sind, lädt der dunkle Raum in der Hamburger Kulturfabrik Kampnagel eher zu einem loungigen Abend ein denn zum Konzert. Die Besucher unterhalten sich entspannt und trinken ihren letzten Schluck fritz cola als sich nach ein paar Minuten die Türen zu der einen Seite öffnen und Einblick in den Konzertsaal bieten, einem schlichten Raum mit Backsteinwänden und in ein Quadrat aufgestellte Sitzreihen. Als einziger Schmuck dienen der Flügel und ein Banner mit dem Festivalnamen: klub katarakt.

Das internationale Festival für experimentelle Musik lief in diesem Jahr zum 14. Mal und lockte

wieder zahlreiche Besucher. Der künstlerische Leiter seit der Gründung des Festivals im Jahr 2005 ist Jan Feddesen. Mit der Komponistengruppe katarakt veranstaltete er seit 1992 Konzerte mit eigenen Werken. 2001 erfolgte die Umbenennung in klub katarakt und vier Jahre später entstand das gleichnamige Festival, bei dessen Organisation und Durchführung ihm heute Robert Engelbrecht und Ernst Bechert zur Seite stehen.

Heute ist nicht nur die Stadt Hamburg Unterstützer des Festivals, sondern auch die Kulturfabrik. Seit 2011 stellt Kampnagel dem Team von klub katarakt drei ineinander übergehende Hallen zur Verfügung, die besonders in den Wandelkonzerten der Eröffnungen und der abschließenden Langen Nacht aktiv in die Performances einbezogen werden. In einer der Hallen gab auch die Pianistin Ju-Ping Song, die als Artist in Residence aus den USA angereist ist, ihr Solorezital mit vier Werken von vier Komponistinnen. An diesem Abend präsentiert Ju-Ping Song Werke, die Videomaterial und eigene Aufnahmen beinhalten, die sie als zweite Stimme am Flügel begleitet.

Auf Kampnagel ist der Andrang groß – alle Plätze sind belegt, zum Teil stehen die Besucher. Für die Pianistin ist es nicht der erste Besuch bei klub katarakt. Sie war bereits 2015 zu Gast.

Bei dieser Resonanz fällt es im ersten Moment schwer zu glauben, dass das Festival ursprünglich aus einer Notsituation heraus entstanden ist. 2004 ließ die damalige Hamburger Kultursenatorin Dana Horáková verlauten, Neue Musik-Konzerte nur noch zu fördern, wenn die Organisatoren mehr als einhundert Zuschauer nachweisen können. Daraufhin wandten sich viele Musiker und Komponisten mit der Bitte an das Team von klub katarakt, die Veranstaltung auf ein Wochenende auszuweiten. Gesagt, getan. Mit einem Minibudget von 3.000 Euro hat man einen Raum, eine PA-Anlage, einen Flügel gemietet und Essen und Getränke gekauft. Gagen gab es nicht.

Seitdem ist das Festival stetig gewachsen. Und obwohl mittlerweile viele internationale Künstler wie Ju-Ping Song für das Festival nach Hamburg reisen, ist es doch immer noch stark in der lokalen Szene verankert. Das ist den Organisatoren besonders wichtig, da es ihnen vor allem darum geht, Musik aufzuführen, die nur selten oder gar nicht in der Hansestadt gespielt wird.

»katarakt ist für Jan, Ernst und Robert eine Plattform, die Musik und die Künstler zu präsentieren, die sie lieben«, sagt Ju-Ping Song. »Sie versuchen nicht jedem zu gefallen und haben eine Vision. Das ist es, was das Festival so erfolgreich macht.« Es wird deutlich, dass man Wert darauf legt, dass die Musik einen experimentellen Ansatz hat oder ein besonderes Konzertformat zulässt. Damit locken sie ein sehr heterogenes Publikum und besonders viele junge Besucher an, was eine schöne Abwechslung zu einem Konzertbesuch in der Elbphilharmonie oder anderen Konzerthäusern darstellt.

klub katarakt versucht mit Konzertformaten entgegenzukommen, die es so bisher nicht in Hamburg gibt. Zumindest nicht mit den installativen Wandelkonzerten und diesem musikalischen Spektrum. Und das ist es, was das Festival von anderen unterscheidet, die neue und aktuelle Musik präsentieren.

Bei klub katarakt prallen unterschiedliche Musiken und Performances aus neun Jahrhunderten zusammen, teilweise überlagern sie sich und ergeben überraschende Querverbindungen, sogar ein Gamelanorchester ist zu Gast. Das Publikum kann sich zwischen den Hörstationen bewegen und diese Reise durch die Zeiten und Räume noch intensiver erleben. Es ist in diesem Sinne auch eine Konzert-Installation.

Das diesjährige Festival präsentierte neben Ju-Ping Song auch Phill Niblock, Maximilian Marcoll und Frank Bretschneider, der in seiner audiovisuellen Performance Töne in Formen verwandelt. Abschluss war die »Lange Nacht«, in der kurze Konzerte, Performances und experimentelle Kurzfilme gezeigt wurden, und die in die After-Show Party mündete, auf der das DJ-Team Sutsche mit ihren tiefen elektronischen Beats für einen langen Ausklang sorgte.

Irem Cati

## LABEL

### DIE NEUESTEN ALBEN VON EDITION WANDELWEISER RECORDS

Diesen Satz schreibt der Komponist und Gitarrist Michael Pisaro in einem Text zur Geschichte der Edition Wandelweiser, der erstmals vor 10 Jahren in englischer Sprache auf Jon Abbeyes Blog *erstwords* erschien (gibt es auch auf [www.wandelweiser.de](http://www.wandelweiser.de)). Genau ein Dezennium später ist der Name Wandelweiser nicht bloß immer noch ein Begriff, sondern weiterhin ein lebendiges und produktives Label-, Komponist\*innen-, und Verlags-Kollektiv. Die Gruppe nun auf den einen oder anderen Begriff zu bringen, ist zwar ausweglos, zeigt aber auch die Vielfältigkeit ihrer Mitglieder und damit verbundenen Projekte an, die in seit 1992 unter diesem Namen tätig waren. Bevor hier nun aber umständlich die mittlerweile 27 Jahre lange Geschichte von Wandelweiser mühsam wiedergegeben werden soll, sei lieber an das Wort Jürg Freys vom selben Text erinnert, dass »die wichtigsten Gespräche [...] nicht in Worten [stattfinden], sondern in der Musik selbst«. Deshalb sollen an dieser Stelle die zuletzt veröffentlichten Produktionen zu Wort kommen, die im Katalog von Edition Wandelweiser Records verzeichnet sind. Immerhin erklärt auch Michael Pisaro: »Bei einer Aufnahme wird Klang gespeichert, um gebraucht zu werden.« Und so eine Gebrauchsform ist auch die überblicksartige Rezension jener Artefakte, die zuletzt vom kleinen Büro des Kollektivs in Haan bei Düsseldorf herausgegeben wurden.

Wem Wandelweiser noch kein Begriff gewesen ist, dürfte sich über die Politik des Labels doch arg wundern: Erik Saties *Socrate* (EWR 1812) steht hier neben Rutger Zuydervelts *Sileen II* (EWR 1810), Johan Lindvalls Stücke *circumstances* und *Five Songs* (EWR 1803) treffen auf John McCowens *Mundanas I–V* (EWR 1811). Was aber zunächst einmal den Anschein erweckt, hier würde all jenes querfeldein produziert werden, das irgendwo zwischen dem Unbekannten und dem schon klassisch gewordenen Modernen angesiedelt ist, folgt dessen ungeachtet aus zwei ganz verschiedenen Perspektiven einer eigenen Logik: Zunächst einmal ergibt sich die bunte Auswahl aus der Geschichte des Labels, das zwar mittlerweile selbst schon eine Institution geworden ist, es aber dennoch nie zu jener ökonomischen Handlungsfreiheit gebracht hat, die mancher Organisation schon in die Wiege gelegt wird, wenn ihre Förderung durch die öffentlich(-rechtliche) Hand von vornherein abgesichert worden ist. So erinnert sich auch Pisaro an die Begleitumstände vieler Veranstaltungen von Wandelweiser:

»[S]ogar in Deutschland mussten wir mit minimalsten Mitteln auskommen. Die CD's und die Aufführungen kamen [...] alle nur zustande, weil einzelne Leute aus der Gruppe immer wieder eine Möglichkeit fanden, etwas zu organisieren. Ein freier Raum in der Nähe; ein paar begeisterte Interpreten; ein kleines Stipendium [...].«

Des Weiteren zeigt sich eine Logik hinter dem Spiel des scheinbar Zusammenhanglosen, wenn man genauer hinschaut: Es blitzen dünne Verbindungsfäden zwischen einzelnen Alben und Titeln auf, die von den grundlegenden Gedanken Auskunft geben, die den Wandelweiser Katalog bestimmen.

Toshi Ichianagis *Sapporo* von 1963 beispielsweise, das vom US-amerikanischen Ensemble EYE MUSIC interpretiert wird (EWR 1801), dessen Mitglieder sich auf graphisch notierte Musik spezialisiert und sich 2006 noch während ihres Studiums zusammengefunden haben. Ichianagis Rezeption von John Cage und Earle Brown ist bekannt – er studierte in den 1950er Jahren an der Juilliard in New York; aber auch Cage fragte bezüglich dieses Werks des japanischen Komponisten: »Why is it so obvious, that this music is good for us?« Von hier aus reicht eine Linie zu den *Number Pieces* des späten John Cage, von denen der Pianist und Dirigent Guy Vandromme die erste und zweite Version von *One* und *One5* am Klavier eingespielt hat (EWR 1807). Es sind gerade solche Werke wie Ichianagis *Sapporo* und Cages *Number Pieces* – beispielsweise die Orchesterkomposition *108* –, in der die Stelle als Teilelement von Musik eine Bedeutung erlangt, die schließlich grundlegend für die Formierung des Kollektivs Wandelweiser Anfang der 1990er-Jahre geworden ist. Diese Bedeutung wird vom Ensemble EYE MUSIC durch die außergewöhnliche Länge von 50 Minuten seiner von *Sapporo*-Einspielung noch unterstrichen.

Filigran aufgenommen sind Johan Lindvalls Album *Giraffe* (EWR1803) und Marianne Schuppes *Nosongs* (EWR 1802). Frederik Rasten bedient in seiner Einspielung von Lindvalls *Giraffe* aus dem Jahr 1990 die akustische Gitarre und vermag gerade in den *Five Songs* mit seiner Stimme zu überzeugen. Dem Ganzen kommt dabei ein nicht zu verachtender nostalgischer Wert zu, der das Album irgendwo zwischen der idyllischen Musik Vashti Bunyan und dem Typus des eines minimalistischen Singer-Songwriters vor der vollständigen Durchkommerzialisierung dieser Sparte verortet. Marianne Schuppes *Nosongs* wollen zwar dezidiert keine Lieder mehr sein, lassen sich aber immer noch als antiphonale Dialoge der menschlichen Stimme mit sich selbst und dem verwendeten Instrumentarium verstehen. Obwohl sie Lindvall nicht ganz unähnlich sind, erreichen Schuppes elf *Nosongs* – *The, Other, April, Calling, Any, Here, In, Fingers, With, Bederick, Still* – an so mancher Stelle den Punkt einer einlullenden Monotonie, die vielleicht sogar gewollt ist, aber nicht immer überzeugen kann.

