

positionen.

Texte zur aktuellen Musik



Wer ist Klangkunst?

rainy days

Festival de musiques nouvelles
Philharmonie Luxembourg
22.11.–01.12.2019

less is more



Premieres and new works by Joanna Bailie, Georg Friedrich Haas, Hanna Hartman, Philippe Leroux, Fabien Lévy, Misato Mochizuki, Chikako Morishita, Alexander Müllenbach, Albena Petrovic, Enno Poppe, Steve Reich & Gerhard Richter & Corinna Belz, Eva Reiter, Georgia Rodgers, Nika Schmitt, Manos Tsangaris and others

With Apartment House, ARS Nova Lux, Ensemble intercontemporain, Klangforum Wien, Mivos Quartet, Noise Watchers, Orchestre national de Metz, Orchestre Philharmonique du Luxembourg, Percussion Under Construction, Les Percussions de Strasbourg, United Instruments of Lucilin, Séverine Ballon, Hanna Hartman, Anne-Maria & Florian Hölscher, George Jackson, Pascal Meyer, Phill Niblock, Xenia Pestova, David Reiland, Christoph Sietzen, Sarah Maria Sun, Ilan Volkov and others



Orchestre
Philharmonique
Luxembourg



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



Exclusive automobile partner
Mercedes-Benz



With kind support by
ernst von siemens
musikstiftung

Wer ist Klangkunst?

positionen.

Texte zur aktuellen Musik

- | | | |
|-------------------------------|----|---|
| | 4 | Impressum |
| | 5 | Editorial |
| <i>Barbara Barthelmes</i> | 6 | Von Klangkunst zu Immersion |
| <i>Katja Heldt</i> | 12 | Von Waschmaschinen und Algoraves – Dynamisch Akustische Forschung in Nürnberg |
| <i>Karin Weissenbrunner</i> | 21 | Materialität und Medialität – Vinyl -terror & -horror und das phonographische Medium in der Klangkunst |
| <i>Tim Tetzner</i> | 29 | Die Orgel als räumliche Metapher |
| <i>Julian Kämper</i> | 39 | »Hallo Mond Mond« – Interview mit Martine-Nicole Rojina |
| <i>Tim Rutherford-Johnson</i> | 47 | Zwischen den Werkformen – Annea Lockwoods Sound Map of the Hudson River |
| <i>Jan Topolski</i> | 54 | Der Abwesende Klang – Tendenzen in der jungen polnischen Klangkunst |
| | | Call for Applications |
| <i>Die Redaktion</i> | 60 | Einleitung |
| <i>Bastian Zimmermann</i> | 61 | Aware of the average resources – Interview mit Karin Hellqvist und Heloísa Amaral |
| | 64 | Calls for Application |
| <i>Positionen</i> | 84 | Gay Guerrilla Girls; Smetak's Inventions. The Interfused Realms of Inventor, Sound Artist, and Musician Walter Smetak; Choreographing Sound. Musicians Composing for Dancers. Dancers Performing Music; Lisa Streich; Archipel / Archip-elles. Musiques d'aujourd'hui, Genève; M – Eine Stadt sucht einen Mörder; Phew; Jauna Muzika Vilnius; Acht Brücken; Post-Opera; SPOR Festival; Salvatore Sciarrino; Wittener Tage für neue Kammermusik; M&M (Meyer & Mussorgskij); In Simo Lazarovs Welt der elektronischen Musik; Herztöne; Georg Katzer; Atlas der bewegten Luft; Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens; Mühlenbecker Klanglandschaften; Time Krystal – Music in Non-Equilibrium |

KLANGSPUREN SCHWAZ TIROLER FESTIVAL FÜR NEUE MUSIK

MARK ANDRE
ZEENA PARKINS

06.09.–22.09.2019

RISSE

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 (Vilnius), Nina Noeske (Hamburg), Yan Jun (Peking),

Giuliano Obici (Rio de Janeiro), Sven Schlijper-Karsenberg (Amsterdam)

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

Es gibt eine Frage, die seit den 90er Jahren wahrscheinlich alle zwei Wochen und auf fast jedem Festival oder Symposium zur Klangkunst gestellt wird und die wir diesem Heft deshalb paraphrasiert voranstellen wollen: Wer ist Klangkunst?

Themen, Konzepte und auch die Terminologien sind immer abhängig von kulturpolitischen Entscheidungen. Kulturjournalistische Diskurse entwickeln sich entlang einiger Schlüsselpersonen. Daher ist es wichtig, danach zu fragen: Wer hat diesen Interpretationsvortritt inne? Wer darf oder muss sich Klangkünstler*in nennen und wer will mit dem Begriff eigentlich nicht in Berührung kommen? Welche Szenen gehören dazu?

Barbara Barthelmes schrieb 1986 einen Text über Werke, die später als Klangkunst deklariert wurden. Auch sie hat damals den Begriff noch nicht verwendet. Für uns hat sie daher einen Blick auf den 33 Jahre alten Text geworfen, schaut, was sich zwischendrin getan hat und erarbeitet so eine Diagnose für das Heute. Katja Heldt hat hingegen die Frage nach dem »Wer« hinsichtlich der künstlerischen Produktion ernst genommen und das Institut für Akustisch Dynamische Forschung an der Akademie für Bildende Kunst Nürnberg besucht. Mit dem »Wer« können aber auch die Materialien, Gegenstände, Menschen als Skulptur oder Installation gemeint sein, die heute für eine Klangkunst relevant sein könnten. Karin Weissenbrunner nimmt sich daher in ihrem Text dem Medium Schallplatte an, Tim Tetzner der Orgel und Julian Kämper interviewte die Künstlerin Martine-Nicole Rojina zu ihrer künstlerischen Arbeit mit dem Mond. Tim Rutherford-Johnson analysiert hingegen die Fluss-Werke Annea Lockwoods, die als Pionierin der Klangkunst gelten kann und trotz allem in ihren Werken eher »klassische« Gattungs- und Gestaltungsformen verfolgt. Jan Topolski stellt in seinem Text die neuen Tendenzen der polnischen Klangkunstszene vor.

Das Coverfoto, das dankenswerter Weise von dem Fotografen Mauricio Guillén zur Verfügung gestellt wurde, referiert auf ein Mitte Mai in Berlin stattgefundenes Happening, das die Frage nach dem »Wer« politisch und ästhetisch auf die Spitze getrieben hat. Der unsere »Positionen« einleitende Kommentar von Gineke Pranger arbeitet das Projekt *Gay Guerrilla Girls* von Maya Shenfeld auf und findet klare Worte.

In der vorliegenden Ausgabe findet sich zum ersten Mal auch ein Positionen-Spezial in der Mitte des Hefts, das den Fragen nach Begriffen und Konzepten auf der Basis eines von uns gestarteten Aufrufs *Call for Applications* künstlerisch nachgeht und zu dem es eine separate Einleitung gibt.

Wer ist Klangkunst? ist auch der Titel von einer der zwei Podiumsdiskussionen die Positionen zusammen mit Field Notes und dem Monat der zeitgenössischen Musik in September in Berlin veranstaltet. Am 12. September wird die Frage *Wer ist Klangkunst?* im Errant Sound diskutiert und am 19. im Acud macht neu *Was braucht Klangkunst?* Mehr dazu finden sie auf www.field-notes.berlin.

Wir wünschen viel Spaß und Anregung bei der Lektüre und Sichtung des Hefts 120!

Bastian Zimmermann & Andreas Engström

Schreibt uns an redaktion@positionen.berlin

Besucht uns auf www.positionen.berlin, um Online-Texte zu lesen und den Newsletter zu abonnieren.

Außerdem folgt uns auf www.facebook.de/positionen.zeitschrift sowie auf Twitter und Instagram unter @PositionenMusik

Von Klangkunst zu Immersion

Zur Findung und Entwicklung eines kunsthistorischen Begriffs

Barbara Barthelmes

Im Jahr 1985 bat mich Thüning Bräm, damals Präsident der KammerKunst Basel, vermittelt durch den Komponisten und Klangkünstler Walter Fähndrich, einen Text zum Thema »Musik und Raum« zu schreiben. Der Band mit dem gleichnamigen Titel erschien 1986 anlässlich des 50-jährigen Bestehens der KammerKunst Basel in der Schweiz in nicht allzu hoher Auflage, richtete sich eher an einen interessierten Insiderkreis, umkreiste das Thema von sehr unterschiedlichen Positionen der Musikforschung aus, »repräsentierte selbst einen inneren Denkraum« und bewegte sich bewusst außerhalb des musikwissenschaftlichen Diskurses.

Mehr als zwei Jahrzehnte später haben Åsa Stjerna und Andreas Engström, der jetzt einer der neuen Redakteure der Positionen ist, Interesse daran gezeigt, den Text für die Veröffentlichung in einer schwedischen Anthologie über Klangkunst¹ zu übersetzen. Der Grund dafür war, so wurde mir erzählt, dass der Text zwar von Klangkunst handelt, aber der Begriff selbst nie genannt wird.

Seit den 1980er hat sich die Diskurs-Landschaft zum Thema Klangkunst ziemlich verändert. Nur zehn Jahre später sind neue Terminologien und wissenschaftliche Diskurse entstanden, die dieses Feld, das ich in meinem Artikel zu beschreiben versuchte, bearbeiten. Die Anfrage der sich neu formierten Positionen-Redaktion, ob ich nicht, ausgehend von diesem frühen Text, mich erneut und aus heutiger Perspektive mit diesem Themenfeld befassen wolle, bedeutete nicht nur einen

schon im Archiv abgelegten Text wieder hervorzuholen und sich zu vergegenwärtigen. Es bedeutete auch, sich gleich wieder bewusst von ihm zu entfremden, um den Zeitraum seither ins Blickfeld zu bekommen und die damalige Position zu erkennen und zu reflektieren. Also: Warum kommt der Begriff Klangkunst in diesem frühen Text nicht vor?

Diese künstlerische Praxis, die sich im Zwischenbereich von Musik, Bildender Kunst und Architektur bewegte, stellte damals eine terra incognita dar. Deshalb stand eine detaillierte Beschreibung des damals noch nicht so bekannten Phänomens an erster Stelle. Mein Interesse war, erst einmal die Befunde zu heben, das zu erfassen, was sich in dieser Kunst ereignet. Ich wählte drei Projekte aus, die Mitte der 80er Jahre in der damals noch geteilten Stadt Berlin realisiert wurden, deren Urheber sich in der Stadt aufhielten und die sich in ihren Ansätzen voneinander unterschieden: Die Arbeit *Entfernte Züge* des Amerikaners Bill Fontana, der seine Arbeiten *Sound sculptures* nannte, auf dem ehemaligen Gelände des Anhalter Bahnhofs, Bernhard Leitners *Ton-Raum* in der Technischen Universität Berlin und Rolf Julius' Klangenvironment, das er 1985 für das Festival Inventionen geschaffen hatte. Es war für diese Zeit durchaus symptomatisch, dass gerade in Berlin solche grenzüberschreitenden Projekte auf ein gesteigertes Interesse stießen, nicht nur seitens der fördernden Institutionen wie zum Beispiel das Berliner Künstlerprogramm des DAAD, die vermehrt

in diese Richtung arbeitende Künstler*innen nach Berlin einluden, sondern auch Festivalveranstalter*innen, ob institutionell oder frei agierend, nahmen sich dieser neuen künstlerischen Praxis an. In der Beschreibung und Darstellung hatte ich versucht, mich den Werken möglichst mit dersel-

ben herausgelöst und für diese neue Kunst in die Konstruktion einer anderen Geschichte, die der Emanzipation des Geräusches, eingebettet. Aber auch hier stand die phänomenologische Seite des Mediums Klang im Vordergrund und damit verbunden natürlich die Frage nach der Entste-

In dem Bewusstsein, dass die genaue Beschreibung und Schilderung durchaus auch eine dokumentarische Funktion haben könnte, habe ich dabei meine eigene Wahrnehmung mitbeobachtet. Zu dieser Zeit stand ein entsprechendes Vokabular nicht zur Verfügung.

ben Haltung und Akribie zu nähern, mit der man auch Musik analysiert oder den Aufriss einer Fassade fachgerecht in Worte übersetzt. In dem Bewusstsein, dass die genaue Beschreibung und Schilderung durchaus auch eine dokumentarische Funktion haben könnte, habe ich dabei meine eigene Wahrnehmung mitbeobachtet. Zu dieser Zeit stand ein entsprechendes Vokabular nicht zur Verfügung, auch war klar, dass weder Text, noch Bild oder beides zusammen der Realität dieser Projekte, die ja gerade durch das Erleben vor Ort bestimmt sind, entsprechen könnte.

*

So wie die Beschreibung, auch als ein Protokoll der eigenen Wahrnehmung, möglichst nahe an die Sache selbst, nämlich an das künstlerische Tun heran wollte, so habe ich mich im nächsten Schritt von den drei Werken wieder entfernt, um begriffliche Leitplanken einzuziehen, um eine historische Verortung der damals jungen Klang-Raum-Kunst vorzunehmen. Eine solche Leitplanke war zum Beispiel der Begriff des Materials. Der allerdings wurde aus seiner kritisch-dialektischen Veranke-

lung und Diffusion des Klangs: Die Entwicklung der Musiktechnologie, die Erfindung neuer Instrumente, aber auch die Instrumentarisierung musikfremder Gegenstände, die die Generierung von neuem und anderem Klangmaterial ermöglichten. Dazu gehörte auch die neue Rolle des Lautsprechers – nämlich als Instrument zur Klang-Raum-Gestaltung eingesetzt zu werden. Historische Anker dieser Geschichte des Geräusches oder der Befreiung des musikalischen Materials waren einmal der musikalische Futurismus und natürlich auch John Cage, der überhaupt als ein flexibler historischer Bezugspunkt diente.

»Die hier vorgestellten Künstler sind der Ausgangspunkt, von dem in einem Vor und Zurück historische Verbindungen hergestellt werden. John Cage fungiert als flexibler geschichtlicher Ort, an dem sich immer wieder neue und bereits vorhandene Kunstströme sammeln, verdichten und als Impulse weitergegeben wurden.«²

Ein anderer Leitstrahl war die Kategorie des Raumes, zu der die Musik als genuine Zeitkunst seit dem späten 19. Jahrhundert in eine andere Beziehung getreten war. Damit war eine weitere allgemeine oder grundlegende Kategorie ange-

sprochen, die wie die der Zeit, auf der Ebene der Kunstphilosophie wie auf der künstlerischen Praxis, die Grenzlinien zwischen den Hoheitsgebieten der einzelnen Kunstgattungen bislang markieren ließ. Der *Spatial Turn* in der Musik, die Bedeutung der Technik, der Möglichkeiten der Klangspeicherung und Wiedergabe via Lautsprecher – heute sattsam bekannte Markierungspunkte, wenn es um Klangkunst und Klanginstallationen und ihre historische Verortung, ihre Genese und Charakteristik geht – wurden somit als ein Set gemeinsamer Nenner eingeführt, auf die sich alle konkreten Ausprägungen dieser neuen Kunst zurückführen ließen. Gerade der Rückgriff auf diese allgemeinen kategorialen Momente erschien mir sinnvoll, da sie offen genug schienen, um die Vielfalt der individuellen Phänomene abbildbar zu lassen.

»Angesichts der Mannigfaltigkeit all der für Augen und Ohren konzipierten Werke ... ist es unmöglich, einen differenzierten gemeinsamen Nenner zu finden. Elementar und einfach dagegen, wenn auch an sich noch nicht aussagekräftig, ist die Verbindung von Raum und Klang. In der Musik kann diese Beziehung von mehreren Seiten her sinnvoll artikuliert werden.«³

Und zum Schluss wurde noch die Parole von der Überführung der Kunst ins Leben, ein Theorem der Avantgarde, gestreift. Tatsächlich schien es so, dass durch diese Kunstpraxis der Spalt zwischen dem Werk und seinen Rezipienten, zwischen der Kunst und dem Leben überbrückt werden könnte, dadurch dass man dem Geräusch die Fenster geöffnet hatte, dieser sich in den öffentlichen Raum begeben hatte, dort intervenierte, ihn klankünstlerisch überformte und die Hörer*in in das Klanggeschehen selbst hineinprojizierte.

»Wir sind uns heute der Möglichkeit bewußt geworden, die gesamte menschliche Umwelt zum

Kunstwerk zu gestalten, zu einer Lernmaschine, deren Zweck es ist, unsere Wahrnehmung auf ein Höchstmaß zu steigern und das alltägliche Lernen in einen Entdeckungsvorgang zu verwandeln.«⁴

*

Diese am Ende des Textes gemachte Setzung war aus meiner heutigen Sicht leichtfertig oder gar naiv. War das wirklich ein originäres, von den Künstler*innen selbst postuliertes Ziel bzw. ihren ästhetischen Konzepten inhärent? Oder war diese Setzung nicht vielmehr Teil der hermeneutischen Strategie dieser neuen künstlerischen Praxis den Avantgarde-Status zuzuschreiben, sie auszuzeichnen und »nach oben (oder nach vorne)« zu befördern? Hinzu kommt, dass sich dieser Eintritt der Kunst in das Leben auf eine ganz andere Weise vollzogen hat, als dies in der Formulierung des Avantgarde-Theorems gedacht war. Ist es nicht eine Errungenschaft dieser künstlerischen Praxis, dass mit ihr die Hörer*innen auf sich selbst zurückgeworfen wurden, auf das Hören hören und nicht mehr nur reflexartig nach dem Was-liegt-dahinter zu fragen? Und sich stattdessen über das Wahrnehmen in dieser artifiziell gestalteten Situation, an einem bestimmten Ort, in einem vom Sound definierten Raum zu verorten, sich über das Medium Klang in Beziehung zur Welt zu setzen? Man kann sogar noch weiter gehen. Folgt man der These Jacques Attalis, formuliert in seinem Buch *Bruit*, dass die Musik quasi als Seismograph vorzeitige gesellschaftliche Veränderungen anzeigt, so kann die von Anfang an immanent immersive Qualität der Klangkunst auch als ein Modell der Sonifizierung fast aller Lebensbereiche angesehen werden, als Modell des »Ocean of Sound«, in dem wir uns tagtäglich bewegen, und den zu lesen, zu differenzieren und

sich darin zu orientieren, eine zunehmend wichtige Kompetenz darstellt. Der englische Begriff »Sound Art« scheint heute diesem erweiterten Gebiet, auf dem mit dem Medium Klang gearbeitet wird, mehr zu entsprechen. Als solcher ist er nicht deckungsgleich mit dem deutschen

Setzungen zu vermeiden. Das erklärt auch die gewisse Skepsis, die in diesem Text gegen diese Art Zuschreibung und Verallgemeinerung, die ja in der Natur des Gattungsbegriffs liegt, mit-schwingt. Nicht zuletzt durch die Auswahl eines Zitates aus *Das Medium ist die Massage* von Mar-

Einerseits ein Phänomen möglichst nah an der künstlerischen Tätigkeit zu beschreiben und historisch zu verorten und andererseits dabei kategoriale Setzungen zu vermeiden.

Pendant »Klangkunst«. Klangkunst, so stellte sich heraus, erscheint hier nur als eine Unterart einer Praxis, für die das Medium Klang der Stoff ist, mit dem sie umgeht und es formt. Sound Art ist unspezifischer und unterscheidet nicht zwischen Kunst und Nicht-Kunst, umfasst Sound Design, Klangkunst, Theatermusiken, Filmmusiken, Radiokunst ebenso wie die unterschiedlichen Spielarten diverser elektronischer Musikkulturen u.v.a.m. Andreas Engström und Åsa Stjerna haben dazu eine ausführlich Analyse vorgelegt.⁵

De facto wurde aber in dem Text das thematisiert, was in der vorwiegend deutschsprachigen Musikwissenschaft mit dem Begriff Klangkunst als Klanginstallation und Klangskulptur belegt ist und seither als neue Gattung in den Kanon der musikalischen wie bildnerischen Gattungen eingeführt wurde. Gerade in der Konstruktion einer anderen Musik- und Kunstgeschichte anhand von Begriffen wie Material oder des Paradigmenwechsels im *Spatial Turn* wurden damals Gattungsmerkmale angesprochen ohne sie als solche auszusprechen. Gleichzeitig verdeutlicht der Text auch ein Dilemma auf, dem nicht so leicht zu entkommen ist, nämlich einerseits ein Phänomen möglichst nah an der künstlerischen Tätigkeit zu beschreiben und historisch zu verorten und andererseits dabei kategoriale

shall McLuhan und Quentin Fiore:

»Wir sind nicht mehr fähig, Stück für Stück, Schritt um Schritt lineare Abfolgen zu entwickeln, weil die augenblickliche Kommunikation dafür sorgt, daß sich gleichzeitig alle Umwelt- und Erfahrungsfaktoren im Zustand aktiver Wechselwirkung befinden.«⁶

In den darauffolgenden Jahren hat mich dann auch die Frage, ob die Klangkunst als Gattung beschrieben werden kann, immer wieder beschäftigt, aber eher, um dieser Skepsis nachzugeben und dieses Konstrukt kritisch zu hinterfragen.⁷ Denn in der Formulierung allgemeiner Merkmale, in der Abstraktion von den konkreten einzelnen Werken liegt eine gewisse Festigkeit, an der sich die vielen individuellen Ausformungen permanent brechen. Und in dem Gattungskonstrukt steht das Werk im Zentrum und weniger die, die es machen bzw. deren Tätigkeit oder das »Hand-Werk« selbst. Zudem führt das konsequente Weiterdenken und Durchdeklinieren des Gattungsbegriffs weg von der künstlerischen Praxis und unweigerlich sowieso wieder zurück zur Beschreibung der jeweils individuellen Handschriften, zu den individuellen Gesten, die die Klangkünstler*innen dem Medium Klang und Raum gegenüber einnehmen und mit denen sie sich von anderen und vor allem dem Regelkanon

der Gattung unterscheiden. Man denke hier nur an die unzähligen Analysen Mozartscher Symphonien, deren Grundtenor ist, die Abweichung von der Norm der Sonatenhauptsatzform, das Besondere, zu erfassen. Mein Interesse damals war und ist es auch heute, Methoden und begriffliche Werkzeuge zu generieren, mit denen man dem künstlerischen Tun selbst auf die Spur kommt. Dies macht, gerade bei einem künstlerischen Phänomen, das auf der Entgrenzung beruht und den Wahrnehmenden integriert, andere Strategien erforderlich. Solche, die zunächst quasi-ethnografisch beobachten, Informationen zusammentragen, ordnen, und nach einem Vokabular suchen, das die Gesten der Künstler*innen beschreibbar und verallgemeinerbar macht.

Das Gattungskonstrukt hat auch eine politische Dimension, die nicht zu unterschätzen ist. Denn es definiert, wer sich innerhalb und wer sich außerhalb des Kanons befindet. Was Mitte der 80er Jahre für mich nicht erkennbar war, war die hegemoniale Kraft, die die Diskussion um die Klangkunst als Gattung zwischen Kunst, Wissenschaft und Publizistik entfalten würde. Sie hat zu ihrer Institutionalisierung und Akademisierung, und bei aller Skepsis, auch zu ihrer Entfaltung beigetragen. Heute gibt es zu diesem Thema weit greifende wissenschaftliche Forschung, Klangkunst wird an Hochschulen gelehrt und sie wird analog wie digital über Zeitschriften, Websites, Plattformen und Radiokanäle vermittelt und in einen öffentlichen Diskurs gebracht. Nicht zuletzt haben auch auf Klangkunst spezialisierte Kurator*innen und Festivalleiter*innen mit ihrer Arbeit zu mehr öffentlicher Präsenz von Klangkunst in Museen, Ausstellungshäusern, Festivals und im öffentlichen Raum geführt.

*

»... wir docken an Bekanntes an und remixen es zu etwas Neuem und Einmaligem – immer wieder.«⁸

Wenn man aber Klangkunst oder Sound Art eher als ein interdisziplinäres Feld begreift, das fluide und durchlässig ist, in dem sich verschiedene Kunstsprachen zu gattungsähnlichen Formen amalgamieren können und sich auflösen, um neue und andere hybride Verbindungen einzugehen, so stellt sich das, was seit Mitte der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts bis heute in der Klangkunst getan hat, weniger als eine lineare Entwicklung dar als eine Verbreiterung und Verdichtung des Feldes. Und darin kann man erneut Künstler*innen beobachten, die in dem Spannungsfeld von Ort (Innen-Außen), dem konkreten Raum (seiner Architektur, Akustik, Plastizität und Materialität, seiner Realität oder Virtualität), dem Klang, der spezifischen Wahrnehmungssituation und der Performativität der integrierten Rezipienten arbeiten ohne das mit dem Begriff Klangkunst zu belegen oder überhaupt auf die darum stattfindenden Debatten Bezug zu nehmen. So etwa im Bereich des Theaters, wo sich zum Beispiel in der Arbeit *Orfeo. Nach Claudio Monteverdi. Eine Sterbeübung* von Susanne Kennedy (zusammen mit dem Solistenensemble Kaleidoskop) die Tradition des Stationentheaters mit der Installation trifft. Oder man denke hier auch an die Arbeiten von Ersan Mondtag, die sich zwischen den Feldern Theater und Musik, Performance und Installation bewegen. Vergleichbares gilt auch für Sabrina Hölzers Arbeit *Now I Lay me Down – ein Hörerlebnis im lichtlosen Raum*, in der raumgreifende Skulptur und live agierende Musiker*innen eine neue Verbindung eingehen. Und in Yakuta Makinos Installation *The Program*, die in der DAAD Galerie zu erleben war, sowohl eine Installation als auch eine extreme experimentelle Anordnung für nur eine*n Besucher*in. Es deutet sich aber an, dass

auch hier ein neuer Begriff auf dem Weg ist, die Sache zu verfestigen und zu promoten: *Immersion*.

1. Åsa Stjerna, Andreas Engström (Hrsg.). *Ljudkonst*, OEI editor, Stockholm 2019, S. 99–119
2. Barbara Barthelmes, »Musik und Raum – ein Konzept der Avantgarde«, in: *Musik und Raum*, hrsg. von Thüning Bräm, Basel 1986, S. 83–84
3. ebenda S. 86
4. ebenda S. 63
5. Andreas Engström, Åsa Stjerna. »Sound Art or Klangkunst? A reading of the German and English literature on sound art«, in: *Organised Sound* 14 (1), 2009, S. 1–18
6. Marshall McLuhan / Quentin Fiore. *Das Medium ist die Massage*, 1984, S. 68
7. Barbara Barthelmes. »Klangkunst – eine neue Gattung oder ein interdisziplinäres Feld?«, in *Klangforschung* 98, hrsg. von Jörg Stelkens und Hans G. Tillmann, Saarbrücken 1999, S. 117–127 und »Sound Art im musikwissenschaftlichen Diskurs«, in. *Sound Art zwischen Avantgarde und Popkultur*, hrsg. von Anne Thurmann-Jajkes, Sabine Breitsameter, Winfried Pauleit, Bremen 2006, S. 37–51
8. Invisible Playground

Barbara Barthelmes ist Musikwissenschaftlerin, arbeitet als Musikredakteurin bei den Berliner Festspielen.

NOW!

DAS FESTIVAL FÜR NEUE MUSIK

23.10.-3.11.2019

TRANSIT

ENSEMBLE MODERN
 ARNOLD SCHÖNBERG
 MICHAEL EDWARDS
 WDR SINFONIEORCHESTER KÖLN
 ESSENER PHILHARMONIKER
 MORTON FELDMAN
 SWR SYMPHONIEORCHESTER
 TITO CECCHERINI
 SAED HADDAD
 GÉRARD GRISEY
 ENSEMBLE FOLKWANG MODERN
 KARLHEINZ STOCKHAUSEN
 HELMUT LACHENMANN
 MATHIAS SPAHLINGER
 SYLVAIN CAMBRELING
 ENSEMBLE HAND WERK
 JAGYEONG RYU
 BRIAN FERNEYHOUGH
 KARIN HAUSSMANN
 LUDGER BRÜMMER
 IANNIS XENAKIS
 ENSEMBLE MUSIKFABRIK
 REBECCA SAUNDERS
 GYÖRGY KURTÁG
 JUGENDZUPFORCHESTER NRW
 ENNO POPPE
 FOLKWANG KAMMERORCHESTER
 LIZA FERSCHTMAN
 SPLASH - PERKUSSION NRW
 ROMAN PFEIFER
 JACK QUARTET
 FLORIAN ZWISSLER
 DIRK REITH
 SCHNEIDERS LADEN
 JULIANE BANSE
 TAMON YASHIMA
 BRUNO MADERNA
 BERNHARD HAAS
 DAS ELEKTRONISCHE ORCHESTER
 CHARLOTTENBURG

Die Philharmonie Essen richtet NOW! gemeinsam mit der Folkwang Universität der Künste, der Stiftung Zollverein, dem Landesmusikrat NRW und PACT Zollverein aus. Gefördert von der Kunststiftung NRW und der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung.

Das komplette Festivalprogramm mit allen Konzerten unter:
www.philharmonie-essen.de
 Tickets T 02 01 81 22-200

Von Waschmaschinen und Algoraves

Ein Wochenende Dynamisch Akustische Forschung in Nürnberg

Katja Heldt

Es ruckelt und brummt, zischt, schleudert und vibriert. Ich liege flach auf dem Rücken auf einer großflächigen Holzplattenkonstruktion in etwa eineinhalb Meter Höhe. Um mich herum sind in regelmäßigen Abständen Löcher in das Holz eingelassen, in denen zehn Waschmaschinentrommeln montiert sind, deren Zusammenspiel des Schleudergangs die Platte zum Vibrieren bringt und wahnwitzige Rhythmen durch die Körper der neben mir verteilt liegenden Zuschauer*innen jagt.

Diese Klanginstallation ist ein Projekt der »DAF – Dynamisch Akustische Forschung / Interaktive Medien«, die im Rahmen des zum zweiten Mal stattfindenden Festivals *It Isn't Happening* in Nürnberg *Auf AEG* stattfindet – einem imposant revitalisierten Industriegelände des ehemaligen Elektrokonzerns und Waschmaschinenherstellers AEG, auf dem nun Kunstgalerien, Spielstätten und Kulturorganisationen angesiedelt sind.

»Was fällt einem ein, wenn man an Nürnberg denkt? Vielleicht Reichsparteitag oder Weihnachtmarkt? Sicherlich kommt man nicht sofort auf eine vibrierende Klangkunstszene,« erzählt Jan St. Werner bei einem Spaziergang über das Gelände *Auf AEG*. Bekannt als eine Hälfte des legendären Elektroduos Mouse on Mars leitet er als Professor an der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg (AdBK) die Projektklasse mit dem klingenden Namen »DAF – Dynamisch Akustische Forschung / Interaktive Medien«. »In Nürnberg gibt es einige ehemalige Industriebau-

ten aus den 1960er Jahren von mittelständischen Firmen, die für typisch deutsche Qualitätsprodukte wie etwa die bekannten Waschmaschinen von AEG standen. Seit den späteren 90er Jahren haben AEG sowie einige andere Firmen in Nürnberg geschlossen und die damals noch brachliegenden Flächen wurden zu vielfältig genutzten Kulturstätten umdefiniert. Das wirkt sich auf die Kunst in der Stadt aus, in Nürnberg passiert gerade viel und es gibt eine immer mehr steigende Anzahl an Künstler*innen, die sich gezielt entscheiden hierher zu kommen, gegen große Metropolen wie Berlin und den dort bestehenden Konkurrenzdruck.«

Zu dieser vibrierenden Klangkunstszene gehört zweifellos auch die DAF, eine Klasse, die sich für jedes Projekt aufs Neue zusammensetzt und allen Student*innen der Akademie aus verschiedenen Kunstsparten offen steht, die sich mit Klang, Akustik und Sound beschäftigen möchten. Mit ihrem unkonventionellen Ansatz hat sich die Gruppe durch verschiedene Projekte, Ausstellungen, Performances, interdisziplinären Kooperationen und Workshops ein breites internationales Netzwerk aufgebaut und bespielt längst nicht mehr nur Nürnberger Räume.

»Die Gruppe hat eine besondere Zusammensetzung, alle Studierenden der Kunstakademie, die Interesse haben, dürfen mitmachen, ob sie nun ein besonderes Verständnis von Musik haben oder aus anderen Kunstsparten kommen. Nicht selten kommen auch internationale Mitglieder dazu, die

Lust haben mit dem harten Kern der Gruppe projektweise zusammenzuarbeiten,« erklärt Werner weiter. »Die Grundidee der Projektklasse ist, dass wir mit Sound als Material arbeiten wollen – also dem Bereich, der vor den kulturhistorisch abgesteckten Begriff der Musik fällt. Musik

ist ein solch großes Feld, dazu gehört nicht nur die Wahrnehmung des Klangs, sondern auch viele kulturelle Zuschreibungen. Wir gehen mit unserer Forschung darüber hinaus. Wir arbeiten vielmehr multiperspektivisch und gehen davon aus, dass jeder eine eigene Wahrnehmung oder Vorstellung davon hat, was klanglich passiert.«

Das Denken über Sound und vor allem *in* Sound muss nicht erst beigebracht werden, das funktioniert automatisch und intuitiv.



Klanginstallation mit Waschmaschinen beim Festival *It Isn't Happening* © Dynamische Akustische Forschung.

Bereits die Ursprungsidee für die Gründung der Projektklasse hat einen eigentümlichen interdisziplinären Ansatz: Die Akademie in Nürnberg hatte sich für Forschungsgelder beworben, die eigentlich aus der Raumfahrt

sen genügend Essen bekommen. Oft verbringen wir auch Abende miteinander, bei denen ich über Musik und Musikgeschichte erzähle, oder ich lade Gäste ein, die alternative Musikkonzepte vorstellen. Das Denken über Sound und vor allem in

Wenn man sich zwischen den Klängen aufhält, bewegt und zuhört, wird man selbst zum Teil des Stücks, man wird nicht einfach bespielt, sondern es liegt an einem selbst, wie man seine Ohren streckt und wie man den Raum wahrnimmt.

stammen und mit denen der Versuch unternommen wird, die Lehre an Kunstakademien in die Entwicklung technologischer Forschung einzubeziehen und neue Ideen zu entwickeln. So entstand zunächst der Lehrstuhl für interaktive Medien, der schließlich um den Zusatz »Dynamisch Akustische Forschung« erweitert wurde. »Die Akademie und ich kamen zusammen, da hatten wir mit Mouse on Mars bereits eine Installation mit Robotern ausgestellt, die thematisch in eine ähnliche Richtung ging,« sagt Werner, der als Professor bereits an der MIT in Cambridge in den USA gelehrt hat und dort mehrere Kooperationen mit seiner Nürnberger Klasse realisiert. Ob nun beim PEOPLE Festival im Funkhaus Berlin, *Festival of Future Nows* im Hamburger Bahnhof in Berlin, oder in der Kooperation mit dem norwegischen Ensemble neoN und einer mehrtägigen Residenz und Performance im Henie Onstad Kunstsenter in Oslo im Rahmen des *Ultima Festivals* entwickelte die Gruppe in verschiedenen Zusammenstellungen Projekte, die sich auf unterschiedliche Weise mit Klang an der Grenze zur Musik beschäftigen.

»Die Student*innen arbeiten eigentlich selbstständig, sie entwickeln eigene Projektideen, finden Kooperationspartner und realisieren ihre Arbeiten. Meine Rolle ist vielleicht die eines Impulsgebers, Katalysators oder sogar Managers, der zum Beispiel dafür sorgt, dass wir bei Forschungsrei-

Sound muss nicht erst beigebracht werden, das funktioniert automatisch und intuitiv. Klang selbst ist ein sehr bewegliches und schnelles Transportmittel, das effektiv zum Austausch zwischen Mensch und Mensch und zwischen Mensch und Umgebung führt. Wir haben in der Gruppe einen sehr praktischen und pragmatischen und weniger einen theoretischen Anspruch. Im Gegensatz zu Musikhochschulen, an denen die Strukturen rigider sind, wo Instrumentenlehre, Musiktheorie, Notation, Orchestrierung usw. Teil des Curriculums sind, können wir uns unvermittelt mit Klang auseinandersetzen. Wir wollen uns auch nicht den Soundstudios zuordnen, da es auch dort explizite Ordnungskriterien und Traditionen gibt, die für unsere Künstler*innen hier erstmal nicht relevant sind,« erläutert Werner, während wir uns weiterhin über das weitläufige Industriegelände aus den 1960er Jahren bewegen.

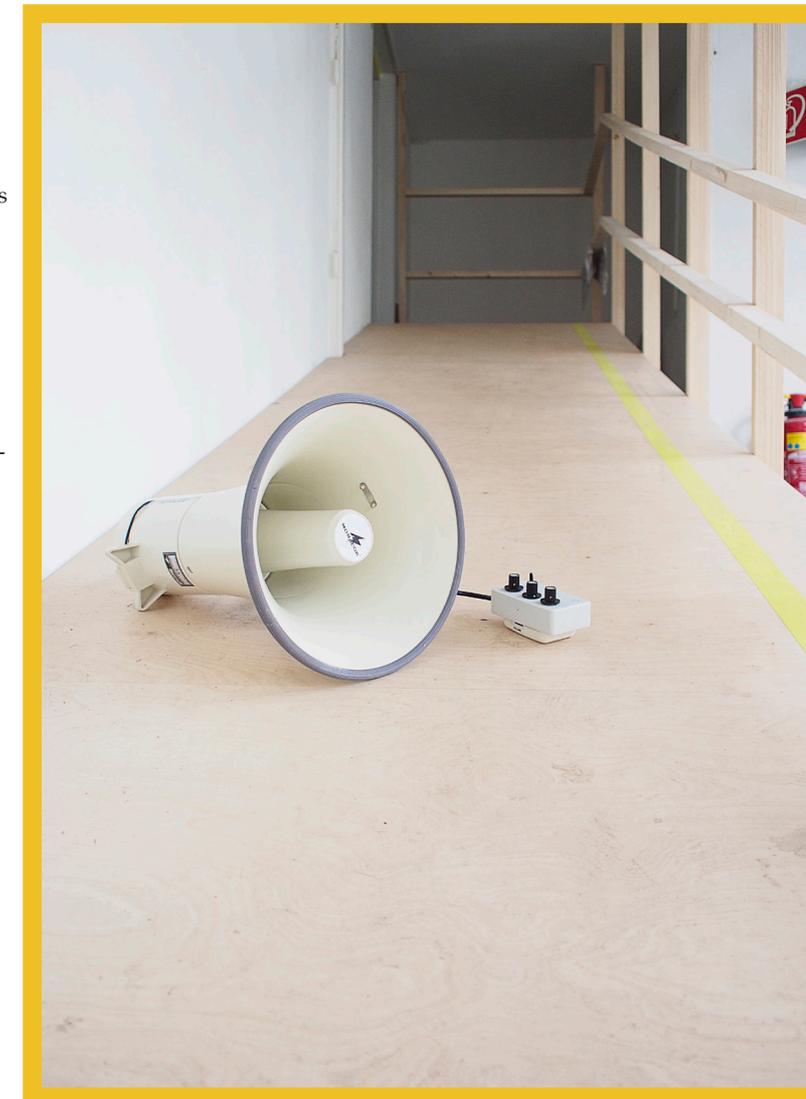
Schießende Pulser

Quer durch den Hof und über das gesamte Gelände *Auf AEG* hinweg erklingen unregelmäßige laute Klickgeräusche, die sich wie scharfe Wurfgeschosse anhören und aus verschiedenen Richtungen zu kommen scheinen – eine weitere Klanginstallation im Rahmen des Festivals, die die Grundidee der DAF verdeutlicht.

Michael Akstaller, Assistent von Jan St. Werner und fester Teil der »Dynamisch Akustischen Forschung« zeigt uns zwei verschiedene Konstrukte, die den Klang erzeugen. »Hier haben wir zwei Versionen des Pulsers, mit denen wir in der DAF sehr oft und gern arbeiten, weil wir so mit einer einfachen Methode Klang und Raum erforschen können. In beiden Fällen wird ein Puls – im wahrsten Sinne des Wortes – abgeschossen, der dann dort abprallt, wohin man ihn richtet.« Die erste, originale Variante erinnert an eine Art Megafon mit einer Schaltung und zwei Reglern. Akstaller schaltet den Pulser an und schießt den Klang in verschiedene Richtungen. »Die Ausgangsidee der Pulser in Form eines Megafontrichters ist, dass man sie in die Hand nimmt, sich damit durch den Raum bewegt und erforscht wie sich das Umfeld anhört, wenn es den Klang reflektiert. Das Geräusch ist eigentlich ein statisches Signal von einem Synthesizer, dabei lassen sich Puls und die Wiederholungsfrequenz, also quasi die Tonhöhe manipulieren. Spannend ist das was zurückkommt: Je nach Oberflächenbeschaffenheit, Winkel oder Hindernissen klingt das Echo unterschiedlich und der Raum wird bei jeder Bewegung anders wahrgenommen. Eine glatte Wand klingt natürlich

anders als ein Baum, Fensterläden, ein Auto oder ein Baugerüst.«

Das andere Konstrukt, das Akstaller in der Hand hält, ist auf einer Platte befestigt und ist in



Pulser für akustische Raumerforschung © Dynamische Akustische Forschung



dreifacher Ausführung auf dem Gelände verteilt an Laternenpfeilern, Bäumen oder an einem Baugerüst befestigt. »Hier schlägt eine kleine Holzkugel auf ein Stück Plastik, das aussieht wie ein Kühlakku, daneben ist eine Batterie für den

Klänge, die durch den Raum schießen, entsteht ein Metaraum. Durch den Klang macht der Raum bzw. dieses Gelände einen Sinn, es wird zu einem Instrument und bekommt eine Art Identität oder Persönlichkeit. Wenn man sich zwischen den

Da das Coden viel abstrakter ist, als Musikinstrumente zu spielen, dauert es meistens etwas bis es sich eingroovt, aber dann klingt es meistens richtig gut. Sowohl der Prozess als auch die Kriterien der Sounds sind frei und offen und das Ergebnis wird erst durch das richtige gemeinsame Hören musikalisch.

Strom angebracht und ein kleines Licht für die visuelle Wahrnehmung. Mit der Fernbedienung lassen sich auch hier Geschwindigkeit und Frequenz steuern. Je nachdem, wo wir auf dem Gelände stehen, hört es sich an, als würde der Sound wandern, als würde sich der Klang verändern und somit auch die Wahrnehmung des Raums. Dabei bleibt die Funktionsweise der Pulser genau gleich.«

Eine Weile lang lauschen wir dem Echo der Pulser, verstellen Frequenz und Geschwindigkeit und hören den sich stets verändernden Klang, der von den Wänden widerhallt. »Ursprünglich haben wir diese Pulser zusammen mit dem Medienkünstler Moritz Simon Geist in einem Workshop entwickelt, zunächst um zu hören, was die Umgebung macht, wenn man sie mit Klang erforscht, aber auch wie wir uns im Raum orientieren und inwiefern Klang eine Rolle spielt. Nun haben wir die Pulser weiterentwickelt und verwenden sie in vielen Arbeiten oder eben in der veränderten Form auf dem Gelände montiert«, berichtet Werner während wir uns langsam weiterbewegen. »Durch diese recht einfachen

Klängen aufhält, bewegt und zuhört, wird man selbst zum Teil des Stücks, man wird nicht einfach bespielt, sondern es liegt an einem selbst, wie man seine Ohren streckt und wie man den Raum wahrnimmt.«

Architektur und Klang

Immer noch auf dem Gelände *Auf AEG* setzen wir uns in einer kleinen Gruppe in die Mitte des Geländes auf eine Bank, umgeben von ein wenig Gras und Bäumen. Eine kleine grüne Oase, von der aus man den Klang der drei fest montierten Pulser besonders gut hören kann. Werner schaut über die umliegenden weißen Gebäude: »Bereits der Titel »Dynamisch Akustische Forschung« impliziert die Auseinandersetzung mit Raum, Klang, Akustik und Architektur und deshalb bemühen wir uns auch um viele Kooperationen etwa mit der TU Nürnberg. Allgegenwärtig geht es bei Architektur vornehmlich um visuelle Wahrnehmung, sie wird zunächst immer als dreidimensionales Bild gesehen und nur selten auch als akustisches Phänomen gedacht. Was uns bei der DAF interessiert, ist unter anderem, wie man Architektur hören kann. Gerade der Einsatz der Pulser hilft uns direkt mit der Architektur

Repräsentation der Arbeitsweise in Nürnberg: Das Organigramm DAF © Dynamische Akustische Forschung

bzw. dem unmittelbaren Umfeld zu ›kommunizieren‹. Wenn wir uns durch Architektur bewegen, orientieren wir uns auch durch das Hören. Wenn wir uns darüber bewusstwerden, was wir hören und was andere hören, wenn sie sich durch den Raum bewegen, stellen sich schnell Fragen wie: Was ist überhaupt Umgebung und welche Rolle spielt Architektur als gestalterisches Umfeld, als Raum? Was stellen sich Architekt*innen vor, wenn sie bauen, wie soll Architektur klingen und inwiefern spielt das Hören des Raums überhaupt eine Rolle bei der Gestaltung? Wenn wir mit Architekt*innen direkt sprechen und sie mit solchen Fragen konfrontieren, sind deren Reaktionen nicht selten ratlos. Zum Teil stoßen wir aber auch auf Interesse und es gibt sogar hier in Nürnberg eine kleine Forschungsgruppe mit Architekt*innen, die sehr klang-affin sind. Wir haben zusammen mit DAF ein kleines Forschungsprojekt organisiert und machen uns gemeinsam Gedanken über verschiedene Ansätze, Definitionen, Verständnismodelle.«

Akademie der Bildenden Künste Nürnberg

Als nächstes erhalte ich noch eine Führung durch die Akademie der Bildenden Künste und die Ateliers der DAF am entgegengesetzten Ende der Stadt. Umgeben vom Wald des angrenzenden Tiergartens, schmiegt sich das markante Bauhaus-Gebäudeensemble der Akademie an den Stadtrand.

Silja Beck, die an der Akademie Malerei studiert und zum festen Kern der DAF gehört, führt durch das Akademiegelände. Die Räumlichkeiten für die einzelnen Kunstsparten sind offen und verglast und über einen grünen Innenhof miteinander verbunden. »Es ist sehr angenehm hier zu studieren, alle Klassen arbeiten so dicht aneinander, dass man sich gut kennt und es viel

Austausch zwischen den Kunstsparten gibt. Das ist an vielen Kunsthochschulen anders und stärker voneinander getrennt. Wir helfen uns gegenseitig und lernen so auch viel voneinander. Das ist in unserer Projektklasse ›Dynamisch Akustische Forschung‹ auch so. Seitdem ich in der DAF-Klasse studiere, beschäftige ich mich ganz anders mit dem Thema Klang, meine Sinne dafür sind nun viel stärker geschärft. Ich selbst komme aus der Malerei und hatte Klang früher viel weniger Wert beigemessen, aber jetzt habe ich eine neue Faszination dafür entwickelt – auch wie das Zusammenspiel aus visuellem und akustischem Input die Arbeit in ganz neue Richtungen bringt und neue Facetten der Kunst hervorbringt.«

Beck führt mich durch einige Räume gefüllt mit Holzplanken, Rigipsplatten, Kabeln, Lautsprechern, verschiedenen Maschinen und Werkzeugen, Instrumenten und Kisten. Die Räume können von den Studierenden frei genutzt werden und so ändert sich der Aufbau fast täglich, je nachdem welches Projekt gerade bearbeitet wird.

