

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 (Unpublished Doctoral thesis, City, University of London): 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.

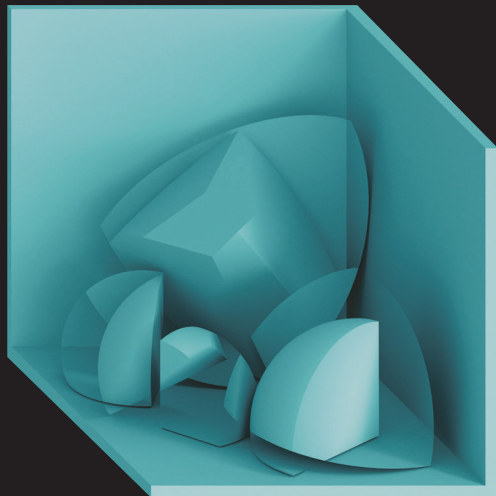
Den finalen Schritt, die Orgel zu deterritorialisieren und sie ihres Machtgefüges – der Kirche –

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.

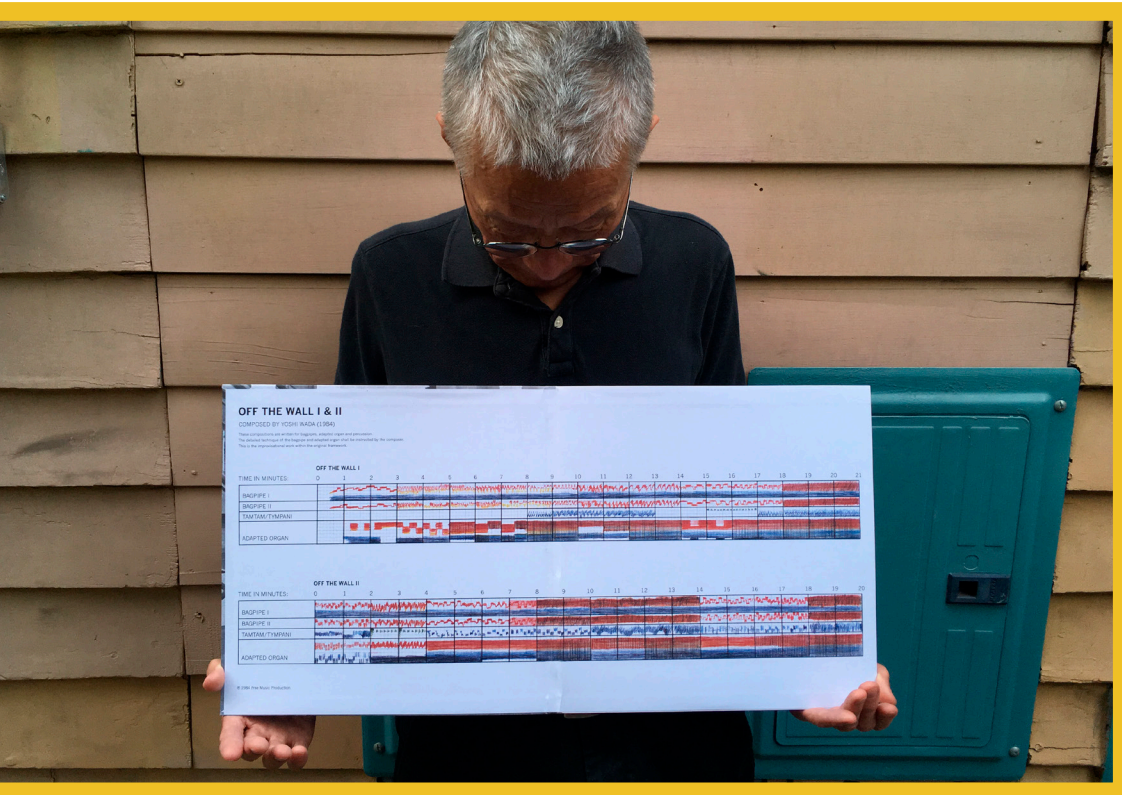
Adrian Gutzelnig / 16Hz

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 Erzbischof 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 Orgelbauunternehmen 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 das 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