

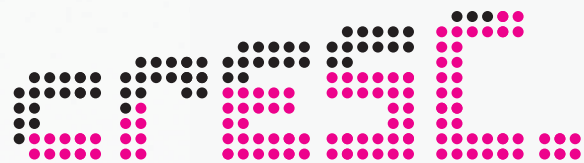
positionen.

Texte zur aktuellen Musik



Wege der Heilung

HUMAN_



Biennale für aktuelle Musik
Frankfurt Rhein Main

MACHINE

Soziale Netzwerke kennen uns besser als wir uns selbst. Intelligente Schach-Algorithmen übertreffen nach kurzem Training jeden Großmeister. Genom-Editierungsverfahren erlauben Eingriffe ins menschliche Erbgut. Das digitale Maschinenzeitalter stellt unser Menschenbild zunehmend infrage.

Unter dem Titel **HUMAN_MACHINE** spürt **cresc... Biennale für aktuelle Musik Frankfurt Rhein Main 2020** an zwei Wochenenden der Faszination nach, die das Verhältnis von Mensch und Technologie auf eine Vielfalt von Spielarten aktueller Musik ausübt. Zeitgenössische Musik trifft auf Heavy Metal, Noise, Turntablism und Live-Elektronik. Das Internationale Kompositionsseminar befasst sich in Uraufführungen junger Komponist*innen mit dem Spannungsfeld zwischen Mensch und Maschine. Begegnungen unterschiedlichster ästhetischer Welten werden eröffnet.

Mit dabei sind neben den Trägern des Festivals **Ensemble Modern** und **hr-Sinfonieorchester** u.a. die britische Komponistin und Turntablistin **Shiva Feshareki**, der norwegische Live-Elektro- niker **Helge Sten**, der britische Elektronik-Produzent **Matthew Herbert**, der österreichische Komponist **Bernhard Gander**, der ungarische Sänger **Attila Csihar**, der deutsche Rapper **Samy Deluxe**, der kanadische Heavy-Metal-Drummer **Flo Mounier**, der Dirigent und Komponist **Enno Poppe** und das **ensemble mosaik** sowie die **hr-Bigband**.

Veranstaltungsorte sind u. a. die **Jahrhunderthalle**, der legendäre Rockclub **Batschkapp**, der **Hessische Rundfunk** und das **Frankfurt LAB**.

www.cresc-biennale.de

cresc... Biennale für aktuelle Musik Frankfurt Rhein Main ist ein Festival von **Ensemble Modern** und **hr-Sinfonieorchester**.

Medienpartner: **hr2-kultur**

cresc... wird ermöglicht durch



OPUS INFINITY

Gefördert durch:

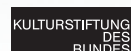


aufgrund eines Beschlusses
des Deutschen Bundestages

CRASHKURS HUMAN_MACHINE
in Zusammenarbeit mit



METAL VS. AMBIENT
wird gefördert durch



28. Februar bis 7. März 2020

Frankfurt | Offenbach

LIVE-ELEKTRONIK

BALLET MÉCANIQUE

TURNTABLES

HEAVY METAL

DANCEFLOOR

RAUMINSTALLATION

Wege der Heilung

positionen.

Texte zur aktuellen Musik

	4	Impressum
	5	Editorial
<i>Michał Libera</i>	6	Leben und leben lassen. Interview mit Carl Michael von Hausswolff
<i>Tim Tetzner</i>	12	Experimental Apparatus – Die Hypnoseschallplatte
<i>Karin Weissenbrunner</i>	22	Vibrierende Balance – Lärmwirkung, Musiktherapie und Klangheilung
<i>Julia Vorkefeld</i>	28	Sexy Marginalised: Die Hochkultur im Widerspruch
<i>Dariusz Brzostek</i>	34	Mögliche Sinne und unmögliche Klänge
<i>James Kennaway</i>	43	Noch einmal mit Gefühl
<i>Marta Michalska</i>	53	Musik in Kurorten
<i>Patrick Becker-Naydenov</i>	62	Fieberkurven und Schweißausbrüche
		Special: Neue Musik neu gehört
<i>Julian Kämper</i>	68	Urinprobe aufs Exempel
<i>Birthe Mühlhoff</i>	72	Dauerschleife Luciano Berio
<i>Christian Grüny</i>	74	Gras Gérard Grisey
<i>Svenja Reiner</i>	78	Rosenholzsamen Brigitta Muntendorf
<i>Anneliese Ostertag</i>	79	LSD Microdosing Terre Thaemlitz
<i>Leif Randt</i>	82	E9 C.A.R.
<i>Mara Genschel</i>	84	Hypnagogie Rolf Riehm
<i>Leon Ackermann</i>	87	Zigaretten Pierre Boulez
<i>Positionen</i>	90	Tim Rutherford-Johnson / Cedrik Fermont & Dimitri della Faille; Turgut Erçetin; Pipilotti Rist; Luigi Nono; Detect Classic Festival Neubrandenburg; UCC Harlo; Mauro Hertig; Music and Philosophy conference London; FEAN; Julia Eckhardt; Moers Festival; Mocrej; Ostrava Days; Heroines of Sound; Gender diversity conference, Perth; Ruhrtriennale; Malte Giesen; Zeiträume Basel; Stefan Prins; Ultima Oslo; Hermann Keller; Jacob Collier; BAM! Berlin

ENSEMBLE MUSIKFABRIK

31. JANUAR – 2. FEBRUAR 2020
KÖLN
KOMED-SAAL UND STUDIO
DES ENSEMBLE MUSIKFABRIK
EINTRITT FREI
MUSIKFABRIK.EU

GEORG FRIEDRICH HAAS
MAURICIO KAGEL
STEFFEN KREBBER
THOMAS MEADOWCROFT
EMMO POPPE
STEFAN PRINS
GIACINTO SCELSI
KARLHEINZ STOCKHAUSEN
JAMES TENNEY

KONTAKTE

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

Anzeigenakquise: Philipp Bergmann, marketing@positionen.berlin

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

Korrespondent*innen: Nina Noeske (Hamburg), Nina Polaschegg (Wien), Monika Voithofer (Graz), Christoph Haffter (Lausanne/Genf), Monika Pasiecznik (Warschau), Heloisa Amaral (Brüssel), Sven

Schlijper-Karssenbergh (Amsterdam), Tim Rutherford-Johnson (London), Anette Vandsø (Århus), Peter Söderberg (Stockholm), Esaias Järnegard (Göteborg), Rūta Stanevičiūtė (Vilnius), Yan Jun (Peking), Giuliano Obici (Rio de Janeiro)

Druck: Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak sp.j., Poznan

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 €

ISSN 0941-4711


EUROZINE

Editorial

Wege der Heilung ... mit Musik? Es existiert der Begriff einer *Musica Sanae*, einer heilenden Musik. Sie klingt wie ein Versprechen, ein Entwurf einer Musik, die noch geschrieben werden muss. Oder ist sie doch schon da? In dieser Ausgabe versammeln wir zahlreiche Essays, Reportagen und Interviews, die sich mit dem Verhältnis von Musik und Medizin beschäftigen.

Entstanden sind die Texte im Zuge eines *Call for Papers*, den wir im Sommer zusammen mit dem polnischen Musikmagazin *Glissando*, namentlich den Redakteuren Antoni Michnik und Jan Topolski, sowie *Musica Sanae* unter der Leitung von Michał Libera, herausgegeben haben. So wurden nun einige Artikel im Austausch in die jeweilige Sprache übersetzt. Präsentiert werden beide Hefte auf dem *Musica Sanae-Festival* vom 15.–16. November im Museum Kesselhaus in Berlin.

Was ausführlich in James Kennaways Artikel beschrieben wird, dass medizinisches Denken in der Musikgeschichte auch relevant »zu einer Zeit [war], da die Ideologie der absoluten Musik von allen Seiten (aus Perspektiven von Rasse, Geschlecht, Klasse usw.) kritisiert wird«, wird auch offenbar, wenn man Tim Tetzners spannende Erzählung über Hypnoseschallplatten und der sich entwickelnden Selbsthilfe-Kultur liest. Die historische Analyse von Marta Michalska zur Musik in Kurorten im 19. Jahrhundert lässt sich gut parallel lesen mit Karin Weissenbrunners Artikel zu Aspekten von Musiktherapie und Klangheilung in zeitgenössischer Musik und Klangkunst. Mit Dariusz Brzosteks Übersicht von Musik in Science-Fiction-Romanen und deren utopischen Spekulationen lässt sich ein weiterer Link in zukünftige Gegenwarten schließen – bis hin zu Carl Michael von Hausswolffs Ideen über Musik und Viren, die im Interview mit Michał Libera diskutiert werden. Julia Vorkefeld eröffnet eine Debatte zum Ableismus im hochkulturellen Musikbetrieb. Patrick Becker-Naydenov formuliert es in seinem Essay zu Musik und Fieber treffend antithetisch: »Man müsste eine Geschichte der Musik und Medizin im Zeitalter der Gesundheit schreiben – und sie würde eine Geschichte der musikalischen Moderne sein.«

Ergänzend zum Heftthema Musik und Medizin, oder auch Musik und Substanz, finden sich im diesmaligen Positionen-Spezial sieben experimentelle Versuchsanordnungen: Neue Musik neu gehört! Sieben Autor*innen hören unter Einfluss verschiedener körpereigener und -fremder Substanzen Musik und schreiben darüber. Eingeleitet wird dieses Schreiblabor mit einem Essay von Julian Kämper, der das Verhältnis von Sport und Musik, den intrinsischen Leistungspostulaten und dem jeweiligen Umgang mit Dopingsubstanzen thematisiert: Ein jeder steht immer unter irgendwelchen Einflüssen. Und wie immer finalisieren eine Vielzahl an »Positionen« das Heft.

Außerdem freuen wir uns, mitteilen zu können, dass die *Positionen* seit Oktober Mitglied bei *Eurozine* sind – dem seit 1998 bestehenden europäischen Netzwerk von über 90 Kulturzeitschriften. Es lohnt sich ein Blick auf deren Website www.eurozine.com, wo auch von uns in Zukunft eine Vielzahl wichtiger, ins Englische übersetzte Artikel publiziert werden. Wir begrüßen außerdem Philipp Bergmann im Team der *Positionen*. Er wird ab sofort Marketing und Anzeigekauf betreiben.

Und last but not least: Mit diesem nun vierten Heft unter der neuen Redaktion beschließen wir das Jahr 2019 und können rein faktisch sagen, dass das Magazin ankommt und wahrgenommen wird. Daher blicken wir zusammen mit unserem Team, der Grafikerin Swami Silva, der Creative Crowd, den internationalen Korrespondent*innen und dem wachsenden Autor*innenstamm voller Freude und Enthusiasmus ins neue Jahr.

Wir wünschen also viel Spaß und Anregung bei der Lektüre und Sichtung des Hefts 121!

Bastian Zimmermann & Andreas Engström

Die Übersetzungen der Hauptartikel in diesem Heft wurden finanziert über Musica Sanae, der Kulturstiftung des Bundes sowie dem Goethe Institut Warschau und Neapel.

 KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

 GOETHE
INSTITUT

 Glissando

Leben und leben lassen

Ein Interview mit Carl Michael von Hausswolff über Viren, Energien und Körperlosigkeit

Michał Libera

MICHAŁ LIBERA: Wenn man über auditive Arbeiten spricht, die mit Medizin zu tun haben, gerät man rasch in die Falle des Körperlichen. Viren bieten dagegen eine etwas andere Perspektive, womöglich abstrakter oder zumindest weniger körperlich. Es gibt nicht einmal einen Konsens darüber, ob sie »am Leben sind« oder nicht. Nachdem Sie ein Stück auf Basis des HIV-Virus gemacht haben, frage ich mich, wie Sie sie nun wahrnehmen und was Sie an ihnen interessiert? Oder anders gesagt: Was haben Sie über sie erfahren und von ihnen gelernt?

CARL MICHAEL VON HAUSSWOLFF: Ich habe so um 1985/86 oft in Göteborg mit dem Immunologen Cecil Czerkinsky gemeinsam zu Tisch gesessen und über Viren und Geräusche diskutiert. Als er dort in der Abteilung für Mikrobiologie am Sahlgrenska Universitätsklinikum arbeitete, hatten wir einige utopische Ideen: Etwa wie man den Klang des Virus als Heilmittel für virenbasierte Krankheiten nutzen könnte. Ich habe seine Abteilung mehrmals besucht und wir haben immer wieder darüber gesprochen. Wir dachten auch über einen anderen von seinen Arbeitsbereichen nach, nämlich die Schistosomiasis (bekannt als Schneckenfieber und Bilharziose). Kreative Forscher*innen haben immer verrückte Ideen und manchmal gelingt es ihnen, ihre Kreativität so einzusetzen, wie es Künstler*innen tun. Cecil ist einer dieser Künstlertypen und wir haben sogar eine Ausstellung in unserer Galerie mit seinen Ideen orga-

nisiert. Er hatte jedoch schwierige Zeiten, da ihn seine Kolleg*innen für verrückt hielten. Aber da er mit seiner Arbeit an immunologischen Fragestellungen so erfolgreich war, mussten sie ihn dort bleiben lassen. Ich denke, deshalb gab es natürlich auch einen gewissen Neid auf ihrer Seite.

Zu dieser Zeit, Mitte der 1980er Jahre, war HIV in aller Munde und viele unserer Freund*innen in der Kunst- und Musikwelt starben daran, also war es naheliegend und vielleicht auch notwendig, sich dem Thema zu widmen. Seitdem ich in Stockholm lebe, Cecil allerdings woanders war, haben sich diese Ideen leider nicht weiterentwickelt, bis mich eines Tages Daniela Zyman, Kuratorin an der TBA21 in Wien, fragte, ob ich irgendwelche Ideen zu »Krankheit und Klang« hätte. Und dann kam das Projekt Musica Sanae mit der Einladung. Ich habe mich direkt an einen Immunologen, Hans Wigzell, den ich hier aus Stockholm kannte, gewandt und wir haben ein Treffen vereinbart. Diesmal wollte ich nur sehen, ob wir verschiedene Virenarten als Musikinstrument einsetzen könnten. Die Idee, mit Klang zu heilen, griff eigentlich zu weit, aber bei dem Treffen – bei dem auch der Fotograf und Mikroskopiespezialist Rolf Nybom, der Mikrobiologe Lennart T. Svensson und der Quantenphysiker Hans Wiksell anwesend waren – kam die Idee, was die praktische Anwendung des Virusgeräuschs betraf, wieder auf. Lennart T. Svensson brachte mich mit Johan Nordgren an der Linköping Universität (Abteilung für Mikrobiolo-

gie) in Kontakt und lieferte mir als Ausgangspunkt ein paar DNA/RNA-Stränge zur Ansicht.

Ich habe diese Zeichenketten schließlich als Kompositionswerkzeug benutzt. Das ist immer noch ziemlich abstrakt und konzeptionell, aber es hat mich viel über verschiedene Viren gelehrt

Man beginnt auch zu erkennen, dass sie wirklich in der Welt zwischen den Lebenden und den Toten sind – wie Zombies vielleicht.

und mir gezeigt, wie unterschiedlich und ähnlich sie sich zugleich sind. Ich interessiere mich dafür, wie sie sich verhalten und sich ausbreiten. Und je nachdem, um welche Art von Virus es sich handelt, sehen sie unterschiedlich aus und können unterschiedlich klassifiziert werden. Natürlich variieren die genetischen DNA/RNA-Stränge in Länge und Organisation. Wenn man sich verschiedene Viren ansieht, erscheinen sie in Form und DNA-Struktur fast gleich, aber wenn man dann die genetischen Codons mit den vier Buchstaben U, C, A und G verwendet, erkennt man die Unterschiede. Man beginnt auch zu erkennen, dass sie wirklich in der Welt zwischen den Lebenden und den Toten sind – wie Zombies vielleicht. Bisher habe ich HIV-, Grippe- und Herpesviren kartiert, aber ich hoffe, dass wir langsam in die Emissionsspektroskopie und andere Techniken einsteigen können, um mehr live zu arbeiten. Ich habe schon einmal mit diesen Techniken gearbeitet, aber mit unbeweglichen Materialien wie Asche und Erde, sodass ich weiß, dass es wirklich interessante Kräfte gibt, mit denen ich arbeiten kann.

ML: Wir sprechen hier von Sonifikation, also der Umwandlung von stummen Daten in Klang. Glauben Sie, dass uns das Hören solcher Daten tatsächlich einen intuitiven Einblick in Themen-

felder wie in diesem Fall das HIV-Virus ermöglicht?

CMVH: Ich glaube nicht, dass irgendjemand intuitiv spüren kann, worum es bei den Sounds/Kompositionen, die ich gerade mache, geht. Es ist, als

würde man ein Bild vom Virus sehen. Man muss einen Titel haben, um ihn zu verstehen. Aber wenn man diesen Titel hat und weiß, was man hört, dann bekommt man einen anderen Blickwinkel auf das Verständnis von Viren – ich schätze, man könnte es in Schulen verwenden, um eine weitere Perspektive auf verschiedene Viren zu ermöglichen. Wenn es mir gelingt, die tatsächliche »Energie« der Viren zu nutzen, werden die Stücke organischer sein und dann werden sie vielleicht mehr über das Thema erzählen, ohne eine Erklärung zu haben. Es wird real sein.

ML: Real ist hier ein interessantes Wort. Sie haben viel Erfahrung mit verschiedenen Arten der Sonifikation gemacht, fasziniert Sie die Realität oder eher der realistische Charakter der »Musik« darin?

CMVH: Oftmals habe ich nach einer Art Geist in verschiedenen festen Stoffen oder »akustischen Persönlichkeiten« gesucht. Ich fragte mich, wie ich mit etwas oder jemandem zusammenarbeiten kann, der offensichtlich auf die eine oder andere Weise am Leben ist. Ich habe die Emissionsspektroskopie zur Extraktion von Frequenzkombinationen mehrfach eingesetzt. Mit dieser Technik kann man Energie betrachten und analysieren, die von

physikalischen Elementen abgegeben wird. Dann kann man diese Frequenzen in hörbaren Klang umwandeln. Im Grunde genommen scannt man ein kleines Stück Material. Größere Universitäten haben diese Technologie in ihren physikalischen oder messtechnischen Fachbereichen. Ich nutzte es beispielsweise in Werken wie *Cementerio del Norte*, für das etwas Erde von einem Friedhof in Montevideo das Ausgangsmaterial bildete, aber auch in *Stilleben – Requiem*, in welchem Asche aus einem nationalsozialistischen Konzentrationslager in Polen zum Einsatz kommt oder im Soundtrack zum Film *Golden Days* (Remedios, Kolumbien 2012), für den ich Schmutz aus einer Goldmine in den Bergen nördlich von Medellin verwendete. Auf einer anderen Ebene haben wir – Jónsi und Ich (Jón Þór Birgisson, isländischer Gitarrist und Sänger) in unserer Gruppe Dark Morph – Klänge aus dem südlichen Pazifik (Fidschi und Tonga) verwendet, um aufgrund bestimmter Grundgeräusche von Vögeln, Menschen und Meeressäugern zu verstehen, ob wir eine eigene Sprache finden, die mit diesen anderen Lebensformen interagiert. Schließlich arbeite ich seit einigen Jahren mit Michael Esposito, dem EVP-Forscher (Electronic Voice Phenomena) zusammen, um »Stimmen der anderen Seite« aufzunehmen. Wir isolierten und verbesserten bestimmte Fremdheiten, die an verschiedenen Orten auf Band aufgezeichnet wurden. Es kommt alles auf die Frage an: Was ist Leben? Wie können wir mehr über Leben und Frequenzen erfahren? Was ist Energie und gibt es etwas, das als Materie [Mattergy] bezeichnet werden kann?

ML: Das ist eine Reihe großer Fragen. Lassen Sie uns eine nach der anderen angehen und mit einer eher einfachen beginnen: Wie »umsichtig« gehen Sie in diesen Fällen mit den Dingen um? Sobald man die Daten hat und es schafft, sie zu sonifizieren, lässt man sie einfach als eine Art

»akustischen Beweis« für eine seltsame Existenz zurück oder beginnt man dann erst damit, zu komponieren?

CMVH: Als Künstler kann ich alles beanspruchen, aber nichts ist wissenschaftlich belegt. Aussagen, die ich mache, können nur als Aussagen der Künstler oder der Fantasie der Künstler betrachtet werden. Ich war mir immer sehr bewusst, dass ich kein Wissenschaftler bin.

ML: Aber ich frage Sie als Künstler, nicht als Wissenschaftler. In gewisser Weise ist es eine sehr alte Frage: Wie viel spielt man mit dem, was man findet? Wie viel von »Ihnen« gibt es in den Stücken? Wie viel von Ihrer Energie ist da drin und wie viel von der Energie des »Untersuchungsgegenstandes«?

CMVH: Es gibt immer ein Objekt, das ich zunächst aufnehme. Ich bearbeite es oft, vor allem in der Geschwindigkeit, der Tonhöhe und manchmal füge ich einen Reverb hinzu. Dann ist da noch die Zusammensetzung der verschiedenen Teile des Objekts und dann bin ich da noch irgendwie. Meine Wahl und meine Entscheidungen bilden die gesamte Komposition. Wenn ich ein Konzert spiele, gibt es bei jeder Gelegenheit verschiedene Qualitäten der Akustik im Raum, daher füge ich hier zum Beispiel Sinusfrequenzen zur Kalibrierung und Zusammenarbeit mit dem tatsächlichen Raum hinzu.

ML: Sie haben das Wort Mattergy [Wortkreation für austauschbare Materie und Energie] im Zusammenhang mit einer Frage darüber verwendet, was das Leben ist. Nach all diesen Erfahrungen, wäre anzunehmen, dass Sie einen Standpunkt dazu haben, was Leben ist? Zum Beispiel nehmen Sie ja an, dass es Leben in der

Asche gibt, die in einem Konzentrationslager zu finden ist, oder?

CMVH: Ich kann nur glauben. Ich bin wie die meisten Menschen, völlig unfähig zu sagen, was das Leben ist, wann es beginnt und wo es aufhört.

Ich glaube, dass das, was die Menschen früher die Seele nannten, ich einfach Energie nenne, die Lebensenergie.

Ich interessiere mich für Energie und ob Energie eine eigene Lebensdauer hat. Ich glaube, dass das, was die Menschen früher die Seele nannten, ich einfach Energie nenne, die Lebensenergie. Und ich denke, dass, wenn die Menschen etwas so Schreckliches wie ein Nazi-Konzentrationslager erlebt haben, ihr Leben und die darin enthaltene Energie an diesem Ort bleibt, nachdem diese Menschen gefoltert und ermordet worden sind. Diese Energie kann man in verschiedener Form als Ton oder Bild erfassen, und wir Künstler*innen können das zeigen. Vielleicht können wir anderen sagen, dass die Energie der ermordeten Menschen noch da ist und uns die Geschichte das Geschehene erzählt, um uns schließlich vielleicht davor zu bewahren, diese Schrecken zu wiederholen.

ML: Was ich interessant daran finde, dass Energie die Seele sei, ist, dass dies bis zu einem gewissen Grad ein ziemlich materialistischer Ansatz ist. Er ist quantitativ, vor allem, wenn man Emissionsspektroskopie und andere technologische Geräte einsetzt.

CMVH: Ich schätze, ich habe die gleiche Vorstellung vom Material wie viele andere: Alles ist Energie. Manchmal sieht man sie, manchmal hört man sie oder spürt sie. Es gibt immer noch so viel auf der Welt, von dem wir Menschen keine

Ahnung haben, was es ist, warum es da ist und wie es funktioniert. Die alte Idee eines allmächtigen Gottes wird – natürlich, wenn wir der gegenwärtigen Welt erlauben, weiter zu existieren – anders gesehen werden. Irgendwann werden wir wahrscheinlich erkennen, dass diese Kraft namens Gott

nur ein Ausdruck für den Umgang mit Emotionen wie Angst, Mitgefühl, Liebe, Hass usw. und ein Instrument der Macht zur Kontrolle von Menschen war. Wenn wir ein weites Bild der Mikro- und Makrokosmen erhalten, werden wir unser Verständnis davon, was Leben (und Tod) ist, vermutlich erweitern.

ML: Ja, aber viele wissenschaftliche und technologische Entwicklungen haben sich auch als Ausbruch aus der Herrschaft Gottes erwiesen: Technologie versus Religion. Technologie versus Magie. Glauben Sie, dass es eher ein »versus« gibt oder unterstützen bzw. verstärken sich diese Pole vielmehr gegenseitig? Letztlich nutzen Sie ja die Emissionsspektroskopie nicht nur als Werkzeug zur Vertiefung dessen, was wir wissen, sondern auch als Werkzeug zur Vertiefung dessen, was wir noch nicht wissen.

CMVH: Vor zweihundert Jahren wusste niemand, dass Musik so klingen würde wie heute und dass sie eine so breite Sprache sein würde. Und doch gibt es auf diesem Feld so viele seltsame Wege und weiße Flecken zu entdecken. Magie (wie ich sie kenne: durch die Kraft des Willens) und Wissenschaft sind immer Seite an Seite gegangen, auch wenn sie nie ganz übereinstimmten. Auch die Kunst wurde von der Wissenschaft unterstützt

und unterstützte selbst die Wissenschaft. In Zukunft werden wir viel mehr wissen, als wir heute wissen, und ja, das wird noch seltsamere und unbekanntere Interessengebiete aufzeigen. Ich frage mich zum Beispiel, ob wir ohne unseren physischen Körper leben können und es dank dessen schaffen, schneller und freier im All zu reisen. Vielleicht ist der hypnagogische Traumzustand ein Zugang?

ML: Wie muss man sich dann die Musik und das Hören in diesen Arten nicht-körperlichen Lebens vorstellen? Vielleicht nicht-akustisches Hören und nicht-akustische Musik? Hypnagogie hat einen starken Klangaspekt – die Art und Weise, wie man hört, ist dann vollkommen von der Anatomie der Ohren, dem Raum, in dem man sich befindet, etc. losgelöst. In dieser Art von Freiheit würden wir extrem verletzlich werden, oder? Oder würde diese Realität bedeuten, dass wir durch Klang physisch nicht mehr verletzt oder berührt werden können?

CMVH: Hypnagogie, Musik und Virus haben die Gemeinsamkeit, dass alle drei nicht lebendig sind – oder zu hundert Prozent lebendig (nach der Grunddefinition dessen, was ein Lebewesen ist). Verschmelzen wir diese drei mit der Energie, die als der Hauptteil des Lebens selbst gilt (ehemals die Seele), und sehen wir, was passiert – wir könnten sogar erwägen, mehrere andere Formen von Energie hinzuzufügen, wie die Essenz des Olivenöls, die Grundlagen des Quecksilbers oder das Ausatmen eines Steins. Der ultimative Grund für mich, Konzerte zu spielen und Musik zu komponieren, ist, dass mich manchmal die Komposition vollkommen aufsaugt; ich vergesse, dass ich höre und ich bin einfach im Flow. Eine Erweiterung dieses Zustandes könnte die perfekte Voraussetzung für das Leben sein – einfach den Körper verlassen.

Natürlich ist dies ein utopischer Gedanke und wurde wahrscheinlich bereits von vielen Anderen geäußert, es ist aber trotzdem etwas Großartiges, um darüber nachzudenken.

ML: Diese utopischen Spekulationen sind faszinierend für die Medizin und die Musik der Zukunft. Ich denke an die Entwicklungen in der Medizin, wenn der Körper weg ist – was heilt sie dann? Was ist ihr Ziel? Ich glaube nicht, dass, wie Sie es nennen »die perfekte Bedingung des Lebens sei, den Körper einfach zu verlassen« das ultimative Paradies wäre, in dem nichts Schlimmes mehr passiert. Könnten Sie sich daher auch einen Virus vorstellen, der das Leben ohne Körper angreift?

CMVH: Wenn ein Virus teilweise eine Idee ist, dann muss er nicht physisch sein. William Burroughs pflegte zu sagen, dass »Sprache ein Virus ist«, und das würde vielleicht bedeuten, dass es eine Art Transmitter für irgendetwas sein kann. Dann müsste es nicht unbedingt etwas sein, das man mit den Händen berühren kann, sondern es könnte etwas Mentales sein.

ML: Das Leben ohne Körper erscheint mir auch als ultimative Umsetzung vieler avantgardistischer Klangideen – völlig frei, ungehemmt etc. Hundert Jahre später spekulieren wir immer noch über diesen Traum.

CMVH: Ja, die Freiheit vom Körper gibt es schon seit langem. Gurus im Himalaya sollen seit Anbeginn in der Lage gewesen sein, Körper und Geist zu trennen. Die »Westler« scheinen heutzutage ihren Körpern näher zu sein als ihrem Verstand. Wir wurden von Scharlatanen getäuscht, anstatt die Techniken und Ideen von Schamanen, Gurus und Zen-Meistern weiter zu kultivieren.

Aus dem Englischen übersetzt von
Patrick Becker-Naydenov

Michał Libera, Soziologe, seit über 15 Jahren im Musikbereich tätig, meist als Kurator und Dramatiker. Zusammen mit Sanatorium of Sound, Phonurgia und N. K. Projekt kuratiert er *Musica Sanae* und ist Redakteur der begleitenden Publikation in der Kooperation von *Glissando* und den *Positionen*.

Reinhard-Schulz-Preis für zeitgenössische Musikpublizistik

2020

Ausschreibung

Der Reinhard-Schulz-Preis für zeitgenössische Musikpublizistik richtet sich gezielt an junge Kritiker*innen, Publizist*innen und Journalist*innen, die in den Medienbereichen Print, Audio und Video tätig sind und sich vorwiegend mit der Musik unserer Zeit auseinandersetzen. Die Altersgrenze beträgt 35 Jahre. Der/die Preisträger/in erhält neben dem Preisgeld vielseitige Publikationsmöglichkeiten in Kooperation mit unseren Partnerinstitutionen.

Der Preis wird vom Internationalen Musikinstitut Darmstadt (IMD) und dessen Förderverein ausgerichtet und im Rahmen der 50. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 2020 vergeben. Weitere Informationen auf der Website unter: www.reinhardschulz-kritikerpreis.de

Einsendeschluss ist der 31. März 2020.

- ★ Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD) ★ positionen. texte zur aktuellen musik ★ Gesellschaft für Neue Musik ★
- ★ BR-KLASSIK ★ hr2-kultur ★ Klangspuren Schwaz ★ Münchener Kammerorchester ★ nmz – neue musikzeitung ★
- ★ Lucerne Festival ★ NZfM – Neue Zeitschrift für Musik ★ Oper Stuttgart ★ MusikTexte ★ Donaueschinger Musiktage ★
- ★ Landesmusikrat Thüringen ★ Freunde und Förderer des Internationalen Musikinstituts Darmstadt ★

Experimental Apparatus

Die Hypnoseschallplatte zwischen 1930 und 1989 als Medium des Kalten Krieges

Tim Tetzner

Medienhistorisch betrachtet ist die Hypnoseschallplatte ein Nischenphänomen. Weltweit gibt es von ihr nur um die 150 Stück, die meisten davon als Privatpressung hergestellt oder von Kleinstlabels vertrieben. Das Gros dieser 150 Platten wurden zwischen 1930 und 1990 in den USA hergestellt – dem Land, in dem im 20. Jahrhundert die Hypnose auch immer mal wieder, zumindest in kurzen Phasen, Teil der Populärkultur geworden war. Die USA waren es jedoch auch, die mit Beginn des Kalten Krieges die klinische Hypnose-

forschung auf ihre militärische Anwendbarkeit hin auswertete – und diese als Teil der amerikanischen Containment-Politik in CIA-gesteuerten Geheimprogrammen nutzbar machte.

Doch die Entwicklung der Hypnoseschallplatte verläuft hierzu diametral: Während die Hypnose als Kulturtechnik sich Anfang des 20. Jahrhunderts von ihrem spiritistischen Stigma freispielen konnte und glaubwürdig ihr medizinisch-therapeutisches Potenzial unter Beweis stellen vermochte, entstand der erste Tonträger, der eine Hypnose beinhaltet, 1930 noch unter dem Diktum von Überwachung und Kontrolle. Und so hatten erst einige Jahre zu vergehen, bis das Medium seine therapeutische Bestimmung gefunden hatte: Mit Beginn der Fünfziger Jahre wurde die Hypnoseschallplatte zu einem beliebten Gadget für den autosuggestiven Hausgebrauch – und zum Aushängeschild jeder erfolgreichen Hypnotherapeut*in. Hypnoseplatten entstanden in den unterschiedlichsten Anwendungsbereichen: Von der medizinischen Einleitung in die klinische Hypnose, hin zur konkreten Rauchentwöhnungs- und Gewichtsreduktionshypnose, aber auch zur Verbesserung des Golf-Handicaps, sollte die Hypnose das Leben derer verbessern, die den Mut hatten, sich ihr anzuvertrauen. Und der kreativen Umsetzung waren dabei keinerlei Grenzen gesetzt: Als streng eingesprochenes Set von Hypnoseinstruktionen fand die Hypnoseplatte gleichermaßen ihr Publikum, wie als Hörspielarti-

ges Reenactment mit psychedelischen Klangexperimenten und effektiver Stimme.

Doch die Hypnoseplatte kann auch als Mitbegründer einer Self-Help-Kultur gesehen werden, die Anfang bis Mitte der 50er-Jahre noch in ihren Kinderschuhen steckte – und die Selbstermächtigung und Emanzipation von hierarchischen

Platte ist wie eine reguläre Hypnose strukturiert: Die Stimme des Therapeuten führt den Probanden anhand von Suggestionen in den Schlafzustand – und holt diesen nach viereinhalb Minuten mit einem Countdown wieder in den Wachzustand zurück. Der Begleittext zur Platte erläutert, dass um die Sitzung zu verlängern, dieser Countdown

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

Therapieverhältnissen versprach. Dass die Wiederaeneignung der eigenen Psyche ein – an sich – experimenteller Vorgang ist und nur wenige Jahre später im exzessiven Übersprung der Psychedelischen Revolution der 60er-Jahre eine Entsprechung fand, ist jedoch nur eine Subnarration in der komplexen Geschichte der Hypnoseschallplatte – und könnte wie viele der nun folgenden Themen sicherlich auch noch ausführlicher beleuchtet werden.

We are all affected by the influence of suggestion. We merely vary in the degree to which we respond to it.

Melvin Powers

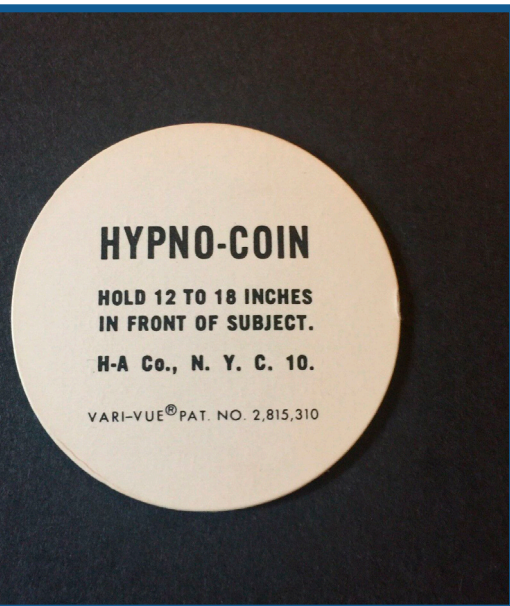
A Standardized Hypnotic Technique Dictated To A Victrola Record

George Hoben Estabrooks war 1930 der Erste, der einen Tonträger als Medium für Hypnoseanleitungen nutzte. Gemeinsam mit einem Technikerteam der RCA Victor nahm er 1930 *Hypnotic Technique* auf, eine beidseitig besprochene 78rpm 12" Grammophonplatte mit knappen 5 Minuten Spielzeit pro Seite. Der Begleittext der Platte weist explizit daraufhin, dass es sich um einen »Experimental Apparatus« handelt, der nur von zugelassenen Psychologen und Psychiatern angewendet werden sollte und nicht für eine allgemeine Öffentlichkeit gedacht sei. Die Schlafhypnose auf der ersten Seite der

in Anwesenheit eines Operators (also einer Therapeut*in) auch ausgesetzt werden könne – der Patient habe nur vorher seine schriftliche Einwilligung zu geben.

In »A Standardized Hypnotic Technique Dictated To A Victrola Record« einem ebenso ungefähr zeitgleich erscheinenden Aufsatz im *American Journal of Psychology*¹, erklärt Estabrooks, das Ziel der Plattenaufnahme sei »to produce a standard laboratory technique for experimental purposes«. In der noch relativ jungen, klinischen Hypnoseforschung ließen sich zu der Zeit regelmäßig Standards setzen – und Estabrooks ergreift die Möglichkeit und sichert sich durch die Verbindung von Hypnose und Sprachaufzeichnung bzw. durch die Verwendung der ebenso noch relativ neuen Technologie des kommerziellen Tonträgers seinen Platz im wissenschaftlich-medizinischen Kanon.

Estabrooks, zum Zeitpunkt der Schallplatten-Veröffentlichung Teil der Fakultät des Department of Psychology der Colgate University (die er später auch als dessen Vorsitzender leiten sollte), war, wie übrigens viele der später Hypnoseprofessionellen, im Ersten Weltkrieg mit Hypnose in Kontakt gekommen. 1926 promovierte er an der Harvard Universität über das rassistisch-grundierete Zeitgeistthema »The Enigma of Racial Intelligence«, widmet sich von dort an aber ausschließlich der experimentellen Hypnoseforschung. Esta-



Hypno-coin von Victor G. Anderson, Company: Vari-Vue, Patent no. 2815310

brooks setzte sich stets dafür ein, die Hypnose von ihrer grenzwissenschaftlichen Stigmatisierung zu rehabilitieren – und diese als rationale Wissenschaft neben Chemie, Physik und Mathematik zu etablieren. Vor dem Hintergrund seiner Militärsozialisation nimmt seine Estabrooks Forschung jedoch schon früh einen militärischen Turn: In seinem Standardwerk *Hypnotism* von 1943 widmet Estabrooks den Möglichkeiten von Hypnose zu Kriegszwecken mehr als ein Kapitel: Hypnotism in Warfare. Doch damit nicht genug. Estabrooks wird im weiteren Verlauf seiner Karriere in noch weitaus unethischere Gefilde hinabsteigen.

George Estabrooks vs. CIA

Doch der Schauer wird an unserer Seite bleiben, je tiefer wir in Estabrooks Biografie eintauchen: 2017 werden Auszüge aus Estabrooks Korrespondenzen mit J. Edgar Hoover, dem damaligen Leiter des Federal Bureau of Investigation (FBI) unter dem Freedom of Information Act (FOIA) veröffentlicht. Hoover, bekannt für seinen nicht zimperlichen Umgang mit dem ideologischen Feind, the Un-American, sowie für systematische Gesetzes- und Menschenrechtsverletzungen, wird von 1938 an Adressat unzähliger Anschreiben, gesendet von Estabrooks. Dieser versorgt Hoover so kontinuierlich mit Fachliteratur und

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.

Marietta Apparatus Co.

Produziert wird besagter *Experimental Apparatus* von der Marietta Apparatus Company, zu der Zeit Amerikas führendem Hersteller für Psychological Equipment. In enger Zusammenarbeit mit nahezu allen Ivy League Universitäten entwickelte die Marietta Apparatus Co. von Ohio aus ein umfangreiches Repertoire an Instrumenten für den experimentellen Laborgebrauch. Von Farbtests für Eisenbahner, elektronischen Reaktionstests für Kinder, hin zu physikalisch-optischen Wahrnehmungsapparaturen und akustischen Laborgerätschaften. *Edward Bradford Titchener's Sound Cage* findet sich ebenso im Programm, wie diverses Obskurgerät: Ein kurzer Blick in einen frühen Marietta-Werbekatalog² lässt schauern: Die Techniklager von Guantanamo Bay dürften ähnlich gut sortiert gewesen sein.

Forschungsberichten zu Hypnose als Spionage-, Überwachungs- und Interrogationsmethode, dass sich Estabrooks in seinen Schreiben mehrmals für sein Bombarding entschuldigen muss. Estabrooks Kommentare zeichnen ein Bild zwischen Über euphorie und Unterwürfigkeit – doch bei Hoover scheinen diese Anbiederungen gut anzukommen: Die ersten Hinweise, dass Estabrooks inoffiziell für das FBI arbeitet stammen von 1942. Einer von Estabrooks Colgate-Studenten meldet dem FBI, dass dieser versucht habe ihn für eine Undercover-Tätigkeit anzuwerben. Die Dinge ziehen ihre Kreise. Estabrooks Alleingang ist mit dem FBI nicht abgesprochen – und das FBI ist von der temporären Enttarnung alles andere als erfreut.

In seinem Buch *Spiritism*³ von 1947 kommt es zu einer weiteren Offenlegung vermeintlicher Geheiminformation: Estabrooks erwähnt seine Beteiligung an Experimenten unter militärischer

Leitung mit dem Ziel einer durch Hypnose induzierten Dissoziation. Kurz, zur Schaffung von Multiplen Persönlichkeiten (Multiple Personality Disorder; oder auch MPD benannte es der medizinische Jargon der damaligen Zeit): Also *Split personalities* (oder Superspies wie Estabrooks sie nennt), die zu operativen Militärzwecken fremdgesteuert werden können, gleichzeitig jedoch über keinerlei Erinnerung an ihren Auftrag verfügen.

Dem vorausgegangen sind jahrelange Hypnoseexperimente mit jugendlichen Straftätern in amerikanischen Staatsgefängnissen, von Estabrooks initiiert – und inspiriert von den

Häftlingsexperimenten in deutschen Konzentrationslagern zur selben Zeit. Dass Estabrooks die deutsche Militärhypnoseforschung auch schon vor Kriegsausbruch aufmerksam beobachtet hat, geht aus seiner Korrespondenz mit Hoover hervor. Inwiefern Estabrooks jedoch Einfluss auf den Umstand hatte, dass FBI und CIA nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs eben genau diese deutschen Wissenschaftler in ihre Laboratorien holten, wird von der Geschichtsschreibung noch erörtert werden müssen.⁴

Und wenn sich dies alles etwas zu sehr nach dystopischem Science-Fiction anhört: Nur wenige



Melvin Powers mit seiner Erfindung des Hypnose-Rades für den Plattenspieler.

Jahre nach Estabrooks Publikation feiert die Populärkultur Richard Condons Buch *The Manchurian Candidate*, gefolgt von John Frankenheimers gleichnamiger Verfilmung mit Frank Sinatra in der Hauptrolle. Das Thema Mind Control findet so seinen Weg in den Mainstream – und die Öffent-

MKULTRA zum Dirty Trickster amerikanischer Containment-Politik.

Unter Ausschluss der Öffentlichkeit entstehen so um die 150 Unterprogramme zu MKULTRA, allesamt mit Fokus auf die Manipulier- und Kontrollierbarkeit der menschlichen Psyche. Um die

Die CIA hat selbst nie Hypnoseplatten für die Öffentlichkeit hergestellt. Intern ist mit dem Medium jedoch experimentiert worden.

lichkeit sieht sich mit einem Themenkomplex konfrontiert, den sie erstmal dekodieren können muss. Fakt und Fiktion verschwimmen im Wechselspiel von Faszination und Grusel, und bilden ein fragiles Meinungsvakuum, das anfällig ist für Ideologisierung und Instrumentalisierung. Denn die menschliche Psyche möchte stets lieber an die Fiktion des Grausamen glauben, als an die Realität des Grausamen.

MKULTRA und Hypnoseforschung

Das nächste Kapitel nachrichtendienstlicher Hypnoseforschung schreibt sich nahezu wie von selbst: 1947 wird durch Verabschiedung des National Security Acts die CIA gegründet und die Geheimprojekte BLUEBIRD und ARTICHOKE führen die unter J. Edgar Hoover begonnene Hypnoseforschung bis 1953 fort. Auf Anweisung des amtierenden CIA-Direktors Allen Welsh Dulles wird am 13. April 1953 das Projekt MKULTRA aufgesetzt. Im Kontext des gerade an Dynamik zulegenden Kalten Krieges wird MKULTRA als Programm zur Entwicklung von Bewusstseinskontrolle legitimiert und unterliegt der höchsten Geheimhaltungsstufe. Der Wettlauf um die Nachkriegsweltordnung hat begonnen. Und im Verteilungskampf um Europa und dessen Ressourcen, sowie »zur Eindämmung des sowjetischen Imperialismus« (George F. Kennan), wird

80 Institutionen, 185 Forschungseinrichtungen, 44 Hochschulen und Universitäten, sowie diverse Krankenhäuser, Gefängnisse und Pharmaunternehmen werden Teil dieses Traumakomplexes, bei dem die Hypnose am Anfang auch noch eine tragende Rolle spielt, jedoch – durch den Einzug von LSD in die amerikanischen Universitätslaboratorien – gegen Ende der 50er-Jahre so langsam ins Abseits gerät. Eine Schwerpunktliste der MKULTRA-Forschung liest sich folgt: *Depatterning treatment* (Aufhebung sozialer Verhaltensmuster), *Psychic driving* (soziale und sensorische Deprivation), *Drug disinhibition* (Unwissentliche Drogeninduktion), *Sensory deprivation* (Entzug von sensorischen Reizen), *Sleep deprivation* (Schlafentzug), *Sexual abuse* (Sexueller Missbrauch), *Remote control behavior* (Verhaltensfernsteuerung), *Mass hypnosis* (Massenhypnose) und *Trauma based mind control* (Traumabasierte Gedankenkontrolle), *Assassin programming* (Attentäterprogrammierung).

Die Schneise, die MKULTRA durchs Land schlägt, ist massiv – und die Langzeitschäden sind nicht zu unterschätzen: Das von MKULTRA induzierte Trauma kann sicherlich als nationale Ursache der Kognitiven Dissonanz betrachtet werden, an der das gegenwärtige Amerika seitdem krankt. Auf Individualebene sieht die Sache übrigens ganz ähnlich aus: Viele der MKULTRA-Betroffenen brauchten und brauchen Jahrzehnte, um sich ihrer

Leidensgeschichte stellen zu können. Das Internet (und primär Youtube) ist voll von First Hand Accounts und Betroffenenberichten – und die Zahl derer, die nun eine späte Anerkennung für ihr erfahrenes Leid einfordern, geht in die Tausende. Erschwerend zur Aufarbeitung dürfte beigetragen haben, dass 1973 nahezu alle CIA-internen MKULTRA-Akten vernichtet worden sind – Richard Helms, damaliger CIA-Direktor, befürchtete einen Spitzel in den eigenen Reihen und auf seine Weisung wurde die Beweislast sorgfältig annulliert.

V for Victory: The V-Disc

Doch zurück zum Tonträger und dessen kulturpolitischer Implikation. Dazu eines vorab: Die CIA hat selbst nie Hypnoseplatten für die Öffentlichkeit hergestellt. Intern ist mit dem Medium jedoch experimentiert worden – Estabrooks Hypnoseplatte belegt dies ebenso, wie diverse bekannt gewordene Experimente mit Dauerbeschallung, Konditionierung durch Tape Loops unter Drogeninduktion (Dr. D. Ewen Cameron) und Belastbarkeitsstudien mit hohem Soundvolumen. Doch im operativen Alltagsgeschäft der CIA geht es zu einem großen Teil um die Schaffung von Stimmungen. Stimmungen, die die Wahrnehmung der Öffentlichkeit beeinflussen und die bestimmte Themen und Diskurse gesellschaftlich hervorbringen, lenken, steuern und verankern. Und so hat die CIA seit den frühen 50er-Jahren maßgeblich ein kulturelles Klima mitgestaltet, dass die Hypnoseschallplatte als Innovationsmoment hervorgebracht – und gleichzeitig die Hypnose als populärkulturelles Phänomen seiner Zeit promotet hat.

Doch andere US-Depart-

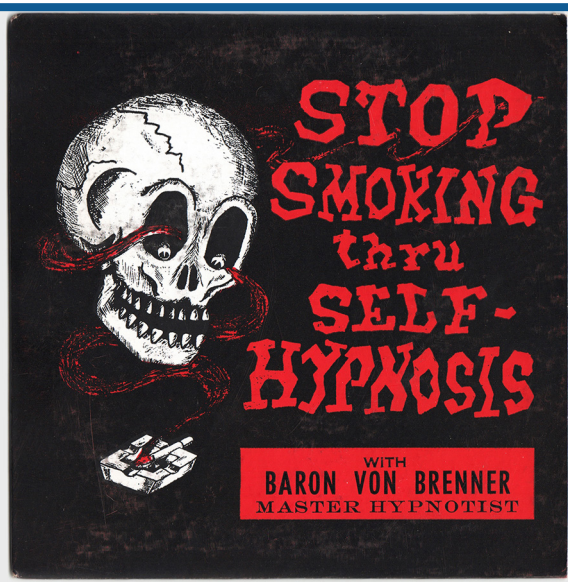
ments sind da weniger atmosphärisch vorgegangen – und haben die Schallplatte keck als Propagandawerkzeug eingesetzt: Zwischen 1941 und 1949 produzierte das V-Disc Program der Armed Forces Radio Service (AFRS) unter der Leitung von Captain Howard Bronson knapp eintausend 78 rpm 12“ Grammophonplatten zur Unterhaltung und moralischen Unterstützung der US-Truppen im Ausland. Neben Neuinterpretationen populärer Titel der Zeit (aus Urheberrechtsgründen durften keine Originalaufnahmen verwendet werden. Gleichzeitig war V-Disc aber ein Non-Profit Unternehmen – als Gegenleistung war den Interpret*innen und Musiker*innen dafür jedoch eine hohe Popularität bei Army, Navy und den Marines sicher) wurde die V-Disc auch oftmals mit Grüßen, Motivationsreden und Truppeneinschwörungen für die Soldaten eingespielt. Das Medium der Schallplatte entfaltete also auch hier seinen mesmerischer Effekt – und trug in einem wichtigen Maße zur Motivation und Stimmung des in Übersee stationierten Militärkörpers zu bei. Das V stand ja schließlich für Victory. Und an dieser Stelle begegnen wir auch jemandem wieder, der wohl ebenfalls als Sieger aus dem Programm hervorgegangen sein dürfte: Frank Sinatra. Denn Sinatra war einer der eifrigsten Unterstützer und regelmäßiger Künstler des beschriebenen Militär-Industrie-Unterhaltungskomplexes – und seine Karriere erlebte durch V-Disc einen Boost sondergleichen. Doch dazu bitte selbst einmal googeln: Sinatra / Mafia / CIA.

*Telegraph cables, how they sing down the highway
And they travel each bend in the road
People who meet in this romantic setting
Are so hypnotized by the lovely*

Frank Sinatra – *Moonlight in Vermont* (1966)



Klangbeispiel: Ernest W. Harvey – *Relax through Hypnotism*



Baron Von Brenner, *Stop Smoking thru Self-Hypnosis*, 7" record, Scientific Suggestion Institute, circa 1965.

Melvin Powers Hypnodisc

Aber natürlich gab es neben Estabrooks auch noch weitere, populäre Hypnotherapeuten – und auch diese hatten schon mal gute Ideen: 1961 entwickelt der in Los Angeles ansässige Verleger und Hypnotiseur Melvin Powers in seiner zweiten Publikation *A Practical Guide to Self-Hypnosis* die Idee der Hypnodisc. Dabei handelt es sich um eine auf Pappe gedruckte Spirale mit 12" Durchmesser und einem Loch in der Mitte zum Auflegen auf den Plattenspieler. Der Plattenspieler wird dabei zum Antriebsgerät, ähnlich wie Brion Gysins *Dream Machine*. Heißt, es braucht zur Hypnose noch nicht einmal mehr eine Aufnahme, sondern es reicht der Spirale bei ihrem monotonen Kreiseln beizuwohnen – und so sanft in einen trans-hypnotischen Zustand versetzt zu werden. Powers dazu: »The spinning spiral will cause a series of optical illusions, causing immediate eye strain and fatigue. The subject feels that he is being drawn

into a deep, dark revolving cone. By your suggestions of hypnotic sleep, you can place your subject in the somnambulistic state very easily. With some subjects, hypnosis will take place almost instantaneously.«

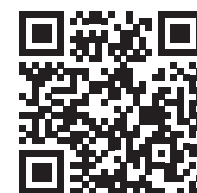
Powers entdeckt also ebenso zufällig wie Brion Gysin den opto-illusorischen Effekt kontinuierlichen Flickerns und dessen Auswirkung auf den Alphawellen-Bereich des Gehirns. Und so simpel seine Entdeckung ist, umso frequenter wird sie kopiert: Die Hypnodisc wird Teil der Populärkultur der frühen 60er-Jahre und findet in den unterschiedlichsten Varianten auf den Markt: Als motorbetriebenes Stand-Alone-Gerät ebenso wie als handliche Taschenspirale. Wissenschaftsmagazine wie *Popular Science* und *Popular Mechanics* tragen maßgeblich zum Erfolg und zur Medienpräsenz des neuen Unterhaltungsgadgets bei. Und die Hypnose wird kurzzeitig zum Gesellschaftsspiel für Jung und Alt. Dass nur einige Jahre später die Spirale in ihrer Fraktalvariante symbolisch für die psychedelische Revolution und die bewusstseinsweiternde Erfahrung von LSD, Meskalin und Psilocybin stehen würde, hatte Melvin Powers sicher nicht vorhergeahnt.

Death of the Groove – Metaphysik der Schallplatte

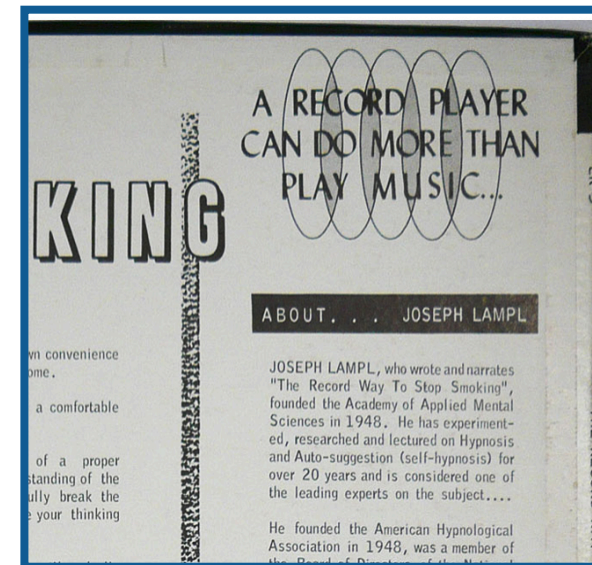
Dass die 60er-Jahre mit ihren psychedelischen Grenzerfahrungen natürlich eine Resonanz im spiritistisch, okkulten Ursprung der Hypnose erfahren, belegt die frühzeitliche Hypnoseforschung und der dortigen Lesart der Hypnose als mystische Praxis. Erst mit der Entdeckung des Bio-Elektromagnetismus durch Franz Anton Mesmer 1774 (von ihm zuerst als Animalischer Magnetismus bezeichnet, und später dann als Mesmerismus benannt) und der langsamen Verwissenschaftlichung bisheriger Hypnosediskurse, weicht die metaphysische Einschreibung des Hypnose-Begriffs langsam auf. Trotzdem bleiben ganze Bibliotheken voll mit Beiträgen zur Metaphysik der Hypnose.

Zur Metaphysik der Schallplatte hingegen, sieht es da weitaus dürftiger aus: Zwar arbeitet sich Friedrich Kittler in seinem Essay »Der Gott der Ohren« langsam an den Wirkkomplex aus Wahnsinn, Klang und Tonträger heran, doch gleich am Anfang seines Essays nimmt er sich konsequent die Möglichkeit einer metaphysischen Auflösung, in dem er den großen Gott Pan (samt der dazugehörigen Göttermischpoke) kurzerhand für Tod erklärt. Kittler war es ja auch, der einmal für die Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften angetreten war, und so wiegelt er zwar noch ab, »dass die Götter der Ohren können gar nicht vergehen« und dass sie »unter der Maske unserer Kraftverstärker und Beschallungsanlagen« wiederkehren werden, usw. – doch irgendwie nimmt man ihm das zu diesem Zeitpunkt auch nicht mehr so richtig ab. Denn spätestens, wenn er Pink Floyds Textzeile »The lunatic is in my head. The lunatic is in my head« (»Brain Damage«, Pink Floyd) zu »der Hirnschaden ist angerichtet« uminterpretiert, wird klar, dass Kittler eigentlich überhaupt keinen Raum für eine metaphysische Lesart zulassen möchte – sondern letztendlich alles wieder nur auf das mechanistisch, anthropozentrische Weltbild zurückfallen darf, welches unter Kittlers Kriegs- und Götteraffinität stets hervorblitzt.