Die Aufnahmetechnik ist in Rastens und Schuppes Einspielungen jedenfalls derart empfindlich, dass sich schon ein gewisser Geist zeigt, der am Minimalismus, den Klangexperimenten der Nachkriegs-avantgarde und einer ästhetischen Innerlichkeit geschult ist, die zusammengenommen diese Produktionen bei Edition Wandelweiser Records vom Verdikt bloßer Hintergrundmusik befreien. Produktionen wie Rutger Zuydervelts *Sileen II* (EWR 1810) oder John McCowens *Mundanas I–V* (EWR 1811) zeigen vielmehr, dass so manche neue und alte Aufnahme im Katalog der Edition Wandelweiser Records zu einer Form des Hörens einlädt, das von bloßer Berieselung im Hintergrund bis hin zur konzentrierten Auseinandersetzung reicht. McCowens *Mundanas I–V* aus dem Jahr 1986 bezieht sich natürlich auf Boethius *De institutione musica* aus dem frühen sechsten nachchristlichen Jahrhundert, in dem der Autor

erklärt, »dass die Musik von Natur aus mit uns verbunden ist, sodass wir nicht einmal, wenn wir dies wollten, ohne sie sein könnten.« Während Madison Greenstone und der Komponist mit ihrer Interpretation hier eine intime Kosmologie des Klanges schaffen, bei der die kühle Rationalität der Arithmetik mit der Emotionalität der Musik und dem zärtlichen Klang der Klarinetten verbunden wird, stellt Rutger Zuydervelts *Sileen II* eine Adaption seiner Komposition *Sileen* (2016) dar, die vor allem durch die Bearbeitungspraxis interessiert: Für diese Adaption wurde das ursprüngliche Werk von Gareth Davis an der Bassklarinetten und dem Komponisten aufgenommen und das Tempo in der Postproduktion um die Hälfte verringert, sodass es sich bei *Sileen II* um eine doppelt so lange Einspielung des Ausgangswerks handelt, die außerdem eine Oktave tiefer klingt.

Schließlich zeigen die jüngsten Aufnahmen der Edition Wandelweiser, dass nicht bloß die einzelnen Alben Musik präsentieren, die wichtige Gespräche führt, sondern der Katalog selbst solche Dialogmöglichkeiten unter den verschiedenen Produktionen schafft. Es mag vielleicht sein, dass für manche Mitglieder des Wandelweiser Komponisten Ensembles die CDs der Reihe »keine Verlängerung der Konzerte sondern deren Komplement« sind, und es den Platten egal ist, wie man sie nun hört, aber kein Konzert ermöglicht es, in eine Art und Weise in diese Klangwelt am Rande der Stille einzutauchen, wie es das ununterbrochene Hören der Einspielungen bei Edition Wandelweiser Records tut.

**Patrick Becker**

---

## FESTIVAL

### BOREALIS-FESTIVAL

6.-10. März 2019, Bergen

Ein »Festival for eksperimentell musikk«. Präziser lässt sich das progressive Programm des norwegischen Festivals *Borealis* kaum beschreiben. In der von dramatisch-schöner Fjordlandschaft umgebenen Stadt Bergen findet seit 2006 jährlich eine bemerkenswerte Suche nach experimentellen Formen des Musikalischen statt. Dabei wird schnell nach Ankunft deutlich, dass Festivalleiter Peter Meanwell (aus London) und Geschäftsführerin Tine Rudel (aus Kopenhagen) sich nicht nur auf eine möglichst breite und interdisziplinäre Programmierung konzentrieren, sondern auch großen Wert auf eine offene, friedliche und intime Festivalatmosphäre legen. Fragen nach dem Gefühlszustand von Künstler\*innen und Zuschauer\*innen sowie breitere gesellschaftlichen Debatten werden zum existentiellen Teil der Festivalplanung: Wie lässt sich auf begrenzte Zeit eine Gemeinschaft bilden, in der sich jede\*r willkommen fühlt? Wie funktionieren Toleranz, Inklusion und Diversität im konkreten Festivalablauf? Wie schafft man *safe spaces*, in denen Schwächen und Verwundbarkeiten angesprochen werden können? Mit welchen Mitteln lässt sich die hierarchische Struktur zwischen Publikum und Künstler\*innen aufheben? Und nicht weniger: Wie kann mit dem Scheitern solcher Experimente umgegangen werden?

In den fünf Festivaltagen navigiert Meanwell mit stets feinfühligem Worten durch das facettenreiche Programm und stellt das Publikum immer wieder vor die Probe, aus der eigenen Komfortzone herauszutreten und sich auf Experimente einzulassen, die – im besten Falle – zu neuen Wahrnehmungszuständen führen.

So ist man beim *Konsert for sjøbad* [Konzert für Bad im Meer] im Nordnes Sjøbad eingeladen, das traditionsreiche nordische Winterbaden auszuprobieren und – begleitet von dem norwegischen Saxifraga Quartet und einer Performance der mexikanischen Vokalistin Carmina Escobar im glänzend-schillerndem Meerjungfrauenkostüm – einen Sprung in den eiskalten Fjord (oder alternativ, in das geheizte Schwimmbaden) zu wagen.

Um somatische Experimente und Grenzerfahrungen ging es auch an drei Nachmittagen bei dem Projekt *Still Life Still Loud* von Jenny Moore in der Bergen Kunsthall. Die in London lebende, kanadische Künstlerin und Aktivistin verbindet in ihrer Arbeit verschiedene Musik- und Kunstformen mit sozialem Aktivismus, Chorgesang, Ritualen und Therapien. So wurden alle Teilnehmer\*innen der Workshop-Performance dazu angehalten, sich ungewohnten Wahrnehmungssituationen auszusetzen, die Fragen nach kollektivem Alleinsein versus Gemeinschaft, Kommunikation und Körperlichkeit, Verwundbarkeit und Trauma aufwarfen. An einem Tag ließ sie – inspiriert von den Dynamiken eines Bienenschwarms – mit den Teilnehmer\*innen ein wortloses, sich rein durch minimale Körperbewegungen kommunizierendes Kollektiv entstehen, das sich in verschiedenen Übungen durch den Raum bewegt. Am zweiten Tag wandte Moore die *Tension & Trauma Release Exercises (TRE®)* an, eine wissenschaftlich erprobte Technik zur Trauma-Bewältigung, bei der durch gezielte Kraftübungen der eigene Körper unkontrollierbar zu Zittern beginnt und so eine Verbindung zwischen dem Körper und unterliegenden Schichten von früheren Traumata hergestellt werden soll. Mit großer Einfühlsamkeit und begleitet von Gesang, Summen und Instrumentalklängen führte Moore alle, die sich darauf einlassen mochten, durch den Zustand von Verwundbarkeit, Anspannung und Entspannung.

In der Paneldiskussion *Sounding Bodies*, bei der neben Jenny Moore auch Performer\*innen des gleichnamigen Konzerts des Vorabends (die englisch-französische Filmemacherin Beatrice Gibson, der amerikanische Performer Colin Self aus Berlin, die Choreographin Jamila Johnson-Small und Begründerin des Projekts *Last Yearz Interesting Negro* aus London sowie die norwegische Autorin und Musikerin Jenny Hval) auf der Bühne saßen, wurde außergewöhnlich offen über die Schwierigkeiten und Probleme von queeren Künstler\*innen, People of Colour und Minoritäten gesprochen, bspw. wie sie mit dem Umstand umgehen, wenn sie nur aufgrund ihrer Hautfarbe oder sexueller Vorlieben für die Erfüllung einer Quote auf Festivals eingeladen werden, und mit welchen künstlerischen Strategien sie eigene Erfahrungen behandeln.

Wie sich Inklusion und Exklusion tatsächlich anfühlt, erfuhr man beim Abschlusskonzert ♥ *LOVE* mit dem deutsch-isländischen Ensemble Adapter, The Icelandic Love Corporation (ILC) und Musik von Juliana Hodkinson. Beim Eintritt in das Bergen Internasjonale Kultursenter wurde jede\*r\*m Besucher\*in eine Glückszahl in die Hand gedrückt. Platziert auf Sitzkissen und in schummrigen Licht, waren zwar über Lautsprecher die sphärischen Klänge von Harfe, Percussion, Flöte und Klarinette des Ensembles zu hören, jedoch nicht zu sehen. In der Mitte des Raums losten die beiden kokett kostümierten Performerinnen, Jóni Jónsdóttir and Eirún Sigurðardóttir von ILC in witziger Bingo-Manier die Zahlen derjenigen

aus, die in den Genuss einer kurzen Privatsession kamen, die hinter verschlossenen Türen in einem von vier phantasievoll dekorierten Räumen mit eine\*m der Musiker\*innen von Adapter stattfand. Alle anderen gingen leer aus und verblieben mit dem bitteren Nachgeschmack, etwas verpasst zu haben.

Einer der musikalischen und dramaturgischen Höhepunkte des Festivals war die Multimedia-Oper: *TIME TIME TIME* der irischen Komponistin und Performerin Jennifer Walshe, basierend auf den Texten des britischen Philosophen Timothy Morton (der selbst während der gesamten Show in einer Art Guru-Position auf der Bühne saß) und mit den Musiker\*innen Áine O'Dwyer, M.C. Schmidt, Lee Patterson und den norwegischen Ensembles Streifenjunko und Vilde&Inga. Mit ihrer für sie typischen überfordernd-hohen Informationsdichte, preschte Walshe in ihrer Performance mit humoristischer Finesse durch verschiedene Assoziationsfelder rund um das Thema Zeit. Dabei verwoben sich Text, Videosequenzen, Performance und Musik zu einem kaleidoskopartigen Rundumschlag über die Welt, Paralleluniversen, Evolution, Dinosaurier, alternative Zeitlinien, biologische Uhren, Anti-Aging Cremes, schwarze Löcher und, äußerst präsent, dem Klimawandel, einem wichtigen Teil von Timothy Mortons Texten zur Ökologie, die allerdings bei der hohen Dichte des Stoffs nur recht oberflächlich zur Geltung kamen.

**Katja Heldt**

---

## FESTIVAL

### FORUM NEUER MUSIK

5.-6. April 2019, Köln.

Das *Forum neuer Musik* wird nun seit 20 Jahren vom Deutschlandfunk veranstaltet. Zu verdanken ist das maßgeblich dem Redakteur Frank Kämpfer, der den Großteil der Zeit für Programm und Organisation verantwortlich war und ist. Mit dem diesjährigen Festival-Motto *Postmigrantische Visionen* wurde ein Thema gewählt, das tatsächlich auch über den Elfenbeinturm Deutschlandfunk hinaus relevant ist und Potenzial hat, Neue Musik in einem neuen Kontext zu beleuchten.

Dabei sollten – der Tradition des *Forums neuer Musik* entsprechend – Gespräche, Vorträge und Lesungen eine Grundlage für die folgenden Konzertveranstaltungen schaffen. Eröffnet wurde das Festival mit einem »Streitgespräch« über die Frage, ob denn Integration »ein Konzept von gestern« sei. Frau Dr. Lale Akgün (in Istanbul geborene SPD-Politikerin) stimmte dem in gewisser Weise zu. Integration sei eine Leistung, die immer wieder neu erbracht werden müsse. Prof. Dr. Naika Foroutan (deutsche Migrationsforscherin) hält dem entgegen, dass sich auch die Mehrheitsgesellschaft verändern müsse. Es bräuhete eine Integration für alle und nicht nur für wenige.

