

positionen.

Texte zur aktuellen Musik



**Der Kontext ist tot,
die Musik ist frei**

WITTENER TAGE FÜR NEUE KAMMERMUSIK

24. – 26. APRIL 2020

Alessandrini / Bauckholt / Borowski / Cheng /
Coates / Dufourt / Herrmann / Illés / Janulyté /
Kampe / Korsun / Kubisch / Lazkano / Muntendorf /
Parra / Posadas / Poznańska / Rykova / Ronchetti /
Scheuer / Seyedi / Planells Schiaffino / Stroppa

Ausführende: u. a.
**Carolyn Widmann / Teodoro Anzellotti / JACK Quartet /
Neue Vocalsolisten / Ensemble Nikel / ensemble recherche /
The Monochrome Project / Ensemble Modern /
WDR Sinfonieorchester**

wittnertage.de
wdr3.de

Eine Veranstaltung mit dem



KULTURFORUMWITTEN

Gefördert von:

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



LWL
Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

Wir sind deins.
ARD

Der Kontext ist tot, die Musik ist frei

positionen.

Texte zur aktuellen Musik

- | | | |
|-------------------------------|----|---|
| | 4 | Impressum |
| | 5 | Editorial |
| <i>Bastian Zimmermann</i> | 8 | Floating content. Wrong context? – Tilman Kanitz im Gespräch |
| <i>Nina Guo</i> | 18 | Schweigen – Performativität in der Macht der Wahl |
| <i>Sebastian Berweck</i> | 26 | Hanns Eisler, das Novachord und der Toaster – Von einem der auszog, das originale Instrument zu spielen |
| <i>Genoël von Lilienstern</i> | 34 | Fauxtomation, Cherry-Picking, Blackboxing – Über Künstliche Intelligenz in der Musik |
| <i>Dirk Wieschollek</i> | 46 | Befreiung oder Überformung? – Zu einigen Entwicklungen gegenwärtiger Musikkunst im Kontext medialer und konzeptueller Erweiterung |
| <i>Brigitta Muntendorf</i> | 52 | MUSIC TO KIN – Im Wechselspiel von Verwandtschaft und Referenz |
| <i>Johannes Kreidler</i> | 56 | Muss man das alles »Musik« nennen? – Übergänge von Neuer Musik zu Medienkunst |
| <i>Alexander Schubert</i> | 60 | Bildstrecke: Av3ry |
| <i>Positionen</i> | 68 | London Contemporary Music Festival; Øyvind Torvund; Klangforum Wien; Kalvfestivalen; The Snow Queen, München; Sonic Color Line/Stoever; Theatermusik/Roesner; Simon Steen-Andersen, Donaueschingen; Compositrices, l'égalité en acte; Shapeshifters, Dortmund; Silence with the Consent of Sound, Wüsten Buchholz; Billy J. Bultheel; Sun and Sea, Biennale Venedig; Mia Brentano; Future Soundscapes; Shout out loud/Karen Breece; Orlando/Olga Neuwirth; Ensemble Pamplemousse; Klangwerkstatt Berlin; World Music Days, Tallinn; Heart Chamber/Chaya Czernowin; rainy rays, Luxembourg |

listening / hearing

internationales symposium /
international conference —
bonn hoeren 2020

17. — 20.6. beethoven — haus (kammermusiksaal)
2020 + lvr — landesmuseum bonn

vorträge, gespräche, konzerte, soundwalks, installationen
/ lectures, talks, concerts, soundwalks, installations

mit/with: sam auinger, barry blesser, gernot böhme, joseph clarke, christoph cox, helga de la motte-haber, max eastley, stefan evers, bill fontana, anne holzmüller, christina kubisch, bernhard leitner, raoul mörchen, gordon monahan, sandra müller, sven oliver müller, jonas obleser, andreas oldörp, jens gerrit papenburg, lucia ronchetti, stefan rummel, linda-ruth salter, holger schulze, carsten seiffarth, richard sennett, erwin stache, jonathan sterne, akio suzuki, maia urstad, edwin van der heide ...

bonn
 hoeren
urban
sound art
/ stadt
klangkunst

www.bonnhoeren.de

bonn hoeren — ein projekt der:



ein projekt im rahmen von:
BTHVN
2020

gefördert durch:



Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



FREUDE.
JOY
JOIE.
BONN.



IMPRESSUM

Positionen. Texte zur aktuellen Musik

Gegründet 1988 von Gisela Nauck und Armin Köhler

33. 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), Heloísa Amaral (Brüssel), Sven

Schlijper-Karssenbergh (Amsterdam), Tim Rutherford-Johnson (London), Anette Vandso (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., Poznań

Redaktionsadresse: Positionen GbR,
Dunckerstraße 48, 10439 Berlin

Email: redaktion@positionen.berlin

www.positionen.berlin

Positionen print kosten als Einzelheft 10,50 € (+ 2,00 € Versand), im Jahresabonnement 46 € (inkl. 8 € Versand), Studierende 38 € (inkl. 8 € Versand), Institutionen 56 € (inkl. 8 € Versand), Auslandabonnement Normal 58 € & Institution 68 € (beide inkl. 20 € Versand), Förderabonnement 100 € E-Abonnement Einzelheft 6 €, Jahresabonnement 22 €

ISSN 0941-4711



EUROZINE

Editorial

»Der Kontext ist tot, die Musik ist frei.« Diese Phrase stammt aus einem erst kürzlich erschienenen ZEIT-Artikel von Christian Dittloff zur Musik der 10er-Jahre, in dem er konstatiert, dass sich der Musikkonsum in den vergangenen Jahren nun schlussendgültig von jedem Kontext befreit habe: Jedes Stück Musik erhält seine Bedeutung allein durch den höchstindividuellen Gebrauch und die komplexen Algorithmen, die zu dem Gebrauch führen.

So attraktiv diese radikale These ist, so evident scheint es auch zu sein, genau das Gegenteil zu vertreten: dass die meisten Musikproduktionen maßgeblich über den Kontext wahrgenommen und verstanden werden. Denn es gibt sie ja doch: Konzert, Musiktheater, Performance, Installation sind allesamt Dispositive, innerhalb derer zu wirken maßgeblich davon geprägt ist, nach ihren Bedingungen und Möglichkeiten zu erfragen. Kontext ist Alles! Die Musik nichts? Wohin führt uns also die Frage nach dem Kontext?

In dem Interview mit dem Komponisten und Musiker Tilman Kanitz fühlen wir einer Produktion nach, die ihn 2019 in völlig neue und ungeahnte Kontexte gebracht hat: Mit einem großen Team an Musiker*innen und Tänzer*innen kreierte er für das Luxus schmucklabel Cartier die Präsentations-show der neuen Kollektion. In ihrem Essay zur politischen Kraft des Schweigens geht die Musikerin Nina Guo einer einschneidenden musikalischen Erfahrung nach: Was wäre, wenn ein Chor auf der Bühne plötzlich nicht singen würde, sondern eben schweigen? Überzeugt davon, dass jedes Synthesizermodell als ein eigenes Instrument zu begreifen ist, hat sich der Musiker Sebastian Berweck für uns auf die Reise nach Italien begeben, um den ersten polyphonen Synthesizer, ein Hammond Novachord, aufzusuchen. Genoël von Lilienstern untersucht das derzeit wahnsinnig gehypte Phänomen der Künstlichen Intelligenz (KI) im Bereich der Komposition und die das Essay begleitenden, KI-generierten Porn-Grafiken des Künstlers Mario Klingemann, hier unter dem Namen eroGANous, zeigen auf der visuellen Ebene auf, welche Möglichkeiten der Verrechnung aller Lebenswelten die Rechenchips bieten. Die Essays der Komponist*innen Johannes Kreidler und Brigitta Muntendorf sowie dem Musikwissenschaftler Dirk Wiescholke entstammen einem von der ehemaligen Positionen-Redakteurin Gisela Nauck kuratierten Vortragsabend am 7. Dezember 2019 zu »Musikalischen Zeitfragen«, in dem die Frage nach dem Kontext des künstlerischen Schaffens gestellt wurde: »Auflösung oder Transformation. Neue Musik am Scheideweg?« Besteht ein Wunsch der Musik darin, nicht mehr Musik zu sein?

Auf dem Cover und in der Mitte des Hefts haust diesmal ein ganz besonderer Gast: Der wild mit seinem Publikum chattende, Musik komponierende und Gedichte schreibende Avatar *Av3ry* – ist *they* die erhsehnte Zukunft? Frei von allen Kontexten? *Av3ry* wurde von dem Komponisten Alexander Schubert und dem Grafiker Pedro González Fernández kreiert und befindet sich in 24/7-Bereitschaft. Schreibt *them* auf Telegram und ihr bekommt schon nach wenigen Minuten Dialogchat einen für euch personalisierten Song zugeschickt.

Im »Positionen«-Teil setzen sich unsere Autor*innen diesmal besonders intensiv mit Events auseinander. Kontext Oper, Kontext Bildende Kunst, Kontext Genderdiskurs; was wird wie in welchem Kontext wahrgenommen?

Wir wünschen viel Spaß und Anregung bei der Lektüre und Sichtung des Hefts 122!

Bastian Zimmermann & Andreas Engström

Erratum: Im letzten Heft #121 ist auf Seite 11 Patrick Becker-Naydenov als Übersetzer des Interviews mit Carl Michael von Hausswolff verzeichnet. Das ist leider falsch. Die Übersetzung aus dem Englischen wurde von Fabian Czolbe durchgeführt.

Maerz Musik Festival für Zeitfragen

Éliane Radigue
Halim El-Dabh
Gérard Grisey
Younghi Pagh-Paan
Marisol Jimenez
Carlos Gutiérrez Quiroga
Mark Andre
Pierluigi Billone
Myriam Van Imschoot
Cassandra Miller &
Juliet Fraser

Orquesta Experimental
de Instrumentos Nativos (OEIN)
PHØNIX16
Quatuor Bozzini
Ensemble Resonanz
Ensemble Modern
Junge Deutsche Philharmonie

und viele andere

20.3. —
29.3.20



klangzeitort Rückungen Verrückungen

Dieter Schnebel 90. Geburtstag

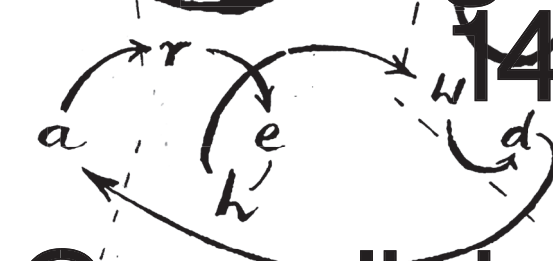
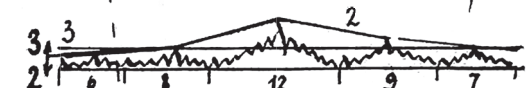
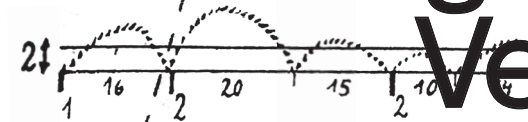
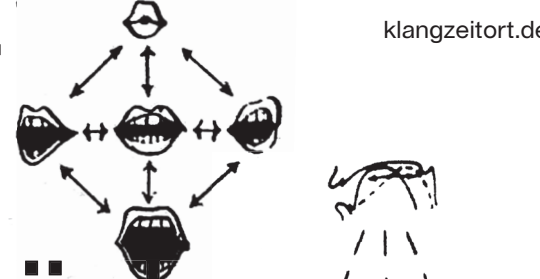
Konzert mit Gespräch

Samstag 14. März 2020

17 Uhr Gespräch 18:30 Uhr

UdK Berlin Bundesallee 1 ↔ 12

Probensaal

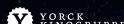
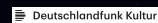


Gefördert durch

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien



Medienpartner



KLANGZEITORT



HOCHSCHULE FÜR MUSIK HANNS EISLER BERLIN

Floating content. Wrong context?

Tilman Kanitz im Gespräch mit Bastian Zimmermann

Zuallererst erreichte die Redaktion folgende Nachricht: Tilman Kanitz, der ehemalige künstlerische Leiter des Solistenensemble Kaleidoskop, kreierte eine Show für die neue Kollektion von Cartier in München. Das ließ aufhorchen. Vielmehr ein großes »Ha« entglitt den Mündern. Sofort wurde versucht eine unserer München-Korrespondent*innen einzuschleusen, aber vergebens: Die *Clash de Cartier*-Show sei allein für geladene Gäste und ihnen bekannten Journalist*innen von der Vogue, Gala, Bunte usw. vorbehalten. Die Enttäuschung – unter anderem nicht Teil der Magazinliste zu sein – war groß. Und auch im Nachhinein ließ sich nicht allzu viel nachvollziehen, was in dem Filmstudio in München eigentlich geschah. Allein einige wenige Instagram-Bilder von Gästen und natürlich die Erzählungen von Tilman Kanitz selbst blieben uns. Bastian Zimmermann traf ihn also in seinem neuen Zuhause, einem luftigen Loft auf einem Mediengelände in Wilhelmsruh, bei viel zu herber Schokolade sich auf zwei Stühlen gegenüber sitzend und dem Versuch rauszufinden, was in dieser Show geschah, wie es dazu kam und ob das die Zukunft künstlerisch-kompositorischen Arbeitens ist.

BASTIAN ZIMMERMANN: Wir sprechen heute über ein Event, von dem wir nichts zeigen dürfen. Es ist streng geheim und doch dringt etwas nach außen. Während wir hier sprechen schauen wir uns die Instagram-Fotos der Gäste an. Ich fass es nochmal zusammen: Du hast der neuen Schmuck-Kollektion von Cartier eine

Show verpasst, eine Präsentationsshow für geladene Gäste in einem Filmstudio in München. Gleichzeitig war das die Party zur Eröffnung der neuen Cartier-Boutique – in der Maximilianstraße.

TILMAN KANITZ: Ja, das ist eigentlich meine Lieblingsstraße. Nicht nur in Deutschland, sondern weltweit. Champs-Élysées? Fifth Avenue? Ach was!

BZ: Ich verstehe. [Lachen] Wie kommt man dazu, so eine Show zu veranstalten?

TK: Es gibt eine Berliner Agentur, die in den letzten zwei Jahren tendenziell explodiert ist, was solche exklusiven Events für Fashion-Shootings oder Society-Events angeht. Veranstaltungen, die gar nicht in der Öffentlichkeit wahrgenommen werden. Und diese Agentur wurde, neben anderen Agenturen in Deutschland, von Cartier angesprochen, ein Konzept für den Launch der *Clash de Cartier*-Kollektion in Deutschland zu entwickeln. In dem Konzept sollte sich insbesondere die Intention dieser neuen Kollektion vermitteln: Zum Beispiel wollten sie eine deutlich jüngere Zielgruppe ansprechen. Es sollte das gewisse Agile mit rein. Die Kollektion sollte durch eine Show emotional aufgeladen werden, sie sollte ein Image kreieren: Das ist cutting-edge, es geht hier nicht nur um das Altbewährte. Firmenintern kursierte das wording »rebellious opera« oder »aristocratic punk«. Und das zeigt sich eben auch im Schmuck – sehr geglättet zwar, aber dann doch eindeutig

diese Nieten. Das Element ist wiederzufinden in dem Ring, dem Armreif, Necklace und Ohrring. Die Idee, explizit 25- bis 35-jährige zu erreichen, ist anscheinend auch gelungen. Es ist eine mega-erfolgreiche Kollektion, völlig wider Erwarten ist sie komplett ausverkauft, seit Monaten.

BZ: Und sie haben dich gefragt, einen Entwurf zu machen?

TK: Genau, mit diesen Vorgaben, der Idee, dass es um Musik, Performance und Tanz gehen soll, habe ich zusammen mit dem Chef dieser Berliner Agentur ein Konzept entwickelt. Genau genommen habe ich die existierenden Ideen aufgegriffen und transformiert. Ihnen ging es um das Eventhafte. Darunter verstehe ich, dass ausschließlich mit Einzelbildern und Einzelereignissen innerhalb eines Verlaufs gearbeitet wird und sich die einzelnen Bilder eigentlich nicht verbinden, es keine Übergänge, keine eigentlichen Transformationen gibt, sondern vielleicht nur die Darstellung einer Transformation. Ich habe von denen total explizite Bilder bekommen, wie zum Beispiel: Publikum sitzt an Dinnertafel, vor sich eine goldene Glosche. Publikum hebt Glosche, wird von einer Sängerin angeschaut und angesungen. Oder das Publikum betritt den Nachbau eines U-Bahn-Wagons und wird dort von Punks angepöbelt, die sich im Verlauf als Performer*innen entpuppen.

Am Anfang habe ich gedacht: Da kann ich gar nichts beitragen. Und dann habe ich irgendwann gemerkt, dass es um Dinge geht, die mich auch total interessieren. Nämlich um die Nähe von Performer*innen und Publikum. Um die Irritation, ist das jetzt Zufall oder inszeniert? Sind das reale Figuren oder Darstellende? Ein Spiel damit. Letztendlich habe ich das dann für mich runtergekocht. In den Meetings habe ich klagemacht: Lasst uns das total reduzieren und einfach einen abstrakten Ort schaffen, einen Ort der Transformation – also das, was die U-Bahn sein sollte, die

Bewegung von A nach B, die Ortlosigkeit. Die Idee der Verwandlung, dem sich auf unbekanntes Territorium Begeben. Was mich dabei besonders interessiert, ist die Nähe des Publikums zu den Darstellenden. Und die Verwischung der gewohnten Grenzen. Wer ist wer?

BZ: Was war dann die Idee? Wie inszeniert man in solch einer Weise Schmuck?

TK: Eine Nebelwand! Absolut undurchsichtig, völlig unklar auch, wie tief die ist. Ein überwältigendes Volumen mit einem Soundsystem, das so eingerichtet ist, dass alles, was man hört, scheinbar aus dieser Wand herauskommt. Ein klingendes, unbekanntes Objekt. Und die Idee war, dass in dieser durch eine transparente Folie zurückgehaltene Nebelwand nur Hände, einzelne Körperteile, die den Schmuck tragen, kurz erscheinen und sich dem Blick wieder entziehen.

BZ: So dass man das ganze Model gar nicht zu Gesicht bekommt?

TK: Ja, dass man den Körper gar nicht sieht, sondern dass er sich vor dem inneren Auge des Betrachtenden erst zusammensetzt und eine individuelle Bedeutung bekommt: Floating content in einem abstrakten, wortlosen Kontext. Man sieht, dass da ein Objekt dran ist, ein Fremdkörper an dem fragmentierten Körper. Zu einem gewissen Zeitpunkt öffnet sich die Wand und das Publikum kann sich in das Unbekannte hineinbewegen. Das war der ursprüngliche Plan. Und in der Wand hat man dann das Gefühl, dass es ein scheinbar unbegrenztes Volumen ist, also ultra spacious. Man sieht, wer diese vielen Körperteile waren, die man von außen gesehen hat; dass es Tänzer*innen sind, Musiker*innen sind und dass man als Publikum jetzt mittendrin ist und dass die Situation komplett ohne eine Spielrichtung oder Blickrichtung funktioniert. Egal wohin du dich

drehst, du begegnest ständig einem Gegenüber – und da auch wieder die Verwischung: Du begegnest deinem Mitpublikum und es stellt sich die Frage, ist das Publikum eine Tänzer*in? Auch damit zu spielen, wo der Klang herkommt. Dass du zum Beispiel einer Geigerin begegnest, auf unerklärliche Weise aus dem Nebel kommend, ganz dicht an dir, sie spielt und verschwindet wieder, entzieht sich dem Betrachtenden. *Das* aber in Verbindung mit einem Sound System, das die Verortung der Klangquelle im Sinne der Akustik wieder total verwischt. Einerseits gibt es den direkten Klang und andererseits den elektronisch manipulierten mit einer dezidiert künstlichen Akustik, die komplett abweicht von dem räumlich Erwartbaren, das eher wattig ist: Dicker Teppich, dichte Nebelwolken, absolut geräuschloses Auftreten.

BZ: Wie muss man sich die Musik vorstellen?

TK: Mikrotonale Cluster, die ständig in Bewegung sind, die ständig changieren, die in Einem durchlaufen. Am Höhepunkt der Transformationsphase wurde der erste Teil aus Pergolesis *Stabat Mater* in der Nebelwand gespielt, dieses Duett für Sopran und Mezzo, in einer deutlich verlangsamten Fassung allerdings. Die Verlangsamung und Auflösung der Takthierarchie der Töne und des Shapings der Töne, eine Art von Minimal Music-Klang mit dem Ziel das Empfinden von Zeit, von zeitlichem Ablauf gänzlich aufzulösen.

BZ: Waren die Models eigentlich echt?

TK: Das war von Anfang an total klar, dass ich die Idee interessant finde, nicht mit professionellen Models zu arbeiten. Es gibt etwas, das mich seit Jahren immer wieder inspiriert: Zum Beispiel wie Martin Margiela an Fashionshows rangegangen ist und die Mode und die Idee des Models ab Ende der 1980er Jahre revolutioniert hat. Die Models bei

ihm waren Frauen in Berufen, die Architektin oder Designerin. Absolut eigenständige Persönlichkeiten und gerade nicht die unbeschriebene Projektionsfläche. Als es darum ging, wie dieser Schmuck präsentiert wird, fand ich total interessant, erstens, dass die Musiker*innen den Schmuck in Verbindung mit dem Instrument tragen. Die Bewegung der Hände, die in ihrer Sinnlichkeit so etwas Faszinierendes sind, besonders für Nicht-Musiker*innen. Wie geht das überhaupt? Wie treffen die die Töne und wie elegant wirkt es? Das hervorzuheben dadurch, dass es eine Art von Fremdkörper gibt, auch weil er verhältnismäßig klotzig ist. Der Ring hat eine gewisse Eleganz, aber er ist schon dick. Ich habe ihn natürlich anprobiert: Wenn du ihn trägst, wird deine Hand plötzlich schwer. Du nimmst sie anders wahr. Das sieht man auch von außen, als Betrachtende. Indirekte Direktheit. Er ist immer schon wieder weg. Sieht man ihn oder sieht man ihn nicht? Auf der anderen Seite fand ich es wichtig, dass es Körper als Körper gibt, also Körper, die an sich Instrument sind. Ursprünglich sollte auch ein Chor dabei sein. War dann leider zu teuer. Dafür aber eben Tänzer*innen, einfach sich bewegende Körper, die vielleicht eine Art Bindeglied gewesen sind zwischen Publikum und Musiker*innen. Die Aufhebung der klaren Trennung zwischen Darstellenden und Zuschauenden, zwischen Aktiven und Passiven. Das war die Rolle der Tänzer*innen.

BZ: Ich stelle mir vor, dass das Publikum selbst sehr viel Schmuck trägt.

TK: Ja, ich hatte mir das auch so vorgestellt. Lustigerweise musste man aber genau hinschauen. Das verschwindet alles in der Masse. Vor dieser Produktion habe ich mich nie für Schmuck interessiert. Ich fand dann aber tatsächlich in der

Tilman Kanitz © Sebastian Mayer



Historie dieser Firma inspirierende Gestalten. Da gab es beispielsweise eine Frau, die von den 1920er bis 1960er Jahren eine ganz wichtige Rolle gespielt hat. Cartiers damalige Kreativdirektorin Jeanne Toussaint hat die Geschichte von Cartier, und des Schmucks überhaupt, maßgeblich geprägt und das Schmuckdesign modernisiert – sie ist vergleichbar mit der Rolle von Coco Chanel, die in der ungefähr gleichen Zeit die Damenmode revolutionierte.

BZ: Aber wie gestaltet sich das dann in der Show?

TK: Es ging mir darum, den Schmuck so stark in den Vordergrund zu stellen, dass er wirklich zum Kleidungsstück wird. Das war dann auch ein wichtiger Aspekt als es in der Konzeption um das Kostüm ging. Nacktheit musste eine ganz große Rolle spielen. Die Sichtbarmachung des Körpers in einer Art, in der aber die Nacktheit nicht ausgestellt wird. Was natürlich ganz stark damit zusammenhängt, dass ein nackter Körper im Nebel ohnehin schon ein Körper ist, an dem die Dinge verschwimmen, wo er plötzlich nicht mehr im Vordergrund steht, wo der nackte Körper eher eine Objektivität bekommt. Das Verschmelzen des Körpers mit dem Außen wurde im Kostümbild durch Schleier und gazeartige Stoffe nochmal betont. Am Ende war es eine Art von unvollständiger Streetware. Für die Performer*innen ergab das eine Verbindung von casual naked, umhüllt von einer Materialität, die eine Verbindung zwischen dem Nebel und dem Körper hergestellt und die Kontur aufgehoben hat. Dadurch hat man den Schmuck unglaublich genau gesehen. Und gleichzeitig ging es über den Schmuck hinaus. Der Schmuck war nicht mehr einfach nur etwas Schmückendes, sondern bekam einen symbolischen Wert. In den ganzen Mythen gibt es doch immer wieder dieses Symbol des Ringes. Ich wollte das Objekt, diesen Ring in so eine Richtung aufladen, mit den Bildern, mit der Art der Bewegung,

der Art der Verlangsamung, der Art des Fremden, des Unbekannten, des Beängstigenden vielleicht sogar, was dann in der Musik und im Räumlichen sich vermittelt hat. Wo am Ende nicht klar ist, was war das jetzt? War das wirklich eine Show oder eine Performance? War das eine Party, bei der es irgendwelche Interventionen gab? War es ein Society-Event? Klar, das war es. Es hätte aber genauso gut, wenn man bestimmte Dinge weglassen hätte, auch in einem Opernhaus stattfinden können, einer öffentlichen Institution, oder...