»An jedem unserer Projekte arbeitet eine unterschiedliche Gruppe mit und da wir alle aus verschiedenen Disziplinen wie Malerei, Video, Skulptur oder Architektur kommen und alle einen anderen Hintergrund in Bezug auf Musik haben, gibt es immer verschiedene Schwerpunkte. Meistens arbeiten wir aber performativ und es gibt so gut wie immer visuelle Elemente in unseren Arbeiten. Wir haben eine sehr freie Herangehensweise an Klang und betrachten das vielleicht anders als Komponist*innen und Musiker*innen. Ab und zu gibt es Kollaborationen mit der Musikhochschule, bei denen uns schon klar wird, dass wir ähnliche Interessen haben, aber wir selbst machen keine Musik im eigentlichen Sinne – außer natürlich, man geht davon aus, dass alles Musik ist. Wir wollen in unseren Arbeiten Räume und Klänge untersuchen und erforschen und dabei

spielt auch die Arbeit als Gruppe und deren spezielle Dynamik eine Rolle«, erzählt Beck weiter.

»Es wird immer viel diskutiert, aber eigentlich arbeiten wir ergebnisorientiert – unsere Projekte sind ja so ausgelegt, dass wir eine finale Ausstellung oder Performance haben. Unsere Arbeiten sind immer für einen Raum und den Kontext, in dem es stattfindet, entworfen. Wenn wir von Institutionen oder Künstler*innen angefragt werden, etwa um etwas im Rahmen eines Festivals wie hier dem *It isn't Happening* Festival auszustellen oder zu performen, betrachten wir erstmal den Raum und wie wir damit arbeiten wollen. In diesem Fall hat sich ja mit der Anbindung an das Gelände *Auf AEG* angeboten, ein Projekt mit Waschmaschinen und deren komplexen Rhythmen zu machen.«

Wir betreten einen anderen Raum und schauen uns Bilder und Dokumentation vergangener Projekte an.

»Es gibt einige Materialien, die sich durchsetzen und mit denen wir besonders gern arbeiten, vor allem solche die praktisch und einfach in der Handhabung sind. Das ist auch bei den Klängen so, einige ziehen sich durch die meisten Projekte. Bestes Beispiel sind die Pulser, die wir oft benutzen oder Kontaktmikrofone, mit denen man bestimmte Klangelemente extrem verstärken kann.«

Bei einem Projekt in der Schweiz wurde beispielsweise der Klang eines fahrenden Autos und dessen Motor aufgenommen und dieser dann in einer Galerie ausgestellt. Dort schwebte zudem eine große Plastikplane, die mit giftigen Abgasen aus dem Auto gefüllt wurden. »Bei diesem Projekt sieht man, dass wir schon eine *Soundklasse* sind, aber dadurch, dass wir alle aus so bildmotivierten Klassen kommen, haben wir auch immer einen

visuellen Fokus auf die finale Arbeit. Es muss eben gut zusammenpassen.«

Algorave

Am Abend steht auf dem Festivalprogramm von *It Isn't Happening* ein weiteres Projekt der Klasse, ein Algorave (algorhythmischer Rave) – eine Musiksession, bei der im Kollektiv live und in Echtzeit unter Verwendung von Live-Kodierungstechniken ein Beat programmiert wird. In einem kleinen Raum steht ein großer Tisch voller Laptops und Mischpulte. Die Musiker*innen sitzen konzentriert im Kreis an ihren Laptops und wirken durch das live Kodieren mit ihren jeweiligen eigenen Sounds auf eine Sinusquelle ein. Das Publikum kann über eine Projektion an die Wand im Hintergrund nicht nur den live entstehenden Code mitlesen, sondern auch den Chat, über den sich die Musiker*innen absprechen. Live per Skype zugeschaltet ist Shelly Knotts – eine Ikone des Algoraves aus England, die der DAF Klasse zuvor in einem Workshop das Live-Coden beigebracht hatte und nun als »Special Guest« aus der Distanz heraus an dem Rave teilnimmt. Der Rave kann zudem auch online verfolgt und live kommentiert werden: Immerhin gab es elf Klicks, einer sogar aus Moskau.

Alexandru Salariu, ein weiterer DAFLer, hat bereits Erfahrungen im live Coden und beschreibt die Funktionsweisen des Zusammenspiels: »Für heute haben wir bereits vorher Sounds aufgenommen und gleich auf dem Gelände hier gesammelt. Durch die Codes hat jeder sofortigen Zugriff auf die Klangquellen. Im Prinzip sind diese Codes eine Samplestation und man kann verrückte Effekte draufpacken. Es dauert ein bisschen bis man das Live Coden ›geknackt‹ hat, aber dann ist es ziemlich einfach. Das Coden hat den Vorteil, dass man genau hinhören muss, was man selbst

macht und was die anderen machen. Da das Coden viel abstrakter ist, als Musikinstrumente zu spielen, dauert es meistens etwas bis es sich eingroovt, aber dann klingt es meistens richtig gut. Sowohl der Prozess als auch die Kriterien der Sounds sind frei und offen und das Ergebnis wird erst durch das richtige gemeinsame Hören musikalisch.«

Neue Hörperspektiven

Nach dem Algorave stößt die Gruppe gemeinsam auf die erfolgreiche Session an. Michael Akstaller war ebenfalls Teil der Performance: »Dieses gegenseitige Hören beim Algorave ist eigentlich auch elementar für alle Arbeiten unserer Klasse. Die DAF ist praktisch orientiert und eher wenig theoretisch. Wir lernen solche vermeintlich komplizierten Technologien wie Live Coden oder Hacken und gehen insgesamt sehr pragmatisch mit Technik um: Wir nutzen Kontaktmikrophone auf allen möglichen Oberflächen, wir schrauben Maschinen auf, um Klänge zu verändern, wir öffnen Kassetten, um das Band zu loopen. Wenn wir einen besonderen Klang für eine Arbeit suchen, laufen wir einfach rund um die Akademie und nehmen ihn auf. Dafür braucht man kein abgeschlossenes Studium, sondern man kann einfach seine Idee umsetzen. Durch das Studium in der Projektklasse und diese neuen Perspektiven des Hörens hat sich nicht nur meine Wahrnehmung, sondern auch meine Arbeitsweise verändert. Wir lernen intensiv nicht nur auf die Eigenschaften von Sound zu hören, sondern auch auf den Raum, in dem wir uns befinden, und wie wir mit den bereits vorhanden Klängen arbeiten können. Durch die stetige Reflexion innerhalb der Klasse entsteht ein Resonanzraum, der sich auch auf andere Arbeiten in anderen Kunstsparten auswirkt. Dieses besondere Hören ist wohl

mittlerweile bei allen zur Berufskrankheit geworden. Quasi zum DAFschen Syndrom«.

Katja Heldt lebt in Berlin, ist Musikwissenschaftlerin und betreut die Forschungsprojekte Donauschlingen Global sowie DEFRAGMENTATION – Curating Contemporary Music und ist Teil unserer Creative Cloud.

Materialität und Medialität

Vinyl -terror & -horror und das phonographische Medium in der Klangkunst

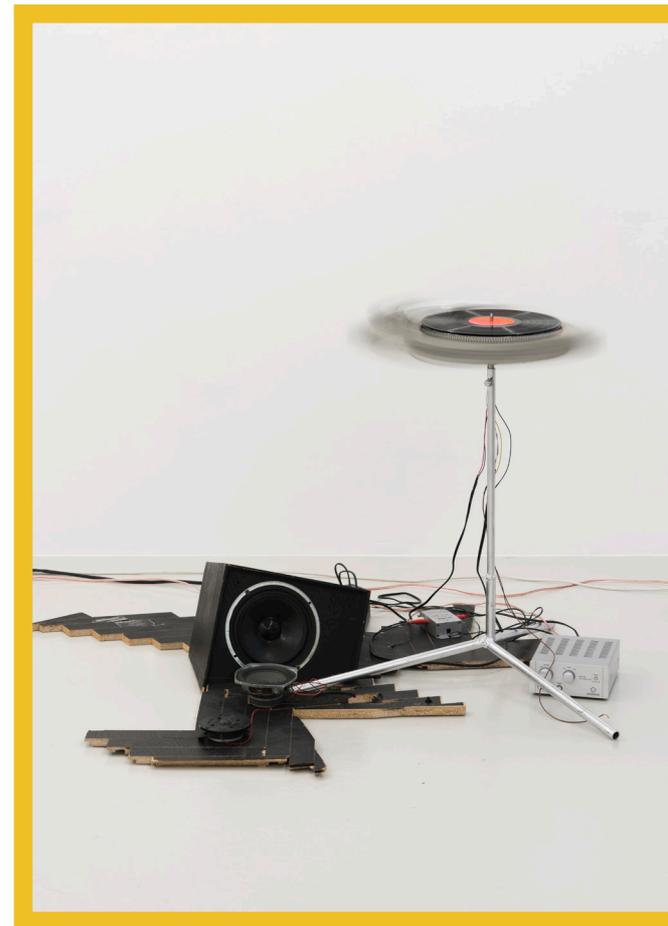
Karin Weissenbrunner

In *Vinyl: The Analogue Record in the Digital Age* aus dem 2015 sprechen die Soziologen Dominik Bartmanski und Ian Woodward dem Plattenspieler eine skulpturale Präsenz zu und halten für die Schallplatte allgemein fest: »Vinyl is as much about sound as it is about look.«¹ Christian Marclay, bekannt als visueller Künstler und mit Plattenspielern improvisierender Musiker seit den späten 1970er Jahren, bezeichnet dieses sinnesübergreifende Merkmal des phonographischen Mediums als »contradiction between the material reality of the art object as a thing and its potential immateriality«². Diese Verschmelzung von materiellem Objekt und Klang in Form einer Plastikscheibe inspirierte über Jahrzehnte zu Arbeiten in den Grenzbereichen von Klangkunst und experimenteller Musik. Das dichotomische Verhältnis des Reproduktionsmediums und dessen gegenseitige Abhängigkeit mit den künstlerischen Praktiken lässt individuelle Dialoge zwischen Medialität und Materialität entstehen.

Materialität

Aufgrund ihrer spezifischen, materialen Repräsentation von Klang und der simplen, mechanisch-rotierenden Vorrichtung zum Abspielen lassen Schallplatten und Plattenspieler einzigartige Objekte und Skulpturen entstehen, welchen sich Ausstellungen wie

The Record as Artwork und *Broken Music* widmeten.³ Beispiele sind Vinyl-Skulpturen von Fluxuskünst-



Vinyl -terror & -horror. OffTrack, Ausstellung in Gether Contemporary, Kopenhagen, 2017. Foto: David Stjernholm

ler Milan Knížák (von der *Broken Music* oder *Destroyed Music* Serie) ab den 1960er Jahren, die entweder mit Farbtupfern oder Objekten ergänzt,

Abspielmedium assoziativ auf eine Klanglichkeit, in Live-Konzerten werden sie zu Instrumenten, wie in der *FFK [FormFarbeKlang]* Serie des Berliner

Im Vergleich zur Klangbearbeitung mit der graphischen Wellenform eines Audiotracks in digitaler Software ist die Handhabung der Platten intuitiv und einfache mechanische Vorgänge erlauben Einsicht in technische Prozesse.

geschmolzen oder zu Teilen zerschnitten wurden (auch als »Cut-ups« bezeichnet). Ähnlich rabiante Methoden wendeten ab den späten 1970er Jahren die Künstler Christian Marclay (Recycled Records), Claus van Bebber oder Martin Tétreault an. In den Ausstellungen verweisen diese künstlerischen Schallplatten-Objekte auch ohne



Ignaz Schick: *LA Times Series, 12"*, 2017. Foto: Ignaz Schick.
Ignaz Schick: *Monument/Pearls, 7"*, ca. 2004. Foto: Ingo Scheffler.

Künstlers Ignaz Schick oder in den Konzerten Martin Tétreaults, der für »Empreintes à reculons« beispielsweise Negativabdrücke von Schallplatten mit transparentem Holzleim anfertigt, um so Rückwärtspuren der originalen Klangaufnahme zu erhalten.

Künstler*innen aus der bildenden Kunst und der Musik treffen sich hier gleichberechtigt, denn Farbe, Konsistenz oder sonstige physikali-

sche Materialbeschaffenheiten der Platten (meist aus Polyvinylchlorid/PVC) oder der Abspielgeräte können als Parameter für die künstlerische und klangliche Bearbeitung fungieren. Materialmodifikation und Klangverfremdung verhalten sich dabei in gewisser Weise analog zueinander. Veränderte Strukturen einer Platte, wie beispielsweise Milan Knížáks Plattenobjekt aus der *Broken Music* Serie⁴ aus vier unterschiedlichen, neu zusammengeklebten Plattenvierteln, werden als Dekonstruktion von gegebenen Strukturen im Klangverlauf hörbar: Bei jeder Viertelumdrehung kommt es zu einem kurzen Sprung der Tonnadel und damit zu einem Wechsel des hörbaren Samples. Geometrische Muster durch Kratzer, Aufkleber oder sonstige Bearbeitungen bilden ebenso »topografische Kompositionen«, da sie durch die Transformation der stetigen Rotation sequenzierte, rhythmische Muster entwickeln. Die Klang(re)produktion mit dem Plattenspieler lässt generell zwischen drei verschiedenen Kategorien unterscheiden: Dem Abspielen von Samples, manipulierten Samples und abstrakten Klängen, die allein durch das Medium selbst entstehen und nicht auf die Klangproduktion durch Plattenrillen angewiesen sind.⁵ Ein Hindernis auf der Oberfläche, wie beispielsweise ein Kratzer, erzeugt durch die Tonnadel ein abstraktes Geräusch, oft als Störgeräusch beschrieben, dessen Frequenzanteile sogar annähernd durch die Tiefe der Oberflächenverletzung diktiert werden kann. Techno-Produzent Thomas Brinkmann bringt beispielsweise symmetrisch angeordnete Kratzer in der Endlosrille im Innern der Platte mit einem Teppichmesser an. Die rotierende Platte übersetzt diese Gravuren in gleichmäßigen Abständen direkt in zeitliche Muster von perkussiven Klängen mit regelmäßigen Intervallen. Variationen der Kratzer resultieren in unterschiedliche Klangcharakteristiken: »Booms und tics«.⁶

Die direkte Beziehung zwischen materialen und klanglichen Ebenen, wie durch die Bearbeitung sichtbarer Oberflächenstrukturen, lässt partiell Kontrolle und eine prädestinierende Kompositionsweise zu: Statt mit Hilfe einer abstrakten Notenschrift wird hier auf konkrete, skulpturale Weise gearbeitet, denn die Schallplatte visualisiert durch die spiralförmige Anordnung der Plattenrillen klangliche Vorgänge über eine zeitliche Konstante. Im Vergleich zur Klangbearbeitung mit der graphischen Wellenform eines Audiotracks in digitaler Software ist die Handhabung der Platten intuitiv und einfache mechanische Vorgänge erlauben Einsicht in technische Prozesse.

Modifikationen, wie die Anbringung mehrerer Tonarme (siehe die Turntables von Janek Schaefer, Yuri Suzuki oder Ian Andrews), verstärken den skulpturalen Charakter von Plattenspielern in Konzerten. In installativen Arbeiten kann die Schallplatte auch vielmehr als rohes Material erscheinen, wie bei der *Vinyl Rally* (z. B. ausgestellt im April 2012 im Palais de Tokyo Paris) von Lucas Abela. Besucher*innen können hier ein ferngesteuertes Spielzeugauto mit präparierter Tonnadel an der Unterseite über eine mit Schallplatten verkleidete Bahn rasen lassen, dessen Kratzgeräusche sich als differenziertes Rauschen über Kopfhörer übertragen.

Da mit dem Schallplattenmaterial visuelle, haptische und auditive Ebenen als untrennbare Komponenten verbunden sind, entstehen hier für die Klangkunst wichtige Schnittstellen zwischen den künstlerischen Arbeitsbereichen von Musik und Bildender Kunst.⁷ Interdependenzen zwischen Material, Medium und künstlerische Konzepte können mit einer vorrangig phänomenologischen Betrachtung unter Berücksichtigung von klanglichen und performativen Dimensionen untersucht werden.

Vinyl -terror & -horrors Soundscapes und Klangskulpturen

Die Übergänge zwischen dem Plattenspieler als Instrument und als klanggenerierende Skulptur

Die Bricolage folgt einer Logik, bei der retrospektiv mit Überresten und Second Hand-Materialien gearbeitet wird.

sind in Vinyl -terror & -horrors Live-Konzerten und Klanginstallationen fließend und beeinflussen sich gegenseitig. Camilla Sørensen und Greta Christensen modifizieren sowohl Schallplatten als auch Plattenspieler und paaren diese mit Samples, die Horrorfilm-inspirierte Szenen assoziieren lassen. Seit 2001, noch während ihres Studiums der Bildenden Kunst an der Dänischen Kunstakademie in Kopenhagen, sammelt das derzeit in Berlin lebende Künstlerinnen-Duo sämtliche, potentiell klangerzeugende Objekte und hinterfragt ihren alltäglichen Gebrauch. Ihre Cut-ups und vertikalen Plattenspieler-Skulpturen, ebenso Resultate aus der reziproken Transformation von Klang und materialen Eigenschaften, können mit den zuvor erwähnten Arbeiten verglichen werden. Einzigartig ist allerdings ihre kompositorische Verquickung der Skulpturen mit dem Horrorfilm-Thema. Es entsteht ein Spiel mit der Wahrnehmung der Besucher*innen: Die Gegenüberstellung von Medialität vs. Materialität und Klanglichem vs. Visuellem werden in sich überkreuzende Ebenen der Imagination und Realität übertragen und teils parodiert.

Ihre digitalen oder von Soundeffekt-Schallplatten gesammelten Klangfragmente sind dem Horrorfilmgenre entlehnt und werden zu »Cinematic Soundscapes« komponiert, wie sie das Künstlerinnen-Duo nennt. Leicht erkennbare, teils von Horrorfilmen bekannte Geräusche, wie etwa von quietschenden Türen, Schritten oder Uhrenti-

cken werden mit Klangfragmenten aus dramatischen Filmszenen oder klassischen Kompositionen kombiniert, meist um unheimliche Stimmungen zu erzeugen. So fügen Vinyl -terror & -horror emotionale und diegetische Eigenschaften

hinzu, und damit weitere Bedeutungen, was die Geräusche in einen Kontext einbindet und den Bezug zum Filmischen verstärkt.⁸ Vergleichbar zu Hörspielen können solch stilisierte Soundtracks bei den Besucher*innen zu nach innen gewandten Gedanken oder Emotionen führen und durch filmische und kulturelle Codes Bilder evozieren: In Filmen komme es nach Michel Chion zu »Negativen Bildern«, wenn diese allein durch den Soundtrack angedeutet werden.⁹ In der Installation *Off Track* zum Beispiel, 2018 im Galerieraum SMAC in Berlin gezeigt, umgeben Vinyl -terror & -horror Atemgeräusche, Klänge von quietschenden Bewegungen (vielleicht einer Schaukel?) und Insektensummen mit einer geräuschhaften Sphäre von markanten Crescendi und Glissandi. Diese Klangumgebung wird nun durch spezielle Effekte den kinetischen Skulpturen gegenübergestellt: Während der Soundtrack über zwei zunächst unscheinbare Lautsprecher abgespielt wird, passiert zunächst nichts, bis sich synchron mit dem klanglichen Spannungsaufbau die Lautsprecher an einer Deckenschiene aufeinander zu bewegen und mit den Geräuschen eines Zusammenpralls und einem Autoalarm schlagartig kollidieren. Im selben Moment schaltet sich das Licht aus, Nebel verströmt und zwei Neon-schrift-Schilder leuchten auf. Diese fast klischee-artige Zuspitzung eines Schreckmoments mit den modifizierten Leuchtschild-Aufschriften wie »Oh no« und »Boom« (an Vergnügungsparks erin-

nernd) mischt humorvolle Elemente in den inszenierten Horror, der zuweilen die Wahrnehmungsgrenzen zwischen interner und externer Wirklichkeit verschwimmen lassen kann.

Der Einfluss des Horror-Themas scheint sich auf die Präsenz der Klangskulpturen und Objekte auszuweiten. Zeichen von Destruktion und Imperfektion lassen sie fast zu Kuriositäten werden, die Irritation und Attraktion vereinen – ein ambivalenter Effekt von gruseligen Gestalten, den Noël Carroll mit dem Paradoxon des Horrors beschreibt.¹⁰ Die Betonung von Zerbrechlichkeit und Eigensinnigkeit verleiht den Klangskulpturen und Lautsprecherobjekten zusätzlich menschliche

Eigenschaften und ergänzt die Installationen mit einem humorvollen Element.

Dekonstruktion und unkonventioneller Gebrauch lösen jedoch zunächst die gegebenen Strukturen in Fundstücke und lassen die Objekte als rohes Material erkennen – ein nötiger Zwischenschritt für die Rekonstruktion zu etwas Neuem, denn wie Greta Christensen betont, ist es ein längerer Prozess bis das Material mehrere Stadien durchlaufen hat und zu den weniger offensichtlichen und persönlicheren Ideen führt.¹¹ Die Kabel-Aufziehfunktion eines Staubsaugers eignet sich beispielsweise, um hängende Lautsprechermembranen herabzulassen (z. B. in *Time*



Vinyl -terror & -horror. *Off Track*, Ausstellung in Gether Contemporary, Kopenhagen, 2017. Foto: David Stjernholm.

Escapes, 2015). Das Ziffernblatt einer Wanduhr (*Time Escapes*, 2015) oder der Kübel eines aufklappbaren Mülleimers (*Off Track* 2018) ersetzt das Duo mit identisch großen Membranen und schafft so aktive Lautsprecherobjekte mit kinetischen Eigenschaften. In der Installation *Inner Dialogues* (2018) wird für eine Skulptur die Funktion eines Plattenspielers komplett umgekehrt: An Stelle des Plattentellers dreht sich nun das Gehäuse um den Teller herum. Der sich drehende Tonarm spielt die Oberfläche der bewegungslosen Plattentellerauflage, deren Rauschen auf einen Ring von unterschiedlichen Lautsprechern übertragen wird.

Vinyl -terror & -horrors Arbeitsweise mit Medien und Objekten von Second Hand-Läden folgt demnach den gleichen Prinzipien wie bei der klanglichen Montage mit Samples: Vorgefundenes Material wird nach seinem Potential für alternative Verwendungsmöglichkeiten untersucht. Eine prinzipielle Entsprechung findet sich hier zur *Bricolage*, ein Begriff für Bastelei, den der Anthropologe Claude Lévi-Strauss in seiner 1962 erschienenen, strukturalistischen Analyse *La Pensée sauvage* (*Das wilde Denken*) der Ingenieurskunst gegenüberstellte. Die *Bricolage* folgt einer Logik, bei der retrospektiv mit Überresten und Second Hand-Materialien gearbeitet wird. So sind Arbeitsweisen mit gegebenen Klangfragmenten wie in Pierre Schaeffers *musique concrète*¹² oder Modifikationen von Reproduktionsmedien und Instrumenten wie bei Christian Marclay oder Nicolas Collins mit der *Bricolage* vergleichbar.¹³ Das Besondere in der Vorgehensweise mit physikalischen Klangübertragungsmedien, wie z. B. Schallplatten, aber auch Kassetten und CDs, ist eine dualistische Anwendung der *Bricolage*. Ihre begrenzten Möglichkeiten, z. B. durch die limitierte Anzahl der herausgegebenen Schallplatten, steht in einem Spannungsverhältnis mit ihrer gleichzeitigen Heterogenität, während die

hybriden Eigenschaften des Mediums die Möglichkeiten zusätzlich erweitern. Wie auch bei Marcel Duchamps *Readymades* schließt sich durch die Transformation und künstlerische Geste der Zweckentfremdung eine weitere Bedeutungsebene an, da die Spuren des vorherigen Gebrauchs auch in neuen Kontexten nicht vollkommen verschwinden.¹⁴

Die mechanischen Funktionen der Plattenspieler dienen Vinyl -terror & -horror zur Planung von Zufallsoperationen, vergleichbar mit der »mechanischen Unordnung« in Jean Tinguelys Reliefs (z. B. *Méta-Malevitch*, 1954) und Skulpturen. Die angestrebte Verfehlung von Genauigkeit, von Kunsthistoriker Pontus Hultén als »Metamechanik« beschrieben, kennzeichnet Tinguelys Werke und soll das Maschinelle in einem Zeitalter von »diskreter« Technik wieder ins Bewusstsein bringen. Eine ähnliche Störanfälligkeit, nicht als etwas Gegensätzliches, sondern als Differenz aus dem Mechanischen hervorgehend, dem »Maschinellen inhärent«¹⁵, findet sich in Vinyl -terror & -horrors Installation *Off Track*: Ein Plattenspieler auf einem Stativ mit Brettern spielt eine Schallplatte mit Schlagerhits, während ein automatisierter Besenstiel von unten gegen die Vorrichtung poltert. Diese Skulptur lässt eine verärgerte Nachbar*in assoziieren, die von der unteren Wohnung aus an die Decke klopft, wenn Musik zu laut gespielt wird. Die Vibrationen des Polterns verursachen ein zufälliges Springen der Tonnadel in unterschiedliche Plattenrillen der Schlagermusiklieder, wodurch die live manipulierten Samples zusätzlich zur Skulptur selbst einen amüsanten Effekt bewirken.

Vinyl -terror & -horror übertragen diese Ideen mit aleatorischen Verfahren in weitere Entwicklungsphasen des Recyclings. Ein in zwei Hälften zersägter Plattenspieler, auch in der Installation *Off Track*, spielt eine modifizierte Platte in Form

einer aufsteigenden Spirale. Die Präparation dieser Platte zwingt den Tonarm bei jeder Umdrehung mit der Plattenform aufzusteigen, um dann abrupt wieder auf das untere Stück zu fallen. Die Unterbrechungen des Klangverlaufs bei jeder Umdrehung wirken regelmäßig, sind jedoch nicht nur bedingt planbar, da die Nadel in unterschiedliche Plattenrillen fällt. Diese Vorrichtung manipuliert live die medialen Klänge der Schallplatte mit Opern-Arien einer russischen Sängerin und wird mit einer Videoaufnahme konfrontiert. Das Video zeigt eine Sängerin, die eine vorherige und in Notenschrift transkribierte Aufnahme dieser fragmentierten Arien darbietet. Diese so vom Material losgelöste Rekonstruktion und andererseits live dargebotene, sinnlich-körperliche Dekonstruktion eines Tonträgers mit unterschiedlichen medialen Konstellationen stellt diese Versionen in einen neuen Dialog von Materialität und Medialität.

In Vinyl -terror & -horrors Installationen treten somit imaginative Szenen, evoziert durch die medialen Klänge im Zusammenhang mit dem Horrorthema, in ein untrennbares Zusammenspiel mit den Skulpturen und modifizierten Objekten, welche als klangliche und formale Werkzeuge ein komplementierendes und kontrastierendes Verhältnis zu den Soundtracks aufbauen. Für Untersuchungen solch individueller Dialoge können mit einem Fokus auf die Materialität des Mediums und den klanglichen Abhängigkeiten Erkenntnisse über die Zusammenhänge zwischen Klangproduktion, Spielweisen und Konzepte gewonnen werden. Die physikalischen Eigenschaften der Geräte und Plattenobjekte konstituieren kompositorische Entscheidungen und klangliche Resultate. Experimentelle Turntablist*innen und Klangkünstler*innen eignen sich die visuellen und taktilen Eigenschaften des Tonträgers an, um die Klangproduktion sowie

Settings des Abspielprozesses zu bestimmen. Die materialen Modifikationen des Reproduktionsmediums sind damit Träger von musikalischen Ideen, Repräsentationen von künstlerischen Entscheidungen und Arbeitsprozessen, übersetzt durch die mechanische Rotation der Platte. Das phonographische Medium wird so zum grundlegenden Prinzip in der individuellen künstlerischen Arbeit.

1. Bartmanski, Dominik & Woodward, Ian (2015): *Vinyl: The analogue record in the digital age*. New York: Bloomsbury Publishing, S. 94 und 82
2. Curiger, Bice (1997/2014): [Christian Marclay] In conversation with Bice Curiger. In J.-P. Criqui (Hrsg.) *On & By Christian Marclay*. London: Whitechapel Gallery, S. 23–28, hier: S. 23
3. Vgl. die Ausstellungskataloge: Celant, Germano (1977): *The Record as Artwork: From Futurism to Conceptual Art*. Fort Worth, Texas: The Fort Worth Art Museum und Block, Ursula & Glasmeier, Michael (1989): *Broken music: Artists' recordworks*. Berlin: Daadgalerie.
4. Vgl. Kelly, Caleb (2009) *Cracked Media: The Sound of Malfunction*. Cambridge, Mass: MIT Press, S. 143
5. Vgl. Bossis, Bruno, Marclay, Christian & Dufey, Frédéric (2013). »Le support sonore comme instrument de musique chez Christian Marclay« [Das Reproduktionsmedium als Musikinstrument bei Christian Marclay]. In: Castellengo, Michèle & Genevois, Hugues (Hrsg.), *La musique et ses instruments – Music and its instruments: Proceedings of the Fifth Conference on Interdisciplinary Musicology* (CIM09). S. 419–436. Sampzon, Delatour France.
6. Siehe Interview mit Thomas Brinkmann (1999) in Sherburne, Philip (29 December 2009): *Thumbnail Music: Six Artists Talk about Minimalism*. <http://phs.abstractdynamics.org> (Abruf: 1.7.2019)
7. de la Motte-Haber, Helga (2008) »Klangkunst: Jenseits der Kunstgattungen.« In: Tadday, Ulrich (Hrsg.), *Klangkunst*. S. 5–23. München: Ed. text + kritik, Richard-Boorberg, S. 5
8. Flückiger, Barbara (2012) *Sound-design: Die Virtuelle Klangwelt Des Films*. Marburg: Schüren, S. 158
9. Chion, Michel (1994). *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, S. 4 und 192
10. Carroll, Noël (1990) *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart*.

New York: Routledge, S. 188.

11. Greta Christensen im Interview mit der Autorin, 28. August 2014, zitiert in: Weissenbrunner, Karin (2017) *Experimental turntablism - live performances with second hand technology: Analysis and methodological considerations*. (Unpublished Doctoral thesis, City, University of London): <http://openaccess.city.ac.uk/19919/1/Weissenbrunner%2C%20Karin.pdf> (Abruf: 1.7.2019), S. 157.

12. Hodgkinson, Tim (1987). »An Interview with Pierre Schaeffer: Pioneer of Musique concrète«, 2. Mai 1986. *ReR Quarterly* 2/1. www.timhodgkinson.co.uk/schaeffer.pdf (Abruf: 1.7.2019)

13. Vgl. Barthelmes, Barbara (1995) »Musikklitterung, Electronics und Klangaquarien – Klangbasteleien in der zeitgenössischen Musik« In: *Positionen*, 25, 11–16.

14. Lévi-Strauss, Claude (1981). *Das wilde Denken*. Frankfurt a. M.:

Suhrkamp, S. 50

15. Tinguely und Hultén zitiert in Herrmann, Hans-Christian von (2008). »Meta-Mechanik. Jean Tinguelys Maschinentheater.« In Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardzig (Hrsg.), *Spuren der Avantgarde: Theatrum Machinarum* (S. 313–326). Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 320 und 324

Karin Weissenbrunner lebt in Berlin. 2017 promovierte sie in London mit einer Arbeit über *Experimental Turntablism*. Sie ist u. a. Dramaturgin und Managerin beim Ensemble KNM Berlin und für die Serie *Entangled Sounds* im KM28 verantwortlich.

Die Orgel als räumliche Metapher

Tim Tetzner

Intro

Die Orgel erlebt schon seit einiger Zeit eine Renaissance. Während die Institution Kirche sich gegenwärtig mit einer generellen Reformierung konfrontiert sieht und ihr Einfluss im Zuge von Säkularisierung und sozialem Wandel immer weiter schwindet, scheint sich die Orgel – als

zu entledigen, ist eventuell die einzige Möglichkeit, der Orgel neue Entwicklungsräume zu eröffnen. Denn eventuell erst, wenn die Orgel sich vom Raum der Kirche emanzipiert, und einen Weg findet, selbst zum *Raum* zu werden, wird die Orgel aus ihrem dunklen Schatten heraustreten können.

Wenn die Orgel sich vom Raum der Kirche emanzipiert, und einen Weg findet, selbst zum *Raum* zu werden, wird die Orgel aus ihrem dunklen Schatten heraustreten können.

kulturelles Erbe einer seit der hellenistischen Antike fortwährenden Tradition – in die Gegenwart retten zu wollen. Dass die UNESCO den Orgelbau in Deutschland 2017 zum immateriellen Kulturerbe erklärte, scheint diesem Rettungsprozess erst mal zuträglich, doch der Weg zur Rehabilitation ist noch ein weiter.

Während die Neue Musik sich der Orgel schon in den sechziger Jahren angenommen hat und sich so eine Nische im institutionellen Raum einrichten konnte, wird die Orgel in den letzten Jahren zunehmend von jungen Musiker*innen der nicht-akademischen experimentellen Musik entdeckt. Festivals wie das seit 2016 von Claire M Singer in London kuratierte *Organ Reframed* suchen nach Möglichkeiten, die Orgel als Medium neu zu interpretieren, ein wichtiger Punkt wird jedoch nicht berührt: Sie belassen die Orgel dabei weitestgehend in der Kirche.

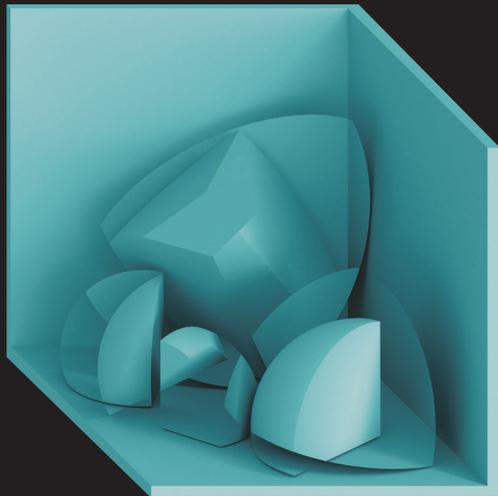
Den finalen Schritt, die Orgel zu deterritorialisieren und sie ihres Machtgefüges – der Kirche –

Yoshi Wada, DAAD, 1983

West-Berlin, 1983. Auf Einladung des DAAD ist der japanische Performer und Komponist Yoshi Wada mit Frau und Kind für ein Jahr in Berlin zu Gast. Wada wurde als Künstler bekannt, nachdem er in den späten Sechzigern von Kyoto nach New York zog, um sich nach einer Begegnung mit George Maciunas der Fluxus-Bewegung anzuschließen. Wada studierte (wie auch La Monte Young, Terry Riley und Charlemagne Palestine) bei Pandit Pran Nath Komposition, entwickelte eine Reihe selbstgebauter Röhreninstrumente und für den Dudelsack eine drone-basierte Ober-ton-Spieltechnik.

Nach Berlin kommt der damals knapp 40-jährige Wada mit dem Plan eine eigene Orgel zu bauen. Und er realisiert dies in dem Jahr seiner Residency im Künstlerhaus Bethanien mit Hilfe des Berliner Orgelbauers Karl Schuke sowie des Medienkünstlers und Instrumentenerfinders Martin Riches. Die

DER GEMEINSAME RAUM



ZEIT RÄUME BASEL BIENNALE FÜR NEUE MUSIK UND ARCHITEKTUR 13.–22.09.2019

Uraufführungen von Gary Berger, Nicolas Buzzi, Paul Clift, Elisabeth Flunger, Emilio Guim, Beat Gysin, Georg Friedrich Haas, Edu Haubensak, Martin Jaggi, Cécile Marti, Domenico Melchiorre, Moritz Müllenbach, Marianthi Papalexandri-Alexandri, Katharina Rosenberger, Denis Schuler, Marianne Schuppe, Elnaz Seyedi, Mike Svoboda, Germán Toro Pérez, Kollektiv Mycelium, Ivan Wyschnegradsky, Sylwia Zytynska u.v.a.
Architektonische Interventionen von Buol & Zünd, *Made in, Johannes Hänggi* u.v.a.

Mit freundlicher Unterstützung von Swisslos-Fonds Basel-Stadt | Swisslos-Fonds Basel-Landschaft | Pro Helvetia | Art Mentor Foundation Lucerne | FONDATION SUISA | Ernst von Siemens Musikstiftung | Hauptpartner: Hochschule für Musik FHNW / Musik-Akademie Basel

Orgel, die Wada baut und die er *Adapted Organ* nennt, umfasst fünf Oktaven bei 33 Pfeifen und zeichnet sich wie alle Eigenbauorgeln durch anfängliche Unstimmbarkeit und komplexe Spielbarkeit aus. Und Wadas Orgel ist eine

Schlepptau ihrer Walfangpeiniger. Ein Gebläse versorgt die drei im Raum stehenden Orgelregister mit Wind, während sich die Pfeifen darauf vorzubereiten scheinen, ein erstes trauriges Echo in den weiten Raum zu entsenden.

Diese Musik ist nicht von der Musik aus gedacht, sondern wurde von Wada als Raum konzipiert, dessen Fundament von einem Objekt im Raum – nämlich der Orgel – geschaffen wurde.

Raummetapher an sich: Auf Fotos, die den Aufbau im Künstlerhaus Bethanien dokumentieren, liegt sie da wie eine Kleinfamilie gestrandeter Wale im

Aus dieser Zeit haben zwei Aufnahmen überdauert. Ein Kassettenmitschnitt, den das Künstlerhaus Bethanien als Edition *Die Konsonan-*

ten Pfeifen in Kleinstauflage herausbrachte, sowie das beim Berliner Free Jazz Label FMP 1985 erschienene Album *Off The Wall*, der Mitschnitt zweier späterer Konzerte im Künstlerhaus Bethanien. Auf der ersten Aufnahme begleiten Wada und seine Frau Marilyn Bogerd die Orgel mit dem Dudelsack, während auf der zweiten Aufnahme Bogerd die Orgel spielt, Wada den Dudelsack und beide ergänzt werden von dem Percussionisten Andreas Schmidt Neri und Wayne Hankin am zweiten Dudelsack.

Und während die Orgel ein tieffrequentes Fundament aus pulsierenden Drones schafft und immer wieder in ihrer Tonalität zu verrutschen scheint, legen sich die Dudelsäcke in synkopischen Endlosvariationen über das dichte Improvisationsgefüge und bilden eine spielerische Systematik, die am ehesten an Terry Rileys Orgel improvisationen denken lässt, gleichzeitig aber auch zeitgenössisch, digitale Fragmentmusik wie von Oval assoziieren vermag. Und so ist *Off The Wall* ein Meisterwerk zeitgenössischer Minimalkomposition, durchzogen von majestätischer Fremdartigkeit, halluzinatorischer Tiefe und einer Erhabenheit, wie sie selten zu finden ist.

Doch wie auch immer man fassen mag, was Wada hier Freiformiges geschaffen hat – Tatsache ist: Diese Musik ist nicht von der Musik aus gedacht, sondern wurde von Wada als Raum konzipiert, dessen Fundament von einem Objekt im Raum – nämlich der Orgel – geschaffen wurde. Und dessen musikalische Funktion sich auch erst dann erschließt, wenn man die Musik als Raum begreifen kann.

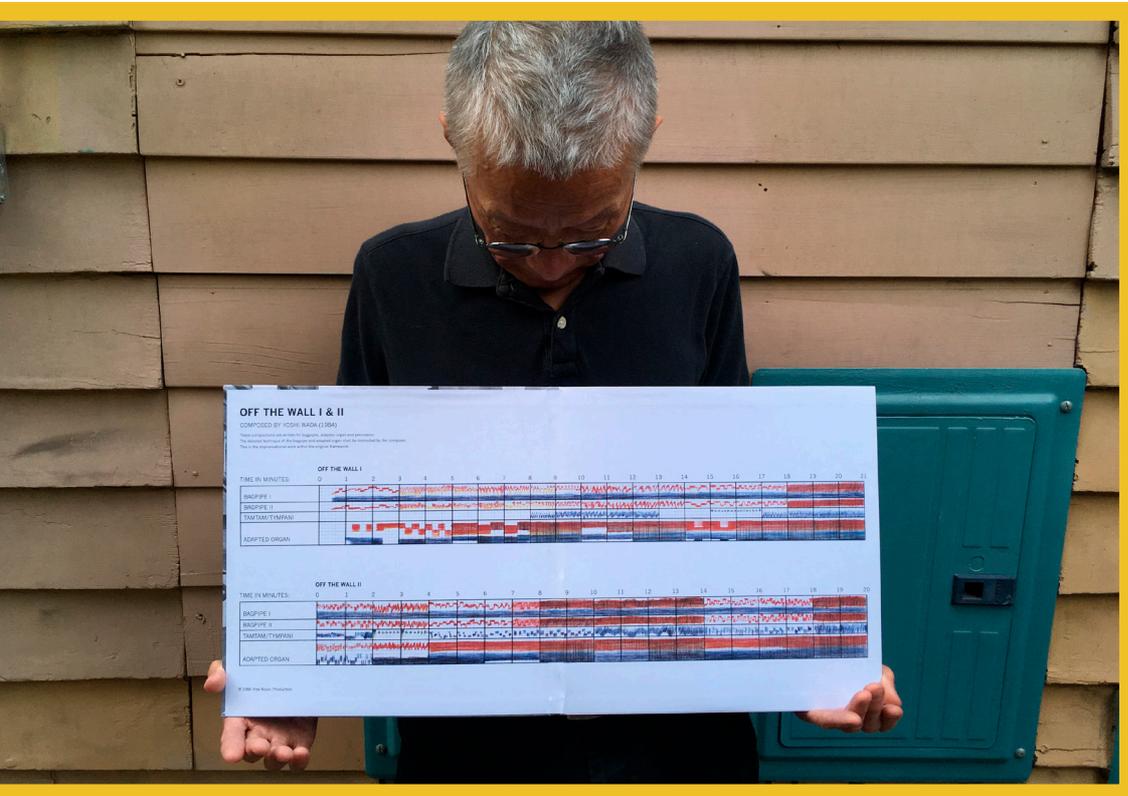
Adrian Gutzelnig / 16Hz

Ein ähnlich, raumbezogenes Orgelexperiment hat Adrian Gutzelnig 2017 in Berlin vorgestellt. *16Hz* (so der Titel der Arbeit) ist eine niederfrequente

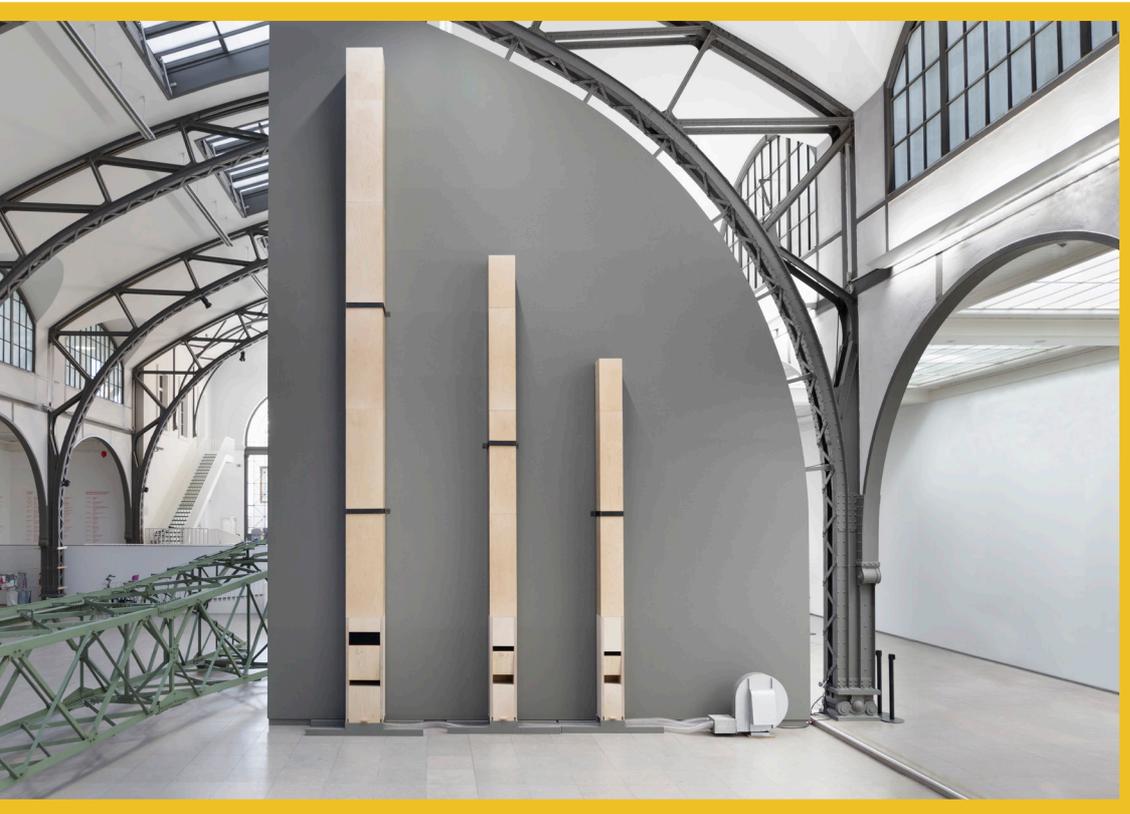
Eigenbau-Orgel mit drei Labialpfeifen in separaten Holzkörpern, die ohne Keyboard auskommt und deshalb auch nur bedingt tonal spielbar ist. Damit ist Gutzelnigs Orgel eher ein mechanischer Klangorganismus als ein Musikinstrument – reduziert auf die Primärfunktion der Orgel, Wind in Sound umzuwandeln.

Kurz zur Orgelphysik: Beim Tuning der Orgel ist Gutzelnig von der größten im konventionellen Orgelbau verwendeten Pfeife ausgegangen. Die 32' (Fuß) Pfeife mit knapp 11 Meter Länge erzeugt einen tieffrequenten Ton im 16 Hz Bereich, der zwar vom Gehör nur noch bedingt wahrgenommen werden kann, ab einem Volumen von über 77 dB im Raum jedoch als Infraschall interessante Wahrnehmungseffekte entstehen lässt. Pfeifen 2 und 3 wurden als 21 1/3 Fuß (24Hz bei 6,70 Meter Pfeifenlänge) und 16 Fuß (also genau eine Oktave höher und mit 32Hz bei 4,80 Meter Pfeifenlänge) ausgewählt und alle drei Pfeifen werden – aufrecht im Raum stehend – synchron mit Wind versorgt.

Doch erst durch die Reduktion eröffnen sich neue Möglichkeiten: Um 16Hz nicht bloß als Rauminstallation zu reduzieren, hat Gutzelnig die Labien (die mit der Pfeife verbundenen Lippen, gegen die der Luftstrom geleitet wird) dynamisch konstruiert. Etwas das im Orgelbau generell ein Tabu ist. So lässt sich durch das Verschieben des Labiums der Obertonbereich der Pfeife von Hand modifizieren und – zumindest rudimentär – auf den Klangverlauf Einfluss nehmen. Zusätzlich kann die Performer*in die Windzufuhr der jeweiligen Pfeife händisch regulieren und dadurch das Volumen kontrollieren. Performativ wird 16Hz durch die Physis der Performer*in zum Leben erweckt – und diffundiert gleichzeitig als organischer Rauschapparat die Wahrnehmung von Raum, Klang und Körper. In weiter Ferne wird so das elementare Strömen von Thomas Köners Permafrost-Exkursionen in Erinnerung gerufen –



Yoshi Wada - *off the wall 1 & 2*. Foto: Tashi Wada.