Über diesen Austausch von Binsenweisheiten und schließlich gegenseitiger Zustimmung kommt das sogenannte Streitgespräch allerdings nicht hinaus. Schade, denn damit wird es der gesellschaftsver-

ändernden Migrationspolitik und den daraus erwachsenden gesellschaftlichen Fragestellungen nicht gerecht. Die knapp einstündige Diskussion bleibt oberflächlich und in vielen Punkten einseitig und naiv.

Besonders die beiden Uraufführungen des ersten Konzertabends von Samir Odeh-Tamimi und Farzia Fallah bleiben positiv im Gedächtnis. Das Freiburger Ensemble Aventure führt die Neufassung von *Lá-med* (2014) auf, das für Klaviertrio und Fagott überarbeitet wurde. Das Werk beginnt für Odeh-Tamimi erstaunlich leise, dafür aber nicht weniger intensiv. Lange Vibrato-Linien der Streicher werden von vorsichtigen Schlägen des Klaviers angetrieben. Das Fagott strahlt dazu in heller Lage mit einer gleichwohl dezenten Melodie. Die Musiker verschmelzen immer weiter bis der Hörer sich schließlich in einer tremolierend schwingenden Klangfläche wiederfindet, die zum Ende hin – besonders durch die Cluster im Klavier – dann doch noch die Tamimi-typische Lautstärke erreicht.

Farzia Fallahs *Unter Bewunderung der Farben* (2019) ist von einem Gemälde des Leipziger Künstlers Paul Melzer inspiriert. Im Stück werden diverse Klangflächen gezeichnet, die die Musiker\*innen des Ensembles in verschiedensten Konstellationen klanglich miteinander vermengen. Flageoletttöne des Klaviers klingen hier gemeinsam mit Pizzicati der Streicher und einem mit der Rückseite des Schlägels gekratzten Chinabecken. Dadurch entsteht ein leicht verstimmt schwebender Klang, der seinerseits wieder Raum für weitere Klangentwicklung schafft. Die Streicher erreichen via Glissando verschiedene Flageolets, lassen das Stück somit fast harmonisch enden. Trotz aller Verschiedenheit der präsentierten Klänge wurde hier schließlich ein beinahe tonikal funktionierendes Miteinander gefunden.

Der zweite Festivaltag startete in der Kunst-Station Sankt Peter mit Werken von Isang Yun und Younghi Pagh-Paan für Orgel und Schlagwerk. Beide Komponist\*innen verbindet ihr Migrationshintergrund. Aus Korea stammend, erhielten beide Professuren in Deutschland und verlagerten entsprechend ihren Lebensmittelpunkt. Besonders spannend an den Werken: Einflüsse koreanischer Volksmusik finden sich in mitteleuropäischer Kunstmusik wieder. Interpreten waren hier Dominik Susteck (Orgel) bzw. Michael Pattmann (Schlagwerk).

Es folgte eine weitere Lesung, ein Gespräch über bikulturelles Leben und Arbeiten und ein Auftritt des Kölner Hochschulensembles ensemble 20/21, bevor das Festival mit einem Konzert des Berliner Ensembles LUX:NM beschlossen werden sollte. Bei letzterem durfte man sich tatsächlich auf vier Uraufführungen freuen, darunter Lisa Streichs *Mole's Breath*, Annesley Blacks *SCRAB*, Ying Wangs *W.ALL* und Oxana Omelchuks *Piano Concerto*. Das Resümee hier: Vier unglaublich gehaltvolle Werke, die allesamt ein riesiger Erfolg hätten werden können, hätte dem nicht die Konzertdramaturgie des Ensembles quasi diametral entgegengestanden.

In einer Art Iglu, das mit einer silbernen Rettungsdecke überzogen wurde, versteckte sich das Ensemble vor Konzertbeginn im hinteren Teil des Kammermusiksaals, um sich dann langsam, aber sicher, samt des Unterstandes knisternd in Richtung Bühne zu bewegen. Dort angekommen strecken sie erst ihre Hände, dann Köpfe aus Löchern in der Skulptur. Später lernen wir, dass beim Verständnis des Spektakels künstliche Intelligenz eine Rolle spielt. Auch eine abstrakte Idee davon Grenzen zu überwinden, spielt hier mit rein.

Besagte Skulpturen wurden fortan benutzt, um Umbaupausen dezent zu überbrücken – bei den knapp 20 Minuten Umbaupause am Vorabend ein Gedanke, dem das Publikum dankend gegenübersteht. Für die längste Umbaupause hatte man sich aber etwas Besonderes überlegt: Die Musiker stehen

auf der Bühne und beginnen ein zum Großteil abgelesenes Gespräch. »Wo ist meine Grenze?«, fragt sich da eine, die wie im Rausch ihre Hand in die Luft hält und nicht glauben kann, dass sie tatsächlich ein Teil von ihr ist. Das folgende Gespräch hat in etwa die Qualität der *Anmerkungen zur Philosophie* von Helge Schneider, nur leider fehlte der gewisse Hauch Selbstironie, denn das war ganz offensichtlich ernst gemeint – und das schmerzt. Peinlich berührt verlassen einige der Zuschauer den Saal.

Im Übrigen wurde hier jedem Werk ein Video hinzugefügt. Dadurch verkommt zum Beispiel Lisa Streichs *Mole's Breath* zu einer absurden Programmmusik. Das Video zeigte eine Landschaft im Schnee – war das nicht ein alter Windows-Bildschirmschoner? – aus der grün animierte Seifenblasen aufsteigen. Das soll wohl den Einfluss einer KI suggerieren, drängt Streichs Werk aber gleichzeitig eine Deutungsebene auf, die die Komponistin selbst nicht bestätigt. Offenbar wurde das Stück falsch verstanden, was gerade wegen des klanglichen Potenzials ihres mechanisierten Klaviers sehr schade ist. Die Komponistinnen wurden angeblich erst zur Generalprobe eingeladen und berechtigter Widerstand gegen den Eingriff in die eigenen Werke wurde nicht mehr berücksichtigt.

Zum Ende des Konzertabends muss man dann noch einen Videoeinspieler erleben: Dörte Nielandt spricht über Chancen und Gefahren von künstlicher Intelligenz. Der Erkenntnisgewinn beschränkt sich leider in etwa auf das Niveau der Forschung (vgl. technologische Singularität), die sogar in den 80er und 90er Jahren schon von der Unterhaltungsindustrie verwurstet wurde (wie etwa die *Terminator*-Reihe). Und was hat das alles überhaupt mit *postmigrantischen Visionen* zu tun? Die bittere Einsicht, die sich leider an der ein oder anderen Stelle auch musikalisch bewahrheitet: Ein halbes Jahrhundert alte Erkenntnisse werden hier als innovativ und neu präsentiert.

Dennoch an dieser Stelle die uneingeschränkte Empfehlung, am 23.6.2019 um 21:05 Uhr den Deutschlandfunk einzuschalten. Hier wird der Mitschnitt des ansonsten ganz hervorragend gespielten Konzertes und der noch viel besseren Uraufführungen zum Hören (!) ausgestrahlt.

## Felix Knoblauch

## OPER

### TROIS CONTES

Oper von Gérard Pesson, Libretto und Regie von David Lescot  
6. März 2019, Opéra de Lille

In seiner Oper *Trois Contes* verarbeitet der französische Komponist Gérard Pesson drei verschiedene Erzählungen in drei unterschiedlichen musikalischen Formen. Das Werk beginnt mit der kurzen Erzählung *Die Prinzessin auf der Erbse* des dänischen Autors Hans Christian Andersen, die von einem charmanten Prinz erzählt, der nach langer Reise auf der Suche nach einer echten Prinzessin unverrichteter Dinge zu seinen Eltern zurückkehrt. Musikalisch wird dieser bekannte Suchprozess mit Hilfe von Erbsen unter einem großen Stapel Matratzen etwa sieben Mal wiederholt – mit einem musikalisch Ausdruck, der zwischen u.a. Freude und Melancholie wechselt. Die Musik von Gérard Pesson wirbelt kaskadenartig herum und lässt kurze musikalische Zitate von Chopin, Strauss, Debussy, Ravel, Puccini, Messiaen, Wagner und Bizet bis hin zu einem Hit der uruguayischen Sängerin Elli Medeiros vernehmen. Ein meisterhaft gelungenes Soundquiz.

Ein kurzes Intermezzo mit angehaltenen Klängen verbindet die erste Geschichte mit der zweiten. *Le Manteau* ist die Adaption des italienischen Romans von Lorenza Foschini, *Prousts Mantel: Die Geschichte einer Leidenschaft*. Diese Erzählung über den berühmten Pariser Parfümeur und Bibliophilen Jacques Guérin führt uns von dem Mobiliar des Zimmers, in dem Proust *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* schrieb und indem er starb, zu einem Pelzmantel, den er dem *Musée Carnavalet* vermachte, und erzählt auch von Prousts Bruder, dem Chirurgen Robert, der eine Operation am Blinddarm an Guérin durchführte. Pessons Musik macht sich die Bemerkung von Georges Duhamel über Prousts Schreiben und der chirurgischen Praxis seines Bruders zu eigen: »Die gleiche Langsamkeit, die gleiche Länge, die gleichen Umwege, die gleiche paradoxen Erfindungen, dieselbe Zurückhaltung ...« Dieser zweite Teil der Oper, geprägt von Halbtonschritten, wird von einem narrativen Parlando ohne lyrischen Exzess und einer flachen Erzählweise getragen. So extravagant die erste Geschichte war, so sehr ist die zweite ins Innere gerichtete, geflüstert, *mezza-voce*. Man meint eine Rivalität zwischen den Brüdern erraten zu können und man spürt das Geheimnis der Liebenden.

Die letzte Geschichte *Der Teufel im Glockenturm* von Edgar Allan Poe tritt in die Fußstapfen von Claude Debussys unvollendeter Oper *Der Untergang des Hauses Usher*. Gérard Pesson behält die Form des Melodrams, eine gesprochene Stimme mit flämischem Akzent und ein Instrumentalensemble. Wir finden den rasenden Rhythmus der ersten Geschichte wieder. Das Dekor – ein Pop-Up-Buch – nimmt die gesamte Bühne ein. Ein klangliches Feuerwerk, ein erzählendes Ballett.

Diese vierte Oper von Gérard Pesson, nach *Forever Valley*, *Pastorale* und *La double coquette*, zeigt einen Komponisten, der die Theatralität der Oper neu erfinden kann. Die Sänger\*innen, Schauspieler\*innen und Tänzer\*innen durchgehen mühelos Metamorphosen. Es herrscht ein gewisser Teamgeist, auch bei den Solist\*innen des Ensemble Ictus unter der musikalischen Leitung von Georges-Elie Octors. Der



Schlüssel zum Erfolg der *Trois Contes* liegt zudem in der perfekten Symbiose zwischen Gérard Pesson und seinem Librettisten und Regisseuren David Lescot.