BZ: ...in einer Blackbox eines Theaters?

TK: Ja, absolut. Es ist sowohl in einem institutionellen Kontext denkbar, als auch in einem wie beispielsweise dem Ballhaus Ost in Berlin. Sehr viel kleiner natürlich, aber trotzdem Eins zu Eins die Dinge umsetzend, um die es mir geht.

BZ: Wenn Cartier den Schmuck hergegeben hätte.

TK: Man hätte dann eben genau da eine Übertragung finden müssen. Es war für mich wichtig, dass der Abend eine Art von Gültigkeit hat, die über das Event hinausgeht, und eben auch keine reine Selbstbespiegelung aus Cartiers Perspektive ist. Oder ist so ein kommerziell ausgerichtetes Event der falsche Kontext, um an der Frage nach der Verbindung von alten mit neuen Formen der Darstellenden Kunst zu arbeiten: Nice content, wrong context?

BZ: Die Verbindung von Bildender Kunstszene und Luxuswelten und der High Society gibt es ja schon seit Ewigkeiten. Das ist ein ganz eigenes Feld. Auch der Kunstmarkt findet sich in genau dieser Verbindung. Und derzeit ist es ja in der Kunstszene en vogue, Performances in die Galerien zu bringen – man denke an Anne Imhofs drei Opern zum Beispiel. Es ist span-

nend, dass scheinbar der Musikkontext auch Einlass erhält – wahrscheinlich, weil es wiederum Musiker*innen oder Komponist*innen gibt, die nicht nur in Form von Stücken denken, sondern eben in kompletten Inszenierungen. Es kommt ja nicht von ungefähr, dass du, der ein paar Jahre der künstlerische Leiter des ausschließlich performativ arbeitenden Solistenensembles Kaleidoskop warst, nun solch eine Schmuckshow inszenierst.

Aber ich möchte nochmal über ein anderes Thema sprechen. Als Jugendlicher und Jungerwachsener konnte ich mir nie Fashionmagazine anschauen. Ich bekam ein ganz tiefsitzendes schlechtes Gefühl von Neid: Das sind Welten, denen ich nicht angehöre und auch nie werde. Die Erzählung ist, da gibt es diese wahnsinnigen Models, die da irgendwie ihre speziellen Körperlichkeiten haben, die der Realität auch schon immer etwas entglitten sind. Das ist eine Utopie. Diese Art von vielleicht auch kapitalistischem Begehren, spielt das in deinen Überlegungen eine Rolle?

TK: Den Vermarktungsaspekt würde ich von meiner Antwort auf den ersten Teil deiner Frage klar abtrennen. Der ist sicher auch super interessant, aber es ist gefährlich, das zu verbinden, weil ich den Neid nachvollziehen kann und der für mich tatsächlich eine große Rolle spielt. Das Utopische in der Haute Couture, das mystisch Unerreichbare – das sind alles Dinge, die mich tatsächlich immer schon interessiert und die ich immer geliebt habe. Schon als Kind habe ich all diese unerreichbar scheinenden Dinge bewundert; auch die Figuren, die diese Objekte zwischen Gebrauchsgegenstand, Kunstwerk, vergänglich/unvergänglich und unzerstörbarem Symbol kreiern haben. Das fand ich immer faszinierend und absolut begehrenswert.

BZ: Von wem sprichst du?

TK: Als Kind war es Paloma Picasso. Alles was sie ausgemacht hat, ihr Gesicht, ihre Augen, sie war Queen. Ich habe sie absolut bewundert. Diese Perfektion, diese Eleganz, diese göttinnenhafte Aura und was sie designt hat, das fand ich alles großartig. Das habe ich auch gesammelt. Einfach nur um es zu haben, weil ich es so perfekt fand und weil es gleichzeitig, und das meine ich mit dem Symbolhaften, Objekte waren, die für etwas Immaterielles standen, etwas, das über die materielle Manifestierung hinausreichte, etwas Transzendierendes.

BZ: Ein mystischer Wert.

TK: Genau, das ist das, was Kunst überhaupt ausmacht, sei es ein Song von Dufay oder eine Skizze von Goya oder oder oder. Das geht alles weit über das hinaus, was man zu Papier bringen kann, was man da hört und sieht. Es transzendiert. Aber, um auf deine Frage nach der Bedeutung der Models in der Mode zurückzukommen, es hat sich erst in den letzten 30 Jahren dahin entwickelt, dass einzelne Models Ikonen wurden. Das ist vielleicht eine Erfindung von Karl Lagerfeld, dass er beispielsweise Claudia Schiffer auf einen Thron gesetzt hat und sie dann wirklich ein Symbol für etwas Überirdisches wurde. Das Begehren danach existiert, seit es Menschen gibt. Es hat immer unterschiedliche Formen angenommen. Wir Menschen suchen diese Dinge: Erreichbar, unerreichbar, das Utopische. Je näher du zu kommen scheinst, desto weiter rückt es in die Ferne und entzieht sich dir. Das macht es so unendlich begehrenswert.

In den letzten Jahren habe ich auch immer sehr genau geschaut, was Martin Margiela gemacht hat. Wahnsinnig interessante Fashion, die eben auch total über das hinausgeht, was der Gebrauchsgegenstand Kleidungsstück leisten können muss. Und insofern war alles, was ich auch mit Kaleidoskop gemacht habe, in den Produktio-

nen, die ich geleitet habe, immer sehr stark davon inspiriert. Von der Fashionwelt überhaupt: Die Idee des Laufstegs. Die Idee der Projektionsfläche. Dass die Menschen, die dort zu sehen sind, beim Spielen oder Sich-Bewegen, für mich immer eine Projektionsfläche, eine Leinwand sein müssen, dabei aber gleichzeitig einen ganz persönlichen Standpunkt beziehen sollen. Mit der Idee, dem Publikum nicht zu sagen, was sie sehen sollen, sondern eigentlich möglichst blanc. Das heißt für mich: Viel leere Fläche, viel Weiß, viel Grau, viel Nebel, immer die Verunklarung, Floating content

Was kann man diesem Publikum eigentlich zeigen, was so perfekt den Anforderungen entspricht, die ein kapitalistisches System an seine Bevölkerung stellt, die so folgsam mitmacht?

eben. Die Fantasie in der Betrachter*in anregen und provozieren. Ich möchte auf keinen Fall, dass zwei Menschen den gleichen Blickwinkel auf das Gesehene, Dargestellte haben können, dass sie auf keinen Fall sagen können: Ah ja, das sollte dieses oder jenes sein. Nein! Ich suche eine größtmögliche Offenheit des Dargestellten in Verbindung zum individuellen Erleben. In der Cartier-Show war das gegeben durch die schiere Größe des Raumes. Es waren zwei Hallen, die jeweils ungefähr 1500 Quadratmeter groß sind. Und durch diese unglaubliche Ausdehnung hatte man die Möglichkeit, dass der Publikumskörper sich ausbreiten kann und es viele Möglichkeiten gibt, verschieden auf die Dinge zu schauen.

BZ: Auch weil das Publikum generell desorientiert ist durch den Nebel und Sound?

TK: Schnelle Bewegungen wirkten banal; ein bisschen unerklärlich, warum das so ist. Aber die Langsamkeit der Bewegungen, Momente des Stillstands, Tableaux vivants, Anmutungen altmeisterlicher Gemälde. Du siehst was, das

plötzlich wieder verschwindet. Unglaublich und schwer vorstellbar, wenn man nicht dabei war.

BZ: Ich finde ja auch weiter die Frage nach den Produktionsbedingungen spannend. Du hattest eben schon gesagt, im Ballhaus Ost wäre das auch möglich gewesen.

TK: Vielleicht ist da auch die Frage versteckt: Was ist mein Bezug zur Fashionwelt? Wo findet sich der Aspekt der Vermarktung? Und der Aspekt der Verwertung, der in der kapitalistischen Logik eng

damit verknüpft ist? Dann würde ich sagen, dass ich am Anfang Skrupel hatte, dieses Event anzugehen. Ich habe für mich eine Rechtfertigung gesucht, die einer traditionellen, wahrscheinlich linken Neue-Musik-Denke entspricht. So bin ich sozialisiert.

BZ: Eine Form von Enthaltensamkeit?

TK: Bestenfalls dezidiert antikapitalistisch, nicht kapitalistisch verwertbar. Das Sperrige, Skeptische, Hinterfragende etcetera. Das war für mich lange sehr natürlich und klar und unhinterfragt gültig.

Der plötzliche Sprung für mich, als musikalischer Leiter von Kaleidoskop aufzuhören und kurze Zeit später von einer Agentur angesprochen zu werden, ob ich mir vorstellen könnte, eine Show von Cartier zu konzipieren. Das war total »dark and bright« oder halt »bright and dark«. Soll ich für die »Bösen« arbeiten? Im Entwicklungsprozess habe ich anfangs gedacht: Okay, ich muss dieses Publikum provozieren! Oder: Am Anfang gab es auch noch zu einem bestimmten Zeitpunkt der Show eine Horde von Statist*innen, die den

Saal stürmen sollten und die ganze Dekoration zerstören sollten und dazu eine irrsinnig laute Punk-Band. Das fanden die übrigens sogar ganz geil. Aber es kam für mich eben die Frage des Moralischen auf, irgendwie so eine innere Moral, der erhobene Zeigefinger und auch die Angst: Was sagen denn die ganzen Leute, mit denen ich bisher gearbeitet habe, wenn ich plötzlich so was mache?

Interessanterweise war letzteres Bedenken auch nicht unberechtigt. Aber im Prozess – ich habe fast das gesamte Jahr 2019 mit dem Projekt

Genau das würde ich gerne hinkriegen, dass Menschen, die es gewohnt sind irgendwie von vorne bis hinten alles in den Arsch gesteckt zu kriegen, das sie sich noch nicht mal erträumt haben, dass die sowas ganz Reduziertes erleben und da drin eine Art von Ansprache finden.

verbracht – hat sich in mir was verändert. Am Anfang hatte ich auch eine bestimmte Einstellung zu den Leuten von Cartier, so eine Art von Abwehrhaltung denen gegenüber, eine Überheblichkeit, eigentlich wie: Ich weiß es besser und ihr seid so fucking unreflektiert. Ihr checkt doch gar nicht, was hier gerade abgeht! Zum Beispiel deren Angst, dass das Headquarter in Paris sagt: Nee, das erinnert zu sehr an die Gelbwesten und so.

Das fand ich dann zunehmend interessant, weil es alles Sachen sind, die passieren in der Welt und in dieser Welt wird aber auch dieser Schmuck hergestellt und verkauft. Das ist ja alles miteinander verbunden und hochinteressant und hochinspirierend. Es ist ja nicht so, dass man heute sagen kann, die sind gut und jene sind böse oder die reden Quatsch und jene haben Recht. Es ist alles hochkomplex und es lebt, es passiert. Daher kann man es nicht ausblenden. Da habe ich in meiner Anfangsphase gemerkt: Okay, wenn ich moralisch argumentiere, dann bin ich genauso spießig wie alle anderen exkludierenden Spießier auch. Ich habe gemerkt, dass es eigentlich interessant ist, wie die Cartier-Menschen denken und handeln

und wie sie mit den ihnen auferlegten Beschränkungen umgehen.

BZ: Als eine andere Form der Dramaturgie oder Intendanz?

TK: Genau, das sind Beschränkungen, die zusammenhängen mit dem System, innerhalb dessen wir leben und das System innerhalb dessen so eine Firma existiert. Da können wir uns als Künstler*innen nicht ausnehmen. Wir leben in

dem System. Wir leben von dem System. Wir sind vielleicht dem System kritischer gegenüber als eine Firma, die das System bedient. Aber dennoch, wir profitieren auch enorm davon.

BZ: Die Gelder von öffentlichen Förderungen sind vielleicht auch gar nicht so andere Gelder.

TK: Da spricht man wenig drüber: Es sind halt Steuergelder und wo kommen die Steuergelder her? Ist das saubereres Geld, als wenn die Siemens-Stiftung Kohle verteilt? Ist es berechtigt Fördergelder für ein Konzert abzulehnen, das von Siemens finanziert wird? Ist das dreckigeres Geld, aus historischen Gründen? Wieviel Prozent der aktuell generierten Steuergelder kommen aus Geldern, die irgendwelche Waffenfabriken ausschütten? Das ist doch total dreckiges Geld. Spricht man aber nicht drüber.

BZ: Luxusschmuck wird ja auch versteuert – bestenfalls.

TK: Ich habe dann gedacht: Es ist vielleicht inter-

essant sich aus der Logik mal raus zu begeben und zu versuchen, eine unabhängige, auch moralisch unabhängige Position einzunehmen und aus dieser Position heraus etwas zu machen und zu überlegen: Wer ist eigentlich das Publikum? Wer geht denn eigentlich in so eine Boutique? Wer kauft diesen Schmuck? Sind das Intellektuelle? Sind das Klassik-Musikhörer*innen? Sind das Theatergänger*innen? Ist das ein konservativ gebildetes Publikum? Oder ist das vielleicht ein Publikum, das – total im Moment lebend – einfach das anschaut, was irgendwie gerade stylish ist, das überhaupt nicht festgelegt ist auf eine bestimmte Kunstrichtung oder Musikrichtung. Ich glaube, das kann ich sagen: Es ist ein total hedonistisches Publikum. Es geht ihnen um den Moment, um den Genuss des Moments, komplett unhinterfragt, komplett unkritisch oder nur ganz momenthaft oberflächlich kritisch, aber eigentlich total unreflektiert. Ich sage das nicht wertend, sondern ich formuliere das als eine Beschreibung einer Möglichkeit zu leben. Und das fand ich interessant. Was kann man diesem Publikum eigentlich zeigen, was so perfekt den Anforderungen entspricht, die ein kapitalistisches System an seine Bevölkerung stellt, die so folgsam mitmacht? Es sind irgendwelche Instagram-Influencer*innen, die ihr Publikum animieren, mehr zu kaufen. Und was kann man diesem Publikum geben, ohne dabei moralisch zu werden, ohne sich dabei in eine höhere Position zu begeben? Denen etwas zu geben, was total einfach ist, einen Moment der einen berührt und man gar nicht weiß, was los ist.

Das passierte dann tatsächlich ganz am Ende der Show. Da gab es ein riesiges Dinner, das vollkommen überfrachtet und prachtvoll war, wirklich fantastisch. Nachdem alles abgeräumt war, begann der letzte Bestandteil dieser, ja Oper. Es kamen Tänzer*innen und Musiker*innen in einer Prozession sternförmig in die Halle rein, in den Lärm dieser saufenden Schickeria. Die Performer*innen bewegten sich in einem total

verlangsamten, artifiziellen Gang, der jeden Schritt, auch akustisch, extrem betont hat. Allein das hat das Publikum zum absoluten Schweigen gebracht, und zwar schlagartig. Die kamen rein und nach Sekunden: Totenstille. 350 völlig besoffene Superreiche sind plötzlich totenstill. Und es baute sich in diesem Marsch durch die Halle nach und nach Purcells »When I am laid in earth« auf, immer wieder wiederholt, wie ein Mantra, bis der Song irgendwann ganz da war, wirklich gespielt wurde, nicht in irgendeiner verfremdeten Art und Weise, als Arie mit einer Sängerin und einem Orchester, für einen Moment. Und er verflüchtigte sich dann wieder, in einen zweiten Übergang: Von dem Prozessionsartigen zu einer Art Schreittanz. Aber immer noch mit dem Grundrhythmus des Lamentos – wie ein ganz langsames Fallen ins Nichts. Und dann gab es den Cut: Fettes Licht auf die zweite Bühne und dort erklang der dritte Satz aus »Sommer« von Vivaldi. Für diesen Act habe ich Chouchane Siranossian engagiert, eine Barockgeigerin, die 2020 beispielsweise bei den BBC Proms und dem Musikfest Berlin auftritt. Sie hat dieses Showtalent, ist aber noch nicht wirklich bekannt. Es gibt sie noch nicht wirklich. Das Unbeschriebene hat mich gereizt. Und was ich da gesucht habe, war eine Verbindung von einerseits hochqualifiziertem Violinspiel, Barockkönnen und -wissen. Sie hat eng mit Reinhard Goebel gearbeitet und wahnsinnig viel Originalliteratur aus der Zeit gelesen und kennt sich irrsinnig aus. Aber gleichzeitig hat sie auch das Potential für diese Art von Prolligkeit und Vulgärem, was mich total interessiert. Eigentlich finde ich die Verbindung toll, den Bereich zwischen den Extremen!

Und das war für mich am Ende das am meisten Berührende eigentlich, diese unglaublich traurige Arie mit diesen Menschen, die dort schreiten und in so verzerrten Bewegungen immer wieder erstarren. Dieser Totentanz. Und dann die Explosion von Jemandem, die irrsinnig geigen und

Musik machen kann und einem Orchester, was da irgendwie drum herumspielt und sich bewegt, so unabhängig und vital. Für zweieinhalb Minuten. Dann die Tänzer*innen, die durch diese riesige Halle rennen und über Tische springen. Chaos. Eigentlich ähnlich der Ursprungsidee, dass Punks alles zerstören, bloß auf eine sehr artifizielle Art. Am Ende sagten einige aus dem Publikum zu mir, sie hätten sich nicht mehr getraut zu atmen und hatten Tränen in den Augen. Und die Erleichterung als dieser Vivaldi kam!

Vorher dachte ich, genau das würde ich gerne hinkriegen, dass Menschen, die auf eine Art schon alles gesehen haben oder sich alles leisten können oder die es gewohnt sind irgendwie von vorne bis hinten alles in den Arsch gesteckt zu kriegen, dass sie sich noch nicht mal erträumt haben, dass die sowas ganz Reduziertes erleben und da drin eine Art von Ansprache finden.

BZ: Wie viele Menschen haben da eigentlich mitgewirkt.

TK: Es waren acht Tänzer*innen und dreizehn Musiker*innen, eine Sologeigerin, drei Sängerinnen, eine davon die Popsängerin Lary, eines der German faces von Cartier. Aus diesem Grund sollte sie von Anfang an dabei sein. Ich war skeptisch, aber weil ich beschlossen hatte, irgendwie zu allem erstmal Ja zu sagen und es dann zu transformieren, habe ich gar nicht weiter darüber nachgedacht, sondern geschaut, was passiert. Sie hat dann einen Song von sich in der Nebelwand gesungen. Ich habe den für Streicher arrangiert und es war geil. Vorher war ich wirklich skeptisch darüber, weil ihre Musik auf mich irgendwie steif wirkte. Und dann war es toll, sie hat so fantastisch gesungen. In einer Einfachheit und Direktheit, die mich sehr berührt hat.

BZ: Vielleicht braucht man manchmal einen anderen Kontext...

TK: Das entstand aber auch durch die Arbeit mit dem Tänzer und Choreografen Frank Willens, der mit allen sehr intensiv körperlich gearbeitet hat. Es ging sehr viel um körperliche Nähe. Um Intimität – und deren Abwesenheit. Wir, also das ganze Ensemble, haben uns in den zwei Wochen auf vielen Ebenen kennengelernt. Tanzen und Musik machen war ein Aspekt. Das hat in dieser Gruppe eine Art von Nähe und Vertrautheit als Grundstimmung erzeugt. Die ganze Produktion war sehr aufgeladen, auch erotisch. Das hat sich dem Publikum vermittelt als eine Art von Grundspannung. Die Verbindung von Popgesang und klassischem Gesang, die Tänzer*innen, teilweise vom Ballett kommend, teilweise aus einem so richtig Hardcore-Berliner-Diskurs-Performance-Kontext, eine interessante Mischung.

BZ: Das ist sie wohl dann, deine erste Opernproduktion.

Bastian Zimmermann ist einer der Redakteure des *Positionen*-Magazins und arbeitet außerdem als Dramaturg und Kurator in musikalisch-performativen Kontexten.

Schweigen

Performativität in der Macht der Wahl

Nina Guo

»The fact that man is capable of action means that the unexpected can be expected from him, that he is able to perform what is infinitely improbable.«

Hannah Arendt, *The Human Condition*

Während einer Chorprobe eröffnete unsere Dirigentin uns ein Geheimnis. Wir Sänger*innen waren unkonzentriert, die Energie erschöpft und allerorten hatten wir zuvor Fehler gemacht. Der größte Fehler war freilich, dass es uns schlichtweg nicht gelingen wollte, gemeinsam den Taktschwerpunkt zu halten. Diesen Einsatz wieder und wieder zu üben, ermüdete und frustrierte uns; einer nach dem anderen hörten wir

rend der gemeinsamen Probe zustimmten – beruhete auf dem potenziellen Bruch mehrerer Verträge. Während eines Konzerts ist die Gemeinschaft zweier körperlicher Gruppen – Aufführende und Zuhörende – der Idee einer Aufführungssituation verbunden. Jede Gruppe bestärkt und bedingt zugleich die andere, so wie beide gemeinsam das ursprüngliche Ziel ihrer Zusammenkunft befördern, das noch starker ist als die einzelne Gruppe für sich genommen: die Aufführung selbst. Einfache Verträge (die Interpret*innen versprechen eine Aufführung, das Publikum verspricht seine Aufmerksamkeit) erschaffen Beziehungen, die durch jene Musik aufrechterhalten wird, die im Rahmen dieser Aufführung klanglich realisiert wird. Die

Wie kann Schweigen aber durch Musiker*innen auf Bühnen verwendet werden, um Machtverhältnisse und performative Praktiken aufzudecken?

auf zu singen. Nachdem die Dirigentin zunächst die einzelnen Gruppen zurechtwies, erklärte sie in einem letzten Versuch, um den Frieden wiederherzustellen: »Meine größte Sorge ist, dass ich einen Schlag im Konzert vorgebe ... und nichts passieren wird. Ihr werdet nicht singen und ich werd bloß irgendein Idiot sein, der mit seinen Armen auf der Bühne herumfuchtelt.« Wir alle lachten über diese absurde Vorstellung und die Probe setzte ihren gewohnten Lauf fort.

Diese Sorge – von der sie dachte, dass wir sie teilen würden und der wir stillschweigend wäh-

Angst der Dirigentin lag nicht darin, dass wir einen schlechten Vortrag leisten oder dass uns das Publikum ausbuhnen würde, sondern in einer viel grundlegenderen Störung: unsere Entscheidung, *nicht* zu singen. Wenn Machtdynamiken in direkter Beziehung zur Klangerzeugung stehen, dann wirft uns der Vortrag von Stille als Sprache der Verweigerung ins Politische. Es drängt sich unmittelbar die Frage auf: *Warum* entscheiden sie sich dazu, nicht zu singen? In diesem fiktiven Konzert neigt sich die Waagschale der Machtver-

hältnisse in Richtung des Chores durch seinen Akt des *Schweigens*.

Als englische Muttersprachlerin reizt mich der Begriff des *Schweigens*, da er im Englischen kein Äquivalent hat. Um *Schweigen* zu übersetzen benötigt man im Englischen mindestens zwei Worte wie *remain silent* oder *keep quiet*, wodurch die Tat des *Schweigens* ihre Einheit verliert. In der englischen Übersetzung suggerieren die Hilfskonstruktionen die Fortsetzung eines fehlenden Klangs; die Aktivität wird passiv, da sie bloß noch fortsetzt, was schon zuvor gegeben war. *Tacit* könnte dem deutschen *Schweigen* näherliegen, benötigt als Adjektiv aber eines Nomens, das es aktiviert. Wenn es Stille modifiziert, befördert *Tacit* ein Verständnis von der Bedeutung der Stille; es ist nicht auf die schweigende Handlung beschränkt. *Schweigen* aber hilft nicht notwendigerweise dem Verstehen; es kann zugleich dem Obskuren dienen, wo jemand beispielsweise eine Antwort schuldig bleibt. Klassische Musiker*innen sind mit dem *Tacet* vertraut, das sie in Notentexten anweist, über lange Strecken hinweg still zu bleiben. Vergleicht man *Schweigen* und *Tacet*, gibt sich ein tiefgreifender Unterschied zu erkennen: Wahl gegen Befehl. *Schweigen* kann Hörerwartungen unterwandern. Die Dirigentin meines Chors fürchtete sich mehr vor der Stille als vor einer schlechten Aufführung: Auch eine schlechte Interpretation kann gewisse Erwartungen an den Klang befriedigen. Eine unerwartete Handlung wird vollbracht, wenn jemand antworten könnte oder sollte, sich aber dagegen entscheidet.