16Hz beim Future Nows Festival 2017 im Hamburger Bahnhof. © Adrian Gutzelnig.

inklusive des warmen Urklangs, wenn Körper und Tektonik aufeinanderprallen.

Gutzelnig selber studierte zuerst medienbasierte Kunst bei Hito Steyerl an der Universität der Künste Berlin, wechselte dann zur Performanceklasse von Jimmy Robert und Ming Wong, und belegte im Anschluss das Seminar von Kirsten Reese und deren Klasse für Komposition und elektronische Klanggestaltung. Sein Debüt hatte 16Hz beim Future Nows Festival 2017 im Hamburger Bahnhof in Kooperation mit Olafur Eliassons Institut für Raumexperimente – und ohne dafür

eine passendere Umschreibung zu finden, besser hätte sich ein Ausbildungsverlauf nicht in eine Arbeit einschreiben können.

Doch entscheidend ist, dass Gutzelnigs Annäherung an die Orgel eine primär nicht-musikalische ist, und er – wie auch schon Yoshi Wada – die Raumerfahrung und das perzeptive Moment im Vordergrund hält. Das Hinwegsetzen über die Orgelbau-inhärenten Parameter Tradition, Virtuosität und Präzision eröffnet somit für die Orgel einen metaphorischen Raum, in dem über

Erneuerung und Innovation kurz mal nachgedacht werden kann.

Orgeln der Reklerikalisierung

An dieser Stelle ein kurzer, antithetischer Schwenk rüber in die Bildende Kunst: Zur Venedig Biennale 2011 bespielte das puertorikanische Künstler*innen-duo Allora & Calzadilla den amerikanischen Pavillon mit einer kongenialen Rauminstallation aus Orgel und Geldautomat. Bei *Algorithm* wurde der Spieltisch der Orgel, die Pedalen und die Register durch einen ATM ersetzt, der während der Dauer des Abhebevorgangs nach einem algorithmischen Zufallsprinzip kakophonische Orgelminiaturen des Komponisten Jonathan Bailey spielt. Als *spirit of profanation* beschrieben Allora & Calzadilla die Motivation ihrer Arbeit und weichen somit offensichtlich auf eine weniger kritische Umschreibung aus. Auf das komplexe Verzahnungsgebilde aus Kirche und Kapital verweist natürlich der Subtext – der Kunstdiskurs nimmt jedoch Abstand von der Benennung der Player.

Andernorts wird kunstseitig die Orgel wieder in die Kirche zurückgeschoben. In Berlin pachtet der Galerist Johann König 2012 vom Erzbistum Berlin das Gemeindezentrum St.-Agnes in Berlin-Kreuzberg und wird dafür vom Feuilleton durchgängig gefeiert. Der wohlwollende Feuilletonist sieht darin manifest den Sieg der Kunst über die Kirche. Doch nun – 7 Jahre später – zeichnet sich ein gegenteiliges, weniger demokratisiertes Bild ab. König scheint von der Dynamik und Dimension des von ihm erschaffenen *Kunsttempels* so ergriffen, dass alles was seine Galerie seitdem produziert, es anstandslos mit der liturgischen Maßlosigkeit vorreformistischer Kirchentage aufnehmen kann. Das schillernde Beiwerk übernimmt den Kunstraum – und lässt das

Wesentliche in entfesselter Selbstbeweihräucherung zurück.

Natürlich sind Verschwendungssucht und Opulenz schon immer die bourgeoisen Ziehkinder der zeitgenössischen Kunst gewesen. Und natürlich hatten Kunst und Kapital in der Kirche seit jeher einen idealen Kooperationspartner. Doch gerade im – geschichtlich säkularisierten – Berlin hat sich dann doch lange Zeit ein eher protestantisches (oder besser gesagt: an einer Produktionsethik orientiertes) Verständnis von Kunst behaupten können – getragen von einem Mehr an prekär schaffenden Künstlern in Relation zur Schicht der Sammler und Kunstkäufer. Die Unterspülung dessen von rheinländischem Wohlstand und hyperprofessionalisierter Kunstgeschäftigkeit ist sicherlich immer nur eine Frage von Zeit gewesen. Doch dass jemand dieses stadtinterne Tabu bricht, der König heißt und eine Kirche zur Galerie macht, kann an Symbolismus nun nicht mehr überboten werden.

Dass die Reklerikalisierung des Blue-Chip Kunstbetriebs – unter der Federführung von Gagosian und Co – global ein schon lange zu beobachtendes Phänomen ist, dessen Nebeneffekt die synergetische Umwandlung von Finanzströmen in kulturelles Kapital (und wieder zurück) ist, wird kunstseitig wenig kritisch beäugt. Welche historische Funktion die Kirche in diesem komplexen Wirkzusammenhang bisher jedoch eingenommen hat und wie sich etwaige Verbindungen bis in die Gegenwart erstrecken, ist dabei ein noch viel weniger beleuchtetes Nebenskapitel. Und dass der Orgel in diesem Transformationsprozess auch eine fragwürdige Symbolfunktion zukommen kann, stellt wiederum ein Künstler der Berliner Galerie Neu exemplarisch unter Beweis:

Am 4. Juni 2017, knapp eine Woche vor der Eröffnung der documenta 14, weiht die St. Martin-Gemeinde in Kassel eine neue Orgel ein,

entworfen von dem Künstler Yngve Holen in Kooperation mit dem Architekten Ivar Heggheim. Holen hatte zwar in einem gesonderten Wettbewerb eine Jury überzeugen müssen, doch die finanziellen Unterstützungsmöglichkeiten, die bei solch einem Branding-Vorgang galerienseitig

Kunsthaarvorhang konterkariert, den Holen über die gesamte Orgelbreite vor die Pfeifenlabien montiert. Gestalterisch Drei Minus, konzeptionell jedoch ungenügend. Und wenn die Orgelkommission der St. Martin-Gemeinde dann in ihrer Presseerklärung von einem »Aufbruch in die

Denn nach wie vor scheint der direkte Kontakt mit dem Orgelinstrument über die Tastatur besser vermieden zu werden, möchte man nicht in die Rechtfertigungsspirale geraten, die bei einem autoritativ so vorbelasteten Instrument wie der Orgel jeden Moment anspringen kann.

gestellt werden können, sollten nicht unterschätzt werden. Und kurz angemerkt: Holen ist 2017 kein offizieller documenta-Künstler. Holen wurde nur von seiner Galerie so medienwirksam inszeniert, dass es irgendwie den Anschein hatte – und Schwupps nimmt das Gros der Medien Holens Orgel anstandslos in ihre documenta-Berichterstattung auf. Natürlich lässt sich hier über das *behind the scenes* nur spekulieren. Doch da dieser beschriebene Vorgang von nicht zu unterschätzender ökonomischer Tragweite ist, liegt es nahe, dass etwaige Entscheidungsverläufe besser intransparent gehalten werden möchten. Denn der Umstand, dass selbst die Positionierung von Künstler*innen im erweiterten Rahmenprogramm der documenta seit jeher eine explizite Marktwert-Steigerung darstellt, ist in Kunstkreisen noch nie ein Geheimnis gewesen.

Doch Yngve Holens Orgel ist ein künstlerisch fraglicher Kompromiss. Denn wer Holens konsequente Bekenntnis zum Digitalen kennt, wird bemerken, dass er bei der Gestaltung der St. Martins-Orgel beachtlich hat zurückstecken müssen: Was gestalterisch am ehesten noch als sichere Dieter Rams-Reminiszenz im schicken Minimalweiß durchgeht, wird durch einen

Moderne und einem radikaler Schritt in die Gegenwart« spricht, so stellt sich die Frage aus welchem staubigen Zeitkontinuum diese anachronistischen Euphemismen herüberwehten – und wer eigentlich auf die Idee kam, ein so fragliches Feature für eine »radikale künstlerische Gestaltung«⁴ zu verkaufen.

Dass bei der ersten Vorführung jedoch schon vergessen wurde, die 71 programmgesteuerten Ventilatoren, die den Atem des Instruments sichtbar und die Haare der Orgel zum Schwingen bringen sollen, anzustellen, deutet wohl eher darauf hin, dass dieses Feature im Alltagsbetrieb der Orgel auch eher vernachlässigt werden könnte. Künstlerisches Feature also wieder abmontiert und aufs Kerngeschäft konzentriert, liebe St. Martinsgemeinde.

Aber zweifelsohne ist die von der österreichischen Traditionsorgelbaufirma Rieger Orgelbau in fünfjähriger Entwicklungsarbeit fertiggestellte Orgel der St. Martin-Kirche eine orgelbautechnische Meisterleistung. Auf vier Manualen liegen imposante 86 Register mit über 5000 Pfeifen zwischen wenigen Millimetern und 11 Metern Gesamthöhe. Und während die Orgel besonders auf die Anforderung von Teiltönen über der

Zwölftonskala optimiert ist und das vierte Manual der Orgel komplett vierteltönig ausgebaut wurde, stehen dem Organisten auf diese Weise 24 Töne pro Oktave zur Verfügung. Die Orgel der Martinskirche ist somit für die Umsetzung mikrotonaler Komposition optimiert – und in genau dieser Traditionslinie *klassischer* Neuer Musik sollte die Gestaltung Holens und Heggheims dann wohl auch gelesen werden.

Ob die Verquickung von zeitgenössischer Kunst und Orgelbau hier ihren Höhepunkt erreicht hat, sei einmal dahingestellt. Dass von einer der etabliertesten Orgelbaufirmen Europas, mit über 150-jähriger Traditionsgeschichte zwar solides

Handwerk aber auch eventuell nur bedingt Innovationen erwartet werden können, scheint jedoch systemimmanent.

Sprenger / Sollmann

Ein dafür positives Orgel-Beispiel, dass es bis in den Kunstkontext geschafft hat (ohne dort missverstanden zu werden), kommt von Phillip Sollmann und Konrad Sprenger. Deren *Modular Organ System* sah auf Einladung von Annette Kelm zu deren Ausstellung 2017 in der Hannoveraner Kestnergesellschaft das erste Mal das Licht der



ORGELKONZERT von Sprenger / Sollmann in der Kestnergesellschaft. © Volker Crone.

Welt und zeichnet sich durch eine Schnittstelle von Computersteuerung und Orgelmechanik aus.

Sprenger, der als Musiker, Künstler und Komponist regelmäßig mit Arnold Dreyblatt und Ellen Fullman kollaboriert, und somit eine Expertise für lange Durationen und Stringmodifikationen vorweisen kann, hatte zu dem Zeitpunkt

Doch Sprenger und Sollmann lösen diese Problematik mit Bravour und handwerklichem Geschick. Während die konventionelle Orgel über ihre Verschalung (siehe dazu auch Hoken) die Funktionsteile des Instruments – Pfeifen, Register, Windladen, Windwerk, Luftschläuche und Computersteuerung – größtenteils verbirgt, legen

Eventuell hätte die UNESCO also besser entschieden, das Deutsche Orgel-Erbe in Mexiko-City zum Kulturerbe zu erklären.

der Einladung schon länger mit dem Selbstbau einer Orgel experimentiert und arbeitet seitdem gemeinsam mit Phillip Sollmann an der Umsetzung der Hybrid-Orgel. Phillip Sollmann hingegen, auch bekannt unter seinem Moniker Efdemin, ist selber ein Hybrid zwischen Clubmusik und Elektroakustik, einerseits als Resident-DJ regelmäßig im Berghain zu Gast und andererseits immer wieder mit Projekten im Bereich der experimentellen Musik zugange, wie dem Harry Partch-Projekt *Monophonie* (Volksbühne Berlin, 2017) oder in Kollaboration mit dem Kölner Ensemble Musikfabrik, für die er die Klangskulpturen Harry Bertoiias' einspielt.

Und aus diesen beschriebenen Einflussphären scheint sich ein intuitives Wissen über die Bedürfnislage der Orgel zu nähren; aus dem Wissen über das Repräsentanzverhalten des Ausstellungsraumes, dem Resonanzverhalten des Clubs, der Idee von der Introspektion stehender Klangräume und langer Durationen, sowie der Notwendigkeit als Performer*in die Komposition gestalten zu müssen, ohne dabei jedoch selber zur Organist*in werden zu wollen. Denn nach wie vor scheint der direkte Kontakt mit dem Orgelinstrument über die Tastatur besser vermieden zu werden, möchte man nicht in die Rechtfertigungsspirale geraten, die bei einem autoritativ so vorbelasteten Instrument wie der Orgel jeden Moment anspringen kann.

Sprenger und Sollmann diese frei und bilden sie so in ihrer räumlichen Dimension ab. Mit dieser Transparenzgestaltung legen sie nicht nur den Blick auf die Funktionsweise offen, sondern de-sakralisieren das Instrument, machen es anschlussfähig und bereiten es für einen modularen Gebrauch außerhalb des sakralen Raumes auf.

Und eine weitere – soziodynamische – Öffnung der Orgelparametrik löst Sprenger und Sollmanns *Modular Organ System* durch seine midifizierte Schnittstelle. Während bei der konventionellen Orgel die Performer*in noch die Schnittstelle zu Komposition, Notation und Ideenwelt darstellt (und dabei jedoch stets an die Grenzen von Physis und spielerischen Skills kam), lässt sich durch die Midifizierung jegliche Form von Information auf die Orgel übertragen und spielerisch umsetzen. Damit wird ein weiteres Glied der Hierarchie-Kette eliminiert, nämlich das der Performer*in und ihrer Befugnis, über die Orgel walten zu dürfen. Ob die Eliminierung der Performer*in ein generell notwendiger Schritt ist, wird seit der Einführung des Player Pianos (und mit jedem neuen, mechanischen Musikinstrument) regelmäßig diskutiert. Doch in diesem Fall hier wird es eine Antwort auf die Frage wohl erst geben, wenn sämtliche Möglichkeiten der Spielbarkeit des *Modular Organ System* austariert worden sind.

Interessanterweise wählen Sprenger und

Sollmann einen diametralen Ansatz zu der Orgelumsetzung Adrian Gutzelnigs, um dann trotzdem zu einem ähnlichen Schluss zu gelangen: Gutzelnig lässt seine Orgel (wie bei den bisherigen Aufführungen im Hamburger Bahnhof und im Martin-Gropius-Bau) unmittelbar von Laien spielen, die vorher nur eine minimale Einweisung in das Instrument bekommen haben und so darauf angewiesen sind, einen intuitiven Zugang zum Instrument zu finden. Wenn Sprenger und Sollmann einmal ihr Instrument dorthin entwickelt haben, dass via Schnittstelle sich jede Information in Klang umsetzen lässt, kann sich dadurch ein ähnlich intuitiver Zugang ergeben, in dem Spieltechnik und Talent obsolet werden und das Instrument sich so für den Laien öffnen lässt.

Orgeln der Repräkarisierung (Berlin / Mexiko-City)

Doch die Demokratisierung der Orgel hat es auch schon mal ganz konkret und in anderer Form in Berlin gegeben: Um die Jahrhundertwende florierte in Berlin die Drehorgelproduktion und brachte die Orgel als einfaches Amusement auf die Straße und in die Höfe des Prekariats. Hersteller wie Bacigalupo und Holl & Sohn (die eine der erfolgreichsten Drehorgelvarianten, das Harmonipan, erfanden) lieferten von Berlin aus ihre Orgeln in die ganze Welt und waren aufgrund hoher Qualität und spielerischer Präzision beliebt. Aus dem englischen Begriff für Drehorgel, der *street organ*, lässt sich eventuell ein genealogischer Verweis auf Arbeitermilieu, prekäre Arbeitsverhältnisse und öffentlichen Raum herauslesen – doch selbst wenn nur auf die Mobilität der Orgel verwiesen werden sollte, ändert das nichts an der Tatsache, dass der Mittelstand dem Orgelvergnügen stets in der Kirche frönte.

Der Berliner Soundart- und Medienkünstler

Jan-Peter E.R. Sonntag hat diesen Berliner Straßenorgeln in Mexiko-City im Rahmen seines EMARE-Stipendium nachgespürt und stieß auf eine Reihe von Straßenmusikern, dort Organillos genannt, die diese handbetriebenen Leierkästen *Made in Berlin* in öffentlichen Parks immer noch spielen. Doch die über hundertjährige Nutzung hat sich unüberhörbar in den Klang eingeschrieben – und Zustand, Stimmung und Intonation dieser Instrumente so weit verfremdet, dass die Musik nur noch als rhythmische wie melodiöse Variation über den einstigen Melodien wahrzunehmen ist.

In seiner Videoarbeit für die Werkleitz Biennale 2012 mit dem Titel *Sonntag im Park* wird einer dieser Organillos bei seiner sonntäglichen Performance beobachtet. Familien spazieren umher, alte Leute flanieren auf Parkbänken und Kinder spielen, während ein kakophonisch undefiniertes Etwas ertönt – von Jan-Peter Sonntag als »medialen Schatten« bezeichnet. An dieser Kakophonie im öffentlichen Raum scheint sich niemand zu stören. Ebenso wenig an den prekären Lebens- und Arbeitsbedingungen, unter denen die Organillos in Mexiko seit vielen Generationen existieren: Weil die Anschaffung einer dieser Orgeln für die Organillos nicht erschwinglich ist, mieten sie die Instrumente auf Tagesbasis für umgerechnet 10\$, normalerweise von Familien, die in Besitz mehrerer Orgeln sind. Im Durchschnitt macht ein Organillero um die 18\$ pro Tag und somit bleibt weniger zum Leben, als für die Orgelmiete aufgebracht werden muss. Restauriert, gestimmt oder überholt werden die Geräte in der Regel nie, weil der Mietausfall nicht in Relation zur Investition steht. Obendrein: An die verstimmten Orgeln im Stadtbild haben sich die Bewohner Mexiko-Citys gewöhnt – doch ob sie deren Verstimmtheit eine Schönheit abgewinnen können, ist nicht bekannt.

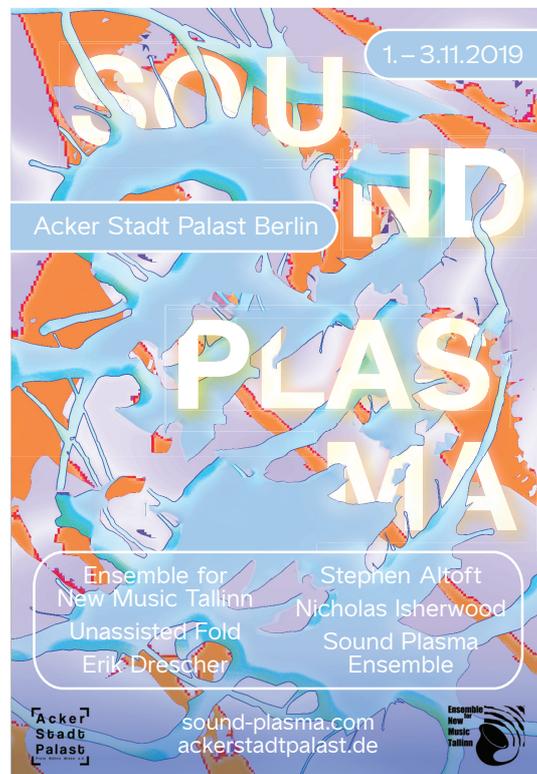
Während also in Deutschland das Orgelgewerbe, seit der Entscheidung der UNESCO die »Tradition von Orgelbau und Orgelmusik in Deutschland« zum Weltkulturerbe zu erklären, mit an die 400 Orgelbaubetriebe und mittlerweile wieder um die 5000 Arbeitsplätze, wirtschaftlichen Auftrieb erfährt und das Versprechen von Kulturstaatsministerin Monika Grütters (CDU), »die Modernisierung national bedeutsamer Orgeln und den Erhalt wertvoller Instrumente mit fünf Millionen Euro zu fördern«, ihr übriges tut, sinkt der Status von deutschen Orgeln in Mexiko-City von Tag zu Tag – und trägt immer seltener zum Lebensunterhalt einer prekären Unterschicht bei.

Eventuell hätte die UNESCO also besser entschieden, das Deutsche Orgel-Erbe in *Mexiko-City* zum Kulturerbe zu erklären, um so dessen Fortbestand zu sichern. Dass Deutschland – nach UNESCO-Einschätzung – mit 50.000 Orgeln die höchste Orgeldichte der Welt hat, lässt erst mal nicht unbedingt darauf schließen, dass hier ein kulturelles Erbe – auf welche Art und Weise auch immer – bedroht sein könnte. Doch eine interessante Einschätzung diesbezüglich stellte Thomas Jann, Orgelbaumeister aus Bayern und Vorsitzender des Bundes Deutscher Orgelbaumeister in der FAZ² an: Die Tatsache, dass in Deutschland der Staat die Kirchensteuern eintreibt, habe dazu geführt, dass die Kirche deshalb immer »relativ reich und relativ aktiv« in Orgelbelangen gewesen sei. Und im Hintergrund spielt Allora & Calzadilla's ATM-Organ eine kleine Melodie..●

1. <https://organpromotion.de/en/events/84-op-presents-en/pipeshow-en/303-organ-day-kassel>

2. <https://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/unternehmen/deutsche-orgelbauer-sind-weltkulturerbe-15329938.html>

Tim Tetzner lebt in Berlin, ist ein interdisziplinär arbeitender Künstler und Autor mit einem Background in Klangkunst und experimenteller Musik.



»Hallo Mond Mond«

Von der Erde zum Mond: Directe Auffahrt (und Abfahrt) in 2,5 Sekunden!

Julian Kämper

Die kritische Auseinandersetzung mit der – noch so banalen – Alltagswelt und der eigenen medial geprägten Umgebung ist eine zentrale Prämisse beim Komponieren heute. Was aber, wenn Klangkünstler*innen sich in kosmische Sphären wagen, die physikalisch-technologisch noch erklärbar, aber nicht mehr konkret greifbar sind? Was, wenn Fantasie und Metaphorik gegenüber Realismus und Weltbezug überwiegen? *SISTER MOON*² ist ein transdisziplinäres, kosmisches und partizipatives Kunstprojekt, das Menschen dazu einlädt, ihre Stimme, ihre Sounds oder ihre Klangkunst via modulierter Radiowellen über ein Radioteleskop mit 25 Meter Durchmesser zum Mond zu schicken und dann ihr Echo von der Oberfläche des Mondes zu hören, etwa zweieinhalb Sekunden nachdem sie es gesendet haben. Martine-Nicole Rojina ist Klangkünstlerin, Toningenieurin und Musikerin, arbeitet mit immersiven Technologien, lebt in München und vernetzt sich für ihr Projekt *SISTER MOON* weltweit mit Mond-Experten.

JULIAN KÄMPER: Erfahren wir bei *SISTER MOON* erstmals, wie der Mond klingt?

MARTINE-NICOLE ROJINA: Genau genommen demonstriere ich, wie eine vom Menschen kreierte Schallwelle klingt, wenn sie von der Mondoberfläche reflektiert wird. Es geht aber auch um die Frage, was Radioastronomie ist und welche Menschen wie und weshalb mit solchen Telesko-

pen arbeiten. Man kann damit nicht nur dem Weltraum lauschen, sondern auch der Reflexion seiner eigenen Stimme. Dabei wird das Signal von der Mondoberfläche mit ihren Kratern und Mondstaub verändert und bekommt eine andere Klangfarbe. Ich nenne sie dann ganz gerne, um es ein bisschen verständlicher zu machen, die »Stimme des Mondes«.

JK: Wie lässt sich diese »Stimme des Mondes«, d.h. die spezifische Klangfarbe, die durch die Reflexion an der Mondoberfläche entsteht, charakterisieren und beschreiben?

M-NR: Es klingt anders als das Echo vom Berg. Um die Soundcharakteristik zu beschreiben, müssen wir erstmal ein bisschen spezifisch werden: Wir arbeiten mit Amateurfunk-Frequenzen und die sind per se schon eingeschränkt, weil wir uns die verschiedenen Bandbreiten für unterschiedliche Zwecke – kabellose Mikrofone, Militärfunk, Mobilfunk oder Radio – teilen. Man teilt sich sozusagen das gesamte Spektrum der Radiowellen. In unserem Fall sind es Amateurfunk-Frequenzen und Amateurfunker haben normalerweise etwas kleinere Teleskope, die dann bei denen im Hinterhof stehen. Sie schicken dann Signale und reflektieren sie an unserer Erdatmosphäre. Anhand der Verzerrungen können sie hören, wie sich das Signal verändert hat und wie weit sie gekommen sind. Amateurfunker machen die Sache mit dem Echo vom Mond also schon

recht lange. Und warum ich diese ganze Geschichte jetzt eigentlich erzähle: Amateurfunker haben einen eingeschränkten Frequenzbereich zwischen 370 Hertz bis 2800 Hertz – das entspricht ziemlich genau der menschlichen Stimme. Wenn man das

Damit sind wir bei ungefähr zweieinhalb Sekunden durchschnittlicher Dauer, bis das Echo zu hören ist.

Oft senden Eltern Liebesbotschaften für ihre Kinder, Aliens werden begrüßt, es wurden auch schon Witze erzählt. Es gibt nicht wirklich eine Schnittmenge und das finde ich eigentlich auch das Schöne daran. Du siehst darin auch so ein bisschen die Gesellschaft widerspiegelt, oder vielmehr die Weltbevölkerung, die Erdlinge.

nun mit einem Equalizer beschneidet, dann entsteht so ein Telefon-Effekt. Ansonsten gibt es sehr viel Rauschen. Das hat überwiegend damit zu tun, dass der Mond rund ist und eine runde Fläche Signale oder Wellen anders reflektiert als eine gerade Fläche und dadurch ganz viele Wellen auch von irgendwelchen Oberflächen gebrochen werden und aufeinander reagieren. Dieses Wellenchaos ist in Form von Rauschen hörbar. Und schließlich gibt es auch noch das so genannte kosmische Hintergrundrauschen, also den Nachhall vom Big Bang, so es ihn denn gegeben hat. Das Resultat ist also ein wie nach Telefon klingendes Signal mit viel Rauschen und Verzerrung. Aber schließlich wandern diese Radiowellen ja auch knapp 800.000 Kilometer.

JK: Das ist eine unvorstellbar lange Strecke. Und dennoch entsteht das Echo nach wenigen Sekunden...

M-NR: Ja, denn die Radiowellen bewegen sich mit Lichtgeschwindigkeit. Für das Signal von der Erde bis zum Mond dauert es im Durchschnitt 1,25 Sekunden. Wenn es dann von der Mondoberfläche zurückgeworfen wird, nochmals 1,25 Sekunden.

JK: Moon Bounce nennst du die Technologie, bei denen die Besucher mit dem Mond kommunizieren können. Wie funktioniert das technologisch und welches Setup ist dafür nötig?

M-NR: Grundsätzlich braucht es für einen *Moon Bounce* einen Transmitter bzw. Receiver, der diese Radiowellen sendet bzw. empfängt und einen Verstärker. In dem Radioteleskop im niederländischen Dwingeloo sitzen meine zwei Kollegen Jan van Muijlwijk und Harry Keizer.³ Der eine kümmert sich darum, dass die Antenne korrekt steht und entsprechend der Bewegung von Mond und Erde immer auf den Mond gerichtet ist. Denn klar ist: Ohne Mond am Himmel kein Mond-Echo. Das bedeutet übrigens auch, dass man sich bei der terminlichen Planung der Events nach dem Mond richten muss...

JK: ... was die kulturbetrieblichen Mechanismen aushebelt ...

M-NR: ... ja, das finde ich sehr schön. Der andere Kollege kümmert sich darum, immer den Knopf zwischen Senden und Empfangen zu drücken und nebenbei den sogenannten Doppler-Effekt

auszugleichen, der besagt, dass die Wellen, die sich auf uns zu bewegen, sich höher anhören als Wellen, die von uns wegfliegen. Man kennt das von einem vorbeifahrenden Krankenwagen. Während die beiden Kollegen beim Radioteleskop

Welche Haltung nehmen die Leute ein, wenn sie mit dem Mond kommunizieren? Schließlich ist so ein Mond-Echo ja nicht täglich herzustellen im Gegensatz zu anderen Akten des Kunstmachens.

sitzen, habe ich zu den beiden eine Live-Internet-Verbindung von irgendeinem Ort auf der Erde, wo ich gerade bin – zum Beispiel in den Abbey Road Studios, beim STARMUS Festival oder bei der re:publika. Ich habe einen Laptop und mein Audiointerface, womit ich die Signale aufnehmen, senden und empfangen und schließlich speichern kann. Alle Aufnahmen landen auf meiner Space-Website im Archiv. Da kann man sich das dann alles anhören.

JK: Dieses Archiv enthält inzwischen eine Menge an Mond-Echos. Beim Durchklicken merkt man schnell, wie unterschiedlich und kreativ die Dialoge mit dem Mond waren. Wer sendet da was zum Mond?

M-NR: Das ist ganz unterschiedlich: Der Beatboxer und Experimentalmusiker Harry Yeff (aka Reeps One) hat mit dem Mond kommuniziert. Ein Professor der Musikhochschule Stockholm hat Nasenflöte mit dem Mond gespielt. Der Space-Beauftragte vom European External Action Service hat mir für einen *Moon Bounce* einen Satz geschickt, der sehr schön ist und darüber reflektiert, wie schlecht wir Menschen mit der Erde umgehen und wie wir die Erde ruinieren. Der Astrophysiker Harald Lesch hat dem Mond erzählt, wie er sich als

Kind bei der NASA beworben hat. Auch Cyborgs haben schon etwas an den Mond geschickt. Viele Musiker aus den Abbey Road Studios haben damals bei einem *Moon Bounce* mitgemacht, ebenso die Astronomin Jill Tarter, die nach

extraterrestrischer Intelligenz und außerirdischem Leben sucht. Oft senden Eltern Liebesbotschaften für ihre Kinder, Aliens werden begrüßt, es wurden auch schon Witze erzählt. Es gibt nicht wirklich eine Schnittmenge und das finde ich eigentlich auch das Schöne daran. Du siehst darin auch so ein bisschen die Gesellschaft widerspiegelt, oder vielmehr die Weltbevölkerung, die Erdlinge.

JK: Welche Haltung nehmen die Leute ein, wenn sie mit dem Mond kommunizieren? Schließlich ist so ein Mond-Echo ja nicht täglich herzustellen im Gegensatz zu anderen Akten des Kunstmachens.

M-NR: Manche machen sich die Reise, die ihr Echo absolviert, gar nicht so klar in dem Moment, in dem sie es produzieren. Das dauert oftmals ein paar Tage. Irgendwann laufen sie dann durch die Gegend und sehen den Mond und dann schlägt es eigentlich erst so richtig ins Bewusstsein ein, dass dieses rauchige Signal irgendwie da oben war. Ich mag das, weil die Leute dadurch auch so eine Unbekümmertheit und Unschuld haben, einfach improvisieren und anfangen, Spaß mit dem Mond zu haben. Es ist nicht notwendig, andächtig und still vor dem Mikrofon zu sitzen und sich die weisesten Worte zu überlegen – man kann auch einfach nur »Hallo Mond« sagen.

JK: Du sprichst von einer Leichtigkeit, die ein unbekümmertes Ausprobieren, wie du es beschreibst, mit sich bringt. Gleichzeitig finde ich eine Überlegung ganz wesentlich: Vor dem Hintergrund, dass heute Klangproduktion und Archivierung technisch so barrierefrei und einfach

So entstehen Artefakte, deren Inhalt sich speziell mit dieser Art von Klangproduktion und dem spezifischen Setup auseinandersetzt und nach spannenden Details sucht.

sind und deshalb auch unfassbar viel Klang erzeugt und gespeichert wird, empfinde ich diese nur wenige Sekunden dauernden Echos als sehr kostbar. Nicht nur weil es Aphorismen sind, sondern auch weil es einen unverhältnismäßig hohen technologischen und logistischen Aufwand erfordert für die Erstellung eines so kurzen Soundfiles und weil das Signal eine so weite Strecke zurücklegt. Regt *SISTER MOON* da nicht auch an, Sound äußert konzis und bewusst zu produzieren?

M-NR: Ich war vier Jahre in Brüssel und dort hatte ich eine Crew von einigen wahnsinnigen Musikern um mich herum. Sie waren damals die ersten, mit denen ich die Mond-Echos realisiert habe. Im Raum stand dabei also anfangs die irrsinnige Vorstellung, ein Musikstück zu schreiben aus Tönen, die 800.000 Kilometer geflogen und von der Mondoberfläche gezeichnet sind. Wir hatten ein bisschen Zeit, um uns darüber Gedanken zu machen, was man denn da jetzt hochschickt. Dieser Austausch war interessant. Zunächst wollten die klassisch ausgebildeten Musiker Ausschnitte aus ihrem Repertoire einspielen, das sie perfekt beherrschten: Strawinsky, Mozart oder was auch immer. Darauf folgte eine lange Diskussion, weil ich angemerkt habe, dass unsere Radiowellen, die wir fürs Radiohören verschicken,

teilweise auch über die Atmosphäre hinausfliegen. Das bedeutet: Der Mond hat Strawinsky und Mozart schon zigtausend Mal gehört! Abgesehen von einer copyright-Frage geht es um eine Philosophie: Ist es nicht vielleicht von Interesse herauszufinden, wie wir als Musiker*innen und Klang-

künstler*innen mit dem Mond in Resonanz gehen, wie wir mit dieser Mondoberfläche arbeiten können? Drei Monate später haben sie dann tatsächlich einen langen Katalog mitgebracht und haben teilweise zuhause mit eingeschränktem Frequenzbereich auf dem Kopfhörer geübt, um den Echo-Effekt zu imitieren und zu prüfen, was gut klingt und was nicht. Und vor Ort haben sie genau das gemacht: Sie sind in einen musikalischen Dialog mit dem Mond und der Mondoberfläche getreten.

JK: So entstehen Artefakte, deren Inhalt sich speziell mit dieser Art von Klangproduktion und dem spezifischen Setup auseinandersetzt und nach spannenden Details sucht. Sie stehen dann neben denjenigen Mond-Echos, die – wie du vorhin beispielhaft berichtet hast – stark intuitiv und aus einer großen Emotionalität heraus entstanden sind, weil die Menschen überwältigt waren von der Vorstellung, ihre Gedanken an den Mond senden zu können. Welche Spielformen und Formate entwickelst du, um das wunderbare Archiv-Material weiterzuverarbeiten?

M-NR: Alle, die bei einem *Moon Bounce* mitmachen, hinterlassen ja Material und das so entstehende Archiv stellt eine Basis dar für künstlerische Interpretationen. Das heißt, ich mache das



Dwingeloo Radio Telescope. © Harry Keizer.

nicht nur alleine. Es gibt bereits berührungssensitive Soundskulpturen, die mit dem Material arbeiten.⁴ Es wurden schon Musikstücke damit geschrieben und aktuell arbeite ich an einer dreidimensionalen Klanguausstellung, bei der man wie durch einen Wald läuft und Mond-Echos erzeugt und empfängt, unter Einbezug von künstlicher Intelligenz. Es ist ja allein schon eine Klanginstallation, wenn man im Website-Archiv auf »play« drückt und mit einem Kaffee oder einem Glas Wein oder was auch immer einfach nur zuhört – irgendwann bist du schon fast an einem Mantra-Ort...

JK: Wie sieht die Arbeit mit Musiker*innen und Klangkörpern aus? Wie lässt sich dein Prinzip live und performativ einsetzen?

M-NR: Wir haben bereits einen *Moon Bounce* in Kroatien realisiert, wo sich eine Violinistin live

aus der Elbphilharmonie zugeschaltet hat. Sie hat sofort intuitiv experimentiert und sich auf die Länge und die Klangcharakteristik der Mond-Echos eingestellt. Seit einiger Zeit arbeite ich mit dem mexikanisch-niederländischen Komponisten Felipe Pérez Santiago zusammen, der das Earthling Project⁵ entwickelt hat. Er ist Klangkünstler und auch klassischer Komponist und derzeit Artist in Residence beim SETI Institute, das nach extraterrestrischer Intelligenz, nach Aliens sucht. Er hat dieselbe Liebe zum Experimentieren mit Orchestern, mit Radioastronomie, Mondspezialisten und Wissenschaftlern wie ich und aus diesem Gespinnst werden sich neue Projekte entwickeln. Es wird Orchesterwerke geben, die das Prinzip des *Moon Bounce* in die Live-Aufführung integrieren, was eine ganz neue und eigene kompositorische Praxis verlangt. Die gemeinsamen Projekte basieren auf Interesse und Forscherdrang und auf dem gegenseitigen Vertrauen über verschiedene

Disziplinen hinweg. Das reizt mich dabei eigentlich am allermeisten.

JK: Das klingt nach offenen Prozessen. Werden also künstlerische Strategien und Präsentationsformate erst gemeinsam entwickelt?

M-NR: Ja. Wir beobachten zum Beispiel, wie der Radio-Amateurfunken anfängt mit dem Musiker zu kommunizieren und was für Fragen der Musiker über den Weltraum stellt. Wir haben

schon geplant, hochprozentige Salzwasser-Becken einzusetzen, sogenannte Reizreduktionstanks, die ursprünglich von der NASA gebaut worden sind, um Astronauten auf Schwerelosigkeit vorzubereiten. Die haben sehr entspannende und sogar schon leicht halluzinogene Effekte, weil du fast einschläfst. Auf diese Weise wollen wir ganz unterschiedliche Sinneswahrnehmungen mit ins Spiel zu bringen. Es gibt auf dem Mond keine Atmosphäre, es herrscht nur ein Sechstel der Schwerkraft von der Erde und du siehst die Erde von ganz

weit entfernt – um diese Gefühle nahezubringen konzipieren wir auch VR-Projekte. All diese Experimente passieren innerhalb von *SISTER MOON*.

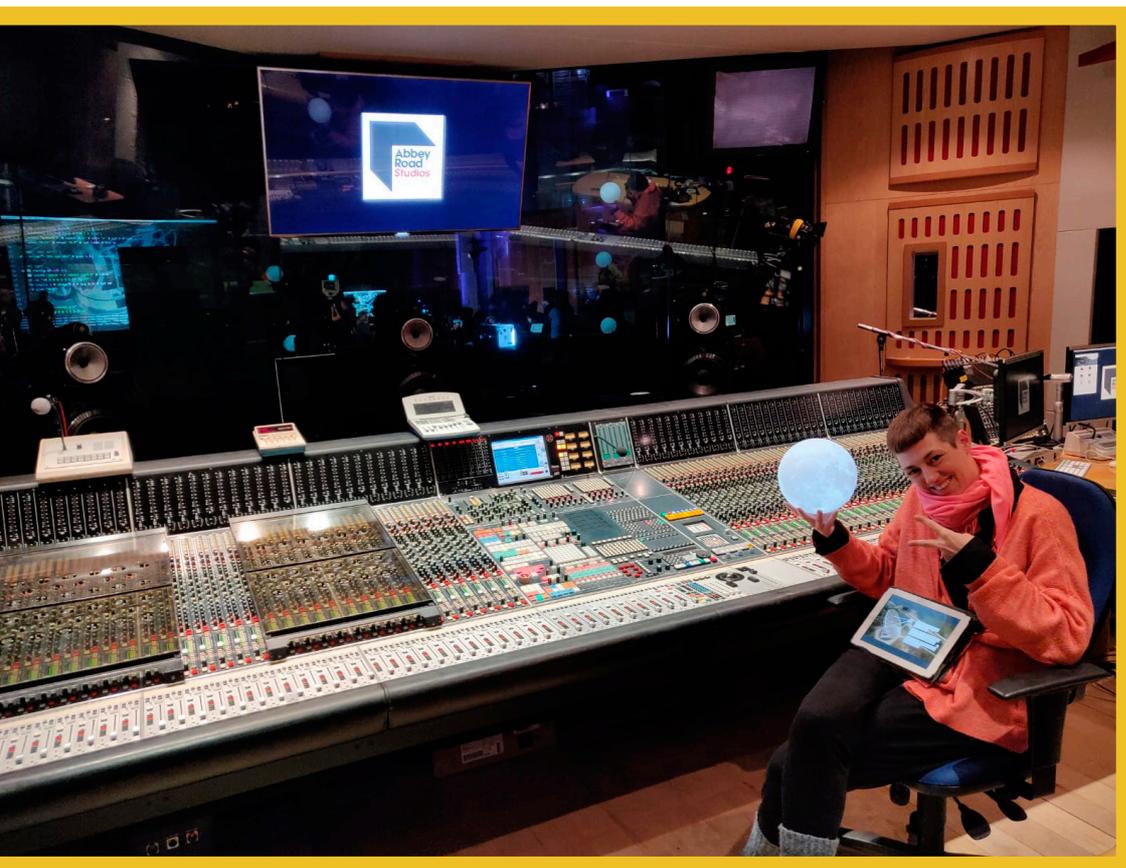
JK: In diesen Zwischenbereichen ist das gesamte Projekt auch zu verorten. Es findet nicht in einer Kunstblase statt, sondern es ist gleichzeitig pure Technologie und Wissenschaft und vernetzt sich auch mit den Akteuren aus diesen Bereichen. Du bist mit *SISTER MOON* nicht nur auf Musik- und Kunstfestivals präsent, sondern auch Festivals wie *STARMUS* und bei Kongressen von Astrophysikern und Astronauten. Rücken wir mal ab von der physikalisch-technologischen Perspektive und sprechen über die Mythologie des Mondes und seine kulturelle Bedeutung. Der Mond ist – zweifellos bis heute! – nicht nur in den Künsten ein Topos, sondern hat über den ganzen Globus in den meisten Kulturen eine große Bedeutung. Wie fließt das in deine Arbeit ein?

M-NR: Ich finde das sehr faszinierend, dass der Mond uns einerseits auf naturwissenschaftlicher Ebene so beschäftigt. Er beeinflusst bekanntlich unsere Gezeiten, aber man lernt so viel mehr Details, wenn man sich auf den Mond anfangs spezialisiert. Zum Beispiel war der Mond viel näher an der Erde und entfernt sich drei Zentimeter pro Jahr von der Erde. Irgendwann werden wir beispielsweise auch die Sonnenfinsternis, wie wir sie heute sehen, nicht mehr sehen können, weil der Mond momentan genau den richtigen Abstand hat zwischen Erde und Sonne, um sie abzudecken. Das heißt wenn er sich weiter von uns entfernt, dann wird der Abstand so groß, dass die Sonne nicht mehr so abgedeckt wird, dass man die Korona sehen kann. Andererseits haben schon so viele Menschen nach oben geschaut, haben sich

dabei Gedanken gemacht und den Mond auf irgendeine Weise personifiziert. Im Übrigen ist Deutsch eine der wenigen Sprachen, in denen der Mond männlich ist. In den meisten Ländern und den meisten Sprachen ist der Mond weiblich oder hat ein weibliches Attribut. Er ist vielleicht ein männlicher Planet, hat aber eine weibliche Kraft sozusagen. Im Amazonas gibt es Ureinwohner, für die der Mond eine wichtige spirituelle, religiöse oder mythologische Rolle spielt. Die Leute dort wissen aber vermutlich gar nichts von den wissenschaftlichen Errungenschaften und der Mondlandung, weil es dort keine Fernseher gibt. Ich gehe also auf die Reise nach diesen ganzen Geschichten, weil der Mond alles schon gesehen hat. Dieses Gegenüber von Mythologie und Wissenschaft ist für mich so interessant: Ich habe diese Liebe zur Wissenschaft wegen ihres Abstandes zur Spiritualität. Gleichzeitig können sie aber auch in manchen Punkten nur ganz schwer getrennt werden, weil es irgendwie fantastisch wird. Ich persönlich bin Atheistin, denn ich glaube nicht unbedingt an irgendeines von diesen Büchern, die geschrieben worden sind. Aber dennoch haben solche Dinge eine Metaphorik, die so stark ist, dass ich mich dem manchmal nicht verwehren kann. Unsere Beziehung zum Mond ist auch eine sehr persönliche, in der man sich mit der Umwelt und sich selbst auseinandersetzt.

JK: Damit dringen wir in Bereiche vor, die rational nicht mehr zu fassen sind. Eine starke Mond-Symbolik ist für dein Projekt also ebenso zentral wie das technologisch-wissenschaftliche Interesse?

M-NR: Eins ist uns Menschen allen gemein: Wir alle kennen den Mond und haben ihn in all seinen Phasen, Entfernungen und Farben beobachtet. Vielleicht war er mit uns in schwierigen oder



Martine-Nicole Rojina präsentiert *SISTER MOON* auf dem ersten Abbey Road RED Hackathon. Foto: Mark Stokes.

romantischen Momenten, hat uns Ebbe und Flut erleben lassen oder war helfender Wegweiser in der dunklen Nacht auf See. Auf seine Weise ist er uns allen nah und fern zugleich, ein steter Begleiter durch alle unsere Leben auf unserem Raumschiff Erde. Auch dieser Aspekt ist eine wundervolle Begleiterscheinung von *SISTER MOON*, denn jeder, der sich die Botschaft seiner Klang-Reise zum Mond vorstellt, kehrt ja auch mit dem Echo wieder zur Erde zurück. Das Bild der Blauen Marmor voller Leben im Weltall ist dann grenzenlos und lässt uns darüber reflektieren, dass alles hier ein feinstens aufeinander abgestimmtes System ist. Vom Mond aus sind wir alle eins. Wenn man sich durch das Archiv durchhört, dann weiß man auch nicht, wer diese Nachricht gesendet hat, woher sie kam, welchen Status in der Gesellschaft der jeweilige hatte und dergleichen. Die Experimentierfreudigkeit und Neugier aller Mitmachenden stellt für mich eine Art von Solidarität dar, die Grenzen hinauf macht und sie dient dadurch als eine Metapher dafür, dass durch das Verlassen des »bisherigen Systems«, angereichert mit einer außerweltlichen Erfahrung, ein Perspektivenwechsel des eigenen Seins in unsere tägliche Welt integriert werden kann. Der Mond hat an unserer Evolution vom Einzeller über Dinosaurier bis zur heutigen technisch hochentwickelten Welt-Gesellschaft still teilgenommen. Für mich spricht die Anfassbarkeit und Zugänglichkeit der Mond-Echos eine Einladung dazu aus, sich in eine planetare Beziehung zu sich selbst als Erdling und zu unserem Ort im Universum zu geben.

JK: Und über eine stark wachsende Community trägst du das mit *SISTER MOON* in die Welt. Herzlich Dank für das Gespräch, das ich mit deinem persönlichen Hashtag schließe: to the moon and back.

1. Variation über Jules Verne.
2. <http://sistermoon.space/> Siehe auch Sonderprojekt zum 50. Jubiläum der Mondlandung: <http://www.firststeps.space/>
3. <https://www.camras.nl/en/>
4. Beispielsweise Kling Klang Klöng beim Retune Festival Berlin 2018: <https://retunefestival.de/2018/events/klingklangklong/>
5. <https://www.earthlingproject.com/>

Julian Kämper lebt in München und ist Kurator und Dramaturg im Bereich neuer Musik u.a. mit dem Kollektiv trugschluss. Er promoviert in Frankfurt zum Thema Sportkonzepte in der Musik und hat Martine bei einem gemeinsamen Projekt Anfang des Jahres zum ersten Mal vom *Moon Bounce* erzählen hören.