**Omer Corlaix**

Aus dem Französischen übersetzt von Katja Heldt

## BUCH

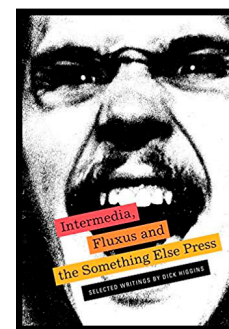
### INTERMEDIA, FLUXUS AND THE SOMETHING ELSE PRESS: SELECTED WRITINGS BY DICK HIGGINS

Steve Clay & Ken Friedman (Hrsg.)  
Siglio Press

**D**ick Higgins (1938–1998) war bildender Künstler, Dichter und Komponist, Mitbegründer von Fluxus und einer der wichtigsten Theoretiker wie Historiker dieser Kunstrichtung. Und er war Herausgeber unter anderem der von ihm mitbegründeten *Something Else Press*. Der vorliegende Band konzentriert sich auf seine Aktivitäten dort in den Jahren zwischen 1963 und 1973. Er ist wunderbar zusammengestellt und kommentiert durch den Publizisten und Archivar Steve Clay sowie den Fluxuskünstler und ehemaligen Manager der *Something Else Press* Ken Friedman und enthält ein breites Spektrum nun damit zugänglich gemachtem Material. Dieses umfasst Reprints des *Something Else Newsletter*, Kritiken, Essays – etwa über das Pressewesen, Fluxus, Buchrezensionen und Beiträge über visuelle Poesie und Lautgedichte –, einen kompletten, kommentierten Katalog der Publikationen von *Something Else* sowie Auszüge aus Higgins Korrespondenz. Viele der Materialien sind als Faksimile abgedruckt – Higgins war extrem interessiert an Schriftsatz und Layout und einige der Seiten einschließlich der Reproduktion sämtlicher Cover der in der *Something Else Press* erschienenen Bücher sind in Farbe. Als Rezensionsexemplar lag mir lediglich ein PDF des Buches vor, doch auch dieses vermittelte den Eindruck eines bibliophilen Schatz, den es sich lohnt, zu besitzen.

Ähnlich wie John Cage schätze auch Higgins es, eine gute Geschichte zu erzählen – und da er dies auch gerne mehrfach tat, finden sich einige Wiederholungen innerhalb des Bandes. Eine der besten dieser Geschichten betrifft die Gründung der *Something Else Press*: Higgins hatte, wie auch seine spätere Frau Alison Knowles, am Wiesbadener Fluxus-Festival 1962, das am Beginn der Fluxus-Aktivitäten stand, teilgenommen. Mehrere Monate lang hatte er daraufhin versucht, George Maciunas zu bewegen, ein Buch unter dem Titel *Jefferson's Birthday* herauszugeben. Dieses sollte eine Sammlung all dessen enthalten, was Higgins zwischen dem 12. April 1962 und dem 12. April 1963 (jeweils dem Tag von Thomas Jeffersons Geburtstag) niedergeschrieben hatte. Schließlich gestand Maciunas ihm, dass es mindestens 18 Monate bis zur Publikation des Buches dauern würde. Higgins schreibt daraufhin: »Katastrophe! Ich bin rausgegangen und habe mich betrunken. Dann kam ich zurück, habe das Manuskript aus meinem

Schreibtisch hervorgeholt – und bin nochmals rausgegangen, um noch mehr zu trinken. In den frühen Morgenstunden stolperte ich nach Hause zu Alison Knowles und verkündete, dass ich einen Verlag gefunden hätte: Ich mache das Buch selber!« Als Knowles den betrunkenen Higgins fragte, wie der Verlag heißen solle, antwortete er: »Shirtsleeves Press« [»Hemdsärmel Verlag«]. »That's no good«, antwortete sie, »call it something else.«



*Intermedia, Fluxus and the Something Else Press* ist zu einem Teil Kunstgeschichte, zu einem Teil Dokumentation und zu einem dritten theoretisch-kritischer Diskurs. Für alle drei Teile findet sich wahrscheinlich eine begrenzte Leserschaft. So richtet sich etwa der 60-seitige, kommentierte Anhang an höchstgradig spezialisierte Leser\*innen – gibt aber mit seiner Fülle an reproduzierten Werbeanzeigen einen wertvollen Einblick in Higgins Aktivitäten im Marketing für seine Bücher. Teile des Buches sprechen jedoch alle an, die sich für die Geschichte der bildenden Kunst, der Poesie sowie für das Verlagswesen im 20. Jahrhundert interessieren. Higgins Essay über die Geschichte von Fluxus, der auch ein Dokument wie den Text *Postface* enthält, der 1963 quasi im »Auge des Sturms« entstand, enthält eine Fülle an historischen Details. Seine kritischen Texte zur Intermedia (einen Begriff, den Higgins geprägt hat und der später mehr und mehr an Bedeutung gewonnen hat) und visueller Poesie sind essentielle Beiträge zur Auseinandersetzung mit diesen Kunstformen. Und sein »Exemplarist Manifesto« verdient unbedingt Beachtung im Licht gegenwärtiger Entwicklungen in Theater, zeitgenössischer Kunst und Musik.

Zunächst handelt es sich also um eine Sammlung von Schriften über Dichtung, Verlagswesen sowie über Künstlerbücher. Neben all diesen Aktivitäten war Higgins jedoch auch Komponist. Und wenn gleich eher im Hintergrund, so durchziehen Bezüge zur Musik dennoch wie ein roter Faden das Buch. Der wichtigste Bezug zur Musik findet sich in dem Essay »Fluxus: Theory and Reception«, genauer in der letzten von elf »Gemeinsamkeiten ... fast Kriterien«, die Higgins als Merkmale der »Fluxworks« ausmacht. Dies ist »Musikalität«, neben etwa »Internationalität«, »Intermedia«, »Spiel oder Witz« und »Versuch der Auflösung der Dichotomie Kunst/Leben«. Higgins schreibt hierzu: »Musikalität bezeichnet die Eigenheit vieler Fluxperformance vom Charakter her mehr lyrisch-musikalisch zu sein und weniger wie das Theater oder das Vaudeville. Sie sind ohne Höhepunkt und dramatischen Verlauf und sind, auf die eine oder andere Weise, intellektuelle oder sinnliche Erkundungen der Natur der Realität« – eine Feststellung, die nicht nur Implikationen für unser Verständnis von Fluxus, sondern letztlich der Musik insgesamt enthält.

Obwohl Higgins Stil insgesamt sich mit Ruhe, Freundlichkeit und Großzügigkeit charakterisieren lässt, fürchtet er zugleich die scharfe Kritik an Kollegen. Unter diesen befindet sich Feldman, der »endlose Wiederholungen seiner ehemals starken Werke ausstößt«, das »Internationale Design« von Boulez, Stockhausen und anderen und eine Gruppe von nicht näher benannten Künstler\*innen, die er »Pudgies« nennt, einfalllose aber geschäftstüchtige Typen, die sich im Kielwasser von Fluxus bewegen.

Zumeist war es jedoch Higgins Antrieb, eher Türen zu öffnen als zu schließen. Als zum Beispiel George Maciunas 1966 drohte, sich aus der Finanzierung von Charlotte Moormans »Festival of the Avant-Garde« zurückzuziehen, da etliche Fluxartists an einer Aufführung von Stockhausens *Originale*

teilgenommen hatten, war es Higgins, der sich persönlich für sie einsetzte. Dieser Protest kam ihm teuer zu stehen, indem Maciunas ihn kurzfristig aus der Fluxus-Geschichte strich. Immer war es jedoch Higgins Wunsch mit seinen Schriften wie mit seinen Aktivitäten der *Something Else Press*, Fluxus jedermann zugänglich zu machen. Ziel des Verlages war es, für das Publikum einen besseren Zugang zu Arbeiten von Fluxus oder auch anderen Avantgarde-Künstlern zu ermöglichen – auf eine Art, die Maciunas handgemachte Objekte in ihren winzigen Editionen nicht leisten konnten. Einige der Publikationen, auf die er besonders stolz war, waren die Neuveröffentlichung vieler Werke von Gertrude Stein (Higgins hat entscheidenden Anteil am neu erwachenden Interesse an ihrem Werk in den 1960er Jahren), die Wiederveröffentlichung von Richard Huelsenbecks *Dada Almanach* sowie Emmett Williams *An Anthology of Concrete Poetry*. Er sprach immer davon, fluxusnahe Bücher in Supermärkten und an Flughäfen anbieten zu wollen – und in ein oder zwei vereinzelt Fällen gelang ihm dieser bemerkenswerte Anspruch. Das Selbstverständnis seiner Arbeit ist vielleicht am besten in den folgenden Worten zusammengefasst: »Ich war ein unnachgiebiger Gegner unserer potenziellen Marginalisierung aufgrund eines ideologischen Purismus. Auch ohne diesen waren wir in der Kulturszene schon genug marginalisiert.« Oder, wie es in den letzten Zeilen des *Something Else Press manifesto* heißt: »Wenn wir um Brot gebeten werden, lass uns weder Steine geben noch das Brot alt werden lassen. Vielleicht haben wir überhaupt kein Brot. Aber warum sollen wir dann nicht ein kleines Hühnchen geben?«

### Tim Rutherford-Johnson

Aus dem Englischen übersetzt von Sebastian Hanusa

## PERFORMANCE

### RITOURNELLE: ENTWÜRFE FÜR EIN SESSHAFTES LEBEN

Benjamin van Bebbler (Regie), Leo Hofmann (Musik)

10.-13. April 2019, Kampnagel, Hamburg

Das im April 2019 an mehreren Abenden auf Kampnagel aufgeführte Stück *Ritournelle: Entwürfe für ein sesshaftes Leben* mit sechs Performer\*innen ist in vielerlei Hinsicht erfrischend. Zum einen lag dies wohl an der Konzentration, dem Gestaltungswillen und der (mal echten, mal reflektierten) Naivität der – mit Blick auf die jeweilige Expertise, sehr heterogenen Darstellergruppe: Eine ausgebildete Sängerin (Jessica Gadani), eine Performerin (Senem Gökçe Oğultekin), eine Tänzerin (Mor Demer), ein Schauspieler (Lukas Vögler) und schließlich der künstlerische Leiter (Benjamin van Bebbler) sowie der Komponist (Leo Hofmann) des Stücks. Zum anderen lag dies an der klugen Dramaturgie mit der Entscheidung, die Performance nicht länger als 70 Minuten dauern zu lassen.

Sechs Menschen singen, spielen und tanzen Passagen und Anregungen aus Claudio Monteverdis Oper *Il ritorno d'Ulisse in patria* (uraufgeführt 1640), wobei immer wieder freie Auslegungen des Stoffes

die Themen Fremdheit und Heimat, Wanderschaft, Flucht, Migration und Sesshaftigkeit, Integriert- und Ausgegrenztsein aus unterschiedlichen Blick- und Hörwinkeln beleuchten. So wird im großen, leeren, nur mit ein paar Stühlen ausgestatteten, u.a. von einer gigantischen Leinwand begrenzten Raum gesungen, solistisch oder im Tutti, auf Italienisch oder Deutsch, tonal oder auch – manchmal – atonal, originalgetreu oder stark verfremdet, oft selbstbewusst miserabel intoniert, stets aber mit großer Eindringlich- und Ernsthaftigkeit, mitunter improvisiert wirkend (oder wirklich improvisiert?), immerzu unterbrochen durch Sprech- oder Tanzeinlagen; als Großform ergibt sich eine Art Rondo mit mehreren Ritornellen, oder auch: ein Bänkellied (»ritournelle«).