Doch in einem anderen Punkt hat Kittler sicherlich Recht. Nämlich in der Feststellung, dass die »moderne Schallplatte, den Leuten das Gedächtnis für Wörter und Klänge abnahm«⁵. Doch Kittler führt seine These nicht



Klangbeispiel: Dr. Michael Dean's Hypnosis Record



Coverausschnitt aus: Joseph Lampl, *The Record Way to Stop Smoking*, The Living Record Library, 1964

weiter aus, sondern überlässt es Richard Osborne der 2012 in seinem bei Ashgate erschienen Buch *Vinyl: A History of the Analogue Record*⁶, der Metaphysik der Schallplatte zumindest ansatzweise ein eigenes Kapitel einräumt: In »The Groove« versucht Osborne zumindest eine Annäherung an Fragen, jenseits der materiellen Präsenz des Plattenobjektes. Dass dann jedoch David Toops sprachgenealogisches Wortspiel des Grooves (der Laufrille) als Grave (Grab) schon eine der umfassendsten und weitgehendsten Interpretationen darstellt, mag darauf deuten, dass die Medienwissenschaften in diesem Bereich sich schon längst in einem todesähnlichem Tiefschlaf wähten. Auch wenn Toop an anderer Stelle⁷ nochmal nachlegt, und er resümiert, dass »this black object is a fantastic metaphor for death [...] It has an inscription, just like a tomb«, dann regt das bestenfalls zum Schmunzeln an, lässt aber auch die Nadel nicht aus der Rille springen.

Doch Osborne deutet Toops luzide Metapher kurzerhand auch noch um, und bricht diese prärogativ zu einem medienhistorisch-materialistischen Resümee herunter, dass man eigentlich als Disinformation ankreiden sollte: Osborne schlussfolgert, dass die Schallplatte »a form of cryogenics« sei, »preserving life in order to reanimate it at another time.« Dass Kryogenik der Forschungsbereich ist, der sich mit der Konservierung von Leben durch Tieftemperaturtechnik beschäftigt, könnte jedoch nicht weiter von Toops fluid-ganzheitlicher Netzwerküberlegungen entfernt sein. Diese, von den Büchern *Ocean of Sound* (1995) bis zu *Haunted Weather* (2004) sukzessive weiterentwickelt, setzte Klang stets als ästhetische Erweiterung des Sozialen – und positionierte sich somit ganz explizit gegen die sterile Laboratmosphäre wissenschaftlicher Totalrationalisierung.

Denn natürlich kann eine Tonaufnahme das aufgenommene Event nicht »reanimieren«. Eine Tonaufnahme kann vielleicht eine Annäherung darstellen, Erinnerungen oder Assoziationen wecken, oder gar einen hypnotischen Zustand auslösen – doch das Leben und die Lebendigkeit sind passé – spätestens in dem Moment der Aufnahme. Und so bleibt die Schallplatte ein amnesischer Zwischenzustand, der bloß vorgibt, sich erinnern zu können – es jedoch eigentlich nicht kann.

Dass Osborne jedoch an keiner Stelle seines Essays (oder auch an keiner anderen Stelle seines Buches) die zu der Zeit überaus geschätzten Überlegungen Mark Fishers zum Hauntology-Begriff bzw. zu Jacques Derridas damit verwobenen Idee der »Metaphysik der Präsenz« mit einbringt, hinterlässt eine große Leerstelle im Diskurs. Von anderen, weiterführenden objekt-orientiert ontologischen Überlegungen zum nebulösen Feld populärer Musikkultur einmal ganz zu schweigen. Doch eventuell wäre es ja angebracht gewesen, in diese Richtung einfach nur kurze Erwähnungen

auszusprechen, um zumindest zu markieren, dass man diskurstechnisch im 21. Jahrhundert angekommen ist?

Under Hypnosis – Die Schallplatte als hypnotisches Medium

Doch für unsere Theorie der Hypnoseschallplatte sind diese – auch die in die Irre leitenden – Vorlagen allesamt hilfreich: Denn sie belegen, wie wenig substantielle Erklärungsansätze es bisher gegeben hat, das Medium Schallplatte – über seine technischen Bedingungen hinaus – adäquat zu interpretieren. Ein Rückgriff auf Marshall McLuhan vermag uns an dieser Stelle hilfreich erscheinen. Dessen Hauptthese, dass der Inhalt eines Mediums immer ein anderes Medium ist, ist natürlich auch schon oft und mit unterschiedlichsten Schlussfolgerungen auf die Schallplatte angewendet worden. Doch wenn wir nun McLuhans These einmal mit der Erkenntnis von Melvin Powers Hypnodisc zusammenbringen (nämlich, dass zum Erzielen eines hypnotischen Zustandes es bloß einer zirkulierenden Spirale bedarf), dann ließe sich daraus eine Schlussfolgerung anstellen. Nämlich die, dass die Schallplatte ein per se hypnotisches Medium ist. Und dessen konzentrisch ins Vinyl geschnittener Spiralverlauf auch jenseits seiner Datenspeichereigenschaft eine Funktion hat. Und diese Funktion wäre, den Nutzer der Schallplatte in einen Zustand von Entrücktheit zu begleiten, ihn zu betören, hypnotisieren, oder eben ihn zu verführen – ganz im Sinne einer kapitalistisch strukturierten Unterhaltungsindustrie. Und somit wäre die Hypnoseschallplatte die Hochpotenz dieser Logik – und schlussendlich die einzig wahre Schallplatte. Denn sie hätte das Eigentliche der Schallplatte, also ihr hypnotisches Wesen, vollends erkannt – und es in genau diesem Sinne für sich nutzbar gemacht.

--

1. *American Journal of Psychology*, Vol. 42, Nr. 1, Jan. 1930, S. 115–116
2. <https://digitalesammlungen.uni-weimar.de/viewer/piresolver?id=lit13720>
3. George Hoben Estabrooks, *Spiritism*, New York: Dutton, 1947
4. Siehe dazu Project Paperclip: Dr. Samuel Rascher, Dr. Walter Paul Schreiber, Pr. Dr. Kurt Blome
5. Friedrich A. Kittler, *Die Wahrheit der technischen Welt: Essays zur Genealogie der Gegenwart*, Frankfurt: Suhrkamp, S. 300
6. Richard Osborne, *Vinyl: A History of the Analogue Record*, Farnham: Ashgate, 2012
7. Vortrag von David Toop, am 9. März 2005 in der Barbican, London mit dem Titel *Deep in the Groove*

Tim Tetzner lebt in Berlin, ist ein interdisziplinär arbeitender Künstler und Autor mit einem Background in Klangkunst und experimenteller Musik. In Heft #120 forschte er zu nicht kirchlichen Orgeln und deren Verwendung in der zeitgenössischen Klangkunst. Seine Forschungen zur Hypnoseschallplatte werden u.a. auch in eine Ausstellung der gesammelten Exponate führen. Weitere Infos unter: www.experimental-apparatus.com

Vibrierende Balance

Lärmwirkung, Musiktherapie und Klangheilung

Karin Weissenbrunner

Dem Hören als ganzkörperliches Erlebnis und seinen gesundheitlichen Wechselwirkungen wird in der Öffentlichkeit und in den Musikwissenschaften zunehmend Beachtung geschenkt. Während das Interesse für Musiktherapie und Klangheilung stetig zu wachsen scheint, werden mit Klangduschen und Klangmassagen auch in zeitgenössischer Musik und Klangkunst Ideen von Wellness und Klangheilungsmethoden übernommen. Damit erweitern sich gegebene Darbietungsformate von Musik und Klang: Sie laden sowohl zum Hören als auch zum Fühlen ein.

Lärmwirkung

Der Einfluss von akustischen Ereignissen manifestiert sich in vielseitiger Weise in unserem Leben. Die Weltgesundheitsorganisation und das deutsche Umweltbundesamt widmen ihre Forschungen vor allem der Frage, inwieweit sich Schall als Lärm negativ auf den gesamten Organismus des Menschen auswirkt. Gemäß der WHO-Richtlinien beeinträchtigt Lärm nicht nur als subjektiv störender und lästiger Schall das Wohlempfinden, sondern beeinflusst als psychosozialer Stressfaktor auch die Gesundheit im engeren Sinne. Schäden verursacht von Lärm entstehen durch körperliche Stressreaktionen bzw. die Aktivierung des autonomen Nervensystems und des hormonellen Systems. Zu den negativen gesundheitlichen Auswirkungen gehören laut den im Oktober 2018 erschienenen Empfehlungen *Environmental Noise Guidelines for the European Region*

Herz-Kreislauf-Erkrankungen, chronische Lärmbelastung, Schlafstörungen, kognitive Beeinträchtigungen, Tinnitus und Gehörschäden sowie pränatale Beeinträchtigungen und Fehlgeburten.¹

Zusätzlich werden hier metabolische Auswirkungen und Auswirkungen auf die mentale Gesundheit aufgelistet. Nach den »Community Noise Guidelines« (1999) und den »Night Noise Guidelines« (2009) sind zum dritten Mal aktuelle Richtlinien erschienen, um die menschliche Bevölkerung (und auch Tiere) in der europäischen Region vor Lärm zu schützen. Die Untersuchung und Bewertung der Umgebungslärmquellen (Straßenverkehrslärm, Schienenverkehrslärm, Fluglärm, Lärm von Windenergieanlagen) wird zunehmend spezifisch und berücksichtigt sowohl die durchschnittliche Ganztagslärmbelastung als auch die nächtliche Lärmbelastung. Auch »Leisure Noise« – die Lärmbelastung während der Ausübung von Freizeitaktivitäten – wurde in den neuen Richtlinien mitaufgenommen. Die wirkungsgerechte Betrachtung von multiplen Umwelteinflüssen (z. B. durch die simultane Wirkung mehrerer Lärmquellen oder die Belastung durch Lärm und Luftschadstoffe) wird ein zukünftiges Forschungsfeld sein.²

Musiktherapie und Klangheilung...

Angesichts des Umfangs der Lärmwirkung und deren negativen Auswirkungen auf die menschliche Gesundheit erscheint das Potential eines umgekehrten, positiven Effekts von Schall durch-

aus plausibel. Methoden, Klang und Musik zur Heilung und Förderung des Wohlbefindens einzusetzen, haben sich weltweit über Jahrtausende entwickelt. Auch aus heutiger Sicht wird Musiktherapie als Alternative zu Medikamenten und herkömmlichen medizinischen Anwendungen geschätzt. Ihr therapeutischer Nutzen kommt z. B. bei Schlaganfällen, Alzheimer/Demenz, Parkinson, Autismus, chronischen Schmerzen, Abhängigkeitsproblemen und Depressionen zum Einsatz.³ Mit einem wachsenden Bevölkerungsanteil der über 60-Jährigen weltweit häufen sich chronische und neurodegenerative Erkrankungen, wie z. B. Gedächtnisverlust. Da Musiktherapie schmerzfrei, einfach anzuwenden und kostengünstig ist und gleichzeitig ein Mittel, das Freude bereiten kann, während kognitive, physikalische und soziale Funktionen verbessert werden können, besteht hier ein wachsendes Interesse für Musiktherapie.⁴ Neue Impulse für ein besseres Verständnis vom Zusammenwirken sensomotorischer und auditiver Vorgänge des Gehirns scheinen in Verbindung mit dem jüngeren Forschungsfeld und den interdisziplinären empirischen Ansätzen der 'embodied music cognition' zu kommen. Anstatt von einer passiven Prozessierung von Information beim Hören wird davon ausgegangen, dass das Gehirn dafür ausgestattet ist, sich interaktiv durch eine natürliche Umgebung zu bewegen:

The embodied way of understanding considers the listener in a closed interacting loop with her or his musical environment. This loop is constrained by the human body, hence »embodied«. It is assumed that human musical action and perception are reciprocal processes that fuel that loop, and that action and prediction are co-determined by constraints of the musical environment, as well as by those of the (corporeal) organism that interacts within it. Music is something that the listener interacts with, using sensorimotor, cognitive, emotio-

*nal, and energetic abilities that optimize the interaction; it can be seen as an expression of the embodied mind.*⁵

Die aus der Philosophie kommende Richtung des Embodiments wird zunehmend mit empirischen Studien belegt. Beispiele für förderliche psychologische und physiologische Effekte von Musik in Verbindung mit dem Körper lassen sich bei der Synchronisierung von Bewegung mit Musik durch den Prozess des Entrainments finden. Körperliche Funktionen, wie z. B. der Rhythmus des Herzens oder des Pulses oder des Atems aber auch Bewegungen beim Gehen oder Tanzen werden mit periodischen Stimuli synchronisiert. Bewegung und körperliches Training spielen eine wichtige Rolle beim Erhalt von Wohlbefinden. Tanz kombiniert motorische Aktivität und Koordination mit Emotionen, sozialer Interaktion und sinnlicher Stimulierung, was die Motivation, aktiv zu sein, steigert.⁶ Positive Effekte treten sogar verstärkt ein, wenn körperliche Aktivität und Musikproduktion zusammenkommen, was eine Studie durch den Vergleich des metabolischen Verbrauchs oder der Anzahl von weißen Blutkörperchen der Testpersonen suggeriert.⁷

Weitere Perspektiven über das Zusammenwirken von Schall und Gesundheit können in Lehren der Klangheilung entdeckt werden. Mit einer Übersicht von Klangheilungstraditionen untersuchen Barbara J. Crowe und Mary Scovel, inwieweit sich diese der Musiktherapie annähern lassen.⁸ Die Klangheilung beruft sich auf den direkten Einfluss von Klang – bzw. von akustischen Schwingungen – auf körperliche Strukturen, physiologische Funktionen und Gehirnaktivitäten.⁹ Dabei spielt es keine Rolle, wie die Klient*in den Klang auf emotionaler oder sozialer Ebene erfährt. Der Fokus wird auf die Selbstheilung gerichtet, eine Heilung von innen heraus, die auch mit dem in der allgemeinen Hochschulmedizin bekannten

Placebo-Effekt in Verbindung gebracht werden kann.¹⁰ Die Methoden gehen von einem von der Grundannahme aus, dass der Körper aus mehreren schwingenden Systemen besteht (auch als virtuelle Symphonie oder als Orchester gedacht), die nach Balance und einem Gleichgewichtszustand streben. Zum anderen verlinken mehrere Systeme aus verschiedenen Kulturen einen Ätherleib mit einem internen Energiesystem, wozu beispielsweise die Leitbahnen oder Meridiane für Akupunktur aus dem antiken China gehören oder auch die Chakras aus der indischen Yoga-Lehre.¹¹ Die Vorstellung, dass Musik und Klang über den Verstand und Gefühle hinausgehend spirituelle Bereiche berühren kann, ist auch von Musik aus der christlichen Tradition heraus bekannt. Auch scheinen, wie Micheline Lesaffre berichtet, aktuelle Konzepte von persönlicher Gesundheit zu bestehen, die Spiritualität – neben der physikalischen, sozialen, emotionalen und intellektuellen Dimension – als wichtige Ebene für das persönliche Wohlbefinden formulieren.¹² Dies könnte somit ein weiterer Ansatzpunkt für die Annäherung von Klangheilung und Musiktherapie sein. Mit einer kurzen Zusammenfassung der Methoden folgen genauere Erklärungen der unterschiedlichen Klangheilungskonzepte.

Crowe und Scovel definieren das Tönen (engl. »Toning«) als eine Kategorie der Klangheilmethoden. Mit vokalähnlichen Klängen der Stimme, die eher nach innen gerichtet sind, sollen emotionale oder physikalische Spannungen gelöst und mittels Resonanz bestimmte Teile des Körpers – Organe, Knochen, Gewebe und verschiedene Körpersysteme – und/oder Energiefelder der Schwingen gebracht werden. Als Resonanzfrequenz wird in diesem Fall eine spezifische Eigenfrequenz eines Objekts verstanden, die das Objekt zum Schwingen bringt. Durch die Resonanz wird an das natürliche, gesunde Schwingungsmuster »erinnert«

(im Gegensatz zu zwingen) und das Energiefeld des Körpers wird wiederhergestellt. Andere Varianten des »Tönens« sind Obertongesang¹³ und die Anregung der sieben Chakras (Energiewirbel), die in mehreren medizinischen Systemen außerhalb der hier konventionellen Medizin vorkommen. Die Tonhöhen und Klänge für die Chakras sind allerdings uneinheitlich. Es wird beispielsweise von »uh und ooo«-Lauten berichtet, die mit den verschiedenen Chakras übereinstimmen und diese durch Aktivierung des Energiezentrums mittels Resonanz normalisieren.¹⁴ Grundsätzlich kommen elektronische Geräte, akustische Instrumente oder die menschliche Stimme zum Einsatz.

Eine weitere Kategorie ist die Schallanwendung an den Körper, die mit erzwungener Schwingung arbeitet. Hier wird davon ausgegangen, dass das Universum und auch der Körper sowie jedes einzelne Organ aus Schwingung besteht. Ein krankhafter Zustand lässt demnach den Körper »unharmonisch« schwingen, er ist »out of tune«. Bei der Therapie der Kymatik beispielsweise wird dann die »korrekte« Resonanzfrequenz mit einem bestimmten Gerät auf den Körper übertragen, um das Gleichgewicht des Körpers und seinen natürlichen Zustand wiederherzustellen. Andere Anwendungen sind Radionik oder Methoden, die mit Stimmgabeln arbeiten.

Weitere Klangheilungslehren analysieren fehlende Frequenzen des Körpers und stellen diese wieder her (bei der Sirentechnik der Musikerin Sarah Benson), kombinieren Berührung, Klang und Bewegung, um unbalancierte Energien zu korrigieren (»Resonant Kinesiology« von Susan Gallagher Borg), oder gehen davon aus, dass jedes lebende System einen individuellen Eigenklang ausstrahlt und dass dessen fehlende Frequenzen wieder hinzugefügt werden können (wie bei der Bioakustik nach Sharry Edwards). Andere Methoden widmen sich dem Zuhören, wie die

Tomatis-Methode nach Dr. Alfred Tomatis, die verspricht Konzentrations- und Aufmerksamkeitsdefizite zu korrigieren sowie Gedächtnisleistungen und motorische Funktionen zu verbessern. Zudem gibt es Praktiken mit medizinischen Songs oder speziellen Frequenzen, die heilsam wirken sollen. Viele dieser Ansätze stützen sich dabei auch auf das Stimmungssystem des griechischen Mathematikers und Philosophen Pythagoras.¹⁵ Hinter den Heilmethoden durch Rhythmus bzw. Trommeln der indigenen und westlichen Musiker*innen steckt die Auffassung, dass alle Organismen eng mit Rhythmen verbunden sind, worauf z. B. rhythmische Muster von Körperfunktionen, neuronalen Prozessen oder auch Periodizitäten in der Natur hinweisen. Dieses Konzept scheint ähnlich zu den Annahmen in den erwähnten Studien zu Entrainment.

Klangheilungsmethoden werden meist als Workshops in selbstorganisierten Räumen angeboten.¹⁶ In Berlin kann beispielsweise im »Sonaryoga« das Tönen für sich selbst gelernt werden.¹⁷ Mit der achtsamen Anwendung von Stimmklängen, wie langgezogene Vokale und Geräusche der Stimme, wird das transponierende Potential auf Körper, Psyche und Energiefeld durch »verfeinertes inneres Lauschen« erkundet. Dabei lernt man Körperbereiche mit der Stimme zu »hören« und »anzusprechen«. Aus dem Bereich der Psychotherapie kommt scheinbar der Workshop-Leiter Heiko Streuff mehrere Methoden der Klangheilung zu kombinieren und bezieht sich beim »inneren Lauschen« auf das sogenannte »Dritte Ohr« der Sufis. Sufismus ist ein Oberbegriff für die mystischen Praktiken, die sich über die Verpflichtungen des Islams hinaus entwickelten. Obwohl der Bezug auf das »dritte Ohr« durch den Coach im Gespräch nicht genauer erklärt werden konnte, scheint eine Verbindung mit dem »spirituellen Hören« der Sufis naheliegend. In dem Bestreben der Sufis nach

Transformation und Erhöhung ihres menschlichen Zustands (human state) wird beschrieben, dass das Hören oder Lauschen nicht nur auf die Reichweite des materiellen Ohrs bezogen wird, sondern dass der externe Sinn auch zu einem internen führen müsse, was metaphorisch mit dem »Ohr der Seele« (*gūsh-i jān*) oder dem »Ohr des Herzens« (*gūsh-i dil*) bezeichnet wird.¹⁸

... in zeitgenössischer Musik und Klangkunst
Kerneigenschaften der Klangheilungsmethoden und des Wellness-Trends, die zu Ausgeglichenheit und Momenten des Entspannens aber auch zu erhöhter Konzentration und Aufmerksamkeit verhelfen, scheinen auch förderlich für die Bereitschaft, sich auf ungewohnte oder abenteuerlichere Klänge einzulassen. Komponist*innen und Klangkünstler*innen binden diese Charakteristika in ihre Klangkonzepte ein und lassen so neue Formate für Hörerlebnisse entstehen. Der Komponist Thierry Madiot, beispielsweise, entwickelte 2001 Klangmassagen (*massage sonore*), die sich zusammen mit seinem Partner Pascal Battus zu mehreren Varianten weiterentwickelt haben.¹⁹ Bei der *massage aérien* erzeugt eine Musiker*in für eine zuhörende Person im Sitzen oder Liegen verschiedenste, beinahe unhörbare Geräusche durch Objekte, ohne die Person dabei zu berühren. Bei der *massage solide* hingegen, erzeugt die Musiker*in hörbare und unhörbare Klänge durch Berührung unterschiedlicher Teile des Gehörs und der Schädelknochenstruktur einer Person. Die Klangmassagen schärfen so die Aufmerksamkeit auf akustische Details und betonen die Räumlichkeit des Hörens. Von diesen Arbeiten inspiriert entwarf das Ensemble KNM Berlin mit dem Projekt *New Music Spa* 2010 ein komplettes Klang/Wellness-Programm in Berlin. Neben den Konzerten mit Morton Feldmans *For Samuel Beckett* oder Ana Maria Rodriguez' und Michael Vorfelds *CRO-*

MORELAX – eine Klangbad-ähnliche Licht- und Klangkomposition – konnten auf mehrere Räume des Radialsystems verteilt Audioführungen mit Augenbinden (»Gehörte Stadt«), Klangmassagen und Lachyoga in Einzelsitzungen erlebt werden.²⁰ Dieses Projekt stellte sich auch in teils kritisch-humorvoller Weise einem angeblichen Widerspruch zwischen Neuer Musik und dem Genuss von Musik entgegen.

Komponistin Kaffe Matthews scheint ebenfalls Elemente aus der Musiktherapie/Klangheilung in den Klangkunstbereich zu übertragen. Interessiert an den Theorien der Bioakustik (siehe oben) und den physikalischen Wesensmerkmalen von Klang entwirft sie als Teil des kollaborativen Forschungsprojekts »Music for Bodies« Equipment wie *Sonic Armchairs* (seit 1997) und *Sonic Beds* (seit 2005). Diese klingenden Möbel erinnern an das »vibroacoustic Therapy« Equipment, das beispielsweise mit den Stühlen und Matten von Somatron angeboten wird.²¹ Allerdings kann Matthews hier mit einem künstlerischen Ansatz die Wirkung solcher Systeme erweitern. Matthews *Sonic Bed London* (2005, in Kollaboration mit David Muth) beispielsweise ist mit einem 12-kanaligen Audiosystem mit versteckten Lautsprechern und spezieller Software ausgestattet, das die Klänge individuell ansteuern und beliebig bewegen lässt.²² Wie die Künstlerin betont geht es ihr nicht nur um das Hören der speziell für dieses Klangbett komponierten Klänge, sondern auch darum, dass die Besucher*innen die Auf- und Abbewegungen durch Vibrationen am ganzen Körper spüren: »Stand near one [a Sonic Bed] and you'll hear it, go lay in it and you'll feel it make another sense, transformed into an immersive and intimate experience.«²³

Sogar Clubnächte werden dem Wellness-Flair nicht mehr entgegengesetzt und scheinen sich an dem Design von kompletten Umgebungen aus der Klangheilung zu orientieren, die akusti-

sche und vibrierende/taktile Stimuli mit Farbe, sakraler Geometrie oder olfaktorischer Stimulierung kombinieren.²⁴ Die Underground-Location WestGermany beispielsweise lockte kürzlich mit einem »Healthy: Ambient Rave«, der im Gegensatz zu Stroboskoplicht-Flackern und kräftigen Bässen immersive Musik in eine mit Sandelholzduft versetzte Atmosphäre taucht. Das Licht wird in Nebel gehüllt, die Dekoration simuliert Pflanzen/Natur und eine Vielzahl von Sitzgelegenheiten lassen Ruhe und Bewegung in Einklang kommen.

Musiktherapie und Klangheilung scheinen in einigen Bereichen, wie in der zeitgenössischen Musik und Klangkunst, das Zusammenwirken von Musik und Klang mit dem Körper in ein neues Licht zu rücken und bestimmte Hörweisen zu begünstigen. Eine weitere Annäherung dieser verschiedenen Bereiche lässt die Werte von Gesundheit und Wohlbefinden sowie von Medizin und Heilung reflektieren.

--

1. Siehe www.euro.who.int/en/publications/abstracts/environmental-noise-guidelines-for-the-european-region-2018 (Abruf: 15.8.2019)

2. Siehe www.umweltbundesamt.de/sites/default/files/medien/1410/publikationen/190805_uba_pos_who_umgebungslarm_bf_0.pdf (Abruf: 15.8.2019)

3. Vgl. Kölsch, Stefan. (2019) *Good Vibrations – Die heilende Kraft der Musik*. Berlin: Ullstein. Bottom of Form.

4. Vgl. Lesaffre, Micheline (2018). »Investigating Embodied Music Cognition for Health and Well-Being«, in Bader, Rolf. *Springer Handbook of Systematic Musicology*. Berlin: Springer Berlin Heidelberg. 779–791, S. 780.

5. Lesaffre, Micheline, Maes, Pieter-Jan, Leman, Marc (Hrsg.) (2017) [Introduction], *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction*. New York: Routledge, S. 1–2.

6. Vgl. Spada, Danilo (2017). »Coupling music and motion: From special education to rehabilitation«, in ebd., S. 261–268, S. 264

7. Vgl. Fritz, Thomas Hans (2017). »Jymmin – the Medical Potential of Musical Euphoria«, in ebd., S. 278–289, S. 282

8. Crowe, Barbara J., und Scovel, Mary (1996). »An Overview of Sound Healing Practices: Implications for the Profession of Music Therapy«, in *Music Therapy Perspectives*. 14, no. 1: 21–29. 1996, S. 21

9. Ebd., S. 22

10. Vgl. Micozzi, Marc S. zitiert in Caballero, Rodrigo (2013) *The Resounding Body: Epistemologies of Sound, Healing, and Complementary and Alternative Medicine on Canada's West Coast*. unv. Diss., The University of British Columbia Vancouver. DOI:10.14288/1.0167297 (Abruf: 18.8.19), S. 151.

11. Crowe, Barbara J., und Scovel, Mary (1996). »An Overview of Sound Healing Practices: Implications for the Profession of Music Therapy«, in *Music Therapy Perspectives*. 14, no. 1: 21–29. 1996, S. 23.

12. Lesaffre bezieht sich hier auf John R. Hjelms *The Dimensions of Health*, Vgl. Lesaffre, Micheline (2018). »Investigating Embodied Music Cognition for Health and Well-Being«, in Bader, Rolf. *Springer Handbook of Systematic Musicology*. Berlin: Springer Berlin Heidelberg. 779–791, S. 782.

13. Für ausführliche Darstellungen siehe Goldman, Jonathan (1992). *Healing Sounds: The Power of Harmonics*. Rockport, MA: Element, Inc.

14. Crowe, Barbara J., und Scovel, Mary (1996). »An Overview of Sound Healing Practices: Implications for the Profession of Music Therapy«, in *Music Therapy Perspectives*. 14, no. 1: 21–29. 1996, S. 23.

15. Ebd., S. 25

16. Vgl. Caballero, Rodrigo (2013). *The Resounding Body: Epistemologies of Sound, Healing, and Complementary and Alternative Medicine on Canada's West Coast*. unv. Diss., The University of British Columbia Vancouver. DOI:10.14288/1.0167297 (Abruf: 15.8.2019), S. 21

17. <https://sonaryoga.de> (Abruf: 15.8.2019)

18. Hicks, Andrew (2019). »The Regulative Power of the Harmony of the Spheres in Medieval Latin, Arabic and Persian Sources«, in: Gouk, Penelope, Kennaway, James, Prins, Jacomien und Thormählen, Wiebke (Hrsg.), *The Routledge Companion to Music, Mind and Well-Being*. New York: Routledge, S. 40

19. Beispiele zeigen Videos des Blogs: http://soundmassage.free.fr/wp/?page_id=220. http://soundmassage.free.fr/wp/?page_id=208 (Abruf: 18.8.2019)

20. Siehe www.kammerensemble.de/projekte/New-Music-Spa.0bae5.php (Abruf: 15.8.2019)

21. Siehe z. B. www.somatron.com (Abruf: 18.8.2019)

22. Siehe <https://musicforbodies.net/sonic-bed/london> (Abruf: 18.8.2019)

23. Kaffe Matthews zitiert bei <https://musicforbodies.net> (Abruf 18.8.2019)

24. Crowe, Barbara J., und Mary Scovel (1996) »An Overview of Sound Healing Practices: Implications for the Profession of Music Therapy«. *Music Therapy Perspectives*. 14, no. 1: 21–29. 1996, S. 27

Karin Weissenbrunner lebt in Berlin. 2017 promovierte sie in London mit einer Arbeit über Experimental Turntablism. In Heft #120 findet sich dazu ein Artikel. Sie ist u. a. Dramaturgin und Managerin beim Ensemble KNM Berlin und für die Serie Entangled Sounds im KM28 verantwortlich.

Sexy Marginalized: Die Hochkultur im Widerspruch

Julia Vorkefeld

Intersektionalität im Kulturbetrieb ist ein notwendiger Diskurs in den Kulturinstitutionen. Ableism, Sexismus und Diversity sind die derzeitigen Themen in der Kultur, egal ob nun Pop-, Club- oder Hochkultur. Aber wie sieht es innerhalb dieser Machtstrukturen der Kulturinstitutionen aus? Diskriminierung nach Innen erleben und intersektionale, inklusive Diversity nach Außen predigen. Ein Text über die Ambivalenzen in der Hochkultur.

In der Kulturgeschichte be_hinderter Körper ist der Körper in die *schuldige und unschuldige körperliche Deformation* unterteilt. Ähnliche Narrative gibt es immer noch in der Kunst. Narrative von Ekel, Fremdheit, Bedrohung und Hässlichkeit im Spannungsfeld zwischen Faszination und Abstoßung. Die Faszination über den Anderen. Dabei spielt keine Rolle, ob nun queerer oder be_hinderter Körper: Marginalisierte Randgruppen sind derzeit sexy und hip in der westlichen Kulturproduktion und in den Kulturinstitutionen.

Die neoliberale Kulturproduktion ist schnell in der Aufnahme, Verwertung und Vermarktung von gesellschaftlichen Veränderungen und Erneuerungen, davon ist die Hochkultur nicht ausgeschlossen. Aber wie weit gehen diese gesellschaftlichen Diskurse wirklich in die Strukturen ein? Aus medialer Wahrnehmung heraus erreichen die »neuen« Diskurse aus den aktivistischen Subkulturen zuerst die freien Theaterproduktionen

und Galerien, dann die etablierten Stadttheater und zuletzt Opernhäusern und Orchester. An dieser Entwicklung ist eigentlich nichts auszusetzen. Ganz im Gegenteil ist das ein notwendiger Prozess, wäre da nicht eine große Kluft zwischen Außen und Innen, zwischen Oberfläche und innerer Struktur, zwischen Protagam und tatsächlichen Arbeitsrealitäten. Seit 2017 gibt es das Diversity Arts Project Berlin, ein von der Berliner Kulturpolitik eingerichtetes Projektbüro, welches bei der Umstrukturierung der Kulturinstitutionen (Museum, Theater, Oper usw.) in diverse und inklusive Orte berät. Sandrine Micossé-Aikins, eine Mitarbeiterin, beschreibt es genauer:

Man kann den Grund in der Geschichte des Kulturbetriebes suchen oder wie unser Kulturverständnis überhaupt zustande kommt. Das ist ein bürgerliches Abgrenzungstool. Schon immer gewesen. Das heißt diese Hierarchien, die eingebaut sind, die sind da nicht zufällig. Das sind sehr steile Hierarchien, wie Entscheidungen getroffen werden und wie die Arbeitsverhältnisse sich unterscheiden von Leuten, die ganz oben in der Hierarchie sitzen und denen die ganz unten sind. In solchen Hierarchien ist es ganz schwer, Veränderungen tatsächlich durchzusetzen, weil es von den Leitungen meistens kein Interesse gibt. Das sich da tatsächlich was ändert, das würde Machtverlust bedeuten. Das ist immer etwas, das Menschen in Machtpositionen in der Regel versuchen zu verhindern. Dass sie Macht abgeben müssen. Und gleich-

Baby Punk. Foto: Abe Hale.



zeitig ist man darauf angewiesen, dass diese Leitungen mitarbeiten an diesen Veränderungsprozessen und deswegen ist das ein Dilemma.

Die Hochkultur grenzt sich ab von der »niederen Kultur«, der Popularkultur. Der Terminus Hochkultur impliziert bereits eine Abgrenzung und damit die Exklusion. Das fängt an mit Elitarismus

Ein hochangesehener Komponist für neue Musik und eine schwarze Performerin sind ein kinky Paar.

und Klassismus an Kunst- und Musikhochschulen: Wirkliche Chancen später im etablierten Kulturbetrieb Fuß zu fassen, haben oft nur Student*innen aus Akademikerfamilien mit entsprechenden Ressourcen. Da gibt es keinen Unterschied, ob nun Film-, Kunst-, Tanz- oder Musikhochschule oder ob ein*e Person aus der sexy Randgruppe als Token auserkoren wird, Karriere zu machen innerhalb des Systems.

Diese Abgrenzungskette findet ihre Zuspitzung im Umgang mit den Rezipient*innen. Kulturinstitution wollen und müssen für das Publikum hip und trendy sein, damit sie relevant bleiben.

Dafür greift der Apparat aktuelle gesellschaftliche Diskurse auf. Diversität und Inklusion wird sich natürlich gerne dick auf die Website geschrieben, nur nicht in leichter Sprache oder mit Informationen zur Barrierefreiheit. Im Innern herrschen die gleichen verstaubten Hierarchien und Machtmechanismen wie vorher. Ähnliche Problematiken gelten auch für Schreiberlinge, als Autor*in im Kulturjournalismus ist die Konkurrenz groß und die Bezahlung schlecht, wer da nicht schnell und ohne Rechtschreibfehler liefert, hat es schwer. Die Medien berichten zwar gerne über Diversity und Inklusion, aber in den Kulturredaktionen findet sich wohl selten jemand mit

einer körperlichen oder mentalen Be_hinderung, wie Legasthenie. Ein*e Autor*in, die Fehler macht oder mehr Zeit braucht ist schlecht für den kapitalistischen Medienbetrieb. Sogar alt hergebrachte Rollenbilder sind noch salonfähig. Und nicht zu vergessen, dass Pay-Gaps immer noch normal sind. Nur weil die Themen Ableismus, Rassismus und Queer in den Kulturapparaten nach außen hin

verhandelt werden bzw. gepredigt werden und ab und zu ein Quoten-PoC oder be_hinderte Person auf der Bühne eines Stadttheaters zu sehen ist, heißt das noch lange nicht, dass der Kulturbetrieb sich nach innen wirklich umstrukturiert: Also, dass nicht nur weißen männlichen Cis-Kollegen eine Chance gegeben wird zu arbeiten und sich künstlerisch zu entfalten.

Die südafrikanische Performerin Laura Lulika hat in der britischen Stadt Brighton Tanz und Visual Arts studiert und musste aufgrund einer chronischen Krankheit ihre Karriere als Tänzerin aufgeben und hat ihr künstlerisches Schaffen ihrer Krankheit angepasst. Sie performt nun in dem queerem Crip-Kollektiv Sickness Affinity Group. Sie erzählt:

I think from my experience the bigger the institutions and the more funding they have actually the less accessible they are and the more disorganised they are. And I had that experience here in Germany and also in the UK. It really makes me want to continue working with more DIY-groups and more DIY-spaces, in spaces which are more queer and more punk and to work less with institutions that just want to use my sexy marginalisation to appear diversers.

In der klassischen Musik, insbesondere in Deutschland, geht der Wandel noch langsamer vonstatten, als in den restlichen Kulturinstitutionen. Frauen als Dirigent*innen gibt es kaum, PoC ist sowieso selten und körperbe_hinderte Musiker*innen im Orchester sind eine Rarität. Natürlich gibt es internationale Gegenbeispiele wie

Die Kulturschaffenden denken, sie machen schon »so viel und sie seien so weltoffen«, weil sie ja eben Kulturschaffende, Künstler*innen sind.

das British Paraorchester, die damit werben, dass Orchester für das 21. Jahrhundert neu zu erfinden. Doch das ist noch eine Randerscheinung und kein etablierter Standard.

Im Frühjahr erschien die Dokumentation *The Artist And The Pervert*, ein Film, der sehr deutlich die berufliche und künstlerische Kluft zwischen Mann und Frau, zwischen Weiß und Schwarz thematisiert, welche Privilegien weiße Künstler im Gegensatz zu schwarzen genießen. Die beiden Hauptakteure: Ein hochangesehener Komponist für neue Musik und eine schwarze Performerin sind ein kinky Paar. Ein Paar, welches mit ihrer außergewöhnlichen Beziehung, nach westlichen heteronormativen Standards und Diskurse anstößt: Rassismus, Polygamie, Antisemitismus und Feminismus. Ein später Diskurs in einer Nische der Klassik, die vor allem weiß dominiert ist. Die neue Musik ist eine Nische, die ohnehin von der Klassik als wilder experimenteller Raum angesehen wird, als Artsy Fartsy. Ob da diese Debatten von den etwas langsamen Institutionen Oper und Philharmonie überhaupt ernst genommen wird, wird sich noch zeigen. Viel eher ist zu erwarten, dass es wieder nur eine *faszinierende* Randerscheinung bleibt.

Die Häuser selbst sind behäbig, allein schon architektonisch, aber auch in der Aufführungspraxis

für die Rezipienten, inklusive Räume zu schaffen. Caroline Huth vom Diversity Arts Projektbüro ist im Team für den Arbeitsschwerpunkt Dis_abilität zuständig. Sie sorgt sich das der Begriff Inklusion in den Kulturbetrieben zu kurz gedacht wird:

Ich hoffe, dass sich dieser Prozess nicht nur auf Barrierefreiheit reduziert. Barrierefreiheit ist für mich nicht gleich ein diskriminierungskritischer, inklusiver Kulturbetrieb. Das wird oft auf diese physische Ebene von »Wir haben jetzt die Rampe angebaut und damit sind wir inklusiv.« gebracht. Da sollten wir nicht stehen bleiben. Das finde ich total wichtig, dass das ganzheitlich gedacht wird, durch alle Ebenen hindurch und auch nicht nur auf die Rezipienten von Kunst und Kultur ausgelagert wird.

Hinsichtlich Be_hinderung besteht in der Gesellschaft noch allgemein ein defizitorientiertes Verständnis. Die Schreibweise Be_hinderung ist von der Crip-Community absichtlich gewählt, da die be_hinderte Person von der Gesellschaft behindert wird und nicht anders herum. Die Gesellschaft selbst erzeugt die Kluft zwischen der be_hinderten Person und der Integration in die Gesellschaft. Be_hinderung an sich wird noch nicht als soziale Bewegung wahrgenommen – obwohl sich daraus eine Kultur der Behinderung ableiten lässt. Dafür muss aber erst ein Bewusstsein geschaffen werden; eine weitere der vielen Aufgaben des Diversity Arts-Büro. Das Büro kümmert sich, neben der Bildungsarbeit und dem Strukturwandel durch Personalpolitik auch um Weiterbildungen

und Empowerment. Caroline Huth formuliert es folgendermaßen:

Diese Kategorien, mit denen wir hier arbeiten, beziehen sich auf das allgemeine Gleichbehandlungsgesetz. In den letzten zwei Jahren haben wir uns einige Bereiche erarbeitet. Dazu gehört einmal der Bereich: Empowerment, also sich darum zu kümmern, was brauchen die Personen, die von Diskriminierung betroffen sind im Kulturbetrieb. Da geht es ganz viel um Qualifizierung und Weiterbildung. Die Dinge aufzufangen oder zur Verfügung zu stellen, die Menschen, die den Zugang zum Arbeitsmarkt im Kulturbetrieb nicht bekommen. Diese Qualifizierung anderweitig zu ermöglichen, um diesen zu erleichtern, Fuß zu fassen – oder manchmal sind das auch einfach nur Coping-Strategien, wie gehe ich damit um, wenn ich mit Diskriminierung konfrontiert bin im Arbeitsleben? Was sind eigentlich meine Rechte, wo kann ich mich hinwenden usw. Also ein Fundament schaffen für all diejenigen, die mit Diskriminierung zu kämpfen haben im Arbeits-Alltag und wie sie damit besser umgehen können – solange es eben so ist, wie es ist. Das wird sich jetzt nicht so schnell verändern.

Das ist eine nicht gerade optimistische Prognose eines Projektbüros, welches gerade für den Strukturwandel innerhalb der Kultur kämpft. Das Bewusstsein ist zwar partiell da, aber die Umsetzung schwächelt noch auf vielen Ebenen. Predigen ist einfach, Image ist alles, aber wirklich was ändern, das erfordert schon einiges mehr. Die in Berlin lebende Künstlerin und Musikerin Laura Lulika, auch unter dem Pseudonym Baby Punk bekannt, beschreibt ihre Sichtweise im Gespräch mehr als pragmatisch:

There is a lot of art institutions and galleries and creative organisations that want to work with marginalised artists that want to work with crip artists so that

they can appeal very diverse. But at the same time they don't actually want to take any care of that person's access, needs or give them the support which they need to make for the work they want to create. So, I think it will take a lot of work and that this work needs to be changed, which is systemic and not on a surface level.

Diese Ambivalenz liegt vor allem an mangelnder und schwacher Selbstreflektion des Kulturbetriebs. In der eurozentrischen Auffassung über Kunst und Kultur ist der Glaube tiefverwurzelt, dass die Kultur schon weltoffen und tolerant ist. Das ist ein feststehender Glaubenssatz innerhalb der Strukturen. Das macht die Arbeit des Diversity Arts Projektbüro auch so schwer, da die Kulturschaffenden denken, sie machen schon »so viel und sie seien so weltoffen«, weil sie ja eben Kulturschaffende, Künstler*innen sind. Es ist also noch ein steiniger Weg bis die Predigt von Diversity, Emanzipation und Inklusion, soweit Inklusion möglich ist, auch wirklich strukturelle Realität wird. Da haben wir alle als aktive Kulturarbeiter*innen noch viel zu tun. Das Hinterfragen der eigenen Privilegien ist harte Arbeit und das Eingeständnis schmerzhaft für das Ego, das einige oder vielleicht man selbst, der/die welche hat, umso schwerer. Gerade im Ego-Wettbewerb der Kultur. Es erfordert Arbeit, an Andere zu denken und ihre Perspektive mitzudenken oder im Bewusstsein dessen die sogenannte Awareness zu entwickeln – besonders für erfolgreiche Kulturschaffende. Wer die Personen in den Machtpositionen sind, die sich Ideen aneignen können, z.B. Diskurse, die jahrelang aktivistisch erkämpft, gelebt und erarbeitet worden sind, und sie dann für sich selbst verwerfen und auf bestimmte Art und Weise ausbeuten, solange bis etwas Anderes, Neues kommt – ohne wirklich Interesse daran zu zeigen, etwas innerhalb der Machtstruktur zu verändern. Da muss häufig erst die Politik kommen, einschreiten und

Diversity und Inklusion verordnen. Es könnte jetzt noch drei Seiten so weiter gehen mit meiner Predigt über doppelbödige Standards in diesem Metier, aber dieser Text soll hier ohne den Zeigefinger enden, sondern nur mit einem Appell an das Bewusstsein für das Innen und Außen und den Wunsch, dass mehr Projekte wie Disability Affinity Group oder das Diversity Arts Projekt entstehen und diese engagierten Kulturarbeiter*innen auch in Zukunft weiter arbeiten können mit angemessener Bezahlung und entsprechenden Credits.

Danken möchte ich allen Aktivist*innen, die unermüdlich für mehr Diversity und Inklusion in der Kultur arbeiten.

Julia Vorkefeld macht ihr *Positionen*-Debüt. Sie schreibt freiberuflich über queere Kultur für Siegesssäule, Lmag und den Bayerischen Rundfunk. Außerdem führt sie Regie für das essayistische Radio-Format Nachtstudio des BR2. Hier interessieren sie Subkulturen, Szenen und Anthropologie mit philosophisch-popkultureller Perspektive.

Mögliche Sinne und unmögliche Klänge

Über Spekulationen aus der Science-Fiction zum Thema Hören

Dariusz Brzostek

Science-Fiction ist seit Jahren die Kunst der literarischen Antizipation, deren Domäne sich zu einer »Vision der Zukunft nach den Richtlinien der anerkannten Philosophie, der Realitätstheorie,

und ethischen Problemen in Bezug auf Bereiche wie Transplantologie oder Cyborgisierung des menschlichen Körpers. Nicht ohne Bedeutung ist hier sicherlich die Tatsache, dass sich unter den Er-

Science-Fiction ist ein spätes und recht unerwünschtes Kind des europäischen Rationalismus, das den unvermeidlichen Fortschritt der Zivilisation betrachtet.

der Kulturevolution, der Zivilisation, der Wissenschaft usw.«¹ entwickelt hat. Ihr grundlegendes Werkzeug ist die Methode der »imaginären Spekulation«, also solch einer, »die auf dem heutigen wissenschaftlichen Weltbild basiert«². Der Besonderheit dieser literarischen Form sind sich deren Schöpfer, Theoretiker und Leser bewusst. Ein gutes Zeugnis dafür ist die Ansicht, die der bekannte Autor Harry Harrison vor Jahren geäußert hat: »Der Name des großartigen Spiels in Science-Fiction lautet ›Was wäre, wenn...‹ und dies ist wahrscheinlich einer der Faktoren, die die Zugehörigkeit des Romans zu diesem Genre bestimmen.«³ Science-Fiction ist ein spätes und recht unerwünschtes Kind des europäischen Rationalismus, das den unvermeidlichen Fortschritt der Zivilisation betrachtet.

Ein besonderes Interesse von Science-Fiction liegt neben der Raumfahrt, Robotik und Problemen der künstlichen Intelligenz in der Medizin – mit all ihren technologischen Herausforderungen

finder*innen der Science-Fiction eine große Gruppe aus Wissenschaftler*innen (Physiker*innen, Astronom*innen, Biolog*innen und Chemiker*innen) sowie Ärzt*innen zusammensetzt. Vielleicht geht dieses Problem jedoch noch tiefer und ist so, wie es einst Stanisław Lem – Science-Fiction-Autor und von Beruf aus Arzt – sah:

»In der Tat waren die einzigen und seltenen Vertreter des naturwissenschaftlichen Milieus, die echte Schriftsteller wurden, Menschen mit medizinischer Ausbildung bzw. Ärzte; wahrscheinlich weil die Medizin noch aus alter Zeit eine Art Brücke darstellte, ein Übergang zwischen dem humanistischen und dem wissenschaftlichen Bereich der Kreativität.«⁴

Im Fall der Science-Fiction-Literatur wurden wissenschaftliche Kriterien, die zumindest die angenommene Wahrscheinlichkeit der dargestellten Erfindungen und Technologien voraussetzen, gleichzeitig zur Herausforderung und Begrenzung für medizinische Spekulationen. Wie Fredric

Jameson zu Recht betonte: »In der Science-Fiction geht es bei produktiven Fragen der Repräsentation nicht darum, ob wir uns als Leser eine neue Farbe vorstellen können, sondern ob wir uns ein neues Sinnesorgan und einen entsprechend neuen Körper vorstellen können.«⁵ In Bezug auf medizinische Phantasien lautet daher nicht selten die Schlüsselfrage, wie diese neuen oder radikal anderen – unmenschlichen oder postmenschlichen Körper – zu heilen, zu verbessern oder zu modifizieren sind. Der bereits zitierte Stanisław Lem vertraut uns in einem seiner Interviews an:

»In den eher fantastischeren Werken suggerierte ich für die Zukunft die Entstehung einer kontinuierlichen Medizin. Es wird keine Interventionsmedizin mehr geben – also, haben wir etwa Hals- oder Beinschmerzen, eilen wir nicht mehr zum Arzt, sondern ein winziges Gerät, das, sagen wir, zwischen den Schulterblättern oder in der Nähe des Bauchnabels platziert wird, überwacht die wichtigsten Parameter unseres Körpers. Bereits jetzt legen wir zum Beispiel den Holter-Gürtel 24 Stunden lang am Patienten an, um seinen Herzstatus zu überprüfen. Zukünftig wird möglicherweise eine Zentrale eingerichtet, in der jede lebende Person einen eigenen Computer hat. Wenn etwas in ihrem Körper erkrankt ist oder sich nicht richtig verhält, leuchtet eine rote Lampe im Kontrollfeld auf oder es ertönt ein Signal, damit die Medizin richtig einschreiten kann.«⁶

Diese Art der Spekulation füllt jedoch selten ganze Science-Fiction-Werke aus, schon gar nicht als Hauptstrang ihrer Handlung, vielmehr sind sie häufig attraktive Accessoires und Details, die der Romanwelt eine zukunftssträchtige Ausstattung geben und den Eindruck erwecken, wir würden uns in einer Welt von morgen aufhalten. Einer Welt, weit entfernt von heute, in der die Zivilisation einen neuen technologischen Entwicklungsstand erreicht hat. Eine umfassende Liste der in

der Science-Fiction vorkommenden medizinischen Motive mit interessanten Beispielen sowie deren erste reale Umsetzungen finden Sie unter www.technovelgy.com.⁷ Zudem liefern folgende interessante Monographien detaillierte Analysen ausgewählter Beispiele: H. G. Stratmann *Using Medicine in Science Fiction*⁸ und Kathryn Allan *Disability in Science Fiction*⁹. Ein interessanter Aspekt bleibt jedoch, welchen Anteil diese Spekulationen an Fragen nach Gehör, Hören, Stimm- und Sprachartikulation sowie sensorischer Wahrnehmung erfüllen, die das Erleben von Klang und Musik ermöglichen.

Wahrscheinlich erinnert sich jede Science-Fiction-Liebhaber*in, die mit den Klassikern vertraut ist, noch genau daran, wie es in Frank Herberts Roman *Dune* Mitgliedern des Bene-Gesserit-Ordens gelingt, durch eugenische Experimente und langes Training eine Technik namens *the Voice* zu verwenden, die zwar das überzeugende Potenzial menschlicher Sprache hervorbringt und klare Befehle erteilen kann, jedoch ohne Verwendung jeglicher Semantik und ausschließlich durch den Klang der Stimme. Zeitgleich wird der treue Mentat der Atreid-Familie, Thufir Hawat, genetisch verändert, um alle Sinne zu schärfen und das Hören empfindlicher für die Nuancen der Stimme (und für *the Voice*) zu machen.

Und doch hat Science-Fiction im Laufe der Jahre weitaus breitere Bereiche medizinischer Recherchen für die nahe und ferne Zukunft entdeckt. Es genügt, Implantate (*bionic ear*) oder die Erweiterung der Hörwahrnehmung (*augmented hearing*) sowie Formen der Therapie und Psychotherapie zu erwähnen, die darauf abzielen, die sensorische Empfindlichkeit des menschlichen Körpers zu verändern oder neu einzustellen. Es lohnt sich, einige Beispiele näher zu betrachten.

*

Die Fernsehserien *The Six Million Dollar Man* (1973) und *The Bionic Woman* (1976) gelten allgemein als die ersten beliebten Science-Fiction-Geschichten, deren medizinisch optimierte Helden mit Implantaten ausgestattet wurden, die ihre sensorische Wahrnehmung erweiterten, darunter das sogenannte »bionic ear«, das das Hören von Ultra- und Infraschall sowie Radiowellen usw. ermöglichte.¹⁰ *Man Plus* (1976) von Frederik Pohl, der wahrscheinlich bekannteste und am meisten ausgezeichnete Science-Fiction-Roman über Cyborgs, erzählt die Geschichte eines Versuchs, den Mars zu kolonisieren, wobei der menschliche Körper durch einen mechanischen Körper ersetzt werden muss. Das menschliche Gehirn wird hier auf die für die Maschine verfügbaren Sinnesorgane abgestimmt, damit der Cyborg »auf einer Wahrnehmungsebene, die er noch nie zuvor erlebt hat.«¹¹ hören kann.

In Greg Bears nanotechnologisch-medizinischer Fantasie *Blood Music* (1985) erschafft der Protagonist einen organischen Computer, der auf der Arbeit von Lymphozyten basiert, wodurch sein Körper völlig neue Wahrnehmungsfähigkeiten erlangt und dieser medizinisch veränderte Mensch über sich selbst sagen kann: »Ich höre stetig das chemische Summen von angenommenen und abgelehnten Molekülen.«¹²

Eine technologische Veränderung der Sinneswahrnehmungen ist zweifellos auch aus dem Roman *Diamond Age* (1995) von Neal Stephenson bekannt und dient unter anderem dem Hören von Musik mithilfe einer »synchronen akustischen Matrix« – die »verteilt auf der Oberfläche des Trommelfells [liegt] wie auf einer Erdbeere verstreute Kerne«¹³ und in der Lage ist, den ganzen Körper in ein Hörorgan zu verwandeln. In dem Roman *Earth* (1990) beschreibt David Brin Implantate für die geräuschlose sprachliche Kommunikation auf der Basis von Subvokalisation, die in der Hörprothetik eingesetzt werden.

All diese Erfindungen und Verbesserungen beschreiben Auswirkungen des innovativen Potentials der Biotechnologie, die jedoch nicht mehr nur als reine theoretische Modelle und Projekte, sondern in Aktion mit verschiedenen möglichen psychologischen und bioethischen Konsequenzen gezeigt werden.

Aber die Science-Fiction ist in ihren Spekulationen noch kühner (also *de facto* weniger wissenschaftlich). Diese Kühnheit manifestiert sich im Übrigen hauptsächlich im Bereich jener Ideen, die es den Autoren ermöglichen Konzepte zu entwickeln, die vom aktuellen Stand der wissenschaftlichen Erkenntnisse losgelöst sind oder direkt von der Theorie des Parawissenschaftlichen oder gar Anti-Wissenschaftlichen schöpfen. Entscheidend ist, dass dieser Mut zur Vorstellungskraft gar nicht in der formalen Sphäre des literarischen Textes und in dessen Sprache und Tonebene zum Ausdruck kommt. Dieser Aspekt bleibt, ebenso wie die Domäne der Erzählung in der Science-Fiction, recht konservativ – schließlich greift sie eifrig nach bewährten Bildgebungsmustern und Beschreibungsmodellen – etwa aus der Marine (in Werken über Raumfahrt) oder aus der Ethnographie (in den Geschichten von erstem Kontakt mit einer fremden Zivilisation). Auch in Spekulationen über Klang und Hören bedient sich der Science-Fiction-Stil der Sprache der Musikwissenschaft, der Larynologie oder einfach einer naturgetreuen Beschreibung von Klängen der Natur und Kultur.

*

Die Geschichten von Norman Spinrad sind Beispiele, bei denen Anklänge an antipsychiatrische Gegenkultur und psychedelische Revolution erklingen. Das Thema der beiden folgenden Arbeiten sind eigenartige Therapien, die die kognitiven Dispositionen des Menschen modifizieren.

»Carcinoma Angels« (1967), aus der berühmten Anthologie von Harlan Ellison *Dangerous Visions*, berichtet vom Kampf des genialen Milliardärs Harrison Wintergreen gegen seine eigene Krebserkrankung. Angesichts der Hilflosigkeit der tradi-

Patient erlebt, der nun »alle Klänge des Regenbogens« hören kann. Diese phantastisch-medizinischen Fiktionen wurden stark von jenen kulturellen Veränderungen beeinflusst, die auch die Konzepte von Timothy Leary und dessen Evolu-

Auch in Spekulationen über Klang und Hören bedient sich der Science-Fiction-Stil der Sprache der Musikwissenschaft, der Larynologie oder einfach einer naturgetreuen Beschreibung von Klängen der Natur und Kultur.

tionellen Schulmedizin nimmt Wintergreen den Kampf gegen den Krebs auf eigenem Territorium auf – im Inneren seines eigenen Körpers. Um dies zu erreichen, ist er jedoch gezwungen, mit Hilfe von Giften und Psychedelika (Morphium, Novocain und Curare) die sensorische Empfindlichkeit seines Körpers umzustellen:

»Harry streckte eine analoge Hand aus und stellte das metaphorische Radio nach innen ein: Weg von dem leeren Band der Außenseite des Universums zu dem ungenutzten Band seines eigenen Körpers, der inneren Welt, weil nur so sein Geist vor dem Chaos bewahrt werden konnte.«¹⁴

Von nun an ist der Held, der sich nun allein in seinem eigenen Körper befindet, in der Lage sich in seine eigene Stimme hineinzuhören (»Er hörte furchterregende Symphonien, gespenstische Echos und Heulen«¹⁵), den Feind zu identifizieren und ihn mit Methoden nach dem Vorbild von Hells Angels-Filmen zu besiegen.