Obwohl mein Chor keinesfalls ein politisches Statement beabsichtigte, werde ich diese hypothetische – und deshalb potenzielle – Bedrohung durch die Stille des Chores verwenden, um das *Schweigen* in der Welt des politischen Protests zu untersuchen. Anknüpfend an Brandon LaBelle, die Stille im juristischen Rahmen als »vital and complicated medium« beschrieben hat, schlage ich vor, das *Schweigen* als einen Aspekt zu behandeln,

der in Beziehung zur Performativität steht. Das performative Wesen des protestierenden *Schweigens* leibt seine Tat dem Körper des Aufführenden ein, und es ist genau diese physische Präsenz des selbstbestimmten Körpers, die Stille unüberhörbar Sprache werden lässt. Wie kann *Schweigen* aber durch Musiker*innen auf Bühnen verwendet werden, um Machtverhältnisse und performative Praktiken aufzudecken?

Produktion, Unterbrechung und Wahl

Damit *Schweigen* als Unterbrechung effektiv wird, müssen wir es als ein Potenzial von Klangerzeugung ansehen. In *The Human Condition* erklärt Hannah Arendt: »Speechless action would no longer be action because there would no longer be an actor, and the actor, the doer of deeds, is possible only if he is at the same time the speaker of words« (78–79). Es ist die Verfügung übers klangliche Potenzial und die Wahlfreiheit, wann es erklingen soll, die eine solche Handlung bedeutungsvoll macht. *Tacet* und *Schweigen* können als Antinomienpaar im Spektrum des *remaining silent* begriffen werden. Das Aushalten der Pause im *Tacet* bestätigt die Affirmation der musikalischen Interpretation. In ihrem Text *On Revolution* beschreibt Arendt ein transzendentes Gesetz, »to which men owe obedience regardless of their consent and mutual agreements«, und *Tacet* hat eine gleichartige »transcendent source of authority«: die Musik in ihrer dialektischen Verfassung als ein Jenseits der menschlichen Macht und als Gegenstand, der doch zugleich von eben dieser Macht produziert wird (190). Eine Musiker*in bleibt an den richtigen Stellen ruhig und trägt so zur Erhaltung der Gesetze dieses Lands namens Musik bei; die Bedürfnisse der Musik und die Erwartungen des Publikums werden befriedigt. Im Gegensatz dazu bedeutet *Schweigen*, sich bewusst zu entscheiden, keinen Klang am falschen Ort zu machen.

Damit Unterbrechung funktioniert, muss es Zeugen des vereitelt Erwarteten geben. Die Stille

des Chors wähen der Probe hätte ein machtvoller Fall von *Schweigen* sein können, wenn wir gegen die Dirigentin protestiert hätten (oder – mehr noch – gegen Frühproben und fehlenden Kaffee). In einem Konzert wiederum wird die Stille des Chores vom Publikum gehört. Man kann hier erneut Arendt folgen: »Power corresponds to the human ability not just to act but to act in concert. Power is never the property of an individual; it belongs to a group and remains in existence only so long as the group keeps together« (44). Kann Macht entstehen, wenn man als Chor gemeinsam im Konzert handelt? Wenn es den Erwartungen des Publikums und der Dirigent*in zuwiderläuft, hat der Chor die Oberhand. Da aber das *Schweigen* eine Tat klanglicher Verweigerung ist, beruht die Macht des Chors auch auf jener Gruppe, die der Aufführung beiwohnt und der sie verweigert wird.

Der performative Körper und Prekarität

Beginnt das Publikum einmal damit, sich zu fragen, wieso der Chor absichtlich nicht singt, verwandelt sich der Chor von einem gestaltlosen Hintergrund zur mühelosen Musikerzeugung in eine Gruppe von Menschen mit eigener Handlungsmacht. Indem gegen den ursprünglichen Vertrag des Aufführenden revoltiert wird, wandelt sich der Chor von musikalischer Aufführung zu politischer Performativität. »Performativity names that unauthorized exercise of a right to existence that propels the precarious into political life« (Butler 101).¹ Wenn eine Musiker*in sich entscheidet, still zu bleiben, dann ist ihre Wahl *nicht autorisiert* durch die Rolle, die ihr das Publikum zugesteht. Dessen ungeachtet übt die Musiker*in *a right to existence* aus, indem sie die performative Hoheit über die Klangerzeugung übernimmt. Das *Schweigen* begründet eine gewisse körperliche Autonomie, die durch die Integrität der Wahl befreiend und bestärkend wirken kann. In ihrem Essay »The Aesthetics of Silence« schreibt

Susan Sontag: »Silence is the artist's ultimate other-worldly gesture; by silence, he frees himself from servile bondage to the world, which appears as patron, client, audience, antagonist, arbiter, and distorter of his work.« Stille wird zur vollständigen Freiheit, wo künstlerischer Ausdruck zur Ware wird. Wer sein Honorar ausschlägt, nutzt als Musiker*in die eigene Prekarität, um den eigenen Wert zu benennen und zu erhöhen.

Da der Schauplatz der Erschaffung von Aufführungen der Körper des Aufführenden ist, entwickelt die Performativität eine »servile bondage to the world«. Wenn wir Musik bloß als klangliches Objekt außerhalb oder jenseits der Körper betrachten, die sie erzeugen, dann erkennen wir zwar die »doer of [musical] deeds«, aber nicht notwendigerweise den »speaker of words«, den Handelnden, an. So wird das *Schweigen* in diesem Kontext eine Forderung an das Publikum, auch den Körper in seiner Präsenz durch die Adressierung seiner eigenen ökonomischen Prekarität und Handlungsmöglichkeiten zu betrachten. »We might say: the performative emerges precisely as the specific power of the precarious – unauthorized by existing legal regimes, abandoned by the law itself – to demand the end to their precarity« (Butler 121). Genauer gesagt: Das *Gesetz* kann hier mit der undeutlichen Gewalt der *Musik* und der klanglichen Erwartungshaltung verglichen werden. Als Protestform und nicht autorisierter Akt im Konzertrahmen ist das *Schweigen* ein Modus des Politischen.

Der leere Schlag: Wenn Musiker protestieren

Ein musikalischer Boykott ist eine Handlung des *Schweigens*; in ihrer Entscheidung, nicht zu spielen, bleiben Musiker*innen in der Form des Protests still. Die jüngsten kulturellen Boykotte finden ihre historischen Vorläufer in den großangelegten Boykotten der 1980er-Jahre gegen Südafrika, die von internationalen Künstler*innen gegen das Apartheid-Regime ausgingen. Einfluss

auf die Produktionsmittel (die eigenen Körper der aufführenden Musiker*innen) auszuüben und ein Produkt (ein Konzert) zu verweigern, funktionieren als Protestform einer Sprache von Negativität. Obwohl das Ende der Apartheid sich auf zahlreiche Faktoren zurückführen lässt, weckte der Boykott die Aufmerksamkeit und führte zu größerem Druck durch die internationale Gemeinschaft auf das Land. Obwohl diese Künstlergruppe auf der ganzen Welt verstreut war, gewannen sie durch ihr *Schweigen* Macht.

Boycott, Divestment, Sanctions (BDS) stellt das ökonomische Opfer der teilnehmenden Musiker*innen in ihrem fortlaufenden Protest gegen die israelische Behandlung der Palästinenser*innen in den Vordergrund. Laut der BDS Internetseite haben israelische Konzertagenturen nun Schwierigkeiten, Künstler*innen einzuladen, »despite offering large sums of money to [them] to defy the cultural boycott.« Der Politikwissenschaftler Eyal Weizmann denkt, »it has become popular in part because, at its most basic level, it turns *non-action* into a form of activism« (*Assuming Boycott* 102). Die Macht der kollektiven Stille wird größer als die monetär erbrachte Sicherheit.

Einfach nicht zu spielen ist nicht genug; ein musikalischer Boykott durchs *Schweigen* bedarf einer Aufführung der Wahlmöglichkeiten. 2015 gab die alternative Rockband Wilco auf Facebook den Abbruch eines Konzerts als Protest auf den »Indiana Religious Freedom Restoration Act« bekannt. Genauso wie beim südafrikanischen Boykott schuf die musikalische Verweigerung eine erhöhte Aufmerksamkeit über ein Problem, das der Band wichtig ist, und da Facebook eine Social-Media-Plattform ist, war das Publikum dementsprechend auch weitaus größer als die übliche Fanbase der Band. Schaut man sich die 6170 Kommentare unter der Veröffentlichung auf Facebook an, dann sind die Meinungen zwischen Unterstützung (»Danke, dass ihr ein Zeichen gesetzt habt. Und ich bin ein Hoosier«), Bestürzung (»Diese Band sollte verklagt

werden für ihre Weigerung, eine Dienstleistung zu erbringen, für die man sie vertraglich angestellt hat, aber sie sollte nicht dazu in der Lage sein, ihren Auftritt wegen ihres Bias und der Diskriminierung abzusagen! Wen interessiert es, ob sie mit den Gefühlen anderer Leute nicht übereinstimmen!«) und Ablehnung (»Ich habe IMMER NOCH NICHTS von WILCO gehört, aber wer auch immer sie sind, sie haben scheinbar keine Ahnung übers Gesetz, Anstand und über die Geschichte, und hegen nicht den Wunsch, dass andere Menschen ihre Freiheit auskosten können.«) angesiedelt. All dies bloß, weil die Band sich weigerte, ihr Konzert zu geben!

Ob der aufführende Körper als individuell angesehen wird, beeinflusst das *Schweigen* als Protesthandlung. Bands und Solokünstler*innen werden im Vergleich zu größeren, institutionalisierten Musikorganisationen weniger daran gehindert, sich selbst wahrzunehmen und zu handeln, da sie üblicherweise weniger Mitglieder haben und leichter Entscheidungen fällen können. Musiker*innen, die nicht zugleich Solist*innen sind, fällt eine solche Entscheidung schwerer, da sie dadurch von der Gruppen- zur Individualmentalität wechseln. Die Dachorganisation des Orchesters als politisch neutrale Institution verschleiert die Handlungspotenziale ihrer einzelnen Mitglieder. Die Macht befindet sich im Innern der gesamten Gruppe, die durch ihre Wahrnehmung davon strukturiert wird. 2011 suspendierte das London Philharmonic Orchestra (LPO) vier seiner Mitglieder, nachdem diese einen offenen Brief unterzeichneten, der das Israel Philharmonic Orchestra anprangerte. Die Suspendierung sorgte dafür, dass die Musiker*innen nicht mehr spielen konnten – eine Stille als Strafe für das Nicht-*Schweigen*. Was würde geschehen, wenn die Musiker*innen *Schweigen* in einem Konzert ausprobiert hätten, um so ihre Vorstellungen auszudrücken? Wenn die protestierenden Orchestermitglieder einfach den Saal verlassen

hätten, wäre dies vielleicht nicht klar geworden oder hätte wie ein seltsames *Tacet* ausgesehen. Der institutionelle Verband »Das Orchester« ist eine einzigartige Organisation politischer Neutralität, die die Handlungsmöglichkeiten ihrer einzelnen Mitglieder verschleiert. Die Macht liegt hier in der Gruppe selbst, und diese Gruppe ist teilweise davon geprägt, wie sie wahrgenommen wird.

Wenn ein Orchester sich im *Schweigen* versucht, wird der Protest unzweideutig. Bei einem Konzert im Jahr 2011 wurde der damalige künstlerische Leiter des Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), Robert Minczuk, öffentlich von seinem Ensemble boykottiert. Die Musiker*innen protestierten gegen Minczucs Initiative, das spielerische Niveau des Ensembles durch Einzelevaluationen und



mögliche Kündigungen zu erhöhen. In einem YouTube-Video namens *Bye, bye Minczuk! Viva a OSB!* sieht man Minczuk vor einem affektierten Publikum an das Pult treten, den Konzertmeister mit Handschlag begrüßen, nur um mitzuverfolgen, dass die Orchestermitglieder die Bühne verlassen, sobald der Dirigent den ersten Einsatz gibt.

Verglichen mit kulturellen Boykotten handelt es sich hier wirklich um ein protestierendes *Schweigen*. Es gibt eine Erwartung an die Klangerzeugung und deren Verweigerung. Die Stille wird so körperlich spürbar und symbolisch hoch aufgeladen. Minczuk lässt seine Hände auf einen leeren Schlag fallen – die Stille jener, die sich weigern, zu spielen. Der Protest ist für alle gedacht, die physisch anwesend sind. In den vorangegangenen Boykottbeispielen veranstalteten die Musiker*innen *Schweigen* noch zur Repräsentation ihres Glaubens an eine gemeinsame Sache. Ihr Opfer zeigt ihre Überzeugung, aber ihnen gehören nicht wirklich die Körper, um die es ihnen wirklich geht. Sie geben ihre Sichtbarkeit jenen, die selbst keine haben. Im Beispiel des OSB sind es wiederum die abgehenden Musiker*innen selbst, deren Lebensgrundlage durch die Evaluationen bedroht ist. »We must claim rights of bodily integrity even if our bodies are never simply our own« (Butler 99). Indem sie von der Bühne gehen, beanspruchen die Musiker*innen ihre Körper vor den Augen der Zeug*innen. Sie fangen an, durch die Aufführung ihrer Wahl der Stille zu existieren.

The Theater of Duct Tape: Visuelles Schweigen
Außerhalb des Konzertsaals wird aus dem *Schweigen* als Verweigerung des Musikmachens ein Symbol gehemmter Sprache. Da Musiker*innen die Rolle der Klangerzeugung angenommen haben, ist ihre Aufführung eher ein Akt der Verweigerung als die Aufführung ihrer eigenen Prekarität. Das

Photo #111 in Familiar Faces Series, NOH8 Campaign website.

Schweigen bezieht sich sowohl bei Musiker*innen als auch bei Nicht-Musiker*innen auf die Elemente eines visuellen Theaters des *Schweigens*. Außerhalb der Sichtbarkeit, die eine Bühne bietet, nutzen nichtmusikalische Protestierende ihren Körper als Schauplatz der schweigenden Handlung; und eine übliche Geste dafür ist die Verwendung von Klebeband zur Abdeckung des Munds. Das Band symbolisiert die Entreißung des Sprachakts (und deshalb der Menschlichkeit an sich). Der Mund – Produzent von Sprache und Ausdruck – wird verdeckt, wodurch ihm die Fähigkeit zur Klangproduktion genommen wird. In anderen Fällen werden Vokallaute dumpf, sodass alle Kommunikationsversuche erstickt werden. Anders als bei Musiker*innen, die nicht spielen, hat die Aktivität dieses *Schweigens* gewalttätige Untertöne. Klebeband ist dick, unangenehm, oftmals nur schwerlich und schmerzhaft von der Haut zu entfernen. Wer solches Material verwendet, geht davon aus, dass niemand es freiwillig auf sein Gesicht kleben würde. Die Nachricht an die Zuschauenden lautet: »My silence is being forced upon me against my will.«

Hier drängt sich die alte Frage auf: Wer zwingt wen? Und: Wieso? Klebeband hat keine inhärente politische Bedeutung und kann deshalb von jeder politischen Gruppierung verwendet werden. Als gebürtige Kalifornierin kommen mir gleich zwei Beispiele in den Kopf: Die Kampagne für gleichgeschlechtliche Ehen NOH8 und die Gegenproteste in der Dokumentation *Jesus Camp* von 2006. Auffallend ist hier, wie beide Gruppen die gleiche Form visuellen *Schweigens* für zwei völlig unterschiedliche – gar gegensätzliche – ideologische Ziele einsetzen.

Die NOH8-Kampagne ist eine gemeinnützige Organisation, die sich als »fotografischer stiller Protest« beschreibt und auf Grund der sogenannten Proposition 8 (eine kalifornische Petition gegen gleichgeschlechtliche Ehen) gründete. Sie ist bis heute aktiv »to stand against discrimination

and bullying of all kinds«. Die Abbildung zeigt das Foto eines NOH8 Protests, das das typische Klebeband und das Logo beinhaltet. Unter den tausenden Fotos auf der Website sticht dieses auf Grund des Megafons am verklebten Mund heraus. Wenn der Klebestreifen die Verstummung symbolisiert, dann amplifiziert das Megafon die

Feind, den Gegner und den Rächer zum *Schweigen* zu bringen. Der Herr will die Kleinsten nutzen, die Weisen zu verwirren, jene Dinge, die nichts sind, um die seienden Dinge aufzuheben.« Die Anwesenheit der Kinder ist kein Zufall; sie sind vielmehr der Hauptbestandteil in dieser Aufführung ihrer eigenen Machtlosigkeit. Da sie zu jung

Schweigen kann sowohl für die innere Gruppendynamik als auch deren äußere Wahrnehmung ein wertvolles Werkzeug in Protestgruppen sein.

Unterdrückung. Allerdings können wir die Hand des Menschen sehen, die das Megafon hält; ein bildliches Zeugnis seiner Fähigkeit, selbst zu entscheiden, ob er sich den Streifen auf den Mund klebt, oder nicht. Das Megafon zeigt, dass eigentlich ein Klang da sein sollte. Deshalb wird die Darstellung unterdrückender Stille verstärkt; dennoch denke ich, dass das Handlungspotenzial in der Stille verloren geht. Indem das Foto uns daran erinnert, dass kein Klang tatsächlich hörbar ist, macht es das Foto in seiner Performanz selbstreferentiell, eine Erinnerung, die uns aus dem kraftvollen Symbolismus gestohlener Sprache zurückholt.

Während die NOH8-Kampagne Unterstützung aus den unterschiedlichsten Bereichen erfuhr, sind die Protestierenden im Dokumentarfilm *Jesus Camp* von 2006 allesamt Kinder. Der Film zeigt ein Ferienlager der Charismatic Christians, bei dem Teilnehmende mit evangelikaler Ideologie wie der Vorstellung von Abtreibung als Mord indoktriniert werden. Die Lagerbewohner*innen weinen gemeinsam und kleben sich rotes Klebeband auf ihre Münder, auf dem »LIFE« geschrieben steht – ein visuelles *Schweigen*, das sich später bei einer Protestszene in der Hauptstadt Washington D.C. wiederholt. Während die Münder der Kinder verklebt werden, erklärt der Leiter des Lagers: »Die Bibel sagt, dass der Herr in die Münder der Babys ein gottgewolltes Lob gelegt hat, um den

sind, um zu wählen, können sie – wie die abgetriebenen Föten – nicht in der Regierung sprechen. Sie repräsentieren sich selbst und andere, die Leben fordern.

Was wird also unterbrochen? Wer sind die Zeugen dieser Verweigerung? Ein visuell-*schweigender* Protest benötigt eine »Bühne«, den Körper, um als Symbol gesehen zu werden, um einen Gegenstand wie das Klebeband gleichfalls »hören« zu können. So wie der Facebook-Post der Band Wilco ist das Publikum der Bilder von NOH8 und dem Jesus Camp weit verstreut. Obwohl der Effekt sich hier von einem tatsächlichen Konzert mit Publikum unterscheidet, dient dieser Typus des *Schweigens* über eine weite Entfernung dem Zweck der Erzeugung von Solidarität. *Schweigen* kann sowohl für die innere Gruppendynamik als auch deren äußere Wahrnehmung ein wertvolles Werkzeug in Protestgruppen sein.

Schweigen und Solidarität

Performatives *Protestschweigen* kann der geteilte Akt jener sein, die ihre eigene Prekarität aufführen, und jener, die Solidarität mit dieser Bewegung zeigen. Es kann auch ein Instrument für die Dynamiken im Inneren einer Protestgruppe sein und ihr so dabei helfen, zusammenzubleiben. Die Aktivität des *Schweigens* kann aufs Hören gerichtet sein; jemand zeigt Solidarität, indem sie schweigt, wenn andere sprechen. Indem einer anderen

Stimme der Vorzug durchs eigene *Schweigen* gegeben wird, macht *Schweigen* deutlich, dass eine Sprecher*in des Zuhörens würdig ist. Ähnlich der Musik in einer Konzertsituation kann auch *Schweigen* dazu verwendet werden, zugleich Macht zu beanspruchen und einer Gruppe Macht zu verleihen.

Lassen Sie uns zum fiktiven Chorkonzert zurückkehren. Mit dem leeren Taktschlag werden Publikum und Dirigentin sich eines klanglosen Körpers bewusst, eines Körpers, der das Potenzial und die Wahl hat, über die er sich selbst bewusst ist. Er ist mehr als nur eine Gruppe von Leuten auf der Bühne. Butler schreibt, dass sich eine inhärente Körperpolitik herausbildet, wenn Menschen auf die Straße gehen, um zu protestieren, »and some set of values is being enacted in the form of a collective resistance: a defense of our collective precarity and persistence in the making of equality and the many-voiced and unvoiced ways of refusing to become disposable« (196). Einen kollektiven, handelnden Körper zu erzeugen, ist nicht leicht (wie meine Chordirigentin Ihnen berichten könnte), aber die Praxis des gemeinsamen Musizierens schafft ein Modell »[of] human ability not just to act but to act in concert« (*On Violence* 44). Unsere Körper mögen verschwinden, sich hinter Instrumenten verstecken, während wir in uniformer schwarzer Kleidung auftreten oder als Priester der Kunstreligion Musik im wunderbaren Medium der Virtuosität der Welt entrückt werden – als Musiker*innen müssen wir dessen ungeachtet unsere eigene Sichtbarkeit ernstnehmen. Wer aufführt, trägt Verantwortung, und uns ist die Möglichkeit gegeben, verantwortlich zu handeln. Ich schlage der musikalischen Öffentlichkeit das *Schweigen* als Erinnerung vor, dass niemand von uns außerhalb des Politischen steht und dass wir über einzigartige Mittel verfügen, das Performative auf die Bühne zu bringen. Der stille Chor ist mit seinem unausgesprochenen Potenzial, seinen performativen Möglichkeiten

und seiner inhärenten Entscheidungskompetenz machtvoll und weigert sich so, den Nicht-Sprechenden loszuwerden.●

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker-Naydenov.

1. Im deutschsprachigen Raum hat gerade Erika Fischer-Lichte Judith Butlers Theorien und performative Praktiken im Bereich des Experimentaltheaters zusammengebracht

Literaturverzeichnis

Arendt, Hannah. *On Violence*. New York: Harcourt, Inc., 1969, 1970.

Arendt, Hannah. *On Revolution*. London: Faber Modern Classics, 1963.

Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.

Butler, Judith and Athena Athanasiou. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge: Polity Press, 2013.

Estefan, Kareem, Carin Kuoni, and Laura Raicovich, eds. *Assuming Boycott: Resistance, Agency, and Cultural Production*. New York: OR Books, 2017.

LaBelle, Brandon. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. New York: Continuum International Publishing Group, 2010.

Sontag, Susan. »The aesthetics of silence.« *Aspen* no. 5+ 6. NYC: Roaring Fork Press, 1967. <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html>

Nina Guo ist Sopranistin mit Sitz in Boston und Berlin. Sie singt notierte und improvisierte Musik und nutzt häufig theatralische Momente. Wenn sie nicht mit ihrem Instrument experimentiert und Musik lernt, liest sie Aufsätze, hört in Parks dem Treiben zu und isst Brot.

Hanns Eisler, das Novachord und der Toaster

Von einem, der auszog, das originale Instrument zu spielen

Sebastian Berweck

Mit einer E-Mail fing es an: Möchtest du Synthesizer statt Novachord spielen in einer Aufführung von Eislers *Kammersymphonie op. 69*? Na klar, will ich, aber was ist ein Novachord und wie hört sich das an? Irgendwie muss ich ja den Synthesizer so programmieren, damit er sich anhört wie ein Novachord, ich kann ja nicht einfach irgendwas machen! Oder was würden Sie machen? Alle Instrumente peinlich genau besetzen, aber beim Novachord – was auch immer das sein soll – nehmen wir halt irgendwas mit Steckdose? Wieso dann nicht einen Toaster?

So waren meine Gedanken und so begann ein Projekt, das mich schier in den Ruin trieb, aber das ist halt Künstler*innenpech, ich hätte doch den Toaster nehmen sollen. Und trotzdem, was ist ein Novachord?