Eine Gambe und eine Gitarre sowie elektroakustische Klänge, die zwischen dumpfen Bässen und billigem, ja zuweilen, insbesondere gegen Ende hin (wohl absichtlich) kitschig anmutendem Synthesizer-sound changieren, ergänzen das Vokalensemble. (Von Ferne meint man mitunter Einflüsse wie jene von Tangerine Dream zu hören.) Dabei wird kompositorisch virtuos mit Räumlichkeit gespielt, u.a. wird für Momente eine tönende Lautsprecherbox durch die Gegend getragen. Selbst der Sound ist nicht-sesshaft.

Eingerahmt wird der Abend zum einen durch die (zunächst etwas bemüht und vielleicht absichtlich quälend wirkende) Interaktion des Schauspielers Lukas Vögler mit dem Publikum, die allerdings episodisch bleibt, und am Ende durch Diaprojektionen in völliger Stille, nur mit dem Projektorengeräusch, »mit Sätzen von Sara Ahmed, Brian Massumi, Giacomo Baduaro«, einer Liebeserklärung an die (sinnlose) Welt – »The messiness of the experiential, / the unfolding of bodies into worlds / and the drama of contingency«. Zuvor heißt es: »I am no longer well adjusted«. Jenes Nicht-mehr-Passen oder auch *Nichtangepasste* ist zuvor auf fast allen Ebenen sinnlich erfahrbar – insbesondere in jener Episode nach dem *Lamento des Iro*, das die ermordeten Freier beklagt, in der zu »orientalischem«, immer wieder unterbrochenen Mikrofon-Gesang (Senem Gökçe Oğultekin) das vermeintlich harmlose Kindergeburtstags-spiel *Die Reise nach (ausgerechnet) Jerusalem* zelebriert wird: Immer ist jemand »zuviel«, eine Garantie, sesshaft werden zu können, eine Erfolgsstrategie gibt es nicht, denn es sind zu wenig Stühle da, jeden kann es treffen, am Ende bleibt genau eine Person übrig.

Monteverdis *Freudengesang des Odysseus* hingegen (*O fortunato Ullisse*) mutiert stellenweise zum Fußballfangesang, für Sekunden klingt es, als sängen, oder eher: brüllten Primaten. So lässt das Stück mit seiner fast durchgehend freundlichen Außenseite immer wieder Untiefen erkennbar werden, hinter Zivilisation lauert Barbarei; aber wenn man die Kunst – etwa jene Monteverdis – ernst nimmt, lassen sich immerhin Utopien formulieren. Dazu aber bedarf es des Vergessens, einer Art Ent-Professionalisierung – nur so heißt es eben *nicht*: *C'est toujours la même ritournelle* (Es ist immer derselbe Refrain). Nur so lässt sich, mit Alexander Kluge formuliert, die Lücke nutzen, die der Teufel lässt. Oder, wie es Gilles Deleuze und Félix Guattari ausdrücken, aus deren *Mille Plateaux* ein Ausschnitt im Programmheft zu lesen ist: Es öffnet sich ein Kreis, allerdings »nicht dort [...], wo die alten Kräfte des Chaos andrängen, sondern an einer anderen Stelle, die vom Kreis selber geschaffen wird.«

Bleibt zu hoffen, dass solche Sätze mit entsprechenden Klängen nicht stets in den gleichen Kreisen verbleiben, wo sie vielleicht manchmal doch eher bestätigend als beunruhigend wirken. Das »no longer well adjusted« lässt sich eben gerade nicht auf die Filterblase bzw. das Milieu »Saal K1 im Kampnagel-Komplex« anwenden, ganz im Gegenteil hat ein Stück wie dieses just hier seine Heimat im emphatischen Sinne – und so droht die am Ende vielleicht doch etwas zu kitschige Utopie eines gelungenen

Miteinanders, die (vermeintliche) Integration des Nicht-Integrierbaren wiederum jene zu übersehen, die auf Integration pfeifen. Vielleicht trägt der Eindruck, aber das Publikum schien beim Schlussapplaus allzu versöhnt.

**Nina Noeske**

---

## AUSSTELLUNG

### CHRISTINA KUBISCH: ELECTRICAL MOODS

8. Februar bis 12. Mai 2019, Stadtgalerie Saarbrücken

Wer derzeit durch Saarbrückens Innenstadt bummelt, begegnet immer wieder Menschen mit klobigen Kopfhörern. Sie spazieren an Sicherheitsschranken von Geschäften auf und ab, lauschen an Geldautomaten und scheinen verzückt der vorbeifahrenden Straßenbahn zuzuhören. Es sind Besucher der Ausstellung *Electrical Moods* von Klangkünstlerin Christina Kubisch in der Stadtgalerie Saarbrücken, die in den 1990er Jahren viel für die Entwicklung und Präsentation von deutscher und internationaler Klangkunst getan hat. Mit hochsensiblen Kopfhörern fahnden die Flaneure in der Stadt nach elektromagnetischen Geräuschen.

Kubisch ist eine Pionierin der Klangkunst und arbeitet schon seit den späten 1970er Jahren mit Effekten, die man eher im Computerzeitalter verortet. Schon seit 2004 entwickelt sie die *Electrical Walks* und macht das verborgene Grundrauschen unserer Städte erfahrbar. WLAN-Netze, Antennen, elektrische Geräte und Kabelleitungen brummen, surren, knistern, pulsieren und dröhnen Tag und Nacht um uns herum in nicht wahrnehmbaren Frequenzen.

Bietet der Parcours das Erlebnis, die vertraute Stadt neu zu entdecken, geht die Ausstellung in der Stadtgalerie weiter. In der Serie *Magnetic Cities* porträtiert Kubisch seit einigen Jahren Metropolen anhand von elektromagnetischen Geräuschen und Fotografien. In Saarbrücken zeigt die Künstlerin eine 2016 entstandene Reihe über Bangkok. Über Audioguides verknüpft die Künstlerin Bild- und Klangebene und lässt die Fotos lebendig werden. Überraschend ist der Bruch der Erwartungen, denn hier passen Bild und Ton erst einmal nicht zusammen und die Touristenmetropole wirkt seltsam fremd. Fernseher, Smartphones und Werbetafeln säuseln nicht mehr in uns vertrauten Tönen, sondern fiepen, klackern und dröhnen schmerzhaft in den Ohren.

Neben einem Einblick in die Arbeit an den *Electrical Walks* zeigt die Stadtgalerie sieben Arbeiten von Kubisch, von denen einige nur für diese Ausstellung konzipiert wurden. Mit einer ganz eigenen Kraft und Poesie weiß Kubisch zu überzeugen.

Schon visuell ist die Installation *La Serra/Das Glashaus* ein ästhetischer Genuss. Die Künstlerin hat 1600 Meter schwarzes Kabel in Schlaufen an die Decke gehängt. Wie bei *Electrical Walks* spazieren die Besucher mit Kubischs Induktionskopfhörern durch die Installation und erleben dabei eine ganz eigene

akustische Welt. Über die Kopfhörer schwebt eine Klangwolke im Raum. Es zwitschern Vögel, Wasser plätschert, es raschelt und pfeift als ob man in einem tropischen Palmenhaus stünde. Die natürlichen Laute werden aber immer wieder von einem elektromagnetischen Klangteppich überlagert, der von den Kabeln ausgeht. Nähert man sich den Schlaufen, dreht oder neigt den Kopf, dann verändern sich auch die Klänge. Töne wabern zwischen tiefen und hohen Frequenzen wechselnd in den Ohren, transformieren sich zu einem Dröhnen, das sich immer stärker entfaltet, dann wieder leiser wird bis es fast verschwindet, um am nächsten Kabelstrang wieder anzuschwellen. Mal überlagert das elektrische Flirren die Naturgeräusche, dann wieder begleitet es sie und wird ein anderes Mal verschluckt. Das Kabel wird zur brummenden Linie im Raum.

Das partizipative Element spielt in Kubischs Arbeiten eine bedeutende Rolle und bietet dem Betrachter ihrer Werke neue Möglichkeiten der Wahrnehmung. Geschickt hinterfragt die Künstlerin mit Klang- und Lichtinstallationen unsere Alltagswelt und die Stellung des Menschen darin. Immer wieder prüft sie unsere Seh- und Hörgewohnheiten, indem sie akustische und visuelle Assoziationsräume öffnet und zu bewusster Reflexion einlädt. Die Rezipient\*in wird zur Komponist\*in, die durch ihre Bewegung Töne bestimmt.

**Bülent Gündüz**

---

## CD

### ENSEMBLE LUX:NM

Strandgut

Werke von Gordon Kampe, Yair Klartag, Philipp Maintz, Birke Bertelsmeier und Vassos Nicolaou  
GENUIN classics

Das Berliner Ensemble LUX:NM gehört zu jener inzwischen auch nicht mehr ganz so blutjungen Generation von Spezialensemble für zeitgenössische Musik, die mit ihrer Stammbesetzung abseits einer Ensembletradition der Neuen Musik »zwischen Pierrot und Sinfonietta« ihren ureigenen, individuellen Ensembleklang definiert haben. Die außergewöhnliche Besetzung des Ensembles, das 2010 von Saxophonistin Ruth Velten und Akkordeonistin Silke Lange gegründet wurde und in seiner Kernformation zudem mit Klavier, Violoncello und Posaune besetzt ist, brachte es mit sich, dass kaum Repertoire existierte und LUX:NM geradezu gezwungen war, eng mit Komponist\*innen zusammenzuarbeiten, die dem Ensemble Stücke direkt »auf den Leib« schrieben. Wobei dies die konzertante Kammermusik genauso betraf wie inszenierte Konzerte, Live-Hörspiel, installative Arbeiten, partizipative Projekte mit Schüler\*innen und Musiktheater – Genres, in denen LUX:NM in den letzten Jahren in Berlin und weit darüber hinaus auf sich aufmerksam gemacht hat. Mit ihrer nun bei GENUIN classics erschienenen, zweiten CD *Strandgut* konzentriert sich das Ensemble jedoch auf den Bereich der Kammermusik und

präsentiert fünf höchst unterschiedliche Werke von fünf Komponist\*innen. Allesamt haben sie ihre Stücke für das Ensemble geschrieben, im Rahmen von künstlerischen Kooperationen, die, wie man im Booklet der CD lesen kann, wie »Fundstücke« am Strand, innerhalb der Biografie des Ensembles »angespült« wurden.



Eröffnet wird die CD durch die sechs maximal zweieinhalb Minuten langen Sätze von Gordon Kampes *Knapp*. Kampes ist mit einer ganzen Reihe von gemeinsamen Projekten vom kleinen Kammermusikwerk bis hin zum abendfüllenden Musiktheater so etwas wie der »Composers in Residence« des Ensembles. Mit den sechs Miniaturen von *Knapp* erweist er sich als Meister der präzise formulierten Geste ebenso wie als ein fein aushörender Instrumentator, der, etwa durch Stilanleihen oder auch ein musikethnologisches Field Recording, die sechs Miniaturen mal an die Tradition, mal auch einfach nur an jene »Welt da draußen« anzubinden vermag. Dem gegenüber gestellt wird Yair Klartags 2017 uraufgeführtes

*Goo-prone*. Es ist ein sich aus einem kompakten, massig-drückenden Klangstrom auffächerndes Ensemblestück, das den Hörer durch Klangräume unterschiedlichsten Energiegehalts führt und mit seiner individuellen Klanglichkeit zu faszinieren vermag.