»All the Sounds of the Rainbow« (1973) beschreibt wiederum bizarre, durch Experimente mit LSD inspirierte »Psychotherapien«, denen sich der Held unter dem Einfluss eines selbsternannten Gurus hingibt. Sie führen zu einer permanenten Neubildung der Wahrnehmung der Realität, so dass die synästhetische Wahrnehmung zur Grundform des »In-der-Welt-Seins« wird, die der

tion der menschlichen Spezies hervorbrachten, die auf der durch den weit verbreiteten Einsatz von LSD und anderen Psychedelika stimulierten Neurologie beruhten.¹⁶ Hier grenzen Evolutionstheorie und Neurologie an transzendente Meditation, Tiefenpsychologie sowie Schamanismus und psychedelische Metaphysik, was das »harte« wissenschaftliche Paradigma medizinischer Hypothesen deutlich schwächt.

Jedoch schuf Jahre später Peter Watts in seinem Roman *Blindsight* (2006), der auf den wissenschaftlichen Arbeiten von Weng und Von Melchner¹⁷ basiert, die Figuren von Isaac Szpindl und Robert Cunningham, zwei experimentelle Forscher, die genetisch verändert und technologisch verbessert wurden, um die Effizienz der Datenassimilation sensorisch zu maximieren: »Fernprothesen, mit denen sie Daten von Laborgeräten synästhetisch wahrnehmen können, basieren auf der erstaunlichen Plastizität der sensorischen Hirnrinde. Sie können die auditive Hirnrinde in eine visuelle umwandeln, indem Sie einfach den Sehnerv mit den Gehörgängen verbinden (sofern dies früh genug erfolgt).«¹⁸

Tatsächlich wird der Wissenschaftler mit synästhetischen kognitiven Dispositionen ausgestattet: »Das waren seine Augen oder seine Sprache oder einige andere unvorstellbare hybride Sinne,

mit denen er die von den Maschinen gesendeten Daten analysierte.«¹⁹ Sinneseindrücke wie Sehen, Hören oder Schmecken verlieren an Bedeutung gegenüber Geräuschen, die mit der Zungenspitze geschmeckt werden können. Und wie Watts in seinem Nachwort festhält, sind all diese Möglichkeiten im Grunde bereits vorhanden – in der wissenschaftlichen Theorie und den ersten Experimenten. Diese Möglichkeit hatte Stanisław Lem bereits in seiner Monografie *Summa Technologiae* (1964) in Betracht gezogen und schrieb:

»In gleicher Weise sind die Zellen des Gesichts- und des Hörfeldes im Wesentlichen homogen und es ist durchaus möglich, dass die Nervenbahnen sich überschneiden, so dass der Hörnerv den Hinterhauptplatten erreicht und der Sehnerv das Hörzentrum, sofern der Eingriff sehr früh durchgeführt wird (z.B. bei einem Neugeborenen). In dem Fall würde es so zu einer reibungslosen visuellen und auditiven Wahrnehmung führen, obwohl man mit dem auditorischen Kortex ›sehen‹ würde.«²⁰

Lems Buch ist selbst nach fünfzig Jahren seit seiner Veröffentlichung eine Fundgrube an Ideen, die direkt aus der Science-Fiction stammen, und viele von ihnen beziehen sich auf medizinische Eingriffe in die kognitiven Fähigkeiten des menschlichen Körpers. Ein typisches Beispiel ist das Problem der Phantomatik, d.h. der Erzeugung von illusorischen Bildern der Realität, die direkt in das menschliche Gehirn eingeführt werden und auf zuvor gemachten Aufzeichnungen basieren. Wie Lem bemerkt, weist diese Technologie einige Schwierigkeiten im Bereich der Implementierung auf:

»Hier muss man mehrere hunderttausend solcher Aufzeichnungen auf einmal machen, da wir alle Veränderungen, die in den sensorischen Nerven (oberflächliche und tiefe Empfindungen sowie zerebrale, d.h. Signale, die von sensorischen Hautpartikeln und Muskelpropriozeptoren und

Geschmacks-, Geruchs-, Hör- und Sehorganen ausgehen) aufzeichnen müssen.«²¹

Eine fiktive Illustration einer solchen fortgeschrittenen Realitätssimulation schildert die Novelle »The Test« (1959) aus der Serie *Tales of Pirx the Pilot*, in der der Held einen Phantomflug zum Mond unternimmt, um seine körperliche Verfassung als Astronaut zu testen. Angesichts des Potenzials von »Cerebromatic«, also der medizinischen Technologie, die das menschliche Gehirn »fälscht« oder »verändert«, fragt sich Lem, »ob man das Gehirn von Mr. Smith so neu ›gestalten‹ könnte, [...] dass er reale und phänomenale musikalische Talente entwickle.«²² Diese Frage bejahend, wirft der Autor von *Solaris* sogleich eine andere Frage auf: »Ist es jedoch möglich, einen solchen ›Chip‹ zu erschaffen, der als Träger von ›musikalischem Talent‹, mit dem Gehirn von Mr. Smith verbunden ist, seine Persönlichkeit bereichert, diese aber nicht zerstört?«²³ An diesem Punkt trifft, wie bei Lem üblich, die medizinische Spekulation und Phantasie des Science-Fiction-Schöpfers unweigerlich auf Philosophie und Ethik. Schlussendlich erscheint in Lems Werk auch die »Teletaxie« und verbindet so den Menschen »mit einer Maschine, die nur ein Zwischenglied zwischen ihm und der realen Welt darstellt. Der Prototyp des ›Teletaktors‹ ist beispielsweise ein astronomisches Teleskop oder eine Fernsehkamera. [...] Zum Beispiel ist es möglich, exakte menschliche Modelle zu konstruieren, deren Rezeptoren (Sehvermögen, Gehör, Geruch, Gleichgewicht, Empfindung usw.) mit dessen sensorischen Bahnen verbunden sind, was auch für alle motorischen Nerven gilt.«²⁴ Diese soll dem Menschen ermöglichen auf Entfernung oder unmittelbar durch die Maschine oder einem (ferngesteuerten) Phantomkörper am Leben teilzunehmen und Reize zu empfangen, die für die menschlichen Sinne unzugänglich sind.

*

Ein separates Thema bleibt die Sphäre der Psychoakustik und das Experimentieren mit dem psychoaktiven Potential von Klang und Musik. Die Novellen von J. G. Ballard sind in dieser Hinsicht wohl am interessantesten. Hier untersucht der Autor die Bereiche Kunst und Medizin unter besonderer Berücksichtigung von Psychiatrie. Der bekannteste von ihnen, »The Sound Sweep« (1959), ist eine futuristische Erzählung über einen »alternden Opernstar und einen stummen *Sound Sweeper*«²⁵. Ihre Handlung spielt in naher Zukunft, in der traditionelle Musik durch unhörbare Ultraschallmusik ersetzt wurde, »die ein viel reichhaltigeres Material aus Oktaven, Akkorden und chromatischen Tonleitern verwendet, als es das menschliche Ohr empfangen kann. Sie erstellte eine direkte neuronale Verbindung zwischen Klang und Hörorgan, die dem Empfänger – anscheinend ohne eine bestimmte Quelle – ein Gefühl von Harmonie, Rhythmus, Takt und Melodie verlieh, das weder durch Lärm noch durch die Vibration der hörbaren Musik verunreinigt wurde.«²⁶

Infolge dieser Veränderung überkommt die Gesellschaft ein Kult des Schweigens indem der Titelheld, der Sound Sweeper, den Beruf des Müllmanns der Klänge ausübt und mit der Beseitigung von »überflüssigen Resonanzen« aus der akustischen Umgebung beschäftigt ist. Es stellte sich heraus, dass nach der Klangperformance von »den meisten symphonischen Werken, die Wände und Möbel den ganzen Tag über mit verfallenden Restgeräuschen pulsierten, was die Luft schwer und schwanger machte und die Räume praktisch unerträglich.«²⁷

Die Echos der sterbenden Klänge von Menschen und Instrumenten erwiesen sich als unnötige Spuren, deren Beseitigung für den psychischen Komfort einer in Stille kontemplierenden Gesell-

schaft unabdinglich wurde. »Track 12« (1958) ist im Gegenzug eine melodramatische Geschichte über einen Wissenschaftler, der mit Mikrosounds arbeitet. Im Zuge einer raffinierten Rache beschließt er, den Liebhaber seiner Frau in den Schallwellen eines verräterischen Kusses zu ertränken – aufgenommen aus dem Verborgenen und so bearbeitet, dass er in Kombination mit pharmakologischen Wirkstoffen eine Reaktion im Organismus auslöst, die zum Ersticken des Konkurrenten führt. Und hier jedoch kommt die Beschreibung von Klangphänomenen auf banal-naturalistische Phrasen zurück, die direkt aus der literarischen Sentimentalität stammen: »Dein Atem klang wie der Wind, ziemlich stark, wenn ich mich recht erinnere, und deine dort einfallenden Pulse wirkten wie ein Donner.«²⁸

»Venus Smiles« (1957) erzählt von der hysterischen Reaktion der Bewohner der Stadt Vermilion Sands auf die titelgebende Klangskulptur, die sich unkontrolliert erweitert und gleichzeitig das Trauma ihrer Schöpferin reproduziert, die ihrem verlorenen Geliebten nachtrauert – einem Sitar-Virtuosen. Schließlich erzählt »Prima Belladonna« (1956) die sentimentale Geschichte eines Züchters von klingenden Pflanzen, der auf eine Sängerin mit ungewöhnlichem stimmlichem Talent trifft, die nämlich bei ihren Zuhörer*innen Halluzinationen hervorrufen kann.

Alle diese Kurzgeschichten sind auch literarische Experimente auf dem Gebiet der spekulativen Psychoakustik, die alternative Realitäten konstruieren, in denen Klang (und Musik) die Erinnerungen verzerren, Traumata reproduzieren, unkontrollierte Visionen aussenden und sogar töten können.

Man muss allerdings erwähnen, dass ihre literarische Form recht konservativ bleibt – romanhaft, mit traditionellen Formen der Beschreibung akustischer Phänomene und der Psychologie-

rung ihrer Wahrnehmung durch die Romanfiguren. In diesem Zusammenhang erscheint das Experiment der BBC-Radioproduzenten Brian Sibley und Frank Cottrell-Boyce interessant, in dem sie 2016 im Rahmen der Reihe *Between the Ears* eine klangliche Version ausgewählter Ballard-Novellen – darunter »Track 12« und »Venus Smiles« – durchführten. Die Sendung mit dem bezeichnenden Titel »Between Ballard's Ears« erwies sich als gelungener Versuch, die ungewöhnlichen Erfahrungen von Ballards sinnlichen Protagonist*innen – in Form von binauralen Aufnahmetechniken – in die Sprache der Klänge zu übersetzen.²⁹

Eine eigene Domäne in der Science-Fiction beschäftigt sich mit dem Motiv des Ohrwurms – also selbstsüchtige Memes oder Klangbotschaften wie etwa Melodien, Rhythmen oder Refrains, die sich in das Gedächtnis des Hörers einnisten, auf aufdringliche Weise zurückkehren und ihn zu einer endlosen Reihe von Wiederholungen zwingen. Die Anfänge des literarischen Interesses an diesem Thema gehen auf die Novellen von Mark Twain »A Literary Nightmare« (1876) zurück, dessen Held von einem aggressiven Klangvirus in Form eines populären Liedes infiziert ist.

Während Henry Kuttner 1943 in »Nothing But Gingerbread Left« die Geschichte eines militärischen Marsches beschrieb, der das Schicksal des Zweiten Weltkriegs verändert, indem er die Disziplin in der deutschen Armee desorganisiert und Hitler eben als Ohrwurm daran hindert, eine Mobilisierungsrede an seine Soldaten zu halten. Wenig später veröffentlichte Arthur C. Clarke »The Ultimate Melody« (1957), die Geschichte einer Melodie, die so perfekt in die Aktivität des menschlichen Gehirns integriert ist, dass sie letztendlich zum Verlust des Kontakts mit der Realität und zur irreversiblen Katatonie führt. Fritz Leiber hingegen sprach in die Novelle »Rump-Titty-Titty-Tum-Tah-Tee« (1959) von der Karriere eines

Jazz-Rhythmus-Patterns, das die westliche Kultur so stark infiziert, dass man nach Gegenmitteln suchen muss.

Schließlich, in dem berühmten Roman von Alfred Bester, *The Demolished Man* (1953), besucht der Hauptdarsteller zu Beginn seiner Abenteuer, das Heiligtum der angewandten Kunst, die Firma »Psych-Song, Inc.«, die unter anderem Lieder anbietet, die den Hörer heimlich und unbewusst konditionieren, sodass sie sich nicht mehr von der sie verfolgenden Melodie befreien können. In dieser Romanwelt, die von Telepathen und einer Polizei beherrscht wird, die Gedanken abhören kann, verwendet er diese Melodie, die Gedanken mit einem permanenten Motiv absorbieren kann, um einen komplizierten Komplott aufzulösen.

In diesem Kontext lohnt es auch die Psychotherapie zu erwähnen, die in der Science-Fiction-Literatur häufig auftaucht und darauf hindeutet, dass Phobien, Stress und Frustrationen durch den »zukünftigen Schock« nicht verschwinden und möglicherweise sogar »auf der Schockwelle« zunehmen werden. Es lohnt sich, an dieser Stelle mindestens zwei recht spektakuläre Beispiele zu nennen. Der berühmte New-Wave-Roman von Thomas Disch *On Wings of Song* (1979) beschreibt das futuristische Amerika als ein von religiösen Fundamentalist*innen dominiertes Land, das Techniken wie die Psychotherapie durch die Praxis des »mystischen Fliegens« ersetzt, die es ermöglicht, die Körper und Seele zu heilen.³⁰ Der Schlüssel liegt bei dieser Ekstase-Technik darin, Lieder auf richtige Weise zu singen, um das Selbst von den Beschränkungen des Körpers zu befreien. Diese Praxis, die Disch in seinem Roman beschreibt, basiert darauf, dass die richtigen Gehirnareale aktiviert werden – ein Derivat des in den siebziger Jahren populären Biofeedbacks, das nicht den psychophysiologischen, sondern den metaphysischen Aspekt des Singens liegt.

Die spektakulärste Idee einer Science-Fiction-Psychotherapie bleibt jedoch »Hearing Aid« aus dem Roman *The Shockwave Rider* (1975) von John Brunner, der »keine Strafen verhängt, gnädiger als eine Beichte ist, keine Bezahlung verlangt und den sich – im Gegensatz zu Psychotherapie –

Das Hören in wissenschaftlichen Fantasien ist ein äußerst faszinierendes Hilfsmittel zur Beobachtung und Erforschung der Welt, der psychologischen und technologischen Transformation des Menschen sowie ein wirksames Instrument der sozialen Kontrolle.

jeder leisten kann.«³¹ Selbstverständlich ist es auch ein äußerst effektives Überwachungsinstrument, das auf soziale Traumata und Frustrationen hört, um ein integraler Bestandteil einer panoptischen Gesellschaft zu werden, die auf ständiger Kontrolle und Disziplinierung basiert.

Die oben vorgestellten Beispiele erschöpfen natürlich nicht die umfangreiche Liste an Science-Fiction-Spekulationen in Bezug auf Medizin, Hören, Klang und Musik, aber sie geben einen ziemlich repräsentativen Überblick über die Trends zu diesem Thema in der Literatur- und Filmwissenschaft. Wie man sieht, ist das Hören in wissenschaftlichen Fantasien ein äußerst faszinierendes Hilfsmittel zur Beobachtung und Erforschung der Welt, der psychologischen und technologischen Transformation des Menschen sowie ein wirksames Instrument der sozialen Kontrolle. Es bleibt jedoch ausnahmslos eine Sphäre der medizinischen Korrektur und Modifikation, die nicht nur darauf abzielt, biologische Mängel zu beseitigen, sondern auch das Feld des Hörens zu erweitern und daraus einen Sinn zu machen, der über die Dispositionen, die dem menschlichen Körper von Natur aus eingeschrieben sind, hinauszugehen. Zum Abschluss dieser Reflexionen sei an ein weiteres Beispiel aus dem

philosophischen Aufsatz von Olaf Stapledon *Last and First Men* (1930) erinnert, den er in Form einer Science-Fiction-Geschichte verfasst hat.³² Darin skizziert er die Historie der menschlichen Spezies von der Morgendämmerung bis zur kosmischen Wanderung (Eroberung von Venus und Neptun)

und verfolgt dabei sowohl die Transformation der Zivilisation als auch die biologische Evolution des Menschen. Wie von Stapledon beschrieben, verändert sich der »Dritte Mann« als Ergebnis einer integrierten biologischen und technologischen Entwicklung zu einem Charakter, dessen überlegener Sinn im Hören besteht. Die Musik erweist sich hier – im sinnlichen und spirituellen Sinn – als die einzig wahre Realität. Nach Ansicht des Philosophen ist diese Ära Höhepunkt der zivilisatorischen Expansion der Spezies und markierte gleichzeitig das Ende des Menschen in seiner früheren organischen Form – ersetzt durch menschliche Gehirne und künstliche Körper. Das Ende des Menschen bedeutete jedoch nicht, dass nicht mehr zugehört wurde. Wird sich diese Prognose als richtig erweisen? Nach Stapledon müssen wir noch einige Millionen Jahre auf die Antwort warten.●

Aus dem Polnischen übersetzt von Katja Heldt

--

1. J. Trzynadlowski, *Literatura, nauka, prognozy*, »Litteraria« VII, 1975, S. 172

2. Vgl.: V. Graaf, *Homo futurus*; Hrsg.: Z. Fonferko, Warschau 1975, S. 12

3. H. Harrison, *Światy obok światów*, »Sfera«, 1985, Nr 1-2 (2-3)

4. S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Krakau 1989, T. 1, S. 393

5. F. Jameson, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*; Hrsg.: M. Plaza et al., Krakau 2011, S. 144
6. *Świat na krawędzi. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiałkowski*, Krakau 2000, S. 173–174
7. http://www.technovelgy.com/ct/Science_List_Detail.asp?BT=Medical
8. H. G. Stratmann, *Using Medicine in Science Fiction. The SF Writer's Guide to Human Biology*, Cham 2016
9. *Disability in Science Fiction. Representations of Technology as Cure*; Hrsg., K. Allan, Pallgrave MacMillan, New York 2013
10. Vgl.: H. G. Stratmann, 482–484, D. Binns, *The Bionic Woman: Machine or Human?*, [in:] K. Allan, S. 89–101.
11. F. Pohl, *Człowiek plus*; Hrsg.: M. Marszał, Warschau 1986, S. 150. [ebook]
12. G. Bear, *Pieśń krwi*; Hrsg.: K. Sokołowski, Warschau 1992, S. 72 [ebook]
13. N. Stephenson, *Epoka diamentu*; Hrsg.: W. Szypuła, Warschau 2018, S. 10
14. N. Spinrad, *Aniolowie Raka*, Hrsg.: M. Gębicka-Frać, [in:] *Niebezpieczne wizje*, H. Ellison, Olsztyn 2002, S. 637
15. Ebd., s. 636
16. Vgl. np. T. Leary, *Agenci ewolucji*; Hrsg.: D. Misiuna, Warschau 2017
17. J. Weng, et al, *Autonomous Mental Development by Robots and Animals*, »Science« 2001, Nr 291, S. 599–600
18. P. Watts, *Ślepowidzenie*; Hrsg.: W.M. Próchniewicz, Warschau 2008, S. 323
19. Ebd. S. 214
20. S. Lem, *Summa Technologiae*, Warschau 1996, T. 2, S. 119
21. S. Lem, *Summa Technologiae*, T. 1, S. 242
22. Ebd., S. 268
23. Ebd., S. 273
24. Ebd., S. 277
25. J. G. Ballard, *Wymiatacz dźwięków*; Hrsg.: Z. Uhrynowska-Hanasz, [in:] *Ogród czasu*, Krakau 1983, S. 97
26. Ebd., S. 106
27. Ebd., s. 107
28. J. G. Ballard, *Ścieżka dźwiękowa 12*; Hrsg.: B. Drozdowski, [in:] *Rzeźbiarze chmur*, Krakau 2010, S. 151
29. Vgl.: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1YhW4Y83LKB9rSqBNLwq1c/between-ballards-ears-in-binaural-sound> [gesehen am: 12.08.2019].
30. Th. Disch, *Na skrzydłach pieśni*; Hrsg.: M. Raginiak, Stawiguda 2007
31. J. Brunner, *Na fali szoku*; Hrsg.: M. Jakuszewski, Warschau, 2015, S. 51
32. O. Stapledon, *Last and First Men: A Story of the Near and Far Future*, London 1930

Dariusz Brzostek ist außerordentlicher Professor für Kulturwissenschaften an der Nicolaus-Copernicus-Universität in Toruń, Polen. Seine Forschungsschwerpunkte sind Sound Studies, Science and Technology Studies, Science Fiction und Horror Studies. Sein aktuelles Forschungsprojekt befasst sich mit der frühen polnischen elektronischen Musik (Polish Radio Experimental Studio), der Gegenkultur in Polen, der kommunistischen Science-Fiction sowie der Geschichte des Jazz.

Noch einmal mit Gefühl

Der Einfluss medizinischen Denkens auf die Geschichte der Musikästhetik

James Kennaway

Ein Jeder hat wohl schon einmal über die Möglichkeit nachgedacht, dass die eigene Hörerfahrung kräftige physiologische Effekte haben kann, die von einem Schaudern bis hin zu einem beschleunigten Puls oder erhöhten Blutdruck reichen können. Vielleicht aber besonders Jene, die schon einmal die massiven Einwirkungen moderner Amplifizierungstechnologien in ihren Lungen gespürt haben, wissen, dass der Körper buchstäblich mit der Musik resonieren kann. Welche andere Kunstform kommt der Musik mit ihrer unmittelbaren physischen Kraft gleich? Diese Kraft hat seit langem eine wichtige Rolle in Diskussionen über das Potenzial der Musik als therapeutische Form gespielt und, wie ich dies in meinem Buch *Bad Vibrations* darlege, hat zu einer unheimlichen Besorgnis über die angenommene Fähigkeit der Musik gesorgt, Krankheiten hervorzurufen, Hörer*innen zu hypnotisieren oder sie tot umfallen zu lassen. So ist die ganze Angelegenheit einer *Musica Sanae* – die Rolle der Musik für die Gesundheit – häufig als marginaler und vielleicht sogar wunderlicher Aspekt dieser Kunstform Musik dargestellt worden. Auf Grund dieser schier Unumgänglichkeit einer Physikalität von Musik stehen Theorien über die Möglichkeiten der Musik, den Körper zu heilen oder Krankheiten zu provozieren, in Beziehung zu einigen der bedeutendsten Fragen unseres Verständnisses über Musik im Allgemeinen.

Im Grunde sind Modelle eines *verkörperten* Hörens auf vielfältigste Arten und Weisen in den vergangenen Jahrzehnten dominant geworden. Sie rücken medizinisches und wissenschaftliches Denken über Musik ins Zentrum von Ästhetik. Diese Herangehensweise wird häufig mit einer allgemeingültigen Vorstellung von Musik verbunden, dass sie – um ein überstrapaziertes Klischee zu bedienen – eine »Sprache der Emotionen« sei, obwohl die Rolle von Gefühlen in der Musik von Ästhetiker*innen tatsächlich weiterhin kontrovers diskutiert wird. Die Verbindung der offensichtlich direkten physischen Natur des Hörens (im Vergleich zum Lesen eines Romans beispielsweise) und der wiederkehrenden Vorstellung, dass ein Verständnis von Musik – die Erlangung eines Wissens über ihren Charakter – eine Angelegenheit der Erkenntnis ihres emotionalen Inhalts sei, hat dazu geführt, dass Musik zum Gegenstand einer Debatte über die Beziehung zwischen Emotionen, medizinischem und ästhetischem Wissen sowie dem Körper geworden ist. Dessen ungeachtet lässt sich nicht sagen, dass medizinische Ansichten über Musik bloß das Resultat der Neurowissenschaften im 21. Jahrhundert oder des sogenannten *Corporeal Turn* in den Geisteswissenschaften sind: Schon seit langem haben derartige medizinische Auffassungen einen wenn auch nicht immer offensichtlichen, so doch tiefgreifenden Einfluss auf Musikästhetik. Besonders Vertreter*innen des Materialismus im Zeitalter der Aufklärung schufen

die Möglichkeit eines Denkens über Musik als ein Mittel zur Stimulierung der Nerven, was für einige implizierte, dass man ein unvermitteltes Wissen über ein Musikstück in der gleichen Art und Weise haben kann, wie man auch weiß, was man gerade so isst. Medizinische Auffassungen des Nervensystems zu dieser Zeit stellten eine solide Grundlage für eine Rückversicherung musikalischer Emotionen in der Wissenschaft bereit – eine Ansicht, die Johann Gottfried Herder als »Physiologie der menschlichen Seele« bezeichnete.¹ Dennoch wandte man sich in verschiedenen Debatten über Musik nach der Aufklärung dezidiert gegen eine solche quasi-medizinische Herangehensweise, indem man eine Wissenserkenntnis über Musik suchte, die ihren Ort im Körper und ihre Beziehung zu Emotionen transzendieren würde.

*

Mittelalterliche Vorstellungen von Musik hatten in den wenigsten Fällen etwas mit Emotionen oder dem Leib zu tun – dennoch bezog man Musik auf die Gesundheit. Körper, Geist und Kosmos in Balance zu halten wurde zum Ziel solchen Denkens, das durch Platon, Boethius und die christlichen Denker*innen mit der Begrifflichkeit des Pythagoras operierte.² Selbst Vorreiter der sogenannten Wissenschaftsrevolution wie Johannes Kepler schrieben weitläufig über die buchstäblichen Harmonien des Universums.³ Indessen gelangten die physikalische Akustik und die Anatomie des Hörens mit dem Abdriften älterer Traditionen der Sphärenharmonie in die Gefilde dichterischer Tropen und okkulten Esoterik im 17. Jahrhundert in die Lage, ein Fundament für Debatten über die Kraft der Musik zu legen. Obwohl der Jesuit und Universalgelehrte Athanasius Kircher in den 1650er-Jahren ein Model von der Kraft der Musik entwickelte, das immer noch auf Galens Medizin

und Numerologie beruhte, stimmten so manche Zeitgenossen schon andere Töne an.⁴ Arbeiten über musikalische Temperierungen verließen beispielsweise den Bereich reiner Stimmung und stießen in Richtung irrationaler Zahlen vor, die nicht unter dem Verdacht standen, in ein System universeller Ordnung eingebunden werden zu können. Mit Jean-Philippe Rameaus *Traité de l'harmonie* (1722) und Johann Matthesons *Der vollkommene Capellmeister* (1739) als bedeutendste Werke der Musiktheorie im 18. Jahrhundert tritt ein nüchterner Zugang an die Effekte der Musik zu Tage, der sich wenig um allgemeinere kosmologische Spekulationen über Zahl und Symmetrie scherte, so wie sie traditionell die Basis dieses Gegenstands geformt haben.

Stattdessen wandte sich ein Großteil des aufklärerischen Denkens über Musikästhetik zur materialistischen Physik und Medizin. Traditionelle medizinische Modelle des menschlichen Körpers, die auf antiken Vorstellungen eines Ausgleichens und des Humors beruhten, wurden kritisiert (aber noch nicht abgelöst) von der heraufziehenden Wissenschaft und Medizin des Nervensystems. Ärzte wie Robert Whytt, William Cullen und andere europäische Protagonisten entwickelten etwas, das man das Nervenparadigma von Krankheit nennen kann, indem sie zeitweise erklärten, dass Nerven und ihre Stimulierung für die meisten – psychischen und physischen – Krankheiten verantwortlich seien.⁵ Einer der Pioniere dieses Ansatzes während der 1660er-Jahre war Thomas Willis, der die Bewegungen des »nervous liquor« und animalischer Geister vom Gehirn durch die Nerven mit einer »musikalischen Orgel« verglich und sich für die Existenz »sonorer Partikel« aussprach, die Klang über den Weg des animalisch Geistigen und »nervous juice« in Gehirntätigkeit übersetzen sollten.⁶ (Das 1758 publizierte *Tentamen de vi soni et musices in corpus humanum* des franzö-

sischen Arztes Joseph-Louis Rogers ging sogar so weit, zu behaupten, dass Musiker*innen durch den Effekt der Musik auf ihr Nervensystem generell verrückt seien).⁷ Um 1700 wurde die Konzeptualisierung von Musik als Nervenstimulation dann zu einem Allgemeinplatz, der anspruchsvolle Debatten über die Disziplinengrenzen hinweg motivierte. Eine Vielzahl von Theorien über Nervenfunktionen, die animalische Geister, nervöse Flüssigkeiten und Vibrationen, nervliche Engführungen und elektrische Körperbahnen umfassten, lassen sich in gewissem Sinne gar als Vorreiter unserer zeitgenössischen Neurowissenschaft der Musik ansehen.

Die Medizin des Nervensystems hatte einen tiefgreifenden Einfluss auf die damalige Strömung der Empfindsamkeit oder *sensibility* (ein Terminus, der selbst direkt der Medizin entlehnt worden ist), die sich Nerven als »the anatomical guide to modern life« dachte.⁸ Medizinische Nervenmodelle scheinen dem Kult des Empfindsamen eine ernstzunehmende Grundlage geliefert zu haben, wie dies in den Romanen Laurence Sternes und Samuel Richardsons deutlich wird.⁹ Insofern hier auch die Musik betroffen ist, begann man in den 1740er-Jahren damit, die barocke *Affektenlehre*, das angeblich objektive System von Korrespondenzen zwischen musikalischen Merkmalen und klar zergliederbaren emotionalen Affekten, durch Modelle musikalischer Effektivität herauszufordern, die auf subjektiven *Empfindungen* beruhte. Der Einfluss der Musik wurde so zum Gegenstand spontaner Erwidierungen eines individuellen nervlich physiologischen und psychologischen Aufbaus. Die Musik im Paradigma des Nervensystems aufzufassen machte es möglich, einen Ansatz zu entwickeln, der auf Sensibilität als spontane, sich verändernde Emotionen beruht, ohne dass man sogleich kosmologische Strukturen und objektive Korrespondenzen *a priori* setzte. Der *empfindsame*

Stil – oder die *galante Musik* eines C.P.E. Bach beispielsweise – aus der Mitte des 18. Jahrhunderts reflektierte durch ihren Fokus auf Zugänglichkeit und Anmut diese Herangehensweise in seinen Kompositionen. Viel von dem Vokabular, das in den letzten drei Jahrhunderten so einflussreich geworden ist, wurde unmittelbar aus medizinischen Ideen übernommen, wodurch die Grenzen zwischen physikalischer und emotionaler Gefühle unscharf gemacht wurde.

Die gleiche Ansicht von Musik als physikalische Stimulation führte zu einer Lawine theoretischer Werke über Musiktherapie. Während ältere Bücher über dieses Thema an der Beziehung zwischen Kosmos und Seele festgehalten hatten, begannen seit den 1720er-Jahren die Nerven zu dominieren. So erklärte beispielsweise Richard Browne in seiner *Medicina musica* (1729) den emotionalen Einfluss rasant vortragender Streicher, indem er behauptete, dies würde die Nerven »briskly agitated« machen und »give a brisk and lively Pleasure to the Mind, which by Sympathy will invigorate the Motion of the Spirits [in the nerves], and communicate a correspondent Sensation through the whole Machine.«¹⁰ Er fuhr fort, indem er erklärte, dass verfeinerte Nerven eine Voraussetzung für das Musikverständnis seien, und behauptete, dass manche Menschen »hear as clearly and distinctly as others«, das Fehlen delikater und kultivierter »Auditory Nerves« aber zur Folge hätte, dass sie nicht dazu in der Lage seien, Musik angemessen wahrzunehmen.¹¹ Andere Schriftsteller schlugen vor, dass verfeinerte Nerven weniger eine Vorbedingung als vielmehr das Ergebnis des Musikhörens seien. In seinem *Tentamen de vi soni et musices in corpus humanum* von 1758 erklärt Joseph-Louis Roger, dass »die Musik kann den Kriminellen entwaffnen. Sie verjüngt die Fantasie, erneuert die Empfindlichkeit«¹². Wie auch immer die Denkrichtung letztlich ausgefallen ist:

Es lässt sich vermuten, dass medizinische Argumente, die Musik, Nerven und Tugend miteinander verbinden, zu dieser Zeit angeführt wurden, um die Musiktherapie auf eine wissenschaftliche Grundlage zu stellen, währenddessen sie zugleich – in einer paradoxen Bewegung – das Fundament weiterbestehender Formen von Friedrich Schillers humanistischem Idealismus über klassische Musik mit ihrem ganzen Eurozentrismus und Klasseninteressen bildeten.

*

Die Musikästhetik griff gleichermaßen auf dieses Wissensmodell der Nervenstimulation über musikalische Effekte zurück. Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–1774), die vom Haller Arzt Johann Gottlob Krüger beeinflusst ist, reflektiert materialistische und medizinische Konzeptionen der Kraft von Musik, die Neuroästhetiken von Wissenschaftlern des 21. Jahrhunderts wie Semir Zeki vorwegnehmen.¹³ Sulzer stellt Musik buchstäblich als Fall von »Stößen« dar, die dem Körper zugefügt werden und »ihre Wirkung auf das ganze System aller Nerven verbreiten.«¹⁴ Der unmittelbare Einfluss der Musik auf das sympathetische Nervensystem, ihre Kraft, den Körper resonieren zu lassen, ist dabei zentral. Der Effekt auf den Geist wiederum war bloß von zweitrangiger Bedeutung. Sulzer erklärt: »Es brauchte weder Ueberlegung, noch lange Erfahrung, um diese Kraft in dem Ton zu entdecken. Der unachtsame Mensch erfährt sie.«¹⁵ Derartige Ansichten lieferten eine Rechtfertigung für die Aufforderung, Musik als Kunst ernst zu nehmen und sich nicht mehr auf theoretische Texte oder kosmologische Theorien zu berufen, wodurch die Musik eher zum Symbol einer energischen *Lebenskraft* den zu einer mathematischen Rationalität wurde. Zugleich schien diese Vorstellung einen

Weg aus einer Ästhetik zu führen, die sich vornehmlich an der Mimetik und Rhetorik orientierte, indem sie die Musik an den Körper band und die sensible Seele auf die Ära des *Sturm und Drang* vorbereitete.

Johann Nikolaus Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788) legt ebenfalls eine Erklärung der Effekte von Musik vor, die sich auf die Nerven im Sinne Sulzers beruft. Seiner Ansicht nach hing die Existenz musikalischer Menschen davon ab, ob sie Nerven hätten oder nicht.¹⁶ Er argumentierte, dass Musik einen direkten Einfluss auf die Nerven hat, so wie dies sonst nur der Geist vermag, und dass dieser Effekt ausreiche, ihren emotionalen Einfluss zu erklären, ohne dass man sich eigens auf eine wie auch immer geartete Imaginationskraft berufen müsste. Er erklärt:

Leidenschaftlichen Vorstellungen der Seele sind nämlich mit gewissen Bewegungen im Nervensystem, oder in den feineren Theilen des Körpers, welche man Lebensgeister nennen kann, unzertrennlich verbunden, und werden durch Wahrnehmung dieser Bewegung unterhalten und verstärkt. Diese entsprechenden Nervenschütterungen entstehen im Körper, wenn vorher in der Seele eine leidenschaftliche Vorstellung erweckt war, so wie umgekehrt in der Seele die leidenschaftlichen Vorstellungen entstehen, wenn vorher im Körper die verwandten Erschütterungen erregt worden sind. Die Wirkung ist gegenseitig. Eben der Weg, der aus der Seele in den Körper führt, führt zurück in die Seele. Da nun die Erschütterungen des Nervensystems durch nichts so mächtig bewirkt werden können, als durch Töne, so erklärt sich aus dem gegenseitigen Verhältnis der Luft- und Nerven-Bewegungen die Kraft und Gewalt hinlänglich, welche schon einzelne Töne auf das Herz des Menschen haben können.¹⁷

Dennoch gerieten die Anhänger dieser materialistischen Musikauffassung gegen Ende der Aufklärung in Bedrängnis. Johann Joseph Kausch lehnte schon 1782 das »mechanische« Modell ab, so wie es Sulzer vorgelegt hatte, indem Kausch argumentierte, es gäbe eine »grundlosen Kluft« zwischen der Neurologie und der Seele, sodass die Fähigkeit der Medizin, etwas über musikalische Emotionen aussagen zu können, beschränkt sei (hier wird eine Kritik der Neurowissenschaft vorgezeichnet, die heute oft mit dem Namen Raymond Tallis verbunden wird).¹⁸ Nach 1800 lehnte die Musikästhetik die Nervenphysiologie als grundlegende Erklärung der Kraft von Musik häufig ab und wandte sich stattdessen zu einem transzendentalen Subjekt. Dessen ungeachtet hatten medizinische Ansichten in einem dialektischen Sinn einen tiefgreifenden Einfluss auf die neue Ästhetik. So wie die Medizin die Grundlage für ein Verständnis von Musik in den Begriffen nervöser Empfindsamkeit, Tugend und Gesundheit in der Mitte des 18. Jahrhunderts geschaffen hatte, so sorgte sie auch dafür, dass diese Einheit nun auseinanderbrach. Indem sie die Musik sozusagen zur Nervenstimulation eindampften, konnten Anhänger*innen eines im Wesentlichen materialistischen und medizinisch informierten Modells gegen Ende des 18. Jahrhunderts dem Bedürfnis entsagen, Musik in Begriffen kosmischer Harmonien, der Mimesis oder eines spezifischen Texts aufzufassen. Nach 1800 entwickelten andere Autor*innen diese Ansicht im Bereich der Instrumentalmusik zum Konzept einer absoluten Musik als abstrakte und inhaltslose weiter, wodurch sie eine neue Metaphysik der Musik begründeten, die auf dem interesselosen Wohlgefallen an der Form, am Sublimen und am autonomen Werk basierte.

*

Kants Ästhetik spielte eine besonders wichtige Rolle für diese Entwicklung. Tatsächlich betrachtete er Musik in einer Art und Weise, die dem Verständnis vieler seiner Zeitgenossen während der Aufklärung ähnlich war. Sie war für ihn hauptsächlich physisch, ein bloßes Spiel der Empfindungen. Die Instrumentalmusik rangierte so in der Hierarchie der Künste nur knapp über der Kochkunst. Dennoch halfen seine Ideen dabei, eher das quasi körperlose transzendente Subjekt den die Nerven ins Zentrum eines Wissens über Musik zu rücken. In Kants Worten: »Das reine Geschmacksurtheil ist von Reiz und Rührung unabhäנגig.« In einem gewissen Sinne ist *alle* Musik in der spätaufklärerischen Ästhetik ein Gegenstand der Nerven gewesen, aber die nächste Generation der Ästhetiker schufen in Auseinandersetzung mit Kants Ideen eine Ablehnung der Sinne und Physikalität im Medium einer idealistischen Musikästhetik, die die Grundlage des Modells seines strukturalen Hörens wurde. Schon um 1800 begann Christian Michaelis damit, das Erhabene in Kants idealistische Ästhetik einzuarbeiten. Für Michaelis konnte die Musik nicht auf die »Erschütterungen der Luft und der Nerven« reduziert werden.¹⁹ Michaelis trennt scharf zwischen musikalischem Hören und bloßer Nervenstimulation, wenn er schreibt: »Diese Töne affizieren zunächst die Sinnlichkeit. Das Nervensystem wird von ihnen mehr oder weniger gereizt ... Dies ist ihre bloss mechanische oder physikalische Wirkung. Aber durch Einbildungskraft und inneren Sinn werden die Gehörsempfindungen auch als innere Veränderungen aufgefasst.«²⁰ Musikalisches Wissen wurde hier als Produkt einer mentalen und imaginären Kombinatorik verstanden, nicht als unvermittelte physische Wahrnehmung. Indem Schriftsteller*innen wie Michaelis argumentierten, dass wahres Hören ein aktiver Versuch sei, mental und emotional die Gesamtform eines Musik-

stücks zu begreifen und nicht bloß passiv Stimuli zu empfangen, begründeten sie eine völlig neue Metaphysik der Musik, die nicht darauf beruhte, die Rolle der Nerven für das Hören zu ignorieren, sondern diese Rolle bewusst als Grundlage einer Ästhetik abzulehnen.

Ausgehend von solchen Ideen schufen deutsche Musikschriftsteller*innen im frühen 19. Jahr-

Musik als transzendentaler Kunst unterstützten und zugleich dem Gefühlskult in der Musik huldigten, indem sie sich auf die aufklärerische Empfindsamkeit und Edmund Burkes Erhabenes (das seinen eigenen medizinischen Hintergrund hatte) beriefen, um zu erklären, dass Musik einzig durch Emotionen erkennbar sei.

Diese Vermischung materialistischer und

Er zog das ästhetische Verständnis der Form offensichtlich einem »pathologischen« Hören vor, das lediglich die Nerven stimuliere.

hundert eine Ästhetik der absoluten Musik (also eine Verteidigung der Instrumentalmusik als transzendente Kunst, die auf autonomen Werken beruht), die auf einer Trennung zwischen ernster Musik in ihrer Beziehung zum Hegel'schen Geist auf der einen Seite und einer vermeintlich femininen, empfindsamen Musik auf der anderen Seite beruhte, die lediglich der Nervenstimulierung diene. Gerade deutsche Autor*innen waren darum bemüht zu argumentieren, dass musikalische Effekte und die Erkenntnis ihres Charakters durch den Geist und die Imagination erfolgte und nicht einfach durch Nervenzuckungen. Berliner Musikkritiker wie Adolf Bernhard Marx und Ludwig Rellstab stehen stellvertretend für diese Auffassung. Sie verwendeten solche Ideen nicht bloß dazu, ihre neue Ästhetik, sondern auch eine neue Musik zu propagieren – eine deutsche, intellektuelle, ernste und maskuline, wie dies A.B. Marx' Ausführungen über Beethovens Aufgabe der Vergeistigung der Musik deutlich machen. Dieses idealistische Modell der Musikerkenntnis und Emotionen stand in einer widersprüchlichen Beziehung zu dem, was man allgemein als Romantik bezeichnet. Es hat sicherlich eine ganze Reihe von Romantiker*innen im 19. Jahrhundert gegeben, die die idealistische Verteidigung von

idealistischer Auffassungen tritt besonders deutlich in der wichtigsten musikästhetischen Schrift aus der Mitte des 19. Jahrhunderts zutage: Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* aus dem Jahr 1954, das *expressis verbis* die Rolle des Gefühls für die Musikerkenntnis ablehnt. Laut Hanslick hat das wahre Musikverständnis überhaupt nichts mit Gefühlen zu tun. Er bestritt, dass Musik die Eingebung oder Hervorbringung von Gefühlen oder Emotionen zum Ziel hat oder dass solche Emotionen gar Gegenstand von Musik seien. »Das Schöne ist und bleibt schön, auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja wenn es weder geschaut noch betrachtet wird.«²¹ Hanslick argumentiert zwar auf höchstem Niveau dafür, Musik in ihren eigenen abstrakten Begriffen zu verstehen, allerdings erkannte sogar er die Rolle des Körpers an. Er gestand die Realität einer »intensive Wirkung« des musikalischen Einflusses »mit den Nerven ... des unsichtbaren Telegraphendienst zwischen Leib und Seele«²² an, aber bezweifelte, wie vor ihm Kausch, dass Physiologie wirklich etwas über den ästhetischen Charakter musikalischer Erfahrung aussagen kann. Obwohl er die Existenz emotionaler Reaktionen auf Musik bereitwillig zugab, bestand er darauf, dass es sich entgegen der Vorstellungen »ästhetischen Schwärme in »ihre

klingenden Opiumträume« dabei um keine Erkenntnisform handelt. Er fährt fort:

Ich teile vollkommen die Ansicht, daß der letzte Wert des Schönen immer auf unmittelbarer Evidenz des Gefühls beruhen wird. Aber ebenso fest halte ich an der Überzeugung, daß man aus all den üblichen Appellationen an das Gefühl nicht ein einziges musikalisches Ge-

Die Dialektik zwischen der Idee einer Musik als Metaphysik und einer Musik als Sinneslust, wie sie in Grundzügen schon bei Platon angelegt ist, nahm so einen medizinischen Ausblick an.

setz ableiten kann... An und für sich unphilosophisch, bekommen solche Ästhetiken in ihrer Anwendung auf die ätherischste aller Künste geradezu etwas Sentimentales; das, so erquickend als möglich für schöne Seelen, dem Lernbegierigen äußerst wenig Aufklärung bietet. Wer über das Wesen der Tonkunst Belehrung sucht, der wünscht eben aus der dunklen Herrschaft des Gefühls herauszukommen, und nicht – wie ihm in den meisten Handbüchern geschieht – fortwährend auf das Gefühl verwiesen zu werden.²³

Ungeachtet dieser Zurückweisung von Emotionen und des Nervenparadigmas ist der Einfluss medizinischen Denkens auf Hanslick klar. Er zog das ästhetische Verständnis der Form offensichtlich einem »pathologischen« Hören vor, das lediglich die Nerven stimuliere und spielte so auf die Jahrzehnte der theoretischen Auseinandersetzungen um die gefährliche Rolle der Musik für die Gesundheit und des ganzen aufklärerischen Nervenmodells an. An dieser Stelle muss auch gesagt werden, dass Hanslick regelmäßig in den Neurowissenschaften des 21. Jahrhunderts zitiert wird. Hier wird deutlich, dass es auffällig einfach scheint, seine Auffassung von Musik als Gegenstand einer interesselosen Beurteilung von

Form mit neurologischen Erkenntnissen über den Einfluss der Musik zusammenzufügen, da wohl beide auf einer abstrakten Ebene zusammenfinden können, die über Aspekte individueller Gefühle und kultureller Kontexte hinausgeht.

Hanslicks Dichotomie zwischen »realer« Musik, die an die Seele appelliert, und »krankter« Musik, die den Körper erregt, wurde zum Be-

standteil einer breiteren Diskursentwicklung zur pathologischen Musik, die im 19. Jahrhundert einsetzte und ihren Höhepunkt in der national-sozialistischen Konzeption einer entarteten Musik erreichte. James H. Johnson zeigte 1995 in seiner Publikation *Listening in Paris*, dass eine neue emotionale Intensität zum Bestandteil der öffentlichen Musikkultur in der Aufklärung wurde, die häufig einem medizinischen Kontext entnommen worden war. Beispielsweise erklärte ein Zuhörer nach der Aufführung einer Gluck-Oper: »From the first measures I was seized by such a strong feeling of awe, and felt within me so intensely that religious impulse that penetrates those who attend the ceremonies of a revered and august religion, that without even knowing it, I fell to my knees in my box and stayed in this position, supplicant and with my hands clasped, until the end of the piece.«²⁴ Während derartig extreme physische Reaktionen häufig im Kontext einer Kultur verfeinerter Nerven und der Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts verstanden wurden, begann man nach 1800 damit, die medizinischen Auswirkungen von Musik im Rahmen einer allgemeineren Kritik am kränkenden und korrumpierten modernen Leben zu betrachten. Die Dialektik

zwischen der Idee einer Musik als Metaphysik und einer Musik als Sinneslust, wie sie in Grundzügen schon bei Platon angelegt ist, nahm so einen medizinischen Ausblick an. Es ist kein Zufall, dass diese Verlagerung von der Empfindsamkeit zur Pathologie gleichzeitig zum Aufstieg der idealistischen Musikästhetik stattfand, die in ihrem Zentrum eher vom quasi-entkörpernten Subjekt als

werden – ein Programm, das institutionell durch Universitäten wie auch von der kommerziellen Phonographenherstellung unterstützt wurde. Dieser Ansatz bezeichnet einen bedeutenden Wandel im Umgang mit Musik vom bürgerlichen Modell des Spielens und Hanslick'schen strukturalen Hörens zu einem Konsum von Musik, der vom Phonographen unterstützt wurde und potentiell

Dieses Paradigma einer Musikauffassung wird in den letzten Jahren zunehmend einflussreich und erweckt den Eindruck, dass wir in gewisser Art und Weise zu einer – im Wesentlichen aufklärerischen – Ansicht von Musik als Nervensystem zurückgekehrt sind.

vom Nervensystem zur Erklärung musikalischer Effekte ausging. Viele Autor*innen wollten eine implizite Trennung der Musik in eine gesunde, die sich an die Seele richtet, und eine verkommene »moderne« Musik, die die Nerven überstrapaziert, ausmachen können. So lässt sich sagen, dass medizinische Modelle selbst den Aufstieg der idealistischen Musikauffassung überdauerten, da sie der Erklärung »schlechter« Musik dienten.

*

Seitdem hat sich die Beziehung zwischen medizinischen Konzeptionen über Musik und Musik als Stimulation im Sinne idealistischer Überlegungen auf verschiedenen Wegen weiterentwickelt. Im 20. Jahrhundert gründeten amerikanische Forscher wie Carl Seashore, Max Schoen und Walter Van Dyke Bingham eine experimentelle Musikpsychologie, indem sie sich auf frühere Arbeiten deutscher Wissenschaftler wie Wilhelm Wundt beriefen. Selbstbeschreibungen emotionaler Reaktionen und physiologische Daten ließen Gefühle zu einem zentralen Aspekt der Musikerkenntnis

positive gesundheitliche Auswirkungen wie eine Tasse Kaffee haben konnte. Die Rolle der Technologie stärkte das Stimulationsmodell von Musik, indem Wissenschaftler*innen Phonographen mit explizit emotionalen Titeln verwendeten, um eine Veränderung des Gemüts zu erreichen und nicht, solche Gefühle bloß auszudrücken.²⁵ Während die Musikpsychologie selbst beschriebene emotionale Zustände bis heute als Daten verwendet, hat sich in den letzten 20 Jahren eine Tendenz eingestellt, die sich der Musik auf einen direkteren medizinischen Weg als Neurowissenschaft annähert. Einer der Hauptgründe dafür sind die aufsehererregenden Fortschritte im Bereich der bildgebenden Verfahren. PET Scans (mit Radiopharmaka), fMRI Scans (zeichnen Blutströme im Gehirn auf) und der gleichen Dinge mehr haben zugleich eine unübersehbare Menge neuer Daten, wie Musik das Gehirn affektiert, und erstzunehmende neue intellektuelle Herausforderungen geschaffen. Sie bilden außerdem die Grundlage für die Entwicklung der Neurologischen Musiktherapie (NMT), die es sich zum Ziel gesetzt hat, Musiktherapie durch ein neues Verständnis des Gehirns auf eine standar-

disierte wissenschaftliche Grundlage zu stellen. Dieses Paradigma einer Musikauffassung wird in den letzten Jahren zunehmend einflussreich und erweckt den Eindruck, dass wir in gewisser Art und Weise zu einer – im Wesentlichen aufklärerischen – Ansicht von Musik als Nervensystem zurückgekehrt sind.

Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass dieser medizinische Ansatz sich zur gleichen Zeit wie die sogenannte New Musicology mit ihrem doppelten Schwerpunkt auf Musik und den Körper herausgebildet hat. Zu einer Zeit, da die Ideologie der absoluten Musik von allen Seiten (aus Perspektiven von Rasse, Geschlecht, Klasse usw.) kritisiert wird, stellen beide Disziplinen die neue Grundlage für ein Wissen über Musik im Körper bereit. Zukünftige Modelle der Musik, des Gehirns und der Emotionen würden vielleicht von einem klareren konzeptionellen Verstehen von Begrifflichkeiten profitieren, das von den Erkenntnissen der Geschichte der Emotionen ausgeht, die bereits zeigen konnte, wie unsere Terminologie historisch determiniert ist. Verkörperte Vorstellungen von Musik beruhen zwangsläufig auf medizinischen und wissenschaftlichen Erkenntnissen und werden deshalb sicherlich fortbestehen. Musik in ihrer Doppelrolle als Quintessenz mathematischer Rationalität und empfindsamer Irrationalität ist in gewissem Sinne in jenem »inescapable body« und dem Verlangen, ihn zu transzendieren, gefangen, von dem Susan McClary spricht.²⁶

Aus dem Englischen übersetzt von
Patrick Becker-Naydenov

--

1. »Physiologie der menschlichen Seele«. Johann Gottfried Herder, *Kritische Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen. Viertes Wäldchen. Über Riedels Theorie der schönen Künste*. In: ders., *Werke*, hrsg. von Wolfgang Pross, Bd. 2, Wien 1987, S. 59–213, hier: S. 146

2. Francesco Pelosi, »Music, Mind and Wellbeing in Antiquity«, in: *The Routledge Companion to Music, Mind and Wellbeing*, hrsg. von Penelope Gouk, James Kennaway, Jacomien Prins und Wiebke Thormaehlen, Abingdon 2019, S. 19–32; David S. Chamberlain, »Philosophy of Music in the Consolatio of Boethius«, in: *Speculum* 45 (1970), S. 80–97; Martin West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992
3. D. P. Walker, »Kepler's Celestial Music«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967), S. 228–250; W. Harburger, *Johannes Keplers kosmische Harmonie*, Leipzig 1925
4. Penelope Gouk, »Making Music, Making Knowledge: The Harmonious Universe of Athanasius Kirchers«, in: *The Great Art of Knowing: The Baroque Encyclopedia of Athanasius Kircher*, hrsg. von Daniel Stolzenberg, Stanford 2001, S. 71–83
5. George Rousseau, *Nervous Acts: Essays on Literature, Culture and Sensibility*, Basingstoke 2004
6. Thomas Willis, *The Anatomy of the Brain*, Tuckahoe 1971, S. 105; Thomas Willis, »Two Discourses Concerning the Soul of Brutes«, in: *The Remaining Medical Works*, London 1683, S. 69–74
7. Zitiert in Edward Podolsky, »Music and Health«, in: *Canadian Medical Association* (February 1934), S. 195–200, hier: S. 198.
8. George S. Rousseau, *Nervous Acts: Essays on Literature, Culture and Sensibility*, Basingstoke 2004, S. 55
9. G. J. Barker-Benfield, *The Culture of Sensibility: Sex and Society in Eighteenth Century Britain*, Chicago 1992; Frank Baasner, *Der Begriff »Sensibilität« im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals*, Heidelberg 1988
10. Richard Browne, *Medicina Musica; or a Mechanical Essay on the Effects of Singing Music, and Dancing on Human Bodies*, London 1729, S. 36
11. Ebd., S. 34
12. Joseph-Louis Roger, *Traité des effets de la musique sur le corps humain*, aus dem Lateinischen übersetzt von Etienne Sainte-Marie, Paris 1803, S. 29
13. Semir Zeki, *Splendor and Miseries of the Brain*, London 2008
14. Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 3, Leipzig 1793, S. 422, S. 422
15. Ebd.
16. Ebd. Band 2. Leipzig 1788 S. 8
17. Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 2, Leipzig 1788, S. 10
18. Johann Joseph Kausch, *Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und ins besondere der Musik auf die Seele; nebst einem Anhang über den unmittelbaren Zweck der schönen Künste*, Breslau 1782, S. 12; Raymond Tallis, »Was Schubert a musical brain?«, in: ders., *Reflections of a Metaphysical Flaneur*, London 2014, S. 46–55
19. Christian Friedrich Michaelis, *Über den Geist der Tonkunst, mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft*, Leipzig 1800, S. 4

20. Christian Friedrich Michaelis, »Nachtrag zu den Ideen über den ästhetischen Natur der Musik«, *Eunomia* 1.1 (1801), S. 343–348, (344–345)
21. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (Leipzig: R. Weigel, 1858), S. 22
22. Ebd., S. 86
23. Ebd., S. 8, 19
24. James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley und Los Angeles 1996, S. 61
25. Marta Garcia Quinones, »What is this Music Doing to Me?: Psychological Experiments on the Effects of Music on Mood in the First Half of the Twentieth Century«, in: (eds.), *The Routledge Companion to Music, Mind and Wellbeing*, hrsg. von Penelope Gouk, James Kennaway, Jacomien Prins und Wiebke Thormaehlen, Abingdon 2019, S. 135–148
26. Susan McClary, »Music, the Pythagoreans and the Body«, in Susan Leigh Foster (ed.), *Choreographing History* (Bloomington, 1985), S. 82–104, (83)

James Kennaway ist Medizinhistoriker bei der University of Roehampton in London. Er hat viel über das Verhältnis von Musik und Medizin geschrieben, insbesondere in seinem Buch *Bad Vibrations: The History of the Idea of Music as a Cause of Disease*.