Zwischen den Werkformen

»Komponierte Elemente« in Annea Lockwoods *Sound Map of the Hudson River*

Tim Rutherford-Johnson

Als ich an meinem Buch *Music after the Fall* (University of California Press, 2017) schrieb, legte ich meinen Fokus trotz der großen Bandbreite an Klangkunstwerken auf die Komposition. Ich ahnte, dass es Dinge geben muss, die ein Musiker nur im Rahmen komponierter Musik tun kann und die auf anderem Wege schwer zu erreichen sind. Und ich hatte zu Recht oder zu Unrecht das Gefühl, dass diese Dinge, die sich auf die musikalische Struktur, auf die Betrachtung und Entwicklung musikalischer Materialien, auf die langsamen Prozesse des Entwurfs und der Überarbeitung bezogen, im kritischen Diskurs unterrepräsentiert waren.

Ich wusste auch, dass ich, wenn mein Buch für die Musikforschung zum 21. Jahrhundert relevant sein sollte, eine relativ weite Definition von »Komposition« verwenden müsste. Musikhistoriker*innen neigen dazu, den Begriff der »Komposition« als Distinktionsmerkmal für eine bestimmte Art von Musik zu verwenden, die sie von Improvisation, Volksmusik, Popmusik, Klangkunst usw. unterscheidet. In diesem Kontext gibt es möglicherweise einen terminologisch produktiven Ansatz: Über viele Jahre benutzte *The Wire* den Begriff »modern composition«, um auf seinen Review-Seiten Musik auszuzeichnen, die nicht elektronische Musik, Dub, »outer limits«, Improv oder aus einem der vielen anderen Subgenres war. Ich verstehe den von *The Wire* verwendeten Begriff als einen Verweis oder eine Eingrenzung auf Formen des Musikmachens, die auf einer schrift-

lichen Repräsentation von Musik basieren, die aber gleichermaßen auf einen eigenständigen Interpretieren sowie auf eine aufmerksame, informierte und kritische Hörer*in zielen. Ich verstehe es ebenfalls als Form des »Musikmachens«, dessen Wurzeln bis an die Höfe Europas vor der Renaissance zurückreichen und deren Verbindungen sich kontinuierlich bis ins Heute ziehen lassen. Doch trotz dieser Definition hatte ich bereits sehr früh, während der Arbeit an meinem Buch, das Gefühl, dass Annea Lockwoods Serie von Flussklangkarten – *A Sound Map of the Hudson River* (1982), *A Sound Map of the Danube* (2005) und *A Sound Map of the Housatonic River* (2010) – darin aufgenommen werden sollte. Auch wenn ich nicht erklären konnte, warum.

Lockwood wurde 1939 in Neuseeland geboren und zog 1961 nach Großbritannien, um am Royal College of Music zu studieren. 1973 ging sie dann nach New York, wo sie auf Vorschlag von Pauline Oliveros und auf Einladung von Ruth Anderson im Electronic Music Studio am Hunter College (CUNY) unterrichtete. 1975 veröffentlichte sie zusammen mit Alison Knowles die Anthologie *Womens Work* mit Textpartituren von Frauen. Das Element Wasser ist für Lockwood ein wiederkehrendes Thema in ihrer Musik, das zudem seit den späten 1960er Jahren die Idee vom *River Archive* auf den Plan rief, um jeden Fluss der Welt in ihre Arbeit aufzunehmen.

Das *River Archive* war immer ein utopischer Traum, aber *Hudson* und dessen Nachfolger

Housatonic und *Danube* waren ernsthafte Realisierungen des Projekts. Für die Arbeit an allen drei Werken nahm Lockwood die Flüsse an verschiedenen Stellen entlang ihres Verlaufs auf. Auch wenn die Aufnahmen nicht in einer dem Verlauf folgenden Reihe gemacht wurden (Lockwood kehrte von Zeit zu Zeit an spezifische Orte zurück, um einen bestimmte Klang aufzunehmen), kommen sie in einer Anordnung zur Darstellung, die sich stromabwärts von der Quelle des Flusses bis zu seiner Mündung bewegt. Die Aufnahmen nahm die Komponistin in der Regel nach klanglichen Aspekten (für *Housatonic* und *Danube* wurden einige Aufnahmen auch unter Wasser gemacht) aus ihrem Archiv und setzte sie zu einer Gesamtfolge von Kontrasten und Bewegungen zusammen. Auf diese Weise entstanden die Stücke mit Blick auf die endgültige Klanggestalt und Struktur, d.h. aus kompositorischer und nicht objektiver bzw. rein dokumentarischer Sicht. Lockwood sortierte daher auch Aufnahmen von Standorten aus, die bspw. zu nahe an Straßen lagen oder für sie klanglich »uninteressant« waren. Schließlich montierte Lockwood die Aufnahmen zu einer Abfolge zusammen, die durch Überblendungen miteinander verknüpft sind. In der jeweiligen Installation wird die fertige Arbeit dann neben einer Karte des Flusses präsentiert, die den Ort, das Datum und die Uhrzeit der Aufnahme anzeigt und deutlich macht, an welchem Punkt im Werk sie zu hören ist. Im Falle von *Hudson* spielt auch eine Reihe von Interviews mit Menschen, die am Fluss leben und arbeiten, eine Rolle: Darunter ein Fischer, ein Richter, ein Park-Ranger, ein Landwirt, ein Aktivist oder ein Flusspilot. (Diese Stimmen sind nicht in der Aufnahme des Werks enthalten, und werden daher in meinen weiteren Überlegungen nicht berücksichtigt.)

Ich wusste, dass diese Stücke einen Extremfall

in Bezug auf das erweiterte Feld der Komposition darstellen. Obwohl es sich um Werke handelte, die ein aufmerksames Publikum erfordern, handelt es sich nicht um notierte Arbeiten oder Interpretationen (außer in Bezug auf die Einrichtung des Soundsystems), wodurch sie zudem weit entfernt von westeuropäischer Kunstmusik zu sein scheinen. In welcher Weise sind dies also überhaupt Kompositionen? Ich nahm daher Lockwoods Arbeit in mein Buch auf und vertraute zugleich darauf, dass die Leute meine Definitionen nicht zu genau betrachten.

*

Zwei aktuelle Veranstaltungen in London boten mir die Möglichkeit, auf ebendiese Fragen zurückzukommen. Im Dezember 2018 wurde *Hudson* im Rahmen des London Contemporary Music Festival (LCMF) in der Ambika P3 Gallery, einer alten, riesigen Betonbauhalle an der University of Westminster aufgeführt. Weniger als ein halbes Jahr später, im April 2019, war *Housatonic* im gartengroßen Projektraum des Café Oto als Installation zu erleben. Beide Arbeiten wurden als raumspezifische Mehrkanalinstallationen inszeniert, in denen sich die Zuschauer frei bewegen konnten. Die mehrstündigen Loops beider Arbeiten schufen eine immersive Situation ohne Anfang und Ende. Bei beiden Gelegenheiten war eine Karte des Flusses mit einer Uhr und Zeitanangaben an der Wand, um anzuzeigen, wo entlang dieser Karte sich die aktuelle Aufnahme bewegte. Auf diese Weise waren Klang, Zeit und Ort (sowie das Bild der Karte selbst) eng miteinander verbunden. An der University of Westminster wurden zusätzliche Kopfhörer bereitgestellt, um die Interviews zu hören, die Lockwood mit den Menschen, die am Fluss lebten und arbeiteten, geführt hatte. Ein großer Erdhaufen als Teil der

Installation verstärkte zudem das Gefühl, dass es sich um ein Installationsstück handelte, das vielleicht in irgendeiner Weise mit den Erdarbeiten von Richard Long oder Robert Smithson in Verbindung stand. Bei beiden Gelegenheiten war die Komponistin zugegen; die Installation im Café Oto fand im Rahmen einer zweitägigen Retrospektive ihrer Arbeit statt, die von Jennifer Lucy Allan kuratiert wurde und mir zugleich die Gelegenheit bot, mit Lockwood über ihre Arbeit zu sprechen.

Zwar kannte ich *Hudson* bereits von der Lovely Music Aufnahme (1989), war aber überrascht als ich die LCMF-Installation betrat, wie vertraut sie mir doch vorkam. Schließlich ist dies ein field recording von Wassergeräuschen; den atmosphärischsten und natürlichsten Klängen, die es gibt. Doch meine erste Reaktion war wie ein Erkenntnisblitz: Das war nicht irgendein Wasser; das war ein besonderes Wasser; ein Wasser, das Lockwood aufgenommen hatte (zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort) und das sie in ihrer Installation verarbeitete. Es wurde zu einem Klangobjekt mit einer eigenen Form und Identität – es klang komponiert.

In meiner intensiven Erfahrung mit *Housatonic*, die meiste Zeit war ich allein im Raum bzw. in der Installation, wurde mir die Struktur des Werkes immer bewusster. Ich widmete mich für etwa 28 Minuten vollständig dem Stück: Die Aufnahme, die ich hörte, wurde auf einem Nebenfluss östlich von Stockbridge gemacht und ich dachte an Charles Ives (»The Housatonic at Stockbridge« ist der dritte Satz von Ives' *Three Places in New England*. Lockwood erzählte mir später, dass genau das der Grund war, weshalb sie hier die Aufnahmen machte). In Stockbridge selbst steht der Housatonic Fluss fast still: Lockwoods Aufnahme gibt hier lediglich die Geräusche von Vögeln der Umgebung wieder. Einer der Vogelgesänge, einem hohen Sinuston ähnlich, kehrt häufig im gesamten

Stück wieder und entwickelt dadurch einen eigenständigen Charakter – vielleicht so etwas wie eine *idée fixe*. Während *Hudson* fast ausschließlich durch den Klang des Wassers geprägt ist, gibt es in der *Housatonic*-Klangkarte noch vieles mehr zu hören: Vogelgesänge, Insekten, Frösche und sogar Fische (da Lockwood auch mit einem Hydrophon arbeitete).

Auf ihrer Website beschreibt sich Lockwood selbst gleichermaßen als Komponistin und als Klangkünstlerin. Im Café Oto konnte ich sie fragen, wo sie die Grenze zwischen beiden Bereichen ziehen würde: »Ich denke, dass ich alles als Komposition verstehe, einschließlich der kollaborativen Arbeit, denn das ist schließlich Ko-Komponieren – für mich ist einfach alles Komponieren. Ich habe schließlich angefangen, mich selbst in beiden Bereichen zu positionieren«, erklärt sie weiter, »weil andere bereits damit anfangen, meine Arbeit und die Arbeit von Leuten wie mir zu kategorisieren.« Im Weiteren machte Lockwood allerdings deutlich, dass sie nicht glaubt, dass solche Definitionen einer Überprüfung standhielten: »Ich hoffe, dass sie das nicht tun. Ich mag die Vorstellung, dass die Definitionen oder Grenzen dessen, was wir tun, fließend sind und sich gegenseitig durchdringen, denn das scheint mir doch letztlich die Realität dessen zu sein, wie wir eigentlich arbeiten.«

In der Welt der zeitgenössischen und experimentellen Musik war (und ist) es für Frauen schwierig, ihre Musik im Konzertsaal spielen zu lassen. Infolgedessen fanden sich viele – darunter Pauline Oliveros, Alison Knowles, Maryanne Amacher, Laurie Anderson, Meredith Monk und andere – in der Welt der Klangkunst und Performance wieder, wo es weniger männliche Torwächter gab. »Als ich 1973/74 hinüberging [nach New York], sprossen in der ganzen Stadt unzählige kleine Räume wie Pilze aus dem Boden. Oft von

Frauen geführt und meist mit kleinen Gruppen verschiedener Künstler*innen. Und natürlich immer offen für jedwede Arbeit, die experimentell war. Unsere Ideen in diesen Bereichen zu realisieren, war viel einfacher, als Partituren durch irgendwelche Auswahlkommissionen und so weiter zu bekommen.« Dennoch zögert sie bis heute, die Schwierigkeit zu erwähnen und zu tadeln, die sie und ihre Kolleg*innen bei jeder bewussten Diskriminierung erlebten. »Mit zunehmendem Alter sehe ich, wie natürlich es ist, sich nur für die Arbeit seiner Freund*innen zu interessieren und mit diesem Werk vertraut zu sein – es liegt in der Natur der Freundschaft selbst. Es scheint eine sehr organische Art und Weise zu sein, wie mir die Dinge jetzt passieren, und nicht etwas, das trennt.«

Lockwood betont immer wieder, dass ihre Flussklangkarten Kompositionen sind, auch wenn sie unser Verständnis des Begriffs zutiefst in Frage stellen. »Es gibt auch dort immer wieder kompositorische Entscheidungen, die getroffen werden müssen«, sagt sie. Sensibilisiert für ihre Vorstellung von luziden Definitionen, machte ich eine Reihe von close-listening-Versuchen mit der *Hudson*-Aufnahme. Ich wollte darüber mehr in Bezug auf das kompositorische Verfahren in Erfahrung bringen und sehen, wohin mich dieser Zugriff führen würde.

*

Hudson besteht aus Aufnahmen, die an fünfzehn verschiedenen Orten am Hudson River gemacht wurden. Die meisten Standorte sind jeweils durch eine Aufnahme vertreten, allerdings tritt eine kleine Anzahl von ihnen durch zwei Aufnahmen in Erscheinung, die zu unterschiedlichen Tages- oder Jahreszeiten aufgenommen wurden. Die Aufnahmen entstanden zwischen April und

Dezember 1982. Entsprechend den einzelnen Titelzeiten der veröffentlichten CD ist jeder Ort für mindestens 3 und höchstens 6 Minuten und 45 Sekunden zu hören. Die Aufnahmen beginnen mit dem Lake Tear of the Clouds, der sich in 1.317 Meter über dem Meeresspiegel am Mount Marcy, dem höchsten Berg im Bundesstaat New York, befindet. Dieser von dichtem Pinienwald umgebene Bergteich gilt allgemein hin als Quelle des Hudson River. Von dort aus entwickelt sich Lockwoods Stück zunächst durch eine Reihe von Zuflüssen, die in den Hudson münden – Calamity Brook, Feldspar Brook und Opalescent River – bevor es 450 km den Hudson abwärts zum Great Kills Beach auf Staten Island, New York City, geht. Lockwoods Ziel ist es nicht, eine akustische Dokumentation des Flusses zu realisieren, sondern ein selektives Porträt zu schaffen, das spezifische Orte integriert, die sie akustisch und/oder historisch interessant findet. Manchmal stieß sie zufällig auf diese Orte, manchmal folgte sie dem lokalen Wissen um die Orte (so bspw. mit Blick darauf, wann und wo ein bestimmter Frosch zu hören ist). Immer im Kopf ist das Spektrum der Klänge in diesem konkreten Raum und wie es sich möglicherweise mit anderen von ihr gemachten Aufnahmen verbinden lässt oder diese kontrastieren kann. Gelegentlich, wenn sie nicht in der Lage ist, das zu erfassen, was sie will, kehrt sie zu einem späteren Zeitpunkt zu diesem spezifischen Ort bzw. Punkt in der Arbeit zurück (dies gilt insbesondere für *Housatonic*).

Hudson beginnt ohne das Geräusch eines Flusses: Der See ist still und Lockwoods Mikrofon nimmt den Gesang eines einsamen Vogels auf. Er singt eine steigende kleine Terz, H-D, gefolgt von einer dreitönigen Abwärtsbewegung über eine Quarte, H-Ais-Fis. Es ist fast ein Hornruf, fast Beethovens »Lebewohl-Motiv«. Die Wahl dessen als Eröffnungsmotiv könnte nicht deutlicher sein.

Im Vordergrund sind Alltagsgeräusche von Insekten(?), Vögeln(?), Tieren(?) zu hören, während im Hintergrund der Wind durch die Kiefern, ein Vorgeschmack auf das perforierte weiße Rauschen, das das Stück im Weiteren prägt, bläst. Nach diesem Auftakt tritt der Fluss selbst langsam zurück und versandet vom rechten in den linken Kanal übergehend. Es klingt tatsächlich nach zwei verschiedenen Aufnahmen, obwohl sie sehr ähnlich sind. Die Vögel und der Wind sind in den Hintergrund gewandert und wir haben nichts anderes übrig als das »plätschernde« Zusammenspiel von Wasser, Stein und Luft.

In den nächsten Abschnitten nimmt der Fluss an Stärke und Breite wieder zu. Auch der Klang ändert sich, allerdings graduell, nicht kategorisch. Es bleibt nur das Geräusch von fließendem Wasser. Erst nach mehr als 27 Minuten an der Glen Bridge, einer Straße, die mehr als 80 Kilometer flussabwärts von der Quelle des Flusses verläuft, hören wir die ersten Anzeichen menschlicher Interaktion mit dem Fluss. Doch selbst die Verkehrsgeräusche werden fast vollständig (bilde ich mir das nur ein?) vom Klang des Wassers unterdrückt. Der Fluss ist an dieser Stelle bis zu 50 Meter breit.

Die Vögel kehren im nächsten Abschnitt, dem Zusammenfluss von Hudson und Patterson Brook, östlich der Stadt Warrensburg, NY, zurück. Der Fluss hat sich in der Größe nahezu verdoppelt. Mit dem Ausklingen des Gebrülls der Glen Bridge fällt die Lautstärke merklich ab; das Zusammenspiel von Vögeln und Wasser ruft die Atmosphäre zu Beginn des Stücks wieder hervor. An diesem Ort wurden beispielsweise zwei Aufnahmen gemacht, die 12 Stunden auseinanderliegen. Am nächsten Halt, dem Lake Luzerne, dröhnt der Klang dagegen regelrecht und ein Hintergrundgeräusch, vielleicht eine Straße, ist zu hören.

In Stuyvesant wird die bisher nur angedeutete Beziehung zwischen Mensch und Fluss erstmals

deutlich: Ein Zug und ein Schlepper fahren lautstark vorbei. Der Zug ist das lauteste und unvermitteltste Eindringen von »künstlichen« Geräuschen in das gesamte Werk. Sobald Zug und Boot vorbei sind, sind wir nach einer kurzen Überleitung im Yachthafen von Norrie Park, Staatsburg. Auf die »dramatische« Steigerung von Zug und Boot folgt eine nahezu vollkommene Stille: Die Hauptgeräusche sind das Klopfen von Pontons, Vogelgesang und Stimmen – zum ersten Mal menschliche Stimmen. Dies ist der ruhigste Moment seit Beginn des Werkes, es ist auch einer der längsten. Vögel sind von nun an bis zum Ende der Arbeit stets präsent: In Garrison ist das Geräusch von Gänsen besonders ausgeprägt; auch Insekten und andere Wildtiere durchbrechen den Klangraum. Bei Englewood stößt Lockwood auf einen kleinen Bach, den sie aufzeichnet: Trotz der Größe des Hudson, an dieser Stelle mehr als einen Kilometer breit, werden wir zurück zum Klang der kleinen Bäche geführt. Wie bei der ersten Überleitung des Werkes, beginnt dieser Abschnitt mit einer räumlichen Bewegung vom rechten auf den linken Kanal. Doch diesmal wird der Bach von einem regelrechten Gebrüll im Hintergrund begleitet. Es scheint, als hätte die Komponistin an dieser Stelle zwei Themen des Werkes zusammengeführt: Vielleicht ist es der Lärm des nahegelegenen Palisades Interstate Parkway; vielleicht die Flugzeuglandung am Newark Airport; vielleicht der Hudson selbst.

Für den letzten Abschnitt der Arbeit nahm Lockwood am Great Kills Beach auf, einer Landzunge auf der Südostseite von Staten Island, kurz bevor der Hudson in den Atlantik mündet. Der Raum ist groß und zum ersten Mal scheint Lockwood den Fokus ihrer Aufnahme zu öffnen, um den vollen Umfang der Szene einzufangen: Wellen brechen an der sandigen Küste, eine Möwe schreit. So wie wir mit einem See und nicht mit

einem Fluss begonnen haben, enden wir auch nicht mit einem Fluss, sondern mit dem Ozean. Einmal mehr Vögel, Wind und Wasser.

A Sound Map of Hudson River ist in der Konzeption fast sinfonisch. Themen wie die Tierwelt, die

kann. Nicht zuletzt sind aber auch diese Arbeiten nach einem westlich-klassischen Gespür für thematische Kontraste und Entwicklungen sowie einer narrativen Form geplant und strukturiert.

Aber *Hudson* ist gleichermaßen ein DJ-Set wie

Die Klangkarten können wie field recording-Sammlungen klingen. Im Rahmen einer Installation fungieren sie auch als Klangkunst, die ohne komponierten Anfang und Ende erlebt werden kann. Nicht zuletzt sind aber auch diese Arbeiten nach einem westlich-klassischen Gespür für thematische Kontraste und Entwicklungen sowie einer narrativen Form geplant und strukturiert.

Menschen und der Fluss selbst werden über 70 Minuten hinweg vorgestellt und erforscht. Es gibt lange Strecken, die zu Höhepunkten führen; Passagen der Ruhe und Besinnung; thematische Entwicklungen; und eine kreisförmige Form, die uns zu einer veränderten Version des Anfangs zurückführt. Wenn ich Lockwood frage, erkennt sie zweifelsfrei ihre Beziehungen zu »klassischen«, kompositorischen Traditionen westlicher Kunstmusik an. »Ich bin überzeugt, dass wir alle, die wir in diesem speziellen westlichen Musikumfeld arbeiten, egal wie radikal unsere Arbeit auch ist, an einem Kontinuum von Ideen, Techniken, Wissen und Sensibilität arbeiten. Es besteht selbstverständlich bereits ein Einfluss, wenn ich darüber nachdenke, wie man zum Beispiel Kontrast verwendet.« Sie scherzt weiterhin, dass die Strukturen ihrer Arbeiten unbewusst Bereiche gruppieren können; die Tatsache, dass die Ruhe des Norrie Park Yachthafens bei zwei Dritteln des Hudson eintritt, unterstreicht dies vielleicht. Die Klangkarten können wie field recording-Sammlungen klingen. Im Rahmen einer Installation fungieren sie auch als Klangkunst, die ohne komponierten Anfang und Ende erlebt werden

eine Sinfonie. In den Diskussionen über die Klangkarten werden die Übergänge zwischen den Aufnahmen leider oftmals übergangen: Es zählen nicht nur die Momente, in denen die Materialien des Werks im Vordergrund stehen, sondern auch die, in denen sie abgeschattet werden. Das sind die interessantesten Punkte für Lockwood selbst: Ihre Arbeit *Buoyant* (2013), die die Geräusche von Wasser und knarrenden Pontons kombiniert (nichts anderes als die Norrie Park-Sektion von Hudson), entstand aus dem Spiel mit Möglichkeiten, sich klanglich von einem Geräusch zum anderen zu bewegen. Eine Höranalyse der Übergänge zwischen den Abschnitten in *Hudson* legt nahe, dass sie etwa 15 Minuten (21%) der gesamten Arbeit ausmachen (ohne das fade-in des Anfangs). Der kürzeste Übergang ist etwa 20 Sekunden, der längste mehr als eineinhalb Minuten lang. Einige Crossfades sind gleichmäßig zwischen beiden Spuren, einige haben einen raschen Einstieg in die eine und einen langsamen Fade aus der anderen Spur. Einige, wie der bereits beschriebene erste Übergang, nutzen Stereoeffekte, andere nutzen den EQ. Wenn die Gänse in der Garnisonsabteilung ankommen, ist es so, als

wären sie in die Umgebung geflogen, und nicht wir, die den Standort gewechselt haben.

Letztlich sind dies alles DJ-Werkzeuge: Auswahl und Bearbeitung von Materialien, die Verwendung von EQ und Fadern, um die Übergänge zu verwalten. Wie beim DJ sind die Übergänge der Ort, an dem sich die kompositorischen Fähigkeiten konzentrieren und man der musikalischen Dramaturgie – wenn es eine gibt – nachgehen kann. Übergänge wie diese, gibt Lockwood zu, sind für sie der angenehmste Teil des Prozesses: »Immer viel Spaß, immer das Spielerische.« Dies stellt zugleich meine sinfonische Lesart in Frage, die auf Orientierungs- und Ankunftspunkten basiert, nicht auf den Passagen zwischen ihnen. Und es spricht für die große Faszination für Grenzen und Kanten in Lockwoods Musik. Ihre berühmten *Piano Transplants* präsentieren Klaviere – in Brand gesteckt, in der Erde vergraben oder am Meeresrand platziert – an der Grenze zwischen Verwendung und Zerstörung. Ihre Flussaufnahmen werden immer an den Ufern des Flusses gemacht. In ihrem jüngsten Stück *Becoming Air*, das im Café Oto vom Trompeter Nate Wooley, der auch das Werk mitkomponierte, aufgeführt wurde, wird ein dünnes Aluminiumblech über die Glocke der Trompete gehalten, um Klänge im Grenzbereich zwischen zwei Metallstücken zu erzeugen. Grenzen sind Orte, an denen sich Prozesse abspielen und dementsprechend auch Orte, an denen unerwartete Dinge passieren. Und für mich ist das der Punkt, an dem eine Schallquelle ihre Eigenständigkeit deutlich zeigt. In *Becoming Air* werden »Instrument, Aluminium, Atem und Luft selbständig«. Ich frage, ob Grenzen letztlich nicht sogar Orte sind, an denen das Leben stattfindet? »Ja, genau!«, pflichtet mir Lockwood bei. »Es ist eine Offenbarung von Energien, die nicht meine eigenen sind. Und letztendlich ist es ein Weg, mich

mit diesen Energien verbunden zu fühlen.« Der undefinierbare Status der Flussklangkarten, gleichermaßen Komposition und Installation, Sinfonie und Klanglandschaft zu sein, zeigt nur allzu deutlich, wie Annea Lockwoods Werke an die Grenzen der Komposition vorstößt.

Aus dem Englischen übersetzt von Fabian Czolbe

Tim Rutherford-Johnson ist der Autor von *Music after the Fall: Modern Composition and Culture since 1989*. Momentan arbeitet er als Koautor an *A history of music in the twentieth century*. Er ist Positionens London-Korrespondent.

Der Abwesende Klang

Tendenzen in der jungen polnischen Klangkunst

Jan Topolski

Der Hauptbahnhof in Breslau, ein sorgfältig renoviertes neugotisches Gebäude, barg und birgt noch heute viele Geheimnisse. Einst befand sich im Erdgeschoss, an der Stelle des heutigen Marktes, ein berühmtes Erotikkino. Jetzt befinden sich dort eine Bibliothek und eine Kunstgalerie, geführt von dem Städtischen Büro für Kunstausstellungen. Weg von dem chaotischen Bahnhofsbahnhofplatz voller eilender Passagiere und lauten Durchsagen steigen wir in die zweite Ebene zu den asketischen Ausstellungshallen hinauf. In einer von ihnen sehen wir zunächst nur ein Rohr aus Sperrholz, ähnlich einem vergrößerten Instrument für Gehörlose. Wenn wir das Ohr auf das kleinere Ende legen, hören wir deutlich alle Geräusche vom anderen Ende, ein Zauber mit einem Durchmesser von mehr als eineinhalb Metern. Alle? Nicht wirklich, denn im selben Raum verbergen sich drei weitere Installationen mit kleinen an den Wänden oder auf dem Boden montierten Mikrolautsprechern, die Klänge am Rande der Hörbarkeit abgeben.

Solch eine Gegenüberstellung der Arbeit des jungen tschechischen Künstlers Matěj Frank und der Realisierung klassischer Konzepte von Rolf Julius erscheint wie eine typische Geste des Kurators Paweł Szroniak. Mit seiner Konzertreihe *Rozkurz* organisierte er seit sechs Jahren Konzerte mit Künstler*innen aus der ganzen Welt, die sich mit der breit gefassten Ästhetik der Reduktion beschäftigen, mit dem Kollektiv Wandelweiser (Michael Pisaro, Jürg Frey und

andere) als Patronen. In verschiedenen Orten der Stadt (Wrocław Contemporary Museum, in den beiden Clubs Prosa und Uff, der Buchhandlung Tajne Komplety) gastierten solche Künstler*innen wie Ryoko Akama, Cristián Alvear, Burkhard Beins und Joseph Kudirka. Seit Kurzem betritt Szroniak zudem immer mutiger die Gefilde der Bildenden Künste, so etwa mit dem Projekt *Niewyczerpalność* (Unerschöpflichkeit) das im letzten Jahr in der Galerie Bunkier Sztuki (Krakau) und dem Festival Sanatorium Dźwięku (Sokołowsko) dargeboten wurde. Die diesjährige Ausstellung mit dem kühnen Titel *Wszyscy spotkamy się w tym samym miejscu* (Wir treffen uns alle am selben Ort) in der Galeria BWA Odjazd, die er zusammen mit Karolina Wycisk, Magdalena Zamorska kuratiert hat, wurde in größerem Maßstab erweitert und stellt nicht nur eine Zusammenfassung der früheren Recherchen des Kurators dar. Die Aktivitäten sind eben ein wichtiger Teil der polnischen Klangkunstszene geworden, insoweit man von einer im hauptsächlich polnischen Raum ansässigen ästhetischen Richtung sprechen kann.

Angesiedelt im Kontext der Klangkunst bietet Paweł Szroniak hier eine mehrdimensionale Betrachtung von Hörprozessen, etwa die Beziehung zwischen Ton und Stille oder Audio- und Videoebenen. Die Präsentation in zwei Flügeln des Raums teilt offensichtlich das Gesamte in zwei Hälften: Die historische und die zeitgenössische, wobei die Trennung nicht immer eindeutig ist. Der

Kurator stellt die Fragen in den Raum, was aufmerksames Zuhören heute bedeutet – in Bezug sowohl auf Pauline Oliveros *Deep listening* als auch auf John Cages *4'33''* – und aus welcher Position gehört wird. Dabei spielt die Auswahl des Klangträgers und des Raumes sowie dessen Beschaffenheit eine zentrale Rolle im Akt der Emission und Rezeption des Klangs. Es zeigt sich eine signifikante Akzentverschiebung gegenüber dem vorherigen phänomenologischen Ansatz, bei dem nur die Struktur oder das Konzept von Bedeutung war. Daher auch die Wahl jener spezifischen Werke von Julius, der sich »kleineren Klängen« widmen und verschiedene »akustische Lücken« öffnet. Um überhaupt etwas hören zu können, muss man die Ohren an die Wand drücken oder sich über den Boden beugen. Gleichzeitig bringt Frank in *Monolog* das überdimensionale Sprachrohr auf die Höhe der Ohren, begrenzt aber zugleich die auditive Sphäre auf ein Minimum (in einer früheren Umsetzung im Kurpark in Sokołowsko hingegen war das Rohr mobil). Welches Zuhören ist aufmerksamer? Welche Geräusche sind wahrhaftiger? Wann und wie hören wir den Raum?

Ein Stückchen weiter in dem Ausstellungsraum im Breslauer Bahnhof kann man sich mit der berühmten Textpartitur *Stones* von Christian Wolff bekannt machen – hier in einer äußerst minimalen Umsetzung der Gruppe Wandelweiser. Das Stück ertönt in zwei Varianten, über Kopfhörer und Discman und über Lautsprecher und MP3-Player – ein Unterschied, der den Wahrnehmungsmodus signifikant verändert (privat versus öffentlich, Hi-Fi versus Lo-Fi). Die Dualität der Präsentationsformen der Exponate zeigt sich auch in einem anderen Raum bei Zorka Wollnys *Resonance Assembly*: Eine Dokumentation einer Performance von 2014 in einer verlassenen Berliner Malzfabrik, wo sich die Zuschauer im Raum bewegten, ohne

die acht Musiker zu sehen, die die Klänge produzierten. Auch wir befinden uns in einer rein akusmatischen Situation und können nur erraten, welche Elemente der Fabrik im jeweiligen Moment erklingen und wie sich der imaginäre Raum auf ihre Resonanz auswirkt. Wollny veröffentlichte ihr Album in einer limitierten Auflage von 22 Exemplaren auf geprägtem PCL (einem elastischen und wiederverwertbaren Material) sowie drei Exemplaren auf Bienenwachs (deren Aufnahme praktisch nach jeder Wiedergabe auf einem Plattenspieler irreversibel zerstört wird). In der Ausstellung ist eine der Wachsplatten als stilles Artefakt an der Wand zu bewundern, daneben darf die Polycaprolacton-Scheibe berührt werden, während die Aufnahme selbst in digitaler Form wiedergegeben wird. Das alles summiert sich zu einer neuen Betrachtung von Marshall McLuhans alter Frage im Zeitalter boomender unabhängiger Labels, die Material auf immer weniger offensichtlichen Trägern veröffentlichen, von Disketten über Kassetten bis hin zu SD-Karten.

In zwei unterschiedlichen Interpretationen werden auch zwei legendäre Aktionen von John Cage vorgestellt – fast als wolle Szroniak aufzeigen, dass man sie in ihrer ursprünglichen Form nicht mehr erleben kann. Cages Stück der Stille kann man diesmal auf den 433 Seiten von *Zang pa phwut: A Book About Silence* von Karolina Pietrzyk, Gilbert Schneider und Tobias Wenig buchstäblich durchblättern: In dem eigenartigen Comic finden sich eine Reihe von Sprechblasen mit Hunderten von möglichen onomatopoeischen Klangbeschreibungen. Einerseits eine Übung für die Vorstellungskraft des Publikums, andererseits eine ziemlich wörtliche, wenn auch witzige Lesart von *4'33''*. In ähnlicher Weise näherte er sich der Legende von Brandon LaBelle, der vorschlug, dem tauben David Kurs, der ein völlig anderes Verständnis von Stille hatte, eine *Lecture on Nothing*

vorzutragen. Solche Spiele mit Übersetzungen wurden besonders häufig von sozialkritischen Künstlern aufgegriffen, wie etwa die in der Ausstellung präsentierten Werke von Artur Żmijewski oder Sarah Hennies. Żmijewski vertraute in der mittlerweile kanonischen *Lekcji*

verschiedene Töne unter das jeweils gleiche Titelbild legt oder sie zeitlich verschiebt. Waško zeigt in *Od A do B, od B do A i 30 sytuacji dźwiękowych* (Von A nach B von B nach A und 30 Geräuschsituationen) den Einfluss des Raums auf die Ausbreitung und Wahrnehmung von Gerä-

Es zeigt sich eine signifikante Akzentverschiebung gegenüber dem vorherigen phänomenologischen Ansatz, bei dem nur die Struktur oder das Konzept von Bedeutung war.

śpiwku 2 (Gesangsstunde 2) die Aufführung von Bachs Kantaten dem Orchester der Schule für frühe Instrumente und einer Gruppe gehörloser Jugendlicher an.

Hennies lud kürzlich in *Contralto* eine Gruppe von Menschen in Transition, die mit Stimmveränderungen kämpften, ein, eine Reihe von Stimmübungen durchzuführen. In allen drei Werken ist das Wesentliche die offensichtliche Nichtübereinstimmung der Mittel mit dem Ziel, was wiederum eine Reaktionskette hervorruft: Von Unbehagen, über maskierendes Lachen bis hin zu einem Gefühl der Stärke, das aus der Andersartigkeit heraus resultiert.

*

Konzepte von Nichtübereinstimmung oder Nichteinhaltung eröffnen gleichzeitig die Interpretationsebene einer anderen Werkgruppe, die in der Ausstellung *Wir treffen uns alle am selben Ort* gezeigt wird. Vor allem ein experimentelles Video der Mitglieder des Film Form Workshops aus den 1970er Jahren, Wojciech Bruszewski und Ryszard Waško. Bruszewski testet in *24 uderzeniach tyżeczka o parapet okna* (24 Schläge mit einem Löffel auf dem Fensterbrett) und *Pudelku zapatek* (Streichholzschaftel) den Effekt der Synchronisation zwischen der Audio- und Videoebene, indem er

schen, wie z. B. das Klatschen von Leisten. Beide zeigen die gleiche Stärke der Hörgewohnheiten, die unsere Erwartungen an die Glaubwürdigkeit oder Kraft des audiovisuellen Übereinstimmens im Verständnis von Michel Chion beeinflussen.

Ähnliche Assoziationen werden von einer der interessantesten polnischen zeitgenössischen Klangkünstlerinnen, Anna Zaradny aus Stettin, angesprochen. Zuvor als Saxophonistin und Organisatorin des Festivals Musica Genera bekannt, wurde sie vor Kurzem zur Heldin der ausgezeichneten monografischen Ausstellung *Rondo znaczy koło* (Kreisverkehr bedeutet Kreis) in der Galerie Bunker Sztuki. Ihr Film *Enjoy the Silence*, projiziert in einem völlig dunklen Raum, zeigt die gestochen scharfen Aufnahmen von Glasscherben. Obwohl sich alles in völliger Stille abspielt, ist das Bild so suggestiv und haptisch, dass man meint, begleitende alarmierende Geräusche hören zu können.

Auf ähnliche Weise erklärt Paweł Szroniak die Arbeit von Kama Sokolnicka, einer Künstlerin aus Breslau, die derzeit in Berlin lebt. In *Transmitting Far Inland* hängen Messingrohre angeordnet in einer Figur zwischen der Grafik eines Audiogrammes und Orgelpfeifen an der Wand. In *Heard but Not Seen* ist ein Filzstreifen in der Form einer Welle gebogen. Beide Werke sind nahezu brutal stumm, aber gleichsam auf ihre Weise laut und evozieren

doch eindeutige Klangassoziationen wiederum ein Hinweis auf die Schlüsselrolle der Vorstellungskraft beim Rezeptionsprozess. Bei *Interstellar* treffen zwei Arten von Materialien aufeinander, bei denen Messingrohre auf einer Linoleumgrundlage liegen: Der Resonanzkörper (der beim Bau von Musikinstrumenten verwendet wird) ist somit schallisoliert und gedämpft. Was sehen wir? Was hören wir? Was stellen wir uns vor? Dies sind

Fragen, die bei der Rezeption der Werke von Bruszewski, Waško, Zaradny und Sokolnicka immer wieder auftauchen, obwohl letztere definitiv die konzeptionellsten sind.

Sebastian Buczek, ein weiterer Lieblingskünstler Szroniaks, der ähnlich wie bereits zuvor in der Serie *Rozkurz* bei der Vernissage auftrat, betrachtet die Fragen auf eine andere Weise. Der in Lublin wirkende exzentrische Instrumentenbauer und



Matěj Frank: *Monolog*. © Jan Topolski.

Entwickler von Tonträgern führt die Ideen der Surrealisten und Dadaisten, von Duchamp bis Józef Julian Antonisz (einem polnischen Animator und Erfinder) weiter. Er veröffentlicht seltene, kunsthandwerkliche und kostbare Alben seines Labels AltanovaPress auf Wachs- und Schellackplatten, ohne auf deren Haltbarkeit und Klangtreue zu achten, und stellt ab und an allein die Tonträger in Form von kontemplativen »Altären« aus.

Der Künstler zeigt schon seit langem eine Schwäche für mechanische Konstruktionen, wie zum Beispiel die mechanische Puppe »Android Stefan«, der als musikalisches Alter Ego mit ihm beim Eröffnungskonzert der Ausstellung auftrat. Die beiden Werke *Instrument Dupa* (Arschinstrument) aus Silikon und *Podgryzacz* (Intrigant) aus Holz bewegen sich suggestiv, aber der Klang bleibt wieder nur in der Sphäre der Vorstellungskraft. Ähnlich verhält es sich mit *Duży Gramofon* (Großes Grammophon) und *Duża Płyta* (Große Platte), die – genau wie Franks *Monolog* – bekannte Formen verfremden und auf erstaunliche Dimensionen vergrößern. In seiner kuratorischen Beschreibung verweist Szroniak auf die Konvergenz von Buczeks Verlagspraktiken mit der Ästhetik des *Glitch*, die im bekannten Manifest von Kim Cascone unter anderem mit dem Prozess der fehlerhaften Übersetzung gleichgesetzt wurde.

In diesem Kontext kann man auch die Praktiken von LaBelle, Żmijewski oder Waśko betrachten, bei denen zwischen vielen Schichten Lücken und Ungenauigkeiten entstehen. Vergleichbar fehlerhaft zeigte sich die vielversprechende Analogie zwischen Land Art und Field Recording in *Spacerze po Spiralnej grobli* (Ein Spaziergang entlang des spiralförmigen Damms) von Łukasz Jastrubczak. Der polnische Künstler entschloss sich, eine Art gefälschtes rauschendes Buczek-Album zu kreieren, und fuhr mit einem Aufnahmegerät an Robert Smithsons berühmtem *Spiral Jetty* entlang.

Die Schwierigkeit dabei ist bloß, dass ohne Mikrofonenschutz die einzig aufgenommenen Klänge durch den Wind verursachte Störungen und Verzerrungen sind. Obwohl diese »large noises« anscheinend das Gegenteil der von Julius erwähnten »small sounds« sind, handelt es sich im Wesentlichen um dasselbe Phänomen, wenn sie aus den verborgenen Klangaspekten der Realität herauskommen.

*

Man kann sogar sagen, dass dies eine der vorherrschenden Tendenzen in den jüngsten verschiedenen Aktivitäten der polnischen Klangkunst ist, deren Patron der Soziologe, Kritiker und Kurator Michał Libera wurde. Zusammen mit Katarzyna Krakowiak entwarfen er 2012 eine Skulptur oder vielmehr eine akustische Intervention im polnischen Pavillon der Architektur Biennale in Venedig, die von der Jury mit einer besonderen Auszeichnung bedacht wurde. Mit dem aus Dickens' Roman entlehnten aussagekräftigen Titel *Making the walls quake as if they were dilating with the secret knowledge of great powers* wies er auf die kumulativen und kreativen Eigenschaften des Raums in der Dimension des Klanges hin. Libera setzte seine Suche in den von ihm mitgestalteten Produktionen und Ausstellungen fort (u.a. *Kalkwerk. Studium* im Warschauer Nowy Teatr oder *Canti Espositi* in der Galerie für Zeitgenössische Kunst in Opole). Es ist daher nicht verwunderlich, dass er auch in der Ausstellung *Wir treffen uns alle am selben Ort* als ein Mitglied der Grupa Budapeszt (in Zusammenarbeit mit Igor Krenz und Daniel Muzyczuk) mit einem einfachen Video über Quallen, Infraschall und Transmission auftaucht. Einfach deshalb, weil Libera gleichzeitig die Ausstellung *Codex Subpartum* präsentierte, in der ausgewählte Werke des Kunstmuseums in Łódź

von Musiker*innen konzeptionell interpretiert wurden. Paweł Szroniak selbst hat die latenten Eigenschaften des Raumes bereits zum Hauptthema der Ausstellung *Niewyczerpalność* in Krakau

verschiebt den Akzent vom Klang selbst und dessen Eigenschaften auf die Art und Weise seiner Emission und Transmission und der Veranschaulichung des Raums, des subjektiven Hörens oder

Die meisten Räume wirken am Anfang vollkommen leer und ruhig, erst mit der Zeit enthüllen sie die Idee hinter ihrer Anordnung, und manchmal sind dafür sogar spezielle Workshops erforderlich.

gemacht, bei der im modularen Bühnenbild von Kama Sokolnicka verschiedene Künstler*innen live auftraten. Die Änderungen in der Akustik des Ortes und des Wahrnehmungsmodus waren minimal, der Grad an konzeptueller Raffinesse hingegen maximal.

Obwohl es in der hier vorgestellten Ausstellung ähnlich aussieht und die Klangkunst hier in einer bescheidenen und ruhigen Version präsentiert wird, sind die Werke übersichtlich angeordnet und werfen noch immer aktuelle Fragen auf. Es ist eine Klangkunst, die weit entfernt von spektakulären Realisierungen in der Größenordnung von Zimoun oder Robin Minard ist. Oft ist es Klangkunst ohne Klang. Die meisten Räume wirken am Anfang vollkommen leer und ruhig, erst mit der Zeit enthüllen sie die Idee hinter ihrer Anordnung, und manchmal sind dafür sogar spezielle Workshops erforderlich. Solch einen leitete am 24. April der amerikanische Komponist und Schriftsteller Bill Dietz. Er bot im Rahmen von *Composing Listening* den Gästen eine Reihe von Übungen zum Hören (*Tutorial Diversions*) und Klatschen (*Claque*) an.

Paweł Szroniak verfolgt in seiner Rolle als Kurator die Richtung, die er sowohl in dem Zyklus *Rozkurz* als auch in der von ihm herausgebrachten 29. Ausgabe der Zeitschrift *Glissando* festgelegt hatte: Konzeptuell und reduktionistisch. Er

des Vorstellungsvermögens des Empfängers. Er aktualisiert die Praktiken von Cage, Oliveros und Julius in Bezug auf neue Erkenntnisse und zeigt den noch nicht abgeschlossenen Prozess, Stille zu entdecken und zu erfinden, das Bild in Ton umzuwandeln und umgekehrt. Das deutliche Aufzeigen des Moments des Übergangs vom neutralen Raum in einen durch den Eingriff der Künstler*in geprägten sowie von einem unschuldigen bis hin zu einem von Hörgewohnheiten vorbelasteten Hören der Rezipient*in – das scheint mir die wertvollste Lektion der besprochenen Ausstellung zu sein.

Aus dem Polnischen übersetzt von Katja Heldt

Wszyscy spotkamy się w tym samym miejscu

(Wir treffen uns alle am selben Ort)

12. April – 2. Juni 2019, Galeria BWA Odjazd, Breslau

Jan Topolski ist einer der Mitgründer von *Glissando*, dem polnischen Magazin für zeitgenössische Musik, und ist dort auch weiterhin als Redakteur tätig. Außerdem arbeitet er als freier Film- und Musikkritiker.

CALL FOR APPLICATIONS

Das heutige Kunstmusikproduktionswesen läuft massiv über die Formulierung von Konzepttexten – für Ausschreibungen, Intendanzen oder Programmhefte... und in der freien Szene zu arbeiten, sei es als Musiker*in, Komponist*in, Dramaturg*in etc. heißt auch, etliche dieser Konzepte ins Freie hinein zu formulieren. Welcher Text hat letztendlich Bestand? Warum? Machtvolle Diskurse greifen hier ins Geschehen, persönliche Klüngel und monetäre Abwägungen. Schreibt man für die Jury die richtigen Stichworte in einem mehr oder weniger zerfaserten Konzept oder will man durch stilistische Brillanz und kreative Ideenfindung überzeugen?

Klar ist, dass das Arbeiten und Verwalten in solch einem Umfeld auch das künstlerische Arbeiten prägt – ja sehr oft sind die Felder gar nicht mehr voneinander zu trennen. Wieso also nicht auch dieses, doch so ernste, da überlebenswichtige Feld der Antragsprosa und -poesie, zur Spielwiese erklären?

Die beiden Musikerinnen Heloísa Amaral und Karin Hellqvist formulieren die Ausgangslage zu ihrem Projekt *Impossible Situations* im anschließenden Interview: »Composers know very well about the restrictions you normally meet in the concert machinery. Perhaps they carry ideas they don't even dare to think about realising, because it would be too complicated?«

Die Redaktion veröffentlichte im März 2019 einen Call for Applications – jegliche Einsendung ist gerechtfertigt, ergänzt durch den Hinweis, dass die Einsendung ihr eigenes Genre bespielen soll. Einige Emails gingen ein und ganz im Sinne der von Dieter Roth in den 90ern herausgegebenen *Zeitschrift für Alles* präsentieren wir alles, was eintraf. Zum Glück führte das nicht zur Sprengung des Formats (entschuldigt, das Emailpostfach war einfach länger kaputt).