Eher konventionell in Instrumentation und Klangdramaturgie – und darum nicht minder interessant – ist Philipp Mainz' ebenfalls 2017 uraufgeführtes Ensemblestück *zorngefüllte Nächte*, dem, wiederum im Kontrast, Birke Bertelsmeiers *Al di là* folgt: Im Gestus zunächst extrem zurückgenommen beginnt das Stück mit einer einzelnen Tonrepetition im Klavier. Diese wird durch elegische Melodiebögen überlagert, die im weiteren Verlauf mit homophonen, elektronisch erweiterten Klangblöcken kombiniert werden, hin zu einem zunehmend dramatisch sich verdichtenden Satz – der, nach einer kurzen, abrupten Zäsur den Charakter der zweiten Hälfte des Stückes bis hin zum Schluss prägt. Das fünfte Stück der CD schließlich stammt von dem in Köln lebenden, aus Zypern stammenden Vassos Nicolaou. In *Chambers* kombiniert er das Ensemble aus Saxophon, Posaune, Akkordeon, Klavier und zwei Violoncelli durch den expansiven Einsatz von Live-Elektronik – und erweist sich als ein Meister im Umgang mit deren Mitteln. In der Kombination von instrumentalem und elektronischem Klang entsteht eine dichte und klanglich ungemein reiche Textur, die sich zugleich durch eine kluge Klangdramaturgie und durch ein hervorragendes Gefühl für musikalische Zeitgestaltung auszeichnet.

Das Ensemble LUX:NM präsentiert mit diesen fünf Werken unterschiedliche Positionen zeitgenössischer Kammermusik im Rahmen einer geschickt zusammengestellten CD. Es präsentiert sich aber zugleich als auf höchstem Niveau der Interpretation spielendes Ensemble, das sich zudem mit einem Tonträger vorstellt, der in hervorragender, plastisch das Klangbild der einzelnen Werke abbildender Qualität aufgenommen ist.

#### Sebastian Hanusa

Mehr über LUX:NM im Rahmen des Forums neuer Musik in Köln können sie auf Seite 74-75 lesen.

## KONZERT

### ÜBER\_SCHREIBEN

Ensemble Megaphon

17. Januar 2019, Allgemeiner Konsumverein, Braunschweig und 20. Januar 2019, Sprengel Museum, Hannover

Das international besetzte *Ensemble Megaphon* aus Hannover hat sich mit interdisziplinären Projekten weit über Niedersachsen hinaus einen Namen gemacht. Die Mitglieder, die nicht nur aus der Szene Neuer Musik stammen, haben sich auf multimediale Performances und inszenierte Konzerte an außergewöhnlichen Orten spezialisiert. Das aktuelle, den Arbeiten des Berliner Komponisten Tom Rojo Poller gewidmete Projekt des Ensembles kam jüngst in Braunschweig und Hannover zur Aufführung. Es bewies erneut die virtuose Akkuratess, mit der sich das Ensemble seinen Herausforderungen stellt.

Wie in den meisten Projekten des Ensembles wurde das Konzert szenisch durchgestaltet. Dazu postierten sich die Musiker Lenka Župková (Violine/Viola), Tatjana Prelević (E-Klavier bzw. Synthesizer), Kai Altendorf (Schlagzeug), Negin Habibi (E-Gitarre) und Vlady Bystrow (Klarinette) in einem Halbkreis, jeweils getrennt durch Boxen. Über ihnen hing eine große Leinwand, auf der nicht nur die Titel angezeigt, sondern auch visuelle Zuspelungen durch Andre Bartetzki (Sound- und Videoregie) projiziert wurden. Dieses Setting ermöglichte eine geschickt durch Pausen und Bewegungen gestaltete Dramaturgie, die alle Stücke sinnfällig verband, ging es in ihnen doch um eine durch visuelle Medien und inszenierten Raum erweiterte Mehrdimensionalität.

Der Titel *Über\_schreiben* war programmatisch gewählt, denn der Abend widmete sich dem Verhältnis von Musik und geschriebener bzw. aufgezeichneter Sprache. Pollers aufregend subtile Arbeiten verhandeln das Verhältnis von Schrift und Ton, Schreiben und Komponieren jeweils im Bezug zu ihrer (digitalen) Reproduzierbarkeit. Bereits im ersten rein elektroakustischen Stück *Ur-Geräusch* von 2012 ging es um ein Spiel aus multimedialen Schichtungen: Sprachklänge und Geräusche wurden wie in einem Palimpsest von anderen überschrieben, jedoch ohne von diesen getilgt zu werden. Zugleich stellte die projizierte Schrift, die in ihren Rhythmen und Verteilungen auf der Fläche der Leinwand eine weitere Ebene der multimedialen Komposition darstellt.

Die Musiker entfalteten das Thema des Überschreibens in den folgenden Stücken weiter. Im dreiteiligen Zyklus *Die Unheimlichkeit der Zeit* nach Texten von Alexander Kluge (2011-13) wurde die Idee einer multidimensionalen Schichtung noch schärfer kenntlich: Man hörte und sah zugleich ein komplexes Spiel aus gesprochener Sprache (Texten Kluges zur historischen, »reißenden« und geologischen Zeit aus seiner enzyklopädischen *Chronik der Gefühle*), die teilweise synchron, teilweise versetzt zur erscheinenden Schrift auf der Leinwand erklang und von Tatjana Prelević wie einer zweiten Sprecherin konterkariert wurde. Eine exakte Koordination von Zuspel, Textprojektion und Livespiel am Klavier ermöglichte ein faszinierendes Konzert aus simultanen und verschobenen seh- und hörbaren Ereignisketten, unter denen man ein langsames, gleichsam gnadenloses glissando als die in die Zukunft reißende Zeit zu hören vermeinte. Tatjana Prelević überzeugte durch ihr präzises Spiel, mit dem ihr eine hohe Klarheit

dichter Klangketten gelang. Inmitten der technologischen Synchronisation verkörperte sie die humane Macht, der es gelingt, die Zeit durch Klänge zu gestalten, anstatt ihrer Unheimlichkeit zu erliegen.

In diesen Zyklus eingeschaltet war zum einen die Über-Schreib-Maschine, ein Stück nach Franz Kafkas *Brief an den Vater*. Zentrale Ausschnitte aus Kafkas Brief treten dabei auf unterschiedlichen medialen Ebenen in Erscheinung: Visuell als Textprojektion und akustisch sowohl als Schreibgeräusche (von Schreibmaschine wie von Hand) als auch von einer Computerstimme artikuliert. Durch die Überlagerung dieser Textdarstellungen mit einer ebenso mehrschichtigen musikalischen Textur von Cembalo, Schlagzeug, E-Gitarre und Zuspieldarstellung entfaltete das Ensemble den mehrstufigen Prozess des Stücks sehr durchhörbar, empathisch und mit markanten Kontrasten. So wurde die in Kafkas Text angelegte Ambivalenz zwischen schamhafter Verstummung und expressiver Luzidität im Klang spürbar.

Zwischen die drei Teile des Zyklus setzte das Ensemble Megaphon unter der Leiterin Lenka Župková wie einen Kommentar die ebenfalls dreiteilige *Music by Numbers I-III* (2013/2015). Auch in diesem Werk geht es um ein ausgeklügeltes Verhältnis von Musik und Sprache. Poller rekombiniert Material aus Stravinskys Konzert für Klavier und Blasinstrumente im ersten Teil, im zweiten aus Schoenbergs *Kol Nidre* mit den Stimmen ihrer Schöpfer bei der Probenarbeit. Insbesondere beim ersten Teil *Stravinsky Rework* beeindruckte die rhythmische Präzision und Koordination des Ensembles, die nicht nur in einer dem Raum jeweils angepassten nahezu perfekten Balance spielte, sondern auch rasant simultan mitzählte. Das Mitzählen der Taktzeiten durch Stravinsky während einer Probe wurde vom aufgezeichneten Hilfsmittel zum musikalisch in Jetztzeit produzierten Klangmaterial wie eine Parabel auf die Idee des Taktes. Das Ensemble brachte die subtilen wie groovigen Stravinskysch-Pollerschen Ph(r)asenüberlagerungen bravourös zu Gehör, auch wenn es mitunter schien, als käme es kaum hinterher. Geradezu unglaublich war, dass sich beide Stücke (wie auch alle drei Teile der *Unheimlichkeit der Zeit*) synchron kombinieren ließen. Dieses an Raffinesse kaum überbietbare *Schoenbergs Rework* bildete den Abschluss eines so virtuos wie eindrucklichen Konzerts des Ensemble Megaphon, bei dem die einzelnen Musiker so eigenständig auftraten wie als untereinander abgestimmtes Ganzes inklusive Zuspieldarstellung, das hauptsächlich aus den Klängen der Musiker bestand.

Es blieb der Eindruck, dass die vielfach sich überlagernden Strukturen in Pollers Werk in der engagierten und virtuos Interpretation des Ensembles Megaphon zugleich eine Erfahrung des Durchhörens erlauben, eine Transparenz, die den einzelnen Klang nicht minder erkennbar macht als seine Einbettung in eine multimediale Mehrschichtigkeit. So wurden die vielen akustischen Sprach- und Klangspuren, die sich ins Gedächtnis einschreiben, als ein komplexes polyphones Gefüge des menschlichen Geistes hörbar.

Dass funktionierende Komik ernsthafte Genauigkeit voraussetzt, wurde ebenfalls an diesem im besten Sinne unterhaltsamen Abend eingelöst, etwa von Kai Altendorf, der sich in *Walzen* (2015) am Schlagzeug immer schneller drehte, als tanze er Walzer, bis er selbst eine Art Phonographenwalze wurde. Oder von Stravinskys markanter Stimme, die am Ende von *Music by Numbers 1* aus der Vergangenheit auch ein treffsicheres Urteil über die Aufführung *Über-Schreiben sprach*: »very good!«.

**Asmus Trautsch**

## KONZERT

### AUDITIVVOKAL

14. März 2019, Tonlagen Festival, Europäisches Zentrum der Künste, Hellerau, Dresden

Das Dresdner Vokalensemble AuditivVokal unter dem Leiter Olaf Katzer nahm bei dem Festival Tonlagen in Dresden Musik aus dem Osten Deutschlands in den Blick. In großer stilistischer Breite und auf hohem interpretatorischen Niveau wurde dem Publikum ein interessanter Blick auf das Komponieren in dieser Region gezeigt. Dabei stellte sich immer wieder die Frage nach der Wirkmacht konkreter politischer Gehalte.

Auffällig im Programm des Abends, *Ostgezeter*, war nämlich zunächst der grundsätzliche Anspruch einer deutlich politischen Aussage quer durch die sehr unterschiedlichen Werke – eine Gemeinsamkeit, die möglicherweise auf die Frage nach einem spezifisch »ostdeutschen« Komponieren eine Antwort geben könnte. Obwohl man möglicherweise eine Tendenz mit Themen zwischen politischem Gehalt und populistischer Anmutung spüren könnte, und trotz dieser so grundsätzlichen wie spannenden Gemeinsamkeit, zeigten sich innerhalb der Werke erhebliche Unterschiede im Umgang mit Text, (Fremd) Material und Gattungstraditionen.