Therapie im Operetten-Rhythmus

Musik in Kurorten

Marta Michalska

Die Idee von Kurorten, die mit ihrer Abgeschiedenheit von alltäglichen städtischen Angelegenheiten sowie mit einer einzigartigen Phonosphäre in erster Linie der Entspannung dienen sollten, erlangte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Psychiatrie besondere Bedeutung. Immer häufiger und immer genauer wurden damals die Symptome und Ursachen von allgemeinen nervösen Verstimmungen und ähnlichen Störungen beschrieben, die noch nicht als schwerwiegende psychische Erkrankungen wie Schizophrenie oder Demenz eingestuft wurden. Als Ursachen für allgemeine Schwäche, Schlaflosigkeit oder Nervosität wurden neben genetischen Veranlagungen vornehmlich Umweltfaktoren angegeben: unangemessene Sozialisation, schlechte Ernährung, Drogenkonsum (Alkohol und Tabak), sexuelle Unzüchtigkeit, Überlastung bei der Arbeit, Streben nach Geld und Karriere, im Allgemeinen ein schnelleres Lebenstempo und ein verbissener »Existenzkampf«. Diese letzten Zivilisationsfaktoren wurden so ernst genommen, dass »viele den gesamten Charakter, das gesamte System unserer Zeit als die eigentliche Ursache für Nervosität sahen – und mit Fug und Recht – die Nervenschwäche als die Krankheit unserer Zeit bezeichneten.«¹ Bedeutet dies, dass Nervenkrankheiten gegen Ende des 19. Jahrhunderts den Namen Zivilisationskrankheiten² gewannen? Und welche Rolle spielten dabei die Kurorte? Um diese Fragen zu beantworten, müssen wir einige Jahre in die Geschichte zurückgehen.

1869 kündigte der amerikanische Elektrotherapeut George Beard die Entdeckung eines neuen Krankheitsbildes an – die Neurasthenie. Sie unter anderem in Kopfschmerzen, allgemeiner Müdigkeit, Reizbarkeit oder Schlaflosigkeit offenbarend, beschrieb sie eine Störung, die wir heute eher als Syndrom chronischer Müdigkeit oder einfach psychischer Müdigkeit bezeichnen würden, die auf ein unausgewogenes Gleichgewicht zwischen Arbeit und Erholung zurückzuführen wäre. Obwohl dem Konzept von Beard wissenschaftliche Grundlagen fehlten, gewann es an beträchtlicher Popularität.³ Wie der Historiker Edward Shorter berichtet:

Vor dem Ersten Weltkrieg war Neurasthenie die Standarddiagnose für alle funktionellen Nervenkrankheiten. Einerseits wurden ihr schwere Depressionen und Psychosen zugeordnet, andererseits Hysterie, die noch immer bei Frauen diagnostiziert wurde.⁴

Die Behandlung von Neurasthenie als funktionelle Krankheit bedeutete, dass ihre Symptome ausschließlich auf der Grundlage der vom Patienten bereitgestellten Beschreibung identifiziert wurden; bei der Diagnose war der Arzt nicht in der Lage, seine »objektiven« Standardmethoden anzuwenden. Die Diagnose wurde häufiger bei Stadtbewohner*innen als in Dörfern und bei geistig arbeitenden Menschen (aber auch bei Händlern mit hohem Arbeitstempo oder bei Frauen, die eine professionelle Arbeit aufnahmen oder

Festival Neue Musik Stuttgart 5.– 9. Februar 2020

Musik der Jahrhunderte
eclat.org

ECLAT
M

sozialen Aktivitäten nachgingen⁵) als bei Fabrikarbeiter*innen gestellt. Den Begriff der Zivilisationskrankheit erhielt sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, eben aus dem Grund, dass die Zivilisation als ihr Ursprung gedeutet wurde.

Bei so weit gefassten Ursachen ist es nicht verwunderlich, dass nicht selten Stadtbewohner*in-

Ein unverzichtbares Element der Kurort-Architektur waren ein gut sortierter Lesesaal oder eine Bibliothek, ein Raum für Spiele und Begegnungen sowie ein Konzert- und Theatersaal.

nen nervöse Störungen bei sich selbst identifizierten. Texte aus dieser Zeit machen uns wiederum bewusst, wie sehr die mit dem städtischen Leben verbundenen Reize – einschließlich der Schallreize – die Nerven aufreiben:

*Der gewöhnliche Aufruhr auf den Straßen, das Knallen von Peitschen, Übungen auf Klavieren oder anderen Musikinstrumenten, das unachtsame Türenschließen, das Quietschen von Federn auf Papier, das laute Husten oder lautes Niesen, sogar ein leises Gespräch, in einem Wort alles, was dazu im Stande ist, im menschlichen Verstand die Wahrnehmung von Sinneseindrücken zu verstärken, kann durchaus einen Nervösen aus dem Gleichgewicht bringen.*⁶

Die Verbindung einer »Neurasthenie-Mode« mit einer Mode zu »Kurfahrten« machte die Kurorte zu einem idealen, weil attraktiven und ruhigen Ort, um alle nervösen Störungen und Dysfunktionalitäten zu behandeln, vor allem wenn man die Erklärungen der Kurbadsbesitzer für bare Münze nimmt. Zudem gibt es noch einen weiteren wichtigen Faktor: das Odium einer psychiatrischen Klinik und die fast panische Angst vor einer möglichen Unterbringung in einer geschlossenen Einrichtung, die am Ende des Jahrhunderts besonders ausgeprägt war. Über die Auswahl an ruhigen, wenig belebten Kurorten als Ort für die

Therapie von Menschen mit Nervenstörungen erinnert eine Ratgeberbroschüre aus dem ausgehenden Jahrhundert:

Lebhafte Orte mit einem großen Zustrom an Besuchern, die sich eher der Unterhaltung und den Freuden als der Heilung widmen, sind für Kranke ungeeignet,

*die unter den Verpflichtungen und dem Durcheinander der Großstadt nervös geworden sind. Sie sind eher für Patienten geeignet, die in ihren Heimatstädten keine Unterhaltung genossen haben, aber dennoch sollten sie während der Behandlung mäßig an dem Vergnügen teilhaben und die eigene Heilung nicht vernachlässigen.*⁷

Ein ruhiger und wenig lebhafter Kurort ist nicht unbedingt das Attraktivste für Patient*innen, die Spaß und Unterhaltung suchen, aber dafür umso mehr für die oft diagnostizierten »Nervenpatienten«, wie die folgende besonders einfallsreiche Beschreibung über den Kurort Solec zeigt:

Wer sich an das Treiben und die Menge ausländischer Kurorte gewöhnt hat, dem erscheint dieser Ort, abseits der Eisenbahn im Stopnicka-Tiefland, zunächst langweilig und farblos. Eine Schar an vielfarbig gekleideten Damen, ausgefallene Bälle, Flirts, Klatsch und Tratsch, kurz gesagt, all das, was die großen Badeanstalten und Kurorte auszeichnen, fehlen hier gänzlich. Wer sich dafür in einem Kurort abseits des Stadt- und Kleinstadtverkehrs ausruhen, die ländliche Stille und die Ruhe genießen, die von der ganzjährigen Arbeit strapazierten Nerven beruhigen möchte – findet in Solec einen geeigneten Platz und freut sich, dass ihn der Lärm und der Qualm der Großstadt nicht erreichen; dass der Puls ruhig und gleichmäßig schlägt, ohne zu

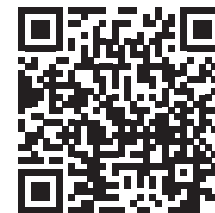
zittern; dass das Echo dessen, was sich irgendwo in der großen Welt abspielt, hier bereits zu gedämpft, zu fern, zu schwach widerhallt, um Zwist und Zerwürfnis zu verursachen. [...]

*Die Nerven ruhen, das Gehirn ruht, Faulheit umfasst die Kontrolle über den Organismus, und ein Mensch hat das Gefühl, ein Eckchen gefunden zu haben, in dem er träumt, er habe den gewünschten Frieden gefunden.*⁸

Der Kampf der Therapie mit dem Karneval

Es besteht kein Zweifel daran, dass der Kurort in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als idealer Rückzugsort galt. Aber woher stammt wohl der Lärm in den zitierten Aussagen? Welches Vergnügen? Warum mussten die Befürworter von Kurorten aus der Zeit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert immerzu betonen, dass verlockende Behandlungszentren mit einem breiten Repertoire an Unterhaltung keine gute Wahl für die Erholung sind? Betrachtet man die Räumlichkeiten und den Alltag von Kurorten, lässt sich vergegenwärtigen, dass deren Phonosphäre weitaus mehrdeutiger war.

Die Phonosphäre stellt einen äußerst wichtigen Aspekt der Kurorte dar. Die »Urbanistik« der Kurorte – von großen und kleinen, ausländischen und einheimischen, Berg-, Wald- und Küstenorten – war relativ ähnlich und bestand zumeist aus den gleichen Elementen. Die zentralen Orte des Kurorts waren natürlich Bäder, hydropathische Säle und Trinkhallen – kurzum, architektonische Überbauten über den natürlich vorkommenden Quellen. Sie waren in der Regel von einem Park umgeben (vorzugsweise mit einem malerischen Fluss!), und boten Gelegenheiten zu spazieren, sich zu



Klangbeispiel: Carl Otto Ehrenfried Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor

erholen und erfüllen zudem die Funktion einer akustischen Trennwand zu potentiellem Lärm.

Die Gäste wohnten in Hotels, Pensionen oder Villen und aßen in Restaurants, die entsprechende Ernährung servierten. In der Apotheke kauften sie Mineralwasser in Flaschen, in Kurzwaren- und Kolonialgeschäften die am meisten benötigten Gebrauchsgegenstände. Ein unverzichtbares Element der Kurort-Architektur waren ein gut sortierter Lesesaal oder eine Bibliothek, ein Raum für Spiele und Begegnungen sowie ein Konzert- und Theatersaal. Hinzu kam die gesamte Verwaltungsinfrastruktur: Postbüros, Telegraphenämter, Fotoateliers und Friseursalons usw. Obwohl die Anzahl und der Standard dieser Gebäude und Dienstleistungen von Ort zu Ort variieren, war ihre Anwesenheit für das ordnungsgemäße Funktionieren des Kurorts erforderlich. Der Aufenthalt dauerte schließlich mehreren Wochen und die Kurortschaft ersetzte im weitesten Sinne das Zuhause – überraschend sind demnach Mängel wie in dem Ort Druskininkai im heutigen Südlitauen, wo man anscheinend eigene Bettwäsche mitbringen musste.⁹

Wie wir später sehen werden, hatte jeder Kurort seine Vorschriften und Einschränkungen und war nach hygienischen Grundsätzen geplant. So wurde der Kurort in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem besonderen Ort für »rigorose Erholung«, definiert durch die Regeln und die Routinen eines Heilaufenthaltes, der von wenigen Wochen bis zur gesamten Sommersaison dauerte und der gern von den Oberschichten in Anspruch genommen wurde. Dieser Rigorosität drohte jedoch mit Eintönigkeit und Langeweile – deshalb boten Kurorte auch eine Reihe von Unterhaltungsmöglichkeiten an, die ihren Aufenthalt erträglich machen sollen. Ich erwähnte das Eindringen der Phonosphäre der Metropolen in die ruhige Landschaft der Kurorte – Flirten, übermäßiger Spaß und Glücksspiel werden kein Fremd-

körper im alltäglichen Kurortleben gewesen sein. Dies steht im offensichtlichen Widerspruch zum therapeutischen Postulat der Kurfahrten, was die die medizinische Einrichtung in Nałęczów zu Beginn seiner Tätigkeit bitterlich erfahren musste:

seien als Klangqualität – das Gedränge, das auf einer engen Promenade herrschen würde, wäre ebenso unangenehm wie gesundheitsschädlich.¹¹ Würden wir die Klanglandschaft von Kurorten wirklich als »idyllisch« bezeichnen? »Ländlich«? Oder doch gerade das Gegenteil?

Würden wir die Klanglandschaft von Kurorten wirklich als »idyllisch« bezeichnen? »Ländlich«? Oder doch gerade das Gegenteil?

Die Tradition der ehemals grandiosen Nałęczów-Bälle ist erheblich verschwunden. Tanzen bis zum Morgengrauen und lautstarke Rückwege nach Hause stimmten nicht mit den Interessen der Kranken überein, so dass dies durch entsprechende Vorschriften verhindert werden musste und diejenigen entmutigte, die von weit her und nur zum Spaß kamen.¹⁰

Es ist leicht, sich Kurorte als ideale Städte mit ewigen Sommern vorzustellen, die über alle Annehmlichkeiten wie Kanalisation und Telefon verfügen, die zahlreiche Attraktionen für schnell gelangweilte Patient*innen liefern und gleichzeitig eine Atempause von jener »echten« Stadt bieten, aus der man vor dem Dreck und Schmutz, dem Lärm, der Enge und dem Grau des Alltags, dem Arbeitskorsett sowie den sozialen Konventionen und Verpflichtungen entflieht. Die Kurorte waren nach Hygienevorschriften geplant, die wiederum einen großen Einfluss auf die Phonosphäre hatten – wie in Krynica, wo die Entscheidung getroffen

wurde, den Orchesterpavillon näher an die Promenade zu verschieben, mit dem Ziel die Akustik zu verbessern. Es wurde nicht davon ausgegangen, dass hygienische Aspekte wichtiger

Das Kurortorchester

Ein dauerhaftes und begehrenswertes Element der Phonosphäre eines jeden Sanatoriums sollte das bereits erwähnte Orchester sein, das mehrmals täglich ein angenehmes und abwechslungsreiches Repertoire spielt. In Krynica »wird jeden Morgen und jeden Nachmittag unter der Leitung von Adam Wroński entweder auf der Promenade am Musikkiosk, oder an sonnigen Tagen auf dem überdachten Bürgersteig Kur-Musik gespielt.«¹² Ein gutes Orchester bot eine von vielen Möglichkeiten, Patient*innen anzulocken: »Das auserlesene ungarische Orchester spielt zweimal am Tag: morgens im Park, nachmittags vor dem Hotel.«¹³

Die täglich in den Sanatorien erklingenden Orchesterklänge, wurden zudem von wöchentlichen Sonderkonzerten ergänzt. In Bad Reinerz (bzw. Duszniki-Zdrój) »wird die Trinkkur durch die Klänge eines vorzüglich harmonischen Orchesters versüßt, das nicht dem Klischee eines Kurorchesters entspricht und das täglich von 6 bis 8 Uhr morgens und von 16 bis 18 Uhr nachmittags ein Programm mit acht frischen Nummern aufführt. Darüber hinaus gibt das Orchester jeden Samstag ein eigenes Sinfoniekonzert, wohingegen es sich mittwochs der Kammermusik widmet.«¹⁴ Ein gut spielendes Orchester entschädigte sicherlich dafür, zu solch früher Stunde das merklich schmeckende Wasser zu sich zu nehmen!

Ian Bradley fragt sich in seinem Buch, ob wir überhaupt über eine spezifische Gattung oder ein musikalisches Phänomen sprechen können, das in Kurbädern auftritt, also das einer charakteristischen »Kurbäder«-Musik. Das leichte Unterhaltungsrepertoire der Kurorchester sollte die Kurgäste in den frühen Morgenstunden während der Behandlungen begleiten, in den Mittagsschlaf auf Korbesseln in Parks und auf Balkonen wiegen und abends zu Tänzern, Glücksspielen und romantischen Eroberungen anregen.¹⁵ Dieses gekonnte Resümee lässt sich mit der Causa des Orchesters in Ciechocinek vergleichen, welches zugleich auch das Orchester der Warschauer Feuerwehr war – und somit der Stolz der unter russischer Aufsicht lebenden Warschauer*innen.

Die Orchester in Kurorten begleiteten Patient*innen bei besonderen Anlässen, auf Ausflügen und Verabredungen und hießen sogar Neuankömmlinge willkommen. Die professionell spielenden Orchester erfüllten nicht nur die Phonosphäre der Kurorte mit einem angenehmen Hintergrund, sondern waren vielmehr ein Schlüsselement – dank ihrer wurde der Aufenthalt erträglich und sie erlaubten es, gegen Monotonie und Langeweile anzukämpfen. Das Orchester sollte auch im bescheidensten Kurort präsent sein, und ihr Fehlen führte zu ebenso viel Bestürzung wie etwa schlechte Qualität.

»Armut nur mit Musik. Etwa ein Dutzend Musiker aus den Bergen, die so furchtbar fiedeln, dass einem die Ohren schmerzen. Wäre es nicht möglich für die Saison eine bessere Kapelle zu finden, sei es auch für ein paar hundert Gulden mehr?«¹⁶ Ist ein anständiges Orchester wirklich so viel wert? An anderer Stelle wurde das Fehlen eines guten öffentlichen Orchesters in Zakopane als besonderer Nachteil dieses Ortes bewertet – ähnlich einer fehlenden Kanalisation oder Beleuchtung.¹⁷

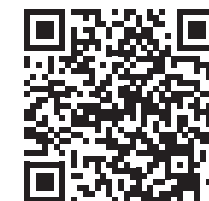
Geregelte Phonosphäre

Die Musik des Kurorchesters markierte somit den Rahmen der sich stets ähnelnden Tage und diente sowohl als Hintergrundmusik wie auch als ein unverzichtbares Element für den Rhythmus der Kur-Phonosphäre. Am meisten Raum wurde offensichtlich der Einhaltung der Nachtruhe gewidmet. In Nałęczów waren in Wohngebäuden »nach 10 Uhr abends laute Gespräche, laute Schritte in den Fluren, Rufe nach Dienstboten, unnötige Anrufe usw.« verboten. Im Park »ist es ab 22 Uhr verboten, in der Nähe von Wohngebäuden laut zu sprechen«, und »sämtliche Feiern, Aufführungen, Tanzabende können nur bis spätestens 11 Uhr abends dauern, und das an ihnen teilnehmende Publikum wird um einen ruhigen Rückweg zurück in die Wohnungen gebeten, ohne den Schlaf der Leidenden zu stören. [originale Hervorhebungen].«¹⁸ Im Allgemeinen sollte in der Nähe von Gebäuden, in denen kranke Menschen leben Stille gewahrt werden. Laute Gespräche und Rauchen waren im Lesesaal ebenfalls nicht gestattet.¹⁹ Des Öfteren wurde die Anordnung, die Nachtruhe zu wahren, mit einem Klang – etwa einer Glocke oder einer Trompete – eingeläutet. Die Einhaltung von Ruhe – unabhängig von der Tageszeit und besonders in der Nähe der Krankenwohnungen – lag im Interesse aller Gäste und die Verantwortung für Ordnung wurde gleichmäßig auf alle verteilt. Besonders Geräusche in der Nacht, laute Gespräche, das Zuschlagen von Türen, das Klopfen in den Gängen wurde nicht toleriert.

»Der Diensthabe der Anlage hat diesbezüglich strengste Vorgaben.«²⁰ In Ciechocinek war das Spielen von Instrumenten oder das Singen in der Villa nur mit Zustimmung aller Bewoh-



Klangbeispiel: John Philip Sousa: The Free Lance March



Klangbeispiel: Adolphe Charles Adam: Si j'étais Roi

ner gestattet.²¹ In Łądek-Zdrój konnte der Eigentümer eines Zimmers oder einer Wohnung den Vertrag der Gäste sofort kündigen, wenn sie oder ihre Angehörigen trotz voriger Ermahnungen den Frieden anderer Patient*innen störten.²²

Die Vorschriften sollten präventiv wirken und unnötigen Geräuschen im Kurort vorbeugen. Nur in wirklichen Ausnahmesituationen wurden in der medizinischen Einrichtung von Nałęczów-Kinder und »Personen akzeptiert, die bestimmte soziale Grundanforderungen in Bezug auf Kleidung und Verhalten nicht erfüllen«²³, und, obwohl dies nicht direkt zum Ausdruck gebracht wird, handelte es sich vermutlich um unnötiges Rennen, unangemessenes Lachen und eine allgemeine Aufregung, die Gäste stören könnte. Während das Orchester in Bad Salzbrunn (Szczawno-Zdrój) spielte, durften Kinder nicht herumtoben, aus allen nah gelegenen Geschäften sollten alle Pfeifen, Triller und Trommeln entfernt werden, und schwere Pakete, Körbe oder Geschirr sollten zu diesem Zeitpunkt nicht transportiert werden.²⁴ In Ciechocinek war das Spielen von Instrumenten nur zwischen 10 Uhr morgens und 21 Uhr abends gestattet.²⁵ Die akribischen *Hygiene- und Ordnungsvorschriften für das Heilbad in Nałęczów* lassen sich – obwohl 1930 erlassen, d.h. außerhalb des hier festgelegten chronologischen Zeitraums – als die Krönung der Regulierungsprozesse des Raumes und insbesondere des Klangraumes interpretieren – so ist es etwa verboten, Teppiche und Kleidung auszuklopfen und zu säubern, Holz zu hacken und sogar zu waschen oder in der Öffentlichkeit zu singen.

Darüber, dass dies kein Projekt einer idealen Welt war, in der Ruhe und Ordnung herrschte, sondern vielmehr die eher sanfte, passiv-aggressive Version einer halbgeschlossenen Strafanstalt ist, zeugen auch Konflikte über Klänge. Bekannt wurde eine Beschreibung über die »Hölle«, die in einer der Villen herrschte, als eine »wenig

bekleidete« Bewohnerin um 22 Uhr abends zur Redaktion herbeieilte, um sich zu beschweren. Die Frau mietete für längere Zeit ein Zimmer in einer damals ruhigen Villa, die hauptsächlich von Familien oder Einzelpersonen der kultivierten Oberschicht bewohnt wurde. Mit Beginn der Sommersaison jedoch füllte der gewitzte Besitzer, der seine Gewinne steigern wollte und, ohne auf die bereits anwesenden Gäste Rücksicht zu nehmen, die gesamte Villa mit wenig kultivierten Besuchern jüdischen Glaubens, so dass allein die Anzahl der Kinder 50 erreichte.²⁶ Eine andere Frau, eine »friedliche Lehrerin«, wurde Opfer eines nachstellenden Verehrer-Nachbars. Nachdem seine Flirtversuche abgelehnt wurden, »störte er seit zwei Wochen vorsätzlich mit Lärm den Frieden und die Ruhe der Tage und Nächte seiner Nachbarin. Als sie sich in eines der freien, weiter entfernten Zimmer zurückzog, entwickelte der brutale Lowelas [poln. Bezeichnung für einen Lebemann, Anmerk. d. Red.] ein ganzes System nächtlicher Qualen und bedrängte die hilflose Lehrerin, deren Beschwerde beim Eigentümer der Villa, Herrn Kuzla, jedoch ohne Rückmeldung verlieb.«²⁷ Andere Beschwerden bezogen sich auf rücksichtslose Kinder, die auf der Promenade oder auf Tanzveranstaltungen herumliefen.

Sollte es in Kurorten leise sein?

Oder ging es etwa in den Sanatorien gar nicht um Ruhe und Erholung?

Bad Warmbrunn [Cieplice Śląskie-Zdrój] ist eine selten besuchte Stadt, vor allem von Polen, die als sehr gesellig galten und die ihren Aufenthalt auf lebhaftere Orte verlegen, was nicht verwunderlich ist. Bei dem eintönigen Leben, das in den Kurorten herrscht, wenn es keine Gesellschaft gibt, ist der Blick auf eine Menschenmenge eine Art Unterhaltung – und die gibt es hier nicht. Musik verschönert, wenn sie gut ist, die Zeit, aber man kann nicht von Bad Warmbrunn verlangen,

gen, dass das Orchester so gut ist wie in Bad Ems oder Karlsbad. In den ersten Tagen störte es mich, aber da man sich an alles gewöhnen kann, kam es sogar soweit, dass ich manchmal mit einem gewissen Vergnügen zu den Abendkonzerten ging, die ungleich besser gewesen wären, wenn die Künstler sich nicht auf die großen Werke stürzen würden.»²⁸

Stille ist nicht nur ein Mangel an Lärm, sondern ist in einem positiven medizinischen Diskurs verankert.

Die Kurorte brüsteten sich mit stets steigenden Besucherzahlen, die in allen Broschüren akribisch vermerkt und vom Warschauer Kurier wiederholt wurden, um die Vorstellungskraft der Leser*innen zu beeinflussen. Das Rascheln der Kleider, das Lachen und die Musik begleitete die Gäste. Eine fröhliche Gesellschaft in Nałęczów, die sich die Zeit mit Rezitieren, Spielen und Singen vertrieb. Das Treiben und die Bewegung zeugten davon, dass sich der Ort gut entwickelte. Dies war besonders wichtig für heimische Heilbäder – galizische Zeitschriften wie *Przegląd Kąpielowy* oder *Krynica* berichteten im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ausführlich über die Debatte zur Modernisierung der örtlichen Heilbäder, ermunterten zum Verzicht auf Reisen in ausländische Kurorte zu Gunsten der inländischen und betonten die Bedeutung der Kurorte für den Aufbau der Wirtschaft des Landes, was in der ersten Kurausstellung gipfeln sollte, die 1908 in Ciechocinek organisiert wurde. Für die meisten Gäste war die vollkommene Stille wahrscheinlich nicht attraktiv, und in diesem Meer an kürzeren und längeren Berichten aus Kurorten kann man nur selten die sehnsüchtige Erinnerung an die gewünschte Stille im Wald heraushören. Das österreichische Bad Gleichenberg, in einer besonders malerischen Gegend gelegen, war der Traum eines jeden, der Erholung suchte.

»Ruhe haben wir hier genug. Sie wird nicht einmal durch das Pfeifen der Lokomotive und den beschleunigten Atem eines rasenden Zuges unterbrochen. [...] Für diejenigen, die so leben möchten wie Pflanzen,²⁹ kommt hier kein Echo aus der weiten Welt an, weder ein Echo ihrer Kämpfe noch ihres ewigen Strebens oder ihrer Strapazen und ihrer Arbeit. Eine kranke Seele und ein kranker Körper können hier Erleichterung finden.

[...] Ruhig und verschlafen, aber für die Kranken oder Müden ist es wünschenswerter als die Hektik der modernen Kurorte.»³⁰

Stille ist nicht nur ein Mangel an Lärm, sondern ist in einem positiven medizinischen Diskurs verankert. Es erinnert an die »richtige« Funktion von Kurorten für diejenigen, die, von der Mode geblendet, zur Kur fahren. Sie beruhigt und heilt. Druskininkai war ideal für »Jemanden, der Ruhe und Unabhängigkeit mag«, Johannisbad war besonders geeignet für Menschen, die Ruhe mögen und müde von geistiger Arbeit sind, Ragaz war empfehlenswert für »Beschwichtigung der strapazierten Nerven oder eine schöne Erholung nach der harten Arbeit«; mit anderen Worten – »für Neurastheniker und Aufgeregte.«³¹ (Und wer ist das heutzutage nicht?)

Resümee

Die relativ uniformen Räume der Kurorte im 19. Jahrhundert schafften eine spezifische Phosphäre, in der das Bedürfnis nach Ruhe und Erholung in Verbindung mit einer Therapie sich mit dem Drang nach Unterhaltung, dem Tumult von Gesprächen, Lachen, Spielen, Tanzen und Konzerten rieb. Abseits der Stadt und in unmittelbarer Nähe zur Natur pulsierten die Kurorte gleichzeitig mit einem quasi urbanen Treiben,

dessen Fehlen oft als Symptom für Langeweile und Monotonie in einem nicht ganz modischen und entwickelten Sanatorium interpretiert wurde. Wir würden sagen, dass dies der Charakter der beliebtesten Sanatorien war, die eher aufgrund der vorherrschenden Moden als des tatsächlichen medizinischen Werts halber besucht wurden. Unter dem vorherrschenden Bild der Sanatorien als Ort des Vergnügens und der Freizeitgestaltung für wohlhabende Bewohner*innen großer Städte tauchen nur von Zeit zu Zeit kleinere Kurorte auf, die an die ursprüngliche Bedeutung von Heilbädern erinnern – ihre Stille und Ruhe werden zu einem Faktor, der für die Genesung unabdingbar ist. Aus diesem Grund ist ein Besuch im Kurort zu einer attraktiven Art geworden, mit Nervosität und dem sich in der Gesellschaft schnell verbreitenden Bewusstsein für Nervenkrankheiten umzugehen.

Das weckt auch Reflexionen darüber, was wir gegenwärtig suchen, wenn wir abseits der ausgetretenen Pfade an abgelegene Orte reisen. Respektieren wir die natürliche Klanglandschaft? Wie verhalten sich die lokalen Bewohner*innen? Lassen wir uns auf der Suche nach Stille nicht vom Aufruhr und Tumult unserer Gedanken überwältigen?

Aus dem Polnischen übersetzt von Katja Heldt

--

1. Kühner, August: *O nerwowości: jak się jej ustrzedz, a jak się z niej wyleczyć*, Warschau, 1902, S. 29
2. Das Thema Neurastenie als soziales Phänomen wird hier aufgenommen: Porter, Roy; Gijswijt-Hofstra, Marijke (Hrsg.): *Cultures of Neurasthenia From Beard to the First World War*, Amsterdam/New York, 2001
3. Zur fragwürdigen, »physiologischen« Ätiologie der Erkrankung und den Problemen bei der genauen Bestimmung der dadurch im Körper auftretenden körperlichen Veränderungen, vgl. Göring, Laura: »Russian Nervousness«: Neurasthenia

- and National Identity in Nineteenth-Century Russia», in: *Medical History*, Nr. 47, 2003, S. 23–46
4. Shorter, Edward: *Historia psychiatrii: od zakładu dla obłąkanych po erę Prozacu*, übersetzt von Piotr Turski, Warschau, 2005, S. 148
 5. Schuster, David: »Neurasthenia and a Modernizing America«, in: *Journal of the American Medical Association*, Vol. 290, No. 17, 2003, S. 2327
 6. Kühner, A., 1902, S. 9. Die Lektüre dieses Textes hinterlässt im Allgemeinen den Eindruck, dass absolut jeder, unabhängig von Alter, Geschlecht, Beruf und sozialer Schicht, auch unabhängig davon, ob er in der Stadt oder auf dem Land lebt, nervösen Störungen und damit verschiedenen Störungen ausgesetzt ist.
 7. Dr. Breits: *100 rad dla nerwowych ze szczególnem uwzględnieniem neurastenii, hypochondryi i histeryi*, hrsg. Paprocki, Teodor, Warschau, 1896, S. 61–62
 8. *Korespondencja*, »Przegląd Kapielowy«, Nr. 8, 1904, S. 103–104
 9. »Echa letnie – Druskienniki«, in: *Kurier Warszawski*, 18. Juni 1998, Jahrgang 78, Nr 166, S. 4
 10. Gebethner und Wolf (Hrsg.): *Nalęczów i okolice. Przewodnik dla leczących się i lekarzy*, Warschau, 1897, S. 39–40
 11. »Komentarz do uchwały zdrojowej zakładu w Krynicy, in *Przegląd Kapielowy* Nr. 12, 1905, S. 173
 12. Kmietowicz, Franciszek: *Przewodnik dla Gości udających się do Krynicy*, Krakau, 1899, S. 26
 13. *Cieplce Trenczyńskie (Trencein Tepliz)*, Krakau, 1884
 14. »Echa letnie – Reienierz«, *Kurier Warszawski*, Jahrgang 76, Nr. 210, 31 Juli 1896, S. 3
 15. Bradley, Ian: *Water Music: Music Making in the Spas of Europe and North America*, Oxford, 2010, S. 27
 16. »Echa letnie – Reienierz«, *Kurier Warszawski*, Jahrgang 78, Nr. 215, 6. August 1898, S. 2
 17. Lewicki, Stanisław; Orłowicz, Mieczysław; Praschil, Tadeusz: *Przewodnik po zdrojowiskach i miejscowościach klimatycznych Galicji obejmujący: zdrojowiska, uzdrowiska, zakłady lecznicze, latowiska, miejscowości klimatyczne, oraz miejscowości posiadające źródła mineralne, wreszcie stacje turystyczne i sportów zimowych*, Lwów 1912, S. 15
 18. *Instrukc' iá dlá bol'nyh'' Lečebnago Zaveden' iá v'' Nalénčové = Regulamin dla chorych Zakładu Leczniczego w Nalęczowie*, druk K. Kowalewskiego, Warszawa 1899, S. 9 und 11
 19. Ebd., S. 11
 20. *Przewodnik zakładu przyrdo-leczniczego w Nowem Mieście (nad Pilicą)*, Warschau 1878, S. 8
 21. »Przepisy obowiązujące dla lokatorów willi ciechocińskich«, *Zdrój Ciechociński*, Jahrgang. 1, Nr 11, 3 August 1907, S. 5
 22. *Bad Landeck in Schlesien*, Bad Landeck 1918, S. 4

23. *Instrukc' iá dlá bol'nyh'' Lečebnago Zaveden' iá v'' Nalénčové = Regulamin dla chorych Zakładu Leczniczego w Nalęczowie*, Warschau 1899, S. 5 und 11
24. *Bad Salzbrunn in Schlesien. Nachweis über die Kur- und Ortsverhältnisse. Saison 1909. Heilkräftig bei akuten und chronischen Katarrhen des Rachens, der Nase, des Kehlkopfes, der Luftröhren und der Bronchien, bei Asthma, den Erkrankungen der Verdauungs- und Harnorgane, bei Gicht und Zuckerkrankheit, sowie nach Influenza*. Bad Salzbrunn, 1909, S. 47
25. »Zadatek ustawy sanitarno-policyjnej, cz. II«, *Zdrój Ciechociński*, Jahrgang. 1, Nr 17, 14 September 1907, S. 5
26. »Piekło – nie willa«, *Zdrój Ciechociński*, Jahrgang. 1, Zusatz zu Nr. 32, 21. Juli 1907, S. 1–2
27. »Nie zakłócać spokoju swych sąsiadów«, *Zdrój Ciechociński*, Jahrgang 1, Nr 17, 14. September 1907, S. 7
28. Zieliński, Andrzej: *Wędrowiec*, Nr. 35, 6. August 1883, zitiert in: *Listy ze śląskich wód*, Breslau 1983, S. 45
29. Ich gehe davon aus, dass es »im Einklang mit der Natur« bedeutet.
30. »Echa letnie – Gleichenberg«, *Kurier Warszawski*, Jahrgang 79, Nr. 169, 21 Juni 1899, S. 2
31. »Echa letnie – Druskienniki«, *Kurier Warszawski*, Jahrgang 78, Nr 166, 18 Juni 1898, s. 4; »Echa letnie – Johannisbad«, *Kurier Warszawski*, Jahrgang. 77, Nr 226, 17 August 1897, s. 3; »Echa letnie – Ragaz«, *Kurier Warszawski*, Jahrgang. 82, Rr 250, 10 Septembver 1902, S. 2

Marta Michalska ist Doktorandin an der Fakultät für Geschichtswissenschaft der Universität Warschau. Sie forscht über die städtischen Klanglandschaften zur Wende des 19. zum 20. Jahrhunderts. Außerdem arbeitet sie als Herausgeberin, Übersetzerin und Chorsängerin.

Fieberkurven und Schweißausbrüche. Zur Krankenakte der Musikgeschichte

Patrick Becker-Naydenov

Die Auseinandersetzung mit Musik und Gesundheit läuft in Gefahr, der Medizin einen bloßen Bärenienst zu leisten, wenn denn der Blick nur auf den therapeutischen Möglichkeiten der Musik verbleibt: Natürlich weiß schon David den König Saul mit seiner Lyra vom Wahn zu heilen, aber dass die Funktionalisierung der Musik als Allheilmittel nicht immer positiv betrachtet werden muss, macht schon die Tendenz deutlich, dass Institute ihre Forschung von vornherein an deren monetären Umwandlungsmöglichkeiten

explizit von ihren konservativen Vorläufern, die gern einmal vom Garten der Tonkunst faselten, dessen Unkraut wie ein Geschwür das Paradies deutscher Musik überwuchert hätte: Nicht die Heilung einer krankgewordenen Musik wird hier Programm – ihr Leiden und ihre Möglichkeiten, Leid zu bringen, sind in Zeiten der sogenannten weißen Folter ins Unermessliche gestiegen; die Gefahr, die von Musik ausgehen kann, muss verstanden werden, bevor über ihre Gesundheit gesprochen werden kann.

Steht die heilende Wirkung von Musik zurzeit in Ehren, weil sie offensichtlich einer Zeit entspricht, in der das Unwohlsein allgegenwärtig thematisiert wird, dies aber in einer unzulänglichen Gesellschaftskritik verpufft...

ausrichten. Dessen ungeachtet laboriert solche Kritik an einer Auffassung autonomer Musik und die Frage nach dem Für und Wider einer gesundmachenden Musik sollte einzig durch die Ethik beantwortet werden.

Steht die heilende Wirkung von Musik zurzeit in Ehren, weil sie offensichtlich einer Zeit entspricht, in der das Unwohlsein allgegenwärtig ist, dies aber in einer unzulänglichen Gesellschaftskritik verpufft; so dürfte ein Widerspruch gegen diese Tendenzen gerade an den Beispielen ansetzen, die vom krankmachenden Potenzial dieser Kunst ausgehen. Dabei distanziert sich solche Kritik

Fieber

Präsentiert sich das zeitgenössische Bild einer gesundheitlich beeinträchtigten und beeinträchtigenden Musik als Ensemble von Phänomenen, deren weites Feld noch einer Absteckung harrt, so sei an dieser Stelle nur auf einen Aspekt hingewiesen – das Fieber. Das Interesse daran hat sich – um ins Persönliche abzuschweifen – nicht aus theoretischen Präntionen entwickelt, sondern ist aus dem Problem entstanden, dass sich der Verfasser in seiner Beschäftigung mit Künstleropern des 20. Jahrhunderts seiner Bedeutung im Schaffensprozess bewusst geworden ist, dem ein

großes Schweigen in der Musikwissenschaft entgegensteht.

Doch nimmt man einmal das Thermometer in die Hand, um sich auf einen Streifzug durch die Musikgeschichte zu begeben, wird rasch deutlich, dass die Zahl der Komponist*innen und Künstler*innen, bei denen die Erschaffung von Kunst aufs Engste mit dem Krankhaften im Allgemeinen und dem Fiebrigen im Speziellen verbunden war, zahllos ist und von den Dialogen Platons bis hin zu Georg Friedrich Haas' Opern *Thomas* und *Koma* reicht. Es kann deshalb im folgenden nicht darum gehen, den Anspruch einer umfassenden Diagnostik zu vertreten: Zunächst scheint nicht viel mehr als eine Stippvisite und Registrierung von Symptomen möglich, die es in die Krankenakte der Musikgeschichte zu notieren gilt. Genau so wenig ist es möglich, eine zusammenhängende Geschichte zu erzählen, wenn hier erst einmal Eindrücke gesammelt werden. Doch aus der Not

ren nachgeht, scheint aber gerade jene Erfindung geeignet zu sein, die den Umgang mit dem Fieber nachhaltig verändert hat: das Thermometer. Diese Musikgeschichte als Thermometrie begibt sich deshalb auf eine Stippvisite in drei Stationen, deren Zusammenhang nicht in einer chronologischen Kontinuität, sondern einzig in den Ausschlägen einer Fieberkurve begründet liegt.

Lübeck 1877 / Davos vor 1914

Dass unser heutiger Umgang mit dem Fieber eine ungemein junge Erscheinung ist, über die man sich im Klaren sein muss und die es zu verstehen gilt, wird an wenigen Stellen deutlicher als in Thomas Manns Romanen *Buddenbrooks* und *Der Zauberberg*. Denn erkrankt Hanno in Lübeck nach einer letzten, fantastischen Klavierfantasie an einem Typhus, dessen Beschreibung Mann fast wortwörtlich durch einen Lexikoneintrag als Zerfall des körperlichen Metabolismus erzählt, so

...so dürfte ein Widerspruch gegen diese Tendenzen gerade an den Beispielen ansetzen, die vom krankmachenden Potenzial dieser Kunst ausgehen.

einer fehlenden Kontinuität kann gleichsam eine Tugend gemacht werden, wenn man sich daran erinnert, dass spätestens Hayden White gezeigt hat, wie Geschichtsschreibung Linearität oft bloß suggeriert, indem sie sich gewisser Verfahren bedient, die sie an der zeitgenössischen Romanpoetik ausgebildet wurden.¹

So lassen sich zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen: Denn wie eine Geschichte des Fiebers in der Musik erzählt werden soll und wo sie anfangen müsste, lässt sich weniger durch abstrakte Methodendiskussionen herausfinden, als dass sie gleich einer Experimentalanordnung am Versuch selbst Erfahrung gewinnt. Als Dreh- und Angelpunkt einer Darstellung, die erhöhten Temperatu-

ist der Fieber im Sanatorium auf dem *Zauberberg* schon zu einer neuen Normalität geworden, die völlig von der Verwendung eines Thermometers abhängig ist.

Bereits der Literaturwissenschaftler Rolf Parr stellt mit Blick auf Thomas Mann fest, dass – im Unterschied zur Novelle *Tristan* von 1903, »die nur die binäre Unterscheidung ›Fieber haben‹ oder ›kein Fieber haben‹ kennt« –² das Thermometer in Davos eine völlig neue »Alltagspraxis« im Umgang mit der Krankheit bezeichnet: »Mit dem Thermometer kann man sich nämlich ebensogut der eigenen Gesundheit versichern, wie man das subjektive Krankheitsempfinden gegenüber Ärzten, Arbeitgebern und Versicherungen damit

verobjektivieren und sich als »wirklich kranker Patient« qualifizieren kann.«³ Erkennt Parr im Diagramm einer Fieberkurve letztlich jene Möglichkeit einer graphischen Aufbereitung des Gemessenen, die selbst Thomas Manns Erzähltechnik in diesem Roman informiert haben kann, so ist es von den Ausschlügen dieser gemalten Schaubilder bis zur Musik nur ein kleiner Schritt. Denn im bekannten Kapitel »Fülle des Wohllauts«, in dem der Held des Romans, Hans Castorp, mit dem neuerworbenen Grammophon des Sanatoriums in Kontakt kommt, wird die Musik der »Seelenzauberkünstler« durch eingekerbte Schallplatten derart zum Leben gebracht, dass dem Castorp all dies wie ein Mysterium vorkommt: »[U]nbegehrlich blieb es, im Traum nicht weniger als im Wachen, wie das bloße Nachziehen einer haarfeinen Linie über einem akustischen Hohlraum und einzig mit Hilfe des Schwingungshütchens der Schallbüchse die reich zusammengesetzten Klangkörper wiedererzeugen konnte, die das geistige Ohr des Schläfers füllten.«⁴

So entwickelt sich Castorp einerseits zu einem akribischen Sammler der vielen Schallplatten, die vom Sanatorium erworben worden sind und hängt im wahrsten Sinne des Wortes an ihnen wie an einem Tropf: Eröffnet die Musik Castorp die Möglichkeit einer »geistigen ›Rückneigung‹«,⁵ einer Erinnerung an sein Leben vor der Ankunft auf dem Berghof, so muss er diese nostalgische Verklärung scheinbar »mit heißem Kopfe«,⁶ einem Fieber »alchimistisch gesteigerte[r] Gedanken« bezahlen,⁷ die dem weißen Phosphor gleich abbrennen.

Turin 1888

Wer Thomas Mann sagt, muss auch Richard Wagner sagen – wer Richard Wagner sagt, muss auch Friedrich Nietzsche sagen. Ist Manns Hans Castorp schon der Urtypus des Musikkonsumenten im anbrechenden Medienzeitalter gewesen,

so sind die Auslassungen des Autors natürlich undenkbar ohne den Hintergrund seiner Wagner-Rezeption und Nietzsches Kritik an diesem Komponisten.

Dass Nietzsche kurz vor seinem Turiner Zusammenbruch 1888 in Wagner bloß eine Krankheit gesehen hat, dürfte kaum verwundern, wenn der Autor seit seiner *Fröhlichen Wissenschaft* nur noch aus dem Wissen um seine eigene »Genesung« philosophieren wollte.⁸ So macht sich Nietzsche Wagner zum großen Antipoden, der nicht bloß ein Décadent und Neurotiker sei, sondern aller Menschlichkeit selbst enträt: »Ist Wagner überhaupt ein Mensch? Ist er nicht eher eine Krankheit? Er macht Alles krank, woran er rührt, – er hat die Musik krank gemacht.«⁹

Mit seinen beiden Turiner Wagner-Schriften positioniert sich Nietzsche so einerseits als bestimmender Kritiker des Komponisten und schafft andererseits ein ganzes Lexikon febriler Begriffe, die bis heute zum Grundwortschatz musikjournalistischer Verrisse gehören. Angefangen beim Klima, das mit Georges Bizet mediterranisiert werden soll, zieht Nietzsche eine Linie bis zum Vor-Gedanklichen, in dem Wagner »beinahe entdeckt [hat], welche Magie selbst noch mit einer aufgelösten und gleichsam *elementarisch* gemachten Musik ausgeübt werden kann.«¹⁰ So erklärt Nietzsche seinem Wagner eine musikalische Poetik an, die vor der Fülle an Eindrücken kapituliere und ihre Umsetzung selbst krankhaft werden lasse: Sie sondere einen Fieberschweiß ab, der »durch goldene zärtliche ölgleiche Melodien« gleich einen ganzen See zu füllen vermag.¹¹ Man beginne zu »schwimmen.«¹²

Sofia 1962

Von Nietzsches Wagner-Kritik sei hier nun eine Abzweigung genommen, die auf den ersten Blick nicht gerade naheliegend ist: Es geht in die bulgarische Hauptstadt Sofia, in deren Volksoper

am 3. Oktober 1962 das Erstlingswerk des Komponisten Konstantin Iliev (1924–1988) – die Oper *Der Meister aus Bojana* – uraufgeführt wird. Doch was hat die Musik eines Künstlers, der mehrmals das Opfer von Kampagnen der kommunistischen Kulturpolitik in seinem Heimatland wurde, weil man ihn einen Serialisten schalt, mit dem Phänomen des Fiebers in der Musik zu tun?

So ist der Fiebertraum Ilijas, des Protagonisten in Konstantin Ilievs Oper, nicht bloß das Vehikel einer halluzinatorischen Erscheinung als vielmehr der wirkliche Ausdruck einer Vorstellung musikalischer Ästhetik.

Für einen vermeintlichen Avantgardisten steht Iliev paradigmatisch für das Nachleben des Fieber-Paradigmas in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts und somit für eine Nebenlinie ihrer Geschichte, die gerne bloß als Prozess zunehmender Rationalisierung erzählt wird. Doch korrespondieren solche Begriffe wie Inspiration, Rationalität und Zufall auch häufig mit unterschiedlichen Strömungen von traditioneller Musik, Moderne und Avantgarde,¹³ so ist das »Schrifttäfelchen« der »Formulierung ›Von der Skizze zur Partitur‹« dennoch ein Problem, das auch zeitgleich zu der stochastischen Musik eines Iannis Xenakis bestehen kann: »Das Verhältnis zwischen Kopf- und Schreibart wurde erst zu einem Problem, als im 19. Jahrhundert die Inspirationsästhetik in den Vordergrund rückte und man den Kompositionsvorgang mit dem Schleier eines Geheimnisses überzog, um den mythisierten Ursprung der schöpferischen Inspiration nicht durch prosaische Faktizität zu entzaubern.«¹⁴

Im Feld einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen nehmen bulgarische Komponisten wie Konstantin Iliev und viele seiner Kolleg*innen durch ihre ästhetischen Anschauungen und Bühnenwerke einen Platz ein, der sowohl dem vermeintlichen Rationalisierungsdrang von

Komponisten in Westeuropa als auch den mathematischen Interessen von Persönlichkeiten in Ost- und Südosteuropa entgegensteht – es sei hier nur an Anatol Vieru erinnert. Wenn Konstantin Iliev seinen *Meister aus Bojana* als Bekenntniswerk konzipiert, dessen Hauptprotagonist der Wandmaler Ilija ist, so knüpft der Komponist zwar einerseits an Paul Hindemiths Mathis an. Allerdings wäre

der Vorwurf einer verfälschenden Darstellung der eigenen ästhetischen Ansichten zum Schutz vor der kommunistischen Kulturpolitik verfehlt, weil der Fieber für Iliev schon seit seiner Jugend einen untrennbaren Teil seiner kompositorischen Arbeit formt, wie er bereits 1946 – also lange vor den Stalinisierungskampagnen in Bulgarien – deutlich macht: »[J]edes Musikwerk ist die Frucht jener seelischen Reaktion, die dem Menschen jede Wahrnehmung, jeden Eindruck gibt und die ihren Ausdruck nur in Tönen findet. Aber nicht jedes Mal kann der Künstler den Grund für seinen Seelenzustand suchen, umso mehr, als dass jede psychische Erregung für ihn ein Strom zum Werk ist. Dann schafft er vom Fieber erfasst, um den genauesten Ausdruck für seine seelischen Erregungen zu finden, ohne sich für ihren Grund zu interessieren – den Eindruck, die begriffliche Wirklichkeit.«¹⁵

So ist der Fiebertraum Ilijas, des Protagonisten in Konstantin Ilievs Oper, nicht bloß das Vehikel einer halluzinatorischen Erscheinung als vielmehr der wirkliche Ausdruck einer Vorstellung musikalischer Ästhetik, die Iliev 1984 noch kurz vor seinem Tod vertreten hat: »Für jeden Musiker sind die Musik und das Leben ein Ganzes. Sie können nicht voneinander getrennt werden.

Das Leben ist im Wesentlichen der grundlegende Stimulus zur Erschaffung der Musik und wenn die Lebensstürme sich nicht in seinem Werk und in seinem Handeln widerspiegeln, dann wäre seine Musikalität ein [bloß] formales Ereignis, das keinen Inhalt hätte«.16

Aus der marginalisierten Sicht bulgarischer Komponisten im 20. Jahrhundert wird die Erschaffung von Musik so zu einem Problem, das einerseits gelöst werden muss, weil die Vielzahl der Eindrücke einzig durch den hydraulischen Vorgang einer Selbstreinigung der Seele in der Kunst möglich wird, und andererseits weil in der historischen Situation eines Zeitalters der technischen Produzierbarkeit von Musik und aus der geographisch peripheren Perspektive Südosteuropas die Erschaffung origineller Musik selbst zweifelhaft geworden ist.

Der Fieber in der Welt der Bezüge

Dem Fieber in der Musikgeschichte ist in den vorangegangenen Teilen des Texts am Beispiel von drei Stationen nachgespürt worden, die augenscheinlich nur bedingt viel miteinander zu tun haben. Doch so wie der Fieber jeden ereilen kann, muss auch hier danach gefragt werden, auf welche gemeinsamen Quellen er zurückzuführen ist.

Muss man hier bis Platon zurückgehen und im Fieber des 19. und 20. Jahrhunderts die Säkularisierungsgeschichte »göttlicher Fügung« erkennen? Oder zweigen sich in der frühromantischen Umkehrung von Phantasie und Einbildungskraft jene Bedeutungsaspekte ab, die dann ungebunden noch Jahrzehnte später an den unerwartetsten Orten wieder auftauchen können? – »Phantasie ist ihnen [scil. den Frühromantikern] Garant der Gesundheit, ein Vermögen, das Wirklichkeit [...] in erkenntniskritischer Absicht verflüssigt. Es wird in ihren Augen als Vermögen gerade deshalb immer wichtiger, weil das Projekt der Moderne zu materiellen wie kognitiven Einschränkungen und

Begrenzungen von Wirklichkeit geführt hat«.17 Dient der Fieber in der expliziten Poetik eines Konstantin Iliev nicht als Einspruch gegen den Staatssozialismus, dem alle menschliche Tätigkeit als planbare Arbeit erschien und so als Versuch, ein autonomes Feld der Musik zu schaffen?

Der Fieber wird so zu einem Phänomen, das spätestens seit der Zeit Novalis' an die Möglichkeit von Musik schlechthin rührt – eine Chiffre im Vokabular von Künstler*innen und Komponist*innen, die für die problematischen Seiten des Schaffens einsteht. Die fieberhafte Arbeit steht in enger Verbindung, und muss doch unterschieden werden, von solchen Begriffen wie Originalität, Einfall, Katharsis, Genie, Ausdruck, Rausch, Traum, Krise und dergleichen Dinge mehr – kurz gesagt: Man müsste eine Geschichte des Fiebers im Zeitalter der Gesundheit schreiben – und sie würde eine Geschichte der musikalischen Moderne sein, in der die Berechenbarkeit des Rationalismus auf das Mysterium des Komponierens unterm Begriff von *mathēsis* trifft.

--

1. Vgl. Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore und London: The John Hopkins University Press, 1973
2. Rolf Parr, »Krankenthermometrie und Normalismus. Erzählte (Fieber-)Kurven von Thomas Mann bis zu Krankenhausserien im Fernsehen«, in: *Infografiken, Medien, Normalisierung. Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften*, hrsg. von Ute Gerhard, Jürgen Link und Ernst Schulte-Holtey, Heidelberg: Synchron, 2001 (Diskursivitäten. Literatur. Kultur. Medien, Bd. 1), S. 247
3. Ebd., S. 244
4. Thomas Mann, *Der Zauberberg. Roman*, Frankfurt am Main: Fischer, 1991, S. 882
5. Ebd., S. 897
6. Ebd., S. 881
7. Ebd., S. 898
8. Friedrich Nietzsche, »Die fröhliche Wissenschaft. (la gaya scienza)«, in: ders., *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: DTV und Berlin und New York: de Gruyter, 21988 (Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 3), S. 345
9. Ders., »Der Fall Wagner«, in: ders., *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Anti-*

christ. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner, München: DTV und Berlin und New York: de Gruyter, 112014 (KSA, Bd. 6), S. 21

10. Ebd., S. 30

11. Ders., »Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen«, in: ders., *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben.*

Nietzsche contra Wagner, München: DTV und Berlin und New York: de Gruyter, 112014 (KSA, Bd. 6), S. 419

12. Ebd., S. 422

13. Vgl. Hermann Danuser, »Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert«, in: ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Bd. 1, Argus: Schliengen, 2014, S. 141–153

14. Ders., »Schrifttäsel – Auf den Spuren des Komponierens« in: ebd., S. 69

15. Konstantin Iliev, *Absolutna i programna muzika* [Absolute und programmatische Musik], handschriftliche Studienarbeit in der vierten Klasse der Musikästhetik bei Stojan Brašovanov von 1946, CDA 2055k/1/441, S. 2

16. Bălgarsko nacionalno radio [Bulgarischer Nationalrundfunk] [Sprecher: Konstantin Iliev], Interview im Bulgarischen Nationalrundfunk vom 10. Juli 1984, BNR ZF 5885

17. Jochen Schulte-Sasse, Art. »Phantasie«, in: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck et al., Bd. 4, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2002, S. 788

Patrick Becker-Naydenov ist Musikwissenschaftler und arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« der UdK Berlin. Er ist Mitherausgeber des *Almanac of the National Music Academy* »Prof. Pancho Vladigerov«, betreut die Textredaktion des Livestream-Projekts von betont – Das Label der UdK Berlin und engagiert sich in der Creative Crowd der *Positionen*.

Special: Neue Musik neu gehört

Urinprobe aufs Exempel

Julian Kämper

Erst neulich stellte die NADA (Nationale Anti Doping Agentur) mir ein Zertifikat aus, denn ich hatte mich als Jugendtrainer in einem Hockeyclub deren Prinzipien verpflichtet: Ich versichere präventiv, als Sportsmann keine performancesteigernden Mittel konsumieren zu wollen, um die Welt des Sports sauber, fair und ehrlich zu halten. Wer den Drang zur Loyalität verspürt, darf sich auf der Website mit dem höchst genügsamen Titel www.alles-geben-nichts-nehmen.de zum Kampf gegen Doping bekennen. Abends zieht es mich als Kulturschaffenden auf Premierenfeiern und Netzwerktreffen, wo nach der manchmal fahrlässig austarierten Menge an Freibier die nächsten Kooperationsprojekte und Aufträge per Handschlag klar gemacht werden.