Das Novachord ist ein wichtiger Meilenstein des Instrumentenbaus, es ist nämlich einer der ersten polyphonen Synthesizer und es ist der erste der in Serienherstellung ging.¹ Gebaut von 1939 bis 1942 war es damit seiner Zeit gleich um ein paar Jahrzehnte voraus. Vorgestellt wurde es auf der New Yorker Weltausstellung 1939 sowohl im Pavillon der Ölmagnaten Rockefeller als auch in einem weiteren Pavillon, in einem Musical zur Lobpreisung der Eroberung des Westens vermittelt der Eisenbahn (*Railroads on Parade*, Musik: Kurt Weill). Nach der berühmten Hammondorgel war es schon das zweite Musikinstrument von Laurens Ham-

mond. Die 1935 vorgestellte Hammondorgel – ein technisches Wunderwerk – war ein großer Erfolg: Über 1 750 Kirchen kauften in den ersten drei Jahren eine Hammondorgel, und das bei einem stolzen Preis von fast 1 200 \$, was heute ungefähr 22 500 € entspricht. Das war schön für Laurens Hammond, der erst drei Jahre zuvor mit seiner Uhrenfabrik fast pleite gegangen wäre.

Werfen wir einen kurzen Blick auf Laurens Hammond, der wie seine Kollegen Leon Theremin und Donald Buchla ein geborener Erfinder war und wie sie quasi beiläufig auch noch enorm einflussreiche Musikinstrumente erfand. Laurens Hammond wurde 1895 geboren und war zeit seines Lebens Erfinder. Schon bevor er 14 war konzipierte er eine automatische Gangschaltung für Autos und sein erstes Patent erhielt er mit 17 für ein preisgünstiges Barometer. Nach dem Ersten Weltkrieg war er kurz Chefingenieur bei einer Motorbootfirma, wo er aber nicht lange blieb, weil er eine lautlose Uhr erfand und sich von den Einnahmen selbständig machen konnte, woraufhin er 1922 das 3D-Kino erfand. Das funktionierte damals wie heute mithilfe einer Brille, aber leider wurde nur ein einziges Kino mit der Technik ausgestattet und leider wurde auch nur ein einziger Langfilm dafür produziert, *The Man from M.A.R.S.*², und so verschwand alles so schnell wieder wie es gekommen war. Danach erfand er eine weitere Uhr, diesmal mit Synchron-



Das Hammond Novachord in geöffnetem Zustand © Sebastian Berweck

motor, und das wurde ein großer Erfolg und aus seiner Klitsche wurde eine Fabrik. Nun wurde der Synchronmotor in alles eingebaut, was nicht bei drei auf den Bäumen war, so zum Beispiel in einen automatischen Bridgetisch. 1933 wurde die Luft allerdings ziemlich knapp, zum einen wegen der Weltwirtschaftskrise, zum anderen aber auch, weil ans Licht kam, dass das Patent für den Synchronmotor gar nicht hätte ausgestellt werden dürfen. Also musste schnell eine Erfindung her, und das war die Hammondorgel.

*

Nachdem mit der Hammondorgel die Eroberung des sakralen Raumes bestens geklappt hatte, sollten mit dem Novachord jetzt auch die profanen Wohnzimmer erobert werden. Mit seinen 163 Vakuumröhren – auch dieses ein technisches Wunderwerk – kostete es dann auch schon 1 900 \$ (umgerechnet ungefähr 35 000 €), weswegen in den Werbematerialien auch eher große Wohnzimmer zu sehen sind. In den drei Jahren Produktionszeit wurden nur etwas über 1000 Novachord gebaut, was aber annähernd ein Instrument am Tag ist. Nachdem es immer schwieriger wurde die

benötigten Materialien zu organisieren, wurde die Produktion 1942 eingestellt und Laurens Hammond wandte sich kriegswichtigeren Erfindungen wie Lenkraketen und Bombenabwurfssystemen zu. 1955 verließ er die Chefposition seiner Firma, 1960 ging er ganz in Pension und als er 1973 starb, hatte er erstaunliche 110 Patente angemeldet.

Sowohl was die Klangerzeugung, die Syntheseart als auch die Spielfunktionen anbelangte können Novachord und Hammondorgel nicht unterschiedlicher sein: Die Hammondorgel ist ein elektromagnetisches Instrument mit additiver Synthese, die ein oder mehrere kleine Manuale und Orgelpedale besitzt. Sie kann mehrere Klangfarben gleichzeitig spielen (multitimbral), ihre Lautstärke wird aber wie bei einer Orgel immer im Gesamten geregelt. Sie besitzt keine klaviertypischen Haltepedale.

Das Novachord basiert rein auf Röhrentechnik, die Klangfarben werden durch Filter erzeugt, es hat nur eine große Tastatur und kann darauf nur eine Klangfarbe spielen. Jede Taste hat aber ihre eigene Lautstärkenhüllkurve und so kann zum Beispiel eine losgelassene Taste gerade noch verklingen, während eine andere gerade angeschlagene Taste noch dabei ist, langsam einzu-

schwingen. Es hat nicht nur eines, sondern gleich zwei klaviertypische Haltepedale.³

Hammondorgel und Novachord hören sich also nicht nur vollkommen anders an, sie werden auch – abgesehen von der Tastatur – völlig unterschiedlich gespielt. Die Hammondorgel kann kreischen,

Heute, nach 80 Jahren, weiß man zwar nicht genau wie viele Novachord es überhaupt noch gibt, aber man weiß nur von zwei vollständig restaurierten Instrumenten weltweit.

das Novachord kann es nicht. Das Novachord kann Streicherklänge langsam erklingen lassen und Akkorde im Pedal halten, die Hammondorgel kann es nicht. Das Novachord kann aber auch Glöckchen, Trompeten, Celli und die menschliche Stimme nachahmen, probieren Sie das mal auf einer Hammondorgel. Das Novachord benutzt Resonatoren, um so Resonanzkörper verschiedener Instrumente zu imitieren, die Hammondorgel benutzt Zugriegel in Oktaven und Quinten. Und wohl weil Hammond befürchtete von den Musikergewerkschaften vor Gericht gezogen zu werden, stand auf dem Typenschild des Novachords auch gleich vorsorglich: »Licensed only for amateur and experimental use.«

Abgesehen von Weill, Eisler und Villa-Lobos wurde das Novachord die nächsten zwei Jahrzehnte vor allem in der Filmmusik eingesetzt: 1939 erklingt es sehr prominent im Zwischenspiel zu *Gone with the Wind*, 1941 in *The Maltese Falcon*, im gleichen Jahr auch in *The Seawolf* (Musik: Erich Wolfgang Korngold) und danach in vielen, vielen B-Movies mit Schlagwörtern wie *Frankenstein*, *Dracula*, *Ghost*, *Beast*, *Outer Space* und *Robot* in den Titeln. Aber es kam keiner mehr, um es zu reparieren, und nach und nach wurde das ziemlich große und 250 kg schwere Instrument wohl ersetzt und entsorgt. Heute, nach 80 Jahren, weiß man zwar nicht genau wie viele Novachord es überhaupt

noch gibt, aber man weiß nur von zwei vollständig restaurierten Instrumenten weltweit.⁴

*

Und da kommen wir endlich auf Hanns Eisler zu sprechen, der nach vielen Irrungen und Wirrungen 1938/39 endlich die USA erreichte. Von seiner Tätigkeit an der *New School for Social Research* konnte er nicht leben und so war er glücklich über ein Stipendium, im Zuge dessen er, ein Komponist, beleuchtet sollte, wieso die altbackene Musik der Progressivität des Films nicht das Wasser reichen kann. Und da kam ihm das neue Instrument gerade recht, denn was liegt näher als die Musik mit neuen Klangfarben und neuer Technologie anzureichern, um sie so dem Film ein bisschen näher zu bringen. Später wurde zusammen mit Adorno sogar noch ein Buch daraus, es hat sich also gelohnt.⁵

Das Novachord hörte er bei seinem Freund Weill, der es in verschiedenen Theatermusiken einsetzte. Und da Eisler gerade einen Naturfilm namens *White Flood* vertonte, bei dem er auf die Kälte der Naturbilder eingehen wollte, wurde es hier eingesetzt.⁶ In der Partitur zum Film werden keine Registrierungen angegeben, sondern nur die Klangfarben, und das mit herkömmlichen Instrumentenbezeichnungen wie *Brass* oder *Double Bass*. Tatsächlich war es aber nicht die Aufgabe des Novachords die Instrumente zu doppeln: »Die elektrischen Instrumente wurden nicht, wie meist in den Studios, als harmonische Füller, sondern solistisch behandelt. Manchmal kommt es zu real zweistimmigen, aber durchbrochen gesetzten

und vom Orchester begleiteten Duetten zwischen ihnen. Besonders ausgenutzt ist die Kälte und Schärfe ihrer »Manieren«, wie Triller, Mordente [Pralltriller], Vorschläge und Trillerketten.«⁷

Aus der Filmmusik zu *White Flood* wird später mit sehr geringen Änderungen die *Kammersymphonie op. 69*, mithin eines von Eislers wichtigsten Werken. Als die Kammersymphonie 1950 als österreichischer Beitrag der IGNM in Brüssel aufgeführt wird, stellt sich die Frage der elektrischen Instrumente. Eisler schreibt: »Ich wiederhole: ohne die elektrischen Inst. verliert das Stück seinen Sinn. Beide elektr. Instr. müssen krass und brilliant hervortreten. Besonders in den Manieren Pralltriller, Figurationen etc. Dabei ist die Lautstärke das Wichtigste, denn bei den elektrischen Instrumenten kann ja der Laut durch den Lautsprecher beliebig verstärkt werden.«⁸ Er bekommt vom Dirigenten Herbert Häfner die Antwort:

» [...] und ich werde die beiden elektrischen Instrumente teils durch Orgel, Trautonium bzw. Harmonium ersetzen, was m.E. ohne weiteres zu machen sein wird.«⁹ Kurz darauf berichtet Louise Eisler: »Hanns hat heute dem Häfner telegraphiert, dass er ohne elektrische Instrumente die Kammersymphonie auf keinen Fall gespielt haben will, sondern den Regen.«¹⁰

Allein, Hanns Eisler kann sich nicht durchsetzen. Das für ihn so wichtige Novachord wurde durch eine Hammondorgel ersetzt. So blieb es auch bei fast allen weiteren Aufführungen, das elektronische Instrument wurde pragmatisch durch irgendetwas ersetzt. In neuerer Zeit wurde es zum Teil durch elektronische Instrumente ersetzt, allerdings ohne tatsächlich zu wissen wie sich denn nun das Novachord überhaupt angehört hat und von welchen Klängen man für eine Reinterpretation eigentlich ausgehen muss.



Restaurator Marco Bacigalupo an einem Replikat des RCA Theremin und der Autor am Hammond Novachord © Lorenzo Vash

Da man aus der Filmaufnahme zu *White Flood* aufgrund der damaligen Aufnahmetechnik nicht heraushören kann wie sich das Novachord tatsächlich anhört, bleibt also gar nichts anderes übrig als sich tatsächlich einmal ein Novachord anzuhören, zumal es nämlich doch Originalregistrierungen gibt. Diese sind zwar nicht in der Partitur zu *White Flood* oder der *Kammersymphonie* zu finden, wohl aber in der Novachordstimme der Filmmusikaufnahme 1940 in New York. Allein, woher ein Novachord nehmen? Die Recherche ergab, dass es in der Tat zwei kommerzielle Samplebänke mit dem Novachord gibt,¹¹ die allerdings mehr oder weniger von den Herstellern

zu eigenständigen Instrumenten mit hinzugesetzten Effekten und Verdoppelungen erweitert wurden. Wie das Novachord funktiniert und wie es gespielt wird erfährt man auf diese Weise noch nicht.

Über die Webseite des einen Herstellers kam ich in Kontakt zu dem Besitzer eines der gesampelten Instrumente im englischen Bath. Der erklärte hindoch, dass sein Novachord eigentlich überhaupt nicht richtig funktionsfähig ist und dass ich mich doch an Marco Bacigalupo im italienischen Chiavari wenden sollte, dort stünde das bestrestaurierte Novachord der Welt. Gesagt, getan, Marco Bacigalupo fand ich auf Facebook und ein Besuch wurde anvisiert.

Inzwischen hatte ich mit dem Musikwissenschaftler Johannes Gall Kontakt aufgenommen, dem Experten auf dem Gebiet von Eislers Filmmusik. Johannes Gall ist Mitarbeiter der Hanns Eisler Gesamtausgabe und hat einige von Eislers Filmmusiken überhaupt wieder ausgegraben und zugänglich gemacht. Auf seiner Vorarbeit beruhte auch das ganze Projekt der Wiederaufführung von *White Flood* respektive der *Kammersymphonie* anlässlich eines Filmmusikfestivals an der Alten Oper Frankfurt.¹² Zudem hatte ich inzwischen auch herausgefunden, dass man sich auf der Webseite Hanns-Eisler.de für Stipendien bewerben kann, aber von welcher Stiftung jetzt genau, das versteht kein Mensch. Wahrscheinlich ist es die *Hanns und Steffy Eisler Stiftung* in Treuhänderschaft der *Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft*, andererseits gibt aber genau andersherum die

Zeitgenössische Werbung für das Novachord: Mann verpasst den 8:03 Uhr-Zug © S. Berweck

Internationale Hanns Eisler Gesellschaft im Auftrag der *Hanns und Steffy Eisler Stiftung* die Eisler-Mitteilungen heraus. Es gibt Vorsitzende, es gibt Vorstände, es gibt ein Präsidium, es gibt einen wissenschaftlichen Beirat, oft sind es die gleichen Personen und alle haben die gleiche Adresse: Berlin, Eisenbahnstraße. Es ist kompliziert und als Uneingeweihter wird man da nicht schlau. Wie auch immer, nach der langen Vorrecherche wurde ein noch längerer Antrag geschrieben, denn hier war die einmalige Chance doch tatsächlich einmal heraus zu finden, welche Klänge Eisler denn überhaupt vorgeschwebt haben. Sie erinnern sich? Hanns »ohne die elektrischen Inst. verliert das Stück seinen Sinn« Eisler? Wie lange würde dieses Novachord tatsächlich in einem brauchbaren Zustand sein? Und wie viele Leute gibt es mit der Expertise sich dieses Ding überhaupt anzuschauen und zu dokumentieren? Und wie viele von diesen Leuten sind bereit sich diese Arbeit überhaupt zu machen, Anträge zu schreiben, einen Tag nach Italien zu reisen, zwei Tage das Instrument auseinander zu nehmen und am vierten Tag dann wieder zurück?

*

In Vorbereitung auf die Fahrt nach Chiavari haben sich Johannes Gall und ich im Archiv der Berliner Akademie der Künste getroffen und dort die alten Notenblätter von der Aufnahme aus dem Jahr 1940 nach Registrierungsanweisungen und anderen Hinweisen durchforscht. Hier zeigten sich dann auch einige Fehler im aktuellen Leihmaterial: So wurde zum Beispiel aus der originalen Anweisung »play with both hands« im Leihmaterial die deutsche Übersetzung »mit einer Hand zu spielen«. Vielleicht wäre ja ein beigelegter Zettel mit Errata und einer Beschreibung des Novachords gar keine schlechte Idee.

Zwei Monate später dann stand ich bei Marco Bacigalupo im Esszimmer vor seinem Novachord.

Es hatte schon etwas Erhabenes. Und wie viele Stunden Marco Bacigalupo daran verwendet hat, das Instrument zu restaurieren, kann man nicht wirklich ausrechnen. Fast alle Vakuumröhren waren noch die Originale, aber wegen der damaligen großen Fertigungstoleranzen mussten zum Beispiel mehrere tausend Widerstände von Hand ausgemessen werden bis man die richtigen hatte. Eine Meisterleistung und das Novachord scheint wie ein Artefakt aus einer anderen Zeit. So hört es sich übrigens auch an, denn die Röhrentechnik und die Technik zur Herstellung des Vibrato haben ihre eigene Klangsignatur, welche ihre Herstellungszeit verraten. Um es in Worte zu fassen: Die Röhren klingen warm und weich und das nicht zuletzt, weil sie überhaupt keine brillanten Obertöne produzieren können. Und das Vibrato klingt schwurbelig, weil immer zwei nebeneinander liegende Töne in einer anderen Phase vibrieren. Für die technischen Details sei auf einen weiteren Artikel auf der Webseite Bonedo verwiesen, wo es auch Klangbeispiele gibt.¹³

Die Registrierungen aus der Aufnahmesession wurden eingegeben, die Klänge aufgenommen, das Instrument beschrieben, Möglichkeiten der Nachahmung erforscht und überhaupt viel Aufwand getrieben. Sicher, die Frage, ob man unbedingt das Novachord braucht, ist berechtigt. Gleichzeitig gibt es aber einen bestimmten Klangcharakter und vor allem eine Idee Eislers wie das elektronische Instrument einzusetzen ist. Eisler wollte keine Verdoppelung der Instrumentalklänge und er verlangte von den elektronischen Klängen Kälte, Schärfe, Krassheit, Brillanz und Durchschlagskraft¹⁴. Diese Information reicht aber nicht, um eine informierte Auswahl eines Ersatzes zu treffen. So könnten die Eigenschaften Kälte, Schärfe und Brillanz leicht zur Auswahl eines Synthesizers mit FM Synthese verleiten, aber wenn man das Novachord gehört hat, ist klar, dass es das nicht sein kann. Gleichzeitig verleiten die

Picture of a Man Missing the 8:03



He'll be late at the office again, and it's his own fault. He should have learned by this time never to sit down at the fascinating Novachord after breakfast.

The Novachord is thrillingly different from any other musical instrument you've ever heard or played. There's so much more to it. With the marvelous Novachord you play not just one kind of music, but many kinds. At your fingertips is a vast wealth of rich new tone colors that make even the simplest melody beautiful and appealing beyond description.

And the Novachord—with its standard, piano-like keyboard—is easy to play. Simply turn the Tone Selectors as you play, and hear your melody in any one of a wonderful array of delightful instrumental and ensemble effects

—as of violin, flute, piano, English horn, harpsichord, trumpet, Hawaiian guitar, string quartet, and many more.

The Novachord fits compactly into any living room... operates from an electric outlet.

Learn more about this fine instrument that can add so much to your enjoyment of good music. Find your nearest Hammond dealer in the classified phone book, or write: Hammond Instrument Co., 2909 N. Western Ave., Chicago.

HAMMOND ORGAN STUDIOS • New York, 50 West 57th Street. Los Angeles, 3328 Wilshire Blvd.



SEE...HEAR...PLAY
THE HAMMOND
Novachord

OF ALL THINGS

THE Nazis, with their upside-down system of business, must be happy about their campaign to sell the New Order to Europe. They can boast that they have not a single satisfied customer.

Experts tell us that Turkey is now in a position to resist Axis pressure because she is practically surrounded by British and Russian forces. It always pays to live in a good neighborhood.

The America First Committee reproves Lindbergh's critics for injecting race prejudice into the current national controversy. One is reminded of the time Hitler was dragged into war by Chamberlain's Nevilish work.

The Italian people are warned by the authorities that they must expect to be hungry and cold this winter. Teeth, it seems, will be used chiefly for chattering.

The first birthday of the Rome-Berlin-Tokio pact was observed in Japan without enthusiasm. The little brat has all the earmarks of an unwanted child.

As the people in the Axis countries will probably be told, New York has been in a state of anarchy this week. The city obviously is at the mercy of Bronx Bombers and Brooklyn Bums.

A government official tells us that it is not patriotic to hoard. Still, it would probably be all right to lay in a couple of belts to tighten.

Labor conditions must be almost perfect now. Anthracite miners have had to be content with striking against their own union.

In the property-seizure bill, personal firearms are exempt from requisition by the War Department. It is agreed that a citizen would need a gun if he found a burglar or a wolf at the door.

We are sending supplies to Weygan in the hope of driving him away from

herkömmlichen Angaben der Klänge in der Partitur (wie oben beschrieben zum Beispiel *Brass* und *Strings*) dazu, einen Sampler mit mehr oder weniger realistischen Streicher-, Bläser- und anderen akustischen Instrumentenklängen verwenden. Auch diese Idee kommt nach dem

Und genau so, wie wir nicht Klarinetten einfach durch Blockflöten, Schlagzeug durch E-Percussion und das Klavier durch ein Cembalo ersetzen, sollten wir es bei den elektronischen Instrumenten auch nicht machen.

Hören des tatsächlichen Klangs des Novachord nicht mehr in Frage. Fast noch wichtiger zu wissen ist allerdings, dass das Novachord ein Haltepedal wie ein Klavier besitzt, und dass es ein zweites Haltepedal nur für den Bassbereich besitzt. Und dass es eine ganz leichte Klaviatur besitzt, mit der man Trillerketten gar nicht *legato* spielen kann. Ohne eine mehr oder weniger genaue Beschreibung, was das Novachord überhaupt für ein Instrument ist und wie es sich spielt, kann man sich gar nicht auf die Suche nach einem Ersatz danach machen. Und genau so, wie wir nicht Klarinetten einfach durch Blockflöten, Schlagzeug durch E-Percussion und das Klavier durch ein Cembalo ersetzen, sollten wir es bei den elektronischen Instrumenten auch nicht machen, zumal gerade nicht, wenn es Eisler in seinem eigenen Werk so wichtig war.

Genauso wohlfeil wäre es allerdings, einfach ein Novachord mit den Registrierungen der Filmaufnahme zu verwenden. Zum einen ist das Novachord tatsächlich ein Vorreiter gewesen und es gibt heute objektiv bessere Technik. Das Novachord wurde nicht ausgewählt, weil es eine Anzahl von Instrumenten gab, sondern weil es das Einzige war. Das sah auch Hanns Eisler, der sich später durchaus kritisch zum Novachord geäußert hat.¹⁵ Sowohl die damalige Wiedergabetechnik als auch die Röhrentechnik des Novachord erlauben viele Dinge, aber nicht unbedingt diejenigen, die

sich Eisler von den elektronischen Geräten wünschte. Es braucht also den informierten Interpreten, der Eigenschaften wie Brillanz und Durchschlagkraft in den Klang einbringen kann, ohne die klangliche Basis des Novachord völlig zu verlassen. Und es ist auch zu überlegen, ob der

Novelty-Charakter, den das Novachord damals hatte, nicht auch erlaubt, neue Effekte einzusetzen. Aber das ist Sache der Interpretation und Interpretation ist eine begründete Auswahl aus einer Anzahl an Möglichkeiten und nicht das willkürliche Benutzen des musikalischen Materials.

Muss deshalb jetzt jede Interpret*in von Hanns Eislers Kammer-symphonie nach Italien reisen? Nein, eine ausführliche Beschreibung einer Instrumentalist*in und die Aufnahmen sollten reichen, einen genügenden Eindruck zu geben. Aber das muss eben eine Instrumentalist*in und keine Techniker*in oder Restaurator*in sein, genauso wie sich zwei Pianist*innen untereinander über Dinge unterhalten können, über die sie mit der Klavierbauer*in eben nicht sprechen können. Ohne diese Beschreibung aber ist man verloren und eine informierte Entscheidung nicht möglich. Aber bei den elektronischen Musikinstrumenten ist es ähnlich wie bei der Alten Musik und der historischen Aufführungspraxis: Es muss noch ein dickes Brett gebohrt werden bis wir bei der Aufführungspraxis mit elektronischen Instrumenten so weit sind wie in der Alten Musik.

Trotz Empfehlung des wissenschaftlichen Beirats sahen die Entscheidungsträger der Eisler Stiftung – ein emeritierter Juraprofessor, ein pensionierter Steuerberater und ein Dramaturg im Ruhestand – die Notwendigkeit und Einmaligkeit der Situation nicht ganz genauso und ich blieb auf

den Kosten für die Forschung, die Forschungsreise und der benötigten Samplebibliotheken sitzen. Dummerweise hatte ich mich in meinem Überschwang auch noch gleich für das elektrische Klavier zuständig erklärt, da ist es das gleiche. Das Material ist also da, aber die Aufarbeitung würde noch viel erfordern: eine Beschreibung des Novachord samt Skizzierung der Syntheseart, eine Beschreibung wie sich das Instrument spielt, die Klangbeispiele auf dem Novachord in Chiavari im Vergleich zu den Samplebanken, die Dokumentation und Erklärung der Registrierungsanweisungen im Manuskript zur Aufnahme 1940 und mehr. Das wäre nicht nur für Hanns Eislers Kammer-symphonie wichtig, sondern auch für die Werke mit Novachord von Kurt Weill und Heitor Villalobos. Aber das ist Künstler*innenpech. Ich hätte halt doch den Toaster nehmen sollen.