Friedrich Schenkers drei posthum uraufgeführte, bewusst ambivalent wirkende Liedkompositionen hielten Inhalt und Klang in einer faszinierenden Schwebung zwischen konkreter Textausdeutung und einem merkwürdig unspezifisch wirkenden Rückzug in Allgemeinplätze der Gattung Kunstlied. Sie reagierten damit fein auf die Texte Thomas Rosenlöchers, Cornelius Uhle und Philipp Schreyer, sowie Moritz Ernst (Klavier) stellten eben dieses Schwanken in Form von Wechseln zwischen kühler Nüchternheit und affirmativer Dramatik lebendig heraus.

Gegen diese Ausdifferenzierung wirkten andere Werke des Programms teilweise eher eindimensional. Eine Enttäuschung war etwa die Teil-Uraufführung *Über die Würde des Menschen* von Agnes Ponizil. Das Stück zog sich in eine problematische Gleichsetzung von tonalem Wohlklang mit einer Imagination einer »Gemeinschaft aller Völker« zurück und reicherte diese naiv anmutende Setzung mit unmotiviert wirkenden Bewegungen der Vokalgruppen im Raum an.

Deutlich differenzierter ging Richard Röbel in *Mit-Be-Stimmung* vor, indem er eine behauptete Grundtönigkeit – möglicherweise als Sinnbild einer gesellschaftlichen Ordnung? – mit vielstimmigen feinen Abweichungen versah und zu einer schönen Brüchigkeit auskomponierte.

Gerhard Stäblers Umsetzung von Majakowskis »Leitfaden ...« entwickelte mit nur wenigen Mitteln eine eigentümliche Atmosphäre und thematisierte Grundfragen von Kommunikation auf erhellende Art und Weise. Während die Ensemblesänger\*innen scheinbar unabhängig voneinander, dabei so engagiert wie vergeblich, in verschiedene Richtungen sangen, erprobte Dirigent Olaf Katzer die unmittelbare Wirkmacht von Gruppendynamiken mit energisch vorgebrachter Einforderung von Publikumsmitwirkung. Dies ergab zusammen mit der rätselhaften elektronischen Zuspieldarstellung eine hochaktuell wirkende Schichtung von inhaltlichen Ebenen.

Georg Katzers so virtuos und kunstvoll komponierte wie interpretierte Miniaturen *Singstücke* faszinierten in ihrer Dichte und komödiantischen Klanggebung, disqualifizierten sich jedoch durch ihre teilweise populistischen Texte, die vom Komponisten selbst geschrieben wurden. (»Schöngefärbte Protokolle / türken die Realitäten / Parlamente ohne Skrupel / sich erhöhen die Diäten.«) Auch Harald Muenz kurzes Stück *des volkes weise. ein spottchor* beschäftigte sich mit Populismus. Anstatt sich aber den Gehalt des Textes durch affirmatives Auskomponieren zu eigen zu machen, kennzeichnete er die eigene Musik durch skurrile Überzeichnung als Satire und erreichte so eine komponierte Distanzierung zum Inhalt des Textes.

Reiner Bredemeyers *Kennst du das Land...?*, eine knappe Vertonung eines Textes von Elfriede Jelinek, verdankte seine Energie vornehmlich der Sprachkunst Jelineks, wirkte als Miniatur aber auch auf Grund der energetischen Ausführung durch die Sänger\*innen prägnant und konzise.

Auf den ersten Blick nahm sich die Uraufführung *kommen* von Christian Münch weniger politisch aus. Das Stück erreichte aber durch seine hermetisch wirkende Dramaturgie und die spröde Klanglichkeit möglicherweise eher den Gehalt des Widerständigen, als einige andere Kompositionen des Abends. Die Umsetzung eines Textauszuges von Wolfgang Hilbig entfaltete in ihrer schwankenden, sich stets minimal verschiebenden und dadurch niemals antizipierbaren Harmonik die erstaunliche Wirkung einer großen Differenziertheit innerhalb einer blockhaften Statik. Hier machte die mitkomponierte Raumbewegung der Sänger\*innen unmittelbaren Sinn, da sich einzelne Tonhöhen und auch einzelne Stimmfarben je nach Positionierung aus dem Gesamtklang isolieren ließen und so ein spannungsvoller Wechsel zwischen Individualität und objekthafter Homogenität entstand. Als die Bewegung im Raum plötzlich schweigend vor sich ging, entstand ein Moment so schlichter wie intensiver dramaturgischer Zuspitzung.

Die Wechsel der Besetzungen und Stilistiken hielten den Abend trotz einiger Längen auf hohem Spannungsniveau und die sinnvolle Dramaturgie der Stückabfolgen entfaltete eine starke Wirkung. Auch die Rahmung des Abends durch zwei schlichte und inhaltlich allgemeine Fragen von Schicksal und Zeit verhandelnde Duette von Friedrich Goldmann (Anna Palimina und Cornelius Uhle; nach Texten von Paul Fleming) stärkte diese kluge Dramaturgie.

## Nicolas Kuhn

## OPER

### VIOLETTES SCHNEE

Oper von Beat Furrer, Libretto von Händl Klaus, Regie: Claus Guth  
13. Januar 2019, Staatsoper Berlin

Wir machen ja keinen Film, sondern eine Opernproduktion!« so der Regisseur Claus Guth vor der Aufführung von Beat Furrers achter Musiktheaterproduktion *Violettes Schnee*. Aber Filmassoziationen sind unvermeidbar, teils explizit als Inspirationsquelle benannt: *Solaris* von Andrej Tarkowsky, der Blick auf den unbekanntten Planeten, »langsam bewegte Nebel, ein Dunkel, das den Zuschauer förmlich hineinzieht«.

Jacques (Otto Katzmeier) hat seine Frau verloren, die Selbstmord begangen hat, und nun in dieser extremen Situation – tief eingeschneit mit vier weiteren Personen in einem Haus, und das Schneien nimmt kein Ende, keine Rettung in Sicht – taucht eine Frauenfigur wie aus einer anderen Welt auf, Tanja. Diese Sprechrolle ist mit der Schauspielerin Martina Gedeck besetzt, prädestiniert für diese Rolle durch ihr brillantes Spiel im Film *Die Wand*. Vergleichbar ist in Film und Oper die Ausgangslage: Völlige Isolation, Konfrontation mit sich selbst und Verzweiflung angesichts der Ausweglosigkeit. Wie Martina Gedeck, die im Film in einem Waldhaus durch eine unsichtbare Wand von der Außenwelt abgeschlossen ist, durchleben die Figuren in der Oper die damit verbundenen Gefühlszustände: Depressive Resignation, Erschöpfung »Ich bin so müde«, verzweifelte Suche nach Nähe »Jetzt umarme mich doch« und wahnhaftes Hysterie. Höhepunkt hier ist eine Solosequenz der Sängerin Anna Prohaska, die ein im Traum erlebtes Solokonzert als Bratschistin expressiv nuanciert verkörpert – endend in Selbstverletzung und todesähnlichem Zusammenbruch.

Die Traumwelten steigern sich aber nicht zum Horroszenario wie im eingeschneiten Hotel von Stanley Kubricks *Shining*. Sie tragen individuelle Ängste und Sehnsüchte nach Außen, verdeutlichen aber auch die tiefe Einsamkeit der Figuren, die in ihrer Selbstzentriertheit wahre Empathie und einen kraftvoll gemeinsamen Aufstand gegen den drohenden Untergang unmöglich macht. Die Berührung zwischen Tanja und Peter Jacques bleibt in einem Nebeneinander verhaftet; Natasha (Elsa Dreisig) wird in ihrer dramatischen Traumschilderung von Jan (Gyula Orendt) nicht wirklich aufgefangen – das ersehnte »Ich liebe Dich« auf die Zeit nach der Rettung aufgeschoben. Es sind hier nicht herausgearbeitete, identifizierbare Charaktere, es geht immer um den Raum zwischen den Personen. Und wie in Ang Lees *Eissturm* rüttelt selbst die Katastrophe nicht zu emotionaler Wärme auf. Einmal bricht Jacques – Otto Katzmeier großartig in der Wandlungsfähigkeit seiner Stimme – aus den Tiefen des Baritonregisters in fast entgrenzte Höhen aus, wenn er »die Materie« besingt. Aber sie ist es doch, die zu vernichten droht, die wir gegen uns selbst gerichtet haben? Oder ist die Materie doch die Erlösung?, gleich dem Gedanken von Byung-Chul Han in der Analyse von Lars von Triers *Melancholia*: »Das desaströse Unheil schlägt unerwartet ins Heil um!«

Zu Beginn des Musikdramas lichten sich, zur aufwärts treibenden Einleitung des Orchesters, die unkenntlich verschwommenen Schlieren zum Bild *Jäger im Schnee* von Pieter Bruegel – auf Gazé zwischen

Bühne und Zuschauerraum trennend projiziert. Martina Gedeck beschreibt dieses Bild als weiß gekleidete Tanja in einem zerpfückten, artifiziell gestossenen Monolog und tritt schließlich selbst als »Vogel« ein in das Bild, das zunächst als winterliches Idyll erscheint und in den Details zunehmend seine apokalyptischen Untiefen offenbart. Dieser weitere Assoziationsraum der Oper ist immer präsent, ins Libretto von Händl Klaus eingeschrieben, geradezu konkurrierend zum gefühlt ununterbrochenen Schneetreiben auf der Projektionsfläche. Während Furrer bei all seinen vorigen Opern immer mit Text-Collagen arbeitete, drängt dieses Werk mit dem aus einer Hand geschriebenen Text ins Narrative, zu einer Verdichtung, die die starke Räumlichkeit seiner Klangwelt anzugreifen scheint und ins Zweidimensionale kippen lässt. Das Zelebrieren der Übergänge vom Geräusch zum Klang, vom Sprechen zum Gesang, vom Vokalen zum Instrumentalen findet statt. Aber erst in den expressiven Reibungsmomenten und im Hinzutreten des Chores als kaum wahrnehmbare Klangfläche, öffnet sich dieser Raum wieder am deutlichsten. Die exzessiv eingesetzten und im Schlussbild nochmals kulminierenden, scheinbar ins Unendliche gleitenden, engen Tonfolgen erzeugen einen Sog ins Vertikale, reflektiert im düster, schlicht-ergreifenden auf drei Ebenen sich ebenfalls in häufiger Bewegung befindlichen Bühnenbild von Étienne Pluss.

Irgendwann langweilen diese Glissandi, das ständig Bedeutungsschwangere, besonders im nicht enden wollenden Schlussbild: Eine anonyme Menschenmasse hinter Schnee, die ziellos hin- und herwandert wie in *2001: Odysee im Weltraum* von Kubrick von magischer Hand geführt, in völliger Passivität angesichts der Apokalypse – ist die helle Scheibe der vernichtende Meteorit oder die Wärme- und Lebenspendende Sonne? »Das Ende kann nur offen sein«.