In der empfehlenswerten Netflix-Dokumentation *Ausgebremst: Die Lance Armstrong Story* wird der Fall des US-amerikanischen Radprofis aufgerollt: Am Ende zeigt er etwas Reue für seine unlauteren Mittel, die ihm nach vielen Prozessen schließlich nachgewiesen werden konnten. Nicht nur, weil er gedopt hat, sondern weil er systematisch, unvorsichtig und vor allem in *unverschämtem Ausmaß* gedopt hat, konnte man den einstigen Sporthelden rückwirkend disqualifizieren und als Täter inszenieren. In Stanley Nelsons Dokumentarfilm *Miles Davis: Birth of the Cool* ist der Konsum verbotener Substanzen zwar eine tragische, aber eine nebensächliche Anekdote: Die Heroinsucht des Trompeters trägt vielmehr zur Legendenbildung bei und schmälert nicht im geringsten die Tatsache, dass uns Miles Davis *Kind of Blue* und andere *Milestones* beschert hat.

Völlig zu Recht fragen sich Jed Novick und Rob Steen in ihrem Essay *Love is the drug: performance-enhancing in sport and music* daher, warum die Einnahme von leistungssteigernden Mitteln bei Athlet*innen und Künstler*innen so konträr bewertet, weshalb mit zweierlei Maß gemessen wird: Während Sportler*innen nach positiven Doping-Tests von der Öffentlichkeit stigmatisiert und mit allgemeiner Verachtung gestraft werden, scheint der Konsum von bewusstseinsweiternden Substanzen zu einer guten Künstler*innenbiografie dazuzugehören und die Kreativität zu potenzieren – zur Freude all derjenigen, die gerne Musik, Bilder, Gedichte oder Filme abseits des Gewöhnlichen konsumieren.

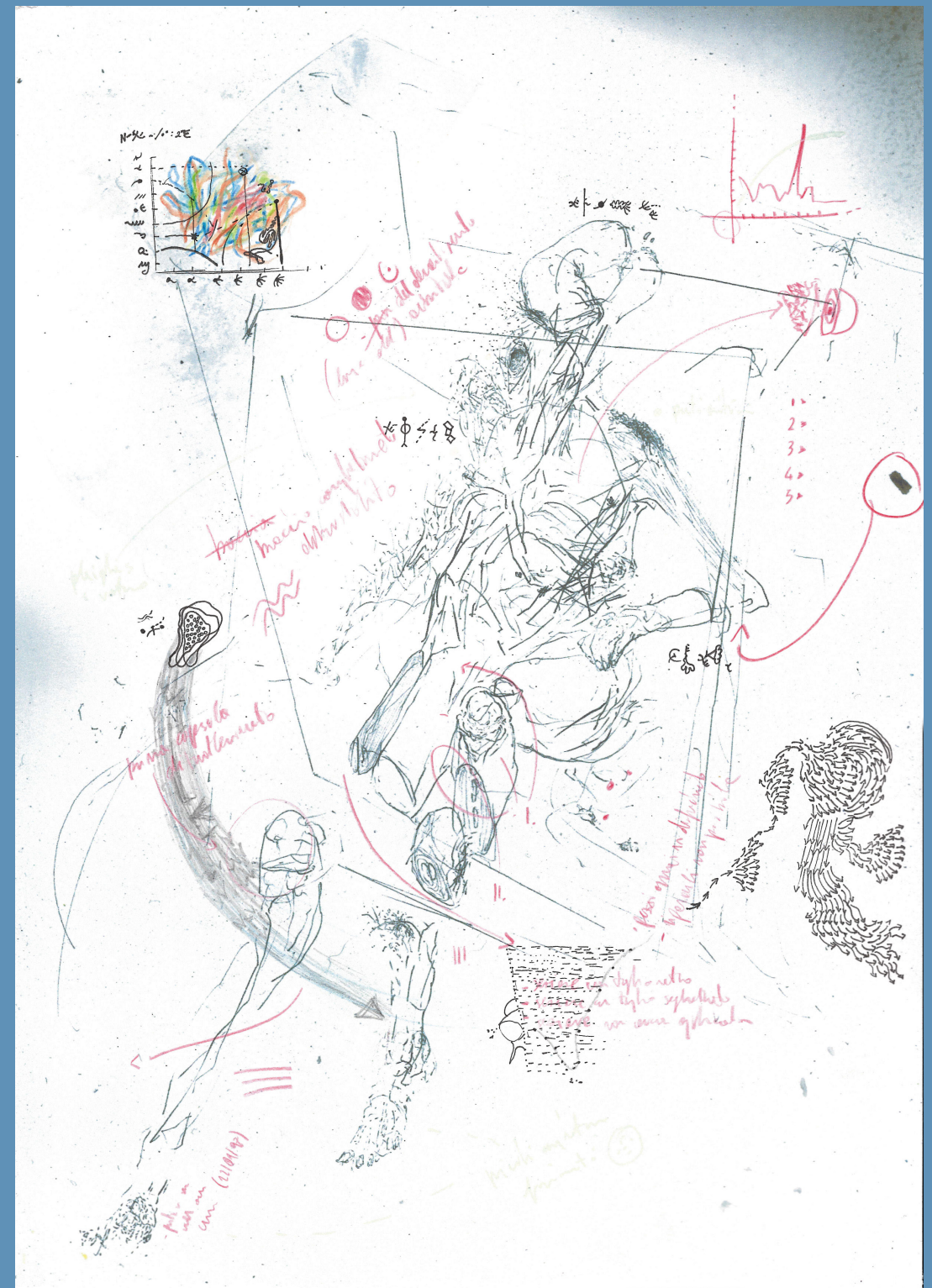
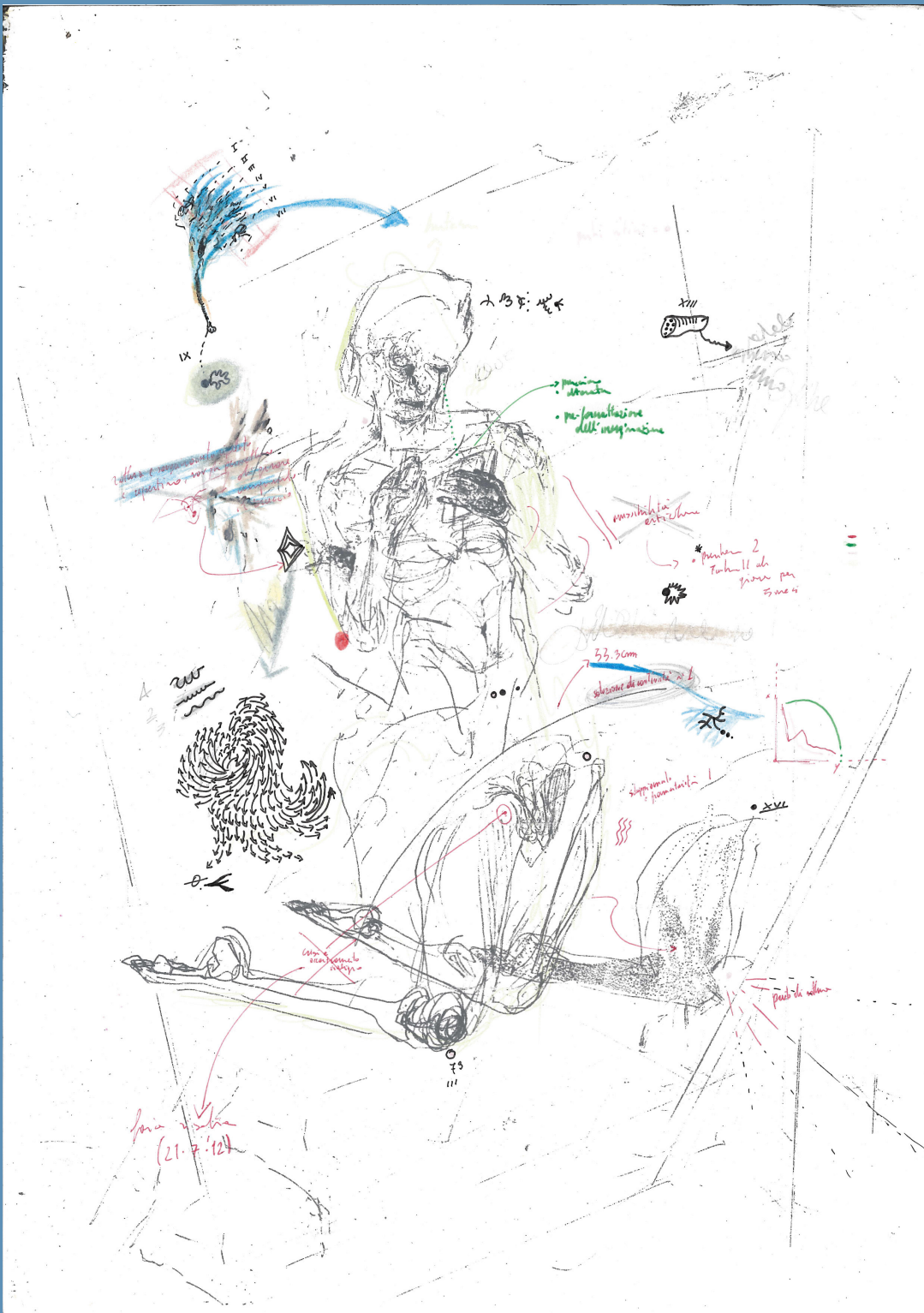
Kurioserweise haben einige Sportarten in jüngerer Zeit ihre Regelwerke modifiziert und das Hören von Musik mittels Kopfhörer vor oder während des Wettkampfes verboten. Denn wie Costas I. Karageorghis in zahlreichen Forschungen beweist: Musikhören beim Sport kann das körperliche Leistungsvermögen erheblich steigern, sofern die Playlist der Athlet*in sorgfältig und individuell kuratiert wird. Ausgehend von musik- und sportpsychologischen Theorien, über zahlreiche Evaluationen und Testreihen legt der Autor mit *Applying Music in Exercise and Sport* ein Kompendium für Profi- und Hobbysportler*innen vor, das unterschiedliche Methoden und Hilfswerkzeuge für die perfekte Songauswahl versammelt.

Umgekehrt würden mit Stimulanzien und Anabolika angereicherte Musiker*innen und Performer*innen den ästhetischen Wert derjenigen Kompositionen mindern, bei denen es stark um Körperlichkeit geht, in denen im Sinne eines Überanstrengungs-Konzeptes die Akteure an ihre konditionellen und physischen Grenzen getrieben werden sollen und das Scheitern gezielt einkalkuliert ist. Da ich einen der »drei athletisch begabten Schlagzeuger« bei einer Aufführung von Annesley Blacks *smooche de la rooche II* beim Seilspringen habe mehrmals stolpern sehen, war klar, dass

seine Urinprobe im Falle einer vom Veranstalter veranlassten Dopingkontrolle negativ gewesen wäre. Die Aufführung war also gelungen.

Wenn nun Musikkritiker*innen ihr Rezensieren unter dem Einfluss von Drogen verrichten, ist ihnen allenfalls vorzuwerfen, ihren distanzierten, objektiven und analytischen Blick auf den Gegenstand preiszugeben, der ja eigentlich ihre Kompetenz ausmacht. Sind die Sinne mithilfe natürlicher oder chemischer Substanzen einmal übersensibel und geweitet (dass das so ist, weiß ich aus Gaspar Noés Film *Climax*), dann darf der gehörten Musik etwas zugeschrieben werden, das ihr – nüchtern betrachtet – gar nicht eingeschrieben ist. Gleichsam gelangt durch diesen subjektiven Zugang die unmittelbare klangliche und emotionale Wirkung der Musik zu ihrer Würdigung, während sie im akademischen Schreiben über (neue) Musik nicht selten hinter Strukturanalysen und Metaebenen zurückbleibt. Echte, subjektive Hörerfahrungsberichte treten an die Stelle hermeneutischer Sinnzuschreibungen (was sich Hans Ulrich Gumbrecht ohnehin für den Sport wünscht: Er vermisst das Verständnis einer Präsenzkultur, »solange wir den Sport als ein Phänomen, das zum Universum der Mimesis gehört, zu verstehen suchen, das heißt, als eine Darstellung, als einen an ein Signifikat geknüpften Signifikanten, oder, aus umgekehrter Perspektive, als etwas, das interpretiert, gelesen und entziffert werden muß«, schreibt er in *Lob des Sports*). Dass manche Drogen auch eine explizit schmerzlindernde Wirkung entfalten, ist im Bezug auf das Rezensieren kein uninteressanter Nebeneffekt.

Ob ich performancesteigernde Substanzen einnehmen und dann zeitgenössische Musik hören wollen würde, fragte man mich. Ich wurde vorerst kein Proband. Warum ich nein sagte, weiß ich nicht mehr – vielleicht war ich nicht ganz bei Sinnen.●



Andrea Bolognino. Appunti anatomici, sul corpo visto da uno schermo [Anatomische Notizen, den Körper von einem Bildschirm aus gesehen].



Man kann es ja mit allem übertreiben. Das Praktische: Man braucht dazu gar nicht viel. Nur ein einziges unschuldiges Etwas, mit dem man es dann übertreibt. Was macht es mit dem Querflötenstück *Gesti* von Luciano Berio (1966), wenn ich es übertrieben oft hintereinander anhöre?

Vierundzwanzig Stunden lang das Stück am Stück. Das ist zumindest mein Ziel, ein Langstreckenflug liegt auf dem Weg zu diesem Ziel, das müsste theoretisch doch machbar sein. Was passiert mit mir, was mit der Musik? Ich höre Musik oft in Dauerschleife, beim arbeiten, beim schreiben, beim übersetzen. Ich bin musikalisch relativ simpel gestrickt. Normalerweise bietet sich die Dauerschleife bei Songs an, die eine Melodie haben. Vielleicht sogar eine Melodie mit recht simplem Strickmuster (»Hey you, you're losing, you're losing, you're losing, you're losing your vitamin C«). Musik, die zur Filmmusik für alles werden kann, was man tut, ohne sich zu sehr in den Vordergrund zu drängen. Melodien haben ja diesen schönen Schwung von Möbiusbändern, man kurvt auf ihnen entlang und endet fast zwangsläufig in einer Dauerschleife, einem Ohrwurm. Schleife auch im Sinne von Schleifstein: Glatt und rund wie das Kullern von Kieseln. Was man von Berios Stück nicht behaupten kann.

Das Stück beginnt mit dem Klappern von Querflötenklappen. Es hört sich an wie das ferne Getrabe von Pferdehufen, obwohl man nicht an Pferde, sondern an Fliegen denken muss. Wenn Fliegen so groß wie Pferde wären und Hufe hätten. Und sich dann summend in die Luft heben. Sowieso, das kann gleich eingangs erwähnt werden: Die Gesten, so heißt das Stück nun mal auch, finden in der Luft statt. Es gestikuliert hier frei nach allen Richtungen. Keine Gravitationskraft, kein Möbiusband, an dem man mit einem Finger entlangfahren könnte, nur Luftakrobatik. Vielleicht muss ich deshalb vor allem an Insekten denken. An dicke brummende Käfer, die im Crescendo Kurs auf Fensterscheiben nehmen, der Ton erzeugt durch gleichzeitiges Blasen und Summen. An eine plötzliche Schmetterlingsexplosion, die nach allen Seiten wegfunktelt, in reinen, kräftigen hohen Tönen. Und wie der Käfer dann gegen die Schreibe dotzt und in einem Triller aus der Bahn trudelt.

Das ist kein gutes Filmmusikmaterial fürs eigene Leben. Eher Material für einen Film, den man im Kopf schiebt.

Ich habe auch mal Querflöte gespielt, zwischen 5 und 15. Mir ist erst nach zehn Jahren gedämmert, dass mir das Instrument nicht gefällt. Überhaupt nicht: Querflöte kommt in Tierdokus dann, wenn dem Kameramann zu wenig Tiere vor die Linse gelaufen sind und man einen langen, stimmungsvollen Schwenk über einen Teich zwischenschneidet. Noch einmal zehn Jahre hat es gedauert, bis ich mit mir und meinem ergebnislosen Flötenspiel ins Reine kam. Weil mir klar wurde, dass mir zwar die Querflöte nicht, aber der Unterricht gefallen hatte. Meine Lehrerin war so eine coole Frau gewesen, dass mir das, was ich nicht mochte, über Jahre sehr gefallen hat. Wer wollte das Zeitverschwendung nennen?

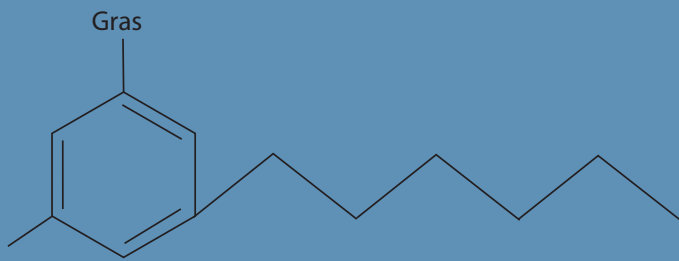
Im Flugzeug. Ich komme auf die Idee, mir eine Doku über den Boxer Muhammad Ali anzusehen, und dabei Berio zu hören. Aber schnell zeigt sich: Das ist unvorteilhaft für beide Seiten. Es wirkt wie ein Zeichentrickfilm von *Tom und Jerry*, bedüddeldü peng plotz boing! Und schwuuusch, badamm. Ein Freund sagt: Oh man, was? Und dass er Berio liebt. Aber der Ehrlichkeit halber, *Tom und Jerry*, das höre er nicht zum ersten Mal, dass jemand, der sich mit Neuer Musik nicht auskennt, beim Hören

an Trickfilme denkt. Er empfiehlt, ganz von vorne anzufangen, mit klassischer Musik, sich langsam vorarbeiten, weil sich Neue Musik – wie moderne oder zeitgenössische Kunst – eben nicht von selbst erklärt, sondern aus den Sedimenten des Vorhergegangenen heraus. An Sedimente ist im Flugzeug glücklicherweise schwer ranzukommen.

Lesen geht auch nicht. Also, es »geht« natürlich, man kann ein Buch lesen und dabei Berio hören. Aber es hat einfach keinen Mehrwert für niemand. (Schwer lässt sich verbergen, dass ich leicht frustriert bin.) Die Konzentration, die man dem Stück widmen *könnte*, wird einfach dafür aufgewendet, es aktiv auszublenden. Und das scheint auch so zu bleiben. Ich höre das Stück inzwischen seit geraumer Zeit, aber es nutzt sich nicht ab. Die Wiederholung führt nicht zu Gewöhnung, medizinisch gesprochen eine äußert geringe Toleranzentwicklung. Es will sich meinen Tätigkeiten partout nicht unterordnen. Immerhin: Es wäre auch falsch, würde ich behaupten, das Stück käme mir aus den Ohren wieder heraus. Vielmehr kommt es seit Stunden gar nicht erst hinein.

Erst jetzt, erstaunlich spät in meinem Langzeitexperiment, kommt mir die Frage in den Sinn, ob ich das Stück eigentlich als entspannend empfinde. Ganz unabhängig davon, ob mich in der kulturell so hochsedimentierten Neuen Musik allein die Frage schon zum Häretiker macht, oder zum Dudelsack. Aber die Sache erledigt sich von selbst, als ich zur Abwechslung ein bisschen Chet Baker anmache: Es ist, als darf ich endlich in die wohltemperierte Wanne gleiten, in deren schreiend heißes Wasser ich seit Ewigkeiten immer wieder einen Zeh hineinhalte. Wenn Berio »entspannend« ist, dann vielleicht auf ähnliche Weise wie die »Progressive Muskelentspannung«, die in der Therapie diverser Störungen zum Einsatz kommt. In hübsch hegelianischer Dialektik führt erst die kurzzeitige Anspannung der Muskeln zur Tiefenentspannung.

Wer weiß, vielleicht werde ich ganz tiefenentspannt sein, wenn ich meine Kopfhörer nach dem Berio-Marathon endlich absetze.



Gérard Grisey: *Les espaces acoustiques*

Erst ordentlich einen durchziehen und dann Griseys *Les espaces acoustiques*, nicht die schlechteste Aussicht. Die Frage, um nicht zu sagen: die große Frage ist, wie das mit dem Schreiben funktionieren soll. Mehr als anderthalb Stunden Musik hören und dann hinterher drüber schreiben? Zettel und Stift dabei? Kommentare aufnehmen? Ich habe absolut keine Lust, während des Hörens zu schreiben, da komme ich mir vor wie ein Wissenschaftler, der mal was ganz Abgefahrenes machen will und dann doch nicht von seinen Gewohnheiten lassen kann. Aufnehmen wäre so, als ob ich irgendein radikales Drogenexperiment machen würde und total veränderte Bewusstseinszustände dokumentieren wollte. Dafür müsste ich aber mindestens einen Bart haben, und am Ende geht es doch nur um bekifften Spektralismus. Also hinterher aufschreiben, genauer gesagt am vollkommen nüchternen nächsten Tag, mit ein bisschen Nachhören zwischendurch.

Das Ganze fängt an mit einer tiefen Tonwiederholung, ba baaa, und dann kommt eine Tonkette, die wie ein Stoffetzen nach oben flattert, eine Pause, und nochmal das Gleiche, wobei natürlich kein Fetzen auf die gleiche Weise flattert, und das wiederholt sich über Minuten, nicht immer mit dem Anker unten, aber immer mit kürzeren flatternden Phrasen. Auch wenn die jeweils sehr verschieden sind, wirkt es irgendwie so, als würde etwas ständig wiederholt, als ob jemand immer etwas anderes sagt und dabei doch immer das Gleiche. Irgendwann statt der Tonwiederholung unten eine  bergebundene Sekunde oder so, was richtig lustig ist. (Bratschensolo übrigens.)

Wenn ich mich beim Hören brav darauf konzentriere, dass ich etwas dazu sagen will, kann ich zwar Strukturen erkennen oder Vergleiche ziehen wie den mit den Stoffetzen, bin aber nicht wirklich drin in der Musik. Wenn ich dann die Distanz mal lasse, nimmt mich das ziemlich mit, die Rauheit der tiefen Töne reibt in der Brust, und ich gehe jede Bewegung mit, irgendwie innerlich, aber manchmal auch mit realen Bewegungen, sogar im Liegen. Ich hatte das Stück als sehr farbig in Erinnerung, jetzt finde ich es eher taktile, es geht um Oberflächen und Bewegungen, und das haut rein. Allerdings bin ich, so brutal wie manche Passagen im dritten Teil sind, froh, dass ich kein Ketamin genommen habe, sondern nur freundliches Gras.

Irgendwann kommt eine Stelle, wo die Bratsche mit großem Bogendruck wilde Soundkn uel produziert, was wirklich wie Hendrix in Woodstock klingt. Vielleicht ist das insgesamt gar keine so schlechte Assoziation, natürlich ohne den Groove und die spezifische kulturelle Bedeutung, aber eine ähnliche raue körperliche Bewegung, jedenfalls manchmal, nur abstrakter.

Dann ein tiefer Ton parallel zu den Bewegungen der Bratsche, und ich frage mich, wie er das jetzt macht. Es dauert ein bisschen, bis ich merke, dass der nächste Teil angefangen hat, mit (ich lese jetzt nach) sieben Instrumenten. Es ist in gewisser Hinsicht wirklich die Fortsetzung des ersten mit anderen Mitteln, die Erzeugung von jetzt dreidimensionalen, sich bewegenden Flächen, wobei alle Instrumente zusammen im Gesamtklang eine gemeinsame Oberfläche produzieren, auch wenn man sie unterscheiden kann. Nur die Flöte sticht beim Anblasen manchmal heraus und passt insgesamt überhaupt nicht. Flöte ist ein richtiges Schei instrument.

Aber das fette tiefe Blech am Anfang des dritten Teils! Whoa! So eine Art Neue Musik-*Imperial March*. Eigentlich wiederum das Gleiche wie am Anfang, »kind of the same thing, but different« (Tommy

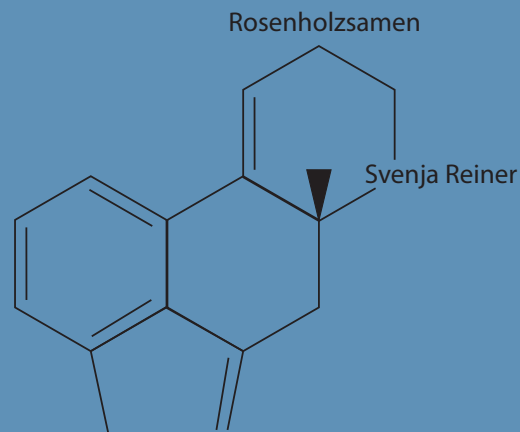
Chong), nur mit mehr Farbe, differenzierteren Oberflächen und mehr Kawumm. Und es ist richtig geil, auch wenn ein bisschen guilty pleasure dabei ist. Später dann auch fast Hollywoodakkorde. Neue Musik, die knallt, ist ja doch irgendwie dubios. Gerettet (oder ruiniert) wird es dann durch so Sachen wie die Flöte oder Passagen, die einfach Debussy sind. »Flirrend« würde man das wohl nennen, was ein furchtbares Wort ist und eine dann doch auch eher furchtbare Sache, zumindest heute. Davon gibts im vierten Teil etwas zu viel, ich glaube, den habe ich auch tatsächlich gr o tenteils verschlafen, was aber schön war. Um dann kurz vor Ende bei den lauten Passagen wieder aufzuschrecken.

Ich weiß wirklich nicht, ob ich einfach die Lust verloren habe, noch mehr Oberfläche und Atmo zu hören, oder ob das fünfte Stück wirklich schwächer ist. Jedenfalls finde ich oft, dass das Wichtigtuerei ist, ein Hin und Her, ein bisschen Brutalität, klischeehafte schnelle Crescendi, viel Debussy oder auch mal Messiaen, Pauken, R hrglocken (huh!), irgendwas didgeridoohaftes und wieder diese verdammte Flöte. Kleiner Blick ins Booklet, in the composer's own words: Extreme Herausforderung für den Dirigenten, weil schwierige Rhythmen, und »unvermutete Aspekte des Materials«. Ja genau, das meine ich wohl. Interessant der Hinweis auf den Dirigenten: Dessen Existenz habe ich die ganze Zeit vollkommen vergessen, eigentlich auch die der Musiker, es ging wirklich um Klangfarben und -strukturen. Das wäre hier tatsächlich als Lob aufzufassen.

Ich hatte in Erinnerung, dass der * pilogue* auch wieder nur für Solobratsche ist und insofern zum Anfang zurückkommt. Er fängt auch so an, aber dann kommt nochmal die volle Orchesterdr hnung bzw. eine Überdosis Flirren, und dann die Hörner, die gleichzeitig brutal und geschwätzig sind. Dann hört es auch noch mit Paukenschl gen und ein paar rumlabernden Hornphrasen auf. Das hätte wirklich nicht sein müssen.

Also gut, Monsieur Grisey: Vier Stücke hätten es auch getan, und nehmen Sie sich und Ihr Milieu nicht so wichtig. Aber insgesamt war das ziemlich gut. Geht auch gut ohne Gras, aber warum nicht mit?





In meinen Emailwürfen steht der Satz, der das Problem ist: Wie albern es wäre, das aufzuschreiben. Es ist spät im Sommer und am Abend, ich bin froh nicht vergessen zu haben, dass ich nach Hause fahren will und nicht nur die Menschen in der Bahn betrachten oder die Spiegelungen in der Scheibe oder die vorüberziehende Stadt oder wo genau sich dieses Zuhause befindet.

Bevor ich die Tür aufschliesse, ziehe ich den Stadtanzeiger aus dem Briefkasten und werfe ihn in die Mülltonne, die am Straßenrand auf die fiepene Abfuhr am nächsten Morgen wartet. Und dann tue ich es noch einmal, denn mein Briefkastenschlitz ist doch etwas tiefer.

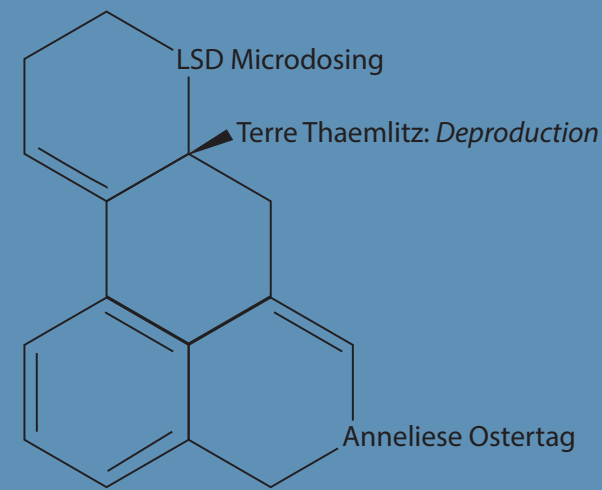
Es brummt bedrohlich, ein Klicken, Fiepen, Stille. Dann wabert der hohe Ton, er schillert und reflektiert, darüber beginnt es zu kratzen, es gurr und atmet, verführerisch und bedrohlich. Ich will die Augen zu machen, aber da ist ja das Bild, das beharrlich den Sog stört. Aufstellung. Die Sänger*innen erscheinen weiß im Schwarz und ich denke über Theaterkostüme und Satinsackos nach, die man auch nicht ohne Bühnenboden unter den Füßen tragen kann. Muntendorf spricht über die Wohnorte von Sirenen und ich merke, dass da etwas nicht stimmt, kann aber nicht genau sagen, was.

Zuvor hatte ich einen Salat geschnitten, die vergessene Vitamintablette vom Morgen genommen und überlegt, dass es etwas Mütterliches hat, wie ich mich auf alle Eventualitäten vorbereite. Wie wärs mit Kaugummi? Kann man von Neuer Musik einen bad trip bekommen? Dann war ich losgefahren, denn: Don't do drugs, kids. Aber vor allem: Don't do them alone.

Das Licht flackert farbig und wir sollen Chaos, Gewalt und Sex auf der Bühne sehen, aber die Szene wirkt so brav als würde sie sehr sorgfältig die Gebrauchsanweisung für eine Apokalypse befolgen. Vielleicht liegt es aber auch am ordentlich abgemischten Ton oder der Kameraeinstellung oder dem Computerbildschirm oder unserem sehr weichen Sofa. Der Sänger sagt himmelblau und ich denke über Goethes Erben nach, eine Dark-Wave-Band aus meiner Jugend, die auch immer sehr ernsthaft sehr wichtige Texte vorgetragen hat. Gibt es eigentlich sehr wichtige Texte? Ist das eigentlich Kinderpornografie? Die Komponistin blättert in der Partitur und schreibt mit einem spitzen Bleistift und ich hoffe, dass niemand eine Alice im Wunderland-Referenz macht. Dann bemerke ich, dass ich mit meinem Fuß einen Puls mitwippe.

Über die Aufführung wurde geschrieben, dass nur wenige Zuschauer die Produktion vorzeitig verlassen. War das ein Lob? Mein Fuß wippt immer noch. Ich suche nach Vokabeln, um mir selbst zu erklären, warum das Pop war. Ist es fair in diesem Zustand über Musik zu schreiben? Kann ich in diesem Zustand über Musik schreiben? Gerade fühlt sich mein Leben wie ein Puzzlespiel an, zu dem ich endlich alle Teile in der Hand halte. Gehört das dazu? Bin ich unzurechnungsfähig? Betrunkene und Kinder – Rosengarten, Schmosengarten.

Später auf dem Balkon versuche ich, meinen Mithörern zu erklären, dass das ein sehr kluges Video war. Jemandem, der immer mitschreibt, habe ich verboten, mitschreiben. Er fragt, ob ich nicht mitschreiben müsste. Ich habe auch darüber nachgedacht, sage ich, aber dass es halt nicht ginge. Christa Wolf hat mal geschrieben, dass sie ein Gefühls-Gedächtnis hat. Dann schauen wir auf die untergehende Sonne und die Stadt. Über unseren Köpfen rufen sich zwei Vögel von Dach zu Dach zu. Es wird kühl und blau und auf einmal klingt alles kugelförmig. Hör mal, sage ich. Das wird das Ende.



Poren haben sich geöffnet, meine Haut streckt sich wie eine behutsame Oberfläche der Musik von Terre Thaemlitz entgegen. Es fühlt sich an, als wäre es neun Uhr morgens und wir gerade aufgewacht.

Deproduction (2017) ist multimediale Ambient Music, die pornografisches Bild- und Tonmaterial mit Text collagiert. Die Pornosequenzen werden überlagert,

Körperteile und Berührungen verschwimmen und multiplizieren sich. Das Found Footage zeigt familiäre, zum Teil inzestuöse Szenen. Der Bildausschnitt ist verengt – wie durch ein Schlüsselloch oder eine runde Kameralinse wird Häuslichkeit gesichtet und ausgestellt. Nach und nach werden Sounds addiert, die sich durch Wiederholungen zu Sequenzen verdichten. Ihre verschobene Wiederkehr verändert den Soundteppich, während sie ihn zugleich etabliert.

Ich kann die Musik jetzt detailliert wahrnehmen und einzelne Themen auseinanderdividieren. *Das Hecheln eines Hundes, Stimmengewirr, zwischendrin immer wieder Klopfen, Wischen, Tropfen, Schreien, Stöhnen.* Einige der Samples sind Feldaufnahmen von Privaträumen, die auf konkrete Situationen verweisen; andere sind abstrakt, wie eine Cello-Frequenz oder synthetische Sounds. Die Ambient Musik lässt die pornografischen Bilder sanft über meinen Screen und Körper flackern. Eingelullt und weichgespült, bin ich angemacht und abgeturnt zugleich.

I mean, in sexual terms it is like the distinction between perceiving orgasms as just one part of an ongoing flow, versus thinking of coming as an end point when you roll over and go to sleep. I'm definitely more about the flow. (Maerzmusik Reader 2018)

Thaemlitz zeigt keine Höhepunkte oder Hallelujah-Momente. Die meisten ihrer* Arbeiten dauern ausgesprochen lang. Sie bewegen sich zwischen verschiedenen Medien und Distributionsapparaten und fordern Hör- und Sehgewohnheiten heraus. Das Album *Soullessness* (2012) dauert 29 Stunden. Auch *Deproduction* spielt mit langen Zeiträumen und Eintönigkeit; es ist kein Trip mit finalem Ziel. Die Musik und der Bilderstream etablieren eine Dauerschleife. Die Zeit wird verschluckt und verschleppt und nur langsam ein thematischer Bogen gezogen.

The private lives of Japanese women were changing, but public society was stable. The shape of Japanese families was changing, but the importance of family was stable.

Über die Pornofilme legt Thaemlitz Texte, die von Einzelschicksalen und familiären Missbräuchen berichten. Das Erzählen der Biografien sucht mit und durch das Partikulare allgemeine Schauplätze auf. Die subjektiven Details mutieren zu einer Kritik der Institution Familie, die romantische Vorstellungen ad absurdum führt. Das Lesen der Texte wird zu einer fortlaufenden Anstrengung – dieselben grundlegenden Probleme, endlos und immer wieder aufs Neue. Die Musik nimmt den pornografischen Filmausschnitten und Biografien Brutalität; sie macht sie ertragbar.

Die aufgenommenen Sounds vermischen sich mit der Frau unten, die sich mit ihrem boyfriend (?)

zofft. Ich stelle mich auf meinen Balkon, der mir einen begrenzten Blick nach draußen genehmigt. Natürlich muss ich jetzt Vögel beobachten. Der einzelne Vogel passt sich der Masse an, er taucht in der ständigen Neuformierung und Wiederholung unter. Minimale Bewegungen bilden lockere Assoziationen. Als Teil des Schwarms fliegt der Vogel kontrollierter.

Familien strukturieren sich hierarchisch und patriarchal. Wenn aber Gleichheit ein Ideal demokratischer Organisation ist und Kleinfamilie nach wie vor das primäre gesellschaftsstrukturierende Element darstellt, so besteht ein unvermeidlicher Widerspruch im Herzen einer jeden demokratischen Gesellschaft.

Thaemlitz geht es um die Organisation von Räumen abseits von heteronormativen Konventionen und diskriminierender Isoliertheit.

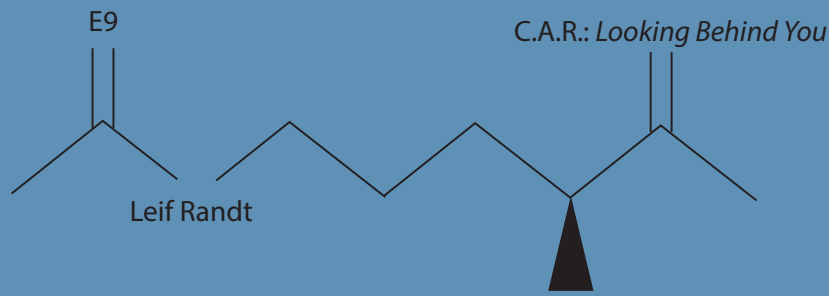
Sie* lebt derzeit in einem Landhaus in der Nähe der japanische Stadt Kawasaki. In einer Gesellschaft, die sich durch Kleinfamilie – sprich Erbe – strukturiert, ist Individualität von Vermögen abhängig. In Sicherheit nach den eigenen Maßstäben zu leben, *sich kreativ zu verwirklichen*, ist ein Privileg der Reichen. In patriarchalen und kapitalistischen Gesellschaften sind also Originalität und Kreativität unweigerlich an Besitz und (familiäre) Zugehörigkeit geknüpft.

Thaemlitz konterkariert in ihren* Arbeiten konventionelle Auffassungen von Originalität. Sie* versteht Musik nicht als transzendierendes Moment, sondern als Signifikant, der situiert ist in einem bestimmten sozialen und politischen Umfeld und deshalb die eigenen Bedingungen mitführen muss. Ihre* hybridartigen Alben, Filme und Collagen sind oftmals weder universell abspielbar, noch einer eindeutigen Branche zuzuordnen, wodurch sie bestehende Marktstrukturen aufdecken. Seit 1993 veröffentlicht Thaemlitz unter dem eigens gegründeten Label *Comatonse Recordings* als Terre Thaemlitz und DJ Sprinkles. Nur wenige Arbeiten sind auf einschlägigen Online-Plattformen auffindbar.

They are a very pro-traditional family which is under attack by gay people just being around. Die Sound-Struktur hat sich verändert. Anstelle des Stöhnens höre ich jetzt ein Piano, vereinzelte Durchsagen und andere ambient sounds. Ich setze mich wieder an mein Laptop und versuche mich auf die Textmassen, die jetzt von unten nach oben über den Bildschirm laufen, zu fokussieren und Argumentationslinien zu verstehen.

Die Bewegung des Texts wird zum Score, der mich bedrängt und anhält, schneller zu lesen; mein Körper zum sensorischen Interface, an dem Text und Sound unweigerlich nachhallen. Die zeitliche Dauer und Wiederkehr der Bilder und Texte verlangen von mir mich einzulassen. Thaemlitz übt sich und mich in tough love, intimer Kritik. Erst in behutsamer, dann manifestartiger Manier rollt *Deproduction* eineinhalb Stunden lang über meinen Screen und Körper und infiltriert mich mit politischer Agenda•





E9 ist ein Nahrungsergänzungsmittel, das man in stillem Wasser auflöst und als Getränk zu sich nimmt. Es enthält unter anderem Mate, Grüntee-Extrakt und diverse Vitamine. Eine ganze Packung davon bekam ich während meines letzten Besuchs in Maintal von meinem Vater geschenkt. Mein Vater, 74, ist ein agiler und positiv eingestellter Rentner, er nimmt jeden Tag E9, er sagt, das Präparat mache seinen Kopf klarer. Anfangs hat mir E9 nicht besonders gut geschmeckt. Erst seit ich die Wirkung zu schätzen weiß, weiß ich auch den Geschmack zu schätzen, der zwischen Multivitamin-tablette, Energydrink und Erkältungsmedikament changiert, und den ich mittlerweile mit der Verheißung von Aufgeräumtheit und Motivation, mit verbesserter Laune und gesteigerter Leistungsfähigkeit verknüpfe. Müsste man E9 einer Frucht zuordnen, dann wäre es eine noch nicht reife Orange, die unter Laborbedingungen gezüchtet wurde. Das Präparat könnte eine Erfindung des US-Medikamentenmarktes sein, das ohne jeden Beleg eine verbesserte Gesundheit verspricht, in Wahrheit aber schädlich ist. E9 hat es vor kurzem jedoch auf die sogenannte Kölner Liste geschafft – dort stehen Nahrungsergänzungsmittel, die negativ auf Dopingsubstanzen getestet wurden und deren Konsum Leistungssportler*innen indirekt empfohlen wird. Dass mir E9 gefällt, ist keine echte Überraschung. Von allen Substanzen, die ich jemals zu mir genommen habe, ist fraglos Koffein diejenige, auf die ich zuletzt verzichten wollte. Selbst in Phasen vollkommener Abstinenz denke ich nicht mal daran, auf Koffein zu verzichten.

Also höre ich das Album *Look Behind You* der Kölner Band C.A.R. nach zwei Tassen Espresso und einem in Leitungswasser aufgelöstem Päckchen E9. Es ist ein grau verhangener Samstagvormittag, die Katze Charles sitzt neben mir auf einem Stuhl und dämmt. Ich trage Kopfhörer, die ich mir vor kurzem für 3,99€ bei Rossmann gekauft habe, die Klangqualität ist besser als gedacht. In den vergangenen Monaten habe ich zuhause kaum noch Musik gehört, sondern nur beim Ausgehen, beim Joggen und in der U-Bahn. Meist lief schwedischer Trap, teils käsiger US-Pop und manchmal Techno. Ambitionierte Instrumenten- und Bandmusik wie die von C.A.R. war nicht dabei. Ich gerate ganz automatisch in einen Modus, den ich eher als Zuhören denn als Musikhören bezeichnen würde. Das erste Lied des Albums – »He Speaks In Your Voice – gefällt mir gut. Ich denke an eine leicht übermüdete Busfahrt zwischen Barrie und Toronto in Kanada, was damit zusammenhängt, dass ich dieses Lied zum ersten Mal leicht übermüdet während einer Busfahrt zwischen Barrie und Toronto in Kanada gehört habe. Die Erinnerung daran ist schön. Während der ersten drei Stücke muss ich an rauchende Männer denken, an Instrumentalisten in dunkler Kleidung, die mit melancholischen, aber zugleich lebensumarmenden Gedanken durch europäische oder nordamerikanische Großstädte spazieren, ohne Eile, und zugleich mit einer gewissen Dringlichkeit. Das Leben ist kompliziert und schwierig, aber es gibt sie ja doch, die Schönheit. Merkwürdigerweise denke ich bei der Musik unweigerlich an Männer. Ich kann mir überhaupt nicht vorstellen, dass Frauen diese Musik spielen würden, was vielleicht eher mein Problem ist, als das Problem der Musik. Zugleich glaube ich, dass die Männer, an die ich bei der Musik von C.A.R. denke, ihrerseits an Frauen denken, an vergangene Lieben, potentielle Lieben, unglückliche Lieben und uneingestandene Konflikte.

Der auf Spotify am häufigsten abgespielte Track – »Dick Schaffrath« –, das siebte Stück des Albums,

fühlt sich auf E9 am besten an. Zu diesem Lied kann ich mir nun plötzlich auch eine Autobahnfahrt vorstellen, oder sogar ein Videospiel aus den späten Achtzigerjahren, nachdem ich mit der Mitte des Albums noch eher plüschige Räume und bizarre Engtanzszenen assoziiert habe. Mein linkes Bein beginnt zu wippen. Intuitiv gehe ich davon aus, dass die Männer, die hinter der Band C.A.R. stehen, nett sind. Ich suche online nach Bandfotos. Während der Recherche stelle ich fest, dass ich eines der Bandmitglieder persönlich kenne. Johannes Klingebiel. Johannes stammt aus Frankfurt und ist der Freund einer langjährigen Mitbewohnerin von mir. Wir hatten zwischen 2009 und 2017 mehrere gute Gespräche in Köln, Frankfurt und Berlin. Kurz frage ich mich, ob ich diesen Text jetzt überhaupt noch schreiben kann. Bin ich nicht befangen? Vielleicht hilft es, wenn ich mich transparent und offen zeige. Alle Karten auf den Tisch: Ich sitze an einem Samstagvormittag in einer hübschen Wohnung in Berlin, ich habe E9 genommen und höre aufgrund der Anfrage eines Magazins für Neue Musik das psychedelische Album einer Kölner Band, deren Drummer ich lose kenne. Der Musik unterstelle ich, dass sie aus Liebe zur Musik entstanden ist. Sie stiftet teils sphärische, nie pathetische Atmosphären, die ich als männlich und deutsch und akademisch empfinde, was ich weder negativ noch positiv herausstreichen möchte. Ich selbst erfahre die Musik als ungewohnt, ich verknüpfe mit den Klängen keine spezifische Mode oder Lebensphase oder Tageszeit. Dadurch stehe ich ihr etwas verloren gegenüber. Die Energie, die mir das Nahrungsergänzungsmittel gegeben hat, führt in den besten Momenten zu gesteigerter Aufmerksamkeit, in den schlechtesten zu einer gewissen Ungeduld. Anfangs war mir vor allem wichtig, relativ rasch an ein mögliches Ende des Textes zu gelangen. Nicht der Ist-Zustand der Arbeit am Text war freudvoll, sondern die Aussicht, den Text bald abschließen zu können. Mittlerweile finde ich die Aufgabe interessant. Ich fühle jetzt, dass ich zum ersten Mal über Musik schreibe. Es ist kein schlechtes Gefühl, und es ist neu. In diesem Augenblick höre ich die ruhigen, letzten Klänge des finalen Stücks »Oh! Something Has Changed Inside My Brain«. Es ist mein zweites Lieblingslied auf dem Album. Ich empfehle das Präparat E9, ich empfehle die Band C.A.R. – unabhängig voneinander.



Ich interessiere mich nicht so sehr für körperfremde Drogen, ich hab ja meine Hypnagogie.

Keine synthetische Substanz, sicher, aber ein halluzinativer Zustand kurz vor dem Einschlafen.

Der Neuen Musik-Szene ist er als alltägliche Rezeptionspraxis, aus mannigfachen Rundfunk- und Konzertsituationen vermutlich wohlvertraut; es handelt sich bei meiner Versuchsanordnung um den totalen Nahbereich. Nichtsdestotrotz ergab sich eine gewisse Beschaffungsproblematik, weil ich den Zustand ja nicht mit seinem Gegenstand herbeiführen konnte. (Außerdem ist *Schlaf, schlaf, John Donne, schlaf tief und quäl dich nicht* ein sehr feines und interessantes Stück, das einen normalerweise nicht zum Einschlafen zwingt.)

Ich höre es deshalb nach dem neuntägigen Renovieren einer recht heruntergerockten Altbauwohnung, abends, mit einer warmen Decke überm Körper, flauschigen Kopfhörern und geschlossenen Augen.

Trotz der Behaglichkeit ist das Hören in diesem Fall ein anstrengend-verkörperlichtes, im Sinne eines körperlich ausgelieferten Hörens, wie es sonst typisch für ein öffentliches (Stichwort Klappstuhl in Turnhalle) Hören im Unbehagen ist. Das liegt nicht an der Künstlichkeit der Versuchsanordnung, sondern an der nervlichen Gereiztheit; eigentlich gibt es nichts, was mein Körper noch ihm zuzusetzen gestattet. Interessanterweise bleibt auch der spezifische Klang des kammermusikalisch »Gemachten« – Instrumentengeräusche, gehörte Körperlichkeit (Finger, Lippen, Glottis etc.) – als Eindruck dominant. Es klingt nicht durch die Müdigkeit irgendwie »synthetischer«. Das wundert mich zum Beispiel, ist aber schön. Wie das Knarzen des heruntergerockten Parketts der heruntergerockten, neuntägig renovierten (...), die aber jetzt in einem ganz anderen Stadtteil und nur mit der U-Bahn (...)

Schon im ersten Takt bildet sich ein Tunnelsystem aus Röhren, ein Saal.. nein (»Schlaaaf«) – ein Schlafsaal. Was habe ich als einziges Wort notiert:



Eine durch das Tunnelsystem einer mehrfarbig (»Wie kommen die Streifen in die Zahnpasta?«) sich ausdrückenden, mehrfarbig arbeitenden Tube hindurchgleitende Kapsel, darin ich sitze, gleitend, Farbveränderungen, der wie von außen (künstlich?) eindringenden Lichtverhältnisse bestaunend, eher sind es eingearbeitete Leuchtmittel die ihre Farbe verändern, aber auch nicht raffinierter als in der Wasserrutsche der Ostseetherme »Red Devil«, nämlich wellnessmäßig changierend von Violett zu einem sanften Blau und dann auch Gelb. Die Farbveränderungen gehen sonderbarerweise deckungsgleich vor sich mit der instrumentalen Engführung hoher Kontraste, Geige (kühles Grün) und Bassklarinette (Janoschs Traumstunde, die Stimme irgendeiner Mutter, vermutlich meiner),

wobei es ein zweimaliges Hochfahren gibt, nämlich bei einer ersten seltsam wie ein Dateifehler wirkende Pause gibt und dann ein zweites, ein plötzlicher, stressiger, wie ein Ü30-Party-Flyer von außen rangeklebter Elektro-Beat (»E«)

der aber in ein »U« mündet, das noch mütterlicher als das »A« aus »Schlaf« vorher klingt, nasaler. Also den zweiten, den »Und«-Part, der die heitere Fahrt jetzt durch eins von zwei Nasenlöchern fortsetzt, Luftröhren quasi, von der Farbe her blasser, weiß fast, eine Geisterbahn, mit mir noch, in der Kapsel sitzend, sie gelegentlich zwischenstoppend in Altbauähnlichen Proberaum-Situationen (Parkett?) mit jeweils sehr sachlicher Instrumentalfarbe (die Ecken sind nicht sauber ausgepinselt, musst die Borsten auswaschen und noch mal ran)

(...)

Zwischenstopps in Altbauähnlichen Proberaum-Situationen (Parkett?) mit jeweils sehr sachlicher Instrumentalfarbe. Sie sind eine Mischung aus

(...)

einem »U«, das noch mütterlicher als das »A« aus »Schlaf« vorher klingt, und

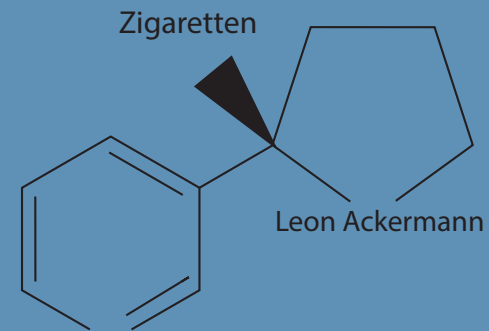
(Joseph Brodsky, im Regal ~~stehend~~ fehlend) (?)

fehlenden Glühbirnen

und

(...)

(...)



Pierre Boulez: *Structures I pour deux pianos*

Die Sopranistin Asmik Grigorian sprach kürzlich in einem Interview mit dem Bayerischen Rundfunk davon, wie sie die seltenen Glücksfälle genieße, wenn sie zwischen Karriere und Familie einmal eine

Nacht allein in einem Hotelzimmer unterkomme: »Aber wenn ich die Möglichkeit habe, allein in mein Hotelzimmer zu gehen, ist das die beste Party, die ich mir vorstellen kann: Dann nehme ich eine Flasche Champagner und eine Packung Zigaretten und genieße das Alleinsein!«

Nicht nur die Vorstellung eines Hotels, in dem das Rauchen noch geduldet würde, mutet heute vollends aus der Zeit gefallen an. Das zumal für eine Sängerin überraschende Bekenntnis zur Zigarette und der Geselligkeit, die sie sogar außer Gesellschaft zu verströmen vermag, klingt – nachdem gesundheitsbewusste Tugendwächter*innen während der vergangenen 20 Jahre zumindest in Westeuropa erfolgreich die anti-individualistische Idee des »gesunden Volkskörpers« wieder als Leitwert feiner Herrschaften haben auferstehen lassen – regelrecht archaisch. Die Zigarette ist heute nicht mehr assoziiert mit Gemütlichkeit, Unabhängigkeit, Ausgelassenheit, und was die knapp 400 Jahre Tabakkultur ihr sonst an geistigen Qualitäten hatte zuwachsen lassen, sondern mit ihrer kruden Stofflichkeit: Gestank, Gift, Sucht. Der französische Film der Nachkriegszeit setzte das oralerotische Moment der Zigarette noch so unmissverständlich wie lustvoll in Szene und die Lippen Jean-Paul Belmondos erschienen dabei keinen Deut weniger obszön als die von Jane Birkin. Heute ist die Zigarette auf der Leinwand höchstens den langweiligen unter den Bösewichten vorbehalten, und ansehnlich geraucht wird nur noch, wo ein historischer Stoff aus dem goldenen Zeitalter der Zigarette es legitimiert, wie in *Mad Men* oder Tarantinos Neuling *Once Upon a Time in Hollywood*.

Das Rauchen – als E-Zigarette zur enterotisierten Kreuzung von Gameboy und Bonbon infantilisiert, selbst von für liberal sich haltenden Politikern als volksschädlich, jugendverderblich und lasterhaft difamiert und am liebsten ganz aus der Öffentlichkeit verbannt – verliert heute langsam aber sicher seinen Glanz. Wer an der Zigarette überhaupt noch jene Nuancen von sinnlichem Glück und geistiger Freiheit, von undiszipliniertem Genuss, vielleicht gar von Erotik erschmeckt, wird sich hüten, das in der falschen Gesellschaft zuzugeben. Dass selbst die Raucher heute dazu neigen, ihr Laster bloß lästig zu finden, und von der Romantik des überquellenden Aschenbechers auf dem Schreibtisch, der rauchverhangenen Bierkneipe, letztlich der gesamten ästhetischen Sprache des Rauchens gar nicht mehr erreicht zu werden, dürfte das Veralten der Zigarette besiegeln.

Das goldene Zeitalter der Zigarette fällt mit dem goldenen Zeitalter einer Musik zusammen, die heute ebenfalls als absolut veraltet gilt und deren berühmtester Kritiker in ihr schon 1954 ein Symptom des *Altens der neuen Musik* sehen wollte. Jene unter dem Label *serielle Musik* zusammengefasste Produktion der 50er- und frühen 60er-Jahre, die damals den musikalischen Inbegriff ästhetischer Avantgarde ausmachte, wird heute assoziiert mit dem muffigen Allgemeinplätzen wie biederem Technizismus, naivem Fortschrittsglauben, dogmatischem Autoritarismus etc.; *serielle Musik*, das klingt so provinziell wie Darmstadt selbst. Auch wer von der seriellen Kompositionstechnik überhaupt nichts weiß, weiß immerhin das Eine, dass es sich bei ihren Produkten um dekadente, sinn- und ausdruckslose Papiermusik handelt, die das unschuldige musikalische Detail in ein stählernes Gehäuse zwölfstufiger Hörigkeit zwingt und die die totalitäre »serielle Schule« am liebsten auch noch der ganzen Restwelt oktroyiert hätte.

Der Prügelknabe unter den seriellen Kompositionen war stets Boulez' *Structures I pour deux pianos* von 1952. Wenn es von irgendeinem Stück als ausgemacht gilt, dass es sich »nicht hören« lässt, dann von diesem. Das seltsame Kriterium, das diesem Vorurteil zu Grunde liegt, besagt in etwa, dass die Reihen-Operationen, mittels derer diese Musik komponiert ist, zu entweder kompliziert für die hörende Wahrnehmung oder ihr an sich entzogen seien. Selbst wenn stimmen würde, dass das Stück sich, waren die Reihen einmal festgelegt, von selbst geschrieben hätte, wäre damit aber keineswegs gesagt, dass das musikalische Resultat gleichgültig dahinter zurücktrete und man gewissermaßen bloß die Reihenquadrate zu lesen bräuchte, um die Erfahrung der Musik zu machen. In der schönen Melange aus konzentriertem und flanierendem Denken, zu der das Rauchen verführt, wollen wir also die Gegenprobe wagen und statt vorentscheiden zu dekretieren, ob eine Musik »hörbar« sei oder nicht, zunächst einmal: zuhören.