1. Interessanterweise ist es trotzdem nicht in der weltgrößten Instrumentendatenbank, mimo-international.com mit 64.070 Instrumenten, enthalten. Ein Schicksal, dass es mit vielen elektronischen Instrumenten teilt.
2. In der IMDb aufgeführt als Radio-Mania. <https://www.imdb.com/title/tt0014391/>
3. Die Röhrentechnik war zu jener Zeit *state of the art* und wurde zum Beispiel auch in den damaligen Computern eingesetzt. Die gleichzeitige Verwendung der Filter und der Lautstärkenhüllkurven sind die entscheidenden Merkmale, die das Novachord als Synthesizer charakterisieren.
4. Weil es so eine unglaubliche Arbeit ist ein Novachord zu restaurieren sind diese Versuche auch alle dokumentiert: <http://www.discretesynthesizers.com/nova/intro.htm> mit interessanten Klangbeispielen, <http://www.novachord.co.uk/restoration.htm> ist unvollständig geblieben und auf <http://www.radiomeccanica.com/shownova.html> kommen wir noch zu sprechen.
5. https://www.suhrkamp.de/buecher/komposition_fuer_den_film-johannes_c_gall_58461.html Als es knapp wurde für Eisler beim *Komitee zur Untersuchung unamerikanischer Umtriebe* zog Adorno seine Mitautorschaft ein paar Jahre zurück, um sie dann später wieder hinzuzufügen.
6. <https://www.youtube.com/watch?v=f4ENRu-kX5Y>

7. s. Anm. 4. Dieses und die weiteren Zitate wurden der Einleitung von Tobias Fasshauer zur *Kammersymphonie op. 69* in der Hanns Eisler Gesamtausgabe entnommen. https://www.breitkopf.com/assets/pdf/15414_SON506_PDF_SON506_Einl.pdf
8. Brief Eislers an Häfner, ebda.
9. Brief Häfner an Eisler, ebda.
10. Postkarte Louise Eislers an Hilde Glück, ebda.
11. Eine Samplebank kann viele Dinge sein. Hier ist es die möglichst originalgetreue Wiedergabe eines Instruments mit Hilfe von Sampeln, mithin kurzen Aufnahmen der Originalinstruments.
12. Fokus Exodus nach Hollywood. <https://www.alteoper.de/de/programm/themenschwerpunkt.php?id=521121726>
13. <https://www.bonedo.de/artikel/einzelansicht/vintage-synth-hammond-novachord.html>
14. s. Anm. 8
15. »Bei der *Kammersymphonie* würde ich jetzt nicht mehr das Novachord, das doch zu schäbig klingt, sondern ein neueres elektrisches Instrument benutzen [...]«. Brief an Jascha Horenstein 1961. Siehe Anm. 8

Sebastian Berweck ist Pianist, beschäftigt sich aber seit vielen Jahren künstlerisch und wissenschaftlich mit alter und neuer Elektronik. Seine Dissertation dazu trägt den Titel »Gestern ging's noch« (»It worked yesterday«, University of Huddersfield 2012). Er wohnt mit seinem kleinen Sohn in Berlin Neukölln.

Fauxtomation, Cherry-Picking, Blackboxing

Über Künstliche Intelligenz in der Musik

Genoël von Lilienstern

Steckt hinter sogenannter Künstlicher Intelligenz in Wirklichkeit Billiglohnarbeit? Sind Menschen, die von der Revolution des Machine Learning in der Musik schwärmen Agenten der CIA? Wieviel CO2 wird ausgestoßen, wenn ein Computer lernen muss wie Beethoven zu komponieren? Genoël von Lilienstern ist für die Positionen auf der Suche nach der »Künstlerischen Intelligenz«.

In den letzten fünf Jahre hat es im Bereich KI-basierter Musik-Software große Fortschritte gegeben. Es zeichnen sich experimentelle Interaktionsräume ab, in denen Computer-Modelle in der Lage sind, einen erlernten Musikstil als direkt hörbaren Klang zu reproduzieren. Der auf Medien und Ästhetik bezugnehmende, kritische Diskurs innerhalb der Neuen Musik wäre prädestiniert dafür, sich mit der Künstlichen Intelligenz als technologischer Realität, aber auch als Ideologie auseinanderzusetzen.

Fast jeder kennt die seit 2015 existierenden Deep-Dream-Grafiken. In ihnen interpretieren KI-Computer-Modelle visuelle Formen in Bildern entsprechend eines Vorwissens neu. Dieses Wissen speist sich aus einer größeren Menge visueller Trainingsdaten: In den Zügen eines menschlichen Gesichtes erkennt ein Modell, dessen Datenbank vor allem Tierbilder enthält, beispielsweise vorrangig Hundewelpen und Katzenbabys und errechnet daraufhin eine neue, bizarre Version des

Originalbildes. Auf Webseiten wie Deep Dream Generator kann man mittlerweile Stil-Transfers und Deep-Dream-Grafiken sehr einfach selbst erstellen. Nach einer anfänglichen Faszination des Ultimativ-Neuen ist diese Form der Deep-Dream-Grafiken nun ein weithin bekannter Internetmanierismus geworden.

Bildererkennung und Textgenerierung gehören zu den Anwendungen, für die KI-Software-Environments wie Tensorflow, Torch oder Keras ursprünglich ausgelegt sind. Ein unterhaltsames Beispiel für das automatisierte Schreiben von Texten ist der Nonsens-Text »Harry Potter and the portrait of what looked like a large pile of ash« aus den Botnik Studios (2017). Sämtliche Zutaten des Harry-Potter-Universums tauchen in ihm auf, jedoch in wilder Verdrehung jeglicher Sinnzusammenhänge.

Der Kurzfilm *Zone Out* von Regisseur Oscar Sharp und KI-Wissenschaftler Ross Goodwin basiert nicht nur auf einem, von einem Textgenerator geschriebenen Drehbuch, sondern greift als szenisches Ausgangsmaterial auf Public-Domain-Filme zurück. Die Gesichter der Originalschauspieler werden mittels Faceswapping den Dialogen des Drehbuchs angepasst.

Besonderes mediales Echo fand in letzter Zeit auch die Berechnung fiktiver Gesichter



oder die einen Höchstpreis erzielende Auktion des ersten KI-Gemäldes.

KI und Audio

Wie aber sieht es mit der Generierung von musikalischen Strukturen und Klang aus? Das Prinzip des Errechnens von Midi-Noten auf Grundlage datenbasierter Trainings ist schon seit längerem bekannt, beispielsweise durch die Arbeiten des US-amerikanischen Komponisten David Cope. Sehr viel neuer hingegen ist das Training von Modellen auf Sample-Ebene, also im Bereich direkter Analyse und Generierung von Klang. Das Aufspüren von Mustern in zeitlich voneinander getrennten Samples ist komplizierter und kleinteiliger als die Analyse von Wahrscheinlichkeiten in der Anordnung von räumlich benachbarten Grafikpixeln. Die bestehenden Modelle sind bisher kaum für diesen Zweck optimiert. Dementsprechend frisch und spannend ist dieses Forschungsfeld.

»Ariana Grande vs. Sample-RNN« heißt ein im Februar 2019 auf Youtube gepostetes Video. Dort kann man nachvollziehen, wie der Ablauf bei KI-basierter SampleRNN-Audio-Generierung ist: Zu hören ist ein Lernmodell im Training mit Gesangsarrangements der Popsängerin Ariana Grande. Nach mehreren Durchläufen ist eine neue Version dessen zu hören, was das Modell bisher verstanden hat. Es gibt graduelle Annäherungen an das Ziel, das Ausgangsmaterials klanglich zu imitieren. Zu 100 Prozent erreicht wird dies allerdings nicht. Im Video sind die recht bizarren Zwischenstationen dieses Lernprozesses zu hören, die mit ihren lallenden und asthmatischen Passagen einen gewissen Unterhaltungswert haben.

Auf der Webseite des KI-Musikprojekts DadaBots von CJ Carr und Zack Zukowski finden sich zahlreiche Versuche der Neuberechnung von

Musik bekannter Musikstile. So ist *Deep! The Beatles* ein Wirrwarr eines vage beatlesk klingenden Geräuschklangs, der das Ergebnis des Versuchs einer Resynthese ist.

Einiges an Aufmerksamkeit erregte vor einigen Monaten der von den DadaBots generierte, niemals endende Livestream *Relentless Doppelgaenger*, in welchem ohne Unterbrechung neue Deathmetal-Musik der Band Archspire generiert zu werden scheint.

Auffällig ist, dass vor allem die Resynthese situationistisch-intensiver Musikgenres wie Punk, Hardcore oder Metalmusik überzeugend klingt. Momentformen scheinen sich für diese Art der Synthese besonders gut zu eignen, da Intensität, schnelle Wechsel und Unvorhersehbarkeit stiltypisch für sie sind. Die Reproduktion von größeren musikalischen Zusammenhängen erfordert hingegen exponentiell mehr Rechenleistung. Die Generierung von formal schlüssig klingenden Mahler-Symphonien dürfte also wahrscheinlich noch länger auf sich warten lassen – Death-Metal, Serialismus, Impro-Jazz oder Lachenmannsche Klänge stellen hingegen kein Problem dar. Eine provokante These, die man hieran knüpfen könnte, wäre, dass sich die Qualität von Musik am Rechenaufwand ihrer KI-Resynthese ablesen lässt.

In einer Live-Situation funktioniert das Prinzip der momentanen Intensität und Imitation in Tomomi Adachis *Tomomibot*. In dieser Klang-Performance, die er mit Andreas Dzialocha und Marcello Lussana entwickelte, reagiert ein KI-Modell dialogisch auf Dada-Klanggesten, die Tomomi Adachi live improvisiert.

Es handelt sich dabei aber nicht um eine Live-Generierung von Klang auf



Sample-Ebene, sondern um eine Live-Auswahl von vorausgenommenen Klangschnipseln, die dem improvisierten Klang am ehesten entsprechen.



In einem eigenen Versuch mit intelligentem Body-Target-Mapping experimentiere ich mit von Deep-Dream-Modellen

bekanntem Stiltransfers. Auf die verschiedenen Variationen der Sarabande aus Händels *Klaviersuite in d-Moll* werden, von Mozart bis Nancarrow, Klänge von Stücken aus anderen Musikepochen gemappt.

KI-Komposition im Vergleich zum algorithmischen Komponieren

Um besser zu verstehen, was bei der SampleRNN-

Synthese passiert, ist es hilfreich, KI-basierte Klangexperimente von der algorithmischen Komposition abzugrenzen. Zu Beginn einer algorithmischen Komposition legt die musiktheoretisch informierte Programmierer*in oder Komponist*in eine Reihe von Materialien und Regeln fest, anhand derer musikalische Abstraktionen generiert und transformiert werden sollen. Das kann beispielsweise ein einfaches Klangmotiv sein, eine Struktur von Akzenten oder eine Steuerungsanweisung für ein automatisiertes Sampling. Diese Grundelemente können sich wuchernd fortspinnen, von einer übergeordneten Struktur gelenkt werden oder, wie etwa beim Rewrite-Prinzip, im Verlauf durch neue Informationen ersetzt werden. Am Ende steht eine Struktur mit formalem Verlauf, die anschließend häufig in einem Notationsprogramm oder einem Audioeditor von Hand fertig bearbeitet wird.

Anders ist der Ausgangspunkt bei der Arbeit mit KI, die als Neuronales Netzwerk auf einen Datensatz zurückgreift. Hier stehen zu Beginn keine musikrelevanten Regeln oder Strukturen – das Modell weiß nichts. Stattdessen liest die KI, in gewichteten Schichten von Perzeptoren (Layers), diese Daten aus. In den iterativen Durchlesevorgängen (Epochen) werden die Gewichtungen immer weiter in Richtung der betrachteten Daten verschoben, bis es sie annähernd originalgetreu imitieren kann; das heißt das Netzwerk bildet Strukturen aus, die dem Wissen, das es betrachtet, ähnlich werden.

Das musiktheoretische Wissen einer menschlichen Intelligenz ist dabei immer noch wichtig, denn der Computer hat von sich aus, vor Beginn des Ausleseprozesses, keinerlei musikalische Ideen oder künstlerische Fantasie. Auf die Sichtung der Ergebnisse folgt in der Regel ein vielfaches Nachjustieren der verschiedenen Parameter und Aktivierungsfunktionen, nach dem Prinzip Versuch-Irrtum. Die Methoden werden so lange

händisch geändert, bis das Ergebnis gewissen Grunderwartungen der Komponist*in entspricht. Der Workflow ist also »messy« und gute Ergebnisse sind eher die Ausnahme als die Regel. Keinesfalls darf man glauben, dass KI eine so genaue Vorstellung von einem spezifischen künstlerischen Grat hätte, also dem feinen Zusammenspiel von Klang, Timing, Stilistik etc., um direkt beim ersten Mal befriedigende Ergebnisse entstehen zu lassen; es sei denn, das Material, mit dem man hantiert, ist so banal und unterkomplex, dass ein Scheitern kaum möglich ist.

Gemeinsam ist algorithmischen und KI-Kompositions-Tools also immer noch der Werkzeugcharakter. Auch die Hingabe der Komponist*in, an in ihrer Komplexität unvorhersehbare Abläufe, ist Merkmal beider Arbeitsweisen. Die Überraschung (oder die Langweile), mit der man auf die Ergebnisse reagiert, motiviert das Anbringen kleiner Systemänderungen, um es der eigenen, aktualisierten Vorstellung, dessen, was klingen soll, schrittweise anzunähern. Auch das Auswählen von besonders interessanten Ergebnissen (Cherry-Picking), die man dann zum Werk zusammenführt und attraktiv herrichtet, ist beiden Arbeitsweisen gemeinsam.

Quick and cheap backing tracks

Im Bereich kommerzieller Musikproduktionen werden immer wieder KI-basierte Innovationen diskutiert, die versprechen, praktischer, schneller und billiger eine Melodie zu komponieren, Begleitharmonien hinzuzurechnen oder Gesangslinien mit Beats zu unterlegen. Wahrscheinlich ist es demnächst auch wirklich so, dass man in sein Handy singt und mithilfe einer App sofort so klingen kann wie ein Song von Billie Eilish oder Kanye West.

Mitunter mischt sich in die Werbebotschaften für diese Apps der hyperkapitalistisch-messianische Duktus des Silicon-Valley-Sprechens. So wird auf einem Techblog geschwärmt:

© eroGANous Neurographie Serie, Mario Klingemann, 2018



»The future could be about not just music composed by an A.I., but music being composed just for you – based on data about your musical preferences, your physical habits, even the beat of your heart.«¹

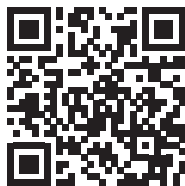
»I actually think 10 years from now, you won't be listening to music« postulierte der Venture-Kapitalist Vinod Khosla während eines öffentlichen Chats der Super Session der Creative Destruction Labs. Stattdessen, so glaubt er, werden wir kundengerechte Songs hören, die für jedes Individuum automatisch designed werden, maßangefertigt für das Gehirn, die Hörvorlieben und spezifischen Bedürfnisse. Solche Szenarien klingen unheimlich, weniger wegen ihrer Schöne-Neue-Welt-Aura, sondern wegen der Vorstellung Programmierer*innen solcher Software und die dazugehörigen Start-Up-Investor*innen könnten tatsächlich glauben, anhand von Gehirnstromdaten, Marktforschungsergebnisse und Benutzer*innenvorlieben das ganze Spektrum individual-menschlicher Bedürfnisse abdecken zu können.

Ein ernsthaftes Problem könnte auch sein, dass diejenigen, die sich im Besitz der besten Möglichkeiten für eine musikalische KI-Revolution befinden, besonders wenig Ahnung von (um den Begriff einfach mal zu benutzen) guter Musik haben.

Ein eindrucksvolles Beispiel für dieses Defizit ist *Google AI gets Artsy, composes a Song*.

Klanglich deutlich opulenter werden in Ted Talks Softwares wie AIVA vorgestellt, die eine einfache melodische Idee in hollywoodtaugliche Orchestraltracks umwandeln.

Von unsauberen Arbeitsabläufen oder Trial-and-Error-Verfahren wird dort aber tunlichst nicht gesprochen, sondern vielmehr mit sanftem Schauer der perfekte Genius der KI hervorgehoben, der all das entworfen und errechnet hat.



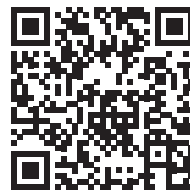
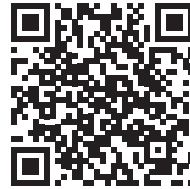
Ein Beispiel, welches deutlich macht, dass Vorstellungen vom komponierenden KI-Genius mindestens verfrüht sind, ist der als solcher beworbene »erste AI Popsong« *Daddy's car* von 2016.

An diesem Song sind nur die Melodie und Harmonik von einem Computer kompiliert und nicht, wie es in den meisten Meldungen hieß, gänzlich alles. Das Arrangement und der Text stammen aus der Feder des Komponisten Benoit Carré. Der Song wurde anschließend konventionell in einem Studio eingesungen und produziert. In Projekten wie diesen fungiert das Schlagwort KI als Clickbait. Wer wirklich wissen möchte, wie der Stand der Neuberechnungen von musikalischen Legenden ist, höre sich die zuvor genannten Beispiele der Dadabots an.

Eine weitere Variante »zukunftsweisender« Musik-KIs sind Modelle, in denen zwar ein Computer Entscheidungen trifft, dabei aber aus einer limitierten Anzahl von im Vorhinein kompatibler Versatzstücke zurückgreift, so dass nie etwas schief gehen kann – vergleichbar mit einem Kind, das nur auf schwarzen Klaviertasten spielt. Künstliche Intelligenz mit schwachem IQ sozusagen.

Artifiziell artifizielle Kompositionen

Sehr häufig ist Künstliche Intelligenz nicht halb so autonom wie sie zum Verkauf angepriesen wird. Das Label KI ist eine sprachliche Attribution, die eine promotionförderliche Aura von Hype evoziert. Es ist das Eintrittsticket für Dilettant*innen, Goldgräber*innen, Start-Up-Blender*innen und Künstler*innen in den Zirkus der Aufmerksamkeitsökonomie. Aber auch in der Neuen Musik hat die Faszination für die Intelligenz von Computern



Spuren hinterlassen und das schon vor vielen Jahrzehnten. Die *Illiad Suite* (1957) von Lejaren Hiller war über lange Zeit hinweg ein wichtiges und häufig aufgeführtes Werk im Kontext von computergestützter Komposition. Würde man sich diese Abfolge von Streichquartett-Sätzen ohne das Wissen ihrer technologischen Genese anhören,

Musikalischen Würfelspiels Kirnbergers (1721–1783) zusammengefügt. In Kirnbergers Würfelspiel werden, nicht ohne süffisanten Unterton, musikalische Standardfloskeln, gemäß eines harmonischen Gerüst, aneinander gereiht. Ein eher banales, aber einigermaßen schlüssig klingendes Ergebnis kommt dabei immer heraus.

Fauxtomation beschreibt den Dissens zwischen dem Mythos einer technisierten Zukunft, in der menschliche Arbeit redundant geworden ist, und der Realität, in der mehr Arbeit als jemals zuvor von Menschen geleistet wird.

könnte man leicht zum Urteil kommen es mit den ungelenk-modernistischen Übungen eines Kompositionsamateurs zu tun zu haben. Doch das Stück zehrt von seinem Ruhm eine der allerersten computergenerierten Kompositionen zu sein. Auch in der Kunstmusik gibt es Experimente, bei denen man zweifeln kann, ob es sich wirklich um Ergebnisse handelt, die von Anfang bis Ende vom Computer berechnet sind, oder vielmehr um eine gezielte, menschliche Auswahl einiger weniger, geglückter Ergebnisse (Cherry-Picking), die noch dazu von Hand poliert, geschönt und vervollständigt sind.

Large Chunks

David Cope, einem der Pioniere computergestützter, musikalischer Kreativität, wurde lange Zeit mit Skepsis entgegengetreten. Klassikliebhaber*innen sind computergenerierte Stilkopien per se suspekt, Musiktheoretiker*innen monierten satztechnische Uneleganz und formale Schwächen. Trotz allem kann niemand in Abrede stellen, dass seine Stilkopien im ersten Moment tatsächlich wie Bach, Mozart etc. klingen. Präziser ist die Kritik an der Arbeit Copes, wenn man den Fokus auf die konkrete, computergestützte Generierung der Musik legt: Große musikalische Versatzstücke bestehender Werke werden nach dem Prinzip des

Eine gewisse Leidenschaft von Cope-Skeptikern lässt sich in den Kommentarspalten unter seinen Werken auf YouTube beobachten: Einzelne Nutzer*innen führen dort in längeren Listen auf, welche Takte, Taktgruppen und ganze Satzteile aus bestehenden Werken von Bach, Mozart oder Rachmaninoff entnommen sind. Zudem befinden sich diese meist nicht am Anfang der Stücke, sondern in den weiter hinten liegenden Teilen der Kompositionen. Letztendlich ist es also die Leistung des Computers, diese Passagen per Zufall auszuwählen und ihre Anschlussfähigkeit zu überprüfen. Zwar hat in dem Fall ein Computer die Entscheidungen getroffen, ebenso gut aber ließe sich diese Methode an einem Nachmittag mit Schere, Klebstoff und einem Würfel realisieren. Dass David Cope seine Datenbanken 2003 vernichtete und seine Methode so der genaueren Nachvollziehbarkeit entzogen hat, dürfte die Zweifel seiner Skeptiker*innen nicht eben zerstreut haben.

Es muss aber nicht darum gehen, KI-Kunst der Scharlatanerie zu überführen. Nirgendwo steht schließlich, dass Künstler*innen nicht lügen dürfen. Man kann das schillernd-kontingente Feld potentiell artifiziell-artifizieller Komposition auch als reflexives Dispositiv verstehen. In ihm manifestieren sich Fragen darüber, was wir als künstlerisch genuin und wertvoll empfinden. Unter der

Bedingung welchen Vorwissens sind wir bereit, einem Musikstück einen Wert zuzusprechen und uns ihm hinzugeben?

Das eingangs genannte Beispiel eines endlosen Streams neugenerierter Death-Metal-Musik spielt übrigens auch mit der Illusion einer technologischen Realität, die so aber derzeit, selbst mit größeren Rechnern, noch nicht in Real-Time realisierbar

Alle Bereiche, in denen der Gebrauchswert von Musik vor dem ästhetischen Wert der Kunstmusik oder dem identifikatorischen Aspekt von Popmusik steht, werden mit billig produzierten KI-Klängen geflutet.

ist. Tatsächlich handelt es sich dabei um einen mehrstündigen Loop, dessen Wiederholung innerhalb des impulsiv, spontanen Klangmaterials nicht auffällt. Die Vorstellung einer unendlich sich neu generierenden Musik ist faszinierend und wahrscheinlich in wenigen Jahren möglich. Derzeit ist es aber noch eine *Black-Mirror*-Utopie, deren Existenz CJ Carr und Zack Zukowski hier suggerieren.

Fauxtation und Hysterie

Im korrelationalen Verhältnis zur Faszination für alles Computerberechnete und KI-Erdachte stehen die Ängste, die das Feld von Automatisierung, Robotisierung und technologischem Fortschritt generell begleiten. Im Februar 2018 machte die Meldung Schlagzeilen, dass der von Elon Musks Firma OpenAI entwickelte Textgenerator GPT-2 zu gefährlich sei, um vollständig veröffentlicht zu werden. François Chollet, der Entwickler der KI-Software Keras kritisierte dies als Anheizen sensationalistischer Panikmache bei gleichzeitiger Verschleierung der eigenen Methoden (Nichtveröffentlichung).

Das Lancieren von Ängsten und die Überzeichnung der technologischen Potentiale machen sich große Unternehmen darüber hinaus gezielt mit einem Mechanismus zunutze, den die kanadische Aktivistin Astra Taylor »Fauxtation« nennt. Mit

Drohungen wie: »Sollte der Mindestlohn wirklich auf 15 Dollar angehoben werden, müssen wir alle Serviceleistungen automatisieren« werden politische Entscheidungen gelenkt und forciert. Fauxtation beschreibt den Dissens zwischen dem Mythos einer technisierten Zukunft, in der menschliche Arbeit redundant geworden ist, und der Realität, in der mehr Arbeit als jemals zuvor

von Menschen geleistet wird. Ein Beispiel dafür sind die Selbstzahler-Terminals bei McDonalds, die scheinbar die Arbeit einer Servicekraft ersetzen, in Wirklichkeit aber die Kund*innen zur unbezahlten Mitarbeiter*in machen. Taylor verwendet dafür auch den Begriff »artifizielle-artifizielle« Intelligenz, was den Umstand beschreibt, wenn sich hinter der KI in Wirklichkeit menschliche Handarbeit versteckt.²

Blackbox CurAltor

CurAltor nennt sich die Musikkritik-Software des britischen Komponisten Nick Collins, mit der für die Donaueschinger Musiktage 2019 Stücke für ein Klavierkonzert ausgewählt wurden. Künstlicher Intelligenz kuratorische Entscheidungen anzuvertrauen klingt ungewöhnlich und provokant. In den Diskussionen zu diesem Vorhaben (beispielsweise auf dem Facebook-Thread der Ankündigung) fiel oft die Frage: Nach welchen Kriterien wird die Musik ausgewählt? Hat die KI ästhetische Präferenzen? Mit welcher Musik wurde das Modell trainiert? Darauf wurde geantwortet: Das solle vorerst nicht offengelegt werden, da im realen Leben Kurator*innen ja auch autonom ihre Entscheidungen gemäß ihrer subjektiven Kriterien

träfen. So sehr dieser Altherrenkommentar an sich schon kritikwürdig erscheint, führt er zudem zu einem wichtigen Punkt: Eine KI hat ja keine subjektiven Kriterien. Alle Einstellungen und Parameter, sowie die Trainingsdaten sind zuvor von einem Menschen festgelegt worden – was nicht heißt, dass das Resultat dieser KI-Kuratierung von vorne herein klar ist, aber es zeigt, wie die KI als Black Box Entscheidungen verschleiern könnte, die in Wirklichkeit subjektiv-menschlich sind.