Nicht realisierbare Konzepte finden sie im Folgenden vor. Nicht realisierbar aus den verschiedensten Gründen – sei es Money, Pragmatismus oder Ethik. Wer sich doch an einer Realisation versuchen will, möge die Künstler*innen unter den angegebenen Adressen direkt kontaktieren oder (wenn nicht vorhanden) unter der Chiffre 0800-987654321 an redaktion@positionen.berlin schreiben. Das größte Produktionshaus erhält den Zuschlag.

Abgerundet ist das Positionen-Spezial mit einer Auswahl an Zeichnungen des Komponisten und Künstlers Øyvind Torvund, die im Rahmen der *Impossible Situations* von Amaral/Hellqvist entstanden sind.

Viel Spaß beim Lesen und Imaginieren wünscht
Die Redaktion

Aware of the average resources

Karin Hellqvist and Heloísa Amaral in conversation with Bastian Zimmermann

In 2016 the two musicians founded the collective *Impossible Situations* to research on how to expand the standard procedures of concert productions. Since then quite a lot of »situations« have taken place. Zimmermann met them online to reflect on what happened.

BASTIAN ZIMMERMANN: Theatre people with having six weeks of rehearsal before a production laugh at the contemporary music scene. Talking about space, time so much and rehearsing two days.

KARIN HELLQVIST: Yes, perhaps we would get bored during such long productions! (Laughing) No, I'm of course joking, that would be a true luxury for us. Production means and routines are very different in different genres, also within the music field. This summer, for example, I'm touring with a famous Swedish rock artist. We have several weeks of production work, a big team traveling with us and we rehearse on a fully equipped stage built for us. On the contrary, scarce production resources are something we meet often on the new music scene. In addition, a lot of new technology has evolved rapidly over the last years in this field, but us as musicians are still often expected to be able to run the whole machinery ourselves. And festivals are often attracted by programs including many different types of multimedia and technology.

HELOÍSA AMARAL: Pieces are often put together quite randomly, based on the commissions we have going on, the appeal of specific composers in certain places of festivals, questions of funding, cultural politics, or even practical constraints like availability of space and tech etcetera. There is not always a clear concept or dramaturgic logic in the programming, or in the use of the space. So what you get is a series of pieces asking to be in the spotlight, composers wishing for their setup to be on centrestage, cumbersome stage shifts, chameleon performers... (laughing) You can actually get much more attention if you setup things in different places in the space. This is nothing new or original – in visual arts and theatre staging counts a great deal. In the contemporary music scene we don't have the infrastructure needed for this kind of concerns, hence we misuse potential.

KH: Looking back, we've often had rather limited rehearsal time in concert spaces, and the right technical equipment and personnel has not always available. We have played several concerts with advanced technical setups where, in the end, nobody was really satisfied about how things were realised. Additionally, new music works are rarely performed several times. So we asked ourselves, how can we create a structure where we are working on compositions over a longer time span, finding out how to experiment with them in space and placing them in programs where they fit together? We wanted to create a structure that worked better for us, a structure similar to what you find in staged productions.

HA: At some point we just thought, why don't we get a sound engineer and an architect to work with us for a period of time to get more knowledge about these things, experiment much more? And what if we could get a number of composers to join us, writing pieces and discussing with us how to compose concert programmes? All of this happened in rehearsals and workshops in the venues, and they were lasting for a longer time than usual. So far we are talking of a couple of extra days only... changing slowly but steadily.

BZ: You decided to challenge or change this situation through a project?

KH: Yes, the *Impossible Situations* project is connected to two ideas. The first is to give space to musical situations that have yet to be realised. The other is to improve the working conditions for performers in the contemporary music scene.

HA: It's about making the impossible possible. Because we find ourselves in quite impossible situations sometimes.

KH: As a musician involved in productions with large setups you often find yourself in situations where the concert starts and you realize that you actually haven't prepared basic things, as rehearsing in the space and warming up properly, as most of your time went to solving various technical problems. We wanted to assign the responsibility of the infrastructure around the performance to professionals.

We played a concert in Copenhagen in 2016 which required a rather complicated technical setup, and it was quite stressful to build it all and make it run during just one day. Afterwards we asked ourselves: How can we improve this work situation in order to give our composers a larger platform to experiment on? Composers know very well about the restrictions you normally meet in the concert machinery. Perhaps they carry ideas they don't even dare to think about realising, because it would be too complicated? We started to discuss what kind of team we would need to let those composers and ourselves think freer. We worked on finding funding for our project ideas, and today we have around nine composers along with Maximilian Sauer, our sound engineer, and architect Filippa Berglund working with us. In connection to a concert in Iceland in 2017 we also found Ellen Inga Hannesdóttir, a photographer, and she became part of the team.

BZ: What role does she have? How do you produce?

HA: What's interesting about the photographer is that she documents all our concerts, rehearsals and public events with a view for the process, and not just for how the performance ends up looking like. She is completely free to photograph as she likes and what she likes. Her photos help us reflect about what we do and how we communicate among ourselves. For the last concert we opted to put all the photos on the ground, including that of other concerts with other audiences. We hoped in that way to include the audience in a process, leading to the next performance, and then to the next. No final products, but ongoing experimentation. We experiment also with how the audience sits, with using the stage from different angles, around and audio projections in the back, front, sides, ceiling.

The whole thing depends entirely on many people and institutions working together. Because we were living in Nordic countries we were able to get some Nordic funds. What we got was funding for workshops, not concerts. Then we found many partners, especially festivals, who wished to host our workshops and connect it to a concert. Through the examination and mediation of music we were able to do what we wanted to do.

BZ: You mentioned that composers and musicians do not come up with certain ideas sometimes because they already seem to be impossible.

HA: We had conversations with composers from the start where we asked them what they dream to compose but did not dare to. I remember that Ricardo Eizirik wanted us to perform under a pile of junk, but nobody had ever wanted to do that. So we said: Ok, fine, a pile of junk. But why? And why us, pianist

and violinist? After some conversations we came up with possible solutions – but they have not been tested yet.

KH: We encourage composers to be even more inventive with the resources in our team. Perhaps we are all still too aware about the average resources in our field. And this takes time to change.

Many of the pieces commissioned within the project use video and different kinds of projections. For this purpose we worked a lot with our architect on the different aspects of how to best use the spaces we have performed in. How different pieces are placed in the room and how the audience sits for example.

As an example, one of the pieces in the project is a work by Norwegian composer Øyvind Torvund: *Plans for future keyboard and violin pieces*. It explores concert situations he himself is wishing to experience: musicians in bird costumes, a flying orchestra of xylophones, splashing water canons et cetera. He made hand drawn sketches of those dream-like situations that appear projected during the piece, commenting on the music. The work thereby realises those seemingly impossible ideas in an inventive way.

HA: I mean the title of our project - *Impossible situations* - is more subtle than it seems at first.

KH: Hopefully the audience doesn't see the impossible situation we just described. That's the goal I think. *Impossible situations* is perhaps more about how we can work than about the idea behind the pieces.

BZ: As interpreters you create a situation where you are the centre of the game.

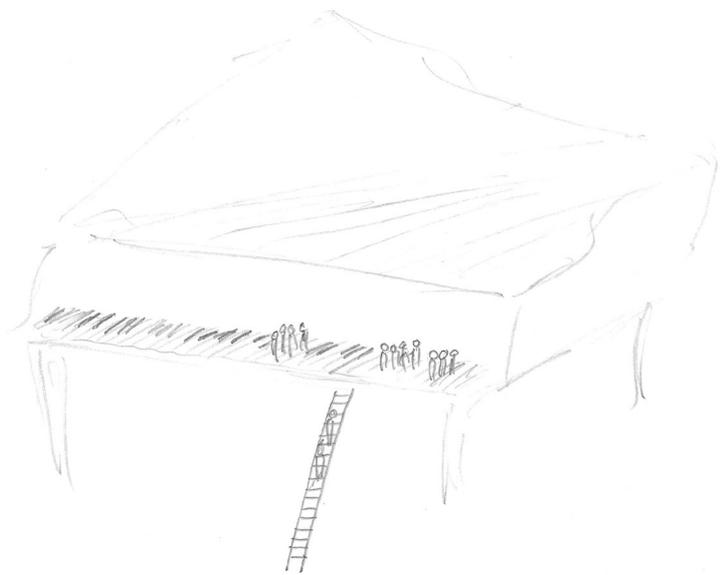
KH: Yes, and that's important for us as interpreters, to have an overview of the production as a whole. It's not uncommon that festival directors and journalists come over after a concert to say: Ah, great concert, can we please talk to your composers? And reviews have a tendency to be more focused around the separate pieces themselves, and sometimes about how we play them, but usually not about how the programme is put together or staged. All of this of course takes time to change, to actually challenge well known structures. This project is a start for us.

BZ: I just realized your project wants to change the structure from inside, but there is also the option to change something in the way that you just go somewhere else – for example in a theatre, becoming part of performance group.

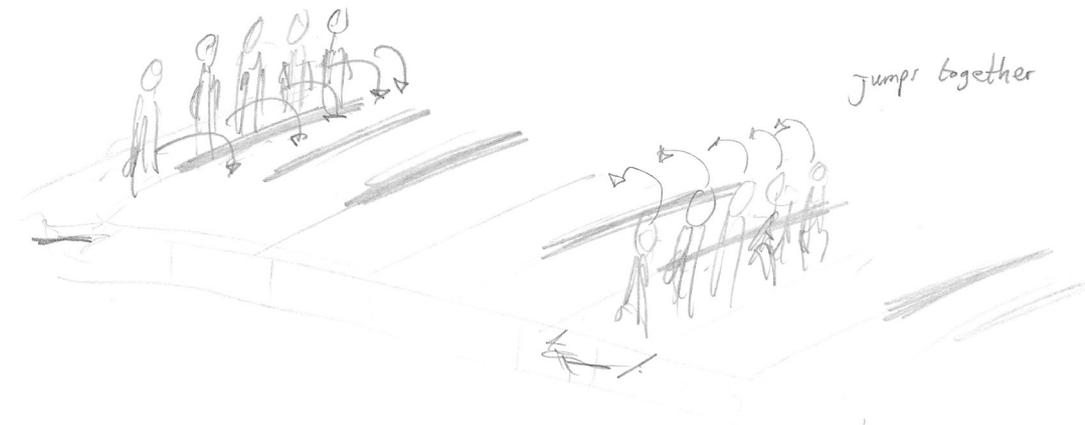
KH: Yes, sure, but we also want to do something for our field. Transferring the production of our art to another art form with more resources would also mean to give up something.

HA: I agree with Karin. There are a lot of interesting music festivals and we like to play in them. But within the group we discuss as well how to get to spaces where contemporary music is not necessarily performed. Going beyond the contemporary music stage. What connects us – Karin, Filippa, Max, Ellen and I, the core group of IS:CNE – is the wish of sharing what we do, and in particular with people not so familiar with the kind of music we play.

Plan for audience participation piece
on giant piano.



two groups



Intermezzi shot (hommage á Kagel) & molto tremor

Ui-Kyung Lee

Intermezzi shot (hommage á Kagel)

• Ein Schütze schießt einmal mit einem Hohlgeschoss ohne Warnung oder Ansage, während der Pause eines Konzerts.

molto tremor

• Eine Performance mit ungefähr 10 partizipierenden Teilnehmer*innen, die mit einer Schusswaffe (z.B G3 oder G36) schießen werden und die keine Erfahrung mit Schusswaffen haben.

• Die Performance wird erst in einer Schiessstätte, danach in einem Saal stattfinden. Dadurch entstehen unterschiedliche Versionen der Performance.

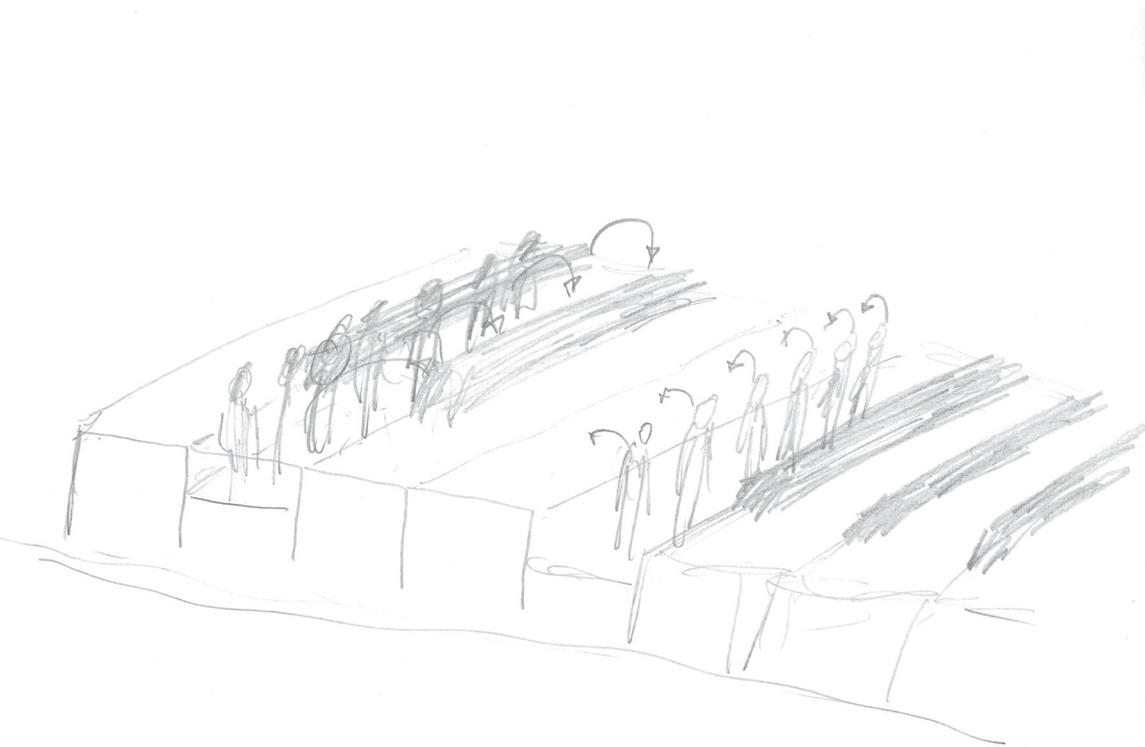
• Vor der Performance finden Workshop und Training zu den vorhandenen Schusswaffen statt, die man schließlich selbst benutzen wird.

• Was die Schützen in der Performance von draußen abschießen werden, sind ganz viele mittelgroße Lautsprecher (über 100 Mal), aus denen verschiedene Sounds erklingen. (Zum Beispiel die Drone-Musik einer Komponist*in, live von einem Streichquartett gespielt. Eine Stimme, die vorliest, wie die Umgebung der Schiessstätte klingt. Und es könnten noch andere Inhalte kommen, wie die persönliche Geschichte eines Schützen. Alle Spieler sollen ziemlich fern vom Ort sein.)

• Das Ausschießen soll immer als Tutti geschehen. Während des Schießens kommt automatisch Decrescendo der abgespielten oder live gespielten Klänge. Letztendlich bleibt nur der Hall des Schießens.

• Es gibt zwei Zielpunkte der Performance – zum Ersten geht es um das direkte Erlebnis mit einer Schusswaffe. Wie klingt es, welche physikalische und körperliche Reaktion entstehen? Zweitens handelt es sich um das Ziel des Schießens. Was wird man oder was muss man abschießen? Daraus entsteht dann ein bestimmtes Gefühl und ästhetische Wirkung.

• Die Idee entstand in meiner Wehrdienstzeit, in der ich mit der Schusswaffe trainiert werden musste. Was ich damals erlebt habe, will ich gerne in einem Kunstprojekt umsetzen.



Giant Piano. © Øyvind Torvund.

DIE BELEIDIGTEN

Eine weniger komische Oper

Musik von Thomas Bierling

Libretto vom Komponisten unter Verwendung von Zitaten aus Schriften von Wolfgang Rihm und Peter Sloterdijk sowie dem AfD-Parteiprogramm

Besetzung und Eckdaten

Der Komponist Bariton

Der Philosoph Tenor

Frau von Ziege Countertenor + Der Chor der Beleidigten / Orchester und Elektronik

Aufführungsdauer: ca. 80 Minuten, keine Pause

Randbemerkungen

Im zweiten Jahrzehnt des einundzwanzigsten Jahrhunderts gewinnen plötzlich diverse archaische Begriffe wieder verstärkt an Bedeutung. In seiner Oper *Die Beleidigten* setzt sich der Komponist Thomas Bierling insbesondere mit dem Konzept der Beleidigung auseinander.

Die Beleidigung an sich ist eine recht zweischneidige Angelegenheit, ist sie doch geprägt von einer ausgesprochenen emotionalen Asymmetrie zwischen dem lustvollen Sender der Beleidigung und dem gekränkten Empfänger. Doch liegt hier keine Zwangsläufigkeit vor. Die Beleidigung stellt nämlich einen juristischen Sonderfall dar, bei dem die Qualität der Tat hauptsächlich durch die Wirkung beim Empfänger definiert wird, ganz ähnlich wie bei dem anachronistischen Blasphemie-Paragrafen, wo bei gleichem Sachverhalt die Existenz oder Schwere einer »Tat« hauptsächlich davon abhängt, ob und wie beleidigt jemand darauf reagiert, was der Blasphemiker wiederum kaum voraussehen kann. Rechtssicherheit aber würde bedeuten, dass gleiche Taten mit gleichen Voraussetzungen zu gleichen Ergebnissen der Strafbemessung führen sollten.

Neben diesen eher einfachen expliziten Formen der Beleidigung existieren aber auch die noch schwerer greifbaren impliziten Beleidigungen, bei denen die Insultation nur in der Rezeption des Insultierten entsteht, ohne dass dem ein bewusster Insultationsakt durch einen Insultanten vorausgegangen wäre. Dabei sind die Grenzen zwischen expliziter und impliziter Insultation durchaus fließend. Eine Äußerung oder Handlung, die gar niemandem persönlich galt, wird von manchen Zeitgenossen dennoch als Beleidigung aufgefasst. Und manche sind schon durch die bloße passive Existenz von etwas beleidigt.

In seinem Werk zieht der Komponist den Schluss, dass viele gesellschaftliche Probleme der heutigen Zeit gar nicht auf politischen oder religiösen Differenzen beruhen, sondern auf unterschiedlichen Schweregraden des expliziten oder impliziten Beleidigtseins. Eine Reihe von Exempeln mag dies illustrieren:

Kollege A ist beleidigt, weil Kollege B schneller Karriere macht. Moslems sind beleidigt, wenn eine Frau kein Kopftuch trägt. Alice Schwarzer ist beleidigt, weil jemand ein Kopftuch trägt. Christen sind beleidigt, weil Homosexuelle heiraten wollen. Homosexuelle sind beleidigt, weil Christen deshalb beleidigt sind. Beatrix von Storch ist beleidigt, weil Leute ins Land kommen, die ebenso schnell beleidigt sind wie sie selbst. Atheisten sind beleidigt, weil Gläubige darüber beleidigt sind, dass Atheisten wegen der Gläubigen beleidigt sind. Polnische Politiker sind beleidigt, weil es Radfahrer und Veganer gibt, die

nicht katholisch sind. Erdogan ist fast zweitausend Mal im Jahr beleidigt. Manch unwichtiger Mensch ist beleidigt, weil ihn nicht einmal jemand beleidigen mag. Und so weiter und so fort.

Als Fazit plädiert der Komponist dafür, die Beleidigung als Tatbestand einfach abzuschaffen nebst weiteren verwandten Paragrafen wie der Majestätsbeleidigung und der Blasphemie. Das Beleidigtsein ist nämlich immer eine rein subjektive Empfindung, die sich der objektiven Bewertung durch die Justiz entzieht.

Es ist eine neue, aktive Kultur der Beleidigung nötig, die das lustvolle gegenseitige Be-schimpfen ermöglicht, ohne beidseitig in passives, depressives Beleidigtsein abzugleiten. Und gleichzeitig kann damit dem gezielten vorsätzlichen Einsatz des Beleidigtseins als juristisches und gesellschaftliches Druckmittel ein Riegel vorgeschoben werden.

Das Werk

Die Beleidigten verzichtet gänzlich auf eine erzählende Handlung im klassischen Sinne. Das Phänomen von Beleidigen und Beleidigtsein wird vielmehr illustriert durch maximale Kontrastierung der textlichen, musikalischen und szenischen Inhaltselemente.

Das Libretto besteht zu 100% aus Originalzitaten von Wolfgang Rihm, Peter Sloterdijk und dem AfD-Parteiprogramm, die in rascher Folge abwechselnd vorgetragen werden und damit überraschende Zusammenhänge aufzeigen oder auch Zusammenhänge erst herstellen, wo zunächst keine sind. Die Musik bedient sich dreier extrem unterschiedlicher Musikrichtungen, die jeweils für sich wiederum den maximal möglichen Kontrast zum vertonten Text darstellen.

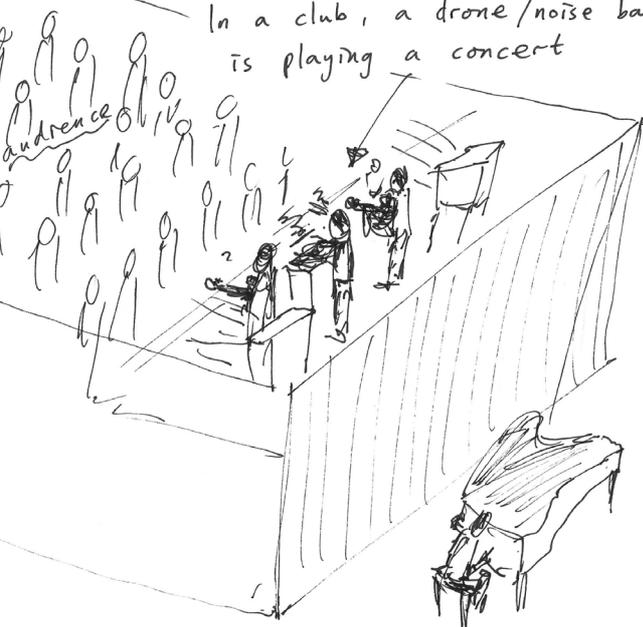
Der Komponist (Bariton) entspricht, reichlich überzogen, dem Klischee des entrückten Künstlers. Er steht angewurzelt auf der Bühne hinter einem Billig-Keyboards, gleich einem drittklassigen Alleinunterhalter und trägt Texte von Wolfgang Rihm vor, die in Form von Einfachst-Schlagern à la »Amigos« vertont wurden. Zum Ausdruck kommt eine gewisse Resignation über die gesellschaftliche Irrelevanz der Hochkultur, verbunden mit dem verzweifelt letzten Versuch, nach dem Ausloten aller musikalischen Möglichkeiten der (Post-)Moderne, wieder zu einem Stil zu finden, der durch seine Rezeptionsfähigkeit bei der Bevölkerung den Transport relevanter Botschaften ermöglicht. *Der Philosoph* (gerne wäre er ein Heldentenor) singt kurze und kürzeste Textfragmente aus Schriften von Peter Sloterdijk, die, ganz in Analogie zur Komplexität der zugrunde liegenden Gedankengänge, in Form von Minimal Music vertont wurden. Sie werden in rascher Folge kontrastiert von Elementen aus dem AfD-Parteiprogramm, die von der klar als transsexuell erkennbaren *Frau von Ziege* (Countertenor) vorgetragen werden mit Mitteln einer musikalischen, aus AfD-Sicht geradezu entarteten Avantgarde. Die Aussagen, mit denen Frau von Ziege die Texte des Philosophen kontert, rufen freilich dessen heiligen Zorn hervor, denn er fühlt sich unverschämterweise von ihr verstanden, was ihn als Strafmaßnahme zu sexuellen Handlungen mit Frau von Ziege veranlasst. In diesen Momenten bleibt dem Komponisten nur noch die fortgesetzte Selbstbefriedigung, halb aus Lust am Gesehenen, halb aus Verzweiflung über die eigene Teilnahmslosigkeit.

Der Chor der Beleidigten fällt in unregelmäßigen Abständen ein und unterstreicht die gehörten Passagen. Er ist in seinem tatsächlichen Umfang nicht exakt definiert und kann idealerweise auf eine Größe von bis zu 80 Millionen Menschen anwachsen.

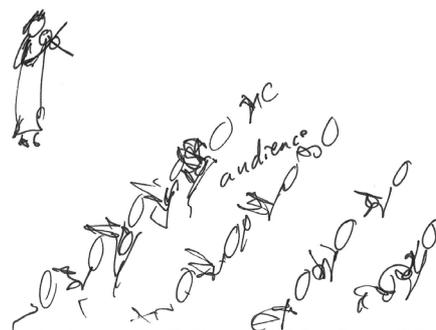
Thomas Bierling, Lindenstraße 37, 31626 Haßbergen
Tel. 0172/725 11 96, E-Mail: thomas@thomas-bierling.de

The idea is to do a kind of live transcription of a noise concert.

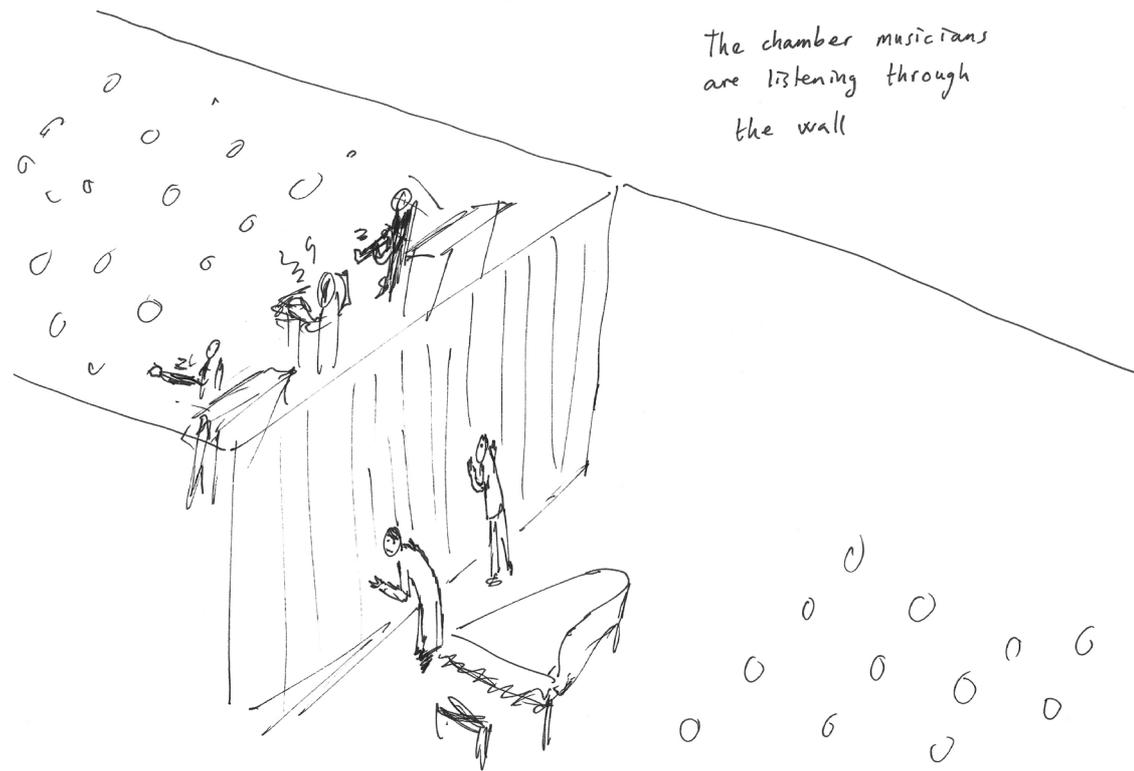
In a club, a drone/noise band is playing a concert



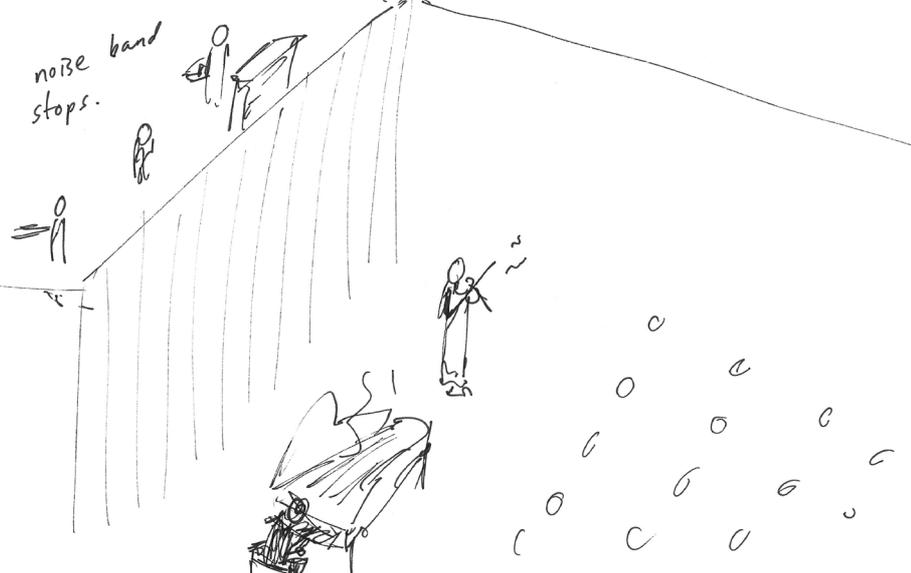
In the room next door, there is a chamber music concert



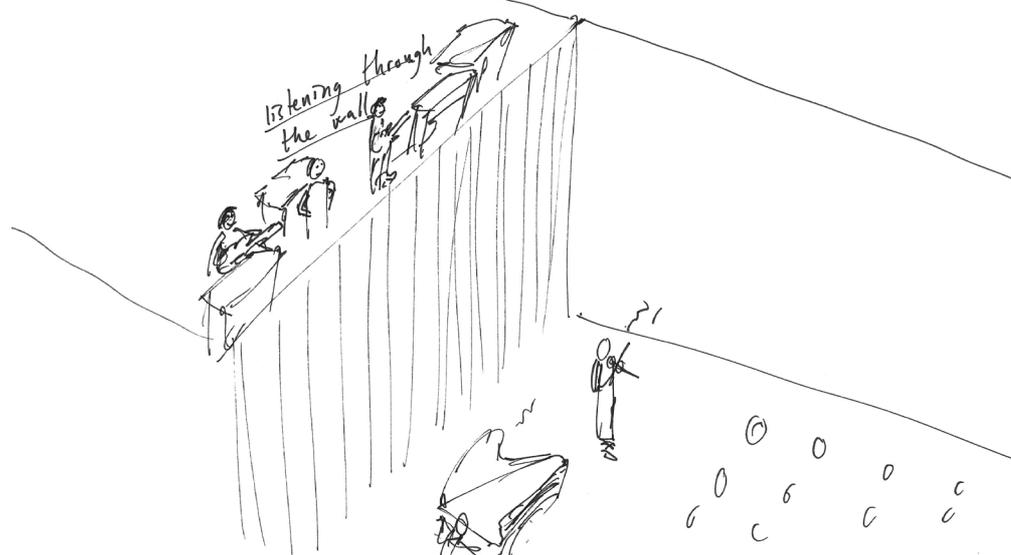
The chamber musicians are listening through the wall



Then repeating/imitating
what they hear.



This could also work
the opposite way -
the noise band imitates
the chamber duo



Plans for a backstage concert. © Øyvind Torvund.

Several pieces from my cycle *The 120 Days of Musica* (2015-2017)

<http://www.lespressesdureel.com/EN/ouvrage.php?id=6495&menu=>

Frédéric Acquaviva

For example:

21. The Hot Opera

Audience and performers join on avoid stage with static bright light. First rather silent, people start making noises as the floor starts getting heated. Beginning at 0° and adding 1° at each minute, this new opera with self choreography and self music, shall not last over 100 minutes. The Hot Opera ends when the last performer leaves the boiling stage screaming

36. Terrorist Music

Put any terrorist or supposed terrorist or pre-terrorist in a room with 2 speakers that diffuse 24/24 7/7 my music. Make a photo of them at their entry and after each month during one year. Observe how my music slowly enters their body and see them aging 10 times quicker than Opalka. Make them learn the meaning of the term »radical«

63. Sperm Music

After a blowjob, sing any of my music with the sperm in your mouth and spit it on a conservative experimental critic in the audience

75. Suicide Music

Kill yourself on stage by eating your own CDs

www.frederic-acquaviva.net

ROLLENDE RHYTHMEN

Wendelin Bitzan

An Flughäfen werden nicht unerhebliche Strecken zu Fuß zurückgelegt. Der Weg vom Check-in zum Gate wird in mehr oder weniger großer Eile beschritten; man konzentriert sich auf das Ziel und besitzt meist nur wenig Aufmerksamkeit für die Beschaffenheit des Fußwegs. Das Kunstprojekt möchte bei den Passagieren ein höheres Bewusstsein für die Dynamik des Gehens und den Weg durchs Terminal wecken – und zwar in Form einer akustischen Installation, die durch das Ziehen von Trolleys oder anderen rollenden Handgepäckstücken über den Boden aktiviert wird. Es erklingen dabei Rhythmen aus bekannten Musikstücken, die je nach Schrittempo langsamer oder schneller zu hören sind. Die Umsetzung ist denkbar einfach: An geeigneten Stellen in den Terminals, wo viel Publikumsverkehr herrscht, wird auf mehreren Abschnitten von ca. 10–20 Meter Länge eine Folge von Rillen oder Erhebungen in den Boden eingelassen, deren Abstand die Tondauern der Rhythmen bestimmt. Durch Pfeile werden die Passagiere entlang der präparierten Streckenabschnitte geleitet und nehmen ein rhythmisches Klacken oder Klappern wahr, wenn die Rollen ihrer Gepäckstücke über die Rillen gleiten. Mit Hilfe von Hinweistafeln kann entweder die Herkunft der Rhythmen erläutert werden oder, falls diese zunächst unbekannt sind, sogar ein Preisausschreiben veranstaltet werden.

Audience members are tattooed
before the concert starts.



There is a procession up to the stage.
The violinist is reading each tattoo



Proposal for Unperformable Concert

Meredith Nicoll

To bring awareness and honor for the many great men who created many more great works in the 20th century, I propose a Liederabend of the music of the GDR. Many of these composers, despite their mastery of western compositional techniques, have been overshadowed by their West German counterparts in the musical canon of New Music.

We can all agree that music, in its purest form, shines beyond all ideology and the quality of works should be celebrated and remembered above all else. However, especially in the neglected genre of song, it is difficult to separate the song texts from the Lied's true musical heritage. Therefore, in conjunction with the Writers Collective at WeWork, we have compiled new less offensive texts to replace the problematic ones.

For example, Wolfgang Lessers innovative structures and voice leading are unfortunately marred the racial slurs in Georg Mauer's Text *Knospen*

Wir sind die Heerscharen des Frühlings. / Wir tragen die Fahnen noch eingerollt.
Die Farben aller Blüthenationen, / Vom weißesten Weiß, bis zu dem Goldensten Gold.
Wir sind die Zwillinge der Kinderscharen. / Die N——, Indianer, europäisches Blond Und
liegen wegen der Haare / Uns nie in den Haaren
Sind sanft im Monde und glänzen besonnt. [...]

To keep with the thematic structuring of flora, the text will be replaced by excerpts from »Urban Gardens: How To Protect Plants From Strangers« by Bonnie L. Grant or nonsense syllables.

The great pianist Dieter Zechlin's wife was a female composer who should also be remembered to commemorate the diversity of Western music. Unfortunately, she too was forced to set texts which adhered to the regimes agenda. These texts will be replaced with excerpts from »Tokenization and other FinTech Terms you should know« by Trulioo and nonsense syllables.

Tierverse by Paul Dessau for voice and »Wanzenklavier« (a type of prepared piano where thumbtacks are applied to the felt on the inside of the piano) will have to be arranged for video and live electronics to prevent any damage the thumbtacks might cause a grand piano. Due to the copyright laws protecting Brecht's intellectual property and the royalties supporting the legacy of the Brecht family, these texts will not be changed.

Finally, Hanns Eisler's Genius is perhaps more commonly known than his successors, however the true artistry displayed in the rarely performed *Neue Deutsche Volkslieder* is inherited straight from Schubert himself. Johannes Becher's nationalistic texts such as »Heimat« will be replaced by the »Why is it needed?« section of the European Commission's website for Cultural Heritage and nonsense syllables.

»Spark of Joy« for voice and live electronics with texts by Mari Kondo along with »Clean your room« for voice, synthesizer, flute, marimba, harp, gamelan and live electronics with texts from Jordan Peterson will be commissioned.



Tattoo Concert. © Øyvind Torvund.

مِي جَزَلَا نُمُخُّرُالَا هِلَلَا مَش ب
دَعَبُو ةَرَا ح تَايَا ح ت
ةَزِي زَعَلَا غَنِي يُو ب ةَكَر ش ب حَا ص ، مَر ت ح م لَا ي زِي ز ع

Dear esteemed head of the beloved Boeing corporation,

We humbly request \$1.4 billion only, to develop our fleet of Boeing 737 MAX 8s. We will station this new fleet in the neighbourhood of Neukölln, Berlin. After several years of careful observation of the local area, we feel that conditions here are ripe to launch a new Boeing fleet. We are asking for this limited amount to cover maintenance and storage of the majestic planes, as well as a high security detail provided from the local population of immigrant workers at the Knafeh¹ Nablusi² shop on Karl Marx Strasse, where many strong men are underemployed. They have an expansive skill set, including carrying multiple cakes simultaneously while shaking their bellies and photographing themselves. They can also functionally operate an espresso machine and heat milk to optimum temperatures upon request. The turnover time for these ten able bodied youths to deliver two coffees and one knafeh is no more than 30 minutes flat. We will also provide onsite kombucha delivery for all pilots, airline staff and customers. This deliciously fermented, slightly effervescent beverage will be served on board the Boeings in lieu of water, as it boasts enhanced probiotic properties for optimal gut health and immune function. All kombucha will be brewed in the Neukölln area by local entrepreneurs, providing a boost for their small businesses and self-esteem. Part of the \$1.4 billion funding will go towards creating a specialized kombucha line of products, the Kombucha 737 MAX 8. This project is grounded in an ethos of community building. In addition to creating jobs for the local immigrant/expat population in airline maintenance and security, which leaves the planes in safe hands, the project will provide a number of employment opportunities for local sex workers, who through our dedicated program will undergo training to become airline stewardesses. Harkening back to the glamour of classic Pan Am stewardesses of yore, our program will combine aesthetics of sophistication and eroticism, transforming these ladies of the night into ladies of the sky. Another portion of the budget will be allocated to designing and producing a chic and fashion forward/ professional wardrobe suited to the stewardesses of this pioneering airline. Following an open call to local artists, we have selected a winning proposal that will remake the exteriors of the 737s to reflect the unique and modern values that Boeing espouses. All planes of the Neukölln fleet will be covered from head to tail, wing tip to wing tip in latex. The planes will be parked in Tempelhofer Feld, as part of an effort to continue the project of capitalist consciousness raising that Boeing has been spearheading for the past century, bringing Boeing's forward thinking message of free market innovation and political infiltration to the leftist community in the area. In a riff on the famous words of Leonard Cohen: First we take the Pentagon, then we take Berlin! Please follow up for a more detailed budget plan, and we will be happy to provide a digital excel sheet.

Atyab al tahiyat,

Al Mukhlisa Rori Dior wa al Mukhlis Nawras Haki

13th March 2019

Team members: Executive Global Coordinators: Rori Dior and Nawras Haki | Chief hoe-turned-stewardess: Rori Dior | Integration Advisor: Abdullah Haider | Kombucha brewing/ distribution: Julian Ronnefeldt | Head Coordinator, Stewardess Program: The Nymph (Assisted by male colleague Valentin Rion, multilingual body and speech translator) | Airline Maintenance & Security/ Official dessert suppliers: Knafeh Nablusi (under negotiation)

1. Knafeh is a delicious Levantine treat made with thin noodle-like pastry or alternatively, fine semolina dough, soaked in sweet syrup and typically layered with cheese.
2. Nablus is a city in Palestine, located in the Northern West Bank, which is highly believed by some to be the birthplace of this rich dessert

Wooden Iron 4.0

for prepared composer and any media, possibly including people and instruments

Christian Grüny

- 0.** Preparation: Read. All you can. Not just music stuff but art theory, some performance theory, and philosophy. If you don't know where to start, you can get a list from me. Or ask your Facebook friends, they'll provide you with more than you can ever manage. If you're overwhelmed and/or confused, read more.
- 1.** Sit down to write. Catch yourself thinking about an ensemble you could write for. Scrap that thought quickly before anyone notices.
- 2.** You want to be contemporary, don't you? Consider all kinds of different media. Maybe use film. Film is good. Do you know how to make films? Don't worry, you'll figure it out as you go along.
- 3.** Or maybe an installation? That's even better. You can combine all kinds of media and use all kinds of material and cover up that you really don't know what you're doing. But whatever you do, make sure not to use your material in an essentialist manner.
- 4.** Actually, before you do anything: devise a concept. A concept is indispensable. It should not be confused with a formal idea, or a problem posed by »the material«. A concept guarantees that you're not stuck in the past or in your own cultural niche.
- 5.** If the concept is really good you might think that it can actually stand for itself – why not just put it into words and post it on Facebook? Or publish it?
- 6.** Sadly, my friend, those heroic days are over. There is an unavoidable aesthetic dimension to all art. So better come up with something to listen to, or look at.
- 7.** But careful: In addition to not use your aesthetic material in an essentialist manner, you also mustn't use it in an aestheticist way. In fact, you should be sternly anti-aestheticist. I think this means that you shouldn't worry too much about what it looks or sounds like.
- 8.** Now get down to it!
- 9.** Fail.¹
- 10.** Go back to 0. In fact, go back to 0 constantly, any time you're not writing. Then continue at any point.
- 11.** Wait a minute, are you still hanging around in the concert hall? Leave, for god's sake!
- 12.** Go to a Biennale to see how it's done. (I hear they're even hiring composers these days.)
- 13.** If you think a lot of what you see is pompous, contrived, trivial, or just plain shit, don't worry – it

probably is, just like everywhere else. But there's always stuff that's good and some that's excellent. Try to find it, and try to find out what it has got to do with you.

- 14.** Faced with this plethora of ART, find yourself thrown back on the question what it is you're good at.
- 15.** If this leads you to writing music despite of everything, make sure to produce music qua art, not music qua music. If you don't know what this means, going back to 0 will not help, because neither does anybody else. But it's crucial.
- 16.** Maybe it's this: anything you do will be specific, but it shouldn't be about its specificity but rather aiming at the generic. That's kind of the same as being non-essentialist and anti-aesthetic but not quite.
- 17.** Be lost.
- 18.** Being lost is a good state.
- 19.** Maybe start to write? Theory? Propose a new direction in music?
- 20.** Maybe not.
- 21.**
- 22.** (Feel panic creep up on you.)
- 23.** Get a commission from some festival to write for some ensemble. Sigh with relief and ignore the prick of your guilty conscience.
- 24.** No electronics? Are you joking?
- 25.** Well, that's life.
- 26.** They didn't quite capture what you were after. But some nice reviews.
- 27.** So, back to this!
- 28.** After all this time, better start at the beginning•

—
1. If this reminds you of Beckett, good. But forget about the sentimental »fail better« nonsense. Take another sentence from that book: »From now say for be missaid.« Reread everything as having been missaid. Unfortunately this won't help you one bit.

KOMMENTAR

GAY GUERRILLA GIRLS

18. Mai 2019, *Disappearing Berlin*

22 Stockwerke über Berlin. Die Stadt im Panorama. Auf der Bühne 16 Gitarristinnen. Double-take. 16 Gitarristinnen. Frauen mit Gitarren. Perspektivwechsel mit 89 Metern Höhenunterschied. Minimalistische Auswahl an der Bar: Wasser oder Gin Tonic. Die Instrumente sind gestimmt. Die Sonne steht bereit für den Untergang. Julius Eastman – Gay Guerrilla. Es geht los.

Einzelne Töne formen sich zu einem schwebenden Puls. Gitarrenstimmen schmelzen dazu, fusionieren, vereinzeln, überschneiden, dehnen sich zu einer raumfüllenden Klangfläche. Zeichen für Einsätze wandern frei durch das Ensemble. Das rhythmische Unisono wird lässig umgangen. An diesem Abend führen Wiederholungen nicht in die Gleichmäßigkeit, sondern sie verwandeln das Vorangegangene zu etwas Neuem. Ein elastischer Groove breitet sich aus in dem vielfarbigem Übergang von Abend zu Nacht.

Gay Guerrilla Girls ist ein Konzert aus der Reihe *Disappearing Berlin*. Es wurde von der Komponistin und Instrumentalistin Maya Shenfeld initiiert, die es auch in Zusammenarbeit mit dem Schinkel Pavillon leitet. Das Projekt entstand als Reaktion auf eine Aufführung von *Gay Guerrilla* bei der Maerzmusik in 2018. Maya Shenfeld sprang dort als Gitarristin ein und fand sich beim Eröffnungskonzert als einzige Frau in einem 16-köpfigen Ensemble auf der Bühne wieder.

Maya Shenfeld nahm die überherrschende Männerquote als Anlass aktiv zu werden und suchte über einen Open Call Gitarristinnen auf Social Media. Nach nur drei Tagen war ihr Ensemble komplett und die Warteliste füllte sich weiterhin: Manchmal liegt es eben nur daran, wie und wo man sucht. Am 18. Mai 2019 erklingt Eastmans *Gay Guerrilla* erneut – nun im Postbank Hochhaus in Berlin-Mitte. Gleiche Fassung, gleiche Instrumente, und doch komplett anders.

Mit *Gay Guerrilla Girls* machen Maya Shenfeld, Rosella Bottone, Greta Brinkman, Sky Deep, Klara Gustafsson, Tina Jäckel, Valerija Kravale, Flavia Messinese, Julia Reidy, Benita Rigo, Veslemøy Rustad Holsete, Alexa D!saster, Tabea Schrenk, Donya Solaimani, Eva Sterk und Lea Taragona ein klares Statement.

Sie geben »Frauen in der Neuen Musik« ein Gesicht und »Gitarristinnen« eine Bühne und machen gleichzeitig diese Kategorien überflüssig. Die Guerrillas sind Elektro, Jazz, Alte Musik, Klassik und Indie. Sie sind DJ, Komponistin, Cellistin, Sessionmusikerin, Bandmitglied. Sie richten sich nicht nach den Standards der Neuen Musik, sondern entwickeln eine eigene Arbeitsweise, die sich formt nach der Schnittmenge der Verschiedenheiten. Nicht eine Partitur oder der Taktschlag eines Dirigenten vereint die Guerrillas, sondern ein bewegliches Zeichen- und Spielsystem sowie eine geteilte Überzeugung. Das Reenactment in komplett weiblicher Besetzung verschafft Eastmans *Gay Guerrilla* einen politischen Rahmen, in dem das Stück seine ganze Kraft entfaltet.