Was dem rauchenden Hören zuerst auffällt: wie unheimlich genau das Spiel des Zigarettenqualms den Gestus dieser Musik zu illustrieren scheint; wie da von einem Glutkern Rauchfäden aufsteigen, sich augenblicklich zu kuriosen Figuren zusammenfinden und sogleich wieder ins Nichts verflüchtigen. Genauso treten Boulez' zunächst dissoziierte Tonpunkte momenthaft zu gestischen Knoten zusammen und wieder auseinander: hier eine drollige Arabeske im Diskant, dort eine stotternde Pendelgeste, ein paar trotzig hopsende Sforzati, kurz ein undisziplinierter Marsch im Bass, ein einsamer Zwölftongesang über sämtliche Register, dann aus dem Nichts ein leidenschaftlich dissonanter Akkord, der verzärtelt über die beiden Klaviere hinwegpulsiert und darin wie ein Gruß an die charakteristische Repetitionsgeste aus dem ersten von Schönbergs Klavierstücken op. 11 wirkt. Allüberall recken hier die eigentümlichsten Wesen ihr Haupt aus dem musikalischen Fluss, und schon die knappen dreieinhalb Minuten, die der erste Satz dauert, sind dermaßen reich an solchen Flussgeistern, dass die Frage nach der Rechnerie, die in welcher Form auch immer ihrer Beschwörung gedient haben mag, schlicht als die denkbar langweiligste erscheint, die man an sie richten könnte.

Eine zweite Fährte, die das Rauchen dem Ohr legt, führt auf die Mittel der formalen Artikulation und die ist so deutlich, dass das Klischee vom abstrakten Tonhaufen endgültig an ihr zuschanden geht. Das Kraftfeld des Werks ist aufgespannt zwischen Fluss und Gestalt, isolierten Punkten und deren Synthesis zu Gesten und in diesem Spiel prägt der Satz eine Form aus, die sich entgegen dem Vorurteil in einem äußerst menschlichen Gestus artikuliert: Sie *atmet*. Der Form-Atem erscheint gerade an solchen musikalischen Dimensionen, die nicht seriell organisiert sind: Die Gliederung etwa wird besonders an Tempo-Veränderungen sinnfällig und der Eindruck des Atmens kommt durch die Differenzierung verschiedener Dichtegrade des Tonsatzes zustande, der mal zur Einstimmigkeit sich zusammenzieht, mal zum vielstimmigen Dickicht expandiert. Die übergreifend nach Tempo und Dichteverlauf charakterisierten Atemzüge werden von der Detail-Bewegung des Auf- und Abtauchens flüchtiger Figuren gewissermaßen marmoriert, sie bekommen eine individuelle Maserung. So werden Rauchende an der unwiederholbaren Gestalt der Wolken, die aus ihnen aufsteigen, der Einzigartigkeit eines jeden Atemzugs inne.

In der Tat stimmt: Rauchen ist gesundheitsschädlich und der Dichteverlauf einer Klaviertextur hinterlässt keine Ohrwürmer (wobei das bestürzend schöne Tritonus-Echo, mit dem die langsamste Passage im Zentrum des Satzes einbricht, durchaus ein Kandidat wäre). Verbunden ist das Veralten von beidem in der gesellschaftlich tendenziell wachsenden Verschlossenheit der Menschen gegenüber spezifisch geistiger Erfahrung, der ihre Gegenstände nicht in bloß empirischer Tatsächlichkeit aufgehen.



musikjournalismus. bachelor und master. in dortmund.



**Kommunikation
über Musik in Medien.**



„Ihr Unterrichtsplan liest sich wie eine Anleitung zur Interdisziplinarität: montags Medienrecht, dienstags Gehörbildung und Harmonielehre, dann Ästhetik, mittwochs ‚Nachricht und Bericht‘, donnerstags Musikgeschichte, Klavierunterricht und die eigene Klassiksendung Terzwerk im Campusradio, freitags ‚narrative Darstellungsformen‘, danach Stimmbildung.“

DIE ZEIT



Die Bachelor- und Master-Studiengänge Musikjournalismus sind eine Kooperation des Instituts für Musik und Musikwissenschaft und des Instituts für Journalistik. Die Basis bildet eine fundierte musikalische und journalistische Ausbildung in Theorie und Praxis. Auf dieser Grundlage wird erprobt und erforscht, wie »Musik in Medien« vorkommt und welche musikjournalistischen Vermittlungsformen es gibt.

Die gute Resonanz unserer Absolvent*innen auf dem Arbeitsmarkt zeigt: es gibt einen hohen Bedarf an Musiksachverständigen, die schreiben und reden können und die Regeln des journalistischen Handwerks beherrschen.

Neugierig?
terzwerk.de



„Klug konzipierte, ausdifferenzierte und erfolgreiche Lehrangebote (...). Besonders im Gespräch mit den Studierenden sowie während der Visite in der Lehrredaktion war es ausgesprochen überzeugend, in welchem Maße Praxisrelevanz nicht nur postuliert, sondern tatsächlich gelebt wird.“

Gutachtergruppe AQAS, 2016

Informationen und Kontakt:
Technische Universität Dortmund
Institut für Musik und Musikwissenschaft
Emil-Figge-Str. 50 - 44227 Dortmund
Tel. 0231-755 2957

Studienberatung:
Alexander.Gurdon@tu-dortmund.de

Alle Infos unter:
www.musikjournalismus.eu



Globale Perspektive. Wie über die Geschichte der zeitgenössischen Musik geschrieben werden kann

Vor einigen Jahren habe ich ein paar Monate in Ägypten verbracht, hauptsächlich in Kairo, wo ich mehrere Musiker*innen und Klangkünstler*innen aus der alternativen Szene kennenlernte. Einige waren bereits in der Underground-Szene etabliert, von anderen habe ich später nichts mehr gehört, bei einigen war die Karriere in vollem Gange und bald würden sie zum ersten Mal auf Festivals in Europa auftreten. Bei einem Treffen mit einer Gruppe jüngerer Absolvent*innen der Kunsthochschule – eine Mischung aus Gruppeninterview und Diskussion – tat ich etwas, das ich normalerweise eher vermeide: Ich erwähnte den Namen John Cage. Es gab keinen besonderen Grund, außer einiger Parallelen, die ich in einigen der Werke, über die wir sprachen, sah. Von den Leuten kam keine Reaktion, und mir wurde klar, dass Cage ihnen wohl nicht bekannt sei. Einige der Anwesenden sprachen wiederum über eine mir völlig unbekannt britische Klangkünstlerin – an deren Namen ich mich nicht erinnern mag – und ihrer Bedeutung für sie selbst und für die Szene in Kairo. Besonders wichtig für die lokale Szene war der junge Musiker und Klangkünstler Ahmed Bassiouni, der kurz zuvor 2011 bei den Unruhen des Arabischen Frühlings in Kairo auf tragische Weise ums Leben gekommen war.

In älteren historischen Übersichtswerken werden nicht selten Entwicklungslinien beschrieben, die einem generellen Denken über den jeweiligen Stil entsprechen: Es gibt Schulen, es gibt Zentrum und Peripherie, es geht chronologisch vorwärts und alles passt zusammen; Stilunterschiede werden über die Zeit hinweg ausgemacht und anhand wichtiger Namen und Werke beschrieben. Dies entspricht auch der Art und Weise, wie in der Regel Kunstgeschichte an Universitäten und Hochschulen gelehrt wird und wie in Übersichtsartikeln über einen Stil oder ein Genre wie etwa zeitgenössische Musik in einem bestimmten Land oder einer bestimmten Region geschrieben wird. Die Auswahl, die dabei getroffen wird, basiert in erster Linie auf dem, was zur Geschichtsschreibung über einen gewissen Stil passt. John Cage wird normalerweise als wichtiges Glied in einer solchen Kette angesehen.

Seit langem haben wir eine reiche und leicht verfügbare Literatur, die es uns ermöglicht, sich lesend einen Überblick zu verschaffen, aber auch zu kritisieren, Fragen zu stellen und Alternativen zum Kanon präsentieren zu können. Gleichzeitig, durch die digitale Medienrevolution, geschieht heute alles, was in Ägypten oder irgendwo in der Welt passiert, auch in Europa und umgekehrt. Dachte man früher die Kunst- und Musikgeschichten der Welt als eine Form nicht-kommunizierender Reagenzröhren, ist es heute absolut unmöglich, unsere Gegenwart auf diese Weise zu betrachten.

Durch die Medien- und Transportrevolution haben wir ein System für die Produktion und für den Konsum von Kunstmusik entwickelt, für das man feststellen muss, dass die Welt tatsächlich global ist. Dies bedeutet, dass die Geschichte – wenn sie es denn überhaupt jemals war – nicht linear ist. Stattdessen ist sie fließend. Sie ist das Ergebnis von besonderen Treffen, von politischen Situationen und von lokaler und internationaler Kulturpolitik. Wenn wir über die heutige Musikszene berichten, berichten wir über die Welt, nicht nur weil wir können, sondern weil wir müssen.

*

Zwei Bücher aus den letzten Jahren bieten ein gutes Beispiel, wie aus einer globalen Perspektive heraus eine Geschichte der zeitgenössischen Musik geschrieben werden kann. *Music after the Fall: Modern Composition and Culture since 1989* des britischen Musikforschers Tim Rutherford-Johnson und *Not Your*



World Music. Noise in South-East Asia von den Musikern Cedrik Fermont und Dimitri della Faille. Die Autoren bestätigen aktiv die Konsequenzen der vernetzten Medienkultur, in der wir leben – und haben gleichzeitig Schwierigkeiten, mit bestimmten, daraus resultierenden Konsequenzen umzugehen.

Bei Rutherford-Johnson handelt es sich um eine Art Geschichtsbuch über die letzten drei Jahrzehnte der westlichen Kunstmusik. Der Autor setzt hier das Anfangsjahr auf 1989. Spontan fühlt sich das Datum ganz natürlich an – nachdem Eric Hobsbawm das »lange 19. Jahrhundert« ausgerufen hat, von der amerikanischen Revolution bis zum 1. Weltkrieg, folgt das »kurze 20. Jahrhundert«, vom 1. Weltkrieg bis zur Auflösung der Sowjetischen Union 1991. Gleichzeitig ist 1989 nicht so sehr eine zeitliche Grenze als vielmehr ein Referenzpunkt; anstatt 1989 also zum Startjahr zu machen, schreibt Rutherford-Johnson vielmehr aus einer zeitgenössischen Perspektive heraus mit

Ausblicken auf die naheliegende Geschichte.

Rutherford-Johnson bewegt sich nicht chronologisch und gliedert auch nicht nach Genre, Stil, Schule oder Geografie. Stattdessen bilden allgemeine Stichworte wie Globalisierung, Digitalisierung, Umweltbewegung, Spätkapitalismus, Sozialer Liberalismus und Internet die Grundlage für Kapitel mit Titeln wie »Mediation«, »Permission«, »Fluidity«, »Mobility«, »Superabundance«, »Loss« und »Recovery«, in denen Werke, Komponist*innen, Interpret*innen und andere Akteur*innen analysiert werden. Die Musik wird in ihren politischen oder medienhistorischen Kontext gestellt, teils sogar gänzlich ohne stilistische Kategorisierung. Verschiedene Formen sowie Remix und Rekompositionen werden im Lichte einer komplexen, medialisierten und globalisierten Gegenwart interpretiert, in der z.B. Informationsfluss, Technologie und Zugänglichkeit zum Material beleuchtet werden. Die Interpretation der Musik mit einer medienhistorischen Analyse als Hintergrund ermöglicht es allen Formen zeitgenössischer Musik sich in dieser Darstellung wiederzufinden.

In der Praxis ist es jedoch nicht ganz so. Der Autor schreibt, dass er kaum alle »Bäume« präsentiert, aber dennoch den Ehrgeiz hat, »den ganzen Wald abzubilden«. Gut so. Das rechtfertigt aber nicht eine Auswahl, die tendenziell stark angelsächsisch ist. Das größte Problem ist jedoch das etwas verzerrte Bild, das er von der Globalisierung des Geschmacks, des Publikums und der diskutierten Partnerschaften zeichnet. Er hat zweifellos Recht, wenn er behauptet, dass der Fluss hauptsächlich gen Westen geht (nicht-europäische Musiker*innen und Komponisten*innen reisen nach Europa), und er erörtert diesbezüglich auch grundlegende Faktoren wie die westliche Anerkennung der Bildung, Institutionen, Stipendien und die verbreitete Möglichkeit, von der eigenen Kunst zu leben.

Aber gibt es einen Grund, deshalb den Großteil der Welt auszuschließen? Es wäre zum Beispiel sehr interessant zu lesen, wie komplex die Beziehung zur klassischen westlichen Musik in vielen ehemaligen Kolonien ist und wie dies zu ganz anderen Ästhetiken geführt hat. Oder wie alternative Szenen seit den 1990er Jahren im Nahen Osten, in China, Südostasien und Teilen Lateinamerikas durch offene Grenzen,

Importe westlicher Medien, Internet, politischen Liberalismus und die Präsenz westlicher Kulturinstitutionen wie dem Goethe Institut, Pro Helvetia, British Council, Alliance Française oder die staatlichen Kulturförderungen der nordischen Länder gewachsen sind.

*

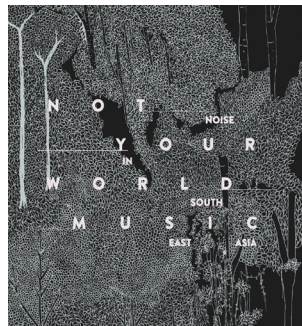
Der belgische Musiker und Kurator Cedrik Fermont veröffentlichte nach vielen Jahren des Studiums, des Sammelns von Materialien und aktiver Teilnahme an zahlreichen Tourneen und Konzerten zusammen mit dem belgisch-kanadischen Musiker und Forscher Dimitri della Faille ein Buch über alternative Musik in Südostasien. Das Projekt ist auch aus historiographischer Sicht interessant, insbesondere weil es die Ambition hat, eine lebendige Szene zu präsentieren.

In Ländern wie Thailand, Vietnam, Malaysia und Indonesien ist diese Szene eng mit dem Westen und damit mit einem bereits etablierten Kanon verbunden. Gleichzeitig haben Teile der Szene sich unabhängig vom Westen entwickelt, ihre eigenen Formen und Infrastrukturen gefunden. Wie verhält man sich zu diesem Paradoxon? Denn so wie eine Geschichtsschreibung über eine »westliche Kunstmusik« im Allgemeinen, den »globalen Süden« oder »nicht-westliche Kulturen« nicht auslassen kann (Rutherford-Johnsons Problem), kann auch eine Geschichtsschreibung über eine Musikform in Südostasien, die seit langem in Mitteleuropa etabliert ist, die indirekte Beziehung dorthin nicht übersehen.

Die Autoren sind sich dessen bewusst. Sie betonen, dass das Genre der Geräuschkunst eingebettet in seinen historischen Kontext und seine soziale Organisation betrachtet werden muss, und sie versuchen, eine kritische Distanz zu kolonialen und eurozentristischen Perspektiven auf die Geschichte der experimentellen Musik zu wahren.

Sie kritisieren die westliche Geschichtsschreibung, die im Prinzip eine akademische kunstmusikalische Linie auf der einen Seite und einen experimentellen Untergrund (Rock) auf der anderen Seite voraussetzt. Das heißt, wenn sie über die Geschichte des Noise schreiben, betrachten sie Noise in Südostasien aus der Perspektive der zeitgenössischen historischen Musik als ein Fremdelement, das auch in Bezug auf die westliche Musik selbst fremd ist, da es mit einem allgemeinen ästhetischen Konsens bricht. Diese Perspektive ist bestätigend und inklusiv: Sie ermöglicht, dass sich die Genres selbst definieren. Diejenigen, die von sich aus sagen, sie machen Noise, sind Teil davon. So sehr Noise eine stilistische Einordnung ist, so ist es eine soziale Kategorie für Musiker*innen, die auf die ein oder andere Weise eine alternative Gruppe repräsentieren.

In der allgemeinen Übersicht des Noise beschreiben sie neben dem japanischen Noise auch die power electronics der 80er Jahre, black noise, ambient noise, drone, performance art und underground culture wie bondage, die auf den ersten Blick weniger mit Musik zu tun haben, und geben dazu Beispiele aus aller Welt. Aber auch diese Autoren kämpfen mit Problemen der Geschichtsschreibung. Fermont schreibt, dass es sehr wahrscheinlich sei, dass wichtige Informationen weggelassen wurden. Es geht



nicht nur um Sprachprobleme, sondern auch um die Schwierigkeit auf schriftliche Quellen zuzugreifen und um den Mangel einer Dokumentation.

Wenn Daten, so wie bei della Faille und Fermont, nicht existieren, wird die Methode der Autoren somit auch zu einem persönlichen und einzigartigen Werk des Sammelns von Daten, persönlicher Treffen, Interviews usw. Es handelt sich also nicht um eine strenge historiografische Methode, sondern vielmehr um eine ethnografische oder anthropologische Methode, die die mündlichen Traditionen unterstreicht und bei der die Autoren selbst zu aktiven Agenten der Feldarbeit werden. Ich würde argumentieren, dass dieses historische Werk ohne eine konkrete physische Anwesenheit niemals hätte geschrieben werden können.

*

In der langen Tradition der Aufklärung, in der die Enzyklopädie eine Art Symbol für den Ehrgeiz der westlichen Welt steht, wurde eine Kultur oder Gesellschaft des Sammelns, Dokumentierens, Klassifizierens und Übermittels von Informationen entwickelt. Es gibt im Westen eine relativ stabile politische und intellektuelle Geschichte sowie Zugang zu systematisch organisiertem Quellenmaterial. Die zeitgenössische Kunstgeschichte Südostasiens ist eng mit den politischen Entwicklungsbedingungen verbunden. Zensur oder die Tatsache, dass Komponist*innen im Laufe der Jahre ins Ausland, oft ehemalige Kolonialmächte, gezogen sind, hat Auswirkungen auch auf die heutige Kulturlandschaft. Teile Ostasiens und Südostasiens haben in der Tat eine Geschichte, die zeitweise »unterbrochen« wurde – z.B. China während der Kulturrevolution und Kambodscha unter den Roten Khmer. Die Geschichtsschreibung in dieser Region kann zu großen Teilen des 20. Jahrhunderts nicht mit der Entwicklung in Mitteleuropa in Verbindung gebracht werden. Die Wurzeln und der Hintergrund sind andere. Aber seit den 1990er Jahren hat sich die Situation aufgrund der größeren politischen Offenheit sowie der Internetrevolution geändert. Die Konsequenz ist, dass die Welt miteinander verbunden ist und Südostasien, der Nahe Osten, China, die ganze Welt in Betracht gezogen werden muss, egal von welcher Musikgeschichte die Rede ist.

Die multi-, trans- und pluralistische Kultur, in der wir heute leben, ist grundlegender Ausgangspunkt jeder Studie der zeitgenössischen Musik. Für das Schreiben von Geschichte(n) ist es wichtiger denn je, eine Perspektive der Vielfalt zu schaffen. Aber das Feld der Kunstmusik ist im Allgemeinen schlecht darin, die eigene Geschichte zu denken, und erscheint im kulturellen Diskurs entsprechend marginalisiert – obgleich es im deutschsprachigen Raum einen vergleichbar lebhaften Diskurs gibt. Die Verantwortung des Einzelnen, mit einem Buch oder einer Anthologie eine gesamte Ära zusammenfassen zu wollen, ist groß. Trotz dieser Bemerkungen haben die

Tim Rutherford-Johnson
Music after the Fall: Modern Composition and Culture since 1989
University of California Press

Cedrik Fermont & Dimitri della Faille
Not Your World Music. Noise in South-East Asia.
www.syrphe.com

siert – obgleich es im deutschsprachigen Raum einen vergleichbar lebhaften Diskurs gibt. Die Verantwortung des Einzelnen, mit einem Buch oder einer Anthologie eine gesamte Ära zusammenfassen zu wollen, ist groß. Trotz dieser Bemerkungen haben die

Autoren der beiden Bücher wichtige Beiträge für das Verständnis der gegenwärtigen Musikszenen vorgestellt.

Andreas Engström

Aus dem Norwegischen übersetzt von Katja Heldt

CD

TURGUT ERÇETIN

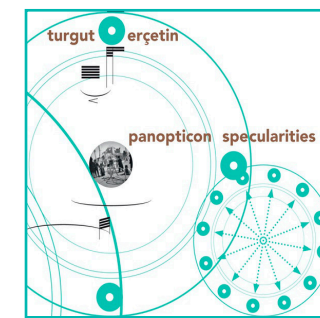
panopticon specularities

Berliner Künstlerprogramm des DAAD / edition rz

Er ist der Mann, der die Hagia Sofia akustisch vermessen hat. Mit diesem Ruf trat Turgut Erçetin 2016 sein Stipendium als Gast des Berliner Künstlerprogramm des DAAD an. Hatte er doch zuvor an der Stanford University an einem Forschungsprojekt zur Raumakustik teilgenommen, in dem es darum ging die akustischen Gegebenheiten und Spezifika bestimmter Räume zu vermessen, um auf dieser Basis die jeweilige Akustik virtuell in einem anderen Raum zu rekonstruieren und mit Hilfe entsprechend gesteuerter Lautsprecher Systeme erfahrbar zu machen. Im Fall der Hagia Sofia hatte Erçetin nicht nur eines der bekanntesten Gebäude seiner Heimatstadt Istanbul zum Gegenstand musiktechnologischer Forschung gemacht, sondern sich zugleich in einem kunsthistorischen Kontext bewegt: Das als Kirche errichtete Gebäude war auch ein Ort der byzantinischen Sakralmusik. Diese verstummte 1453 mit der Umwandlung in eine Moschee und ist auch heute, da, wo nun das Hagia Sofia Museum ist, nicht mehr zu hören. Es ging also auch um die Frage, wie die byzantinische Kirchenmusik in diesem Raum geklungen habe – was in Zeiten des als »Neo-Osmanentum« neu erstarkten türkischen Nationalismus unter Recep Erdoğan auch eine politische Komponente im Kampf um historische Deutungshoheit bekam. Was jedoch nicht der Grund war, warum Erçetin nach dem Putschversuch von 2016 und den danach einsetzenden Verhaftungswellen nicht mehr in die Türkei zurückkehren konnte. Dies hatte vielmehr mit seiner journalistischen Arbeit in den Kurdengebieten zu tun.

Nun ist, herausgegeben vom Berliner Künstlerprogramm des DAAD zusammen mit edition rz, die erste, ausschließlich Turgut Erçetin gewidmete Portrait-CD erschienen. Sie enthält drei seiner Kompositionen, die allesamt im Rahmen des vom DAAD veranstalteten Berliner Festivals Mikromusik 2016 bzw. 2017 aufgeführt und dort mitgeschnitten wurden. Alle drei Stücke basieren zu Teilen auf akustischer Forschung, um davon ausgehend musikalisches Material und musikalische Erfahrungsräume zu erschaffen. Inwieweit sich diese dann wiederum durch das Medium einer stereophonen CD reproduzieren lassen, ist indes die Frage, die sich beim Anhören der Aufnahmen stellt. Dabei ist das im stereophonen Hören via Kopfhörer überzeugendste Stück der CD jenes, in dem akustische Forschung unmittelbar auf das klingende Material zurückwirkt. Es ist das *Streichquartett Nr. 2.* von 2012 mit dem Untertitel *contra-statement*, hier vorliegend in der Einspielung des Arditti Quartets. Für dieses hat sich der Komponist mit dem Phänomen subharmonischer, »virtueller« Klänge

auseinandergesetzt, die als Resonanzphänomene bestimmter Fingersätze und Spieltechniken entstehen. Diese überaus fragilen Klänge werden mit real gegriffenen, ebenfalls sehr zerbrechlichen und zarten Tönen im Kontext einer überaus reichen Obertonharmonik kombiniert. So entsteht in *contra-statement* eine Klanglandschaft, die den Zuhörer in einen steten Wechsel von Vorder- und Hintergrund entführt wird; in einem Stück,



das mit dem Wechsel zwischen verwischenden Umrissen und kurz aufscheinender gestischer Kontur, fließender Zeit und kurzen Momenten des Innehaltens zu faszinieren vermag.

Die Implementierung einer virtuellen akustischen Umgebung in einen konkreten Aufführungsraum mit seiner spezifischen Akustik ist ebenso bestimmend für das Vokalstück *im keller*: Das Stück besteht aus zwei *seeds*, zwei parallel aufzuführende Teilstücken für zum einen zwei Soprane, zum anderen ein Quartett aus Countertenor, Tenor, Bariton und Bass. Die beiden Ensembles stehen sich so wie bei der aufgenommenen Aufführung durch die Neuen Vocalsolisten Stuttgart in der Berliner Kirche St. Elisabeth frontal gegenüber, zwischen ihnen das Publikum. Und auch dieses ist in zwei

Gruppen geteilt, sich und die jeweils andere, gegenüberliegende Publikums- und Ensemblegruppe anschauend, während sich zugleich im Rücken das zweite Vokalensemble befindet. Zugleich wird über ein Surroundsystem der live-elektronisch bearbeitete Klang des gegenüberliegenden *seeds* in den jeweils anderen Raum projiziert. Virtuelle und reale Klangräume überlagern sich und ergeben zwei unterschiedliche Hörerfahrungen. Entsprechend konsequent ist es, das Stück zweifach auf CD zu brennen, aufgenommen aus den zwei unterschiedlichen Hörperspektiven. Trotz des transauralen Mixes der Aufnahmen für die Wiedergabe durch Stereo-Lautsprecher sowie dem ergänzend extra für Kopfhörer angebotenen binauralen Mix der beiden Tracks, den man von der Webseite der edition rz herunterladen kann, ist dieses Komponieren mit Raumakustik hörend leider kaum erfahrbar. Was bleibt, ist der Eindruck eines solide komponierten Stückes für zeitgenössisches Vokalensemble und Live-Elektronik, das geschickt mit dem Nachhall der Stimmen spielt, dessen zwei Versionen mit den dabei konzipierten unterschiedlichen Hörerfahrungen aber letztlich viel zu ähnlich klingen, als dass signifikante Unterschiede hörbar wären.

Auch das dritte Stück der CD, *panopticon specularities*, thematisiert doppelt den Raum, einmal konkret den des Aufführungsorts, dem Neuköllner Heimathafen, zum anderen den Raum als dem Stück zu Grunde liegende poetische Idee. Konkret bedeutet das, dass das in vier Ensemblegruppen unterteilte Ensemblekollektiv in vier verschiedenen Konstellationen im Raum verteilt saß. So verlieh es in der unmittelbaren Live-Erfahrung des Konzerts im Rahmen der Mikromusik 2017 dem Stück eine spezifische Plastizität in einem Spiel mit Nähe und Entfernung, durch den Dialog der Musiker*innen mit dem sie umgebenden Raum und seinen Gegebenheiten. Auch dies vermittelt sich über die Aufnahme nur bedingt, mindert aber nicht den Eindruck eines ansonsten beeindruckenden Ensemblewerks in einer überzeugenden Interpretation. Dessen Titel gebende Inspiration erhielt Erçetin von der Erfindung des Panopticons im England der Aufklärung: Ein Panopticon war ursprünglich ein Gefängnis, in dem sämtliche Zellen so im Kreis angeordnet waren, dass sie mit höchstmöglicher Effizienz von einem zentralen Turm aus überwacht werden konnten – eine Struktur, die dann aber auch Anwendung etwa in Krankenhäusern oder beim Bau von Rotunden als Orten der Begegnung und der sozialen Interaktion fand. In diesem Sinne ist *panopticon specularities* ein Stück über das musikalische

»Beobachten« und »Beobachtet-Werden«, über den Blick als Basis sozialer Interaktion wie zugleich repressiver Überwachung. Musikalisch zeigt sich dies im Dialog der einzelnen Ensemblegruppen untereinander wie auch in dem zwischen Einzelnen und Gruppe. Und so vielgestaltig dies zum einen komponiert ist, so sehr wird es im Verlauf des Stückes schließlich enggeführt auf die Oboe, virtuos gespielt von Simon Strasser, als einem heimlichen Soloinstrument. Diese tritt als individuelle Stimme innerhalb eines komplexen musikalischen Bezugsfeldes auf und wird zu einem Alter Ego des Komponisten wie des Zuhörers. Es ist das Individuum, das sich in einer Situation wiederfindet, in der Raum vom abstrakten, akustisch vermessbaren Klanggefäß zu einem Ort sozialer Begegnung, der Beobachtung aber eben auch der Überwachung und Unterdrückung wird; ein Raum, in den man sich hineinbegibt und den man gemeinsam mit dem Solisten erfährt und reflektiert.

Sebastian Hanusa

AUSSTELLUNG

PIPILOTTI RIST

Åbn min lysning / Open My Glade

1. März – 22. September 2019, Louisiana kunstmuseum, Danmark

Im Schaffen der Schweizer Video- und Installationskünstlerin Pipilotti Rist spielt Klang eine zentrale Rolle. Die Ausstellung *Open My Glade* im Louisiana Museum for Modern Art, in der sowohl frühe Videowerke als auch spätere audiovisuelle Installationen präsentiert werden, schlägt dieses Thema schon in der Fotocollage *I Never Taught In Buffalo* (2000/2019) an, zu der eine Palette klang(re)produzierender Medien (TV-Schirme, ein Flügel, Kabel und so weiter) gehört.

Dabei handelt es sich bei den Tonspuren dieser Ausstellung nicht um selbstständige Werke. Im Gegensatz zu Künstlern wie Jacob Kirkegaard oder Jana Winderen, deren Installationen oft von einer selbstständigen CD- oder LP-Edition begleitet werden, entfalten die Klänge bei Rist ihre Wirkung in der Begegnung mit dem Visuellen und mit dem Publikum, ein Ausdruck der Sorgfalt, mit der Rist die Erlebnissituation insgesamt komponiert.

Allen Farbexplosionen, dem Reichtum an Stimmungen und dem abenteuerlustig verspielten Einsatz narrativer Mittel zum Trotz ist der Zugang zu Rists Fiktionswelten nie einfach. Die Werke ziehen einen nah an sich ran, zu nah in der Regel, und halten einen so auf Distanz. Auf diese Weise zieht sich die Frage nach »Zugang« als gemeinsamer Nenner durch die Ausstellung, eine Strategie, bei welcher dem Klang eine entscheidende Rolle zukommt.

Bei mehreren Werken arbeitet Rist mit Projektionen im Inneren einer Installation, wie in den kleinen Werkobjekten *Yoghurt on Skin – Velvet on TV* (1994), wo sich innen in der Handtasche oder Muschel ein kleiner LED-Schirm befindet, den man nur sehen kann, wenn man sich über das Objekt beugt, oder *Selbstlos im Lavabad* (1994), bei dem ein im Boden angebrachter Bildschirm, kaum größer als ein Schlüssel-

loch, uns eine nymphenhähnliche, nackte Frau sehen lässt, die auf einem Lavaboden steht und uns etwas zuruft.

Die Klänge lenken zum einen die Aufmerksamkeit des Publikums auf die kleinen Mikrouniversen, zum anderen machen die Tonspuren die kleinen Universen lebendig, die sich wie Orte mit je eigener Logik, Stimmung und Räumlichkeit anfühlen. In der Handtasche untermalt so ein diskontinuierlich perlender elektronischer Soundscape eine Frauenfigur, die uns von einem anderen Raum aus betrachtet, der wesensverschieden von unserem wirkt. Ein anderes Beispiel hierfür ist *Deine Raumkapsel* (2006), eine Holzkiste, die an einem Ende wie ein kleines Zimmer eingerichtet ist, das an seinem anderen Ende von einem riesigen, runden kraterübersäten Mond invadiert wird. Spieldosenmusik auf der einen Seite und auf der anderen ein kosmisches Rauschen, ergänzt von einem spärlichen, elektronischen Klanguniversum, das an alte Science-Fiction-Filme erinnert, lassen die zwei sehr unterschiedlich skalierten Räume lebendig werden: der private kleine Raum versus den unendlichen, kosmischen Außenraum. Wir sehen dieses multi-skalierte Universum von oben und müssen uns vorbeugen, um den zarten Soundscape wahrzunehmen, der unter all den Geräuschen im Saal nur zu erahnen ist. Als letztes Beispiel sei die Totalinstallation *4th Floor to Mildness* (2016) genannt, bei der das Publikum in Betten unter an die Deckenpaneele projizierten Videospuren liegt und eine Unterwasseraufnahme aus der Seine sieht. Die hydrophonischen Klänge der Tonspur verorten uns unter Wasser, zusammen mit dem Protagonisten, dessen Hände und Augen wir dann und wann erahnen. Ergänzt werden die realen Tonaufnahmen von einem Lied über ein Kindheitstrauma, das aber nie eindeutig mit der Unterwasserszene verknüpft wird.

Nie gibt es ein einfaches Angebot, mit diesen Fiktionswelten zu verschmelzen: Sie sind entweder zu surrealistisch oder schlicht zu verschieden von unseren vertrauten Sphären. Darum können wir in den uns dargebotenen Welten nicht navigieren, stattdessen müssen wir wie in einem Traum loslassen und uns mitgleiten lassen, unterstützt von den entsprechenden träumenden, repetitiven Ambient-Klängen. Genauso wenig können wir uns mit den Figuren identifizieren, die uns begegnen. Die Frauencharaktere sind oft so nah aufgenommen, dass wir nur Körperteile sehen: Lippen, Brustwarzen, Augen, Hände. Dazu sind den Wortfluten, welche die Frauenfiguren in mehreren Werken verströmen, ansonsten banale Paarbeziehungsgedanken surrealistischer, sinnändernder und -öffnender Aussagen beigemischt wie »Ich bin eine Birke« in *Vorstadthirn* (1999), oder die Worte »Ich bin eine Schlange, du bist eine Blume«, welche die Nymphe im Lavastrom hoch zum Publikum ruft. So spielt die Tonspur auch bei dieser Arbeit mit Sprechpositionen eine wichtige Rolle, also der Frage, wer von w aus zu wem spricht.

In den früheren Videoarbeiten zeigt sich dieser sprechaktbezogene Aspekt in Interpretationen ikonischer Pop-Songs von den Beatles oder Chris Isaak, die, in einer Linie mit anderen feministischen Künstlerinnen der 80er wie etwa Cindy Sherman, sowohl mittels Text, Bild und vokaler Interpretation mit dem gegenderten Subjekt/Objekt arbeiten. Lennox in der dritten Person verfasster Songtext »She's not a girl« wird in der Musikvideo-Pastiche *I'm Not the Girl Who Misses Much* (1986) in »I« umgewandelt, während Lennon/McCartneys »Sexy Sadie« zu *Sexy Sad I* (1987) wird. Und die interpretierende Frauenstimme in *Sip My Ocean* (1996) schreit den Refrain »I don't wanna fall in looove«. All das von Pipilotti Rist selbst performt. Dergestalt wird »das Ich« dramatisiert, und diese frühe Werkgruppe thematisiert so »die Problematik, den patriarchalischen Repräsentationsrahmen zu betreten«, so der Kommentar von Peggy Phelan im Katalog zur Ausstellung.

Doch die Klangkomponente modifiziert auch dieses Sender-Empfänger-Verhältnis auf eher subtile Art. Die stimmungserzeugenden schrägen und oft falsch schreienden Klangmontagen tragen zu dem Gefühl bei, man wäre *zu nah dran* an der dargestellten Welt, um sie überschauen und begreifen zu können, im Gegensatz zu den Soundtracks von Hollywood-Filmen, die mehr oder weniger subtil dafür sorgen, dass wir kognitiv und emotionell in die Filmwelt hineingesogen werden. Obwohl die Tonspuren der Werke also oft sehr lose organisiert sind, und daher nicht den Charakter selbstständiger Klangwerke haben, erweisen sie sich, wenn man auf die oben beschriebenen Strategien achtet, als straff komponiert – ein schönes Erlebnis!

Dagegen hätte der Klangtechnik hier und da etwas mehr Sorgfalt gutgetan. Bei *4th Floor to Mildness* zum Beispiel decken die Video-Projektionen genau das ganze Gesichtsfeld ab, die Tonspur ist aber nur mono. Verglichen mit der visuellen Vollkommenheit wirkt die Klangkulisse seltsam flach.

Das klanglich betrachtet am stärksten durchkomponierte Werk ist *Pixelwald/Motherboard*, dessen äußerst differenzierte Klangkulisse dem Raum eine schöne Tiefe und undefinierbare Ausdehnung verleiht. Die Komposition besteht aus Tiergeräuschen und elektronischen Musikklängen, die zusammen mit den bunt leuchtenden Lampen/Pixeln, die in einem schwarzen, abgedunkelten Raum von der Decke hängen, den Eindruck vermitteln, man bewege sich im Inneren eines dynamischen, lebendigen Pixel-Universums.

Anette Vandsø

Aus dem Dänischen übersetzt von Hannes Langendörfer

BUCH

NOSTALGIA FOR THE FUTURE: LUIGI NONO'S SELECTED WRITINGS AND INTERVIEWS

Angela Ida De Benedictis und Veniero Rizzardi (Hrsg.)
University of California Press

Die Rezeption Luigi Nonos im Vereinigten Königreich unterscheidet sich erheblich von der in Kontinentaleuropa und insbesondere in Deutschland, wo immerhin der Großteil seines Spätwerks entstand und wo sein Werk vergleichsweise bekannt ist. Zwar wird er von britischen Kritiker*innen in einem Atem mit Boulez und Stockhausen genannt (und, wie es zumindest einige Kommentatoren sehen, zu jener Trias der drei Leibhaftigen aus der Darmstädter Finsternis gerechnet). Dabei gilt er als der »lyrischste« (und damit musikalischste) dieser drei und somit einziges Beispiel dafür, die expressiven Möglichkeiten der seriellen Technik auszuschöpfen. Gespielt wird seine Musik jedoch nur selten und ein Stück wie *Il canto sospeso*, auf dem ein Großteil seiner Reputation als Komponist beruht, wird zwar regelmäßig in der Literatur erwähnt, kommt aber kaum einmal zur Aufführung. Als im Londoner Southbank Centre 2008 ein kleines Festivals mit Musik von Nono veranstaltet wur-

de (darunter die Erstaufführung des *Prometeo* im Vereinigten Königreich, 25 Jahre nachdem das Stück komponiert wurde), lösten Aufführungen etwa von *Fragmente – Stille, an Diotima, A floresta é jovem e cheia de vida* oder eben *Prometeo* geradezu Schockwellen im Publikum aus. Aber auch jetzt, wiederum zehn Jahre später, ist seine Musik immer noch deutlich weniger bekannt als die vieler seiner Zeitgenossen.



Ein Grund hierfür könnte das Fehlen substanziell gewichtiger Texte über Nono im Englischen sein. Nun könnte sich dies jedoch ändern, dank der Bücher von Martin Iddon (*New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*, 2013), Carola Nielinger-Vakil (*Luigi Nono*, 2016) und dem *Routledge Handbook to Luigi Nono and Musical Thought* (herausgegeben von Jonathan Impett 2018) – wobei die beiden letztgenannten im Preis über 100 Euro liegen und somit für die Leser*innen abseits wissenschaftlicher Bibliotheken kaum zugänglich sind. *Nostalgia for the Future*, herausgegeben von Angela Ida De Benedictis und Veniero Rizzardi, ist nun eine willkommene Ergänzung dieser allmählich wachsenden Bibliografie – und ist als Paperback-Taschenbuch auch zu einem erschwinglichen Preis erhältlich.

Zahlreiche von Nonos Schriften wurden im Original zunächst auf Deutsch veröffentlicht und waren für einige Zeit etwa im Portugiesischen oder Ungarischen verfügbar. Eine italienische Ausgabe wurde jedoch erst nach seinem Tod herausgegeben. *Nostalgia for the Future* ist nun jedoch endlich die erste substanzielle Zusammenstellung, die auf Englisch erschienen ist und mit der möglicherweise eine neue Phase in der Nono-Rezeption im Vereinigten Königreich eingeläutet wird. Wie sie selbst feststellen, hoffen die beiden Herausgeber, dass »damit Voraussetzungen geschaffen werden für ein Wachsen und eine Erneuerung der Auseinandersetzung mit (Nonos) Werk, wie sie so bisher nur in Kontinentaleuropa gediehen ist.«

Nostalgia for the Future basiert auf De Benedictis und Rizzardis 2007 erschienenem Sammelband *La nostalgia del futuro: Scritti scelti, 1948–1986* und dieser italienischsprachige Band basiert wiederum auf der kritischen Gesamtausgabe von Nonos Schriften, die 2001 als *Scritti e colloqui* veröffentlicht worden waren. Als deren Herausgeber*innen hatten De Benedictis und Rizzardi erstmalig Zugang zum Luigi Nono-Archiv erhalten und waren damit in der Lage, nicht nur die veröffentlichten Schriften und Interviews einzusehen, sondern auch Skizzen und Originale. Dies erlaubte ihnen, wie sie schreiben, »glaubhaft den Originalwortlaut des Autors wiederherzustellen« an Stellen, an denen Striche, editorische Eingriffe und Übersetzungsfehler Eingang in letztlich jeden veröffentlichten Text gefunden hatten. »Zu dem Zweck wurden« wie sie in ihrer umfangreichen Einführung zu *Nostalgia for the Future* schreiben, »nicht nur sämtlichen verfügbaren gedruckten Quellen, sondern auch die maschinengeschriebenen Entwürfe und in einigen Fällen die Manuskripte, die Nono für gewöhnlich aufbewahrt hat, überprüft.« Damit können die finalen Versionen der Texte, so wie sie herausgegeben wurden, als so nah wie nur möglich an Nonos Originalintentionen angesehen werden.

Nach dieser wegweisenden Gesamtausgabe der Schriften Luigi Nonos gaben De Benedictis und Rizzardi 2007 eine Auswahl von Schlüsseltexten heraus, die sich nicht nur an Spezialist*innen, sondern auch an ein breiteres, an der Musik des späten 20. Jahrhunderts interessiertes Publikum richtete. Dies war *La nostalgia del futuro*. *Nostalgia for the Future* ist die Übersetzung dieser 26 Essays, Vorträge und Programmnotizen, ergänzt um sechs »Excursus«. Einer von diesen ist ein langes Interview, das Nono 1987 dem Kritiker Enzo Restagno gab und das mit seinem Umfang von 95 Seiten fast ein Buch für sich darstellt. Obwohl es, wie die Herausgeber bemerken, kaum als

Nonos eigener Wortlaut angesehen werden kann (da scheinbar Restagno sein ursprüngliches Transkript erheblich umgeschrieben und umstrukturiert hat), kann es dennoch als nützliche und detaillierte Biografie des Komponisten dienen. Die anderen fünf umfassen einen Brief von 1965 aus Los Angeles an die Redaktion der Zeitschrift *Rinascita* (geschrieben nach der amerikanischen Premiere von *Intolleranza 1960*), seine Antworten auf den ursprünglich an Marcel Proust gerichteten Fragebogen aus dem Jahr 1986 sowie drei weitere Interviews. Hierbei ist insbesondere der Brief aus Los Angeles faszinierend. Dieser enthält nicht nur Nonos Darstellung der katastrophal verlaufenen US-Premiere seiner Oper, sondern ist auch Dokument für die Kollision der amerikanischen Kultur und Gesellschaft mit seiner eigenen, linken Einstellung.

Nostalgia for the Future ist aus einer Reihe von Gründen insbesondere für englischsprachige Leser eine sehr willkommene Publikation. Als einer dieser Leser fand ich insbesondere Nonos Analysen historischer Methoden der Textbehandlung in seinem Essay »Text – Musik – Song« von 1960 interessant, aufschlussreich waren aber auch seine Texte zu *Intolleranza 1960* und *Promoteo*; und die Serie von Texten aus den 1980er Jahren, die die Herausgeber unter dem Titel »The ›Infinite Possibilities‹« zusammengefasst haben, sind so merkwürdig und verführerisch wie Nonos Musik aus dieser Zeit.

Gänzlich fehlerfrei ist die Ausgabe jedoch nicht. Schade ist etwa, dass die Musikbeispiele, auf die Nono in seinem Vortrag »Andere Möglichkeiten des Hörens« von 1985 Bezug nimmt, nicht reproduziert wurden. Vielleicht sind die Originalbänder nicht mehr verfügbar, aber auch solch eine Notiz durch die Herausgeber fehlt und wäre hilfreich gewesen. Mehr ins Gewicht fällt indes, dass die Übersetzungen zwar mit der wegweisenden Edition der Texte durch De Benedictis und Rizzardi von 2001 auf die beste verfügbare Quelle zurückgehen, trotzdem aber nicht fehlerfrei sind. Selbst wenn man berücksichtigt, dass Nonos eigener Prosastil eigenwillig war, gibt es viele Fehler, von denen man sich nur schwer vorstellen kann, dass es sie in seinen ursprünglichen Manuskripten gegeben hat. Und noch häufiger finden sich Besonderheiten der Syntax, die zwar nicht falsch aber äußerst unidiomatisch sind. Solche »Unebenheiten« irritieren umso mehr, als schwer zu identifizieren ist, wessen Stimme hier spricht – Nonos, die seiner Herausgeber, sein Übersetzer oder etwa der Lektor – und stellen damit das Prinzip in Frage, so viel als möglich von Nonos ursprünglichen, unveröffentlichten Originalmanuskripten zu bewahren.

Unabhängig davon handelt es sich jedoch um einen überaus wertvollen Sammelband, der durchweg exzellent und ausführlich annotiert ist. Zu jedem Text werden umfangreiche bibliographische Angaben gemacht, neben einer vollständigen Liste der bisher veröffentlichten wie unveröffentlichten Kompositionen Nonos. Und so werden Leser*innen, die sich für Nono interessieren ebenso in diesem reichen und umfangreichen Buch fündig wie jene, die sich für die ästhetischen Auseinandersetzungen der Musik des späten 20. Jahrhunderts, für Musiktheater oder für das Verhältnis von Musik und Politik interessieren. ●

Tim Rutherford-Johnson

Aus dem Englischen übersetzt von Sebastian Hanusa

FESTIVAL

DETECT CLASSIC FESTIVAL

26.–28. Juli 2019, Neubrandenburg

Es war ausgerechnet dieses ewig bekannte, weltweit omnipräsente Kopftema, es waren diese vier vielleicht berühmtesten Töne, die ein Mensch je komponiert hat, die Ende Juli in einem grauen, rauen Bootsschuppen irgendwo in Neubrandenburg unerwartet wie ein Blitz durch die Nervenfasern schossen – Beethovens »Fünfte« in der Interpretation des von Thomas Klug geleiteten ensemble reflektor war vielleicht eine der klügsten Programm-Entscheidungen beim diesjährigen Detect Classic Festival. Wieso? Zum ersten Mal hat das kleine erst drei Jahre alte Festival nicht nur einen, sondern ganze drei Tage lang stattgefunden, nicht in Berlin, sondern in einem Kaff ohne nächtliche Busverbindung, ohne Leih-Fahrräder und e-Scooter. Wer wollte, konnte campen, und das taten einige. Statt hundert Prozent Klassikpublikum kamen dorthin mindestens zur Hälfte Elektro-Fans und junge Großstadt-Hippies, die sich zunächst einmal anziehen ließen von DJs wie Baba The Knife und AFAR, die am Abend und in der Nacht auflegten.

Mit ihnen im Publikum jedoch bekam dieser Klassiker eines Standardwerks, der als Programmpunkt im normalen Betrieb schon oft einfallslos wirkt, die Spannung einer Premiere. Vielleicht waren diese ersten Takte der »Fünften« so etwas wie der kleinste gemeinsame Nenner im »Klassikwissen« der Besucher. Das geradezu elektrisierte Zuhören dieser »Anderen« jedenfalls steckte unglaublich an – die Besucher drumherum, und genauso das Orchester selbst. »In der Elektroniker-Szene gibt es ein riesengroßes Interesse an klassischer Musik«, sagte noch am selben Abend Joseph Varschen, der, selbst DJ, gute Kontakte in die Szene hat und das Festival mitorganisierte. Man müsse dazu wissen: »Elektro-Fans sind Sound-Fans.« Sie liebten den ausgeklügelten Klang aus riesengroßen Boxentürmen, die filigranen Unterschiede im Pegel, Surround, Bass, Farbenvielfalt. Wie Beethoven in seiner »Fünften«, um in Elektronik-Sprache zu sprechen, »den Drop aufbaut«, wie er mit Loops und Repetitionen arbeitet, wie gefühlte Ewigkeiten lang dem Zuhörer die Befriedigung verwehrt wird, endlich wieder Tiefe, Bass, einen Kontrapunkt zu hören – das ist auch aus ihrer Sicht meisterlich gearbeitet. Nichts anderes versuchen an ihren Mischpulten Leute wie M RUX und AYRIE, Uferkind und Burnt Friedman – letzterer »ein wahn-sinniger Künstler«, wie Varschen sagt. Hier blieben, vor der Open-Air-Bühne mit Blick auf den Tollensee, auch die älteren Ehepaare stehen, die Hände in den Hosentaschen und etwas abseits, aber wie gebannt, ganze Sets lang.

Dieses Festival ist das erste in Deutschland, das diese beiden zunächst sehr unterschiedlich scheinenden Musikkulturen in dieser Form mit Camping, nächtlichen Konzerten und Baratmosphäre zusammenbringt. Die Musiker*innen der jungen norddeutschen Philharmonie (jnp), vom STEGREIF.orchester oder dem ensemble reflektor hören in ihrer Freizeit wahrscheinlich genau diese Musik, deren Bässe auch während der »Fünften« leise im Hintergrund zu hören waren, wie ein Echo des komponierten Beethoven-Türklopfens. Sie spielten Jean-Philippe Rameau, Igor Strawinsky oder John Adams, holten sich danach ein Bier an einer der Bars oder veganes Curry und setzten sich auf die Wiese, in die Sonne oder

unter ein paar wolkenfreie Sterne, zugedeckt vom einlullenden Sound der Seebühne und Zigarettenrauch.

Als an stille Konzertsäle und Pausenbrezel gewöhnte Hörerin mag man sich im Vorhinein fragen, ob eine solche Atmosphäre – geöffnete Bar während des Konzerts, offene Türen, kaum Stühle, ein Kommen und Gehen – der klassischen Musik »gerecht« werden mag. Stört es die Konzentration? Machen Geräusche von außen die Spannung kaputt? Hätte Beethoven gewollt, dass man im zweiten Satz mit in den Nacken gelegten Kopf sein Bier leert? Genau das ist es, was dieses Festival austestet, was Ensembles wie das Stegreif Orchester oder andere experimentelle Formationen dieser Tage provozieren. Durchaus mit »Mut zum Schrott«, wie Juri de Marco, Gründer des STEGREIF.orchesters, sagt.

Die Frage ist berechtigt: Darf man die »Eroica« auf ein paar wesentliche Takte zusammenstreichen und dazwischen über die Themen und Motive improvisieren, wie er es mit seinem Ensemble getan hat? Eine Show machen, Performance, während man spielt? In der Neubrandenburgischen Konzertkirche war das – dann doch sehr vertraut fein gekleidete – Publikum über das neue Programm des Orchesters nach dessen Premiere jedenfalls hellauf begeistert. Genau wie über den in seinen Abläufen ganz erwartbaren, »normalen« Konzertabend mit der jnp und Schlagzeug-Solisten Alexej Gerassimez.

Man mag sich kurz daran zurück erinnern, wie zu Mozarts Zeit Opern gehört wurden: Im Stehen, bei grellem Licht im Zuschauerraum, quatschend und lachend und hin und wieder mit einem kleinen Spaziergang ums Haus herum, während drinnen noch die Arie gesungen wurde. Diesen Umgang trauen wir uns heute bei populärer Musik, klar, so das Argument, sie sei auch viel lauter – die meiste Zeit zumindest –, und Klassik bedürfe aufgrund ihrer Komplexität größerer Konzentration. Doch selbst, wenn wie in Neubrandenburg das stillsitzende Zuhören im klassischen Konzert nicht mehr zur Pflicht erhoben wird, sitzen die meisten Menschen still und hören zu, wie sie auch einer Singer-Songwriterin oder einem Jazztrompeter im Solo stillsitzend zuhören würden. So lernte man beim Detect Classic Festival in erster Linie eins, auch wenn es banal klingen mag: Am Ende ist klassische Musik, so komplex sie auch sein mag, auch einfach nur Musik, die ganz unmittelbar bannen und faszinieren kann – vor allem dann, wenn unter den Zuhörer*innen Menschen sind, die sich von ihr ganz ehrlich begeistern lassen. In welcher Art des ritualisierten Konzertumfelds sie sich dabei befinden, kann zur echten Nebensache werden.●

Hannah Schmidt

CD

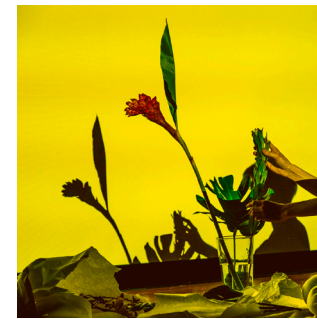
UCC HARLO

United

Subtext

Die Grenze zwischen Interpret*in und Komponist*in ist in der Popmusik verwaschen. Nicht im Hochglanz-Pop der US-Hitfabriken – dort wird der Hit von vielen Hirnen komponiert und von einem anderen interpretiert. Aber im Pop in der Tradition der Beatles zeigt sich eine Personalunion von Musik-Schreibern und -Spielern. Diese Praxis markiert einen der Hauptunterschiede zur Aufführungstradition der klassischen und Neuen Musik. In der Verquickung von Person und Kunstwerk im Pop liegt jedoch noch mehr: Sie suggeriert eine höchste Authentizität des Künstlers. Und auch wenn diese spezielle Suggestion des Authentischen immer ein Konstrukt bleibt – sie ist zugleich Motor für die prägende Pop-Ästhetik des 20. Jahrhunderts.

Genau diese Verbindung von Person und Kunstwerk geht die klassisch ausgebildete Musikerin Annie



Gärldid unter dem Künstlernamen UCC Harlo ein. Sie wird als Person zum Kunstwerk, dessen Ausdruck ein musikalischer ist. Deshalb wirkt ihr Debüt-Album *United* – trotz aller Bezüge zum Barock und zur Alten Musik in erster Linie wie ein Pop-Album. Wenn auch ein sehr spezielles. Denn die US-amerikanische Bratschistin, die einst in einem deutschen Opernorchester spielte, vereint auf *United*, das sie im März veröffentlichte, barocke Bezüge mit einer Pophaltung, sie verbindet klassische Musik mit der Struktur von Clubmusik. Das tun Künstler derzeit immer häufiger. Doch dass Gärldids Version nicht zum billigen Übereinanderstülpen von klassischen Melodie-Führungen und Beats wird, sondern eher an diverse Pop-Avantgardist*innen erinnert, hängt mit den

wohl durchdachten Strukturen auf diesem Album zusammen.

Annie Gärldid nutzt als Grundlage ihrer Kompositionen die Copy-Paste-Methodik der Sample-Generation. Nur sampled sie, außer in der Bach-Hommage »Bach Gamba f*cked« und dem barocken »Sumite karissimi«, keine konkreten Vorlagen. Vielmehr häuft sie Stimmungen und Ideen einer breit und Grenzen überschreitend gedachten Musikgeschichte in einer Art Stapeltechnik übereinander. Weiche Bratschenklänge in mellow Mittellage sorgen für eine Grund-Düsternis. Verwaschener Gesang, der in Fetzen darüber liegt, entbindet die Stimme – eigentlich erster Identifikationspunkt der Popmusik – von genau dieser Aufgabe. Konkret wird das alles nicht. Und doch ist diese Art der neuen klassischen Musik um einiges zugänglicher als die Geräusch- und Tonalitätsexperimente der Moderne und Postmoderne. Auch ein ausschließlich mit Pop- und Clubmusik sozialisierter Mensch kann dieser Musik rein atmosphärisch folgen. Man muss die Bezüge zu diversen alten Musiken in Gärldids Musik nicht kennen, um ihre Musik zu verstehen. Sie schreibt nicht für ein Expertenpublikum, das Verständnis ihrer Musik

ergibt sich nicht über die Bezüge, sondern entsteht unmittelbar aus der musizierenden Person Annie Gärldid heraus – so wie das eben bei Popmusik der Fall ist.

Gärldid, die nach ihrem Studium der Viola in den USA auch Alte Musik in Köln studiert hat, bleibt auf *United* dabei sowohl einer gewissen Liedform als auch einer Grundtonalität treu. Sie, die von sich sagt, sie interessiere sich für sehr alte und sehr neue Formen der musikalischen Schöpfung, geht als komponierende Künstlerin, die sich selbst interpretiert, damit einen Weg, der sich seit einigen Jahren, neben der sich häufig beinahe aller Zugänglichkeit verweigernden Neuen Musik, einen Pfad sucht. Annie Gärldids Geräuschhaftigkeit verliert sich dabei nicht in Sperrigkeit, sondern fügt sich etwa im Song »Lyricist of the Panic« in sanfte Beats und ferne Erinnerungen an Blue Notes ein, während die tiefe Bratsche ein bisschen Unheil verweht. Ja, bisweilen landet Gärldid in soundscape-artigen Illustrationen. Sie hält dabei an der Modultreue des Minimal fest – zumindest rhythmisch – während die Geräusche, Töne, Gesänge und Klänge verspielt verschiedene Tiefen und Untiefen des Barock, des Jazz und des Pop ausloten. Das aber tut sie mit ganz barockem Ensemble. Sie selbst an Bratsche und Gesang, dazu eine Altflöte, ein Cembalo und eine Trompete. Plus Elektronik und Geräusche, natürlich.