Dem Computer-Kurator werden die gleichen Eigenschaften wie einem Menschen zugesprochen und damit Machthierarchien gefestigt, anstatt die Chance zu ergreifen mit den neuen Mitteln auch eine neue Praxis zu begründen. Progressiver wäre es in dem Fall zu sagen: Im Gegensatz zu einer menschlichen Privatperson braucht mein Computer-Kurator keine Autonomie und Privatsphäre, wir praktizieren Transparenz und dieses und jenes sind die Kriterien, nach denen entschieden wird.



© eroGANous Neurographie Serie, Mario Klingemann, 2018

Digitaler Aktivismus

Für diese Problematik der scheinbar zu komplizierten und deshalb demokratischen Prozessen entzogenen Technologien, nicht nur im Bereich der KI, sondern in digitalen Belangen generell, setzt sich die politische Bewegung Diem25 ein. Ihr »Grünbuch Technologische Souveränität« umreißt die Prinzipien der Demokratisierung von Technologie und Innovation.

»Make neural nets uncool again« ist der Slogan der Webseite fast.ai. Die selbsterklärte Mission der Betreiber ist es den »coolen« Exklusivstatus von KI und Deep Learning zu unterlaufen und Code und Ressourcen für Jedermann anzubieten. Auch die Frage nach der Arbeit mit KI bei begrenzten

Computer-Ressourcen gehört zur Agenda von fast.ai. Denn Monopolstellungen in diesem Bereich werden auch dadurch begünstigt, indem bei der Berechnung großer Datenmengen sowohl Privatpersonen als auch



Universitäten schnell an ihre Grenzen stoßen, wohingegen Unternehmen wie Google, Amazon oder Facebook über gigantische Rechnerpools verfügen, um die sehr aufwändigen Modelle mit Millionen von Parametern laufen zu lassen.

In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage nach der ökologischen Bilanz von KI-Berechnungen. Eine Studie des MIT kommt zu dem Ergebnis, dass die Berechnungen für Transformer, ein Spracherkennungsmodell, den CO₂-Fußabdruck äquivalent zum Spritverbrauch von fünf US-PKW, bezogen auf ihre gesamte Lebensdauer haben. Im Vergleich zum menschlichen Gehirn ist KI zwar effektiv, aber ineffizient. Softwares für selbstfahrende Fahrzeuge müssen, im Modell, bis zu 50.000 mal gegen einen Baum fahren, bis sie verstehen, dass das keine gute Idee ist.

Kritik der Werkzeuge in der Neuen Musik

Es gibt also in der Diskussion im Zusammenhang mit KI eine Vielzahl von Gründen eine kritische Haltung einzunehmen, von ideologischen, politischen bis hin zu ökologischen. Das passt gut zur Tradition der Neuen Musik, für die das Hinterfragen des Verhältnisses von Werkzeugen und deren kulturhistorischen, gebrauchspraktischen Inskribierungen zum Selbstverständnis gehört. Es ist ein Fragen im Sinne von Hegels Verständnis des Begriffs, der verstanden wird als die Wirklichkeit, die sich in einer Sache manifestiert. Ein Cello versteht man unter diesen Vorzeichen nicht einfach als neutralen Klangerzeuger, sondern sieht die zugehörige verfestigte Arbeit und Geschichte, mit allen Facetten von der puren, hölzernen Materialität, über die Instrumentenbauer*in, zur unterbezahlten Orchestermusiker*in, zum pathetischen Vibrato von »Le cygne«.

Und dieses Bewusstsein hilft auch beim Umgang mit elektronischen und digitalen Technologien. Deswegen legte man beispielsweise zu der Zeit, als ich mit dem Studium elektronischer Musik begann, besonderen Wert auf das Erlernen von Audioprogrammiersprachen wie C-Sound – und nicht so sehr auf kommerziellere Programme wie Cubase, in denen bestimmte Arbeitsweisen und Klangbilder von vorneherein nahegelegt wurden. Der heraufdämmernden Epoche neuer Technologien, denen Zwecke und Ideologien auf noch viel komplexere Weise einschreibbar sind, sollte man mit diesem kritischen Bewusstsein für die Werkzeuge und ihren Gebrauch entgegentreten.

KI-Musik in der näheren Zukunft

Die Auseinandersetzung mit Künstlicher Intelligenz ist nicht nur lohnenswert und spannend, sondern notwendig, um zu verstehen, mit welcher Art von Technologie man es zu tun hat. In näherer Zukunft kann man im Feld der KI-Musik mit zahlreichen Phänomenen rechnen. Alle Bereiche, in denen der Gebrauchswert von Musik vor dem äs-



© eroGANous Neurographie Serie, Mario Klingemann, 2018

thetischen Wert der Kunstmusik oder dem identifikatorischen Aspekt von Popmusik steht, werden mit billig produzierten KI-Klängen geflutet: Die Klangbänder im Hintergrund von Imagefilmen, Scores für Hollywood-Schnulzen, Supermarktbeschallungen, hyperkommerzielle Housemusik für Techno-Festivals, Musik in Lounges und Aufzügen. Marktforschungsstudien können dann direkt in den perfekten Klienten*innenklang übersetzt werden.

Etwas weniger öde kann es zeitweise im Bereich experimenteller Musik aussehen. Gerade den auf surrealistischen Collagetechniken basierenden, postmodernen Musikströmungen steht eine

weitere Blütezeit bevor. Die Analyse und Rekombination vorgefundener Klänge im Stil von John Oswald wird auf einem vielfach komplexeren Niveau möglich sein. Songs einer Musikgruppe in ein anderes, konträres Musikidiom zu überführen, früher mühsam als Shred im Heimstudio eingespielt, wird als Stiltransfer zum Standard-Gag.

Eine Heerschaar getreuer Co-KI-Apps werden helfen, die nötigen, aber anstrengenden Teil-Operationen von Neue Musik-Komponist*innen praktisch abzuarbeiten, beispielsweise beim langwierigen Orchestrieren oder dem zähen Ausarbeiten harmonischer Verläufe. Man wird darauf zurückgreifen, aber möglicherweise lieber darüber

schweigen, denn KI wird vielleicht recht bald zum Synonym für »billig produziert« geworden sein.

Als Selfmade-Act mit intelligenten Arpeggiatoren kann jeder mit ein paar Handgriffen wie Carry D, Snoop Dogg oder Helmut Lachenmann klingen, aber das wird nach anfänglichem Unterhaltungswert niemanden sonderlich interessieren, denn natürlich ist Musik mehr als ihr reines Klangbild. Sie ist ein Interaktionsraum aus Klang, Reflexion, körperlicher Performance, emotionaler Ambivalenz, Statement, Lebenserfahrung: Dinge, die man in ihrem Zusammenwirken unter dem Begriff »Weltwissen« subsumieren kann. In der Abwesenheit dieses Weltwissens liegt die Limitierung der hochspezialisierten KI-Systeme: Sie sind für ganz partikuläre Zwecke trainiert, haben aber kein Wissen davon, was *die Welt* ist. Alles, was bereits existiert und sich in ein Datenformat überführen lässt, wird die KI nachempfinden und replizieren können. Doch sie wird, wenn wir über ästhetisch wirklich bedeutsame Kunst sprechen, in diesem Nachschaffen lange Zeit immer nur an zweiter Stelle stehen. Sicher wird die originelle Rekombination konträrer Trainingsdaten für überraschende, unterhaltsame, bizarre oder auch schöne Momente sorgen. Aber um kreativ etwas ganz neues zu schaffen, müsste die KI selbst über ein realistisches Modell der Welt verfügen, das dann auch noch, um dem Menschen überlegen zu sein, schneller als unsere Welt laufen müsste. Vielleicht wird die Menschheit irgendwann ein solches extrem energieaufwändiges, extrem komplexes KI-Modell zum Laufen bringen – vielleicht aber wird sie sich auch, an dem Tag, an dem es möglich wäre, lieber mit ganz anderen Fragen beschäftigen. Beispielsweise solchen des nackten Überlebens.

1. <https://medium.com/s/story/music-created-by-artificial-intelligence-is-better-than-you-think- ce73631e2ec5>

2. <https://ainowinstitute.org/symposia/videos/fauxtomation.html>

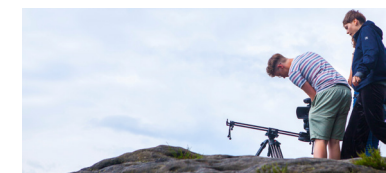
Genoël von Lilienstern ist Komponist von Experimentalmusik und Musiktheater. Ab und zu verfasst er Texte zu Themen aus den Bereichen Technologie und Musikästhetik.



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



Befreiung oder Überformung?

Zu einigen Entwicklungen gegenwärtiger Musikkunst im Kontext medialer und konzeptueller Erweiterung

Dirk Wieschollek

Frägt man nach den Ausdruckspotentialen und Zukunftsperspektiven musikalischer Kunst heute, scheint es hilfreich, sich noch einmal einige Entwicklungen zu vergegenwärtigen, die in den letzten zehn, fünfzehn Jahren doch einschneidende Veränderungen auf dem Feld dessen mit sich gebracht haben, was wir lange Zeit (schon immer diskussionswürdig) »Neue Musik« genannt haben. Ein Begriff, der spürbar in die Jahre gekommen ist und dementsprechend heftig und kontrovers diskutiert wurde in letzter Zeit, ohne dass man sich auf eine neue Begrifflichkeit hätte verständigen können, weil deren Treffsicherheit problematischer wäre denn je. Müsste ein solcher Begriff doch so allgemein gehalten sein, dass er schmerzfrei unterschiedlichste Positionen und Ausdrucksfelder bündelt, auf der anderen Seite so spezifisch, dass er sich abhebt von Produkten des musikalischen Mainstreams und seinen Marktmechanismen. Aber es soll an dieser Stelle keine sperrige Terminologie-Diskussion aufgemacht, sondern nur angedeutet werden, dass terminologische Probleme in der Regel Indikatoren komplexer künstlerischer Wirklichkeit sind: Die letzten Verabredungen inhaltlicher und materieller Art, was im Bereich der Gegenwartsmusik kunstwürdig sei und was nicht, gehören bekanntlich längst der Vergangenheit an, vor allem aber die verstärkte Einbeziehung und Vermischung von Medien und Kunstformen, die über das Feld traditioneller Komposition und seiner angestammten Kommu-

nikationsmodi (also der Partitur) weit hinausgehen, haben ehemalige Grenzziehungen fast völlig aufgelöst. Früher ideologisch getrennte Disziplinen von Komposition, Klangkunst, Performance, Installation, Multimedia werden nicht nur zunehmend gemeinsam auf Konzerten und Festivals präsentiert. Auch strukturell werden ihre Grenzen dadurch fließend, dass viele Künstler*innen der jüngeren Generation sie in Personalunion verkörpern und lieber verschiedenste Arbeitsweisen und Darstellungsfelder kombinieren als sich auf ein spezifisches Formenarsenal zu beschränken. Komponist*innen wie Alexander Schubert, Trond Reinholdtsen, Brigitta Muntendorf, Jennifer Walshe, Hannes Seidl, Johannes Kreidler (um nur einige Wenige zu nennen) haben die Türen zu Konzept- und Medienkunst ganz weit aufgestoßen und der Begriff »Komponist*in« ist da in vielen Fällen nicht mehr wirklich zureichend.

Werfen wir einen kurzen Blick zurück ans Ende der Nuller-Jahre, wo ein Generationenwechsel spürbar wurde, der in Zusammenhang stand mit einem verbreiteten Überdruß an der Rhetorik avancierter Instrumentalmusik, deren expressive Mittel und Artikulationen sich verhärtet hatten zu einem »Neue Musik-Sound«, der gelegentlich zur unfreiwilligen Parodie seiner selbst degeneriert war, geschliffen in der ziselierten Fragment-Ästhetik der 1990er-Jahre. Helmut Lachenmann selbst beobachtete mit Skepsis einen »kompositorischen

Tourismus« instrumentaler Geräuschästhetik in Anlehnung an die kompositorischen Innovationen seiner »Musique concrète instrumentale«. Der Argwohn gegenüber einer gediegenen Klang-Handwerklichkeit zeitigte vielfältige Konsequenzen, zunächst einmal ganz oberflächlich in einer Zunahme des Lautsprecherklangs, der das langjährige Konzertsaal-Ideal eines »natürlichen« Raumklanges beteiligter Instrumente mehr und mehr ablöste. Wesentlich höhere Lautstärkegrade auch konventioneller Instrumentarien waren die Folge; die Möglichkeiten der Klangverfremdung, die auf Störung und Verzerrung instrumentaler Oberflächen ausgerichtet waren, wurden vielerorts bis zum Anschlag ausgereizt. Auch ein Indiz dafür, dass die jüngeren Komponist*innen mit Pop-, Sub- und Digitalkultur inzwischen viel stärker sozialisiert waren als mit den Traditionen vermeintlicher »Hochkultur«, war die Wahl der Instrumente: E-Gitarre, Keyboards, Drum-Kit, aus der Rockmusik entlehnte Effektgeräte sind in den Ensemblebesetzungen des vergangenen Jahrzehnts allgegenwärtig, dazu kommt ein ganzes Arsenal instrumentalen und elektronischen Low-Techs.

Die Emanzipation nicht-akademischer Klangoberflächen im Instrumentalstück stand in Zusammenhang mit dem wachsenden Bewusstsein, das eigene Metier nicht mehr als eine von der außermusikalischen Wirklichkeit abkoppelbare Kunstsphäre zu betrachten. Damit verbunden war ein völlig verändertes Verhältnis zur Technologie. Das Selbstverständnis der »Neuen Musik« lag doch lange Zeit eher darin begründet, emphatischer Gegenentwurf zu einer als ordinär empfundenen Wirklichkeit samt ihres als oberflächlich und affirmativ betrachteten Medienapparates zu sein. Komponist*innen, die sich schon früh medialer Erweiterungen bedienten, wie z. B. Olga Neuwirth schon ab Ende der 1980er-Jahre¹, waren regelmäßig dem Verdacht ausgesetzt, die Einbeziehung musikfremder Mittel diene insgeheim

dazu, einen Mangel an kompositorischem Können überspielen zu wollen. Und der Aspekt eines »kritischen Komponierens« war doch zumeist in einem eher Adornoschen Sinne gedeckelt, dass gesellschaftliche Verwerfungen sich in »immanenten Formproblemen« und nicht im musikalischen Gehalt oder gar musikfremdem Material zu spiegeln haben. Expressive Brüche und Ambivalenzen der Struktur wurden aber jetzt erst recht in pixeligen Collagen ins Extrem getrieben; damit einhergehen sollte nun jedoch viel direkter und explizit materieller die Einbeziehung gesellschaftlicher Realität mitsamt ihrer ästhetischen Oberflächen. Brigitta Muntendorf in 2014: »Ich arbeite in einer zeitgenössischen Kunstform, die wenig daran interessiert ist, als Sprachrohr in der Gesellschaft zu agieren. Aber um in der Gesellschaft zu wirken, muss man sich mit Mechanismen und somit auch zwangsläufig mit Material auseinandersetzen, das eine Gesellschaft kontinuierlich verändert und gestaltet. Wenn ich die Veränderung der Begriffe wie Gegenwartigkeit und Abwesenheit, das Private und das Öffentliche heute musikalisch bearbeiten und thematisieren möchte, dann reicht es nicht, ein Ensemblestück zu schreiben.«² Gleiches gilt für Johannes Kreidler, der die strukturellen und sozialen Gegebenheiten des gesellschaftlichen Dispositivs Musik konzeptuell auf allen möglichen Feldern reflektiert, ohne Rücksicht auf die Herkunft und Vorzeigbarkeit seiner Materialien. Alles Profane, Banale und Defizitäre, das »Welt« und Kunst zu bieten haben, wird somit Teil des künstlerischen Spiels, das sich entsprechend jenseits kulinarischer Erwartungshaltungen an Sprache und Form bewegt.

Auch das Bewusstsein eines Nischendaseins des eigenen Metiers – zunehmend als schmerzhafter Gegensatz zur viel breiteren Rezeption zeitgenössischer Bildender Kunst empfunden – und den damit verbundenen Akzeptanzproblemen, führte zum Wunsch erweiterter Sprach- und Vermittlungsformen und einem Erwachen der

Diskursivität in der »Neuen Musik-Szene«, wo nach einer Phase intellektueller Stagnation wieder verstärkt über die eigenen Grundlagen, Mittel und Absichten reflektiert, diskutiert und auch teils erbittert polemisiert wurde. Entsprechende Etiketten und Paradigmen waren schnell und wirkungsträchtig ausgeprägt: Begriffe wie »Diesseitigkeit«, »Neuer Konzeptualismus«, »Gehaltsästhetische Wende« wurden zu Markenzeichen einer neuen kompositorischen Geisteshaltung, als hätte sich die »Neue Musik« zuvor in einem Zustand des totalen inhaltlichen Nirvanas oder zumindest in einer Parallelwelt der Selbstreferentialität befunden, was natürlich nur partiell der Fall war, da Musikgeschichte neben der Idealisierung »absoluter Musik« immer auch eine Geschichte der unterschiedlichsten Sublimierungsformen und -grade außermusikalischer Zusammenhänge gewesen ist. Dass »Diesseitigkeit« und »Konzeptualismus« nicht vom Himmel fielen, sondern vorgeprägt waren im kulturreflexiven und gesellschaftskritischen Komponieren eines Mauricio Kagel oder Nicolaus A. Huber, in den konzeptuellen Experimenten von John Cage oder Alvin Lucier (um nur einige der Prominentesten zu nennen) steht außer Frage. Sie sind jedoch in den letzten zehn Jahren von einer Randerscheinung innerhalb der »Neuen Musik« des 20. Jahrhundert nicht von ungefähr zu einer immer bedeutenderen Gegenwartsströmung angewachsen, die in der Vernetzung verschiedenster Material- und Wahrnehmungsebenen noch am ehesten Innovationspotential in sich zu tragen scheint.

Die extremen gesellschaftlichen Veränderungen, die allgemein unter den Stichworten Medialisierung und Digitalisierung diskutiert werden, haben die Ausweitung kunstmusikalischer Praxis ins Visuelle und Virtuelle unweigerlich herausgefordert. Kein Flyer im öffentlichen Raum, wo uns momentan nicht das Wort »Immersion« entgegen springt. Die Durch-Digitalisierung aller lebens-

weltlichen Bereiche zwischen Alltagskommunikation und Kunstproduktion hat die oben genannten Entwicklungen insofern in extremer Weise forciert, als die ästhetisch schon lange salonfähige »Verfügbarkeit des Materials«, die die historische Idee des innovativen »Materialfortschritts« schon ab Mitte der 1970er-Jahre allmählich ablöste, in einem nie dagewesenen Ausmaß technisch realisierbar und kontextualisierbar wurde. Der Zugriff auf das Digitale erschöpft sich aber keineswegs im affirmativen Abtauchen in den Reichtum einer unerschöpflichen Datenbank, wo Alles mit Jedem zu einer neuen künstlerischen Realität kombinierbar und transformierbar ist (z. B. die Bewegungsabläufe eines Badmintonspiels³ oder die aktuellen Börsenkurse⁴). Er vermittelt zugleich eine durchaus ambivalente, kritische Reflexion veränderter Wahrnehmungsmodi und ihrer fundamentalen Auswirkungen auf Kommunikation, Wirklichkeitserfahrung und Verständnis von Identität, mit denen wir alle in dieser seltsamen Mischwelt aus Bildschirm und den Geschehnissen da Draußen tagtäglich klarkommen müssen. So wurden die Oberflächen und Mechanismen digitaler Massenmedien, Speichersysteme und Social Media selbst zum Bestandteil zeitgenössischer Komposition. Das »Spiel mit Identitäten«, den sozialen Potentialen und Abgründen einer Gegenwart, wo die Grenzen zwischen Original und Kopie, real und virtuell, immer durchlässiger werden, war schon früh ein wesentlicher Aspekt der Stücke von Brigitta Muntendorf, Jagoda Szmytka, Alexander Schubert, Stefan Prins u. a., die visuelle und kommunikative Codes allgegenwärtiger Medialisierung aufgriffen. Das vielfältige Ineinanderwirken der Ebenen Bild und Klang jenseits bloßer visueller Dekoration war dabei wesentliches Element. Interessanterweise stand darin auffällig oft der Vorgang des Musikmachens, die Physis der Klangproduktion als selbstdarstellerisches Moment im Fokus: So in Brigitta Muntendorfs Werkreihe *Public Privacy*

(2013) oder Stefan Prins akustisch-visuellem Spiegelkabinett der *Mirror Box Extensions* (2014/15), wo sich reale Spieler und deren virtuelle Avatare während der Aufführung zur Unkenntlichkeit ineinander vermischen.

Interaktive Prozesse und kollektive Produktionsvorgänge (gelegentlich unter dem Stichwort »Social Composing« verhandelt) rücken die Bedeutung künstlerischer »Identitäten« mehr und mehr in den Hintergrund und reflektieren gesellschaftliche Beziehungen und Kommunikationsmodi als eigenen Produktionszusammenhang: z. B. in den kollektiven Work-in-Progress-Situationen von Alexander Schuberts *Wiki Piano.Net* (ab 2018) oder bei Martin Tchibas Social Media Klavier-Projekt *WIREless* (ab 2016). Es bleibt abzuwarten, ob Kollektivkompositionen (als offener Prozess oder in temporären Teams) in Zukunft öfter begegnen werden. Die Auswirkungen der Demokratisierung digitaler Herstellungs- und Präsentationsmöglichkeiten künstlerischer Arbeit, die unabhängig von tradierten Institutionen und deren Plattformen stattfinden können, ist im Hinblick auf die Gestalt(ung) musikalischer Kunstwerke noch gar nicht abzusehen.

»Klang ist nicht nur eine Angelegenheit des Ohres, sondern betrifft ebenso das Auge, den Körper, das Denken«⁵, hat Jagoda Szmytka einmal postuliert und es könnte genauso gut Dieter Schnebel oder Peter Ablinger gesagt haben. Nun sind wir aber hier und heute konfrontiert mit der Idee, dass die Gegenwartskomposition oder sogar die gesamte musikalische Kunst nicht mehr im Modus permanenter Erweiterung, sondern auf dem Weg der Auflösung begriffen sein könnte. Trauen wir der Musik als Klanggeschehen nichts mehr zu? Werden die Musik- und Klanganteile in hybriden Gestaltzusammenhängen nun mehr und mehr von ihrer Umgebung absorbiert und im allgemeinen Kontext »Kunst« zur Unselbständigkeit verdammt? Was heißt das in letzter Konsequenz? Wird es in absehbarer Zeit keine neu

geschaffenen Partituren mehr geben, die von Musiker*innen realisiert werden? Werden Interpret*innen zu Vermittlern einer im besten Fall neu erleb- und deutbaren künstlerischen Vergangenheit reduziert? Das Konzert ein klingendes Museum? Eine traurige Vorstellung...

Eine fundamentale Auflösung der landläufigen Vorstellungen von Musik hat es in deren Geschichte schon des Öfteren gegeben. In radikalster Form bekanntlich 1952, mit Cages vielbemühtem *4'33''*, wo vier Minuten und 33 Sekunden lang der ästhetische Fokus von der Erfindung auf die Erfahrung außermusikalischer Wirklichkeit gelenkt wird. Es geht dort zwar vordergründig um eine Verweigerung von intentionaler Musik, aber nicht um eine Verweigerung von Klang. Ganz im Gegenteil: Die (willkürlich eingerahmte) Wirklichkeit klingt selbst und wir sollen zuhören; der Vorgang des Hörens gerät ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Vor allem reaktionäre Kräfte aber haben im Angesicht neuer Entwicklungen regelmäßig das Ende der Musik verkündet, besonders intensiv Ende der 1950er-Jahre, als die traditionelle Musik und Musikwissenschaft, von der aufkommenden elektronischen Musik und den Praktiken des Serialismus gleichermaßen in Panik versetzt, der damaligen neuen Musik ein »ontologisches Mißtrauensvotum des Komponisten gegen sich selbst« und einen »Übergriff der Automaten« attestierten, was mit einer Entmenschlichung der Kunst gleichgesetzt wurde, die die Grundpfeiler musikalischen Denkens und Empfindens bedrohe.⁶ Trotzdem hat sich die Geschichte musikalischer Kunst in alle möglichen Richtungen weitergedreht, weniger linear als wellenförmig, immer wieder mit temporären Regressionen und Innovationen. Deren Negativ-Beurteilungen waren zumeist Ausdruck eines hoffnungslos verengten Musikbegriffs und betrafen bezeichnenderweise Neuerungen, die ausgerichtet waren auf eine strukturelle und sinnliche Neuordnung eines

Klangeschehens. Nun aber soll die Medienkunst als quasi folgerichtiger End- und Gipfelpunkt einer Traditionslinie der musikalischen Avantgarde erscheinen? Gregorianischer Choral – Palestrina – Beethoven – Wagner – Schönbergsschule – Serialismus – Lachenmann – Spektralismus – Konzeptmusik – musikbefreite Medienkunst?