Julius Eastmans Werke bedeuteten immer auch Politik und Protest. Mit provokativen Aussagen und einem feinsinnig und kraftvollen »minimalism« kämpfte er für die, die nicht gesehen werden. *Gay Guerrilla* ist ein Stück für alles, das queer ist und nicht unterdrückt werden kann. Heute Abend sind es

»Girls on Guitars«. Sie könnten hörbarer und sichtbarer nicht sein wie sie an diesen Abend abwechselnd – als eine Stimme mit vielen Körpern und ein Körper mit vielen Stimmen – die Bühne, die Stadt einnehmen, ihre Präsenz elektronisch verstärkend.

Wer zwischen den hämmernden Dissonanzen hört, dem erklingt flüchtig Luthers Hymne *Ein feste Burg ist unser Gott*. Doch nicht nur die Ohren, auch die Augen brauchen Nachjustierung; 16 Frauen auf einer Bühne. Der Anblick ist peinlich ungewohnt.

Gut, dass sie nach dem Applaus das Stück wieder von vorne anfangen. Gleiche Töne. Neues Panorama. Gut, dass *Gay Guerrilla Girls* daran erinnert, dass ein Punkt, ein einzelnes Ereignis durch Wiederholung zu einer Reihe wird und die Reihe weiterführt zu einer Bewegung, die, wie eine Welle, alles Vorangegangene in sich aufnimmt und eine neue Gegenwart herbeiführt.

Gineke Pranger

BUCH

SMETAK'S INVENTIONS. THE INTERFUSED REALMS OF INVENTOR, SOUND ARTIST, AND MUSICIAN WALTER SMETAK (1913–84).

DIE VERMISCHTEN WELTEN DES ERFINDERS, KLANGKÜNSTLERS UND MUSIKERS WALTER SMETAK (1913–84)

Julia Gerlach (Hrsg.)

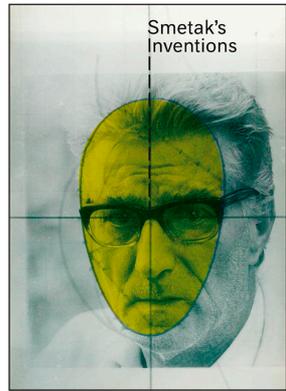
wolke-Verlag, Hofheim

Nachdem das Berliner Künstlerprogramm des DAAD bereits seit einigen Jahren das Werk des Schweizer Komponisten und Wahlbrasilianers Walter Smetaks im Rahmen des Projekts *Re-inventing Smetak* bekannter zu machen versucht, liegt mit dem von der früheren Musikleiterin des DAAD Julia Gerlach herausgegebenen Band ein Katalog vor, der auch als Resümee über das bisher Erreichte zu bewerten ist. Die Publikation beruht auf der Veranstaltung *Smetak's Inventions*, die 2017 während der MaerzMusik in der daadgalerie Berlin stattfand und die erste Solo-Ausstellung über diesen Künstler in Europa darstellte.

Als Kind tschechischer Eltern 1913 in Zürich geboren, studierte Smetak in Salzburg, Wien und Zürich und emigrierte 1937 nach Brasilien, wo er sich zunächst als Violoncellist durchschlug und ab 1957 eine eigene Werkstatt an der Universität Bahia in Salvador leitete. Dort experimentierte er mit mikrotonaler Musik, baute nach eigenen Plänen Musikinstrumente und prägte mehrere Schülergenerationen, die nach seinem Tod im Jahre 1990 die »Gesellschaft der Freunde Walter Smetaks« gründeten, die sich um das Erbe dieses großen Unbekannten bemüht.

Abgesehen von Smetaks gut 150 Instrumentalskulpturen, den »Plásticas Sonoras«, bilden drei

Aspekte seines Œuvres den Schwerpunkt der Textbeiträge im Band: Die Symbolik von Musikinstrumenten, das »Projeto do Estudio Ovo« und der Begriff »Caossonância«. Es sollte wenig überraschen, dass Smetaks Arbeitsweise mit so verschiedenen Materialien wie Metall, Plastik, Holz, Styropor, Schallplatten, Elektronikelementen und vielen mehr ihr Äquivalent in seiner – im besten Sinne des Wortes – synkretistischen Weltanschauung findet, die stark von der brasilianischen Spielart der Theosophie, der



Sociedade Brasileira de Eubiose, beeinflusst ist. In ihrem Aufsatz begreift Julia Gerlach Smetaks Skulpturen dementsprechend auch als »ein großer kultureller Speicher« (S. 92), deren Symbolik, wie die abgedruckten Texte und Interviewausschnitte belegen, auf der produktiven Wechselwirkung avantgardistischer Denkweisen mit der indigenen Kultur Brasiliens basiert. Das Projekt eines Ei-Tonstudios erinnert – mit einem Augenzwinkern – stark an Aleksander Skrjabins Idee eines Mysteriums im Himalaya. Nur steht hier der Besuch dieses 22 Meter langen Raums hinten und es ging Smetak bei diesem unausgeführten Projekt um die Entwicklung eines Klanglabors, das einen unendlichen Kompositionsprozess ermöglichen sollte (S. 72). Mit »Caossonância« meint Smetak schließlich, wie Marco Scarassatti in seinem Text am Beispiel des Instruments Vina deutlich macht, das Ineinandergreifen dreier Elemente, die das Schaffen

des Komponisten bestimmen: »das Instrument als Gefäß, die Doktrin/Lehre als Inhalt und die Improvisation als Anwendung« (S. 101).

Der Band darf unumwunden als wichtige Etappe auf dem Weg der europäischen Smetak-Rezeption bezeichnet werden. Die Textbeiträge Gerlachs und Scarassattis machen nicht bloß mit dem Werk des Klangkünstlers bekannt, sondern auch Lust auf mehr. Smetaks faszinierende Denkwelt, seine instrumentalen Konstruktionen und fesselnden Skizzen werden durch mehr als 60 Fotos und Dokumente aus dem DAAD-Archiv und dem Komponistennachlass vermittelt. Schließlich geben Textausschnitte, von denen einige zum ersten Mal publiziert werden, einen Eindruck von Smetaks Denken, das künstlerischen Erfindergeist mit theoretischer Schärfe und den Willen zum Bewahren indigener Kultur mit einem exzentrischen Okkultismus verbindet.

Patrick Becker

FESTIVAL & SYMPOSIUM

CHOREOGRAPHING SOUND. MUSICIANS COMPOSING FOR DANCERS. DANCERS PERFORMING MUSIC

30. November – 2. Dezember 2018, Ballhaus Ost, Berlin

Der Titel des transdisziplinären Festivals und Symposiums *Choreographing Sound*, geleitet von Matthias Haenisch, Christian Kesten und Dahlia Borsche, ist doppeldeutig zu interpretieren – choreographierender Sound, wobei man metaphorisch Sound als Choreograph*in betrachtet, und das Choreographieren des Sounds als künstlerische Aktion. Sound ist keine sichtbare »Tänzer*in«. Man nimmt jedoch ihre Spuren wahr, aber man weiß nicht, wo der Sound am Ende landet – die Spuren sind für immer verwischt. Das Festival ist ein fortgesetztes Projekt des vorangegangenen Festivals *Moving Music* von Labor Sonor 2016. Man erlebte sechs neue Kompositionen ausschließlich für Tänzer, sowohl in der obengenannten Auffassung als auch in vielfältig erweiterten Settings. Dazu kann man beispielsweise folgende Uraufführungen zählen: Fliegende Lautsprecher bei *42 bits and then she lies* von Kaffe Matthews und die Performance *The Solo Piece* von Matteo Fargion, bei der es um das exakt von Tönen zu Bewegungen übersetzte Stück *For John Cage* (1982) von Morton Feldman geht.

Bei der Eröffnung des Festivals präsentierte sich die Komponistin Hanna Hartman gleich mit einem besonderen und einzigartigen Ansatz. Dafür gründete sie zunächst eine Kompanie mit kleinen eisernen »Tänzern«, die aus Schrauben, Nägel, Eisensand etc. besteht, und baute sogar eine kleine Sonderbühne für sie auf. In ihrem Stück *Secret Security* fungiert sie im Multitaskbetrieb als Komponistin, Choreographin, Dirigentin und Instrumentalistin. Sie steuert Bewegungen von selbstbewusstlosen Gegenständen, nämlich »Tänzern«, mit Magneten unter der Bühne und erzeugt gleichzeitig über Mikros verstärkte Klänge von Luftblasen im Wasser sowie von Kartoffelstärke, die unter einem darüber rollenden Ball anfängt zu knistern. Es gibt drei Bühnenbilder. Es liegen abwechselnd ein kleiner eckiger Rahmen, ein größerer eckiger Rahmen und ein rot gerahmter Kreis mit weißem Untergrund auf der Bühne. Dies sind die Manegen der »Tänzer«, die im Solo, Duo, Trio sowie im Ensemble auftreten. Diese kleine »Tanzkompanie« verzauberte unter der Leitung von Hanna Hartman mit ungewöhnlichen Geräuschen und Bewegungen sowie viel Humor das Publikum.

Andrea Neumann zeigte in ihrem Stück *why does moving air create sound* radikal, in völliger Stille eine Choreographie für drei Tänzerinnen Fernanda Farah, Lee Méir und Hanna Sybille Müller. Diese Choreographie basierte auf Improvisationsmusik von Neumann selbst, wobei die Tänzerinnen in der gemeinsamen Probe musikalische Phrasen in Bewegungen umwandelten und Bewegungsreihen zusammen mit der Musikerin neu ordneten. Aus den Bewegungen heraus ist es in der Vorstellung nicht mehr nachvollziehbar, wie die choreographierte Musik tatsächlich mal klang. Diesen künstlerischen Prozess konnte man beim parallel zum Festival stattfindenden Symposium durch Vorträge und Künstlergespräche kennenlernen. Allerdings nehmen Zuschauer und Zuschauerinnen sicherlich auch in der Vorstellung ungehörte Klänge wahr. Noch immer ist die musikalische Intimität, die ein Merkmal ihrer Musik und ihres Klangmaterials ist, zu spüren. Nicht nur bei Andrea Neumann, sondern auch in den

Werken von Matteo Fargion, Yan Jun und Brandon LaBelle wurde die Stille oder der leise Moment mit Bewegungen ausgefüllt, wobei die Musik immer eine Grundlage und treibende Kraft für die Choreographie ist.

Das Symposium bestand aus einer Kombination von wissenschaftlichen Vorträgen und Künstler*innengesprächen. Diese Zusammensetzung führt dazu, die Kluft zwischen Theorie und Praxis zu verdeutlichen. Die Wissenschaft folgt in der Regel der Praxis, was bedeutet, dass die Wissenschaft induktiven Schlüssen folgt, wobei eine wissenschaftliche Definition nicht zwangsläufig, sondern eher wahrscheinlich ist. Der Vortrag *Doing Knowledge In The Studio. Ein praxeologischer Einblick in die Proben zu Andrea Neumanns why does moving air create sound* der Theaterwissenschaftlerin Katarina Kleinschmidt ist eine Ausnahme dieses Symposiums, das trotz seines interessanten Ansatzes, nur die theoretische Oberfläche berührt hat. In Zusammenarbeit mit Neumann und ihren Tänzerinnen stellt sie dabei eine empirische Forschungsmethode vor, wobei Kleinschmidt als dritte Person des Projekts den Arbeitsprozess der Musikerin und der Tänzerinnen analysiert. Sie bezeichnete künstlerische wiederholende Arbeitsschritte, in denen sich die Musikerin und Tänzerinnen gegenseitig austauschten und dadurch ihr gemeinsame Komposition erläuterten, als »Routine«. Ihre nüchternen Beobachtungen ergab für die Künstler*innen neue Perspektiven.

Choreographing Sound bezieht sich hauptsächlich auf Körperlichkeit und Bewegung. Sound ist selbst nicht berührbar, aber wahrnehmbar. Allerdings interpretieren Musiker*innen und Tänzer*innen Musik unterschiedlich und müssen daher eine gemeinsame Sprache entwickeln, um schließlich zu einer neuen Dimension der Musikinterpretation zu gelangen.

Saori Kanemaki

CD

LISA STREICH

Augenlider
Kairos

In vier der fünf Stücke dieser CD sind Violoncelli zu hören: In dem Ensemblestück *Älv alv alva* und dem titelgebenden Konzert für Gitarre und Orchester *Augenlider* ebenso wie, als »motorisiertes« Violoncello, in dem Klaviertrio *sai ballare?* und in *Zucker* für »motorisiertes« Ensemble. Und lediglich in der Performance-Installation *»Der zarte Faden den die Schönheit spinnt«* sind die vier Mitglieder des französischen Ensemble Links als Perkussionisten zu hören. Doch ist diese Portrait-CD der schwedischen Komponistin Lisa Streich, die nun als Teil des 2017 an sie vergebenen Komponisten-Preises der Ernst von Siemens Musikstiftung bei Kairos erschienen ist, alles andere als eine Cello-CD.

Und so fragt man sich schon nach dem Bezug zwischen Streichs Kompositionen und der im Booklet prominent abgedruckten Novelle *»Die Cellistin«* von Hartmut Lange. Erschienen ist dieser Text erstmals in der 2013 erschienen Novellensammlung *Das Haus in der Dorotheenstraße* und er erzählt von der rätselhaften Begegnung eines Ich-Erzählers im Wald nahe des Berliner Griebnitzsees mit einer Cellistin, die der Leser schnell als die lange schon verstorbenen Jacqueline du Pré identifiziert. Doch so schön Langes Text mit seiner knappen, klaren und zugleich poetischen Sprache ist – was er mit Streichs Musik zu tun hat, bleibt rätselhaft.

Insgesamt bietet das aufwendig gestaltete, zweisprachige Booklet zwar umfangreiche Biografien der beteiligten Künstler*innen, jedoch nur spärliche Informationen zu den zu hörenden Stücken. Dies mag einer Haltung, sich rein auf das Hören zu konzentrieren, geschuldet sein – bei einer wahrlich mehr als hörenswerten CD! Für die eine oder andere Zusatzinformation aus der Welt des Sichtbaren wäre der Rezensent dennoch dankbar gewesen. So etwa, was es genau mit der »Motorisierung« des Cellos in *Älv alv alva* und des kompletten ensemble mosaik in *Zucker* auf sich hat. Oder auch, was nun das Performativ-Installative bei *»Der zarte Faden den die Schönheit spinnt«* sei. Denn mehr als die Tatsache, dass das Visuelle hier eine Rolle gespielt haben mag, erfährt man nicht, während das Stück zugleich rein musikalisch das mit Abstand Schwächste auf dieser CD ist: Die feine Textur fragiler Schlagzeugklänge bleibt über die knappe Viertelstunde Spieldauer hinweg letztlich zu gleichförmig und entwickelt zu wenig immanente Spannung als dass sie als reine Musik zu faszinieren vermag.

Zum Glück stehen dem vier weitere Stücke zur Seite, die gänzlich anderer Qualität sind und zugleich einen Überblick bieten über das vielgestaltige Schaffen Streichs der Jahre 2012 bis 2016. Das älteste Stück ist das Ensemblewerk *Älv alv alva*, das 2012 in Montreal uraufgeführt wurde und nun in einer Einspielung des Ensembles Musikfabrik vorliegt. Es ist von scharf gesetzten Kontrasten geprägt, verbunden mit geschickt einmontierten Zitaten aus der klassisch-romantischen Tradition, die in einer fein ausgehörten Instrumentierung mal mehr oder minder deutlich und dann zunehmend skelettiert und übermalt erscheinen. Gemein hat das Stück zudem mit dem Gitarrenkonzert *Augenlider* eine geschickt gestaltete Klangdramaturgie – sowie die Verwendung von zitiertem Fremdmaterial. In *Augenlider* ist dies, als

Auseinandersetzung mit dem einen großen Referenzwerk der Gattung, Joaquín Rodrigo *Concierto de Aranjuez*, das auch über die klar erkennbaren Zitate hinaus als Folie im Hintergrund dieser klug disponierten, eher sensibel zurückgenommenen Komposition zu liegen scheint.

Auch in der intimen Form des Klaviertrios von *sai ballare?* erweist sich Streich als Meisterin eines sinnlich-sensiblen Umgangs mit Klang, hier vorrangig dem von Violine und Klavier. Dem sind mechanisch repetitive Strukturen gegenübergestellt. Diese mal leisen Motorengeräusche, mal fast ungestalteten Schläge auf Holz strukturieren die liegenden Violinklänge immer wieder neu und anders, vom Klavier mal mit einigen hingeworfenen Pianissimotönen begleitet, mal von schroffen Ausbrüchen jäh unterbrochen. Ist in *sai ballare?* für diese repetitiven Strukturen offensichtlich nur das Violoncello »motorisiert«, so scheint dies in *Zucker* auf das siebenköpfige ensemble mosaik übertragen zu sein. Wobei auch die Instrumente hier ordinario spielen, in Kombination mit den mechanisierten, repetitiven Strukturen.

Insgesamt bewegt sich das Stück dabei über die allermeiste Zeit an der unteren Grenze des hörend Wahrnehmbaren. An dieser entsteht aus feinsten Instrumentalklängen und motorisch sich wiederholendem Schnarren, Knarren und Schaben eine faszinierend vielgestaltige Textur, die große poetische Kraft zu entwickeln vermag – und die für kurze Momente durch Einschübe in gesundem Forte unterbrochen wird. Letztlich endet das Stück jedoch mit der Statik einer ins Leere laufenden Wiederholung. Diese reißt irgendwann ab und beschließt damit zugleich diese gelungene und facettenreiche CD.

Sebastian Hanusa

FESTIVAL

ARCHIPEL / ARCHIP-ELLES. MUSIQUES D'AUJOURD'HUI, GENÈVE

28. März – 7. April 2019

Archipel heißt seit 1992 ein Genfer Festival für neue Musik. Für die Ausgabe von 2019 hat man es in *Archip-elles* umbenannt. Das französische Wortspiel lässt sich klar interpretieren: Es ist ein Festival nur mit Komponistinnen. Geht es dann um ein bestimmtes Frauenthema? Nein. Festivaldirektor Marc Texier schreibt im Festivalheft ausdrücklich, dass *Archip-elles* stattdessen als Symbolakt aufgefasst werden soll – um zu zeigen, dass solch ein Format möglich ist. Der Ansatz ist verdientvoll. Indes denke ich aber auch, dass es »natürlich möglich ist«. Sollen also Symbolpolitik und Symbolhandlungen anstatt interessanter geschlechtsparitätischer Programmkonzepte wirklich die Grundlagentheorie der Existenzberechtigung eines Festivals sein?

Es geht um ein sehr ambitioniertes Festival, d.h. viele Konzerte über anderthalb Wochen. Wenn die

Programmierung auf so festgelegten Kriterien ruht, läuft man Gefahr, dass das Wortspiel eine zusätzliche negative Assoziation erhält; eine sowohl künstlerisch als auch thematisch isolierte *Insel*, die für die Szene nicht mehr repräsentativ ist, da in Folge der Neukonzeption ein wesentlich kleineres Publikum angesprochen wird. Dies war aber nicht der Fall. Die Konzerte, die ich besuchte, waren eher gekennzeichnet durch eine ungezwungene Mischung aus Zuhörer*innen und bestätigten dadurch meine Meinung: Es ist nicht nur »möglich« – es gibt so viele Komponistinnen verschiedenster Generationen mit unterschiedlichen ästhetischen Richtungen, dass sich alles ganz »natürlich« anfühlt.

Hätte ich überhaupt darüber nachgedacht, dass das Konzert mit z.B. dem Ensemble Contrechamps nur aus Werken von Komponistinnen bestand? Es handelte sich doch um ein typisches Konzert mit kammermusikalischen Werken einer Handvoll Komponistinnen, jede mit ihrem ganz eigenen ästhetischen Kompass: Eva Reiter, Isabel Mundry, Hanna Eiermacher – und mit Chaya Czernowins Erforschung der unteren Register in *Ayre* und Anna Korsuns einfallsreichen und humoristischen *Plexus* als besonders erfrischende Kontraste.

Das Berliner Festival Heroines of Sound profiliert sich durch einen Fokus auf Ästhetik, Genres und Fragestellungen von Gender und künstlerischer Repräsentation. Sie sind deswegen kein »Frauenfestival«. *Archip-elles* im Gegenteil ist ein »Frauenfestival«, obwohl bei einem Student*innenkonzert auch Werke von männlichen Kompositionsstudenten gespielt wurden. Dazu gab es eine Ausstellung mit dem Klang- und Medienkünstler Pe Lang. Seine Anwesenheit wurde damit motiviert, dass er seit langem mit Marianthi Papalexandri-Alexandri zusammenarbeitet und dass die beiden stets tief in die Projekte der jeweiligen Anderen involviert sind. Hier wurde ein spannender Gedanke angestoßen, der die Bedeutung kollektiver Arbeit und die Rollenverteilung zwischen den verschiedenen kreativen Parteien zeitgenössischer Kunst in den Vordergrund rückt.

Die Konzerttage bei *Archip-elles* erschienen daher natürlich und ungezwungen programmiert. Mein größter Einwand wäre die generelle kuratorische Einrichtung, da die Präsentation des Festivals mit meist traditionellen Konzertformaten nicht wirklich inspirierend gewesen ist. Diese Kritik würde aber freilich auch zutreffen, wenn das Programm ein Gleichgewicht zwischen den Geschlechtern hergestellt hätte oder – wie leider so häufig – männliche Komponisten in den Vordergrund gerückt hätte.

Andreas Engström

OPER

M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER

Komposition: Moritz Eggert; Inszenierung: Barrie Kosky

5. Mai – 26. Juni 2019, Komische Oper, Berlin

Moritz Eggert ist ein Komponist, der gern szenische Aspekte in seine Kompositionen einbringt. Sei es ein Klavierwerk, welches nur mit virtuosem Ganzkörpereinsatz gemeistert werden kann, oder sich wiegende Instrumentalisten, die mittels ihrer Körpersprache ein Glissando sichtbar machen: Das Szenische und seine Musik gehen originell und stimmig Hand in Hand.

Bei seinem neuen Musiktheaterwerk *M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, das die Handlung des berühmten Fritz Lang Films, in dem ein Kindsmörder eine Stadt in Angst und Schrecken versetzt und schließlich von den Ärmsten der Armen zur Strecke gebracht wird, auf die Bühne der Komischen Oper bringt, ist das leider anders. Es ist ein Abend der vertanen Chancen.

Zu Beginn des von Barrie Kosky inszenierten Abends sieht man den Protagonisten (Bariton: Scott Hendricks) auf dem Bühnenboden hocken und wild mit einem Kreidestift Kreise malen. Diese nutzt er dann für ein martialisches Kästchenhüpfen. Bereits hier beschleicht mich die Ahnung, dass ich auf die erhoffte Verbindung von Musik und Szene vergebens warte, denn allein das rhythmische Hüpfen wäre für einen Komponisten wie Moritz Eggert Stoff genug für eine pointierte Komposition gewesen. Ob man dies der Komposition oder der Inszenierung ankreiden möchte, sei dahingestellt – auf jeden Fall lässt jenes Kinderspiel die musikalische Ebene unberührt: Die filmischen Klänge schallen weiterhin unverändert aus dem Graben (Musikalische Leitung: Ainārs Rubikis). Erklingt die Musik live? Erklingt sie über Zuspiegelung? Diese Frage lässt sich für mich nicht mit Sicherheit klären. In den guten Momenten freue ich mich über die Klangfülle von Eggerts Musik: Verschiedenste Instrumente, darunter auch Synthesizer und E-Gitarre tragen im Zusammenspiel mit klassischen Orchesterinstrumenten zu einer mitreißenden Klangkulisse bei.

Mal erinnern einen die Bläsesignale an Charles Ives, die elektronischen Klänge an die ikonischen Sounds der 80er, mal die pulsierende Rhythmik an John Adams, oder die Kinderchöre an Benjamin Britten. Und Kinderchor geht immer.

In den schlechten Augenblicken wirkt die Musik reißerisch, in Anbetracht der auf der Bühne stehenden Hauptfigur – einem mehrfachen Kindsmörder – geradezu geschmacklos und illustratorisch. Abgesehen davon werden leider die durch die Instrumentation angedeuteten kompositorischen Möglichkeiten nicht in ihrer Vielseitigkeit ausgeschöpft: Durch die vielen Tutti-Passagen bleiben untypische Orchesterinstrumente, wie beispielsweise der Synthesizer leider im großen Klangbild versteckt und verpassen so die Gelegenheit, sich solistischer als Besonderheit im Orchestergraben präsentieren zu können.

Den musikalischen Rahmen bildet das Thema aus »In der Halle des Bergkönigs« von Edvard Grieg. Dieses Thema, welches im Laufe des Abends zu einer Art Leitmotiv avanciert, wird bereits im Film als gepfiffene Erkennungsmelodie des Mörders genutzt. Gemeinsam mit vielen verwendeten Kinderliedern

speist sich das motivische Material aus Bruchstücken dieser bekannten Melodien, so dass sich auch dem Publikum eine gute Orientierung innerhalb des musikalischen Verlaufs bietet.

Das Stück beginnt – um den Zitatreigen noch weiter zu spannen – als Brecht'sche Nummernrevue ohne nennenswerten Spannungsbogen. Doch anstelle des stilechten Gesangs oder einer Verfremdung dessen, ist der Sologesang des mit Mikroport verstärkten Protagonisten in der Gattung des Musicals angesiedelt, was wiederum in Bezug auf das Sujet für Befremden sorgt. Ebenfalls dem Musical nahe ist das mimische und körperliche Spiel Scott Hendricks. Ich beobachte also, wie pathetisch man eine Treppe hinabgehen kann und wie viel Körpersprache eines Disney-Films sich Barrie Kosky auf die Opernbühne zu bringen traut. Ein solch charginhaftes Spiel funktioniert vielleicht in einer kitschigen Liebesgeschichte oder einer lustigen Revue über tanzende Katzen, nicht jedoch in einem Werk über einen Serienmörder, zumal die Psychologie des Mörders leider unterbelichtet bleibt. Dies dem fantastischen expressionistischen Mimenspiel des Hauptdarstellers des Films, Peter Lorre, der in der Rolle des Mörders Hans Beckert Geschichte schrieb, gegenüberzustellen, ist leichtsinnig. Wo Peter Lorre grandios als sich zum Opfer stilisierender Täter aufspielt, bleibt bei Scott Hendricks eine unglaubliche Schablone. Es wäre interessant gewesen zu sehen, wie aus heutiger Sicht das Wesen des Mörders erörtert wird: Ist der psychopathisch? Pädophil? Traumatisiert? Opfer? Täter? All diese Fragen bleiben durch die wenig komplexe Darstellungsweise und die fehlende Inszenierung dessen unkommentiert. Dass ein Film aus dem Jahr 1931 diese psychologische Disposition vielschichtiger reflektiert als eine aktuelle Inszenierung, wirft Fragen auf.

Wenigstens ist die Bühne schön anzusehen und auch die Masken und Kostüme von Katrin Kath erfreuen das Auge. Poetische Bilder werden auf einem Steg sichtbar, auf welchem das elende, arme Berliner »Milljöh« der 30er Jahre aufersteht. Die Spieler*innen illustrieren auf diesem Steg sprachlastige, hörspielartige Abschnitte des Stücks, welche die Handlung vorantreiben. Diese theatralen Zwischenspiele entfalten zusammen mit der Musik von Moritz Eggert und den optischen Eindrücken eine berückende Wirkung. In diesen Augenblicken wünsche ich mir, man hätte das Werk nicht auf eine Opern-, sondern eine Theaterbühne gebracht und Eggerts Musik ohne die solistischen Passagen als untermalende Theatermusik genutzt.

Und dann ist da noch der Kinderchor. Ebenso wie die liebevoll gestalteten Masken und Kostüme erzeugt die große Masse von Kindern Momente der Rührung auf der Bühne. Der unmittelbaren Wirkung von Kinderstimmen, die von Eggerts loopartigen Klängen getragen werden, kann man sich nur schwer entziehen. Es entstehen Momente großer musikalischer Schönheit, die unweigerlich an britische Weihnachtsgesänge erinnern, und genau das ist das Problem, denn der Eindruck der zauberhaften und zerbrechlichen Kinderstimmen bleibt wie so vieles in dieser Inszenierung ungebrochen und unkommentiert. Es fehlt das Hinterfragen des eigenen Berücktseins durch jenen Kinderchor ebenso, wie das Stellen der Sozialen Frage angesichts des abgebildeten Elends. Gemeinsam mit der flach bleibenden Psychologie des Mörders bleibt es leider ein Abend, der viel verspricht, aber wenig einlöst. Ein Abend der vertanen Chancen.

Susanne Westenfelder

KONZERT

PHEW

22. Mai 2019, Kiezsalon im Exil, Ausland Berlin

Die Backstage des Auslands im Prenzlauer Berg ist ein besonderer Ort. Zwischen Technikraum und Getränkelager ist gerademal eine Hand breit Luft, so dass Performer*innen und Künstler*innen automatisch in den Veranstaltungsraum und an die Theke gedrängt werden. Doch das »Keine-Rückzugsmöglichkeit-Haben« wird hier in flux zur Qualität: Die Grenze zwischen Performer und Publikum verfließt, spätestens dann, wenn am Ende eines Konzertes gemeinsam angestoßen wird. Und auch dem Catering kommt eine kommunikative Metafunktion zu: Hat PheW ihren Anteil der Falafel, die der Veranstalter mitgebracht hat, schon bekommen, oder muss man ihr noch etwas aufbewahren? Das Kollektive, dass sich an diesem Ort ständig neu verhandelt, macht also auch vor der Elder Stateswoman des japanischen Schimärenpops nicht halt. PheW ist mittendrin und scheint es in vollen Zügen zu genießen.

PheW ist das Moniker von Hiromi Moritani aus der Präfektur Osaka, und ihre musikalische Geschichte wurzelt 1979 im unbedarften Avantgarde Post-Punk ihrer ersten Band Aunt Sally. Während Punk in Tokyo sich eher konventionell gebar, suchte man in Osaka das Experiment – und das Experiment konnte eben auch heißen, sich wiederrum von Osaka nach Tokyo zu orientieren. (Für genauere Betrachtungen empfehle ich David Hopkins Buchpublikation *Dokkiri! Japanese Indies Music 1976-1989 A History and Guide*, Public Bath Press, 2015.) Dort produziert 1980 dann ein junger Ryuichi Sakamoto PheWs Debütsingle 終曲 (フィナーレ) / うらはら (Finale / Urahara) und im Fahrwasser dessen – gerade zu Weltruhm gelangender – Band Yellow Magic Orchestra, öffnen sich für PheW die Tore der Avantgarde-Musikwelt: Für das selbstbetitelt Debütalbum reiste PheW 1981 nach Wolperath ins Bergische Land, um dort in Conny Planks Studio gemeinsam mit Holger Czukay und Jaki Liebezeit ein merkwürdig im Raum schwebendes Meisterwerk aus sequenzter Elektronik und verschachtelter Dub-Rhythmik einzuspielen. PheWs beschwörerisch, dunkle Stimme und dem ihr innewohnenden östlichen Tonalitätsverständnis scheint in der post-industriellen State-of-the-Art-Elektronik Czukays und Planks einen idealen Gegenspieler gefunden zu haben. Damit eröffnet sich ein produktiver Strang deutsch-japanischer Hybridkultur, der stets die Suche nach dem Fremden innewohnt, ohne dabei das jeweils Traditionelle aus dem Blick zu verlieren. Nach einem weiteren in Japan eingespielten Album, nimmt Mute Records 1992 PheW unter Vertrag und eröffnet somit ein weiteres Kapitel interkulturellen Austausches. Mit Alex Hacke von den Einstürzenden Neubauten, Chrislo Haas von DAF und Jaki Liebezeit wird das dunkel, schimmernde *Our Likeness* eingespielt und bringt PheW einem westlichen Publikum als *japanische Chanteuse-noir* näher.

Nach dem Konzert im Ausland erzählt PheW, dass sie kurz zuvor von einem Gast nach Conrad Schnitzler gefragt wurde – und gefolgt von einem kurzen Moment des Verwundertseins, scheint diese Frage plötzlich Sinn zu machen: Hat PheW eventuell mit den Säulenheiligen der deutschen, elektronischen Avantgarde in einer Art Meta-Kommunikation gestanden? Oder ist es eventuell nur PheWs

Schimären-Natur, die diese Wunschprojektionen in Form von Trugbildern evoziert? Auch Oren Ambarchi, der dem Konzert als Gast beiwohnt und mit dem sie (sowie Jim O'Rourke) Ambarchis Label Black Truffle Anfang 2019 das Trio-Album *Patience Soup* herausgegeben hat, scheint verwundert als er erfährt, dass dieser Abend überhaupt das erste PheW-Konzert in Berlin gewesen sein soll. Es kursieren also viele Ideen zu bzw. über PheW – doch Japlan (ein kryptischer Verweis auf Der Plan in Japan) sei Dank – kann diesen Spekulationen an anderer Stelle nachgegangen werden.

2008 schrieb der schottische Musiker und japanophile Blogger Momus (aka Nick Curry) für das spanische Magazin Playground ein Essay mit dem Titel »Matsuri-kei: A Hypocrite's Guide«. Curry selber schon lange mit einer Japanerin verheiratet, pendelte systematisch zwischen Tokyo, Osaka und Berlin und kann als qualifizierter Kommentator des bilateralen Wechselspiels zwischen japanischer und europäischer Kultur herangezogen werden. Als »Matsuri-Kei« bezeichnet Curry das Phänomen »Japanische Sängerin, die über einen Festival-Drumbeat singt«. Hierbei montiert Curry das »Matsuri«, das traditionelle Japanische Shintō Ernte- und Fruchtbarkeitsfest, bei dem rituelles Trommeln mit Tanz kombiniert wird, mit dem Begriff des »kei« (Stil), um sich einem hypothetischen Mikrogenre anzunähern, dass er zuerst in einem Track der Boredoms-Drummerin Yoshimi (bzw. ihres Projektes OOIOO) ausmacht. Curry lässt in seiner Gegenwartsbetrachtung außer Acht, dass es sehr wohl eine genealogische Linie dieses Freeform-Phänomens gibt.

Exkurs: Hierbei sollte Wha-ha-has Debütalbum *Getahaitekonakucha* nicht unerwähnt bleiben, welches 1983 von Chris Cutler via Recommended Records im Westen zugänglich gemacht wurde. An dessen Ursprung darf keine andere als PheW gesehen werden. PheW hat Curry in seinem Essay komplett ausgespart. Diese jedoch als Inspiration eines möglichen Matsuri-Kei-Phänomens zu sehen, soll hiermit nun also nachgeholt werden.

Und PheW nimmt ihre hohepriesterliche Rolle beim Kiezsalon/Ausland-Konzert ernst: Langsam und souverän entwickelt sie einen dunklen Strom aus organischer Elektronik und subtiler Geräuschhaftigkeit, dem ein tiefes und vor allen Dingen altes Wissen über Raum, Klang und Tektonik innewohnt, und das immer wieder gebrochen und getragen wird von rhythmischen Texturen fernab stilistischer Zuortbarkeit. Über diese Struktur layert PheW ihre Stimme, jedoch nicht als Gesang oder Instrument, sondern vielmehr wie eine mediumistische Beschwörungsformel jenseits semantisch-ideologischer Bedeutungskontinuen, dessen einzige Funktion die evokaistische Verbindung von außerweltlicher Dunkelheit mit dem inneren Nichts zu sein scheint. Im Zen-Buddhismus heißt diese zu erlangende Leere »Mu«, im Shintōismus hingegen wird der Prozess dorthin als Reinigung (»Harai«) bezeichnet. Und PheW gelingt es in wenigen Gesten, diesen Prozess als kollektive Erfahrung zu gestalten. Mit einem Festival-Drumbeat in gedanklicher Ferne. Doch so gegenwärtig, als wäre PheWs 40-jährige Geschichte in einem einzigen Moment kulminiert, nämlich im Hier und Jetzt.

Tim Tetzner

FESTIVAL

JAUNA MUZIKA

23. – 28. April 2019, Vilnius

Seit seinen Anfängen 1992 hat sich das litauische Festival *Jauna muzika* signifikant verändert. Gegründet wurde es als ein Festival für zeitgenössische Musik mit dem Anspruch, die neuesten Tendenzen in elektronischer wie instrumentaler Musik abzubilden. Seit 2002 konzentriert sich das Festival jedoch ausschließlich auf elektronische bzw. elektroakustische Musik sowie die Kombination von Instrumentalmusik und Neuen Medien.

Der diesjährige Festivaljahrgang bot ein überaus dichtes Programm mit im Schnitt drei Veranstaltungen pro Abend. Eröffnet wurde das Festival durch ein Werk, das als provokativ wahrgenommen und kontrovers diskutiert wurde: *Sweet Sweat* der jungen litauischen Komponistin Jūta Pranulytė für Blechbläserensemble und Videoprojektionen erzeugte mit einem dicht komponierten Strom wilder, äußerst rhythmischer und lauter Klängen enorme Sogwirkung. Dem zur Seite gestellt wurde ein Video, gewonnen aus YouTube-Material, in dem junge, äußerst muskulöse Männern zu sehen waren, und das über Parameter wie Intensität oder Grundstimmung mit der Musik synchronisiert war. Das Stück handelte, so die Komponistin, von »Männlichkeit, Lust, Schönheit und ähnlichen Dingen«. Doch während *Sweet Sweat* mit seiner exaltierten klanglichen wie visuellen Gestus von einigen als ein Stück über Sexualität, von anderen als eine Studie zur Eitelkeit wahrgenommen wurde, war es für mich eine scharfe, bissig ironische Satire über den Körperkult und, noch wichtiger, die Selbstinszenierung in den sozialen Medien.

Einen gänzlich anderen Erfahrungsraum bot *Dead Plants and Living Objects* von Rie Nakajima und Pierre Berthet, in dem das Publikum in einer geradezu hypnotischen Performance sich zwischen alltäglichen und nicht ganz so alltäglichen Gegenständen wie Blechdosen, verschiedenen Pfeifen, Porzellanschalen, Tischtennisbällen, trockenen Blättern, Plastiktüten und Kupferdrähten wiederfand. Diese Gegenstände wurde in Schwingung versetzt und die so entstehenden Klänge füllten nach und nach den Raum, um schließlich ein klingendes Universum zu erschaffen. Wobei der Anfang des Stückes mit den nur sehr vereinzelt Klängen zunächst irritierte. Doch die Geduld zahlte sich aus: Sehr bald erzeugten die vibrierenden und drehenden Gegenstände, visuell wie akustisch, eine fragil-ätherische und darin bezaubernde Atmosphäre. Die Performance steigerte sich schließlich zu einer kontemplativen Erfahrung kosmischer Dimension. Ästhetisch wie spirituell für mich eine tiefe Erfahrung.

Eine ähnliche Synergie aus klanglichen und visuellen Aspekten war in Jérôme Noettingers Performance zu erleben, dessen Arbeit mit Bandmaschinen und analogen elektronischen Klangerzeugern ein wahres Meisterwerk war. Mit größter Virtuosität behandelte Noettinger diese Geräte, um eine enorme Bandbreite verschiedener Klänge mit ihnen zu erzeugen und diese in einer Dramaturgie miteinander zu kombinieren, die in ihrem schnellen Wechsel unterschiedlichster Texturen, verschiedenste, immer wieder neu faszinierende und reiche Klanglandschaften erschuf.

Neo Hülckers Performance war getragen von einem großen Gespür für das Ephemere, gerade in

seinen Stücken für und mit seiner im Stimmbruch sich brechenden Stimme. Der Ausgangspunkt dieser Stücke ist zunächst ein höchst privater, stehen sie doch in Zusammenhang mit der Hormonbehandlung, der sich Hülcker im Zuge seiner Geschlechtstransition unterzogen hat. Doch wies die Performance weit darüber hinaus im Sinne einer Erkundung des Phänomens »Stimme« insgesamt. Wobei der Einsatz der verwendeten Technik wie etwa dem Aufnahmegerät eher wenig differenziert war – vielleicht auch in Konsequenz auf die Schwerpunktsetzung auf die Veränderungen der Stimme. Daneben waren einige der Stücke sehr konzeptlastig. So insbesondere *copy myself #2*, in dem es darum ging, wie man sich in der Öffentlichkeit darstellt. Der Künstler stellte Bezüge zu seiner Biografie her, dokumentierte aber auch seine Körperreaktionen während der Performance anhand von Parametern wie Herzschlag und Blutdruck. Indem Hülcker sein aktuelles Befinden, etwa sein Stresslevel oder auch andere persönliche Details auf einer Leinwand präsentierte, musste ich über den Trend nachdenken, sich mit Formen der Selbstdarstellung künstlerisch zu beschäftigen. Und wenn der Zugang auch ein gänzlich anderer war als etwa in *Sweet Sweat*, bin ich zumindest gespannt, wie weit diese Entwicklung der »Selbst-Exposition« noch gehen wird.

Salomé Voegelins Performance-Lecture *Listening to Indivisible Volumes* regte zum Nachdenken an – zumindest jene, die bislang wenig Berührungspunkte mit dem Thema Kontemplation des Zuhörens hatten. Der Aufführungsraum wurde als ein »indivisible volume« verstanden, in dem die Musik der anderen Künstler*innen Spuren hinterlassen hatte und denen Voegelin Texte lesend nachging, indem sie die Aufmerksamkeit auf die Differenz zwischen Zuhören und Erklären zu legen versuchte. Allerdings fiel es schwer, nach zwei vorangegangenen, sehr intensiven künstlerischen Erfahrungen, sich auf die Performance zu konzentrieren, was daher nur zu einem Teil der Qualität der Aufführung und zu einem anderen der Programmgestaltung geschuldet war.

Ebenfalls enttäuschend war das klingende »tableau vivant« *ODMA* für Stimme, Zuspaltung und Schauspieler von Michał Libera und Barbara Kinga Majewska. Letztlich passierte nicht mehr, als dass Atemgeräusche und andere Geräusche des Mundes verstärkt wurden und alle ein bis zwei Minuten zufällig ausgewählte Auszüge aus Franz Kafkas *Josephine* gelesen wurden. Es würde mich interessieren, mit jemandem zu sprechen, der irgendeine Form von intellektueller, ästhetischer, erhellender, emotionaler, körperlicher oder sonstiger Befriedigung aus dieser Performance gewonnen hat. Nichts dergleichen hat mich erreicht – außer der Erkenntnis, dass Kunst (?) mitunter komplett sinnfrei sein kann.

Dies war jedoch grundsätzlich nicht der Fall bei *Jauna muzika*. Das Festival hat sich nicht nur zu einer wichtigen Plattform für elektronische Musik und Klangkunst entwickelt, sondern ebenso für alle Formen, in denen Performance in einem weiteren Sinne mit Klang kombiniert wird. Dabei folgt das Festival mit dieser Transformation von »Musik« hin zu »Klang« nicht nur aktuellen Tendenzen, sondern erweitert auch den Begriff dessen, wie und in welchen Formen Klang in den Künsten verwendet werden kann. Darüber hinaus spielt das Festival eine wichtige Rolle darin, die Diversität klingender Kunst zu zeigen, Neugier zu stimulieren, sich auf noch Unbekanntes einzulassen und offen zu sein für unterschiedlichste Formen des Hörens und der Wahrnehmung von Klang, gerade auch hinsichtlich der Frage, in welchen sozialen Zusammenhängen Kunst sich engagiert.

Paulina Nalivaikaitė

Aus dem Englischen übersetzt von Sebastian Hanusa

FESTIVAL

ACHT BRÜCKEN

30. April – 11. Mai 2019, Köln

Unter dem Motto *GroßstadtPolyphonie* fand das diesjährige Acht Brücken-Festival in Köln statt. In insgesamt 55 Veranstaltungen gab es 31 Uraufführungen zu hören. Mit einer Skater-Halle in Köln-Kalk, einem Rundfahrtschiff auf dem Rhein, dem sogenannten *Gewölbe* und verschiedenen Clubs und Ladenlokalen wurden Konzertorte gewählt, die die Neue Musik den heiligen Hallen von Philharmonie und Funkhaus entriss.

Einen durchaus eindrucksvollen Auftakt erlebte das Publikum in diesem Jahr in der neuen U-Bahn-Station Köln Heumarkt. Hier wurde das auskomponierte Happening *HÖR-FLECKEN* des Duisburger Komponisten Gerhard Stäbler aufgeführt. Mit dem Kammerchor der Universität zu Köln, dem Ensemble Musikfabrik, dem Studio Musikfabrik und Schüler*innen des Albertus-Magnus-Gymnasiums war eine vielseitige Besetzung gegeben, die sich auf den verschiedenen Ebenen der Haltestelle verteilte. So bildeten sich »Hörflecken«, die akustisch interagierten, visuell aber nicht klar zuordenbar waren.

Als Zuhörer bewegte man sich im riesigen U-Bahn-Gewölbe zwischen vorbeieilenden Passanten und konnte die verschiedenen Ereignisse – getreu dem Motto des Festivals – polyphon erleben. Diese Gleichzeitigkeit verschiedenster musikalischer Aktionen ist ein Merkmal für Stäblers kompositorisches Schaffen. Und so wird in den *HÖR-FLECKEN* neu Komponiertes mit bereits Bekanntem verbunden. Wer 2015 die Uraufführung der Auftragskomposition (ebenfalls von Acht Brücken) *AUSREISSEN DAMIT / ES GRÜN BLEIBT ...* im Kölner Rathaus erlebte, der wird von den *HÖR-FLECKEN* klanglich an vieles erinnert. Spannend übrigens auch der Applaus des Publikums, der zwischendurch von unterschiedlichsten Orten zu hören war – viele der musikalischen Aktionen endeten eben nicht gleichzeitig.

Schwerpunktkomponist des Festivals war in diesem Jahr Georges Aperghis. Aus dessen weit über hundert Werke umfassenden Oeuvre waren immerhin 18 zu hören. Erster Höhepunkt hier war sicherlich *Die Hamletmaschine*, gespielt von Askol Schönberg und dem SWR Vokalensemble unter Bas Wiegers in der Kölner Philharmonie.

Aperghis bezieht sich in seinem Oratorium auf den Theatertext von Heiner Müller, der 1977 im Zusammenhang einer Shakespeare-Übersetzung entstand. Der Text lässt sich als Reflexion über das Leben des Intellektuellen bzw. des Künstlers in der DDR lesen. Doch auch heute noch bietet die *Hamletmaschine* Zündstoff für Diskussionen. So heißt es bereits zu Anfang: »Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa.«

Anfangs erscheinen Aperghis' Werke recht klar, entwickeln sich dann aber in der Regel zu einem Gebilde, das umfangreiche Beschäftigung und Vorwissen verlangt. Die Werke bieten auf so vielen verschiedenen Ebenen Raum für Interpretationen, dass es schwierig ist, sie umfänglich zu begreifen. Einerseits ist das frustrierend, andererseits sind es doch besonders Werke mit dieser Eigenschaft, die den Konzertsaal gemeinsam mit dem Publikum verlassen, immer wieder durchdacht, erinnert und diskutiert

werden und damit im Gegensatz zu Inhalten stehen, die gefeiert, leicht verdaut werden und dann vergessen sind. In diesem Sinne besonders hervorzuheben sind die Inszenierung von *Rotkäppchen* (2001) und die Uraufführung von *Lost connections* (2018).