Annie Gärldid gehört einer Generation von klassisch ausgebildeten Musiker*innen an, für die die Pop-Sozialisation genauso zum musikalischen Denken gehört wie alles andere. Gärldid aber sucht in dieser Art der Pop-Klassik doch ein Stück mehr Avanciertheit als es etwa die opernhafte Technostücke haben, die die klassisch ausgebildete Sängerin Katie Stelmanis unter dem Namen Austra veröffentlicht. Wenn man Assoziationen im Pop sucht, dann findet man sie bei Julia Holter oder auf Björks ganz abstrusen Alben wie etwa *Medúlla*. Auch zeigt Gärldids Musik einen Tick mehr Lust an Verstörung als etwa das pianistische Geräuschwohl fühlen eines Nils Frahm oder die Chopin-Experimente von Ólafur Arnalds und Alice Sara Ott. Das Verständnis von Musik aber, die fern ihrer so tradierten Zuschreibungen gedacht, komponiert und aufgeführt wird, hat sie mit diesen Künstler*innen gemein. Dazu gehört der Bruch mit der Kunst des klassischen Interpretierens genauso wie der Bruch mit der Tonalitäts-Verweigerung und der Atonalität der klassischen Moderne, der Neuen Musik und der Avantgarde des späteren 20. Jahrhunderts.

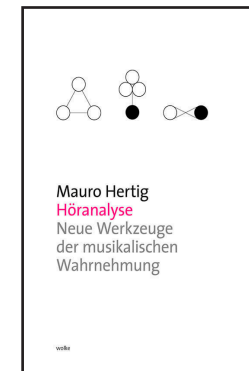
Rita Argauer

BUCH

MAURO HERTIG

Höranalyse. Neue Werkzeuge der musikalischen Wahrnehmung
Wolke Verlag

Wer schon das zweifelhafte Vergnügen hatte, sich ausführlicher mit Werkanalysen musikwissenschaftlicher Provenienz befassen zu müssen, wird den Frust darüber kennen, wie regelmäßig sich diese Texte in einer unleserlichen sprachlichen Verdoppelung des Notentexts erschöpfen. Besonders dem Neuen gegenüber scheint die Bereitschaft, sich der lebendigen Darstellung des hörend Erfahrenen hinzugeben, so gering wie die Verlockung groß, sich in die Sicherheit technizistischer Tatbestandsaufnahme zu flüchten.



Von diesem Unbehagen geht Mauro Hertigs Versuch *Höranalyse. Neue Werkzeuge der musikalischen Wahrnehmung* aus, der jüngst im Wolke Verlag erschienen ist: »Es war die Sprache eines Geheimnisses. Sei es eine versteckte Ordnungs-Formel, ein verzerrtes Bach-Zitat im Herz des Stückes: Es war immer etwas worauf ich beim Hören niemals gekommen bin, wohin ich nicht mal ansatzweise gelenkt wurde. Es war frustrierend« (S. 9). Als Alternative zur positivistischen Versteifung auf das schwarz auf weiß Verbürgte entwirft Hertig das anspruchsvolle Programm, »die Höranalyse zu ihrer Emanzipation« (S. 15) zu führen. Begrüßenswert ist zunächst die Konsequenz, mit der die Abgrenzung vom Partiturstudium vollzogen wird. Nicht als zahm-pluralistische Ergänzung tritt die Höranalyse hier auf, sondern es wird mit breitschultriger Exklusivität eine Methode des »reinen Zuhören[s]« konstruiert, die

»Aspekte von Stücken zum Vorschein« bringe, »die auf keinem anderen Weg gefunden würden« (S. 14). Sympathisch ist solcher Mut zur Kontroverse allemal. Die innige Auseinandersetzung mit dem Gegner aber, zu der verpflichtet ist, wer vorhat ihn wirklich zu treffen, geht dem Befreiungsschlag leider ab, weshalb er zuletzt ins Spiegelbild dessen kippt, wovon er sich zu emanzipieren trachtet.

Das erste Kapitel »Erkenntnis jenseits der Noten« geht das Programm einer emanzipierten Höranalyse mittels zweier knapper Beispielanalysen eines Streichquartettsatzes von Ruth Crawford Seeger und dem ersten Kanon aus Bachs *Musikalischem Opfer* an. Als wesentliches Resultat wird festgehalten, dass die »Frage nach seiner Kompositionstechnik« (S. 31) in der Analyse eines Werks nichts zu suchen habe, weil sie sich dem Ohr prinzipiell nicht stelle. Das Kapitel mündet in einem Exkurs über die serielle Musik, der diese so hemdsärmelig wie altbekannt als Papiermusik zu erledigen unternimmt – ohne über einen einzigen Takt Musik zu sprechen – was mit dem Gegenstand des Buches glücklicherweise nichts zu tun hat, und darum getrost überlesen werden kann.

Das zweite Kapitel widmet sich im Anschluss dem »wahrnehmenden Subjekt«. Ein langwieriges Gedankenexperiment über imaginäre Hörer*innen imaginärer Musik entwickelt den Begriff des

»Hörbilds«, dessen Ergebnis heißt: Jeder hört bei jedem Anhören aus seiner Perspektive etwas anderes, die so sich akkumulierenden Wahrnehmungen lassen sich gemeinsam zur Darstellung des Stücks als »Summe seiner Details/Aspekte« (S. 49) verbinden, und würden das 1000 Leute machen, so ließe sich – »ohne Beweise« (S. 52), wie Hertig vielleicht versehentlich zugibt – davon ausgehen, es käme »die vollendete Darstellung des Stückes als Hörbild« (S. 53) heraus.

Der konkreten Darstellung solcher Hörbilder widmet sich Kapitel 3. Es entwirft die Vorstellung eines Blogs als Forum, in dem alle, die wollen, ihre Hörerfahrungen über ein Stück zusammentragen können, und in jeder für geeignet erachteten Weise darstellen können – außer dem Partiturzitat. Viel verspricht Hertig sich dabei von der Möglichkeit, Soundfiles in den Fließtext einzubauen, was wundersam »die Rückkoppelung der Höranalyse in die Sache selbst« (S. 61) besorgen soll, wobei schwer einzusehen ist, wieso sich neben einer Aufnahme nicht genauso sachfremd fabulieren lassen soll, wie neben einem Partiturausschnitt.

Das vierte und stärkste Kapitel des Buches besteht in einer Auseinandersetzung mit Victor Zuckerkandls Abhandlung *Die Wirklichkeit der Musik*, und besonders dessen Kritik der sogenannten »Assoziationstheorie«, die die Gegenständlichkeit der Musik total mit den assoziativen Vorgängen im hörenden Subjekt identifiziere. Am stärksten ist es, weil in dieser Auseinandersetzung die Notwendigkeit zumindest auftaucht, die Dialektik zwischen dem Werk als eigenständigem Gegenstand und dem Hörer als Subjekt von dessen Erfahrung einzuholen, ohne eines der beiden Momente zu verabsolutieren. Die Durchführung bleibt indes bloß behauptet, das kategoriale Problem wird an die im Untertitel des Buches versprochenen »Werkzeuge« delegiert.

Zwei solcher »Tools« behandelt das fünfte Kapitel. Da sie nicht von ihrem Ergebnis in der Arbeit an wirklicher Musik her dargestellt, sondern nur mit abstrakten Beispielen wie »innerhalb einer D-Tonalität [folgt] der Ton e auf den Ton d« (S. 81) ausstaffiert werden, lässt sich über ihren Gebrauchswert nichts sagen. Dem Rezensent scheint es, als seien vor allem den Verstandesoperationen, Ähnliches zu kategorisieren (»Pool Tool«) und Abweichendes in Zusammenhang mit dem zu setzen, wovon es abweicht (»Heavy Drop Tool«), präventive Namen verpasst worden. Zwei folgende Kurzkapitel breiten Banalitäten aus – es gibt eine »unterbewusste« Prägung des Hörens, Hören ist eine Sache der Erinnerung – und im letzten schließlich versteigt sich Hertig dazu, aus dem Bisherigen Kabinettsordres für die Komposition abzuleiten: »Verpflichtung, dem Publikum alles zu geben, was es braucht. Keine Geheimnisse.« (S. 103)

Neben allen Detailproblemen der Darstellung ist die empfindlichste Schwäche des Buchs eine, die gerade dem Sympathisanten zu schaffen macht: Hertig vergeht sich gegen das selbstgesetzte Prinzip, die sinnliche Erscheinung in den Mittelpunkt zu stellen. Trotz aller verbalen Emphase des Hörens fetischisiert er die Methode und ihre glänzenden »Tools«, statt lebendige Erfahrung von Musik aufzuschließen. Von den knapp 110 Seiten des Buchs geht es mit gutem Willen auf zehn von ihnen um hörbare Musik. Nicht anders lesen sich die Wälzer der positivistischen Musiktheorie: Die Musik ist zur Legitimation der verdinglichten Methode da, nicht die Methode der Weg, den die Sache selbst vorzeichnet.

Leon Ackermann

KONFERENZ

MUSIC AND PHILOSOPHY STUDY GROUP CONFERENCE

11.–12. Juli 2019, King's College, London

»Well, there were three of us in this marriage, so it was a bit crowded«, resümierte der finale Keynote Speaker Julian Johnson very british mit einem Zitat von Prinzessin Diana die am Londoner King's College stattgefundene internationale Konferenz der *Music and Philosophy Study Group* (MPSG) – einem Zweig der britischen *Royal Musical Association* (RMA). In der Tat bezeugten die mehr als 70 Vorträge mancherlei unüberbrückbare Differenzen zwischen Philosophie, Musikwissenschaft und Musik – terminologischer und methodischer Natur. So ritterte etwa Kontinentalphilosophie gegen Analytische Philosophie und die historische Musikwissenschaft traf auf New Musicology. Ein Kaleidoskop an thematischer Bandbreite boten die jeweils fünf Parallel-Sessions mit je drei bis vier Vorträgen. Allein die dritte im Bunde und der eigentliche Gegenstand der Betrachtung – die Musik – wurde dabei etwas stiefmütterlich behandelt.

»A bit much« war auch Alexander García Düttmanns Keynote, die den ersten Konferenztag beschloss. Konkret argumentierte er »Why Opera Is A Bit Much«. Die Oper sei eine Gattung der Extreme und Exzeptionalitäten. Um »recognizable meanings« zu erzeugen gilt die Devise: Je mehr, desto besser. Dies machte der bekennende Opernliebhaber mit unzähligen Beispielen vor allem an den Intentionen von Regisseur*innen fest. Vehement verneinte er dabei, Oper sei eine elitäre Kunstpraxis und musste aber dennoch eingestehen: »Opera is for almost all, but not for all«. Etwas paradox dazu schien auch Düttmanns politisches Statement: »Opera touches democracy at its core«.

Politische Anliegen kamen am ersten Konferenztag generell nicht zu kurz, vor allem in der mit »Music, Muse, Mimesis: Figures of Deconstruction« betitelten Session. Durch Ausfall eines Papers blieb hier wertvolle Zeit für die anschließende kritische und ebenso hitzige Diskussion der jeweils 20 Minuten dauernden Präsentationen. Nach seinem Vortrag »From Musica Ficta To Catacoustic Mimesis: On Lacoue-Labarthe's Musical Mimetologies«, in dem es über die formierende Kraft von Musik in der Gesellschaft und in politischer »Ästhetisierung« (als negatives Beispiel nannte er etwa die Wagner-Rezeption im Nationalsozialismus) ging, sprach Daniel Villegas Vélez von Trumps faschistischen Praktiken, Konzentrationslagern und Genozid der indigenen Bevölkerung in den USA. Peter Osborne kommentierte, dass es ebenso eine Kritik am Faschismus der Heideggerschen/Derridaschen Dekonstruktion bedürfe und er die Anwendung von Adornos Mimesis-Konzeption in diesem Zusammenhang höchst problematisch finde – »Indigenous genocide has nothing to do with mimesis«, so sein Schlusspunkt.

Osborne war es auch, der den zweiten Konferenztag vor allem mit seiner Theorie eines generischen Kunstbegriffes prägte. So versuchte schon am Vormittag Ryan Nolan in seinem Vortrag »Is »New Music« Contemporary Art? Music, Medium-Specificity and Contemporaneity« in der Session »From 1945: Philosophy and New Music« einen Gegenentwurf zu Osbornes Aussage aufzustellen, wonach sich Neue

Musik nach wie vor an eine Medienspezifität klammere, die in der zeitgenössischen Kunst seit den 1960er-Jahren – insbesondere durch Praktiken der Conceptual Art – längst als überholt gälte.

In einer zeitgleich stattfindenden Session widmete sich Christoph Haffter der Frage »What is a musical concept? Two paradigms of musical reflection.« Auch er bezog sich auf Osbornes spekulative Behauptung, wonach alle zeitgenössische Kunst als postkonzeptuelle Kunst aufzufassen sei und auch Haffter widersprach einer Medienspezifität von Neuer Musik (zumindest jener, die in der Tradition der Conceptual Art steht) und hielt fest, eine »renewal of art in general is also a renewal of music.«

Dementsprechend hingefiebert wurde dann am Nachmittag auf Peter Osbornes Vortrag »Musical Negations, Negations of Music« in der von G Douglas Barrett und Christian Grüny einberufenen Session »Unhearing the Absolute: Theorizing Music after Absolute Music«. Bedauerlicherweise brach Osborne nach seinen Erläuterungen der diversen Modi der Verneinung von Musik (in ihrer aktuellen Form, als Ganzes und als Solipsismus von Musik als Solches) die Präsentation bedingt durch zeitliche Fehlkalkulation abrupt ab und blieb seine Konklusion schuldig.

Zwar konnte man sich im Changieren zwischen den Fachjargons und im Dickicht der Denkansätze etwas verloren fühlen, dennoch vermochte die bereits zum siebenten Mal stattgefundene biennale MPSG-Konferenz die diversen gegenwärtigen Forschungs-Diskurse frei von ästhetischen Anschauungen zu versammeln – ein Bestreben, das im akademischen Betrieb seinesgleichen sucht. Und kann nicht erst dadurch der Boden für fruchtbare interdisziplinäre Forschungen geebnet werden? Nicht von ungefähr wurde deshalb Julian Johnson mit seinem Plädoyer des Aufeinander-Hörens wider jedwede terminologische Division in seiner finalen Keynote »Language, Sense, and the Muteness of Music« zum König der Konferenz-Herzen.

Monika Voithofer

CD

FEAN

Moving Furniture Records

*sa gau de mar leech
en de wyn stil
en de sinne lui*

Trauer liegt in den Worten des Dichters Jan Kleefstra. Die Landschaft, an die er sich erinnert und die der Nährboden seiner Sprache wie seiner Gefühlswelt ist, verschwindet. Noch sieht er die Vogelnester vor seinem geistigen Auge, die Blumen und Insekten innerhalb einer Natur, die sich noch im Gleichgewicht befindet. Fünfzig Jahre ist dies her. Und wie steht es dagegen heute mit der friesischen Moorlandschaft ...

Kleefstra erhebt seine Stimme nicht im Zorn. Es ist ein stiller Protest, mit dem der Dichter auf dem Album FEAN ohne jede Nostalgie jene Erinnerungen beschwört – und damit einen aktiven und aktuellen Beitrag zu der seit Jahrhunderten in Friesland geführten Diskussion um die Zerstörung der Naturlandschaft im Interesse wirtschaftlicher Interessen beisteuert.

»FEAN ist kaum mit drei Sätzen zu beschreiben, da es sich um etwas handelt, das mich mein ganzes Leben lang begleitet«, so der Dichter im Gespräch. Doch wenn man ihn trotzdem fragt, formuliert er diese kurzen Zeilen – präzise und unerbittlich:

*hji is de grûn sêft, de loft smoarch
blau gers grêf foar in swan allinnich
in losse fear soarget foar ûnrêst*

Für all jene, deren Bild von den Niederlanden das eines teilweise unter dem Meeresspiegel liegenden Landes ist, ist es schwer vorstellbar, aber Friesland lag früher weitestgehend über dem Meeresspiegel. Das hat sich inzwischen durch den Torfabbau geändert, der mit einer Besorgnis erregenden Geschwindigkeit die Landschaft verändert. Mit den natürlichen Prozessen, die sich über Jahrhunderte hinweg vollzogen haben, hat der Mensch innerhalb von zehn bis zwanzig Jahren gebrochen und so ist ein Ungleichgewicht entstanden, das völlig außer Kontrolle geraten ist. Und sollte sich daran nichts ändern, ist bald, so Kleefstra in einem zweiteiligen Dokumentarfilm des friesischen Fernsehsenders Omrop Fryslân, mit einer Welle von Flüchtenden zu rechnen, die in höher gelegenen Regionen ziehen, um ihr Leben zu retten.

FEAN entstand im Rahmen eines Artist-in-Residence-Projekts in der kleinen Kirche des friesischen Dorfes Ketlik. Dort stießen für eine Woche die belgischen Gäste Annelies Monseré, Sylvain Chauveau und Joachim Badenhorst zum Quartett Piiptsjilling, das aus Jan Kleefstra und seinem Bruder Romke sowie Mariska Baars und Rutger Zuydervelt besteht – die beiden letztgenannten sind auch als unter Duo

Machinefabrik bekannt. In dieser Konstellation entstanden eine Reihe konzentrierter Improvisationen, die später als jenes Album veröffentlicht wurden, das Ende 2018 auf dem Amsterdamer Label Moving Furniture Records veröffentlicht wurde.

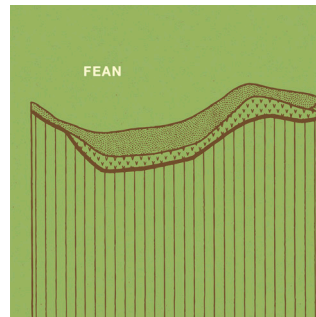
FEAN formuliert die Klage aus einem langsam und organisch sich entwickelnden Klanggeschehen heraus, in dem akustische und elektronische Instrumente, digitale Klangquellen und die menschliche Stimme sorgfältig ausbalanciert sind. Diese scheinbar so unterschiedlichen Elemente sind dabei zu einem Amalgam verschmolzen, das auf derart natürliche Weise dahinfließt, dass es fast als notwendige Folge eines biologischen Prozesses erscheint.

FEAN ist dabei ein *J'Accuse...!*, ein nahezu erstickter Schrei, dem eine gewisse Form von Schönheit innewohnt. Es ist eine samtene Faust am friesischen Himmel: ruhig, grasgrün, aber ohne Vögel in der Luft – allein die Vorstellung hiervon ist noch geblieben. Und es ist eine Veröffentlichung, die ein Umdenken und einen Sinneswandel im Umgang mit dem einfordert, was uns umgibt, eine Neubewertung des Zusammenlebens mit der Natur und unserer Mitmenschen. FEAN ist daher auch Ausgangspunkt eines existentiellen Infragestellens, das klein beginnt und vielleicht nicht die ganze Welt mobilisiert, dessen Wirkungsmacht aber dennoch, ausgehend von der bescheidenen Thomaskirche in Ketlik, spürbar wird.

FEAN findet zur Radikalität seines Protests in Form insistierender Drones und deren Dringlichkeit, die als ein Moment monolithischer Unveränderlichkeit mit Nachdruck, und in Verbindung mit Jan Kleefstras sonorer Stimme, unterstreicht, wie wichtig es ist, das zu erhalten, was so zerbrechlich ist: das Gleichgewicht. Ein Gleichgewicht, das mehrere Seiten miteinander in Verbindung setzt und auf keinen Fall sich nur auf eine allein konzentriert. FEAN appelliert an eine Idee von Zusammenleben und gemeinsamem Arbeiten, ist selbst ein lebendiges Beispiel für solch eine Einheit und gewinnt eben daraus seine Kraft.

Kleefstras friesische Texte sind nicht jedem zugänglich. Und auch Baars bedient sich in ihrem Gesang keiner bekannten Worte oder Sprache. Dies könnte dazu führen, dass FEAN unverständlich und fremd bleibt und sich in einer unpersönlichen Abstraktion experimenteller Vokalkunst verliert. Doch nichts davon trifft zu, wenn etwa die Gruppe mit ihrer großen Besetzung live auftritt. Nie sind die Stimmen zu dominant, und ebenso nicht die Instrumentalisten. Vielmehr ist ihr Zusammenspiel von großer Effizienz wie Subtilität geprägt. So verbinden sich Zuydervelts mal weichen, mal lauten, sich in langen Bögen entwickelnden Soundcapes mit Kirchenorgel und Jazzklarinette zu überraschend stimmigen Klangwelten – und Kleefstra und Baars scheinen in diesen in einer Allen verständlichen Sprache zu kommunizieren.

Ein Hauch von Höllenlärm, die Andeutung einer Melodie oder etwas, das ein »Lied« sein könnte; diese Elemente werden übereinandergelegt, wechseln sich ab, gehen ineinander über und werden immer wieder liebevoll zu etwas verbunden, das mal vibrierender Drone, mal fragiles Gleiten ist. Frei improvisierend entlang der Grundgedanken des Albums macht FEAN Musik, als sei es das Natürlichste schlechthin, zu solch einem Einklang zusammen zu finden. Alles ist Teil eines Ganzen, in dem man als Zuhörer*in unfreiwillig nach dessen Ursprung sucht. Und wo man sie findet, sind diese Wurzeln von



FEAN von einer überraschenden Tiefe und Vielfältigkeit – und man weiß immer noch nicht, ob man eine Orgel oder aber die Automaten der Machinefabrik hört. Oder aber eine Feldaufnahme der friesischen Landschaft. Und Kleefstras Worte treiben einen mutig voran, bei Wind und Wetter ...

*aanst komt de wyn
mei de hannen iepen
dyn blierens fangen*

*di in fers meijaan
de tinte tichliike*

Das Album FEAN wurde Ende November 2018 auf Moving Furniture Records veröffentlicht. Am 31. August 2019 spielte FEAN live bei Cultura Nova in Heerlen im Kloster Savelsberg und am 6. September 2019, organisiert von Vondst & De Perifeer, in der Lebuinuskerk in Deventer. Die zitierten Poesiezeilen stammen von Jan Kleefstra. Der Dokumentarfilm ist auf NPO Start zu sehen unter: Fryslân DOK – Veen. Engagement von FEAN erfolgen über die Veer-Agentur. FEANs zweites Album wird 2020 veröffentlicht.

Sven Schlijper-Karsenberg

Aus dem Niederländischen übersetzt von Sebastian Hanusa

BUCH

GROUNDS FOR POSSIBLE MUSIC: ON GENDER, VOICE, LANGUAGE AND IDENTITY

Julia Eckhardt (Hrsg.)

Errant Bodies

Bei *Grounds for Possible Music* handelt es sich um eine Aufsatzsammlung mit Beiträgen von Musiker*innen, Klangkünstler*innen und Autor*innen, die von Julia Eckhardt herausgegeben wurde und den häufig übergangenen Beziehungen zwischen Musik und Klangkunst zu genderspezifischen Fragen wie auch zur Stimme, Sprache und Identität. Der Band selbst ist eines von vielen Resultaten des größeren Projekts *the other the self* zur selben Thematik, das Eckhardt im Brüsseler Musik- und Klangkunstzentrum Q-O2 über mehrere Jahre hinweg durchgeführt hat.

Den vielfältigen Hintergründen der klang- und musikbasierten Praktiken ihrer Autoren entsprechend ist auch der Stil der aufgenommenen Beiträge bemerkenswert: Sie bestehen aus Interviews (Van Imschoot, Kirchmayr/Electric Indigo and Greie/AGF), Performance-Materialien (Rüegger, Scott), Essays (McClary, Lane) usw. Der Bandbreite dieser Formate zum Trotz wahrt die Aufsatzsammlung einen

deutlichen Fokus mit seiner zentralen Frage, worin die Gründe der Abneigung des zeitgenössischen Musikdiskurses liegen könnten, sich selbst stets in (häufig problematischen oder kontroversen) sozialen, politischen und institutionellen Kontexten zu verorten. Dies wird vor allem an Beiträgen wie jenem von Susan McClary deutlich, die in ihrem Aufsatz die Geschlechterpolitik der Grand Opera vom 19. Jahrhundert bis heute untersucht. Sie argumentiert dabei für ein sich steigerndes Bewusstsein unter Komponist*innen und Operndirektor*innen bezüglich der Porträtierung weiblicher Charaktere auf der Bühne. In die gleiche Richtung stößt auch Cathy Lane, deren Essay die Verwendung und Darstellung der weiblichen Stimme in der Musik und Populärkultur mit Problemen der Geschlechterpolitik verbindet.

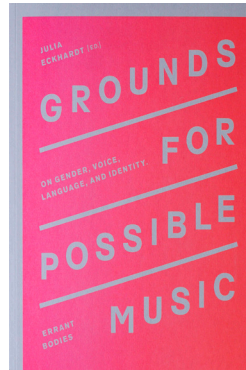
Die implizite These des Sammelbands lautet, dass nicht bloß klangliche Praktiken stets durch eine Reihe menschlicher und nicht-menschlicher Akteure in der Art eines Foucault'schen Kraftfelds vermittelt sind, sondern dass eben diese künstlerischen Praktiken kritisch wie auch unmittelbar in der Hervorbringung solcher Machtbeziehungen intervenieren sollten. Während im Sammelband scheinbar die (hetero)normativen Annahmen der Musiktheorie und -analyse vor Gericht stehen, zeigt ein genauerer Blick etwas anderes. Die Autor*innen, über alle Beiträge hinweg, scheinen hauptsächlich an einer Herangehensweise interessiert zu sein, klangbasierte Werke zu schaffen, denen die Verfassung ihres eigenen – spezifischen – Kontexts als Teilbedingung ihrer Existenz bewusst ist.

pali mersault macht beispielsweise in seinem Beitrag deutlich, dass klangbasierte Praktiken häufig eine streng normative Hörerschaft voraussetzen, die hauptsächlich reich, weiß, hetero, westlich, mittleren Alters, physisch gesund, männlich etc. ist. Dieser Text wie auch weitere Beiträge schlagen vor, buchstäblich eine Redistribution des Sensiblen (nach Rancière) zu erschaffen, indem sie die Mittel künstlerischer Praxis benutzt. So sei man dazu in der Lage, marginalisierte Subjekte eines gegebenen Kontexts als besser ansprechen zu können.

Während das Fehlen eines Beitrags, der sich mit diesem Vorschlag auseinandersetzt, die Grundlage einer Kritik liefern könnte, ist es vielleicht genau diese (unübersehbare) Verneinung einer Metasprache zugunsten einer »Infrasprache« als Erklärung spezifischer Werke und Situationen, durch die eine Kritik der Musikwissenschaft am deutlichsten zutage tritt: Eckhardts Stimme kommt deshalb nicht bloß von einer olympischen Position, sondern geht vielmehr *durch* die verschiedenen Praktiken hindurch, die sie geradezu katalysatorisch zusammen bringt (und ist deshalb immerhin eine *Metasprache*). Dadurch wird sowohl eine Form als auch der dazugehörige Inhalt einer neuen Richtung zu unserem Verständnis musikalischer Produktion vorbereitet.

Brandon Farnsworth

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker-Naydenov



FESTIVAL

MOERS FESTIVAL

7.–10. Juni 2019, Moers

In dem Vorwort zum Katalog für Moers Festival schreibt der »Produktmanager« Tim Isfort wie die fünf Jahrzehnte alte »Unternehmung« den »Kunden« ein ganz besonderes »Produkte- und Servicespektrum« in verschiedenen »Showrooms« anbietet. Es geht natürlich um »anerkannte Marken« mit »höchsten Qualitätsstandards«, die unter »menschenwürdigen Arbeitsbedingungen« »produziert« worden sind.

Vielleicht gibt es hier eine Referenz, etwas Implizites zwischen den Zeilen, das ich nicht verstehen kann. Der scheinbar ironische Managersprachgestus läuft auf jedem Fall als ein Gimmick durch den ganzen Katalog. Was im Vorwort noch witzig wirken kann, wird in den verschiedenen Konzertkommentaren zunehmend mühsam; das bedeutet auch, dass nichts wirklich gesagt wird mit dieser Reihe von inhaltslosen Superlativen. Ja, das ist tatsächlich ein bisschen anstrengend und vielleicht noch eine implizite Referenz zum Festivalthema: »Strengt euch an!«

Wirklich anstrengend wird es aber nie. Das Festival präsentiert eine bunte Vielfalt von allem was als Jazz bezeichnet werden könnte: In Moers bemüht man sich den Begriff Jazz zu untersuchen und durch interessante Konzerte in Frage zu stellen. Das Moers Festival ist seit Anfang der 1970er Jahren eines der bedeutendsten Jazzfestivals, nicht nur im Ruhrgebiet, sondern deutschlandweit. Große Teile des Programms berühren die Schnittstelle, an der Jazz in die Kunstmusik ragt.

Ein gutes Beispiel dafür ist das japanische Duo Akaten von Tatsuya Yoshida und Atsushi Tsuyama. Im rasenden Tempo präsentieren sie einige Miniaturstücke, in denen sie mit Gegenständen und Alltagsgeräten eine Performance in Richtung musikalischer Gags präsentierten, die Filmen von Jacques Tati oder mit Gene Kelly entstammen könnten. Manchmal kommt allerdings auch etwas Seriöses durch: Zum Beispiel dann, wenn sich unterschiedliche Samples und das Gluckern des Weinausschenkens zu einer polyphonen Klangkomposition entwickeln oder sie mit Haushaltsapparaten ein Derivat von irischen Volksgesängen neu erfinden.

Ein Erlebnis, das die unsichtbaren Schritte über die Genre Grenzen deutlich macht, war das Konzert mit dem brasilianischen Tropicália-Veteran Tom Zé. Zusammen mit nur ein paar Musikerinnen und einfachem Akkompagnement konnte er mit kleinen Veränderungen der instrumentalen Klänge, Spielarten und poetischen als auch onomatopoetischen Witzigkeiten mystische Kunstwerke aus einfachen Popmelodien schaffen.

Die experimentelle Szene aus Tokio und São Paulo waren zudem Schwerpunkte des Festivals, dessen Riesenprogramm neben Frankreich auch der Szene Belgrads eine Bühne bot. So wurde Moers in diesem Jahr zu einem vielfältigen Festival, das auf Bühnen in der ganzen Stadt verteilt war und fast rund um die Uhr erklang.

Noch etwas Interessantes bot sich im »Moers Labor«, in dem das Festival exklusive Konstellationen auftreten ließ. Ad hoc-Konstellationen gehören längst zum Grundbestandteil des Jazz und bieten dem heute allgemein konservativen Jazz eine Verbindung zur Kunstmusik, zum Beispiel zur Echtzeitmusik.

Was eine Ausnahme war, jedoch die »Regel« eklektischer und scheinbar »experimenteller« Festivals bestätigte, war das zuvor gehypte Konzert der WDR Big Band mit dem Saxofonisten Joshua Redman und dem Neue-Musik-Ensemble musikFabrik. Die Komposition kam jedoch ganz konventionell mit Akkordsequenzen, klassischen Big Band-Arrangements und Solo-Saxofon-Linien daher – mit »höchsten Qualitätsstandards« vielleicht, aber ohne Neugier oder der Suche nach dem Unerwarteten.

Wäre man nicht mit Redman zufrieden gewesen, hätte man aber sicherlich zu einem anderen der gleichzeitig stattfindenden Konzerte gehen können. Da muss man sich nicht anstrengen! Das Beste am Mers Festival ist wohl, dass es hier für jede Person etwas gab.

Andreas Engström

CD

MOCREP

I Like My Friends
Parlour Tapes

Mocrep, das in Chicago angesiedelte interdisziplinäre Musik- und Performance-Kollektiv, hat sich in den vergangenen Jahren als Speerspitze internationaler Avantgarde-Musik positioniert. Sie führten Jennifers Walshes Oper *XXX_LIVE_NUDE_GIRLS!!!* auf, richteten Workshops bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik und an der Stanford University aus und kollaborierten mit europäischen Komponist*innen, die sich für die unordentlichen, körperlichen Seiten des Komponierens interessieren, wie Marcela Lucatelli und Neo Hülcker. Nun hat Mocreps ein Studioalbum produziert, *I Like My Friends*, oder – um genauer zu sein – »an Ausdruck fluiden, multivalenter Dynamiken und Assoziationen, die künstlerische, spirituelle und praktische Ebenen anschnitten. Es ist ein Monument. Es steht für die Erfahrungen, die Mocreps und seine Mitglieder definieren«, wie der Eröffnungstitel der Platte, »GUITAR-CENTER«, verlauten lässt.

Wenn wir sie beim Wort nehmen, ist *I Like My Friend* eine deutliche Manifestation von Mocreps persönlichen Beziehungen und kollaborativen Arbeitsformen; eine Antwort auf die kulturelle Landschaft, in der sie sich selbst befinden. Das Album ist ein polystilistischer Mix von pointillistischen Improvisationen, Mellow Jazz-Einlagen, Vapourwave Elektronik, Country, Metal, Rap und dem Spoken Word. Jedes Genre ist peinlich genau realisiert und das gesamte Album bewahrt sich einen glänzend kommerziellen Schein.

Obwohl der Polystilismus, die Improvisation und Kollaboration von *I Like My Friends* ihren Vorläufer in John Zorns *Naked City* haben, ist Mocreps Album bemerkenswert für seine Vermeidung avantgardistischer Referenzen. Das Material ist nie aggressiv, diskordant oder minimalistisch; die Gruppe ist weder an Wiederholung, Lärm oder Feldaufnahmen noch an Atonalität oder sanften Konsonanzen interessiert.

So wie jeder verdaubare, angenehme Track vorbeiläuft, so akkumuliert sich die subtile Provokation von *I Like My Friends*. Was wäre denn, wenn Neue Musik Spaß machen könnte? Was wäre denn, wenn sie genau wie Popmusik klingen könnte (mit Sicherheit die unerbittlich »neueste« Musik)?

Ist *I Like My Friends* aber wirklich so direkt? »All I Need« scheint zuerst eine klanggetreue Disco-Pas-



sache darzustellen. Aber dann klettert Jenna Lyles Gesang in die schwindelerregenden, geradezu übermenschlichen Register eines Koloratursoprans auf Helium (eine Interpretation, die Anklänge an den stratosphärischen Ariel in Thomas Adès' *The Tempest* aufweist); und in Verbindung mit dem banal-affirmativen Text »I'm awesome, I'm beautiful... you are my best friend«, wird der Track ins Ironische gewendet.

Gleichsam kündigt sich »Intermezzo« als delikates Kammermusikwerk an, als würde Britten Purcell imitieren, während Thom Yorkes Gesang über all dem in einer Art und Weise schwebt, als wäre Yorke ein klassisch ausgebildeter Countertenor. Dann sind da jedoch zu viele dieser geschmackvoll unerwarteten Modulationen, ein glorreich übersteigertes falscher Beziehungsreichtum und schließlich ein blühendes Klarinettensolo, das den Track ins Burleske stößt.

In der Ballade »David« hat der Übergang von der Gitarrenbegleitung zu Orgel und Streichern eine beinahe erhabene Absurdität. Mocreps erfüllt wie wahnsinnig alle Klischees, die man mit einer Bowie-esken Britpop-Produktion verbinden würde. Nichts ist hier falsch oder unerwartet; in der Tat gibt es schlichtweg zu viele generische Referenzen, eine subversive Opulenz des Vorhersehbaren und des Erwarteten. Die Einleitung beinhaltet stilistische note-bends auf beinahe jedem Ton des Gitarrenparts – genau so, wie man es erwarten würde. Dasselbe geschieht bei der anachronistischen Verwendung kadenzialer Triller wie beim späten Beethoven. Beethoven verwendet diese Triller eher um eine Referenz an den barocken Stil zu machen, als dass er sie zur Emphase stilistisch angemessener Momente einsetzt: In seinen letzten Klaviersonaten und Streichquartetten bringt er sie seitenweise und erreicht so die Aushöhlung ihrer Bedeutung.

Was an *I Like My Friends* besonders aufregend ist, ist die Tatsache, dass Mocreps zwar fortwährend mit ironischen Mitteln liebäugelt, das Album jedoch nie so weit geht, dass es ein Witz wird: Es gibt keine blinzelnd spöttische postmoderne Abgehobenheit. Mocreps sieht dir direkt in dein Auge und fordert dich dazu auf, jedes nudlige Synthie-Solo, jede Flötenlinie und jeden groovig-dodekaphonen Bassklarinettenpart wie auch die Stücktitel selbst völlig ernst zu nehmen.

Postmoderne Komponist*innen behandeln populäre und klassische Musikkulturen (wie auch die Kultur im Allgemeinen) als horizontalen Folie eines potenziell unverbrauchten Materials. Die Komponist*in untersucht und interagiert mit dem Material, das sie benutzt, von einem erhöhten und abgetrennten Aussichtspunkt. Postmoderne Musik suggeriert, dass alle Kultur essentiell gleichartig sei – mit der postmodernen Komposition als einzige Ausnahme. Mocreps Album erkennt diese nicht-hierarchische Kulturlandschaft an, aber sie nehmen nicht dieselbe gleichgültige Pose ein. Sie sind aus dem Elfenbeinturm herabgestiegen und arbeiten auf dem Niveau des Materials, das sie benutzen. *I like My Friends*

verwendet postmoderne Kompositionsstrategien wie die Pastiche, aber es verwendet sie aus einer Position der Ernsthaftigkeit, der Ehrlichkeit und des Respekts gegenüber ihrem Ausgangsmaterial.

Edward Henderson

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker-Naydenov

FESTIVAL

OSTRAVA DAYS

22.–31. August 2019, Ostrava

Petr Kotík, Komponist, Dirigent und Flötist, ist ein interessanter Musiker und unternehmungslustiger Manager. Im Jahr 2000 gründete er in Ostrava (Tschechische Republik) das Zentrum für Neue Musik, aus dem zahlreiche Projekte hervorgingen, darunter die internationalen Kompositionskurse, das Ensemble Ostravská banda und vor allem Festivals. Im wechselnden Rhythmus der Biennale finden in Ostrava die New Opera Days (NODO) und die Ostrava Music Days (OMD) statt. Nicht Prag, sondern Ostrava ist heute die tschechische Hauptstadt der neuen Musik.

Kotík ist auch ein origineller Kurator mit ausdrucksstarken ästhetischen Ansichten. Er lebt seit den 1980er Jahren in New York und fühlt sich mit der dortigen Avantgarde stark verbunden. Das Profil der OMD ist deutlich von der amerikanischen Musiktradition geprägt. In den Programmen dominieren die Klassiker und Fortführer (einschließlich diverser Tschech*innen) der postcageianischen Musik. Einige der älteren Amerikaner, wie Christian Wolff oder Phill Niblock, haben hier ihre festen Residenzen. Ihre Musik wird regelmäßig aufgeführt, ebenso wie Werke von Frederic Rzewski, Morton Feldman, Alvin Curran, Alvin Lucier und Kotík selbst. Einzelne Musiker, wie der Pianist Daan Vandewalle oder der Bariton Thomas Buckner, kehren ebenfalls immer wieder zum Festival zurück. In Ostrava verspürt man keinen Druck, das gesamte Spektrum zeitgenössischer Musik zu präsentieren oder ständig neue Stars einzuladen. Fast jeden Abend spielt die Ostravská banda, die mit den Workshopteilnehmer*innen das Ostrava Days Orchestra erweitert. Die Strategie, das Ensemble vor Ort aufzubauen, bringt Ergebnisse, und die Ostravská banda in ihrem festen Kern ist heute eine erfahrene und professionelle Gruppe von Interpret*innen neuer Musik, was sowohl die Zuhörer*innen, als auch mit ihnen arbeitende Dirigent*innen und Solist*innen bestätigen.

Die rein amerikanische Orientierung brechen allerdings die Komponist*innen Bernhard Lang, Peter Ablinger, Chaya Czernowin und Isabel Mundry auf, die dieses Jahr anwesend waren und ihre Werke präsentierten, bei denen es sich häufig um Kompositionen für Orchester handelte. Mit Ausnahme von Jennifer Walshe, die zweimal in Ostrava war, hört man fast keine Stimmen aus Darmstadt. Es gab aber mehrere junge Komponist*innen aus den USA, vor allem Teilnehmer*innen des Kompositionskurses,

deren Werke – und dies ist ein charakteristisches Merkmal der Ostrava Music Days – etwa die Hälfte des Festivalprogramms ausmachten.

Die diesjährigen zehnten Ostrava Music Days dauerten mehr als eine Woche und boten auch zwei Marathons. Der Erste dauerte 20 Stunden und bestand aus einer Serie von Konzerten mit der Musik von u.a. Julius Eastman, Petr Kotík, La Monte Young, Dieter Schnebel, Ben Patterson, Peter Ablinger, Nikolaus Schlierf, Elliott Sharp, Horațiu Rădulescu, Peter Eötvös, Alois Hába, Klaas de Vries und Morton Feldman. Ein bisschen anstrengend war dies aufgrund der Bewahrung der konventionellen Konzertsituation (also anders als das locker Berlinerische »The Long Now« bei der MaerzMusik), vor allem aber wegen des Mangels an Liegeplätzen (es gab zwar Decken und Kissen, aber keine Liegestühle). Rein musikalisch war die lange Nacht im Jiří Myron Theater jedoch extrem interessant. Besonders magisch fand ich das Recital von Thomas Buckner mit den Fragmenten aus der Oper von Robert Ashley (*eL/Aficionado* und *Atalanta (Acts of God)*), wie auch das monumentale, lyrisch-virtuose *Inner Cites* von Alvin Curran in der Interpretation von Daan Vandewalle.

Neben den gewöhnlichen Konzerten fanden im Programm des Festivals auch meditative Aufführungen statt, wie etwa die konzeptuelle Kompositionen des bildenden Künstlers Yves Klein *Symphonie Monoton-Silence* (1947–1960). Das Orchester und der Chor hielten den D-Dur-Akkord 20 Minuten lang und schwiegen die nächsten 20 Minuten in angespannter Stille. Der Raum der großen Kathedrale erwies sich als ein Verstärker für das Zirpen einer Grille. Diese experimentell-meditative Erfahrung ermöglichte die Bedeutung der Cage'schen Stille auch für dramaturgischen Konzepte manch anderer Konzerte zu verstehen. Um gehört zu werden, soll die Stille mit einem intensiven Klangerlebnis eingeleitet werden, das die Wahrnehmung schärft. Diesem Prinzip folgten wenigstens das Eröffnungskonzert und der All-Night-Marathon und bewies das tiefe konzeptionelle Bewusstsein der Veranstalter*innen.

Monika Pasiecznik

FESTIVAL

HEROINES OF SOUND-FESTIVAL

12.–14. Juli 2019, Radialsystem, Berlin

Die Facts-Study des internationalen Frauen-Netzwerks female:pressure enthüllt es immer wieder: Der Anteil von nicht-männlichen Künstler*innen auf den großen Bühnen der Musikwelt dümpelt noch immer bei mageren 10 bis 15 Prozent. Ein kleiner Hoffnungsschimmer zeichnet sich ab: Unter den 100 meist gespielten Stücken im Klassikmarkt ist mit Lili Boulanger seit 2018 erstmals eine Komponistin mit von der Partie. Dennoch ein beklagenswerter Zustand, der die Kuratorinnen Bettina Wackernagel und Sabine Sanio im Jahr 2014 dazu veranlasste, ein eigenes Festival ins Leben zu rufen, das sich den frühen und aktuellen Künstler*innen des elektronischen Sounds widmet: Heroines of Sound. Im Juli 2019 fand die nunmehr sechste Ausgabe des Festivals in Berlin statt und präsentierte über 30 Künstler*innen

aus 14 Ländern in Podiumsdiskussionen, Filmen, einer Soundbar und natürlich live auf den Bühnen des Radialsystems. Auf künstlerischer und diskursiver Ebene wurden hier auf vielfältige Weise Fragen nach Grenzen, Grenzüberschreitung und Grenzenlosigkeit gestellt.

Wie sich ein Leben im Zwischenraum zweier Länder, nämlich zwischen Deutschland und Kamerun anfühlt, machte Elsa M'bala in ihrer Solo-Performance für Stimme und Elektronik *I am* spürbar, in der die französische und die deutsche Sprache, elektronische Verzerrungen und traditionelle afrikanische Instrumente aufeinandertrafen. Sukitoo o Namau aus Marokko kontrastierte Feldaufnahmen von Festen, Märkten und aus der nordafrikanischen Landschaft mit elektronischen Tanzrhythmen, ein Clash, der in einer ekstatischen Klangfläche kulminierte. Einen Blick in ihre eigene Vergangenheit wagte Alejandra Cardenas aka ALE HOP, die aus Peru stammt und in ihrer Kindheit der alltäglichen Gewalt eines Landes ausgesetzt war, das von einem bewaffneten Konflikt gebeutelt wird. Begleitet von intuitiv zusammengeschnittenen Filmbildern, entlockte sie ihrer E-Gitarre wilde und leidenschaftliche Klänge bis zur Schmerzgrenze und darüber hinaus.

Das Ensemble LUX:NM warf das Publikum beim Eröffnungsabend, bei dem Werke von gleich sechs Komponistinnen präsentiert wurden, von Stück zu Stück in ganz unterschiedlichen Klangwelten. Zum Beispiel in *Oh, I see* von Carola Bauckholt: Zusätzlich zu Cello, Klavier und Saxofon saßen leicht erhöht zwei Spieler*innen auf der Bühne, die zwei großen weißen Ballons die unterschiedlichsten auskomponierten Quietsche-, Zupf- und Reibeklänge entlockten. Aus diesen weißen Kugeln wurden mit Hilfe einer Videoprojektion Augäpfel. Das hörbar amüsierte Publikum fand sich plötzlich mitten im Kopf von Jemandem wieder, der wohl gerade schlecht träumt – oder vielleicht auch ziemlich seltsame Wahnvorstellungen hat: Die schrägen Klavierakkorde und das Ballonquietschen als Alptrausmsoundtrack. Das schlicht *Piano Concerto* übertitelte Stück von Oxana Omelchuk entführte die Zuhörenden eher auf einen Spacetrip. Hier waren es fünf Casio-Keyboards, die das Ensemble zusätzlich zu den eigenen Instrumenten spielte. Der Saal wurde mehr und mehr von den sich überlagernden Klangflächen der aus der Zeit gefallenen Keyboards erfüllt: Eine Retro-Reise in den Zukunfts-Weltraum.

Laura Mello wiederum ließ die Musiker*innen in der Uraufführung *Pidg In Note Out* Sprachabschnitte in unterschiedlichen Sprachen wiederholen, die wie kleinteilige Sprach-Klang-Tropfen in das instrumentale Geschehen einflossen. Und *Scraps* von Annesley Black spannte einen ganz eigen gefärbten Klangraum auf, indem zusätzlich zu den live gespielten Instrumentenklängen von der Bühne Klangfragmente durch den ganzen Saal geisterten, von der Live-Elektronik eingefangen, verändert und fragmentiert. Wo ist die Grenze zwischen dem Zuschauerraum und der Bühne, zwischen dem Live-Ereignis und dem prozessierten Klang, die schmale Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft und Jetzt?

Friederike Kenneweg

KONFERENZ

GENDER DIVERSITY IN MUSIC AND ART

16.–19. Juli 2019, The University of Western Australia (UWA), Perth, Australien

Nach der »Women In Creative Arts«-Konferenz – im Jahr 2017 von Natalie Williams an der Australian National University initiiert – manifestierte sich deutlich das Interesse an einer Fortsetzung mit einer jährlichen Konferenz zum Themenfeld »Gender in der Musik« in Australien. Es gab eine ganze Reihe an »Woman in Music« Veranstaltungen. Im Jahr 2018 wurde die Konferenz von mir mit dem veränderten Titel »Gender Diversity in Music Making« einberufen, mit der Absicht mehr Möglichkeiten zur Partizipation zu schaffen. Dieses Jahr wurde die »Gender Diversity in Music and Art«-Konferenz von der Wissenschaftlerin und Perkussionistin Louise Devenish ausgerichtet. Die Konferenz beinhaltete auch das Streaming der Vorträge, Panels und Konzerte, vergleichbar mit anderen internationalen Konferenzen wie der »International Conference On Women's Work In Music« an der Bangor University in der UK und das »Women Composers Festival« von Hartford in den USA.

Es waren um die 70 Teilnehmer*innen an der Konferenz beteiligt: Musiker*innen, Wissenschaftler*innen, Intellektuelle und Repräsentant*innen aus der Wirtschaft. Das Zusammentreffen der vorwiegend aus Australien stammenden Teilnehmer*innen war geprägt von einer warmen und kollegialen Atmosphäre. Beim Eröffnungsevent performte die indigene Vertreterin Ingrid Cumming einen Song als Begrüßung. Die starke Präsenz indigener Positionen durch die Keynotes der Künstlerin Nicole Monks und der Wissenschaftlerin Sandy O'Sullivan verstärkten die Relevanz dieser Konferenz, erweiterten deutlich den thematischen Rahmen und markierten die einzigartige australische Setzung. Als Artists-in-Residence waren die australischen Musiker*innen Shoeb Ahmed, Vanessa Tomlinson und Initiatorin Louise Devenish sowie die in Berlin ansässige US-amerikanische Perkussionistin Robyn Schulkowsky eingeladen. Die irische Komponistin Jennifer Walshe war in einer starken Keynote via Skype vertreten, eine zunehmend verbreitete Möglichkeit für Teilnehmer*innen, die ihren CO2- Fußabdruck reduzieren möchten.

Ein anfängliches Highlight der Konferenz war die Aufführung von Schulkowskys *Armadillo*. Die Präsentation dieses kraftvollen Stückes von drei unglaublich talentierten Perkussionistinnen (Tomlinson, Schulkowsky und Devenish) unterschiedlicher Generationen begeisterte und setzte ein klares Zeichen zur Eröffnung des Performance Programms. Die Aufführung verkörperte den von Kate Hislop geprägten Begriff des »ensemble thinking« und transportierte dessen Botschaft: Kraft, Vertrauen, Fähigkeit und Phantasie. Hislop, Dekanin der Fakultät der Künste an der UWA, war Teil eines Panels mit Vertreter*innen aus der Musikindustrie, das am folgenden Tag der Konferenz stattfand. Daran beteiligt waren Mitglieder von westaustralischen Organisationen aus den Bereichen Kunst, Pop, Experimentalmusik, Oper und Orchester. So erhellend dieses Panel war, so frustrierend war es auch: Deutlich trat zu Tage, auf welch unterschiedlichen Levels das Thema Gender im organisatorischen Kontext begriffen wurde und dementsprechend unterschiedlich die Bereitschaft sich dafür einzusetzen ausfiel. Die Vertreter*innen der Bereiche Orchester und Oper waren ganz offenbar weit zurückgeblieben in ihren grund-

sätzlichen Ansichten zur Gender-Diversität und der Notwendigkeit zu mehr Inklusion. Das Panel wurde just da beendet als sich im Publikum Unruhe breit machte. Keiner dieser Vertreter*innen war in der Lage auf die Frage zu antworten, wie sie Gender-Diversität in ihren Programmen umsetzen können oder wollen. Der Geschäftsführer des Western Australian Symphony Orchestra ging sogar so weit, zu behaupten, dass es ein »Versorgungsproblem« an Komponistinnen und Dirigentinnen gäbe, was zu zahlreichen, entsetzten Aufatmern auf Seiten des Publikums führte. Doch dieses Panel hat auch sichtbar gemacht, wie schmal die Mittel im australischen Kunstsektor noch sind, um zeitgemäße Ansätze im Kunstschaffen, der Kunstpräsentation und Publikumsentwicklung umzusetzen.

Die Bandbreite an Performances, die während der Konferenz präsentiert wurden, war reich und vielfältig: Die individuellen Gitarrensongs von Shoeb Ahmed wanderten zu anderen Performern während die Zuschauer im Veranstaltungsraum willkommen geheißen wurden; das Neue-Musik-Ensemble Decibel präsentierte in einem Showcase eine Auswahl an Kompositionen von Frauen aus Western Australia, die sie in den mehr als 10 Jahren ihres Bestehens für ihre Programme in Auftrag gegeben hatten. Dazu gehörten die Uraufführung eines neuen Auftragswerkes – anlässlich dieses Ereignisses – von Kate Milligan und Nat Grants. *Hey Drums* ist eine Lecture-Performance, die die australischen Drummerinnen mit unterschiedlichen Ansätzen des auf der Bühne Trommelns feierten. Das Publikum war gemischt – einschließlich einiger Männer – von etablierten Wissenschaftler*innen, über Forscher*innen zu Beginn ihrer Karriere bis hin zu postgraduierten Student*innen und Künstler*innen. Die Themen beinhalteten: Erste nationale Queer-Künstler*innen, Oper, kompositorische Prozesse, Performance, Musikwissenschaft, Führung, Kulturwissenschaft, Ausbildung und Präsentationen, die sich der Kunst an der Schnittstelle zur Musik widmeten. Nicht überraschend, dass ein großer Anteil der Präsentationen die Repräsentation in den Blick nahm. Diese Präsentationen machten besonders deutlich, wie divers Denken, Einsortieren und schließlich das Tun sein kein. Insgesamt zeigte die Konferenz eine große Bandbreite an australischen Perspektiven auf die »Gender in Music«-Debatte, wie sie in den meisten englischsprachigen Ländern bereits seit ein paar Jahren geführt wird.

Cat Hope

Aus dem Englischen übersetzt von Patricia Hofmann

FESTIVAL

RUHRTRIENNALE

21. August – 29. September 2019

»Die Selbstkritik hat viel für sich«, das wusste schon Wilhelm Busch. Und so gab auch die Intendantin der Ruhrtriennale Stefanie Carp ihren Künstler*innen vor, mal genau in sich hineinzuhorchen und sich mit der eigenen privilegierten Existenz auseinanderzusetzen. Mitten in einem Europa, das zunehmend etwas von seiner Deutungshoheit und Demokratie einbüßen muss. Das Eröffnungswerk *Nach den letzten Tagen. Ein Spätabend* von Christoph Marthaler findet zum ersten Mal nicht in einem der vielen Industriebauten des Ruhrgebiets statt, sondern im Auditorium Maximum der Ruhr-Universität Bochum: eine kreisrunde Arena mit 1700 knallorangenen Sitzen und überraschend guter Akustik – die Bochumer Symphoniker konzertierten hier regelmäßig bevor sie in das Anneliese Brost Musikforum zogen. Der Raum scheint wie gemacht für das fiktive Weltparlament, das sich 200 Jahre nach dem Holocaust in eine Art »Gated Community« zurückgezogen hat, nun den Rassismus zum UNESCO-Weltkulturerbe erklärt und ziellos umherdebattiert. Die Texte stammen von Stefanie Carp selbst, sie sind größtenteils fiktiv und durchtränkt von Nationalismus, Rassismus und Antisemitismus. Darin eingewoben sind Zitate von Politikern wie Boris Johnson, Viktor Orbán oder Alexander Gauland, die nur schwer von den fiktiven Aussagen zu trennen sind. Die nicht enden wollenden, sich im Kreis drehenden Hasstiraden werden immer wieder unterbrochen: Ein kleines Kammerorchester spielt Werke jüdischer Komponisten aus der NS-Zeit. Die Musik von Pavel Haas, Viktor Ullmann, Alexandre Tansman oder Erwin Schulhoff klingt wehmütig, etwas geisterhaft, wie schwebende Fragezeichen. Kaum kann sie ihre bittersüße Schönheit entfalten, wird ihr schon wieder der Raum genommen, dann platzt auf einmal ein grässlich gegrollter Heimat-Schlager dazwischen oder *Freude schöner Götterfunken* – allerdings bis zur Heiserkeit geschrien.

Musik, Text und Regie greifen nicht ineinander, sondern wechseln sich unkommentiert ab. Die starke Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus erinnert außerdem an die Debatte vor einem Jahr, als Carp zur Ruhrtriennale die Band Young Fathers einlud, die mit der antiisraelischen Boykottbewegung BDS sympathisiert. Es folgte ein Aufschrei in den Feuilletons, Carp lud die Band erst aus, dann wieder ein (dann sagte die Band selbst ab) und die Intendantin verlor dadurch fast ihren Job.