»Ich bin zu der Erkenntnis gelangt, dass Kunst nichts Eingerahmtes ist, das man von außen betrachtet; vielmehr bildet sie ›in der Welt‹ situative Verdichtungen, punktuelle Überhöhungen, welche ihre Ausläufer in alle Richtungen haben. Das heißt zum Beispiel, dass Kunst heute, mehr denn je, in der medialen Auffächerung lebt. In meinem Fall ist die Musik das ästhetische Zentrum, aus dem dann auch konzeptuelle Performances, dokumentarische Videos und: Texte hervorgehen.«⁷ So formulierte Johannes Kreidler 2012 im Vorwort seines ersten Essaybandes *Musik mit Musik* und nun scheinen sich diese Prioritäten möglicherweise gänzlich in Richtung Nicht-Musik verschoben zu haben.⁸ Es wäre jedoch zu kurz gegriffen, hierin ein Postulat ästhetischer Gleichschaltung sehen zu wollen. »Wer für Geige schreibt, schreibt ab«, hat Johannes Kreidler in seinen »Sätzen über musikalische Konzeptkunst« konstatiert und hat natürlich recht insofern jede Besetzung und jedes Instrument einen riesigen Ballast tradierter Formzusammenhänge und Ausdrucksmittel mit sich schleppen, denen man kaum, selbst wenn darauf in relationaler Weise rekurriert wird, entkommen kann. Dennoch bin ich überzeugt, dass auch Johannes Kreidler oder Brigitta Muntendorf einen Streichquartett-Auftrag nicht ausschlagen würden und dann etwas gänzlich anderes dabei herauskommen würde als dasjenige, was wir bereits kennen. »Das Medium« ist eben nicht vollständig deckungsgleich mit der Nachricht oder der Idee, die es transportiert, sondern vor allem erst einmal ein Werkzeug, das es zu überwinden gilt, egal, ob wir es mit Holz oder Kabeln, mit schwingenden Saiten oder Bits

and Bytes zu tun haben.⁹ Was dann innerhalb der gegenwärtigen Heterogenität der Perspektiven und Ausdrucksfelder wirklich ein aufregendes Potential an Energie, Verstörung, Andersartigkeit, Kontextualität, Innovationspotential, vielleicht sogar gesellschaftliche Relevanz besitzt, muss stets an der einzelnen künstlerischen Arbeit entdeckt, herausgefunden und entschieden werden. Dabei bleibt es jedem selbst überlassen, wie viel er zu gewinnen oder zu verlieren bereit ist mit seinem je eigenen Begriff von Musik. In diesem Sinne möchte ich überleiten zur künstlerischen Praxis mit einer berühmten Sentenz Heinz-Klaus Metzgers, 1970 im Zusammenhang von Kagels »Instrumentalen Theaters« formuliert: »Heute ist nur solche Musik, die keine Musik mehr ist, noch Musik, während Musik, die noch Musik ist, keine Musik mehr ist.«¹⁰ Und da »heute« bekanntlich morgen schon gestern ist, ist die Vorstellung von Musik immer eine Verabredung künstlerischer Gegenwart ●●●

1. Wegweisend in dieser Hinsicht Neuwirths frühes *!dialogues suffisants!? – Hommage à Hitchcock (Porträt einer Komposition als junger Affe I)* (1991/92), wo ein Cellist umgeben von neun Video-Screens und Lautsprechern mit einem Schlagzeuger interagiert, der nur per Bildschirm wahrnehmbar wird. Nachvollziehbare Klangidentitäten der Instrumente lösen sich in dieser frühen Thematisierung medialer Vermittlungsprozesse ebenso auf wie die Unterscheidbarkeit von Live-Spiel und vorproduzierten Zuspielungen.

2. E-Mail an den Autor, 15.06.2014

3. Annesley Black, *SCHLAEGERMUSIK* (2010)

4. Johannes Kreidler, *Charts Music* (2010)

5. Jagoda Szmytka, zit. nach Michael Rebhahn: *Boudy Loud! Zur Arbeit von Jagoda Szmytka*, in: Booklet zur CD WERGO 6414 2, S. 2

6. Siehe Walter Abendroth: *Selbstmord der Musik? Zur Theorie, Ideologie und Phraseologie des modernen Schaffens*, Berlin 1963. Moderater, musikwissenschaftlich differenzierter, aber kaum weniger konservativ formuliert auch bei Friedrich Blume: *Was ist Musik?*, Kassel 1960 (=Musikalische Zeitfragen V)

7. Johannes Kreidler: *Musik mit Musik*, Hofheim 2012, S. 7

8. Auch die Konzeptmusik kommt am »sinnlichen Scheinen« ihrer Idee nur schwerlich vorbei, selbst wenn es längst nicht mehr um eine expressive

Autorenhandschrift geht, sonst wäre sie ja bloßer Text und Gedanke. Aspekte der Verfremdung, Transformation und Neukombination von Material (z. B. durch Austausch oder Kontextverschiebung) sind wesentlich in der konzeptuellen Musik Kunst Kreidlers: ein Börsenkurs verwandelt sich in eine Melodie, ein Wort besetzt parasitär den semantischen Raum eines anderen ästhetischen Zusammenhangs, Haydn wird mit Brecht und Fallersleben mit Weill zu einer neuen Hymne kombiniert, die aber muss, damit die Pointe funktioniert, gesungen werden. Und eine Bühnenproduktion wie *Selbstauslöser* (2019) lebt von der unmittelbaren Physis des Performativen, fast parodistisch auf die Spitze getrieben in einer Instrumentenzertrümmerung epischen Ausmaßes.

9. Es muss nur genug Zeit vergehen, bis Stereotypen der Materialbehandlung sich verfestigen und wieder anfangen uns zu langweilen. Auch der Umgang mit den unendlichen Potentialen des Digitalen ist in seinen Ergebnissen vor Allgemeinplätzen nicht gefeit: Das Glissando am Steg und das stroboskopartige Bild- und Klanggewitter sind dann nur zwei Seiten derselben Medaille. Mag sein, dass die unübersehbare momentane Vorliebe für elektronische Vintage-Klänge, für alte Synthesizer, analoge Elektronik mit ihren schmutzigeren Klangoberflächen und eher haptischeren Produktionsweisen auch mit einem gewissen Überdruß an digitalen Oberflächen und Verfahren zusammenhängt.

10. Heinz-Klaus Metzger, »Instrumentales Theater« (1970), in: *Dieter Schnebel*, hrsg. von Stefan Fricke, Saarbrücken 2000 (= *fragmen*, Heft 34), S. 33

Dirk Wieschollek ist freier Musikpublizist mit Schwerpunkt Gegenwartsmusik in Print und Rundfunk. Regelmäßiger Autor und Rezensent u. a. bei *Neue Zeitschrift für Musik*, *neue musikzeitung*, *Schweizer Musikzeitung*.

MUSIC TO KIN

Im Wechselspiel von Verwandtschaft und Referenz

Brigitta Muntendorf

»**M**aking kin« – »sich verwandt machen«. Donna Haraway, Biologin, Wissenschafts- und Geschlechterforscherin, entwirft in ihrem Buch *Staying with the trouble (Unruhig bleiben)* eine Gesellschaft von Zukunftswesen, die sich auf produktive und eigensinnige Art mit Tieren, Pflanzen, Korallen (den übrig gebliebenen) und Bakterien verwandt machen und der Herausbildung und Weiterentwicklung von Sinnesrezeptoren und Wahrnehmungsapparaten statt der Vermehrung folgen. Ihre zugleich gesellschaftspolitisch und ökologisch provokante wie revolutionäre These »Making kin. Not babies.« basiert auf einem Verwandtschaftsbegriff im Sinne der Zugewandtheit (und nicht im Sinne der Familie), als individuell und kollektiv und quer zu regionalen und ideologischen Differenzen gelebte Verbindung zu anderen Daseinsformen.

In diesem Zusammenhang ist auch die britische Anthropologin Marilyn Strathern zu nennen, die den Wandel der Wortbedeutung von »relatives« im britischen Englisch beschreibt: Wurde es im Sprachgebrauch bis zum Ende des 16. Jahrhunderts im Sinne von »logische Verbindung« benutzt, als Abstammung des lateinischen Wortes »relativus« - eine »Referenz haben oder in Relation stehend«, und vom lat. »relatus«, Partizip Perfekt von »referre«, d.h. »etwas zurückbringen, wiederhallen«, im Englischen »to refer«, auf etwas verweisen, erfolgte im Laufe des 17. Jahrhundert die Eingrenzung Verwendung des Wortes für »Familienmitglieder«.

Haraways Verwandtschaftsbegriff weist eine

interessante Analogie zu den Charakteristiken heute entstehender Kunstformen, Netzwerke, Kommunikations- und Arbeitsmodelle in Folge der zunehmenden Durchdringung unseres Lebens und unserer Umwelt mit neuen Medien und Technologien auf: Differenzen werden hier nicht negiert, sie werden ausgelebt.

Die zeitgenössische Musik ist als Kunstform ebenso Teil dieser Durchdringung. Es muss als Selbstverständlichkeit gehandelt und verstanden werden, dass das Ausleben von Differenzen den Kompositions- wie Interpretationsbegriff kontinuierlich erweitert und transformiert. Es sind die dabei neu entstehenden Formate und Referenzen, »Besetzungen« und ihre Wechselspiele mit realen wie digitalen Präsentationsräumen, die auf den Kompositionsbegriff zurückwirken und die bedingen, dass Musik als Kunstform den Herausforderungen unserer Zeit standhalten und wirken kann.

Daneben erwächst auch schlichtweg eine Neugier seitens der Komponist*innen und Performenden (bewusst nicht »Interpret*innen«, dieser Begriff impliziert eine Hierarchie, die heute in vielen Kompositionen bewusst aufgehoben wird) andere Konstellationen zwischen Idee und Instrumentarium (Instrument, Körper, Fähigkeiten, Persönlichkeit) auszuloten, zwischen Musik und anderen Formen und Verfahren der Kommunikation. Blicke ich auf meine Lehrtätigkeit an der Musikhochschule in Köln und der Praxis unserer lebendigen und Diversität einfordernden Lehrkultur, kann ich ein Lächeln beim Blick in das

Studienbuch nicht verbergen, belehrt es mich doch, dass ich »Instrumentale Komposition« unterrichte. Das wird geändert.

Interessant ist das in diesem Terminus manifestierte Problem, dem wir in Anbetracht der rasanten Entwicklungen der digitalen Revolution gegenüberstehen: Das Umdenken dauert überall dort lange, wo sich über Jahre und Jahrhunderte institutionelle, aber vor allem auch soziale Strukturen herausgebildet haben. Diese Strukturen sind Konsequenzen eines künstlerischen Verständnisses, einer Kultur und ihrer Sozialität. Die Hochschule, die Oper, die Philharmonie, das Museum, das Orchester sind Entäuerungen dieser Historie und es braucht zu allererst neue Anbindungen an diese Orte und temporäre Verschmelzungen mit unterschiedlichsten Strukturen, repräsentiert von einzelnen Künstler*innen, Ensembles oder gemischten Kollektiven, die sich aus einem zeitgenössischen Denken über Musik derzeit herausbilden und mittels Residence-Konzepten (d.h. mittels eines auf Zeit und Ressourcen angelegten Austauschs) unterschiedlichste Impulse in eine Institution senden und von ihr empfangen können. In Deutschland beispielsweise gibt es erschreckend wenig Modelle für die Anbindung freier Kollektive an bestehende Institutionen. Es geht hierbei nicht ausschließlich darum, für jegliche Form transmedialer und interdisziplinärer Forschungen entsprechende Arbeitsbedingungen zu schaffen, es geht vor allem darum, an einer entscheidenden Stellschraube zu drehen: dem Begriff des Sich-Verwandt-Machen, Music to kin.

Was für ihre Infrastruktur gilt, ist der künstlerischen Arbeit immanent: Gegenwartsmusik inmitten von inter-, trans- oder postmedialen oder inter-, trans- oder multidisziplinären Kontexten kann nur dann als relevante Kunstform im Sinne einer künstlerischen Setzung in diesen Kontexten bestehen, wenn sie sich mit dem Anderen (einer Technologie, einem Medium, einer Kunstform und

den damit zusammenhängenden Verfahren und sozialen, politischen Implikationen) im Sinne Haraways verwandt macht.

Doch welcher Philosophie folgt eine solche Verwandtschaft?

1. Verwandt-Machen meint in diesem Kontext, mit dem Fremden des Anderen und nicht mit dem offensichtlich Gemeinsamen des Anderen eine Beziehung einzugehen, um ein neues Ursächliches zu schaffen. Es kann kein neues Ursächliches geschaffen werden, wenn allein der »kleinste gemeinsame Nenner« eine Verbindung dominiert, weil nicht die Gleichheit Diskurs, Transformation und Entwicklung evoziert, sondern die Differenz. Die Gleichheit bildet das Vertraute und ist somit rückwärtsgerichtet – im Verwandt-Machen mit der Differenz wird eine Utopie formuliert, d.h. hier beginnt überhaupt erst das Experiment. Das Verharren im kleinsten gemeinsamen Nenner lässt in Zusammenspiel von Musik, ihrer Erzeugung und ihrer Repräsentation in medialen Kontexten keine gegenseitige Durchdringung zu, sondern allenfalls Dekoration, eine Verzierung des einen mit dem anderen in variierender Redundanz.

2. Das setzt wiederum voraus, dass man die Diversität aller in einer Komposition wirkenden Medien und ihrer Parameter in großer Selbstverständlichkeit als etwas Ganzheitliches betrachtet und sie als natürlich gegebene Möglichkeiten begreift, mittels physikalisch beschreibbarer Produktionstechniken (in diesem Falle die Komposition und ihre Mittel) etwas herzustellen, das keine physikalischen Eigenschaften hat: »Der Mensch verdankt seine menschliche Existenz der Möglichkeit zur Verwendung von Medien, denn weil es Medien gibt, lebt der Mensch nicht ausschließlich in der physischen Natur, sondern auch in einer Kultur.«¹

Der deutsche Philosoph Lambert Wiesing

beschreibt hier nicht nur, dass Medien ein Teil der Natur des *animal symbolicum* sind und die Selbst- und Weltbeziehung menschlicher Subjekte prägen. Mit der Überwindung der physischen Natur spielt er auch auf den Begriff des »Bildobjekts«² an, das im Gegensatz zum Bildträger (Rahmen, Papier, Monitor, Projektor) nicht den Gesetzen der Physik unterliegt, sondern eine Beziehung zwischen der Betrachter*in und dem, was auf dem Bild zu sehen ist, definiert. Das Medium ist demnach eine Möglichkeit zur Überwindung der menschlichen Physis und ermöglicht das Werden von Kultur. Einen ähnlichen Gedanken scheint der Psychoanalytiker Christopher Bollas mit der Auffassung zu vertreten, das Internet sei »jetzt schon Teil des Stoffes (...), aus dem das eigene Sein besteht«.

Weiter beschreiben Félix Guattari und Howard Slater eine postmediale Praxis als vernetzte Praktiken leidenschaftlicher Individuen und Gruppen, die in lokalen und translokalen Kontexten arbeiten, intuitive Schnittstellen anritzen und Medien samt ihrer Inhalte kritisch beäugen und führen dabei ein wichtiges Moment ein: Die Medien können, müssen sogar innerhalb solcher Prozesse mehr oder weniger täglich gewechselt werden.³

Wir brauchen dieses Selbstverständnis, dass Komposition heute bedeutet, den Forschungsgegenstand Musik und Klang divers zu gestalten und dass die dafür zur Verfügung stehenden Ressourcen gegebene Objekte der Auseinandersetzung sind – ebenso wie eine Saite auf einem Streichinstrument ein gegebenes Objekt der Auseinandersetzung darstellen kann. Dieses Selbstverständnis muss auch implizieren, in der Musik – wie in der Bildenden Kunst – den Blick viel stärker auf individuelle künstlerische Arbeit zu richten und nach Kriterien zu beurteilen, die von der Arbeit selbst definiert werden.

3. Komponieren in Referenzsystemen. Ein Beispiel für MUSIC TO KIN. Referenzielle Systeme sind

Beziehungssysteme. Im Gegensatz zur Collage wohnt dem Referenzsystem eine immanente Flexibilität inne – es ist ein dynamisches System, in dem sich Bedeutungen immer wieder verschieben können.

Ein weiteres zentrales Kriterium für Referentialität ist Performanz. In der Collage (von frz. *coller* = kleben, *colle* = Leim abstammend) ordnen sich die Bedeutungen der Einzelteile der Konstruktion einer neuen Wirklichkeit unter, teilweise werden ursprüngliche Bedeutungen sogar komplett nivelliert zugunsten der Entstehung eines »neuen Ganzen«. Das Ziel der Collage und der Montage ist immer das »neue Ganze«, der Ursprung liegt immer in Formen der Dekonstruktion und Fragmentierung. Das heißt im Umkehrschluss auch, dass die Wirklichkeit (ursprüngliche Bedeutung) der genutzten Fragmente in der Montagetechnik dekonstruiert werden und als Modifikation in der Neukonstruktion des Kunstwerks erscheinen.

Charles Ives' 2. *Symphonie* oder der dritte Satz von Berios *Sinfonia* zählen zu den populärsten Beispielen der Musikkultur. Dabei werden musikalische Zitate in ein neues musikalisches Umfeld eingeordnet, dessen Stilistik die Einbettung prägt. Oder im Falle Berios bilden die Summe der Zitate unterschiedlichster Herkunft eine klangliche Überlagerung, die die Überlagerung selbst, die Erzeugung von Intransparenz und Gleichzeitigkeit thematisiert. Adorno sei hier zumindest kurz geduldet: »Der Schein der Kunst (...) soll zerbrechen, indem das Werk buchstäblich, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einläßt, den Bruch einbekennt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert.«⁴ »Die Konstruktion reißt die Elemente des Wirklichen aus ihrem primären Zusammenhang heraus und verändert sie soweit in sich, bis sie von sich aus abermals einer Einheit fähig werden, wie sie draußen heteronom ihnen auferlegt ward und drinnen nicht weniger ihnen widerfährt.«⁵

Die Collage trennt das Material von ihrem Ursprung – ein Verwandt-Machen mit dem Umfeld ist hierbei nicht möglich. Es entsteht zwar etwas »neues Ganzes«, aber als ein in sich geschlossenes System. In einem referentiellen System hingegen ist gerade die Aufrechterhaltung vorhandener Bedeutungen und das Verweisen auf Quellen Voraussetzung dafür, ein flexibles Netzwerk von Bedeutungen zu erstellen und neue Beziehungen zwischen einem Material mit und über die eigene Beschaffenheit hinaus einzugehen. Die Komplexität von Bedeutungen, die Verzahnung von Verweisen untereinander und zu anderen kulturellen, politischen oder sozialen Verhältnissen und somit die Gesamtheit der Kontextualisierungsmöglichkeiten gerade in den vorhandenen Bedeutungen sind dabei die ausschlaggebenden Kriterien. Felix Stalder führt diesen Gedanken noch weiter, in dem er schreibt:

»In ein und demselben Akt werden sowohl die eigene, neue Position als auch der Kontext, die kulturelle Tradition, die mit der eigenen Arbeit weitergeschrieben wird, performativ, das heißt durch das eigene Handeln im Moment, konstituiert.«⁶

Referenzielle Systeme sind Beziehungssysteme. Sie loten alle existierenden Beziehungen in einer künstlerischen Arbeit aus und bieten uns Möglichkeitsräume für jede Entscheidung des Sich-Verortens, des bewussten Bezugnehmens, des Verweigerns, Intensivierens, Selektierens oder des Sichtbarmachen von Beziehungen. Referenzsysteme bieten uns Möglichkeitsräume, in denen jede Entscheidung eine Entscheidung darüber ist, was wir in einem künstlerischen Kontext gerade vermitteln möchten, wohin wir den Blick, worauf wir das Gehör richten wollen und womit wir uns verwandt machen möchten.

1. Lambert Wiesing: »Was ist Medienphilosophie?«, aus: *Information Philosophie*, Heft 3/2008, S. 30

2. Husserl: Das physische Bild ist das reale – also wahrgenommene – Objekt, z.B. der bearbeitete Marmor, die bemalte Leinwand oder das bedruckte Papier – also das Repräsentierende. Das Bildobjekt ist hingegen dasjenige, das man auf dem Bild sieht, kurz: die Repräsentation.

3. Aus: *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology*, Post-Media Lab Books, bearbeitet von Clemens Apprich, Josephine Berry Slater, Anthony Iles und Oliver Lerone Schultz, Online-Publikation 2013

4. Adorno, Theodor W: *Ästhetische Theorie*, S. 232

5. Ebenda

6. Stalder, Felix: *Kultur der Digitalität*, Suhrkamp Verlag Berlin 2016, S. 98

Brigitta Muntendorf ist Komponistin, künstlerische Leiterin des Ensemble Garage und des FMN Festivals (FRAU MUSICA NOVA) und Professorin für Komposition an der HfMT Köln. Sie komponiert u.a. Musiktheater, Performance-Opern oder Ensemble-Ballete, in denen ihr spezifischer künstlerischer Umgang mit Referentialität (Music to kin!) unterschiedlichste Kunst- und Ausdrucksformen in den Kompositionsprozess integriert.

Muss man das alles »Musik« nennen?

Übergänge von Neuer Musik zu Medienkunst

Johannes Kreidler

Ich vertrete die Ansicht, dass Vieles, was vor allem die mittleren und jüngeren Vertreter*innen der Neuen Musik seit einigen Jahren praktizieren, eigentlich nicht mehr Musik, sondern vielmehr Medienkunst ist. Wenn Michael Beil Videoaufnahmen von Musikern raffiniert zeitlich verschachtelt und so ein labyrinthisches formales Erlebnis erzeugt, wenn Simon Steen-Andersen ein Video von Cellospiel auf ein live stattfindendes Cellospiel projiziert und das Spiel dadurch visuell irritierend doppelt, wenn Alexander Schubert mit dem Publikum soziale Gruppenaktionen mit Virtual-Reality-Brillen veranstaltet (die Musiker*innen geben nur Kommandos), wenn Brigitta Muntendorf eine Klarinetistin in ein weißes Ganzkörperkostüm steckt und diese damit zur Projektionsfläche für ein Video macht, in dem Klarinettenspiel nur eines unter sehr vielen Dingen ist, wenn Stefan Prins den Pianisten am Keyboard Klavier-Videosamples triggern lässt, wenn Jennifer Walshe das Ensemble zu nicht erklingender Popmusik Pogo tanzen lässt... auch meine Arbeit ist von diesen visuellen, performativen und konzeptuellen Dingen sehr geprägt.

Es ist mittlerweile ganz unübersehbar, dass Praktiken der Neuen Musik, die multimediale Mittel einsetzen, nicht nur quantitativ immens zugenommen haben, sondern auch qualitativ, man kann wohl sagen: einen Siegeszug angetreten haben. Alle gerade genannten Komponist*innen haben in den letzten Jahren im deutschsprachigen Raum Professuren erhalten; das Stück mit Video bei den diesjährigen Donaueschinger Musiktagen,

Steen-Andersens *TRIO*, hat den Orchesterpreis bekommen. Ich könnte noch eine riesige Liste von Komponierenden-Namen hier anführen, die alle sehr betont mit Video, Performance, Licht etc. arbeiten, übrigens, ist mein Eindruck, noch besonders gehäuft bei Komponistinnen. Die mediale Öffnung geschieht in einem nicht dagewesenen Ausmaß in der Neuen Musik (auch Ensembles und Musiker*innen profilieren sich damit).