Die in Hongkong uraufgeführten *City Pieces* von Manos Tsangaris fügten sich ebenfalls in die Thematik »GroßstadtPolyphonie« ein. Hier war es das Ensemble *hand werk*, das in einem kleinen Ladenlokal nahe der Philharmonie für ein jeweils sehr kleines Publikum spielte. Nur eine Hand voll Zuhörer wurde in das Lokal eingelassen und erlebte die Musik aus nächster Nähe. Nach einigen Minuten musste man seine Plätze verlassen und wurde zu einer zweiten Station, einer Sitzgelegenheit weiter hinten im Laden geführt, während vorne neues Publikum nachrückte. So erlebte man das Werk noch einmal, allerdings aus einer völlig anders wirkenden Perspektive. Damit jedoch nicht genug, denn der letzte Durchgang führte in das Gebäude gegenüber, von wo aus man aus der Ferne das Geschehen beobachten konnte. So distanzierte sich das Publikum immer weiter von sich selbst, bis es schließlich als außenstehende Beobachter*in auf seine »Start-Position« zurückblicken konnte. Ein Konzept, dass die Konstellation »Konzert« und »Publikum« durchaus auch kritisch hinterfragt.

Außerdem erleben konnte man bei Acht Brücken 2019 einen internationalen Kompositionswettbewerb, gespielt von electronic ID, ein Konzert von Kompositionsstudierenden der HfMT Köln auf einem Rundfahrtschiff mitten auf dem Rhein und ein Konzert von und mit Lea Letzel, Akiko Ahrendt und Dirk Rothbrust in einer Skaterhalle in Köln-Kalk, bei der die Skaterrampen nicht nur den Skatern, sondern dank der Tonabnahme auch den Musiker*innen als Instrumente dienten. Nicht zu vergessen natürlich die Vielzahl von Konzerten in Philharmonie und Funkhaus, die sicher auch die konservativeren Konzertbesucher glücklich machten.

Acht Brücken 2019 hebt sich sehr positiv von den vorangegangenen Festival-Jahren ab. Hatte man bisher immer irgendwie das Gefühl, dass hier der Mut und eine gewisse Radikalität fehlten, ist es dieses Jahr durchaus beachtlich gewesen, mit wie viel Eigensinn sich das Festival musikalisch nach vorne entwickelte. Es wurden etliche innovative Projekte präsentiert, die auf noch viel mehr Offenheit und Mut in diese Richtung hoffen lassen. Acht Brücken hat hier Gesicht für die Neue Musik gezeigt und sich nicht hinter einer avancierten Avantgarde versteckt.

Felix Knoblauch

AUSSTELLUNG

POST-OPERA

19. April – 30. Juni 2019, TENT, Rotterdam

Zu einer singenden Stimme gehört für gewöhnlich auch ein Körper. Davon gehe ich zumindest aus, wenn ich in einem Saal sitze, in dem eine Opernvorstellung angekündigt ist. Schließlich sind es die Stimmbänder, die die Luft in Schwingung versetzen, wenn sie an ihnen entlang strömt – während der Körper zum Resonanzkasten wird. Natürlich ist die Stimme seit Erfindung des Mikrophons und der Aufnahmetechnik hinsichtlich Lautstärke, Raum und Zeit ablösbar von ihrer eigentlichen Klangerzeugung. Dass aber auch die unmittelbare körperliche Anwesenheit einer Sängerin oder eines Sängers eine Illusion ist, deren Versprechen sich nicht mehr immer erfüllt, wurde jetzt während der Operadagen Rotterdam in einer Ausstellung – kuratiert von Kris Dittel und Jelena Novak – im TENT gezeigt. Diese beschäftigte sich mit der Schnittstelle von Technologie, (Bildender) Kunst und Musiktheater und brachte – unter dem Titel *Post-Opera* – unter anderem die Stadt selbst zum Singen – neben einem veritablen Chor von Adaptern!

Bemerkenswert war hierbei, und das fällt mit einem gewissen zeitlichen Abstand nach dem Besuch umso mehr auf, dass hier Klangkunst auf eine natürliche, schlüssige und organische Weise präsentiert wurde, ohne dass auch nur einmal das Wort »Klangkunst« erwähnt worden wäre. Dabei stand in so gut wie allen gezeigten Werken im TENT das Hören gegenüber dem Sehen im Vordergrund – sofern denn überhaupt etwas zu sehen war – und lotete solch zentralen Fragen im Dialog zwischen Bildender Kunst und Musik aus wie zum Beispiel: Ist das hörbare Werk an eine bestimmte Dauer gebunden oder füllt es den Raum ohne musikalische Absicht aus?

Ein Beispiel für diesen Dialog waren die drei Arien aus der *Opera of Things* von Jasna Veličković. Sie studierte am Konservatorium in Den Haag bei Clarence Barlow und Louis Andriessen. Bei den drei kurzen Stücken handelte es sich zunächst einmal um komponierte Musik. Wobei zugleich Assoziationen an Klangkunst hervorgerufen wurden, etwa in der Art, wie die Arbeit präsentiert wird: Vier Adapter, unter Glas liegend und angeordnet wie ein Vokalquartett. Getragen wurden die Stücke von dem Konzept, nach den »singenden Dingen« zu fragen und zu untersuchen, inwieweit die Stimme nicht mehr allein dem Menschen vorbehalten ist. Sind wir noch nötig, wenn Adapter singen, scheinbar, ohne dass sie von Menschen gesteuert werden? Aber tun sie das wirklich? Schließlich ist immer noch die Komponistin erforderlich, die den Timer eingestellt hat und die damit steuert, wann die Vorstellung anfängt und aufhört. Allein dadurch sind die drei Stücke bestimmt durch eine urmenschliche Kraft, nämlich die der Imagination. Während man zugleich davon ausgehen muss, dass Veličkovićs dünnen, schneidenden hohen Töne, die mal im Ohr kratzen, dabei aber immer zu faszinieren vermögen, etwas mit den elektrischen Apparaten zu tun haben. Und letztlich gelingt es Veličković, mit diesen faszinierend poetischen Stimmen, in Miniatur erzeugt, mehr Ausdruckskraft zu entfalten als vielen klassischen Opern.

Neben Bildmaterial von Jacques Fabien Gautier d'Agoty und Athanasius Kircher, das historische Untersuchungen zur Stimmerzeugung und Stimmsynthese zeigte, war ein neues Stück von Tom Johnson

zu erleben, welches er für Martin Riches Singmaschinen geschrieben hat. Dieses Spiel mit der Imperfektion der Geräte, die mechanisch versuchen die menschliche Stimme zu imitieren, ist klug und geistreich, bleibt aber vom Charakter her eher ein Stück Musik, das zum Schmunzeln anregt und dem ein gewisser Grad von »Neuheit um ihrer selbst willen« anhaftet.

Ganz anders dagegen verhielt es sich mit *a love poem* von Franck Leibovici (sein Name schreibt sich ohne Großbuchstaben). Die Partitur ist auf großen Papierbögen notiert, die von der Decke hängen und besteht aus einer streng musikalischen Transkription der Tonspur eines Amateur-Pornos. Diese Übertragung von einem Medium in ein anderes hat alle Geilheit und Lust zum Verdampfen gebracht und es ist eine kalte, harte, coole und zugleich heitere Partitur entstanden. Dazu sieht man zwei professionelle Sängerinnen auf einem Bildschirm, die mit der ganzen Virtuosität ihrer Stimmen versuchen *a love poem* zu singen. Doch nur noch mehr gehen sie in »lost in translation«. Und es bleibt etwas zutiefst Menschliches zurück, nämlich die Wahrnehmung der nonverbalen Kommunikation des kopulierenden Paares. Wobei sich hier die Frage stellt: Inwieweit ist dies überhaupt genuin menschlich? Ich frage mich, ob dieses Liebesgedicht von Leibovici nicht etwas viel tiefer Liegendes, Animalisches berührt? Er reflektiert auf faszinierende Weise die Funktionsweise von Abstraktion, als etwas, das auf einen Kern hin skelettiert, »abgepellt« und dann erneut präsentiert wird, dabei aber eben auch reduziert und fokussiert. Und was bleibt dann in so einem Prozess noch vom Menschen? Wie vollständig ist der Mensch dann noch, ohne seine Stimme – und besonders ohne seine Sprache? Diese Gedanken lassen mich nicht mehr los.

Äußerst gelungen ist im TENT die Präsentation der klingenden Kunst, indem die einzelnen Werke sich nicht untereinander stören oder einander übertönen. Und das, ohne dass die Besucher Kopfhörer tragen zu müssen – im Gegenteil: Man kann durch einen großen, fast kahlen Raum gehen und sich sogar leise unterhalten, ohne denn Bann der großartigen Arbeit von Mercedes Azpilicueta und John Birmingham-Hall zu durchbrechen. In ihren *Scores for Rotterdam* bringen die Künstlerin und der Stadtplaner die Stadt zum Mitsingen, indem sie untersuchen, wie die städtische Umgebung den Stimmgebrauch beeinflusst, wie sie ihn einfärbt – oder ob wir es auch überhaupt wagen, in der urbanen Öffentlichkeit zu singen. Die singenden Stimmen, die in einer U-Bahn-Station, im Tunnel unter der Maas und unter einem Eisenbahnviadukt aufgenommen wurden und dabei etwa durch Fliesen oder Beton reflektiert werden, entwickeln in diesen Reflexionen eine Anmut und werden zugleich in jenem Restschall der Reflektion zum klanglichen Spiegelbild ihrer Umgebung, bilden diese damit ab. Und im selben Moment werden die Stimmen selber, in der Konfrontation mit dem Reflexionsschall, umso mehr ausgestellt. So wird der Bariton in der kahlen Metrostation zu einer Buffo-Figur aus der gleichnamigen Oper; verwickelt in einen komischen, mutigen Kampf mit urbanen Klängen und dabei dennoch deutlich hörbar.

Damit ist die hervorragend zusammengestellte Ausstellung *Post-Opera* weit davon entfernt, den Schwanengesang der Stimme zu singen. Vielmehr feiert sie den Gesang und die »singende« Luft – vor, während, nach und auch jenseits der Oper.

Sven Schlijper-Karszenberg

Aus dem Niederländischen übersetzt von Sebastian Hanusa

FESTIVAL

SPOR FESTIVAL

9.–11. Mai 2019, Aarhus, Dänemark

Die beiden Festivalkuratorinnen Anna Berit Asp Christensen und Anne Marqvardsen leiten seit schon über zehn Jahren eines der wichtigsten Festivals für neu komponierte Musik und Klangkunst in Dänemark. Der Autor, der das erste Mal das beschauliche und idyllische Städtchen Aarhus und das dort ansässige Sporfestival besuchte, zeigte sich mehr als überrascht. Ein sehr pointiertes, locker gesponnenes Programm, man tingelt von Ort zu Ort, verpasst nichts... andere Festivalgäste ließen jedoch verlauten, dass es noch im Jahr zuvor um einiges mehr Programm gab. Man darf also hoffen, dass diese Ebbe nur kurze Weile hat.

No Tomorrow heißt die Musikperformance, die eigentlich ein Tanzstück ist und die als Ereignis dem gesamten Festival besondere Bedeutung verlieh. Acht Tänzerinnen und acht Gitarren durchliefen in der rund einstündigen Performance einen von Margrét Bjarnadóttir geschmeidig choreografierten Parcours sämtlicher Gitarrist*innenposenklischees – nur dass die Musik diesen Bildern nicht entsprach. Bryce Dessner hat den acht isländischen »Schönheiten« in Jeans und langem blonden Haar – denn als solche sollten sie den Erwartungsraum für Countryschnulze und Amateurtum sicherlich auch erfüllen – einen komplexen Soundtrack aus Open-Strings-Stimmungen und Flageolets in die Choreografie hineingeschrieben. Die Schönheit der Musik und die erstmal als Ironie aufgefasste Performance wuchs so zu einem undurchdringbaren Phänomen, das einem keine Ruhe ließ. Ist es gut gemachter Dilettantismus oder spielt man mit eben genau dessen Zeichen? Genderklischees wurden wunderbar in der Waage gehalten, so dass sich wohl niemand auf sicherer Seite wägen könnte wie man nun diese acht Gitarrenfrauen wahrnehmen soll. Beste musikalische Konzeptkunst! Das Stück tourt schon seit einiger Zeit über Tanz- und Performancefestivals quer durch die Welt und hatte nun damit auf einem Musikfestival in Dänemark Premiere. Die Offenheit, welche Diskurse nun was an diesem Stück lesen könnten, spricht für sich.

Ganz anders, nämlich enttäuschend Retro, gebarte sich stattdessen das Pre-Opening mit Helmut Oehring's Musikperformance *Eurydike? Volume 1*. In einem Galerieraum wurde ein von der Decke auf den Boden strahlender Beamer sowie eine Surround-Soundanlage installiert. Wilde Fetzen an Sound und Bild, filmische Körper, die sich winden und recken (inszeniert von Stefanie Wördemann und Torsten Ottersberg) und obendrein zwei Performer*innen Mia Carla Oehring und Emily Yabe, die sich im Quadrat des Bildes einer an die 70er Jahre Ausdrucksästhetik von Leid, Schmerz und Sehnsucht und einer allgemeinen Suche nach »Ausdruck« hingaben (choreografiert von Cassandra Wedel, die eigentlich als Performerin in *Luegen* von Verena Regensburger an den Münchner Kammerspielen einen anderen ästhetischen Weg gegangen war). Inhaltlich war dies äußerst schmal und erinnerte eindrücklich an die Doppelmoral solcher Ästhetiken, die z.B. die Oper sehr gut kennt. Die Frau im Leid als sexy Figur auf der Bühne, die ihren Körper aufs Äußerste exponiert, wenig Inhalt bietet und damit der Schaulust und

Fantasie des Publikums freie Bahn lässt. Damit lässt sich der »Fokus auf isolierte weibliche Perspektiven in männlichen Dramen«, was auch immer das im Programmheft heißen sollte, sicherlich nicht erreichen.

Die von Kaj Duncan David und Troels Primdahl während der Münchner Biennale für neues Musiktheater 2018 premierte Soloperformance *Up Close and Personal* mit dem Countertenor Daniel Gloger und dem Setdesign von Radu Baias erreichte in einem der Lofträume der Lynfabriken ein neues Level. Was in München noch räumlich als »schwierig« zu bezeichnen war, mauserte sich in dem offenen, einsichtigen Raum mit Bar. Gloger, der nach einem 12-stündigen Flugchaos kurz vor der Performance eintraf, pushte seine Energie ins Gegenteil und rockte dieses über zweistündige Solo eines etwas abgehalfterten Maybe-Star-Countertenors im Stile einer Behind-the-scenes-Szene: Willkommen in meinem Zuhause! Schmeichelnd und exaltierend wurden die Gäste unterhaltend eingelullt in die vielerlei Reflektionen eines selbstverliebten Künstlers über seine prekäre Existenz.

Auch zu sehen war ein Abend des Performancekollektivs Bastard Assignments, der etwas unter den Erwartungen an diese derzeit gern besprochene Gruppe lag. Unbestritten sind alle vier Mitglieder Timothy Cape, Josh Spear, Caitlin Rowley und Edward Henderson großartige Performer*innen, jedoch führte die Programmierung und künstlerische Ausrichtung des Abends *Impossible Penetrations* zu nicht viel. Neben drei Solostücken von und mit jeweils einem der Mitglieder, die sich in kleinteatralen Gesten und Konzepten verloren, entwarf Marcela Lucatelli ein Slapstickstück mit eben dem Titel des Abends: Stäbe wurden durch Kugel mit Löchern geschoben, Menschen durch Hullahup-Reifen, Cola und Ketchup gespritzt. Einige schöne Momente entstanden allerdings auch in der Ruhe, mit der die vier Performer*innen versuchten, sich gegenseitig Körperteile in Körperöffnungen zu stecken. Lucatelli schloß jedoch das Festival am Samstagabend mit einer ausführlichen Soloshow *Run, Run, Run*, in der sie im ständigen Kostümwechsel zwölf ikonische Genderklischeefiguren wie den Zigarrenmacho und Krankenschwester in Stimmimprovisation in einem ungeahnten Reichtum an Ironie und Ausdruck ausexerzierte.

Bastian Zimmermann

CD

SALVATORE SCIARRINO

Ombre nel mattino di Piero

Lassus Quartett

Backlash Music

»Es sind die Instrumente selbst, die atmen, schnaufen; nicht, wer spielt oder wer schreibt.« Das Lassus Quartett hat diese Worte Salvatore Sciarrinos aus den Notizen des Komponisten zu seinem Neunten Quartett *Ombre nel mattino di Piero* (2012) scheinbar als Aufforderung verstanden: Die vorliegende Erstaufnahme dieses Werks erscheint in völliger Stille. Schon das Begleitheft zum Album beinhaltet bloß ein Minimum an geschriebenen Worten – es sind die Instrumente selbst, denen das Atmen, das Ausrufen, das Sprechen überlassen wurde. Die Gesten und physischen Bewegungen jedes Musikers sind die Kommunikationskanäle, Arme und Finger übernehmen die Rolle von Lungenflügeln und Mündern.

Ein ganzes Album in völliger Stille aufzunehmen – hierbei handelt es sich um ein neues Konzept. Ein beigefügter Schwarzweiß-Trailer ergänzt und überspitzt die Stille der fünf Proben- und Aufnahmetage: Es handelt sich um einen Stummfilm im angestammten Sinne – stumm und wortlos. Einstellungen von leeren Feldern, einer kalten Kirche, einem stillen Mahl sind verflochten mit Bildmaterial aus dem Proben- und Aufnahmeprozess, in dem Gesten und Bewegungen Worte ersetzen, während man zeitweise Einblicke in den Lernprozess der Teilnehmenden im Umgang mit einer Kommunikationsform erhält, bei der ein einzelnes Wort in den Mund genommen werden kann, um eine Welt zu behaupten und doch ein anderer Weg gefunden werden muss.

»Stille« – es ist dieses Wort, das dieses Album prägt. Es wird mit Johannes Ockeghems »Kyrie« aus seiner *Missa »Mi-Mi« a 4* eröffnet, einer vierstimmigen Meditation der Renaissance, deren mäandernde Modalität, wiederkehrende Kadenz und häufige Pausen den Zuhörer im unisono mit dem Quartett atmen lassen und mit den Stillen spielt, um den Hörern Zeit geben zu können. Eine greifbare Intensität, die dennoch von Ruhe und Konzentration gestützt ist.

Umso schockierender ist der Anfang von Sciarrinos *Ombre nel mattino di Piero*. Beim ersten Hören dachte ich noch, es handle sich zu Beginn um ein hörbares Einatmen der Musiker – in Wirklichkeit sind es ihre Instrumente gewesen, die atmeten. Dennoch bereitet dies in keiner Weise auf den völligen Wechsel der Tonalität vor, an den sich das Ohr nur langsam gewöhnt. Die Komposition ist voller Pausen, scharfer Atemgeräusche, Schreier und Schnauer, Körperklänge und Rhythmen, die auf eine Sinnlichkeit verweisen. Es geht ganz und gar um Zeit, um Raum, um Atem und um Stille. Im weiteren Verlauf des Werks drängt die hörbar ungebrochene Konzentration der Aufnahme den Hörer tiefer und tiefer in Sciarrinos Klangwelt; bei geschlossenen Augen fühlt man sich jäh in jene hallige Kirche in Norwegen versetzt, in der das Album aufgenommen wurde. Die dampfige Akustik lässt die Aufnahme vor dem inneren Ohr erscheinen, die Interpretation ist sowohl persönlich-warm und roh als auch kalt und leer durch ihre architektonische Umwelt. Jeder Klang stellt eine intensive Klarheit aus – während die

Akustik niemanden gefangen nimmt und Präzision verlangt, ist die Menschlichkeit des Gespielten hypnotisierend bis zur Ungemütlichkeit; und all dies geschieht, während man herauszufinden versucht, was denn eigentlich gesagt wird.

Sciarrino schrieb *Ombre nel mattino di Piero* für die Tausendjahrfeier des toskanischen Städtchens Sansepolcro. In seinen eigenen Anmerkungen über das Werk verweist der Komponist auf die verblasende Bedeutung antiker Schönheit und plädiert für den notwendigen Platz des Modernen. Im Unwissen



darüber, was dem Zahn der Zeit widerstehen, welche Bedeutung ihm später zugewiesen oder ob das Werk später überhaupt erinnert wird, kehrt Sciarrino zum Konzept der Zeit zurück. Die Verknüpfung einer Komposition aus der Renaissance mit einem Werk aus dem 21. Jahrhundert behandelt schließlich im Wesentlichen auch die Zeit – eine Verbindung, die in ihrer Konzeption über den musikalischen Gehalt jener beiden Werke reflektiert, die durch das Mittel der Stille mit Zeit und Raum spielen. Indes geht dieses Konzept meines Erachtens in der musikalischen Kopplung fehl. Das Anhören der Platte bringt eben keinen Eindruck eines Zusammenhalts, einer geschmeidigen Bewegung, die Jahrhunderte überbrückt,

sondern ist vielmehr ein knarrender Übergang.

Sciarrino lässt den Hörer perplex zurück, unsicher darüber, was gesagt wurde, aber sicher, dass es etwas Wichtiges war. Von dort springt das Album zurück zu Ockeghems *Missa*, dieses Mal zum »Agnus Dei«. Obwohl die Tonalität Beruhigung bringt, fühlt sie sich doch zu entfernt von Sciarrinos Soundscape an, um es zu stützen und unterbricht so die interne Entwicklung des modernen Stückes. Ob es nun als Übergang oder als Bruch gewollt war – einen Sinn dahinter konnte ich beim Anhören des Albums nicht erkennen. Es handelt sich dennoch um eine gutgemachte Aufnahme dieser vollwertigen Renaissance-Polyphonie.

Obwohl ich also aus einer musikalischen Perspektive nicht von der Verbindung zweier Werke auf dieser CD überzeugt bin – der Kontrast zwischen Ockeghem und Sciarrino ist ein wenig zu ungemütlich, um noch zu funktionieren –, gibt es dennoch eine höhere Qualität der beiden Kompositionen, die Sinn ergibt. Die häufigen Pausen bei Sciarrino führen fort, was Ockeghem begann – die Überzeugung, dass Stille Klang ist und dass Raum die Zeit anhalten kann. Es ist ein Appell an das richtige Hören und ein Plädoyer für die Übersetzung der instrumentalen Sprache, als ob bloß ihnen eine Stimme gegeben wird.

Hanna Grzeskiewicz

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

FESTIVAL

WITTENER TAGE FÜR NEUE KAMMERMUSIK

10.–12. Mai 2019, Witten

»PLAYTIME«, schreibt Harry Vogt im Vorwort des Programmheftes der Wittener Tage für neue Kammermusik 2019, »der spielerische Umgang mit Material und Form bestimmt viele der diesjährigen Neuheiten«. Das machte neugierig auf ein vielfältiges und spannendes Programm mit der einen oder anderen überraschenden Entdeckung. Verstärkt wurde diese Neugierde dadurch, dass die bereits in den vergangenen Jahren zu beobachtende Entwicklung hin zu einem Programm jüngerer und internationalerer Komponist*innen auch 2019 weiter fortgesetzt wurde; mit – wahrscheinlich erstmals in der Geschichte der Wittener Tage für neue Kammermusik – mehr Namen von Komponistinnen im Programm als von Komponisten. So sind die meisten der dieses Jahr in Witten gespielten Komponist*innen in den 1980er Jahren geboren und auch der im Komponisten-Porträt vorgestellte Ondřej Adámek ist als Jahrgang 1979 nur wenig älter. Die Geburtsorte der achtzehn in Witten gespielten Komponist*innen liegen in zwölf verschiedenen Ländern – auch wenn viele von ihnen inzwischen ihren Lebensmittelpunkt in Deutschland gefunden haben.

In den Konzerten erwies sich dann allerdings doch einiges Gehörte als etwas mutlos. Und das eine oder andere Konzert entließ einen mit dem unbestimmten Gefühl nicht ausgeschöpfter Möglichkeiten. Wenn zum Beispiel das viel zu selten in voller Besetzung zu erlebende Ensemblekollektiv Berlin in den drei Uraufführungen in Witten vorwiegend kammermusikalisch, in kleineren Teilbesetzungen oder als im »Raumklang« zu hören ist, wurden die Möglichkeiten, die dieses Kollektiv-Ensemble geboten hätte, nur selten wirklich genutzt. Und wenn man zum Beispiel die im »Dialog. Porträt« zu Gehör gebrachten wunderbar verspielten etwa zehn Jahre alten Kammermusiken Ondřej Adámeks in ihrem fantasievollen Umgang mit dem Material sowie die dort dargebotenen kleinen, anarchischen Improvisationen des Komponisten im Kopf hat, so haben seine beiden neuen für Witten geschriebenen Werke ein wenig enttäuscht: Ein so persönliches und historisch/politisch heikles Stück wie *Schlafen gut. Warm* im Eröffnungskonzert des Festivals, in dem Adámek Texte und Textbruchstücke aus Briefen seines Großvaters verwendet, die dieser aus dem KZ Theresienstadt heraus schmuggeln konnte, kann und darf auch scheitern. Dass sich die Brisanz des Stoffes eigentlich nur dann erschließt, wenn man den Programmhefttext vor dem Konzert gelesen hat, dass die bewusste Banalität der Brief-Texte und das Vortäuschen von »Normalität« sich nicht in die Komposition übertrug, ist ein Risiko, dass man bei Uraufführungen einkalkulieren muss. Ein bisschen mehr Mut, auch in der Musik die Ambivalenz der Texte und den darin innewohnenden unausgesprochenen Schrecken fühlbar zu machen – die dann durch eine eher unglückliche halbszenische Choreografie der Musiker*innen versucht wurde zu kompensieren – hätte ich mir allerdings gewünscht. Und wenn man sich bei Adámeks *Man Time Stone Time* im Abschlusskonzert sowohl klanglich also auch im Umgang mit den Musiker*innen an das Eröffnungskonzert erinnert fühlte, wirkte vieles doch mehr routiniert als mutig.

Sucht man die Höhepunkte der diesjährigen Wittener Tage für neue Kammermusik, so fanden zwei

der für mich eindrucklichsten »Witten-Erlebnisse« außerhalb der Konzertsäle statt: In einer ehemaligen Trinkhalle in der Nähe des Wittener Rathauses sitzend erlebte man in Manos Tsangaris Musik-Theater *es geht voran*, wie dieser ganz wunderbar mit den Ebenen von Innen und Außen, von Spiel und Alltag umging und das Beiläufig-Alltägliche zu einer spannenden Musiktheater-Miniatur verdichtete: Im Rücken der Zuschauer beginnen Schlagzeuger zarte Geräusche und Klänge zu spielen. Auf dem Bürgersteig interviewt ein vermeintlicher Reporter zwei Wittener Jugendliche zu ihrem Musikgeschmack. Die Straße vor der Trinkhalle belebt sich, merkwürdige Gestalten ziehen vorbei, von denen sich einige – überraschenderweise aber nicht alle – als Teil des Spiels erweisen, während die unvermittelt ins Geschehen hineingezogenen Passanten wiederum uns Beobachter zum Gegenstand der Betrachtung machen und in einem das Gefühl aufkommen lassen, dass man selbst für die Wittener Bevölkerung sicherlich mindestens genauso »skurril« und »theatral« ist, wie die Aufführung für uns.

Ein weiterer Höhepunkt war die Konzert-Installation *Diese Zeiten sind vorbei...* von Barblina Meierhans – ein »Rundlauf mit Schlagwerk, Aktanten und Ensemble« durch die Ruhrstadt-Kegelbahnen. Der eigentliche »Star« dieser Installation war dabei die Kegelbahn selbst. Wie ein Relikt aus lang vergangenen Zeiten – original und weitgehend unverändert seit den 1950er Jahren – war dies der vielleicht letzte große »Auftritt« der Ruhrstadt-Kegelbahnen, die bereits seit Frühjahr 2019 geschlossen sind und voraussichtlich bald schon abgerissen werden sollen. Wie in einer Prozession durch einen Teil der Geschichte des Ruhrpotts, die es so nie wieder geben wird, wurde das Publikum durch die Kegelbahn geführt. Anrührende, ironische und traurige musikalisch-szenische Miniaturen begegneten der Gruppe, bis jede*r noch selbst eine letzte Kugel schiebt...

Und schließlich ist noch das Konzert mit Sarah Maria Sun (Sopran), Marco Blaauw (Trompeten), Carl Rosman (Klarinetten) und Dirk Rothbrust (Schlagzeug) zu nennen. Die drei in diesem Konzert gespielten Werke *Alfabet* von Mikel Urquiza, *Atlas I: In principio* von Sasha J. Blondeau und *Artefacts #2* von Sara Glojnarić bildeten in ihrer Unterschiedlichkeit von intimer Kammermusik im feinen Dialog und Zusammenspiel mit der Sängerin bei Urquiza über interessant-raue Klänge in Blondeaus Stück bis hin zu rhythmisch-exaltiertem Spiel mit Idiomen der Rockmusik bei Glojnarić ein schlüssig gebautes Konzert, das gleichermaßen unterhaltend wie anregend war. Und – wie übrigens die gesamten Festival-Konzerte dieses Jahr – spektakulär gut musiziert!

Daneben gab es dieses Jahr jedoch auch erstaunlich viele zarte und innerliche Stücke mit erstaunlich vielen wirklich schönen Klängen zu hören. Verwundert hat mich, dass diese Schönheit sich als Zweck gelegentlich selbst genug zu sein schien. Das »Spiel« als Thema dieser Wittener Tage für neue Kammermusik war über weite Teile ein heiteres, zartes, teilweise auch selbstverliehtes, beiläufiges, unaufgeregtes und Momente der Schönheit suchendes. Ein irritierendes, auch verstörendes, provozierendes und Fragen aufwerfendes war es – zumindest in weiten Teilen – nicht.

Mathias Lehmann

KONZERT

M&M (MEYER & MUSSORGSKIJ)

5. April 2019, 7hours, Berlin

Hat der Tod ein Geschlecht? Was für eine Frage. Das sieht man am Artikel. Ja, männlich, aber nur im Deutschen, im Russischen ist er weiblich: Смерть — ОНА. Der Tod ist Sie.

So war ursprünglich der Titel des berühmten Gesangszyklus *Lieder und Tänze des Todes* (1875–1877) des russischen Komponisten Modest Mussorgskij (1839–1881). »Mein lieber Arseni, unsere erste Ausgabe der ›Makabre‹ ist abgeschlossen, schrieb der Komponist am 11. Mai 1875 an den Dichter Arseni Golenischtschew-Kutusow (1848–1913), mit dem er eine Zeitlang befreundet war und dessen Gedichte er in dem Zyklus vertont hat, »denn heute habe ich die Serenade geschrieben ... Ich nehme an, dass Du Dich mit dem einfachen Titel, der sich für unser neues Album ziemt, einverstanden erklären wirst – wir beide gewinnen die Menschen ganz durch Alben: Das ist nicht bescheiden, aber ehrenwert. Ich habe mein neues Kind *SIE* genannt. Die erste Ausgabe wird (hoffentlich) mit folgender Anordnung erscheinen: 1. Wiegenlied, 2. Serenade und 3. Trepak.«

Mit dem Thema Tod hat Mussorgskij sich besonders tief sowohl in seinen Opern wie auch in seinen Liedern auseinandergesetzt. Es gibt sogar ein Dissertationsvorhaben darüber (Mechthild Schultner-Mäder, *Die Thematik des Todes im Schaffen Mussorgskijs*, Peter Lang 1997). In seinem fast 10 Jahre jüngeren Freund, der von dem bekannten Symbolisten-Dichter und Philosophen Wladimir Solowjow als »der Poet des Todes und Nirwana« charakterisiert wurde, hat Mussorgsky einen Gleichgesinnten gefunden. Das war nicht die einzige Zusammenarbeit von beiden. Zunächst wurde das von dem berühmten Bild *Der Vergessene* des russischen Kriegsmalers Wassili Wereschtschagin inspirierte und ihm gewidmete gleichnamige Lied (1874) geschrieben. Es geht um einen auf dem Feld vergessenen und von Krähen zerrissenen Leichnam eines Soldaten. Und im selben Jahr ist der Gesangszyklus *Ohne Sonne* entstanden, der auch indirekt mit den Gestalten des Todes durchgedrungen ist.

Mit diesem Zyklus begann der Auftakt-Abend der achteiligen Programm-Reihe *INCLUDING*, die 2019 bis 2020 im 7hours, HAUS 19 im Park Campus Nord HUB, Berlin veranstaltet wird. Die Programmgestalter der Reihe – die Leiterin des Hauses Christiane Größ und der in Berlin lebende britische Komponist, Dichter, Maler und Performancekünstler Chris Newman (*1958) – beschreiben ihr Konzept so: »Wir stellen Kunstwerke nebeneinander, die wir aus Kontexten, wie Geschichte, Erscheinung oder Medium, zu befreien suchen. Es geht darum, Dinge zu finden, die DURCH den neuen Kontext, eben jenseits der historischen Sortierungen, für sich selbst stehen, FREI gestellt werden können. Wir streben an, die Oberflächen zu transzendieren.« Mit anderen Worten, es wird das verbunden, was nicht zusammengehört und entsprechend von zeitlichen, ästhetischen und stilistischen Kontrasten geprägt ist. Ein solcher Kontrast war schon für diesen ersten Abend programmiert.

Dunkle, wirklich sonnenlose Petersburger Atmosphäre, die besonders deutlich im gedämpften Licht des Saals des 7hours-HAUS zu spüren war, herrscht im Mussorgskij-Zyklus mit seiner kargen rezitativen Gesangspartie, untermalt mit der meist gespannt-leisen, düster-dissonanten Klavierbegleitung auf

dem genauso gedämpft klingenden alten Piano. Es wurde sehr gefühlvoll vom Bassbariton Vladimir Baykov und dem Pianisten Mikhail Mordvinov interpretiert.

Die letzten tiefen, leisen Töne, mit denen die Musik ausklang, verkündeten keineswegs das, was im zweiten Teil des Abends lief. Und zwar, der sogenannte »Sexploitation«-Aktionsfilm des amerikanischen Filmmachers Russ Meyer (1922–2004). Nichts könnte kontrastbetonter sein als dieser von einer zügellosen Energie geladene und in der mondartigen Landschaft der Mojave-Wüste gedrehte Film, in dem, im Gegensatz zu Mussorgskijs Werk, die ganze Zeit das gnadenlose, in Schwarzweiß fast stahlartige Sonnenlicht strahlt. Für mich persönlich, weil ich den Film zum ersten Mal gesehen habe und sogar den Namen des Regisseurs nicht kannte, war diese Kombination sehr überraschend. Was haben überhaupt die beiden Künstler miteinander zu tun? Eine Erklärung habe ich nachträglich in den Programmblättern von Chris Newman gefunden.

»Why put them together, M & M? Both take ›risky‹ material, both take emotionally confrontationally material to an extreme level, something that could easily fall into ›romantic‹ mode, or even end up as kitsch, but both have a non-narrative, nonromantic manner of treatment. Meyer is treating it as if it were substance, and Modest Mussorgskij too, detaching the material from its usual context, they change the meaning of where this stuff would usually stand; it's like watching the usually known or familiar in a totally unfamiliar way. They both abstract this highly charged stuff; Mussorgskij treats the harmonic move horizontally (rather than vertically or diagonally, which was what was previously known), which makes them more like literature, as syntactic premiere, like detaching the harmony and lining it up. And Meyer made kind of filmic installations, whereby the opulence, the mass, detain turned into a narrative, a single substance. Using this kind of material and transforming it in this manner, is what makes their kind of work so outstanding.«

Der Abend kulminierte in Mussorgskijs *Lieder und Tänzen des Todes*, in denen dieselben Interpreten brillierten. Sowohl im Film als auch in der Musik tobt »SIE« oder »ER« herum. In dem halb-ominösen, halb-satirischen Movie huschen drei nach dem Geschmack des Regisseurs vollbusige Stripperinnen in ihren Rennwagen auf der Suche nach Abenteuer und Geld durch die Wüste und säen, wo sie gehen und stehen, den Tod, bis sie selber sterben. Im ersten und dritten Lied des Zyklus von Mussorgskij bringt »die mitleidige Tödin« (Neologismus aus beiden Geschlechtern des Wortes Tod) eine Auflösung, ein »Nirwana«, um an die schon erwähnten vorherrschend poetischen Motive des Dichters zu erinnern. Im *Wiegenlied* beruhigt »SIE« mit ihrer zarten Stimme das sterbende Kind. Und noch ein weiteres süßes trügerisches Schlafliedchen singt »SIE« am Schluss eines teuflischen Tanzes – *Trepak* – mit einem durch ein ödes, leeres Feld irrenden, betrunkenen Bäuerlein. In der *Serenade* übernimmt aber ein »ER« die Bühne, gibt sich als Ritter aus, der jungen Kranken ein wunderbares Ständchen bringt und sie aus dem Leben befreit. Und zuletzt kommt wieder ein »ER« schon als der »Feldherr« und Held, der in der Nacht nach der langen blutigen Schlacht seinen Sieg über die Leichen feiert.

Am besten hat Mussorgskij selbst über dieses zwei Jahre später entstandene Finale in einem Brief am 15. August 1877 an Golenischtschew-Kutusow, über eine gelungene Aufführung des *Feldherrn*, geschrieben: »Du kannst Dir, lieber Freund, die erstaunliche Besonderheit Deines Bildes ... nicht deutlich genug vorstellen! Eine gewisse an den Platz bannende, eine gewisse unerbittlich tödliche Liebe ist da herauszu-

hören! Das ist, um es gewissermaßen noch genauer zu sagen, der Tod, der kalt-leidenschaftlich in den Tod verliebt ist und den Tod genießt. Das neuartige des Eindrucks ist unerhört!«

Worte, die Russ Meyer bestimmt unterschrieben hätte, in dessen Film neben der Brutalität wie bei Mussorgskij ebenso Einsamkeit, Verlassenheit und Ausweglosigkeit dominieren. Bei beiden Künstlern sind einige bedrohliche Vorahnungen zu vernehmen, die heute als schreckerfüllte Warnung vor Kriegen, Terror und Gewalt wahrgenommen werden können.

Tatjana Frumkis

BUCH

V SVETA NA ELEKTRONNATA MUZIKA NA SIMO LAZAROV

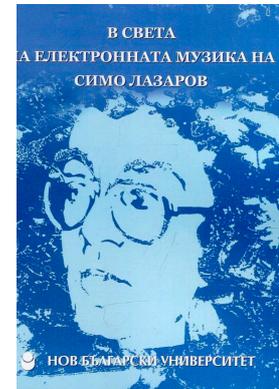
[IN SIMO LAZAROV'S WELT DER ELEKTRONISCHEN MUSIK]

New Bulgarian University, Sofia

Aus Südosteuropa dringt auch heute noch wenig durch die Schaltstellen der neuen Musik zu uns. Dem Berliner Publikum mag vielleicht noch das Konzert *Balkan Route* des Ensembles Phönix16 auf dem Ultraschall-Festival 2017 in Erinnerung geblieben sein: Hatte damals insbesondere Vladan Radovanovičs *Voice From The Loudspeaker (Tape-art 1)* (Stimme aus dem Lautsprecher) auf die Produktion elektronischer Musik in der Region aufmerksam gemacht, liegt mit dem hier zu besprechenden Band ein Beitrag zum bulgarischen Komponisten Simo Lazarov (geb. 1948) vor. Dessen *elektronische Welt* wird dem Leser von Rosica Bečeva nähergebracht, die als Oberassistentin im Institut für Musik der New Bulgarian University in Sofia tätig ist. Ihre Monographie *In Simo Lazarov's Welt der elektronischen Musik* (bulgarisch mit englischsprachigem Resümee) erschien 2018 im renommierten Universitätsverlag und gewann prompt den vom bulgarischen Komponistenverband ausgelobten Spezialpreis Buch des Jahres.

Bei Simo Lazarov handelt es sich um einen Pionier elektronischer Musik in Bulgarien: Schon während seines Studiums an den Technischen Universitäten in Prag und in Sofia verknüpfte er technisches Wissen mit künstlerischer Tätigkeit und wurde nach dem Abschluss seines Diploms 1974 der Gründer und Direktor des Studios für elektronische Musik beim Bulgarischen Nationalrundfunk. Lebensweg und künstlerische Stationen Simo Lazarovs werden von der Autorin in einem ersten Kapitel präsentiert, das auch die damaligen Arbeitsbedingungen im kulturpolitischen Klima der Volksrepublik Bulgarien deutlich macht, in der elektronische Musik als »entmenslichte Kunst der Bourgeoisie« galt (S. 22). Den Ausführungen Bečevas kommt zugute, dass die Autorin reichlich Gebrauch vom persönlichen Archiv des Komponisten macht und Lazarov – auf Grund der bisher faktisch nicht-existenten wissenschaftlichen Rezeption seiner Tätigkeit – des Öfteren auch selbst zu Worte kommen lässt. Die folgenden drei Kapitel gehen dem Schaffensprozess und der Klangästhetik des Komponisten nach, untersuchen in

einem äußerst lesenswerten Abschnitt seine Auffassung von musikalischer Theatralität, die sich an einer Reihe großangelegter *Spektakel* während der 1980er- und 1990er-Jahre ablesen lässt und fragen nach der Bedeutung der Partitur in Simo Lazarovs Musik. Im Verlauf der Monographie wird umso deutlicher,



das die elektronischen Erzeugnisse des Bulgaren sich nicht in den Kategorien populärer Spielereien oder elitärer Experimente begriffen werden können, sondern sich zwischen diesen Extremata bewegen und – selbst innerhalb einer einzigen Komposition – genre- und stilübergreifend sind; ein Umstand den Bečeva als Beleg für Lazarovs wahrhaft postmoderne Gesinnung liest.

Am Ende dieser Rezension sei noch gesagt, dass dieses Buch vielleicht nicht immer den Ansprüchen genügt, die man an das Layout stellen könnte sowie auch das umfangreiche Bildmaterial zum Studio im bulgarischen Rundfunk und Komponisten bei der Arbeit im Anhang so klein abgedruckt wurde, dass es kaum erkennbar ist. Schließlich muss auch die Praxis hinterfragt werden, wieso die Autorin in ihrer Studie zwar lobenswerterweise eine ganze Reihe von Online-Quellen, aber häufig auch die unzuverlässige *Wikipedia* zur Erklärung eigentlich bekannter Termini wie »IRCAM« (S. 75) heranzieht. Es handelt sich hier freilich um bloße Randbemerkungen, die in einer kommenden Neuauflage oder Übersetzung überarbeitet werden können. So verbleibt der vorliegenden Rezension nur noch, die Autorin für ihre Monographie zu beglückwünschen und die Leser*innen mit dem Link zu seinem Album *Die Stadt* von 1984 einzuladen, selbst Simo Lazarovs Welt der elektronischen Musik zu erkunden: <https://www.youtube.com/watch?v=JqHDbHRaVOs>.

Patrick Becker

PERFORMANCE

HERZTÖNE

Theaterensemble Die Papillons
19.–31. Mai 2019, F2 Theater im Pflegeheim »Am Kreuzberg«, Berlin

Ein typischer Sommerabend in Berlin. Ich hetze schweißgebadet ins Theater. Kaum steigen die Temperaturen, stürzen die Berliner Verkehrsbetriebe ins Chaos. Nur jede zweite Bahn fährt. Mobilität geht anders. Fatal für Besucher des Performing Arts Festivals, die sich, täglich mit einer Auswahl von rund fünfzig Inszenierungen konfrontiert, kreuz und quer durch die Stadt wälzen. Es herrscht Hektik, ein Überangebot an Ereignissen. Ist dies die Fülle des Lebens, die Philosophen wie Wilhelm Schmid immer wieder beschwören? An wie viele dieser Momente wird man sich später erinnern? Was bleibt?

»Mein Lied!« ruft eine Frau quer durch den Raum. »Die singen mein Lied. Das sollen die gar nicht singen!« Es dauert eine Zeit, bis sich die Zwischenruferin einen Weg durch den Raum gebahnt hat. Galant an den Arm des Pianisten geschmiegt, tastet sie sich in kleinen Schritten an Tischen und Stühlen vorbei in Richtung Flügel. Dort angekommen, stellt sie sich in Positur. Sie freue sich sehr, sagt sie, hier in ihrer alten Heimat Hessen wieder spielen zu dürfen. Wir sind immer noch in Berlin. Im Kopf von Maria Langgärtner aber liegt dieses Berlin heute in Hessen.

Die große Täuschung der Angepassten, hatte der Musikkritiker Hans-Klaus Jungheinrich einmal über das Theater des Schweizer Regisseurs Christoph Marthaler geschrieben, sei, dass sie glaubten, die Langsamen kämen nicht mit. Dabei seien sie es, die, immer flink und dabei, das Leben verfehlten. Die elf Spieler*innen, die das Theaterensemble Die Papillons an diesem Abend im F2 Theater des Pflegewohnheims »Am Kreuzberg« versammelt hat, können zusammengerechnet über fast neunhundert Jahre Leben berichten. Die älteste Spielerin ist 94 Jahre alt. Was bleibt aus einem so langen Leben? Manchmal, wenn das Gedächtnis streikt, nur Fragmente. Sehr häufig findet sich darunter ein Lied.

Im Pflegewohnheim »Am Kreuzberg« werde generell viel gesungen, schreibt Regisseurin Christine Vogt im Programmheft zu ihrem Musiktheaterabend *Herztöne*. Die eigens in einem Buch gesammelten Lieder, darunter Volkslieder, Schlager, Kirchenlieder, hätten begonnen, sie zu interessieren. Nicht aufgrund ihrer kompositorischen Struktur oder des Textes, vielmehr als Flaschenpost aus der Vergangenheit. So wählte Vogt mit jeder Darsteller*in ein Lied aus, mit dem er oder sie bestimmte Erinnerungen verband. Diese Lieder bilden die musikalische Grundlage des Abends.

In der Tat ist es eine Art Post, die Mnemosyne, die Göttin der Erinnerung (Birthe Bendixen), den elf Darsteller*innen schickt. Immer wieder schweben Briefe an einer langen Angelschnur von beiden Balkonen im Raum herab. Mnemosyne begleitet sie mit ihrem Gesang, der so jenseitig klingt, als käme er aus einer anderen Welt (Komposition: Christoph Grund). Die Briefe schildern in kurzen Texten, was ihr Empfänger mit seinem Lied verbindet. Nicht jeder erinnert sich daran. »Die Göttin der Erinnerung«, sagt Udo Thiel, »ist kompliziert«. Jeweils zu zweit an kleinen Kaffeehaustischen sitzend, mit Wein und Bier versorgt, ähnelt das Ensemble in seiner anfänglichen Stille und Unbeweglichkeit tatsächlich einer Szenerie von Christoph Marthaler, für die Anna Viebrock das Bühnenbild schuf. Beige- und Brauntöne

dominieren. Alles wirkt schlicht und funktional, eher einer Cafeteria gleichend als einem Theater. Umso strahlender wirken die Darsteller*innen. Die Frauen tragen Kleider, Perlenketten, Federhüte, die Männer Anzüge, Fliege, Zylinder (Bühne und Kostüme: Silja Landsberg). Der Marthaler-Mensch, heißt es, sei ein Überlebenskünstler. »Wir«, sagt Irène Swiatopolk-Mirska, »sind Endlebenskünstler«.