Auf vielen Ebenen erscheint *Violetter Schnee* vor dem Hintergrund der Geschehnisse unserer Zeit hochpolitisch. Die Sänger\*innen leisten Beeindruckendes, teils Berührendes und höchstes Lob an die Staatskapelle Berlin, die sich unter der Leitung von Matthias Pintscher ganz offenbar für die Klangwelt Furrers geöffnet hat. Trotz durchaus beglückender Momente, bleibt wenig Nachhall. Das mag an dem »Opernhafte« des Abends liegen, im Charakter der Stimmen, den fast immer verständlichen Worten, den plötzlich großen Gesten. Die Wirkung der kongenialen Zusammenarbeit mit Christoph Marthaler wie bei *Wüstenbuch* (2010) konnte hier trotz der über sieben Jahre andauernden Teamarbeit nicht erreicht werden. Der Apparat Oper, mit all seinen Produktionsabläufen und Zwängen hat offenbar seinen Tribut gefordert.

Jetzt müsste eine neue Inszenierung beweisen, ob *Violetter Schnee* nicht auch noch ganz anders daherkommen kann. Aber das wird voraussichtlich nicht so schnell der Fall sein – die Opern *Invocation* (UA 2003), *Wüstenbuch* (UA 2010) und *La bianca notte* (UA 2015) wurden nach der Uraufführung nicht mehr neu inszeniert. In Deutschland betrug in der Saison 2017/2018 der Anteil von Stücken, die nicht älter als 50 Jahre alt sind, gerade mal 16%, davon waren knapp die Hälfte Uraufführungen, so Moritz Eggert in seinem ernüchternden Text vom 11. April 2018. Von einer Repertoirebildung zeitgenössischer Oper an den Opernhäusern sind wir also weit entfernt. Immerhin ist *Violetter Schnee* in der neuen Saison der Staatsoper wiederaufgenommen. Das ist ein schönes Signal.

**Patricia Hofmann**

## FESTIVAL

### ULTRASCHALL BERLIN

16.-20. Januar 2019, Berlin

**20** stattliche Festivaljahre feierte dieses Jahr das Ultraschall Berlin, das sich mit Fug und Recht als eines der wichtigsten und qualitativ hochwertigsten Festivals für neue Musik in Berlin bezeichnen kann. An fünf Festivaltagen brachte das Gespann der Rundfunkanstalten Deutschlandfunk und RBB im Radialsystem V, Heimathafen, der Volksbühne und dem Haus des Rundfunks ein breites musikalisches Spektrum aus Ur- und den Ultraschall-typischen Wiederaufführungen auf die Bühne und bewies einmal mehr den funktionierenden Spürsinn für neue Tendenzen der Kuratoren Rainer Pöllmann und Andreas Göbel – die sich zwar laut eigener Aussage von einem derzeit vermeintlich herrschenden »Kuratoren-Hype« distanzieren, es sich jedoch nicht nehmen ließen als gastgebende Moderatoren reichlich Bühnenpräsenz zu beanspruchen.

Die besagten neuen Tendenzen muteten in 2019 nahezu historisch-nostalgisch an: in gleich drei Großproduktionen stand die Auseinandersetzung mit (prä-)digitalem Instrumentarium, dessen Historizität und seine Anwendung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, im Vordergrund. Elektronische Klänge und analoge Synthesizer, die in den frühen Jahren noch als utopisch und futuristisch galten, gerieten durch rasante technologische Entwicklungen und den Prozess der Digitalisierung schnell in Vergessenheit und ihr klangliches Potential wurde nur in seltenen Fällen weiterentwickelt. Eine adäquate »historische Aufführungspraxis« bedarf daher einer eingehenden Recherche. Das Trio Lange - Berweck - Lorenz hat sich auf diese ertragreiche musikalisch-archäologische Forschung des prädigitalen Zeitalters fokussiert und zugleich noch ein Stück historische Genderforschung betrieben: Mit dem Stück *Music of the Spheres* (1938) von der deutsch-amerikanischen Komponistin und Pionierin der elektronischen Musik Johanna Beyer, brachte das Ensemble ihre Version eines der ersten von einer Frau komponierten elektroakustischen Stücke ins Radialsystem V, gefolgt von Bernard Parmegianis Stück *Stries* (1980), geschrieben für analoge Synthesizer und Tonband, die der Pianist Sebastian Berweck zuvor in verschiedenen Institutionen zusammensuchte und restaurierte. Das sphärisch-dröhnende Konzert mit viel Nebel- und Lichteffekten – das wohl besser in einen Club gepasst hätte – besaß trotz seiner historischen Aura eine spannende klangliche Aktualität, die Lust auf weitere Griffe in die Fundgrube alter Klänge macht.

Eine gänzlich andere Richtung nahm Berwecks virtuoser Auftritt im Konzert für hyperreales Klavier und Orchester (2018), bei dem sich Komponist Malte Giesen – symbolisch passend, unter einer schwebenden, an eine überdimensionale Schleuder erinnernde Bühnenkulisse von Susanne Kennedy, Meisterin des posthumanistischen Theaters – ebenfalls auf posthumanistische Pfade begibt und sich den futuristischen Möglichkeiten des klassischen Konzertflügels annimmt. Das *hyperreale* Klavier kann aufgrund seiner neuesten Technik so unerhörte Dinge wie Mikrotöne, Glissandi und Stimmungswechsel auf Knopfdruck, die von Berweck mit theatralischen Gesten genussvoll in Szene gesetzt wurden. Insgesamt erinnerte das Stück eher an eine kurzweilige, mit Humor bespickte Etüde, die mit kleinen Seitenhieben auf die Geschichte der Klaviermusik das Ausmaß des »neuedachten« Instruments präsentiert.

Auch Enno Poppe hat sich in seinem Stück *Rundfunk* für 9 Synthesizer, gespielt vom Ensemble Mosaik, zur Aufgabe gemacht, Klänge für Instrumente der prädigitalen Ära ausfindig zu machen, weiterzuentwickeln und so der Vergänglichkeit von historischem elektronischem Instrumentarium zu trotzen. In wilden 70 Minuten geht es klanglich in irrwitzige Höhen und Tiefen. Wer das Stück dank seiner europaweiten Festivaltournee häufiger gehört hat, durfte sich über ein stets eingegroovteres Spiel des Ensembles freuen – eine angenehme Abwechslung, bei dem oft nicht über die Uraufführung hinausgehenden Neue Musik-Betrieb.

### Katja Heldt

**KALV**  
FESTIVALEN

*The leading Swedish festival for new music*  
**8-11 August 2019**  
[www.kalvfestival.se](http://www.kalvfestival.se)

*International Composition Academy with Malin Bång [SE] and Klaus Lang [AT]*

*Workshop in music journalism*

*Airborne Extended [AT]*  
*Mimitabu [SE]*  
*Marco Fusi [IT]*  
*Trio Elkjær/Stern/Christensson [SE]*





**adevantgarde.15**  
**drunter/drüber**  
**27. Mai bis**  
**2. Juni**  
**2019**

# klang

**FESTIVAL**  
**COPENHAGEN**  
**MAY 30<sup>TH</sup> - JUNE 10<sup>TH</sup>**

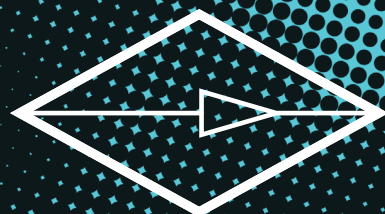
The Royal Library of Denmark  
The Concert Church  
Alice  
KU.BE  
Cinematket  
and more

New concerts  
New opera  
Old ship  
For grownups  
and for children

[www.klang.dk/en](http://www.klang.dk/en)



**music festival:**  
**made by**  
**composers**



# HEROINES OF SOUND FESTIVAL

12. — 14. JULY 2019  
RADIALSYSTEM

BERLIN

KONZERT // PERFORMANCE // FILM // DISKÜRS

FRÜHE UND AKTUELLE HELD\*INNEN  
ELEKTRONISCHER MUSIK  
MIT U. A.

AGF // CAROLA BAUCKHOLT // ANNESLEY BLACK // LUX:NM  
ELSA M'BALA // CAROLINA MANDÍA // LAURA MELLO  
MÁRTA MURÁNYI // SUKITO A NAMAU // OLGA NEUWIRTH  
OXANA OMELCHUK // THE LAPPETITES // MAJA OSOJNIK  
IRENA TOMAŽIN // MELINA SERSER // GABRIELE STELLBAUM  
LISA STREICH // ANDREA SZIGETVÁRI // JUDIT VARGA  
MANU VILANOVA // QEEI // ZAVOLOKA

WWW.HEROINES-OF-SOUND.COM

PRODUKTION HEROINES OF SOUND FESTIVAL  
KOPRODUKTION radialsystem  
FÖRDERER HAUPTSTADT KULTUR FONDS  
KOOPERATION GOETHE INSTITUT  
 Baden-Württemberg  
 Kofinanziert durch das Programm Kreatives Europa der Europäischen Union

17.–20.10.2019

Informationen: [swr.de/donaueschingen](http://swr.de/donaueschingen)  
Karten: [reservix.de](http://reservix.de)

# Donauesschinger Musiktage

SWR2 SWR CLASSIC

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

Baden-Württemberg

Donauesschingen

erst von siemens musikstiftung

# bill fontana [usa]

stadtklangkünstler bonn 2019

## harmonic time travel

ort: bonngasse 18 – 20 53111 bonn  
eröffnung: freitag 21.6.2019 um 16 h  
[www.bonnhoeren.de](http://www.bonnhoeren.de)

eine klangskulptur / stadtklangkunst  
vor dem beethoven-haus

22.6. — 12.12. 2019  
täglich 10–18 Uhr

weiterhin in bonn:

bis 30.9.2019: **maja urstad**  
stadtklangkünstlerin bonn 2017  
zeit – ton – passagen  
eine öffentliche rundfunkinstallation in der welckerpassage  
täglich 10 – 20 h

bis 31.12.2019: **andreas oldörp**  
stadtklangkünstler bonn 2012  
3 fluidum  
klanginstallation kurfürstenquelle bad godesberg  
permanent

die klangskulptur ist teil des projekts b o n n h o e r e n der beethovenstiftung für kunst und kultur der bundesstadt bonn. in zusammenarbeit mit dem beethoven-haus bonn. mit unterstützung der stadtbonn. kulturpartner: wdr kulturradio

beethoven stiftung bonn KLANG.SOUND.SON. BONN. BEETHOVEN-HAUS BONN WDR

Berliner Festspiele

#musikfestberlin

30.8.  
19.9.  
2019

# MUSIK FEST BERLIN

In Zusammenarbeit  
mit der Stiftung  
Berliner  
Philharmoniker

Gefördert durch



Die Beauftragte der Bundesregierung  
für Kultur und Medien



BERLINER  
PHILHARMONIKER

Mit Musik von  
Hector Berlioz  
Louis Andriessen  
Helmut Lachenmann  
Olga Neuwirth  
Peter Eötvös  
Edgard Varèse

Première mondiale: La Roue  
Stummfilm von  
Abel Gance / Arthur Honegger  
9 Stunden Film & Live Musik

Japanisches Nō-Theater  
U mewaka Manzaburō III  
Ensemble der U mewaka  
Kennōkai Foundation Tokio

und vielen weiteren Gastorchestern,  
Ensembles und Solist\*innen