Noch weniger Geländer als der diffuse Spätabend bietet *Everything that Happened and Would Happen* von Heiner Goebbels in der Jahrhunderthalle Bochum. Mit dem Text *Europeana* von Patrik Ouředník, den überdimensionierten, skurrilen Bühnenelementen von Klaus Grünberg – aus Goebbels' *Europas 1&2*-Inszenierung bei der Ruhrtriennale 2012 – und unkommentierten, tagesaktuellen Nachrichtenbildern des Fernsehsenders *Euronews* arbeitet sich Goebbels am Europa des 20. Jahrhunderts ab. Das Spektakel strotzt vor gewaltigem, unheilvoll düsterem Assoziationsraum. In gähnendem Schwarz bewegen sich 20 Performancekünstler*innen ohne Pause über die Bühne, schleppen riesige Tuchbahnen, ziehen die Ungetüme an Seilzügen empor oder rollen Felsbrocken vor sich her. Goebbels nutzt die unveränderte Industriehalle als Raum, sie ist sehr groß, sehr weit und sehr offen. Fünf Musiker*innen

gruppieren sich um das Geschehen und untermalen die Szenen mit wummernden, dröhnenden Sounds. Die Collage beeindruckt durch starke Bilder: ein Tunnel aus Licht und Nebel, aufgehängte Riesenstoffbahnen, wandernde Beichtstühle. All das verschmilzt zu einem verrästelten Gesamteindruck, der von eigenen Assoziationen erweitert werden kann, aber zuweilen auch etwas beliebig wirkt.

Wo Heiner Goebbels in der Jahrhunderthalle endlose Räume aufspannt, trifft Kornél Mundruczó von Anfang an ins Schwarze. Ein nur spärlich beleuchteter Raum zeigt kahle Duschen an schmutzigen Kachelwänden. Von tiefen, wabernden Stimmen begleitet treten drei Männer in Arbeitskleidung und Gummihandschuhen ein und beginnen wortlos zu schrubben. Nach und nach formen sich aus dem Klangnebel die ersten Worte: »Requiem aeternam«. Im Zentrum von Mundruczós *Evolution* steht das *Requiem* von György Ligeti. Ein Meisterwerk aus mikrotonalen Klangtrauben, die erbarmungslose Beklemmnis hervorrufen. Die Inszenierung verstärkt dieses Gefühl. Als die drei Männer Berge an Haaren aus den Wänden ziehen, mit ihnen kämpfen und sich darin verheddern dämmert es einem langsam, dass sie gerade versuchen, eine Gaskammer zu reinigen. In einem Triptychon aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft setzt sich Mundruczó anhand einer Familiengeschichte mit dem Grauen des Holocaust auseinander. Unter den Bodengittern finden die drei Männer ein schreiendes Baby, Éva, das sie in warmem Licht wie einen Heilsbringer retten. Später streiten Éva und ihre Tochter Léna in einer kleinen Wohnung in Budapest verbittert über ihre jüdische Identität, herausragend gespielt von Lili Monori und Annamária Láng. Und Lénas Sohn Jonas wird im Gruppenchat, der hinter ihm auf eine große Leinwand projiziert wird, wegen seiner langen Nase gehänselt, während sich vor ihm ein gewaltiger Strudel aus Licht, Laser und Nebel auftut. Mit dieser Inszenierung greift Mundruczó Ligetis Biografie auf, der als ungarischer Jude selbst seine gesamte Familie in Konzentrationslagern verlor. Das Requiem ist eine vielschichtige, verclusterte Totenklage, wunderbar interpretiert von den Bochumer Symphonikern und dem Staatschor Latvia unter der Leitung von Steven Sloane. So verzahnen sich Musik und Theater zu einem aufrüttelnden wie zehrenden Gesamtkunstwerk.

Die diesjährige Ruhrtriennale zeigt bildgewaltige Produktionen über kollektive Erinnerung und mögliche Zukunftsvisionen europäischer Kultur. Dabei fehlt oft der rote Faden in Form einer Handlung oder Richtung. Das Publikum kann dadurch abgehängt werden, aber auch animiert, indem es den leeren Raum nutzt und ihn mit eigener Vorstellungskraft und neuen Denkweisen füllt. Ein Appell an die Autonomie.

Sophie Emilie Beha

OPER

WOLFSSCHLUCHT

Malte Giesen/Paul-Georg Dittrich

18. September 2019, Deutsche Oper/Tischlerei, Berlin

Selten habe ich mich im Theater oder der Oper so wenig gemeint gefühlt wie in Malte Giesen und Paul-Georg Dittrichs *Wolfsschlucht*. Peter Pachl fragt in der Neuen Musikzeitung, wozu es einer Neubearbeitung von Motiven aus Carl Maria von Webers Oper *Freischütz* bedarf, die regelmäßig beim nächstgelegenen Opernhaus auf dem Spielplan steht? Und zu deren Re/de/kon/struktion das Regietheater schon einiges geleistet hat? Im Verlauf des Abends stellte sich bei mir eine immer stärkere Desinvolvierung zum Geschehen ein, die am Ende Verärgerung wick. Etwas ist also bei Giesens und Dittrichs Versuch misslungen.

Während die Aufführung auf Handlung und Struktur der Originalvorlage eher fragmentarisch Bezug nahm, erschloss sich mir aus dem Programmheft, dass drei Figuren aus Webers Oper Verwendung fanden, die in einem Dreiecksverhältnis aus Liebe und Hass, Anziehung und Abstoßung stehen. Das Motiv des Tötens von Tieren, besonders Vögeln, spielt eine Rolle. Im Original wie in der Neuauflage stirbt klischeemäßig die Frauenfigur am Ende. Die Ankündigung behauptet, all dies solle mit der dunklen Seite »unserer« Wünsche zu tun haben. Eine sinnbildliche und metaphysische Wolfsschlucht also? Die Oper gilt zugleich als eigenständige Entwicklung einer deutschen Nationaloper neben der französischen und italienischen Oper – bei der Entfaltung der Topoi an diesem Abend empfand ich jedoch den Wunsch, zum Republikaner Verdi ins große Haus zu wechseln.

In Giesens/Dittrichs Stück gelangt das Publikum in den relativ leeren Raum der kleinen Spielstätte der Deutschen Oper, der Tischlerei. Für die Zuschauer*innen gab es nur vereinzelt die Möglichkeit sich hinzusetzen, vielmehr sollten wir uns mit dem Geschehen durch den Raum bewegen. In der Tradition der Theaterreformer*innen wird häufig angenommen, dadurch allein ergebe sich bereits eine emotionale Involvierung. Aber, wie bereits bemerkt, es konnte sich ebenso gut eine erhebliche Desinvolvierung im Raum ausbreiten. Am Ende war die Stimmung im Raum deutlich zu spüren: viele hatten keine Lust, dem Frauenmord am Ende zu applaudieren. »Männliche Mitmenschen« dieser Welt, was genau habt ihr an den MeToo-Debatten nicht verstanden? Wie wäre es mal ein Jahr ohne dermaßen ungebrochene Darstellungen an Gewalt gegen Frauen in allen Theatern und Opernhäusern? Oder einfach für immer darauf verzichten?

Zur Darstellung stereotyper Gewalt gesellte sich eine ausgesprochen stereotype (toxische) Männlichkeit. Der in sich zerrissene Hauptdarsteller (Max), dessen Motive etwas schleierhaft bleiben, wird sekundiert von einer überzeichneten Figur (Kaspar), der etwas Erotisiert-Martialisches hat und mit Assoziationen an Siegfried und dem mit Nazi-Ästhetik kokettierenden Rammstein-Sänger offenbar eine Proto-Nazifigur darstellen soll. Dazu passt, dass er später Durchsagen aus aktuellen rechten Parteiprogrammen verkündet. Der Kinderchor, der die Geister der getöteten Tiere darstellt, hat zuvor mit einem langen Fronttransparent das Publikum gebeten, sich zu einer Demonstration zu formieren, zu der

Siegfried-Rammstein-Kaspar nun seine Ansprache hält. Man könnte an dieser Stelle über eine Instrumentalisierung des Publikums sprechen. Aber für Differenzierung interessiert sich der Abend so wenig wie ich mich für das Schwelgen in Täter*innen-Perspektiven.

Auch auf musikalischer Ebene kann der Abend nicht die Missgriffe der Inszenierung ausgleichen. Zweifellos sind gute Sänger*innen und Instrumentalist*innen am Werk. Geworben wird im Programmheft damit, dass als Novum der ganze Raum mit neuer Technik elektroakustisch bespielt werde. Die Sänger*innen sind alle mikrofoniert, doch offenbar wurden die technischen Möglichkeiten nur genutzt, um den Klang zu homogenisieren, nicht aber um Unterschiede zwischen verstärkten und unverstärkten Klängen hörbar zu machen und dramaturgisch zu nutzen. Deshalb läuft auch auf akustischer Ebene die Bewegung durch den Raum ins Leere, weil sich die Hörperspektiven dadurch nicht verändern. Wenn ich dagegen an die aktuelle Installation von Robin Minard, *Kayapó*, in der Akademie der Künste Berlin denke, die mit 48 kleinen Lautsprechern und Kanälen ein dichtes klangliches und stimmliches Netz erzeugt, das sich tatsächlich aus jeder Ecke anders anhört...

Das Anhäufen von darstellerischen und visuellen Klischees macht mich in Giesens/Dittrichs Inszenierung wirklich ratlos. Auf musikalischer Ebene übernimmt Giesen Melodien von Weber, die er durch die Instrumentierung neu rahmen möchte. Doch es entstehen dadurch kaum Spannungen. Friktionen zwischen den verschiedenen Materialien sind so wenig zu erkennen wie eine klare Haltung zu den Topoi der Erzählung. Als sich auch noch ein Teil der deutschen Nationalhymne aus dem Klangwarrwarr erhebt, schreibe ich »wirklich?« in mein Notizheft. Die Hymne erinnert sodann klanglich an ein elektronisches Einschlafspielzeug, aber wenigstens die »D... erwache«-Rhetorik wird nicht weitergeführt. Vieles deutet darauf hin, dass Giesen/Dittrich in der »Wolfsschlucht«, die sie als Symbol dunkler Wünsche verwenden, nach der Konstruktion einer nationalen Seele suchen, oder vielleicht einen Grund des NS, der ein »wir« impliziert. So soll das Publikum einbezogen werden in große Zweifel über vermeintliche »eigene« Begierden, denen gegenüber »man« machtlos sei, und die zu Schlimmen führten.

Mit größtmöglichem Wohlwollen könnte vermutet werden, hier solle eine Reflektion stattfinden, aber über was eigentlich? Die Verbindung von deutschen kulturellen Symbolen mit dem NS? Die Verführbarkeit eines Publikums durch Parolen... und Kinder, getötete Tiere? Allerdings schlingert die Inszenierung selbst in ihrer Haltung und flirtet mit der deutsch-tümelnden Symbolik des Stücks. Wenn Vorbilder vielleicht Christoph Schlingensiefel oder DAF sein sollen, muss doch auch bemerkt werden, dass diese ihre schockhafte Wirkung vor über 30 Jahren erzielten. Und politisch ebenfalls durchaus ambivalent sind. Das Problem ist jedoch, dass die Verbindung zwischen angenommenen schwer zu regulierenden gewalttätigen Begierden und dem NS nicht nur ein analytischer Kurzschluss ist, sondern auch das Publikum zu einem Täter*innenkollektiv homogenisiert und schließlich dem Geraune über den »dünnen Firnis der Zivilisation« nicht mehr fern ist.

Das Ärgerliche des Abends ist, dass mit diesen Kurzschlüssen ein Nachdenken über aktuelle politisch motivierte rechte Gewalt verhindert wird. Es findet eine moralisierende oberflächliche Aktualisierung statt, die Plastikspielzeug, getötete Waldtiere, Smartphones und die beschriebenen Motive kombiniert. Dabei fällt der Abend hinter längst Gewusstes über individuelle und gesellschaftliche Dispositionen, die in den NS und die Faschismen der Welt geführt haben, zurück. Wie so oft wird der vermeintliche Tabubruch zur Bestätigung des Autoritären in der unkritischen Darstellung von Gewalt. Sowohl in der

Popmusik als auch in Oper und Theater wurde schon differenzierter über das Verhältnis von Gewalt und Gesellschaft nachgedacht. Zu den Motiven des Vogelschießens summe ich beim Verlassen der Oper ein Lied von Funny van Dannen: »Bevor der Bundesadler Bundesadler wurde...«

Irene Lehmann

BIENNALE

ZEITRÄUME BASEL – BIENNALE FÜR NEUE MUSIK UND ARCHITEKTUR

13.–22. September 2019, Basel

Als hätte eine kolossale Stadtplaner*in ihren Zeichenstift senkrecht in den Innenhof des Basler Kunstmuseums gesteckt, so ragte das *Rohrwerk. Fabrique sonore*, eine 45 Meter hohe Klangskulptur, während des fast zweiwöchigen Festivals *ZeitRäume* in den Himmel. Hier soll sich etwas ereignen: Unmissverständlich markiert das Rohrwerk den Punkt, an dem man sich ausrichten, von dem aus der Umraum erschlossen werden soll. Diese gigantische Zeigegeste, die von Beat Gysin, François Charbonnet und Patrick Heiz entworfen wurde, ist zugleich ein Instrument: Orgelpfeifen, Lautsprecher, Mikrophone, miteinander verbundene Posaunen und Tuben und ein neu konzipiertes elektroakustisches Instrument aus gläsernen Rohren sind in die gelöcherte Spitze der stiftförmigen Skulptur integriert. Der riesige Schaft des Stifts ist leer, von einem weißen Tuch locker umfasst, hängt das metallene Gerüst an einem Kran in der Luft. Die zögerlichen Szenen in Germán Toro Pérez' und Nicolas Buzzis Komposition *Lot* lassen die Klarinettistin Shuyue Zhao und den Posaunisten Stephen Menotti diesem seltsamen Monument langsam näher kommen: Sie bespielen dieses Instrument weniger, als dass sie ihm Klänge auf verschiedene Weise zuspielden, scheinbar unwissend, in welche Raumrichtung das Rohrwerk die Schwingungen weiterleiten, in welche Klanggestalten es sie verwandeln werden.

Die Skulptur verkörpert in ihrem unvorhersehbaren Verhalten einen bestimmten Aspekt jener Kategorie, der sich die Basler Biennale im Ganzen verschrieben hat: die Kategorie des Raums. Jede Musik bedarf eines Raums, in dem sie erklingt. Was in Pérez' Werk jedoch augenfällig wird, ist das Verhängnis, dass die Musiker*in über diesen Resonanzraum nicht selbst verfügen kann, dass sie diese Bedingung ihres Tuns selbst nicht in der Hand hat. Statt eigenmächtig Klänge zu erzeugen, erscheint die Musiker*in so als ein Raumerzitterer, als jemand, der ein Geschehen nur anstoßen, ein schwingendes Medium anregen kann und dann zuhören muss, was sich daraus ergibt.

Man kann jedoch nicht behaupten, dass die so monumentale wie hohle Skulptur in einem besonders engen Verhältnis zu den Werken stand, die an ihr und um sie herum aufgeführt wurden. Gegen die subtile Umspielung der Ecken im Innenhof des Kunstmuseums durch Dan Flavins Neonlichter fällt die

Skulptur eigentümlich ab: Wo es der bildenden Kunst gelingt, sich dem Ungreifbaren der Musik ähnlich zu machen, scheint die Musik hier eine äußerliche Beharrlichkeit zu suchen, die ihr schlecht bekommt.

Ganz im Gegensatz zu dieser Veräußerlichung richtet sich Elisabeth Flunger Arbeit *Das Grosse Rauschen* ganz im akustischen Weltinnenraum ein. Im unterirdischen Tresorraum des ehemaligen Bankgebäudes, in dem sich heute das Café Mitte befindet, hat Flunger ein Archiv besonderer Art angelegt: Sie sammelte die Tinnitus ihrer Bekannten – naturgemäß viele Musiker*innen und Komponist*innen. Aufgrund einer sprachlichen Beschreibung des Klangs hat sie den unmöglichen Versuch unternommen, ins Innere der Köpfe einzudringen und akustische Bilder der peinvollen Hörerfahrungen zu schaffen: Einer Wahrnehmung also, die rein innerlich ist, weil sie ja durch nichts in der äußeren Umwelt verursacht wurde und die zugleich von jenen, die sie erleiden, nicht als das Produkt des eigenen Tuns erfahren werden kann. Diese Funde assoziiert Flunger wiederum mit kleinen Assemblagen, die sie mit ins Archiv einschließt. So öffnet man ein Schließfach, um aus einem Lautsprecher das zweischichtige Zischeln im Ohr des Komponisten Michel Roth neben einer Miniatur eines japanischen Steingartens oder den unstillen Piepton der Künstlerin Hui Ye inmitten zerquetschter Barbiepuppen zu entdecken.

Diese akustischen Privaträume bringen eine Zweideutigkeit im Raumbegriff zum Vorschein. Denn anders als der sichtbare Raum kann sich der gehörte Raum ins Innere des psychischen Erlebens zurückziehen. Niemand sieht Farben in sich selbst. Gewisse Klänge hingegen sind so geartert, dass man sie gar nicht anders als in sich, im Kopf, wahrzunehmen vermag – selbst wenn man weiß, dass sie von außen kommen. Der Hörraum kann auf diese Weise zwischen dem wahrgenommenen Umgebungsraum und einem Raum des inneren Erlebens wechseln: Der gehörte Raum stülpt sich gleichsam ein und aus. Auf diese Verwirrung baut auch die Arbeit *H.E.I. Guide* von Sibylle Hauert auf: Ein Soundwalk durch das Hafengelände, den man mit einem Kopfhörer begeht. Das Gerät lokalisiert die Spaziergänger*in, registriert ihre Geh- und Kopfbewegungen, nimmt die Geräusche in unmittelbarer Nähe auf und spielt ihr entsprechend einen virtuell erhöhten Umgebungsraum zu. Akustische Gespenster scheinen an einem vorbei zu gehen. Fetzen vergangener Gespräche hängen in der Luft. Man hört einen Helikopter über den Kopf hinweg fliegen. Die eigenen Schritte vernimmt man als fremde, sirenenhafte Stimmen locken aus den Wellen des Rheins.

Die räumliche Bedingtheit des Klangs erhält hier eine weitere Bedeutung: Der Raum, so scheint es, trägt das Vergangene in sich, er bewahrt, was sich in ihm zutrug. Er ist keine leere Ausdehnung, keine bloße Bühne beweglicher Körper, sondern ein tausendfach überschriebener Text, eine Vergleichzeitigung des nacheinander Geschehenden: Der vor virtuell anwesenden Ereignissen aus allen Nähten platzende Ort. Hauert gibt dieser Raumauffassung eine etwas harmlose, vielleicht nostalgische Färbung. Luigi Nonos szenischer Aktion *Al gran sole carico d'amore*, der Beitrag des Basler Theaters zum Festival, zeigt, wie eine solche Vergleichzeitigung des Ungleichzeitigen eine ganz andere Dringlichkeit erhalten kann. Er führt revolutionäre Frauengestalten aus dem Paris der Commune, dem Russland von 1905, der boliviarischen Revolution und dem Turiner Arbeiterstreik von 1943 zusammen. Die feine Behandlung des Chors trägt die Dialektik von individueller Tat und kollektivem Zusammenschluss, von befreiender und unterdrückender Gewalt, von Aufbruch und Vergeltung im revolutionären Handeln aus. Der Schwerfälligkeit einer didaktischen Inszenierung von Sebastian Baumgarten zum Trotz vermag diese Musik

Momente zu schaffen, in denen die virtuelle Anwesenheit des Vergangenen den Erinnerungsraum gleichsam zu Glühen bringt.

Die Ereignisse politischer Geschichte, die noch heute in der Luft unseres Erfahrungsraums hängen, sind bei Nono zugleich in einen Raum eingearbeitet, den die Musik selbst gestaltet. Auch dieser Raum ist virtuell: Es ist der Raum des musikalischen Werks, der in jeder Aufführung wieder neu aufgerissen, dem gewöhnlichen Raum des Handelns entrissen werden muss. Bekanntlich haben die Konventionen des klassischen Konzerts dazu beigetragen, einen solchen Raum erst zu eröffnen. Mittlerweile haben sie ihn jedoch gewissermaßen versteinern lassen. Will man die Konventionen des Konzerts jedoch schlechterdings abschaffen, so droht auch jene gesteigerte Aufmerksamkeit verloren zu gehen, welcher die Vergegenwärtigung musikalischer Werke bedarf.

Das Kollektiv Mycelium um die Violinistin HannaH Walter stellt sich diesem Problem: Statt das Konzert in ein zentrumloses Geschehen aufzulösen, wie es etwa Hannes Seidl in Basel mit seinem Studierendensprojekt *Überläufer*at*, versuchen sie das Konzertformat in *Cyber String Species* szenisch neu als *musikalisches Tableau* zu erfinden. Eine gitterartige Holzstruktur überdacht die Bühne. In diese Struktur sind Bildschirme für die Partituren integriert und farbige Trennwände eingehängt, die verschiedene Raumkonfigurationen ermöglichen. Eine Stimme aus dem Off kommentiert das Bühnengeschehen. Die Bewegungen der Musiker*innen vor, während und nach dem Spiel sind choreographiert. All dies geht aber nicht auf Kosten der musikalischen Werke, sondern wirkt darauf hin, eine Situation zu erschaffen, in der die Musik ihre eigene Macht entfalten kann. Auch wenn nicht alles aufgeht, auch wenn die Werke und die Inszenierung nicht immer ganz ineinandergreifen, setzt das Kollektiv Mycelium mit diesem Anspruch heute Maßstäbe. Davon abgesehen ist HannaH Walter eine außergewöhnliche Interpretin, wie sie vor allem in Clemens Gadenstätters *moved by bewies*: Man gewinnt bei ihrem Spiel den Eindruck, dass sie am Komponierten weiterarbeitet. Dem kritischen Publikum wird wohl bald kein Konzert mehr standhalten, das nicht ebenso hohe Ansprüche erhebt, wie diese Produktion des Kollektivs Mycelium.

Christoph Haffter

CD & DVD

STEFAN PRINS

Augmented
Kairos

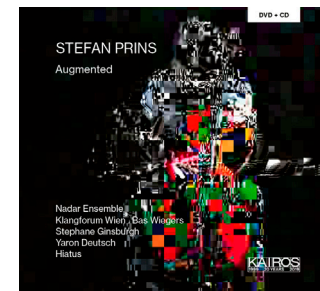
Man erwirbt eine Menge an Musik, wenn man für etwas über 20 Euro dieses Doppelalbum kauft, das damit zu Recht den mehrdeutigen Titel *Augmented* trägt. Stücke mit einer Spieldauer von fast fünf Stunden finden sich verteilt auf eine CD und eine DVD und geben damit einen umfassenden Überblick über das Schaffen von Stefan Prins in den letzten gut zehn Jahren. Nimmt man die jüngsten CD-Veröffentlichungen des Nikel Ensembles und des trio accanto, einige Live-Mitschnitte auf Festival-Dokumentationen sowie die bei Sub Rosa bereits 2012 erschienene Portrait-CD hinzu, kann man damit den 1979 in Belgien geborenen Prins als einen der am besten auf Industrietronträger dokumentierten Komponisten seiner Generation ansehen.

Wobei der Schritt hin zum audiovisuellen Medium der DVD längst überfällig war, ist doch die kompositorische Arbeit mit Video integraler Bestandteil vieler seiner Stücke. Ohne die visuelle Ebene sind diese weder aufführbar noch in der Dokumentation adäquat erfahrbar. Schließlich geht es bei Prins immer wieder und in verschiedensten Konstellationen um das Verhältnis von visueller und akustischer Wahrnehmung – sowie dessen Dekonstruktion, um die Beziehung zwischen unmittelbar körperlicher und medialer Präsenz oder auch darum, wie sich die Klangerzeugung durch akustische Instrumente und Klänge aus der »Black Box« des Computers, seien sie nun vorab aufgenommen oder Ergebnis von Live-Prozessen, zueinander verhalten.

Modellhaft findet sich dies in *Generation Kill*, das 2012 in Donaueschingen uraufgeführt wurde: Vier Musiker sitzen vor Leinwänden und steuern mit Gamecontrollern die Aktivitäten von vier weiteren Musiker*innen, die man in der Projektion sieht und über Lautsprecher spielen hört. Es handelt sich um vorab aufgenommenes Material, das mittels der Controller gesteuert, fragmentiert und rekomponiert wird. Sukzessiv wird dies dann aber mit Bild und Ton derselben, nun jedoch live spielenden Musiker überblendet, so dass ein virtuoses Spiel mit der Wahrnehmung entsteht. Dass Prins zudem als Zitat Aufnahmen aus dem Irakkrieg einmontiert hat, ist dabei eher arbiträr für die Gesamtwirkung des Stückes, hatte aber im Umfeld der Uraufführung die Diskussionen hinsichtlich dessen politischer Dimension dominiert. Dessen eigentliche Qualität liegt aber, abseits der provokativ-plakativen Zitatebene darin, Erlebnisräume zu erschaffen, die das Stück zu einer eindrücklichen Parabel über den Umgang mit Wirklichkeit im Zeitalter medialer Vermittlung werden lässt.

Auch droht eine Engführung der Rezeption primär auf die semantische Ebene des Zitats die hohe innermusikalische Qualität von Prins' Musik abseits konzeptioneller Fragestellungen und multimediale Erweiterung zu verdecken. Diese zeichnet sich im Umgang mit traditionellem Instrumentarium, in der Präparationen und dem fein ausgehörten Einsatz erweiterter Spieltechniken ebenso durch größte Klangsensibilität aus, wie sie zugleich durch eine hochdifferenzierte Arbeit mit Elektronik, die von subtilsten Feinheiten der Mikrofonierung bis hin zu massiven Klangveränderungen mittels Granular-

synthese reicht, besticht. Wobei *Generation Kill* von einer innermusikalischen Dramaturgie her gesehen das schwächste Stück auf der CD ist, droht es sich in der zweiten Hälfte in kleinteiligen Variation kurzer Gesten zu verzetteln – bevor Prins formal dann doch den großen Bogen zu schließen vermag. Hierin ist das Stück jedoch ein Ausnahmefall gegenüber den präzise ausbalancierten Formverläufen etwa des 2015



ebenfalls in Donaueschingen uraufgeführten Ensemblewerks *Mirror Box Extensions*, den auf einer immer wieder anders live generierten Partitur basierenden *Infiltrationen 3.0* für vier Streicher*innen und vier Elektronik-Spieler*innen oder auch der Musik des in der szenischen Fassung gut 80-minütigen Tanzstückes *Third Space*, entstanden als Auftragswerk der Münchener Biennale 2018.

In *Third Space*, das in Zusammenarbeit mit dem Choreographen Daniel Linehan entstand, weitet sich Prins' künstlerische Arbeit mit Wahrnehmungsweisen von Klang, Körper, Blick und Bewegung im Rahmen des groß dimensionierten Bühnenwerks zu einer Art Summe seiner bisherigen Arbeit. In dem zwischen 2011 und 2017 entstandenen

Zyklus *Piano Hero # 1–4* wird sie wie unter dem Brennglas in der konzentrierten Form des Solowerks enggeführt: Geschrieben sind die vier Stücke für eine Pianist*in, die wechselweise ein MIDI-Keyboard und einen präparierten Flügel spielt und hinter dem sich eine Videoprojektion befindet, die wiederum mal Verdoppelung, mal Kommentar oder Spiegelbild des Live-Geschehens ist. Auch in *Piano Hero* werden verschiedene Formen der Dekonstruktion von Klang und seiner Erzeugung, von Körperbewegungen und Gesten des Musikers und den zu hörenden Klängen durchgespielt. Mal liegen auf dem Keyboard Samples des präparierten Klaviers, mal werden Klänge via Transducer auf dem Flügelkorpus abgespielt, während die Pianist*in zugleich auf dem Instrument spielt, mal spielt die Pianist*in virtuos auf dem stumm geschalteten Keyboard und man hört nur das Klappern der Tasten. Dabei beziehen sich die einzelnen Stücke nach einem Prinzip immer wieder neuen Übermalens und Überspielens aufeinander und bilden einen in sich geschlossenen Zyklus von gut einer Stunde Spieldauer.

Eingespielt wurde *Piano Hero* durch Stephane Ginsburgh, der gleich den übrigen Interpreten dieser Doppel-CD dies auf allerhöchstem Niveau getan hat. Zu nennen ist, neben dem Klangforum Wien, für das *Third Space* geschrieben wurde, insbesondere das von Prins mitbegründete und geleitete Nadar Ensemble. In teilweise extra für diese dieses Album entstandenen Neueinspielungen präsentiert sich dieses in Besetzungen vom Solostück bis hin zur Oktettbesetzung als ein Ensemble, in dem die einzelnen Spieler*innen über ihr angestammtes Instrument hinaus eine beeindruckende Meisterschaft im Umgang mit elektronischen Erweiterungen und Devices beweisen – und damit mit der Musik von Stefan Prins eine der wichtigsten kompositorischen Positionen unserer Zeit adäquat zum Erklingen bringen.●

Sebastian Hanusa

FESTIVAL

ULTIMA OSLO CONTEMPORARY MUSIC FESTIVAL

12.–21. September 2019, Oslo

Gegründet in 1991, nach dem Erfolg der ISCM »World Music Days« Festival in Oslo im Jahr zuvor, versucht Ultima seitdem Brücken zu schlagen zwischen den musikalischen Talenten aus Norwegen und der internationalen Szene zeitgenössischer Musik. Der seit 2018 aktive, neue Leiter Thorbjørn Tonder Hansen setzt diese Herangehensweise weiter fort – mit einer Mischung von Produktionen von lokalen (KORK, Det Norske Solistkor) und internationalen (Jennifer Walshe, Pierre-Laurent Aimard) Musik-schaffenden.

Das Thema »Traditionen unter Druck« lässt sich als eine Art Faden durch die meisten Produktionen des Festivals verfolgen. Wenn der Themenessay von Rob Young im Programmheft argumentiert, dass auch Neue Musik eine gewisse Tradition geworden ist, die mittlerweile auch »unter Druck« gesetzt wird, ist die Infragestellung von etablierten Werten der Neuen Musik bei vielen Produktionen weniger der Fall gewesen. Im Gegenteil wurde »Tradition« an manchen Stellen oft gar mit Volksmusik gleichgesetzt, die scheinbar mit Spieltechniken der Neuen Musik ein neues Publikum zu erstreben sucht. Dies war z.B. sichtbar in *To Zeitblom* (2011) von (dem ehemaligen Direktor) Lars Petter Hagen, ein Konzert für die traditionelle Norwegische Hardanger Fiddle und Orchester – mit erhöhtem Kitsch-Faktor.

Klassische Musik und deren mögliche Bedeutungen für eine Gesellschaft ist auch ein wichtiger Bestandteil des Eröffnungskonzerts gewesen. Das Konzert im Oslo Konserthus widmete sich dem abendfüllenden Werk *Lyden av Arktis* des Norwegischen Komponisten Lasse Thoresen, und wurde von der Arktisk Filharmonik realisiert, dem angeblich »nördlichsten« Orchester der Welt, das weit oberhalb des Nordpolarkreis beheimatet ist. Das Werk verstand sich als eine Ode an die (öde) Arktisregion, deren Kulturen und den rasanten Transformationen infolge des Klimawandels. Tradition ist hier durch die Lieder der Sami, den *joiks*, sowie diversen Naturereignissen dargestellt worden – bedroht von den steigenden Erdtemperaturen.

Leider präzentierte das Werk mit diesen Mitteln eine eher stereotype und deswegen problematische Darstellung dieser Region: Bilder der leeren Tundra und neo-romantische Töne »geschmückt« von Liedern indigener Völker zählen zu den mittlerweile unbeliebtesten Traditionen der Moderne. Solche simplen Darstellungen dienen nur der systematischen Ausradierung der Geschichte dieser Region, die durchaus ein wesentlicher geopolitischer Brennpunkt des 21. Jahrhunderts ist. Man braucht nur kurz in den Nachrichten zu schauen, um zu sehen wie Kämpfe zwischen Nationen über sogenannte »ausgedehnte Festlandssockel« (und die darin versteckten Bodenschätze), Menschenrechtskämpfe für Sami und Inuit-Bevölkerungen oder der Streit um eine Nordwest- oder Nordostpassage, unsere globale politische Landschaft definieren: Der hier wieder aufgeführte traditionelle Mythos einer »unberührten« und geheimnisvollen Arktis muss also auch »unter Druck« geraten.

Würde solch ein Blick auf die Arktis-Region geworfen werden, anstatt dieser naiven Darstellung von Thoresen, würde natürlich auch die Auswahl der Orchester zur Debatte gestellt werden: Ist nicht das

Projekt ein Orchester oberhalb des Nordkreises zu etablieren auch etwas das hinsichtlich einer Befragung von Traditionen wie eben der des Klassischen Musik-Betriebs kritisch zu reflektieren wäre? Kann ein solches Orchester nicht auch als einer neokoloniale Geste der Arktis(kultur)politik in Norwegen gesehen werden, zugunsten der Wertausschöpfung großer (norwegischer) Rohstoffkonzerne?

Klar stoßen solche Gedanken auf eine mittlerweile bekannte Debatte innerhalb des Diskurses über Neue Musik, über mögliche Verhältnisse zu Politik, Aktivismus, und tagesaktuellen Themen. Stücke wie *TIME TIME TIME*, mit Jennifer Walshe und dem Philosophen Timothy Morton oder *Large Bird Mask* von Rolf Wallin und Kjetil Skøien liefern bereits künstlerische Antworten auf die Frage, wie solche Themen aktiver auch in der Neuen Musik angesprochen werden können. Interessant zu beobachten ist in diesem Kontext aber, wie genügsam solche Ansätze sich anfüllen:

TIME TIME TIME inszeniert zum Beispiel einer Szene im Urwald in der Jurazeit, komplett inszeniert mit schreienden Dinosauriern und Erdöl, um zu zeigen, wie unsere heutige Krise auch ihren Ursprung bereits in dieser fernen Vergangenheit hat und daher kaum davon getrennt zu denken ist. Dieser eher konzeptuelle Zugang trifft zwar direkt in einen wunden Punkt der heutigen Zeit, es fühlt sich aber trotzdem so an, als ob eine gewisse Ausdrucksbescheidenheit ihn weiter verleugnet. Ein politisches Projekt ist hier schon vorhanden, aber es ist bescheidener, pessimistischer in seinem Ausblick im Vergleich zu den großen Gesten und Themen von *Lyden av Arktis*. Es erinnert viel mehr an die Debatten und Krisen, die aktuell in den Bildenden Künsten herrschen – über den (vermeintlich) politischen Gehalt ihrer Produktionen und die (Un-)Fähigkeit, durch diese Kunst etwas zu verändern.

Vielleicht also ist *Lyden av Arktis* (unfreiwilligerweise) viel näher am Ziel. Das Zitat »Challenging music reflects challenging times«, stammt auch aus dem Essay von Rob Young und vielleicht erlaubt es, noch eine weitere Perspektive auf dieses Stück zu gewinnen. Obwohl auf sehr problematische Weise, war das Stück und dessen Aufführung in diesem Konzertsaal mit diesen Menschen *Zeuge* einer »Tradition unter Druck«. Dies einerseits aufgrund einer Kulturpolitik, die schon lange danach strebt, die klassische Musik auf verschiedenste Weise als Ort der hegemonialen Kulturproduktion zu entlarven, und andererseits von einem Kulturdiskurs, der immer mehr auf Machtkritik und Dekolonialisierung gerichtet ist. Auf jeden Fall (re)präsentierten die Stücke auf dem Ultima Festival eine Tradition unter Druck, nur vielleicht nicht im gleichen Sinne, wie es von den Organisatoren gemeint war.

Brandon Farnsworth

BUCH

HERMANN KELLER: DEM MAINSTREAM SO FREMD WIE DEM VOGEL DIE FESSEL

Antje Messerschmidt und Mathias Lehmann (Hrsg.)
von Bockel Verlag

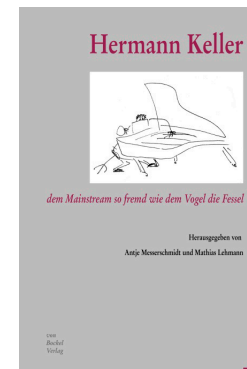
Das erste Buch, das sich dem Leben, Komponieren, Improvisieren, Schreiben und Denken des Komponisten, Pianisten und Erzmusikers Hermann Keller widmet, erschien erst nach seinem Tod im März 2018. Bis dahin gab es Nachlesbares über ihn nur weit verstreut, in wenigen Musikzeitschriften und Programmheften, vor allem aus DDR-Zeiten. Sein Name fehlt selbst in dem großen Komponistenlexikon *KdG*. Immerhin gibt es auf neun CDs Musik von ihm nachzuhören, darunter drei musikalische Porträt-CDs, alle bei NEOS erschienen. Gleich für vier CDs der einzigartigen Anthologie *Neue Musik in Deutschland: 1945–2000* wurden einige seiner zentralen Werke ausgewählt, was auf seine kompositorische Bedeutung, nicht nur in der DDR, nun endlich verweist.

Berührt von den lebendigen Erzählungen seiner Freunde fühlten sich sein Verleger, Mathias Lehmann (Edition Juliane Klein), und die Geigerin Antje Messerschmidt, langjährige Lebensgefährtin von Hermann Keller (und nun Nachlassverwalterin) zur Herausgabe des vorliegenden Büchleins herausgefordert. So offensichtlich waren viele der mit ihm Lebenden und Arbeitenden von seiner Musik, seinem Reden über Musik, seinem immer präsenten Da-Sein beeinflusst worden. Das war kein Wunder, ging es dem am 30. März 1945 in Zeitz (Sachsen-Anhalt) geborenen Komponisten gerade mit seiner Musik immer um Kunst als Zeitgeschichte, die Viele etwas angehen sollte. Erschienen ist das Buch beim von Bockel Verlag Neumünster, der auch schon Kellers theoretisches Lebenswerk, die *Neue Musiklehre. Grundlagen für Komposition und Improvisation* (in zwei Bänden) herausgegeben hatte. Rolf von Bockel, der dieses Buch als nichts geringeres als Kellers »Philosophie zur Musik« charakterisierte, ist ein unkonventioneller Entstehungsbericht dieser Edition zu danken, ein Beispiel für die Unnachgiebigkeit des Keller'schen Charakters, wenn dieser von der Stichhaltigkeit seiner Argumente überzeugt war.

Solche Erinnerungsbücher, geschrieben von nahen und fernen Verwandten und Freunden haben einen Vorteil und einen Nachteil. Zum einen vergegenwärtigen diese spotartig verschiedenste Lebens-Regionen ausleuchtenden Berichte im Falle Hermann Kellers noch einmal die Vielfalt und die Kontroversen eines überaus aktiv gelebten Lebens: Kindheit in Zeitz, Kompositions- und Klavierstudium in Weimar und Berlin, als Tonsatzlehrer an der Hanns Eisler-Musikhochschule, als Musiker, Improvisator, Sohn, Bruder, Freund, Vater ... Innenansichten eines Menschen aus nächster Nähe. In der Summe zeichnen sie einen eigensinnigen, von Musik bis hin zum Atmen durchdrungenen Menschen, für den die politische und soziale Auseinandersetzung gleichsam zu den Grundnahrungsmitteln gehörte. (Etlliche Jahre war Keller Mitglied der SED, um diese DDR, an deren sozialen Ideale er glaubte, zu reformieren.) Besonders die Erinnerungen seiner drei Kinder zeigen aber auch die spielerisch-übermütigen, dabei oft im Musikalischen wurzelnden Seiten dieses ungewöhnlichen Vaters. Unabhängig von

dem bis heute über das Leben in der DDR gestülpten, ideologischen Werte-Raster: Stasi – Unrechtsstaat – Unfreiheit entsteht das Bild eines gerade durch seine Auseinandersetzungen erfüllt gelebten Lebens.

Zum anderen aber kommt durch den Erinnerungsschwerpunkt der Musiker Hermann Keller und vor allem der Komponist zu kurz. Letzteres sollte an dieser Stelle als Herausforderung eines weiterhin notwendigen, zweiten Buches über sein ungewöhnliches



musikalisches Werk gelesen werden. Einige Beiträge vergegenwärtigen zwar die musikalischen Besonderheiten des exzentrischen Pianisten Hermann Keller – grandios die fünfzehn zeichnerischen Humoresken der Komponistin und Sängerin für Alte Musik Ellen Hünigen –, aber über die von ihm komponierte Musik erfährt man lediglich etwas in einem nachgedruckten Radiobeitrag über Hermann Kellers »musique engagée« von Stefan Amzoll. Hervorhebenswert sind in diesem musikalischen Zusammenhang die Erinnerungen des Komponisten und Instrumentenbauers Hans-Karsten Raecke (er verließ die DDR 1980), der gerade nach der Wende, als viele andere Komponist*innen der DDR ihre Aufführungsmöglichkeiten verloren, die Zusammenarbeit mit Hermann Keller wieder intensiv zu pflegen begann. Und hervorhebenswert sind nicht zuletzt

Hermann Kellers sehr seltenen, eigenen Aufsätze: »Nicht ohne Empörung. Gute Musik ist Reaktion auf Gegenwart und Utopie zugleich« (erschienen 1998 in *Positionen*) und »Nähe zur eigenen ›Natur‹. Improvisation im heutigen Musikschaffen« (erschienen 1985 in *Musik und Gesellschaft*). Dankenswerter Weise ergänzen zahlreiche Fotos dieses Erinnerungsbuch.

Gisela Nauck

CD

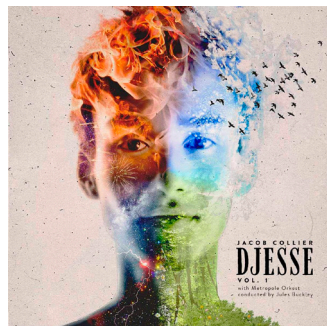
JACOB COLLIER

Djese, Vol. 1 & 2
Decca

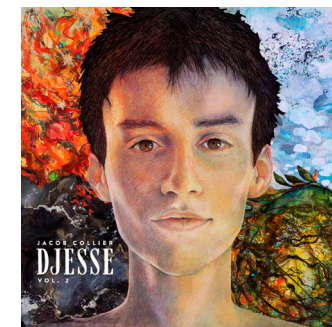
Von Jacob Collier kann mit Fug und Recht behauptet werden, dass er ein Internet-Phänomen ist. Spätestens seit 2012 hat der gebürtige Londoner auf YouTube mit selbstproduzierten Covervideos von Popsongs auf sich aufmerksam gemacht und wurde zwei Jahre später bei Quincy Jones unter Vertrag genommen. Colliers Musik zeichnet sich durch die Vermischung unterschiedlichster Einflüsse aus, die nicht bloß Jazz, Soul oder Groove, sondern auch Chormusik, Folk, Improvisation umfassen. Zu den faszinierendsten Aspekten von Colliers Songs gehören wohl einerseits seine *Split Screen*-Technik, bei der sich der Künstler mehrfach selbst aufnimmt und so seine Covers bisweilen alleine erstellt. Andererseits stechen Songs wie »Moon River« oder gerade »In the Bleak Midwinter« durch ihre Harmonisierungen hervor, die verschiedene Stimmungssysteme und mikrotonale Elemente verwenden und so unwiderstehliche Akkordfolgen ermöglichen. Dementsprechend hat sich bereits eine beachtliche Menge von »Sekundärvideos« herausgebildet, in denen der studierte Jazz-Pianist Collier selbst sowie eine Reihe von Komponist*innen und Musiktheoretiker*innen sich mit seiner Musik auseinandersetzen. Eine zentrale Bedeutung für Colliers Ansatz hat das sogenannte *live performance vehicle* erhalten, das der Künstler in Zusammenarbeit mit Ben Bloomberg am US-amerikanischen MIT seit 2014 entwickelt und die nötige Software und Hardware für seine Einpersonenshows bereitstellt.

Mit *w* hat sich Collier nach seinem Debütalbum *In My Room* von 2016 direkt einem Mammutprojekt zugewandt: Nicht weniger als vier Alben will der 25-jährige in den kommenden Jahren produzieren. Aus diesem Projekt sind mittlerweile die ersten beiden Alben von Decca veröffentlicht worden. Auf den beiden Platten zusammengenommen arbeitet Collier gleich mit 13 anderen Künstler*innen zusammen. Mal singt der Brite gemeinsam mit dem amerikanischen *a cappella* Gospel-Sextett Take 6, mal steht er zusammen mit seiner eigenen Mutter, die Violinisten und Dirigentin der Royal Academy of Music, vor dem Mikrofon.

Djese, Vol. 1 ist – mit einigen Ausnahmen als Soloauftritt – in Kooperation mit dem niederländischen Metropole Orkest unter der künstlerischen Leitung von Jules Buckley entstanden. Wurde schon Colliers Debüt-Album *In My Room* von der deutschen Musikpresse als »Jazz aus der Zukunft« gefeiert (Anja Blum in der *Süddeutschen Zeitung*), so knüpft der Künstler mit dem neuen Projekt an diesen Erfolg an und entwickelt seine Covers mit den beiden Alben weiter. Dass Collier hier keineswegs wahllos Covers und eigene Songs aneinanderreicht, gehört zu den großen Vorzügen der ersten beiden Alben. Stattdessen folgen die Platten einer Narration, die zur Interpretation einlädt und ohne größere Umstände erkennbar



ist (so war schon der Titel des Debütalbums *In My Room* ein Verweis auf seinen künstlerischen Ursprung in seinem eigenem Zimmer, wo Collier die ersten Arrangements und Covers aufnahm): So beginnt das erste Album von *Djese* mit dem selbstkomponierten »Home Is«, von dem aus Colliers Entdeckungsreise ausgeht, die auf The Polices »Every Little Thing She Does is Magic« und Lionel Richies »All Night Long« trifft.



Gleichermaßen lässt sich der Beginn von *Djese, Vol. 2*, mit seinen Dudelsackklängen als musikalische Reverenz an Colliers Heimat Großbritannien verstehen. Im Gegensatz zur ersten Platte scheint das zweite Album noch eine Steigerung darzustellen, was offensichtlich am textlichen Gehalt der Musik liegt, die Colliers intimere Settings nun begünstigt. Als Zwischentappe dieses Projekts bietet *Djese, Vol. 2* nicht bloß Cover und – nun vermehrt – eigene Songs, sondern mit dem Interludium »À noite« gleich eine Komposition für Streicher. Dennoch ist im direkten Vergleich der beiden Alben mit dem verfügbaren Live-Mitschnitten auch Kritik angebracht, weil Collier offensichtlich an der seit längerer Zeit bemerkbaren Tendenz teilhat, dass Albumproduktionen bloß noch zur Bewerbung von Tourneen dienen. Vergleicht man beispielsweise jene drei Songs, die Collier im Rahmen des NPR Tiny Desk im Juli 2019 zum Besten gegeben hat, mit den entsprechenden Tracks auf dem zweiten Album von *Djese*, erscheinen die Studioaufnahmen auf durchaus defizitär.

Dessen ungeachtet besticht Jacob Colliers Musik, so wie sie sich auf den ersten beiden Platten seines vierteiligen *Djese*-Projekts darstellt, durch ihren kühnen Einsatz musikalischer Mittel, die in der Zusammenkunft unterschiedlichster Genres Gebiete erkunden, die man sonst kaum zu Gehör bekommt. Dass die generelle Abneigung gegen alles Zeitgenössische und Modische, wie sie sonst gerne von der Musikwissenschaft ins Feld geführt wird, hier zu Scheuklappen im schlechtesten Sinne führen kann, die von Colliers Fans längst gefüllt wird, sollte zu denken geben.

Patrick Becker-Naydenov

FESTIVAL

BAM! FESTIVAL FÜR AKTUELLES MUSIKTHEATER

26.–29. September 2019, Berlin

In jedem Stück des Festivals, das so energiegeladener wie sein Name war, erwartete die Zuschauer*in etwas Neues, Unerwartetes. BAM! zeigte und versammelte die Vielfältigkeit des experimentellen Musiktheaters, auch über die Berliner Szene hinaus. Zur Erweiterung der Perspektive waren einige niederländische Gruppen mit eigenen Akzenten zu Gast.

Die Überraschung rührte daher, dass Musiktheater sich aus einer Vielzahl von Künsten zusammensetzt, und die Frage, was aktuelles Musiktheater sein könnte, von den verschiedenen Szenen sehr unterschiedlich beantwortet wird. Ob es sich nun um neu komponierte Musik handelte, die theatrales und visuelles Material in die Komposition einbezog (z.B. *Klirrfaktor*), um explorative Verbindungen von tänzerischen und musikalischen Elementen (*Duo con Piano* von Derossi & Celestino) oder um ästhetische Entwürfe mit einer Fundierung im postdramatischen und performativen Theater (Novoflot, Hauen und Stechen, *Die Ordnung Der Dinge*), das auf vorhandenes musikalisches Material von Monteverdi bis zur aktuellen Popmusik zurückgriff und sie in neue szenische Kontexte setzte – alle Entwürfe befragten mittels des Musiktheaters, was Oper, was Musik und was Theater sein könnten.

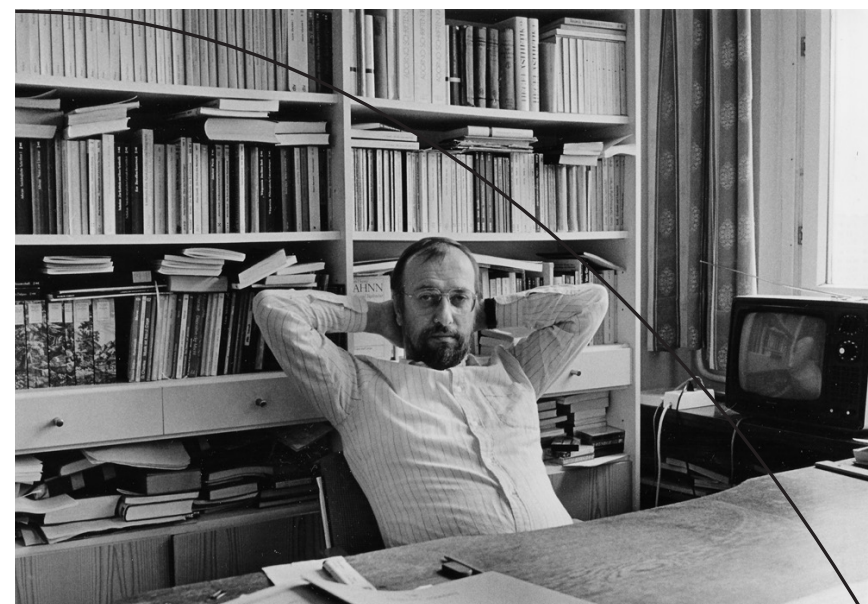
Oft wird gesagt, Genre und Gender bedingen sich wechselseitig, und das gelte besonders für eine so heterogene Kunstform wie das Musiktheater. Und tatsächlich zeigte sich auf dem Festival, dass experimentelles Musiktheater ein hervorragendes Ausdrucksmedium für die Diversität von Gender- und Körperdarstellungen sein kann. Während die junge niederländische Gruppe Club Gewalt, die auch als ironische Punkband Herr Hamschderfleisch in Erscheinung trat, auf glänzende und subtile Weise den Körperwahnsinn der aktuellen populären Kultur, der in Musikvideos und Fitnessstudios eingeübt wird, kritisierte, waren Johannes Kreidler und seine Ko-Performer noch mit der Affirmation aggressiver Männlichkeit befasst. In Burkhard Beins und Michael Vorfelds *Klirrfaktor* war eine sehr zurückgenommene Körperlichkeit zu erleben, während die Performer ganz das Experimentieren mit den Interferenzen von elektronischen Impulsen, Klang und Licht in den Vordergrund stellten. In ihrer Performance schien der Rote Salon der Volksbühne direkt dem imaginären roten Raum aus David Lynchs *Twin Peaks* benachbart zu sein. Für große Begeisterung sorgte die Kritik der Business-Männlichkeit bei Project Wildemann, deren Perfektheit durch intensives rhythmisches Sprechen, Tanzen, Singen und Trommeln in Auflösung geriet und in seiner Absurdität an Herbert Fritschs Nonsense-Abende erinnerte. Eine wieder andere Ästhetik bot *The Body Memory* des deutsch-chinesischen Komponisten und Performers Hang Su, in dem aus eher introvertierter Perspektive über männliches homosexuelles Begehren mit feinem Flüstern, poetischen Texten und eindringlichen Bildern reflektiert wurde. Dies stand im Kontrast zu einer eigenwilligen, exaltierten Verwendung der Stimme, die der Performer in ihrer Körperlichkeit entfaltete. Als starkes Bild wird mir zudem ein Tanz aus der *Oper #1* von Novoflot in Erinnerung bleiben, in der neben Performern in schamanisch anmutenden Bauhausgewändern ein kräftiger Mann, der eine Bilderbuchversion eines älteren Berliner Proletariers vorstellte, mit unerwarteter Eleganz über die Bühne

tanzte. Die Betonung verschiedener Körperlichkeiten ist ein Spezifikum dessen, was die Freie Szene im Gegensatz zum zunehmenden Mainstream-Schönheitsideal-Casting der Stadttheater und Opernhäuser bietet.

Der Mut zum Nichtperfekten und gezielt Brüchigen in vielen Performances bei BAM! wurde zugleich von Momenten beinahe erhabener Virtuosität gekontert. In dieser Hinsicht zeigte sich die junge Gruppe Hauen und Stechen mit ihrer Performance *The Whale Whale Song* als Meister*innen der theatralen Fallhöhe. Während sie gemeinsam mit dem Publikum durch die verschiedenen Foyers der Volksbühne tobte, erzählten, sangen, tanzten und musizierten sie eine Geschichte über Wale und andere Meerestiere, in der eine Vielfalt von Texten, musikalischen Bezügen und Zusammenhängen collagiert wurden. Auch wenn nicht alle Teile des Erzählten nachvollziehbar waren, beeindruckte die große Spielfreude und die Fertigkeiten der Musiker*innen, die ungeachtet der albernsten Kostüme, in die sie durch das Erzählte gelangten, wundervolle kleine Stücke von Monteverdi sangen.

Die Bezüge auf Claudio Monteverdi, die sich auch bei Novoflot fanden, geschehen nicht zufällig, da sich von diesem versehentlichen Anfangspunkt der Oper ausgehend auch andere mögliche Geschichten erzählen lassen, als es die einengende Operntradition des 19. Jahrhunderts und ihre architektonische Dominanz ahnen lässt. Musiktheater als Genre zeigt nicht nur bei BAM! sein Potential zur Reflektion und zum Aufbrechen normierender und damit ausschließender Strukturen von Räumlichkeit, Akustik und Visualität, und hierfür waren die Volksbühne und die freien Produktionsstätten (Ballhaus Ost, Acker Stadt Palast, St. Elisabeth-Kirche) schlüssige Orte des Festivals. Mit der großen Szene experimenteller Musik, die sich in Berlin angesiedelt hat und älteren wie jüngeren Musiktheatergruppen, die zur Reflexion von Sound und Musik auch in den Sprechtheatern einiges beizutragen haben, verdient diese Szene mehr Aufmerksamkeit und verlässliche strukturelle Bedingungen, um sich weiter entfalten zu können. Wechselseitig können sicher noch mehr Gemeinsamkeiten und Synergien entdeckt werden, denn bislang zeigt sich häufig die Spaltung in den Ausbildungen: das Wissen um Sound, die Verbindung von elektronischen, digitalen und Live-Elementen und der inhärenten Theatralität vieler dieser Anordnungen bei den Musiker*innen stehen bei den Performer*innen aus dem Theater ein vielschichtigeres Verständnis von Arten und Weisen auf der Bühne zu sein und in Kontakt mit dem Publikum zu treten entgegen. Das BAM! Festival könnte zu einem Forum werden, um die verschiedenen Perspektiven weiter ins Gespräch zu bringen und noch mehr Austausch zu ermöglichen.

Irene Lehmann



Musik von
Friedrich Goldmann (1941–2009)
und seinen Schüler*innen

Sonntag
1. Dezember 2019
18 Uhr

UdK Berlin
Bundesallee 1–12
Probensaal

Friedrich
Goldmann

klangzeitort.de

KLANGZEITORT

Universität der Künste Berlin



vorherrschend
gegensätzlich



festival
für neue musik

ultra
schall
berlin

15.–19.01.2020

ultraschallberlin.de

Deutschlandfunk Kultur

rbb KULTUR

Du, Ich, Liebe

HEART CHAMBER

Uraufführung am 15. November 2019

Musiktheater von Chaya Czernowin

Johannes Kalitzke Musikalische Leitung – **Claus Guth** Inszenierung

Mit **Patrizia Ciofi, Noa Frenkel, Dietrich Henschel, Terry Wey** u. a.

Alle Infos und Karten: deutscheoperberlin.de, 030 343 84-343



DEUTSCHE OPER BERLIN