Der Musiktheaterabend *Herztöne* ist eine Reise durch Raum und Zeit. Begleitet von Nina Kuyumcu und Christine Vogt als Conférencieusen sowie Christoph Grund am Flügel bewegen sich die Darsteller*innen durch ihre Erinnerungen. Mit »Nehmt Abschied, Brüder« aus dem Jahr 1946 wehen die Wirren der Nachkriegszeit durch den Raum, während das schlesische Volkslied »Jetzt kommen die lustigen Tage« die verführerische Flatterhaftigkeit der Liebe beschwört. Bernd Leichsenring, gelernter Metallhütten-Facharbeiter im Bergbau- und Hüttenkombinat »Albert Funk« im sächsischen Freiberg, singt das Steigerlied: »Glück auf, Glück auf! Der Steiger kommt, und er hat sein helles Licht bei der Nacht, ... schon angezündt, schon angezündt.« Wie Erinnerungsblasen steigen die Lieder aus der Tiefe des Vergessens empor, zusammengehalten durch die Kompositionen von Christoph Grund, bestehend aus Elektro-sounds, Klavierbegleitung und dem Gesang von Birthe Bendixen. Zeitschichten lagern sich übereinander: Himmelfahrtsprozessionen ziehen an unserem inneren Auge vorbei. Dann plötzlich glaubt man, die schweren Stiefel von Soldaten zu hören. Das Lied, zumal das Volkslied, trägt immer auch sein propagandistisches Potenzial in sich. All das schwingt an diesem Abend mit. Im Zentrum aber stehen die Spieler*innen des Pflegewohnheims. Keiner von ihnen ist ausgebildet im Gesang. Umso eindringlicher ist dieser, weit entfernt von der auf Perfektion getrimmten Oper, dafür näher dran am Leben. Ähnlich wie Heiner Goebbels, der in seinen Vokalkompositionen nicht nach standardisierten, akademischen, sondern nach eigentümlichen Stimmen sucht, ist es auch hier vor allem der individuelle Ausdruck eines jeden Sängers, einer jeden Sängerin, der dem Abend Tiefe verleiht. Trotz Gedächtnislücken, brüchiger Stimme und nicht mehr ganz so festem Stand, stehen die Spieler*innen voll im Leben. Sie kratzen mit ihrem Gesang an der Oberfläche der Existenz, um in einen Abgrund zu blicken, der von so manch einer Musiktheaterinszenierung ängstlich überspielt wird. Dabei gehe es in der Oper gar nicht um Skandale, hatte Christoph Schlingensiefel nach seinem gescheiterten Musiktheaterprojekt *Freax* an der Oper Bonn gesagt. Auch nicht um Provokation. Es gehe um die Bohrung an der Erdkruste, auf der die Oper normalerweise spielt. Dies erfordere neue Gerätschaften. Dinge, die in der Tiefe bohren und nicht nach schlüssigen Verschlüssen suchen.

Der Blick des Regisseurs auf den Menschen ist es, der die Produktion der Papillons mit Arbeiten von Marthaler, Goebbels und Schlingensiefel verbindet. Anstatt den Spielern eine vorgefertigte Rolle aufzuzwingen, stehen sie hier in ihrer ganzen widerständigen Eigenheit auf der Bühne. Denn nur in dieser Eigenheit ist der Mensch wahrhaftig. Und so sind es auch in *Herztöne* die ungeschlüssigen Schlüsse, die für die größte Poesie sorgen. Sangen wir eben noch mit Maria Langgärtner »Großer Gott, wir loben dich«, von ihr selbst an der Orgel begleitet, schwebt plötzlich eine lilafarbene Mozart-Perücke von der Decke. Thorsten Schüller wirft sie sich über und greift zum Mikro. Sein Song? Blöde Frage. »Rock Me Amadeus« von Falco natürlich. Und so geht es dahin, bis am Ende das Volkslied schlechthin erklingt: »Kommt ein Vogel geflogen«, das hier im Pflegeheim eine ganz eigene Melancholie entfaltet. »Lieber Vogel, fliege weiter, / nimm ein Gruß mit und ein Kuss, / denn ich kann dich nicht begleiten, / weil ich hier bleiben muss.« Ja, sie müssen hierbleiben, die Endlebenskünstler*innen des Pflegewohnheims »Am Kreuzberg«.

Aber hier heißt es eben auch: Im Leben. »Die Kämpfe aus der damaligen Zeit«, sagt Hanne-Lore Hühn, »waren immer sehr fürs Überleben. Wir haben es immer wieder geschafft und schaffen es auch heute noch«.

Dorte Lena Eilers

NACHRUF

GEORG KATZER

Georg Katzer wurde 1935 in Habelschwerdt (Schlesien) geboren und war letzter Schüler von Hanns Eisler. Tatkräftig half er mit, die DDR-Gegenwartsmusik voranzubringen. Fulminant allein sein eigener Beitrag als Komponist hierzu. Hunderte Werke aller Genres der E-Musik schuf er in enger Zusammenarbeit mit ersten Orchestern, Ensemblespielern, Sängerinnen und Sängern. Zusammengekommen ein Universum moderner Klangerfindung, das erst noch zu erschließen ist. Außerordentlich sein Einsatz für die Entwicklung elektroakustischen Musik in der DDR. 1983 gründete Katzer das elektronische Studio in der Akademie der Künste der DDR. Dutzende Komponisten aus Ost und West haben darin experimentiert und gültige Stücke vorgelegt. Nicht anders die Situation nach der Zeitenwende. Zu seinem elementaren Handwerk gehörte wie ehedem die Formulierung von Gegensätzen, von Ambivalenzen. Nur unter anderen Vorzeichen. Die Zerstörungen im Zeichen »blühender Landschaften« blieben dem Komponisten nicht gleichgültig. Im Gegenteil, er hob sie kompositorisch auf.

Georg Katzer komponierte mehrere »Landschaften« für Orchester. Wo etwas zerbricht, abstirbt, dem Verfall, der Vernichtung anheimfällt, wo natürliche Lebensgrundlagen der Menschen zur Disposition stehen, dorthin fiel der Blick des Komponisten. Ein Riesenbereich, der ihn bedrängte. Katzer wusste: Selbst dort, wo ringsum kalte Asche ist, holzen die Macher des globalen Verhängnisses nieder, rammen Hekatomben von Beton in Mutter Erde, schlagen aus dem Felde, was der Rendite zuwiderläuft, lassen kalt lächelnd Dörfer, ja ganze Landstriche sterben, stellen Mahagonnys der Neuzeit auf mit all dem Kulturschrott drin. Der Komponist sah die Auswirkungen des kapitalistischen Furors überdeutlich. Seine »Landschaften« geben darüber Kunde. Oder auch seine *Fabrik*-Stücke auf Texte von Wolfgang Hilbig. Die Erosion von Gemäuern alter Industrieanlagen findet hier klangliche Entsprechungen. Von Hilbig stammt auch der Text zu *Ophelia* für Singstimme und Violoncello (1995), eine der eindringlichsten Kompositionen des Künstlers. Katzer: »Im Bild der ertrunkenen, durch zerstörte Landschaften im Wasser treibenden Ophelia spiegelt sich die Katastrophe der menschlichen Ungesellschaft, die nicht nur an ihrer eigenen Zerstörung arbeitet, sondern auch eine Politik der global verbrannten Erde betreibt.«

Allererste Bedingungen fand der Komponist in der DDR vor. Neben Kammermusik – und Orchestermusik, Chören, Liedern, Experimenten im Bereich Instrumentaltheater, Arbeiten für Hörspiel und Film schlugen große Arbeiten für modernes Tanztheater und die Opernbühne zu Buche. In den späten 80er

Jahren kommen im Hause des großen Walter Felsenstein die beiden Opern *Gastmahl oder über die Liebe* und *Antigone oder die Stadt* nach Libretti von Gerhard Müller zur Aufführung. Reflexe auf die Starre und Unwirtlichkeit der DDR-Verhältnisse sind den geschichtlichen Stoffen eingesenkt. Ein Rätsel, warum diese bedeutenden Arbeiten seither nicht mehr angerührt wurden. *Das Land Bum-Bum* (1973) nach Rainer Kirsch war sein Erstling im Opernbereich. Joachim Herz inszenierte die Kinderoper unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Ein großes Ohr stolziert nämlich im Stück über die Bühne und horcht mal hier, mal dort. Hätten die wirklichen Horcher davon Lunte gerochen, sie hätten das Stück bestimmt als für Kinder unzulässig erklärt und abgesetzt. So aber ging es problemlos über die Bühne. Die Komische Oper Berlin war für den Komponisten während der 70/80er Jahre entscheidender Auftraggeber. Maßstabsetzend hier die Ballette *Schwarze Vögel* (1975) und *Ein neuer Sommernachtstraum* (1979), glänzend choreografiert von dem genialen Tom Schilling. Wie andere Bühnenwerke Katzers, lassen sich auch die Ballette nachstellen. Das Material dafür liegt vor. Es gibt Videomitschnitte und choreografische Aufzeichnungen. Warum sollte der als Wiederentdecker sich verstehende Barrie Kosky, Intendant der Komischen Oper, den Versuch nicht wagen, etwa die *Schwarzen Vögel* neu auf die Bühnen zu stellen? Ein in die Reformationskämpfe und Bauernaufstände führendes spannendes Stück.

Hervorragende Kammermusik stammt von dem Katzer, in dessen Hause in Zeuthen immer auch Katzen herumliegen, und da die eine gern auf des Hausherrn Schreibtisch lag, gewiss auch den Gang von Partituren beeinflusst haben dürften. Es gibt ein schönes Foto: Still-Leben mit Kater. Die vier Streichquartette ergeben für sich ein Kompendium hochentwickelter Klangkultur. Desgleichen die neun *Imaginären Dialoge*, hochdifferenzierte Koppelungen verschiedenartigster Soloinstrumente mit elektronischen Klängen. Monumental seine Oratorien *Medea in Korinth* (2000) nach Christa Wolf, das durch zwei beachtliche Aufführungen im Konzerthaus Berlin breiter bekannt wurde.

Georg Katzer, der auch als scharfsinniger Essayist und Gesprächspartner bekannt geworden ist, lebt nun nicht mehr. In der Nacht zum 7. Mai ist er gestorben. Er wurde 84 Jahre alt.

Stefan Amzoll

KONZERT

ATLAS DER BEWEGTEN LUFT

Komposition: Georg Nussbaumer

1. Juni 2019, Gasteig, München

Das es zum Einlass klingelt, wird sich später als ein Schmarrn erweisen. Denn zum ersten Teil von Georg Nussbauers *Atlas der bewegten Luft*, den die Münchner Philharmoniker anlässlich ihres 125-jährigen Bestehens im Münchner Gasteig aufführen, muss man nicht in den Konzertsaal gehen. Man kann sich genauso gut an einem beliebigen Ort in den verschiedenen Foyers des Münchner Kulturzentrums Gasteig aufstellen. Dort gibt es dann Teenager mit Geigen, Cello, Bratsche – ein Quartett. Daneben ein paar Bläser, eine Ebene tiefer eine Jazz-Combo mit Schlagzeug und E-Gitarre oder das tatsächlich exquisite Streichquartett der Philharmoniker selbst. Das ist in dieser verschachtelten und gleichsam offenen Architektur alles mehr oder weniger einsichtbar. In der Philharmonie selbst aber herrscht Ruhe. Der Fokus liegt auf einem Instrument, das insektennestgleich an der Saalrückwand hängt. Die Orgel. Unspektakulär, zunächst. Denn am Anfang dieses symphonischen Musikatlas beginnt die Orgel stehenden Tones, kontemplativ und durchgehend, während es draußen rauscht und singt und surrt.

Die Philharmonie mit der Orgel ist das Herzstück dieser symphonischen Installation. Eine »begehbbare Symphonie« soll das sein. Schon Wochen vorher geisterten in München durch diverse Foren und Emailverteiler Aufrufe, dass man Musiker*innen für dieses Spektakel suche. Egal welcher Couleur und welcher Ausbildung. Um die 120 sind es letztlich geworden, inklusive ein paar Philharmonikern und deren Akademisten. Über den gesamten Gasteig verteilt, von den Foyers über die Säle bis zur Bibliothek haben sich die nun aufgebaut und spielen das was sie können. Nicht mehr und nicht weniger. Die Schlagwerker im Chorprobensaal (laut), die Klaviere im Flügeleinspielzimmer hinter der Bühne (noch lauter), ein Trompetenduo zwischen Carl-Orff-Saal und Blackbox (überraschend dezent). Alle Musiker*innen haben ihre eigenen Noten auf den Ständern und daneben ein Telefon mit Stoppuhr. Denn zu gewissen Zeiten ordnet Nussbaumer diese schwarmartige Musikskulptur per Smartphone-Ansage, plötzlich spielen alle das Gleiche, pendeln sich quasi auf die Orgel ein, ein stehender Ton, die Vielstimmigkeit verflüchtigt sich in Konzentration. Und zack, zerfällt es wieder.

Die Musiker bleiben nicht an einem Ort, sondern wandern einer Choreografie folgend umher, suchen sich neue Plätze und spielen eigens ausgesuchte, selbst einstudierte Musik. Von Jazz bis Haydn und Mozart. Von kleinen Kindern, wie einem unermüdlichen hochkonzentrierten, etwa zehn Jahre altem Marimba- und Vibraphonspieler über Musikstudenten, kleinen Orchestern und zusammengewürfelten Combos.

Musik ist eine fordernde Kunst, besonders die Neue Musik. Doch Georg Nussbaumer nimmt in diesem groß angelegten Experiment der Musik ein wenig dieser Unzugänglichkeit. Zunächst einmal ist diese größtenteils wirre, recht atonale, clusternde Collage zwar schwieriger zu fassen als etwa eine Symphonie Beethovens, die in einem Konzertsaal vorgespielt wird. Nussbauers begehbbare Symphonie

ist strukturell gesehen genau das Gegenteil einer herkömmlichen Konzertaufführung. Doch Zugänglichkeit wird hier wörtlich genommen. Diese Potpourrie-Symphonie ist zugänglich, weil sie ganz reell begehbar ist. Das Publikum wandert durch die Musik wie durchs Museum. Man entscheidet selbst über die Dauer der Darbietung und schafft sich so eine jeweils eigene, ja völlig individuelle Erfahrung dieser Musik. Das kollektive Musik-Erfahren wird hier zersplittert in Einzelwahrnehmungen.

Ob eine Symphonie als Ganzes, also als etwas Zusammen-Klingendes funktioniert, wenn man es konsumiert wie bei einem Museumsbesuch, wo man anstatt von Bild zu Bild eben von Musikfetzen zu Musikfetzen läuft, bleibt als große darunter liegende Frage. Die Überwältigung, die ein Mahler-Finale hat, funktioniert nicht ohne die davor abgessene Stunde im Konzertsaal. Mit so etwas kann Nussbaumer nicht dienen. Der größte Gemeinklang in dieser Symphonie entsteht in der Stille als nach einer Stunde alle Musiker plötzlich für eine Minute aufhören zu spielen. Doch diese neugewonnene Freiheit des musikalischen Konsumierens hat andere Qualitäten als spätromantischer Bombast: Nahbarkeit, Details und Freundlichkeiten. Und das ist etwas, was der gewohnten Aufführungsform symphonischer Musik oft abgeht.

Später zum zweiten Teil des Nussbauerschen Musikatlas geht es dann doch wieder in die Philharmonie. Dort auf dem Podium stehen Schneekanonen, die ohne Ladung bloßen Wind erzeugen. Recht heftigen. So, dass Haare fliegen und Menschen sich gegen den Windstrom legen und stemmen können. Ein Experimentierfeld der Physis, für Kinder genauso wie für Erwachsene. *Wind* ist entsprechend auch der Titel dieses zweiten Stücks, das all die vorangegangenen musikalischen Geräusche nun auf bloße heftig bewegte Luft eindampft. Ein Finale einer Symphonie mit Spielanweisung, aber ohne organisierte Töne.

So wird der Schlusssatz des *Atlas der bewegten Luft* zum Spielplatz mit physikalischer Metaebene. Denn Schallwellen, die sind ja auch nur bewegte Luft. Einerseits präsentiert Nussbaumer also artifiziell erzeugte bewegte Luft, die in Form von Musik zum Kunstgenuss führt. Andererseits gibt es als Höhepunkt einen ebenfalls künstlich erzeugten Schneekanonensturm, der ursprünglich allerdings ohne Kunst-Anspruch erschaffen wurde. Als Finale dieser organisierten Chaos-Symphonie ist das nur konsequent. Letztlich kreierte Nussbaumer also verschiedene neuartige Erfahrungen von Musik aka bewegter Luft. Ein irgendwie schön traditioneller, beinahe romantischer Anspruch ist das. Etwas neuerliches Erschaffen. Und das gelingt Nussbaumer, in dem er keine neuen Töne, aber eine neue Struktur erfindet.

Rita Argauer

PERFORMANCE

ÜBER DEN FETISCHCHARAKTER IN DER MUSIK UND DIE REGRESSION DES HÖRENS

27.–28. April 2019, Radialsystem, Berlin

Zu einer Zeit, da Kunst allenthalben vorgibt »research« zu betreiben, während wissenschaftliche Vorlesungen oft genug als Performance daherkommen, empfiehlt sich Skepsis gegen Versuche, Theorie und Kunst auf einen Nenner zu bringen. In der Regel dominiert doch der Eindruck, es bleibe dabei beides auf der Strecke.

Nicht so bei Clara Gervais' (Komponistin und Kontrabassistin beim Solistenensemble Kaleidoskop) eben darum außergewöhnlicher »melodramatischer Etüde« über einen der Gründungstexte von Theodor W. Adornos Kulturindustriekritik, die Kaleidoskop mit dem Theaterkollektiv copy & waste am letzten Aprilwochenende im Radialsystem V zur Aufführung brachte.

Mit strengem Blick, in einem tiefblauen, ebenso streng geschnittenen Kleid, schreitet Sprecherin Yodfat Miron, Bratschistin des Ensembles, zu Beginn an ein Rednerpult in der Mitte des Saals, und wiederholt mehrmals – mit starkem hebräischen Akzent, aber glasklarer Artikulation – den sperrigen Titel von Adornos Aufsatz: »Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens«. Währenddessen ziehen sechs Streicherinnen langsamen Schrittes, wie eine Chorprozession das »Miserere« aus Verdis *Troubadour* singend, in den Saal ein; die Kostüme, im Kontrast zur ersten Erscheinung Miron, Bonbon-Schnitte in gedecktem Neon-Gelb und -Rosa. Während sie in Pfeilformation zur Rechten und Linken der Sprecherin Platz nehmen, erklingen Fetzen von Frank Sinatras Klassiker »Strangers in the Night« aus bereitstehenden Vintage-Plattenspielern.

Über die nächsten zwei Stunden wächst diese Konstellation zu einer herausfordernden Polyphonie zusammen: Die semantische Ebene von Adornos Text, die klangliche seines eigentümlichen Vortrags, die unumwundene sinnliche Lockung von 60er-Jahre-Schlägern, vornehmlich der italienischen Chansontradition, und die vergeistigte Sinnlichkeit der italienischen Oper, in deren Innern die Dialektik von populärer und artifizieller Musiktradition ohnehin schon heftig glüht. In Bewegung gerät das Eingangstableau, wo die Sprecherin innehält und sich das erste Mal eine der Streicherinnen aus der symmetrischen Sitzordnung löst und hingebungsvoll Domenico Modugnos *Tu si 'na cosa grande* anstimmt, zu dem das Streichensemble die Popband simuliert. Dergestalt ist der konzentrationsintensive, musikalisch umschlungene Textvortrag von gelegentlichen Momenten des Aufatmens unterbrochen, abwechselnd von in der Tat herzzereißenden italienischen Schnulzen von Modugno bis Adriano Celentano, und nicht weniger anrührenden »Greatest Hits« aus Verdis Opern.

Die Regression des Hörens bestimmte Adorno wesentlich als Zurückweichen vor der »Möglichkeit einer anderen und oppositionellen Musik« und damit der Möglichkeit einer oppositionellen gesellschaftlichen Praxis. In Gestalt von Clara Gervais' Eigenkomposition *Strangers in the Night für Solovioline und 5 LPs* betritt auch diese musikalische Ebene noch den Ring: Von den Plattenspielern erklingt zunächst eine Montage aus Material des Sinatra-Stücks, die schließlich endlos auf der pendelnden großen Sekunde

beim Wort »Strangers« hängenbleibt. Die darüber einsetzende Geigenpartie zieht dann alle Register neuer Musik: Eine geräuschhafte Struktur entfaltet sich in mehreren Intonationen, die mal mehr, mal weniger jene Schlager-Sekunde als Ausgangsmaterial durchklingen lassen. Am formalen Springpunkt erscheint ganz explizit der Rhythmus von Sinatras Gesangsperiode, und die krachend unrein intonierte Sekunde entblößt Schlag um Schlag, dass die schematische Sequenzierung des scheinbar so beseelten Originals bloß die notdürftige Maskierung einer unerbittlichen Mechanik ist. Die kalkulierte Koketterie mit dem selbstbezüglich-virtuosen Abbrennen der ganzen Böllerkette sogenannter »erweiterter Spieltechniken« mahnt zugleich daran, dass auch die neue Musik ihre Fetische hat – und sich lustvoll mit ihnen vergnügen kann.

Zum Gelingen der Gesamtkomposition trägt wesentlich der liebevolle Ernst bei, mit dem sich das Ensemble den verschiedenen Materialien des Stücks widmet. Nirgends kippt die Aufführung in jene gehässige Ironie, die Adornos unzeitgemäße Sprache heute ebenso zu provozieren scheint, wie der ungebrochene Kitsch: Was hätte billiger die Lacher auf seiner Seite, als einen zu veräppeln, der beim Abschied seiner Geliebten noch *1000 Violinen im Wind* hört, oder einen, der noch »es ward« und »Klassengesellschaft« sagt?

Grundsätzlich werden Musik wie Text je dort ergriffen, wo sie am Stärksten sind, wodurch erst recht die Funken fliegen. Klassik-Hits und Pop-Arien werden stets so vorgetragen, dass das Glücksversprechen, das Adorno von der Kulturindustrie verraten sieht, unmissverständlich zur Geltung kommt. Nach diesen Momenten des Genusses pfeilen je wieder Adornos Sätze von Miron's Lippen und zerschließen einem das solipsistische Glück mit Projektilen unnachgiebiger Reflexion: »Was in Genußkategorien ästhetisch auftritt, kann nicht mehr genossen werden, und die promesse du bonheur, als welche man Kunst einmal definierte, ist nirgends mehr zu finden, als wo dem falschen Glück die Maske heruntergerissen wird.«

Einmal spricht sie wie ein strafender Engel von einer Empore im Trägergebälk der Halle herab, während die Leselampe ihre Gliedmaßen als grotesk langgezogene Schatten an die Wand wirft, was sie ein wenig erscheinen lässt wie jene deformiert in den Bildrahmen gezwängten Riesen des italienischen Manierismus. Adornos Autorität kommt hier genau in dem Zwiespalt zur Anschauung, in den seine Gesellschaftskritik in den 50 Jahren Katastrophenfortschritt seit seinem Tod hineingetrieben wurde: Während ihre Dringlichkeit ins Unerträgliche anwächst, so lange sie politisch uneingelöst bleibt, ist sie gleichzeitig schutzlos dem Veralten ausgesetzt, derweil der Normalbetrieb des postmodernen Kapitalismus dabei ist, noch seine polemischsten Überspitzungen in den Schatten zu stellen.

Dass Gervais sich Adornos kritischer Unzeitgemäßheit ohne modische Rücksichten überantwortet, macht dabei das Gelingen des Stücks aus, aber auch dessen Grenze: Es dringt in die Problemkonstellation auf dem historischen Stand von Adornos Text ein. Die kulturindustrielle Enteignung der Ohren ist seitdem jedoch ungebremst fortgeschritten. Der archimedische Punkt von Adornos Kritik, war noch der »Schrecken, den Schönberg und Webern ... verbreiten«. Weder aber ein durch Halsbrecherische Metrik verfremdetes *Sempre Libera*, noch die schwärzesten Momente Schönbergs werden einer Generation noch einen Schrecken einjagen, die Verdi nur aus der Pizzawerbung kennt.

Leon Ackermann

FESTIVAL

MÜHLENBECKER KLANGLANDSCHAFTEN

25.–26. Mai 2019, Mühlenbeck, Brandenburg

In einem Wald in Brandenburg. Bäume rauschen, Vögel zwitschern, und eine Gruppe Zuhörer*innen lauscht den Ausführungen des Biologen Tim Peschel zum Klimawandel in den Brandenburger Wäldern. Die Teilnehmer*innen erfahren etwas über invasive Arten, über veränderte Wasserspiegel und wie das den Bewuchs der Erlenbruchwälder beeinflusst, und dass besonders die Eichen die Trockenheit des vergangenen Sommers nicht gut überstanden haben. Die geführte Wanderung gehörte nicht etwa zu einer Exkursion von Biologiestudierenden ins Berliner Umland, sondern war Teil des Musikfestivals Mühlenbecker Klanglandschaften, das im Mai zum ersten Mal in dem kleinen Ort Mühlenbeck nördlich von Berlin stattfand. Das Festivalteam unter der künstlerischen Leitung der Musikwissenschaftlerin Gisela Nauck, des Filmemachers Uli Aumüller und des Musikpädagogen und Komponisten Ludger Kisters hatte es sich nämlich zur Aufgabe gemacht, nicht nur Neue Musik in die bislang von zeitgenössischer Musik noch recht unberührte Region zu bringen, sondern auch mit den Mitteln der Kunst auf die Folgen des Klimawandels aufmerksam zu machen. Die dreistündigen Wanderung mit Tim Peschel mündete also in einem Konzert unter freiem Himmel auf einer von Wildschweinen durchpflügten Wiese, bei dem sich über die Landschaft hinwegziehende Flugzeuge, das Rauschen der Bäume und Vogelstimmen gleichberechtigt mit den dazu improvisierten Klängen dreier Akkordeons (Leitung: Teodoro Anzellotti) mischten.

Zum Konzept des Festivals gehörte es zudem, nicht nur professionelle Musiker*innen, sondern auch Laienmusiker*innen aus der Umgebung mit in das Programm zu integrieren, um auch die Bevölkerung vor Ort zu den Veranstaltungen zu locken. Zum Beispiel bei der Eröffnung vor der Mühlenbecker Kirche. Die Schlagzeugin Sabrina Ma brachte auf beeindruckende Weise die teils zarten, teils mächtigen und komplexen Rhythmusverschiebungen des Solo-Stückes *PSAPPHA* von Iannis Xenakis zu Gehör. Ihr Spiel wurde durchbrochen von Texten, die von einem Jugendlichen gelesen wurden: Ausschnitte aus der Rede *Über die Sorge für das gemeinsame Haus* von Papst Franziskus, die sich mit dem notwendigen Klimaschutz beschäftigen und zur gemeinsamen Verantwortung aufrufen. Während die Mischung aus professionell und laienhaft in diesem Fall etwas irritierte, war sie im Eröffnungskonzert im Kirchenraum durchweg gelungen. Hier war es der Chor und Musikkurs des Georg-Herwegh-Gymnasiums, der unter anderem das Stück *Die Vogelpredigt* von Peter Helmut Lang zur Uraufführung brachte. Als Solistin am Cymbalom begeisterte Enikő Ginzery mit ihrem virtuosen Spiel – und die Schüler*innen bestachen nicht nur mit jugendlichem Charme, sondern auch mit professionellem Auftreten und starker Präsenz.

»Wasserlandschaften« standen im Fokus des Abendkonzerts. Der erste Teil der Uraufführung von *Fließ!* von Ludger Kisters fand im Außenraum vor der Mensa des Berufsförderungswerks statt, einem eher prosaischen Ort. Die Instrumentalist*innen des Ensembles Reflexion K nahmen die Zuhörer*innen in die Mitte: Vom Balkon eines nahegelegenen Hauses spielte die Klarinette, der Komponist selbst betätigte ein Schwirrholtz, das er um sich herum schwang, und die Flötistin kam von einer anderen Seite

über den Kiesweg herüber. So öffnete sich die Wiesenlandschaft in einem einzigartigen Klangbild, das sich – wie enttäuschend! – wieder verschloss, als der zweite Teil des Stückes im Innenraum gespielt wurde. Auch wenn sich Live-Elektronik und Instrumentalklang auf beeindruckende Weise mischten, blieb eine Enttäuschung, ein feiner Schmerz über den Verlust der Landschaft da draußen. Das Festivalthema, mit musikalischen Mitteln auf den Punkt gebracht.

Eine besondere Atmosphäre brachte auch das Abschlusskonzert mit dem Übertitel »Die unbeantwortete Frage« hervor. Das Stück *The Unanswered Question* von Charles Ives wurde inmitten einer Wiese am Sumtner See aufgeführt, der Trompeter Paul Hübner spielte die berühmte fragende Phrase von einem Ruderboot aus zu den Zuhörer*innen herüber. Zu den Streicherklängen des Jugendorchesters Oberhavel mischten sich die lauten Rufe eines Drosselrohrsängers aus dem Schilf. Besonders auf die Klänge an der Seewiese aufmerksam machte die Uraufführung von *Es summt der See* von Peter Ablinger. Der Komponist verteilte drei Kleingruppen von Orchestermusikern und drei Megafonflüsterer um das Publikum herum, die er so leise spielen ließ, dass Umgebungsgeräusch und Instrumentalklang fast untrennbar ineinander flossen. In den einkomponierten Pausen, in denen die Musiker*innen leise verharrten, traten die Mitspieler, Bäume, See, Vögel, Hunde und Straßengeräusche umso deutlicher hervor, so dass man am Ende auch erst meinte klatschen zu dürfen, wenn das Auto irgendwo dahinten am Horizont ganz vorbeigefahren und das Hundegebell verklungen war.

In all dem Tönen für die Umwelt im Rahmen der Mühlenbecker Klanglandschaften gab es allerdings noch diese Missklänge: die Akkordeonisten am Nebentisch unterhielten sich über ihre Rückreise nach Zürich – mit dem Flugzeug. Und die Musiker*innen an den Spielorten bekamen von den Veranstaltern das Wasser ausgerechnet aus Plastikflaschen. Das führt einmal mehr vor Augen: die Sensibilisierung für Umwelt und Klima ist eine gute Sache. Noch besser ist es, wenn daraus auch konkrete Handlungen folgen. Das gilt nicht nur für Festivalveranstalter*innen, sondern für jeden von uns.

Friederike Kenneweg

KONZERT

TIME KRYSTAL – MUSIC IN NON-EQUILIBRIUM

24. Mai 2019, Kantine am Berghain, Berlin

Kantine am Berghain am 24. Mai, 21 Uhr, zweiter Abend der Konzertreihe *Time Krystal*. Ein gemischtes Publikum, sehr international. Altersdurchschnitt um die 40. Scheinbar vorgebildet, aber offenbar nicht nur ein »Inner Circle«. Das durchaus typische Publikum für diese Art Konzerte mit elektronischer, zeitgenössischer Musik, aufgeführt von Künstler*innen, die sich durch ihre intensive Auseinandersetzung mit Elektronik auszeichnen, oft mit akustischen Instrumenten als ihr Ausgangsmaterial arbeiten und sich im Spannungsfeld von freier Improvisation und Komposition bewegen – an den Schnittstellen von Klangkunst und Performance. Es ist voll. Alle warten auf den Beginn. Drei Sets stehen an. Es wird ein langer Abend. Künstler*innen verschiedenster Herkunft, jetzt in Berlins diverser und reicher Musikszene beheimatet, treten auf.

Die aus Australien stammende Julia Reidy macht den Anfang. Eine Solo-Performance auf ihrer Gitarre, die sie elektronisch erweitert – auch mit Einspielungen – und dadurch gleich den Raum öffnet, ins Dialogische tritt. Rein technisch ist das hochpräzise, rhythmisch ausgefeilt und kommt dennoch mit einer Leichtigkeit daher. Ein Flow stellt sich ein. In der Dramaturgie arbeitet Julia Reidy mit Variationsformen, verdichtet, vereinzelt, aber der Puls des Anfangs geht gleichsam durch und wird dann gerade zum Ende wieder verstärkt, ohne als Reprise daherzukommen. Das Festhalten an diesem Puls birgt aber trotz der Ausdifferenzierung einen etwas monotonen Effekt. Wie kompakt und im Verhältnis dann kurzweiliger sich eine Auseinandersetzung mit Metrik sein kann, zeigt dann der zweite Act, der sich geradezu organisch anschließt. Das Duo Ercklentz Neumann mit Trompete und Innenklavier, inklusive elektronischem Set macht das Dialogische schon personell sichtbar. Aufgrund ihrer zwei starken Musikerinnenpersönlichkeiten können sie noch extremer in das Spiel zwischen Balance und Nichtbalance eintauchen. Die Spannungen zwischen impulsorientiertem und völlig freiem Spiel, die Räume zwischen vertikal erlebter Klangstruktur durch Vereinzelung der Tonbewegungen und gemischten Flächen, werden hier körperlich greifbar. Dass die beiden Musikerinnen in dieser Performance den tanzbaren Beat aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten, bringt erstaunlich Neues hervor. Die Sogwirkung gleitet dabei aber nie ins Gefällige ab: Durch die Brechungen und Ausdifferenzierungen entsteht immer wieder eine befreiende Klärung des Klangs.

Im Gespräch mit dem Kurator der Reihe, dem Klangkünstler Boris Baltschun, wird deutlich, dass der Untertitel der Reihe »Music in Non-Equilibrium« gerade auch bei diesem Act besonders greifbar war, auch wenn er den eingeladenen Musiker*innen zwar den thematischen Rahmen vermittelt, aber keinerlei Vorgaben gemacht hat. »Non-Equilibrium«, das »Un-Gleichgewicht« ist in Baltschuns Denken und damit auch bei dieser Reihe auf mehreren Ebenen präsent: Der Ausgangspunkt der Reihe, die Auswahl der Künstler*innen und zuletzt die dramaturgische Gestaltung der Abende.

Ausgangsort der Reihe, ist Baltschuns Arbeit mit seiner eigenen Formation The Pitch. Während der jahrelangen gemeinsamen Erfindungsprozesse fing das Komponistenkollektiv aus vier Musikern an,

ihre musikalischen Verfahren mit Terminologien aus der Physik zu beschreiben. Dabei geht es um modulare Zustandsbeschreibungen wie »gasförmig« oder »flüssig«. Diese Zustände sind eine Art Dichteangabe, die sich aus dem Zusammenspiel des Tonhöhenmaterials und der strukturellen Verzahnung dieses Materials ergeben. Ein Artikel über eine umstrittene Theorie des US-amerikanischen Physikers und Nobelpreisträgers Frank Wilczek aus dem Jahr 2012 zum sogenannten »Time Crystal«, führte zu dem Titel der Reihe. »Was ich an den Zeitkristallen als Metapher spannend fand, war der Aspekt, dass sie sich sowohl in der Zeit als auch im Raum ausdehnen und nie einen richtigen Gleichgewichtszustand erreichen. Diese Idee hat mich fasziniert, entsprach genau meinem Interesse und wurde dann für mich Ausgangspunkt für diese Reihe.«

Am dritten Abend der Reihe ist der Auftritt von The Pitch im Kontext der Performances von Jessica Ekoman und Felicity Mangan zu erleben. Seine eigene Formation als Kurator zu setzen, ist durchaus problematisch, trotz des Blicks auf die Genese der Reihe und trotz der wirklich organisch gestalteten, auch dem Konzept des »Un-Gleichgewichts« folgenden Konzertabende. Baltschun hat aber bei der Auswahl der Musiker*innen sichtlich darauf geachtet – obwohl alle geladenen Künstler*innen in Berlin ihr Arbeitszentrum haben – kein reines »Familientreffen« zu veranstalten. Kriterium ist deren jeweilige Auseinandersetzung mit dem musikalischen Material, das sich mit der Faszination für das »Un-Gleichgewicht« verbinden lässt. Dass dieser sehr abstrakte Begriff wiederum der kuratorischen Hand sehr große Freiheiten lässt, ist klar. Dass die Reihe aus der Musik kreierte ist, ist aber schon beim Besuch dieses einen Abends spürbar. Und wenn es auch kein Alleinstellungsmerkmal ist, sei angemerkt, dass sich im Line-Up eindrücklich der vielfältige und internationale Charakter der Berliner Musikszene ablesen lässt.

Der Abend des 24. Mai hat funktioniert – trotz eines sich doch manchmal einstellenden Gefühls der Langatmigkeit. Wie eine dramaturgische Brücke fungiert das Duo Ercklentz Neumann zum letzten Act, dem Auftritt des Elektronikmusikers und Musikproduzenten Jan Jelinek. In seinem mehrteiligen Stück – wobei die Teile ineinander übergehen – *Zwischen* hat er aus Interviews alle klanglichen Zwischenräume des Gesprochenen herausgefiltert und einer neuen Klanglichkeit zugeführt. Alle Atmer, »Äää-äh« und »Hmmmms« werden durch Bearbeitungen und Looping zu einem neuen Klangteppich verdichtet, der seine unterschiedliche Gestalt, durch die Vorgaben des Materials erhält. Noch wohligh eingebettet in diese Klangsphären des dritten Acts, gefühlt den musikalisch-intellektuellen Geist nicht unterfordert zu haben, verlässt das Publikum – wenn auch spät – die Kantine im Berghain.

Patricia Hofmann

Schaubude

Berlin

KLANG DER DINGE

Festival für experimentelle Musik und Objekttheater

5.9. — 8.9.2019

www.schaubude.berlin



METROPOLITAN III

14.09.2019
12:00 & 13:00 UHR
U-BAHNHOF GRAF-ADOLF-PLATZ
DÜSSELDORF

MIT: IRENE KURKA, CHRISTIAN BANASIK, MAURA MORALES, WARDY HAMBURG, FREDERIK GÖKE

INFOS UNTER: IRENEKURKA.DE/PROJECTS/METROPOLITAN.HTML

KUNST STIFTUNG NRW

IRENE KURKA
SOPRANISTIN
PODCASTERIN

Stadtparkasse Düsseldorf
Kunst- und Kulturstiftung



Rheinbahn



Landeshauptstadt Düsseldorf

prchelvetia



THEATER CHUR

CUMUN DA SCUOL



LANDIS&GYR STIFTUNG

BASEL LANDSCHAFT
STWISSLOS

NAIRS

Kulturförderung Graubünden. Artet für Kultur
Promozion da la cultura dal Grischun. Uffici da cultura
Promozione della cultura del Grigioni. Ufficio della cultura



FESTIVAL NEUE MUSIK
RÜMLINGEN
KLANGSPUREN SCHWAZ
FUNDAZIUN NAIRS
THEATER CHUR
präsentieren

14./15.
SEPTEMBER
2019

I'ur

KLANGWEGE AB LAVIN
IM UNTERENGADIN
UND NAUDERS IM TIROL

Werke von und mit:
Carola Bauckholt,
Beat Furrer,
Gabriela Gerber
und Lukas Bardill,
Hans Hassler,
Domenico Janett,
Jürg Kienberger,
Uzban Mäder,
Musicbanda Franui,
Daniel Ott,
Christof Rösch,
Leta Semadeni,
Jürg Stäubli,
Caspar Johannes Walter,
Christian Wolff,
Peter C. Zumthor

I'En

16. November 2019
Echo in dez Kirche Rümlingen

BJÖRNSSON / MARX
 DEROSSA & CELESTINO
 BEINS / VORFELD
 HUBA DE GRAFF
 OPERA LAB BERLIN & ENSEMBLE GARAGE
 HAUEN UND STECHEN
 SIRJE VIISE
 CLUB GEWALT
 JOHANNES KREIDLER
 DIE ORDNUNG DER DINGE
 MAM. MANUFAKTUR FÜR AKTUELLE MUSIK
 NOVOFLOT
 PROJECT WILDEMAN

Berliner
 Festival für
 aktuelles
 Musiktheater
 2019

BAM!
 26. - 29. 9. 19

www.bam-berlin.org

VOLKSBUHNE
 ACKER STADT PALAST
 BALLHAUS OST
 ST. ELISABETH KIRCHE

**Biennale für
 Elektroakustische Musik
 und Klangkunst**



25.-29.9.2019
KONTAKTE

AKADEMIE DER KÜNSTE

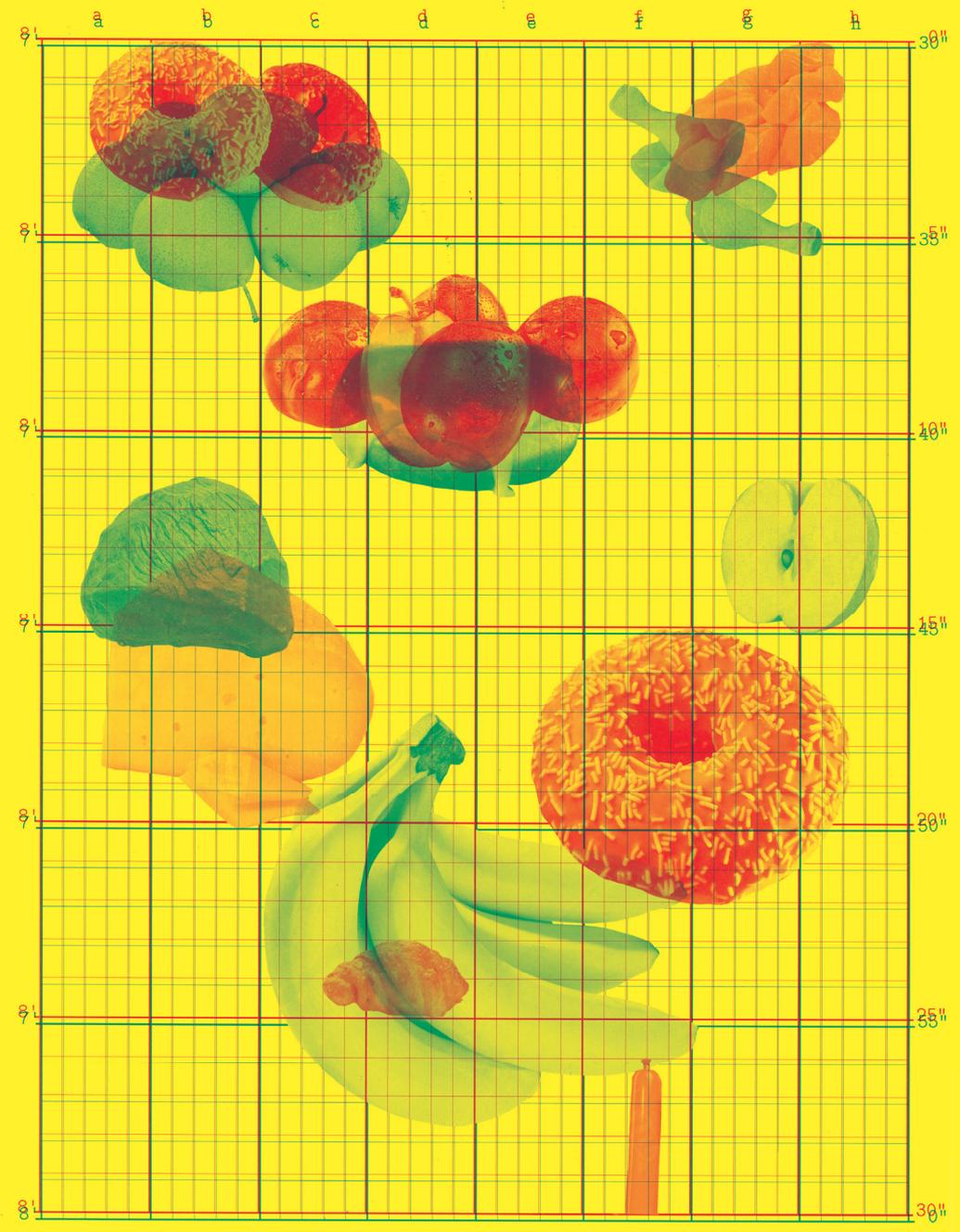
www.adk.de/kontakte19
 Akademie der Künste,
 Hansatenweg 10, 10557 Berlin

Gefördert durch:
be Initiative
 Senatsverwaltung
 für Kultur und Europa
 erst von Siemens
 musikstiftung

Bildnachweis: Colonozentrische Karte, 28.X.75,
 © Klarenz Barlow; [Schallplatte] Ignaz Schick,
 Käseplatte, Foto: Ingo Scheffler

**Monat der zeitgenössischen Musik
 1.-30. September 2019**

AsianArt Ensemble, DieOrdnungDerDinge, DSO, Ensemble Adapter, Ensemble Garage, ensemble intertemporain,
 Ensemble Modern, ensemble mosaik, Hauen und Stechen, KNM Berlin, Konzerthausorchester Berlin, Kötter / Seidl,
 LUX:NM, Novoflot, rsb, Phønix16, Sonar Quartett, Trio Catch, Zafræn Ensemble uvm.



Partitur: Henrik von Coler Discounte (2017), Gestaltung: NODE Berlin Oslo

Höre Henrik von Colers grafische Partitur
 »Discount« (2017) mit Augmented Reality:
 1. Download App INKA AR
 2. Richte die Kamera auf das Bild

field notes: Die Plattform
 für zeitgenössische Musik
 in Berlin
www.field-notes.berlin
 #fieldnotesberlin

Getragen von Mit freundlicher Unterstützung von

Medienpartner: taz, rbb, KULTUR, YORCK KINOGRUPPE, EXBERLINER, DAS WETTER, derFreitag, positionen, neue musik zeitung, B+B, D/B, ASK HELMUT.COM, isla

Sponsor: AURORA

Echtzeitmusik, Elektronische Musik, Improvisation, Klangkunst, Komponierte Musik, Musiktheater, Oper, Performance, Sound Art

**WIEN
MODERN
32**

WACHS TUM

**28 OKT
BIS
30 NOV
2019**

Ur- und Erstaufführungen von Peter Ablinger, Lera Auerbach, Pierluigi Billone, Francis Burt, Jérôme Combier, Reinhard Fuchs, Beat Furrer, Clemens Gadenstätter, András Gelléri, Elisabeth Harnik, Michael Hersch, Katrin Hornek / Judith Unterpertinger, Mirela Ivičević, Michael Jarrell, Elias Jurgschat, Hannes Kerschbaumer, Katharina Klement, Herbert Lacina, Bernhard Lang, Klaus Lang, Liquid Penguin, Misato Mochizuki, Marco Momi, Sarah Nemtsov, Sergej Newski, Zeena Parkins, Gérard Pesson, Simeon Pironkoff, Gerald Resch, Jorge Sánchez-Chiong, Rebecca Saunders, Ingrid Schmoliner, Martin Schüttler, Charlotte Seither, Alexander Stankovski, Johannes Maria Staud, Wolfgang Suppan, German Tóro-Pérez, Joanna Wozny, Jaime Wolfson, Mia Zabelka u. v. a.

SUBVENTIONSGEBER

**WIEN
KULTUR**

Bundeskanzleramt

FESTIVALSPONSOR

kapsch >>>
challenging limits

SPONSOR

ERSTE
MehrWERT Sponsoring

MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG VON

ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE

**ernst von siemens
musikstiftung**

EXE
KUNSTSTIFTUNG

WWW. WIENMODERN. AT