Es ist schon etwas erstaunlich, wie vergleichsweise widerstandslos die A-Medialität, so nenne ich in Anlehnung an die A-Tonalität diese medial ungebundene Musik-Praxis, Einzug hält in die Musik. Es war einfach fällig, so wie die Bildende Kunst a-medial, alles andere als nur Bilder malend, geworden ist, oder der Tanz, der, seit er nicht mehr Ballett, sondern Tanz heißt, nicht selten gar nicht mehr tanzt. Aber ist es dann überhaupt noch Musik? Nein, das finde ich nicht, wäre die ehrliche Antwort. Es ist Medienkunst, die nur, in unserem Fall, bevorzugt mit performativen und visuellen Aspekten von Musikausübung oder auch mit der Musikgeschichte arbeitet; *Medienkunst mit Musik*. Aber es ist im Kern Medienkunst.

Nun, spielt der Begriff überhaupt eine so große Rolle? »Wenn das für Sie keine Musik ist, dann nennen Sie es einfach anders«, hat John Cage bekanntlich gesagt. Aber freilich spekulierte Cage darauf, dass einem nichts anderes einfällt, und dass es doch nicht so weh tut, es weiterhin »Musik« zu nennen. Das geht mir jetzt nicht so, mir fällt, wie gesagt, etwas anderes ein. Dann ist

es aber so: Man kann zwar, wenn man will, mit Cage die Chose einfach anders nennen, aber man kann nicht flugs mal eine *Musikhochschule*, ein Festival namens *Musiktage*, eine Zeitschrift, die *MusikTexte* heißt, anders nennen. Für 2021 habe ich von einem Musikfestival, das auch an den Rundfunk angeschlossen ist, den Auftrag für ein längeres Filmwerk bekommen. Das Dumme ist nur, das Festival heißt etwas mit »Musik« und da hängt der Rundfunk dran und die können und wollen nicht einen Auftrag geben für ein zu stark visuelles Werk – denn das kann man nicht im Radio senden! Es nutzt nichts, das Kind so oder so zu nennen, hier kommen die harten medialen Fakten; der Auftraggeber, der Festivalchef, der das Werk ja will, sieht sich mit seinen eigenen Statuten konfrontiert. Darum also nun zurück zur radiotauglichen Musik?! Zur Musikmusik? Nein, das ist nicht die Lösung, wenn eigentlich anderes wie etwa die Multimedialität, die Medienkunst mit Musik, Aktualität hat. In dem Fall haben wir das mit einigermaßen umständlichen Vertragsformulierungen hingekriegt (irgendetwas mit »Filmmusik«). Ein Dauerzustand ist das freilich nicht, es braucht ein neues Selbstverständnis.

Die Auflösung findet allenthalben in der Musik statt: Man kann bei Laptops und digitalen Controllern auch nicht mehr wirklich von der Einheit eines »Instrument« sprechen (und es spielen denn auch nicht mehr »Instrumentalist*innen«, sondern »Performer*innen«). Immer öfter sehe ich junge Künstler*innen, die erst einen Bachelor in Musik machen und dann einen Master an einer Kunsthochschule oder an einem Theaterinstitut, und gleichsam sprießen die Initiativen für Musiktheater aus dem Boden: In Berlin gibt's das neue *BAM!*-Festival; in Köln sitzt man damit ebenfalls in den Startlöchern; auf den Musikfestivals integriert man Musiktheater auch in normale Konzerte, es ist das Format der Stunde. In Hamburg gibt es an der Musikhochschule den Studiengang »Multimediale Komposition«, also ausdrück-

lich nicht mehr musikalische Komposition, und solche institutionellen Reaktionen auf den Geist der Zeit wird man in Zukunft immer mehr sehen, Und darum sollte man damit auch offensiv umgehen. Wenn die Sache unter der Hand eh geschieht, braucht es irgendwann nur noch den passenden Begriff, und dann geht alles ganz schnell – das hat man bei der *Konzeptmusik* gesehen.

Der Musikbegriff wurde vor 100 Jahren als tonaler Begriff aufgelöst, nun wird er als medialer Begriff aufgelöst. Musik war nicht mehr an das tonale Zentrum einer Tonart gebunden, nun ist Musik nicht mehr an das mediale Zentrum des Klanges gebunden, sie kann Performance, Video, Grafik, Installation, Film, Website, Aktion, Konzept sein. Bislang nennen wir es weiterhin »Musik«, weil wir daher kommen – das ist genau so typisch, wie der Revolutionär Schönberg sich immer befeiligte verstehen zu geben, dass er doch von Brahms komme; eine verpasste Abnabelung von der Tradition, die die Bildende Kunst zu ihrem Segen viel stärker vollzogen hat –, wir nennen es auch weiterhin »Musik«, weil das die Hand ist, die uns füttert; wir nennen es Musik, weil die Ausbildungsstätten noch getrennt sind und hier sich die Weichen stellen, ob man von Galerist*innen entdeckt wird, ob man in die Stadttheater strebt, oder ob man bei den Musikfestivals unterkommt. Dazwischen stehen tatsächlich noch gläserne Wände. Wir nennen es weiterhin »Musik«, weil wir uns seit dem Schritt in die Atonalität daran gewöhnt haben, einen weiten Musikbegriff zu haben. Ist »Musik« also unzerstörbar, wo sie den Schock der Atonalität überlebt hat? Als historisches Faktum und damit auch als reichliches Material- und Technikenlager bleibt sie natürlich bestehen.

Das vorläufige Ergebnis ist darum: Auf dem Musikfestival macht man Konzeptkunst, während in der Ausstellungshalle gesungen und getanzt wird, die Tanzbühne ist Diskursmedium gewor-

den, derweil ans Sprechtheater Museumskuratoren berufen werden. Dieses Durcheinander stellt nach anfänglichem Reiz wiederum sehr grundsätzliche Fragen an Wahrnehmung, Begrifflichkeiten und Institutionen – eine günstige, notwendige Stunde für Theorie, Philosophie, Diskurs.

Man kann dann zwar weiterhin noch eine Weile lang von »Musik« sprechen, gleichwohl man mit seiner Praxis den Begriff ständig torpediert, mit einigem provokativen Charme, aber das wird irgendwann doch der Sache nicht gerecht und es hat auch keinen tieferen Sinn, hier noch von Musik zu sprechen. »Auflösung« ist sicherlich ein Topos der Moderne, und schon Cage veranstaltete Happenings mit Lichtschranken und Tanz, Lesungen, Performance und Bildern an der Wand usw. Durch die Digitalisierung bekommt das Ganze jedoch heute eine ganz andere Quantität und Qualität und einen Schub, der in einem noch viel größeren Umfang jetzt eine ganze Generation von Künstler*innen erfasst, Komponierende wie Interpretierende. Ein Blick zurück auf einen Pionier: Dieter Schnebels *Körper-Sprache* oder *Ki-No* sind entweder Gesten oder Bilder ohne jeglichen Klang, außer dem des Getrappels der Füße auf dem Boden oder des Klick-Rhythmus des Diaprojektors. Aber gerade die Beispiele Schnebels beziehen sich primär auf Musik, selbst wenn dabei nichts klingt; sie sind zum Verständnis sogar unbedingt darauf angewiesen, sich auf einen angestammten Begriff von Musik zu beziehen. Und da würde ich einen Unterschied sehen zu heutigen Stücken: Die können auf einen Rekurs auf oder eine Behauptung von Musik immer mehr verzichten, sie hängen im Kern nicht mehr daran.

Nina Noeske hat unlängst bei einem Karlsruher Symposium, bei dem es ebenfalls um die Auflösung des Musikbegriffs ging, vorgeschlagen, von dem »aufgehobenen Musikbegriff« zu sprechen – die Aufhebung natürlich im hegelschen Doppelsinn der Annullierung einerseits und der Bewahrung andererseits. Eine sympathische Lesart – ich

aber spreche deshalb von der Auflösung des Musikbegriffs, weil er viele mediale Komponenten aufweist, in die er sich aufspaltet, und diese werden neu kombiniert und referenzialisiert; ein Rhythmus kann dann auch mit Licht oder Filmschnitten artikuliert werden, ein Konzept der Beschleunigung oder der Subtraktion kann ich in verschiedenen Medien umsetzen, im Theater gibt es eh von allem etwas, Klang, Musik, Video, Performance, Schauspiel, Text, Literatur, Partizipation.

Viele Beobachter*innen sehen die Brüchigkeit des Musikbegriffs, aber wollen den Bruch nicht denken. Doch sehen wir uns um, es geschieht ringsum die Auflösung der Spartengrenzen, es bilden sich neue Labels (aus der MaerzMusik wurde das »Festival für Zeitfragen«, also eine abstraktere Kategorie, keine mediale mehr), es bilden sich auch neue Begabungen fürs Interdisziplinäre aus (nicht dass es immer heißt, dass es dann nur noch Dilettantismus gäbe), und die Auflösung ist auch wünschenswert, gerade angesichts sich wieder aufrichtender Zäune – »absolute Musik«, »reine Malerei« – das sind in Zeiten von Medienmoderne und globalem Austausch heute fast Nationalismen der Kunst.

So sehen wir ja auch die Auflösung der Geschlechteridentitäten, die Loslösung der Neuen Musik von der »klassischen Musik« sowieso, und ein Gerät wie das Smartphone, das zwar noch Telefon heißt, aber eigentlich ein universeller Taschencomputer ist, breitet sich über jede nationale Grenze hinweg aus – mit der schrecklichen Reaktionserscheinung, dass manche Regierungen dann Wikipedia und Twitter sperren. sowieso – auf YouTube gibt es keinerlei Spartenvorgaben.

Muss man da noch alles, was ursprünglich von Musik kam oder mit Teilaspekten von ihr arbeitet, Musik nennen? Ich finde, nein, gehen wir das Wagnis ein und nennen es nicht mehr so, denn es ist es eigentlich nicht mehr. Etwas anderes ist

herangereift, eine, wie Jennifer Walshe sagt, neue Disziplin.

Johannes Kreidler ist Komponist, Konzept- und Medienkünstler und lehrt als Professor an der Musikakademie Basel.

SPORFESTIVALFO
RCONTEMPORARYMUS
ICANDSOUNDAR
T

2020
14.15.16.17. MAY
AARHUS (DENMARK)

FOUR DAYS OF MUSIC,
ART AND THEATRE

URSULA NISTRUP/JULIE ØSTENGAARD/
CAMILLA BARRATT DUE/SCENATET/
POLISH NEW MUSIC ORCHESTRA/
CHRISTIAN WINTHER CHRISTENSEN/
ANDREAS BORREGAARD/JAMES BLACK/
METTE NIELSEN/ANNA JALVING/
ALEXANDRA HÄLLEN/JEPPE ERNST/
MARTIN STAUNING/JAKOB KULBERG/
NIELS RØNSHOLDT/
...AND MANY MORE

BILLETSALG.DK/SPOR

SPORFESTIVAL.DK
#SPORFESTIVAL2020

Hi Av3ry!
I need a love song



Av3ry ist ein KI-Programm und eine virtuelle Persona, die Musik komponiert, mit Menschen kommuniziert und aus Interaktionen lernt.

Av3ry kombiniert natürliche Sprachverarbeitung, algorithmische Komposition, Data Crawling und Machine Learning. Sie*Er operiert und kreiert ständig Musik, Gedichte und Bilder in Echtzeit – basierend auf der Kommunikation mit interagierenden Benutzer*innen. Die Musikstücke basieren auf den von den Nutzer*innen vorgegebenen Kriterien. Das Ergebnis ist also instantan und individuell – und wird direkt an einzelne Nutzer*innen gesendet. Das Programm extrahiert aus den Beschreibungen der Benutzer*innen die wichtigsten Merkmale und versucht, die Stücke entsprechend zu generieren. Durch das Feedback der Benutzer*innen nach dem Anhören des Ergebnisses kann der Algorithmus seine Parameter adaptieren und feinjustieren. Auf die gleiche Weise wird die Sprachgenerierung durch die Gespräche aktualisiert und angepasst.

Die Hauptkomponente ist die On-Demand-Konversation und die Kunstgenerierung des Bot. Ziel ist es, im gegebenen Moment – und nach den Kriterien der Benutzerinteraktion – einzigartige Musik- und Kunstwerke zu schaffen.

Im Leerlauf, wenn keine Kommunikation stattfindet, generiert das System zufällige Exporte und erstellt eine Datenbank mit 10.000 Musikstücken. Darüber hinaus erzeugt das System im Eigenbetrieb einen kontinuierlichen Audio-Stream, der rund um die Uhr live übertragen wird. Dieser entwickelt sich ständig weiter und verändert seinen musikalischen Verlauf fortlaufend.

Kontaktiere Av3ry direkt

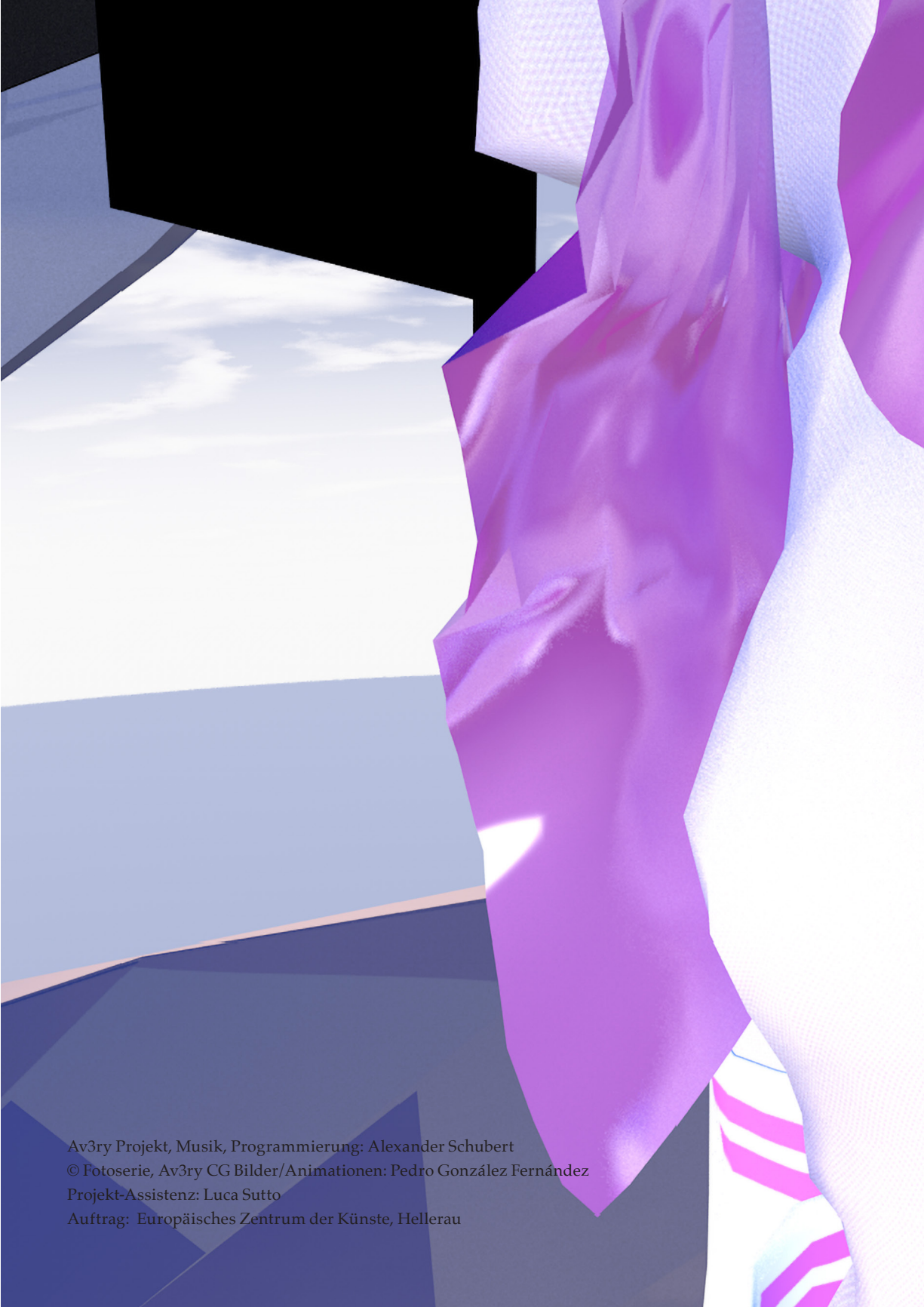
per Facebook: [av3ry.net/m.me/Av3ry.Bot](https://www.facebook.com/av3ry.net/m.me/Av3ry.Bot)

per Telegram: t.me/Av3ry_Bot

Alle weiteren Informationen hier: av3ry.net







Av3ry Projekt, Musik, Programmierung: Alexander Schubert
© Fotoserie, Av3ry CG Bilder/Animationen: Pedro González Fernández
Projekt-Assistenz: Luca Sutto
Auftrag: Europäisches Zentrum der Künste, Hellerau

FESTIVAL

LONDON CONTEMPORARY MUSIC FESTIVAL

7.–15. Dezember 2019, Ambika P3, London

Auch im siebten Jahr seines Bestehens ist das London Contemporary Music Festival (LCMF) die außergewöhnlichste, frustrierendste und zugleich ehrgeizigste Veranstaltung für neue Musik in der Hauptstadt des Vereinigten Königreichs. London ist zu groß, als dass hier ein Festival für zeitgenössische Musik auf die übliche Art und Weise stattfinden könnte: Die Veranstaltungsorte liegen zu weit auseinander, man erreicht nichts zu Fuß und jedes Festivalgefühl verliert sich sofort in den Londoner Menschenmassen. Aus diesen Gründen hat das LCMF seit seiner Gründung im Jahr 2013 andere Wege beschritten. Statt mehrerer kurzer Konzerte nachmittags und abends an verschiedenen Veranstaltungsorten findet im Laufe einer Woche jeden Abend eine Großveranstaltung statt. Dabei konzentriert sich alles an einem Veranstaltungsort. Seit einigen Jahren ist dies das Ambika P3, ein riesiger, unterirdischer Bunker unter der Universität von Westminster, der flexibel bespielt werden kann und eine gute Akustik mit einer hippen, post-industriellen Raumästhetik verbindet. Und auch wenn sich das LCMF selbst als Festival bezeichnet, ist es, anders als vieles Altbekanntes in der europäischen Szene, eher eine Konzertreihe, die sich zudem auch kalendarisch – in der unwirtlichen Mitte des Dezembers – vom Rest der Welt absetzt.

Die meisten Festivals für neue Musik sind eher Messen als Konzerte: Die Programme werden zusammengestellt, um für Musiker*innen, Komponist*innen und neue Werke bei einem Publikum aus Festivalmacher*innen und Ensembleleiter*innen zu werben – in der Hoffnung, dass sie einiges hiervon selber programmieren. Das LCMF schenkt diesen Mechanismen der neuen Musik wenig Beachtung. Unter der Leitung von Igor Toronyi-Lalic und dem Komponisten und Dirigenten Jack Sheen (in diesem Jahr in Zusammenarbeit mit den Kurator*innen Irene Altaió und Inês Geraldos Cardoso) konzentriert es sich stattdessen darauf, von thematischen Schwerpunkten ausgehend, Programme zu gestalten, die Kompositionen, Performances und Kunst miteinander verbinden und die Bezug nehmen auf die inzwischen mehrere Jahrzehnte alte Tradition der elektronischen Musik. Eine einzige Konzession an die Gepflogenheiten des Festivalbetriebs war in diesem Jahr lediglich Jennifer Walshes und Timothy Mortons *TIME TIME TIME*, ein 90-minütiges Musiktheaterstück, das am fünften Festivalabend gespielt wurde und das das LCMF und die Serpentine Galleries in London gemeinsam mit den Festivals Borealis, MaerzMusik, Sonic Acts und Ultima Oslo in Auftrag gegeben hatten – obwohl »Konzession« ein unzutreffendes Wort ist für ein so außergewöhnliches Werk, das zu den musikalischen Höhepunkten des Jahres 2019 gehört hat.

Dem LCMF wird jedes Jahr ein Thema vorangestellt. Diesjährig lautete es »Witchy Methodologies« (entlehnt einer gleichnamigen ICA-Konferenz 2017) und fragte nach Formen der Verzauberung, der Mystik, nach Gespenstern, Klatsch und Tratsch und Ritualen. Damit war es zugleich ein Thema, das zahlreiche Künstlerinnen und Performerinnen in den Mittelpunkt stellte und Kompositionsaufträge nicht nur an Walshe, sondern auch an Eva-Maria Houben, Alwynne Pritchard, Bhanu Kapil und Rohini Kapil, Cerith Wyn Evans und Angharad Davies zur Folge hatte – neben Jonathan Burrows und Matteo Fargions erstem Orchesterwerk *Let us stop this mad rush towards the end* sowie der als Zusammenarbeit

von Michael Finnissy und Adam de la Cour entstandenen Klavier- und Filmkomposition *Hammerklavier*. Houben hat mit ihrem Stück ein 45-minütiges Duett für Klavier und Orgel geschrieben, das sie zusammen mit dem Pianisten Siwan Rhys zur Aufführung brachte. Während Rhys gelegentlich kurze, akkordische Einwürfe spielte, stellte Houben dem eine Folie aus langen, stark zurückgenommenen Orgeltönen zur Seite. Ich fand dieses Stück unerfreulich: Die beiden Instrumente schienen letztlich gegeneinander zu arbeiten. Und Houbens Orgelpart war zudem weder dicht noch minimalistisch genug, um interessant zu sein. Stattdessen »summte« er nur am Rande der Aufmerksamkeitsschwelle vor sich hin, so wie eine Fliege am Fenster. Den Klavierpart zu Finnissys *Hammerklavier* würde ich hingegen gerne noch einmal hören (so, wie er von dem heroischen Zubin Kanga gespielt wurde, der zwei Abende später Pritchards *Heart of Glass* in voller Drag-Montur uraufführte). Wie so oft bei Finnissy war das Stück durchsetzt mit musikalischen Anspielungen und Bezugnahmen und zeichnete sich durch eine für ihn ungewöhnlich warme Klanglichkeit aus. Doch de la Cours Film – eine Collage aus Vintage Gay-Erotik und Aufnahmen von Sviatoslav Richter, wie er 1975 in der Royal Festival Hall Beethoven spielt – lenkten zu sehr von der Musik ab. Beide Ebenen standen zu eigenständig nebeneinander, ergänzten sich nicht und hätten vielleicht besser funktioniert, wenn sie getrennt zu erleben gewesen wären.

»Witchiness« reichte dabei von den wirklich gespenstischen Auftritten von Cosey Fanni Tutti (die dabei an ihr jüngstes Album *TUTTI* anknüpfte) und der legendären Improvisationssängerin Maggie Nicols bis hin zu Cassandra Millers *Duet for Cello and Orchestra*, das ein digitales Aus- und Nachhören mit der Dekonstruktion von italienischem Volkslied verband. Dieses 2015 bei den Tectonics in Glasgow uraufgeführte, äußerst bemerkenswerte Stück erlebte seine Londoner Premiere in der Interpretation durch das LCMF-Orchester und den Cellisten Anton Lukoszevics – die Solopartie war ursprünglich für Charles Curtis geschrieben worden – und es war ein Höhepunkt des Festivals.

Eines der Merkmale des LCMF ist, dass man das Raue mit dem Glatten verbinden muss, und so gab es im selben Konzert zwei kuratorische Fehlritte. Dass beide nacheinander am Beginn des Programms standen, verschärfte zudem das Problem: Es dauerte 45 Minuten, bis man überhaupt Musik hörte und die Aufführung von Louis d'Heudieres witziger Farce *Laughter Studies 6*, aufgeführt von An Assembly, als große Erleichterung erlebt wurde. Davor hatte die Dichterin und Wissenschaftlerin Holly Pester einen Vortrag über Traditionen und Ursprung von Klatsch und Tratsch gehalten. Dieser wäre eine interessante Ergänzung zu einer akademischen Konferenz gewesen, hier aber fehlte jeglicher performative Aspekt, der es zu mehr gemacht hätte als einem Vortrag, vorgelesen aus einem Stapel von Papieren.

Vor Pesters Vortrag gab es ein Reenactment von Vito Acconcis Performance *Seedbed* aus dem Jahr 1972. In der Originalperformance hatte Acconci in einem Hohlraum unter einem Galerieboden gelegen, wo er acht Stunden am Tag masturbierte und den Geräuschen derer lauschte, die über ihm herumgingen. Der Schockwert – und Acconcis schiere Ausdauer – haben *Seedbed* berühmt gemacht und seine Kraft als ein Akt des Abhörens, der Entwürdigung aber auch der ursprünglichen Körperlichkeit machen es zu einem legendären Werk der Performancekunst. Dabei basiert die Bedeutung des Stückes auf einem Zirkelschluss in der Komplizenschaft zwischen Künstler*in und Betrachter*in, so wie Acconci es aus seinem onanistischen Versteck rezitierte: »Ich habe das für dich getan, ich habe das mit dir getan, ich habe dir das angetan.«

Bei der Rekonstruktion beim LCMF ersetzte die Künstlerin Rowland Hill (die regelmäßig als Performerin beim LCMF zu erleben ist) Acconci. Die Zuschauer saßen sich auf beiden Seiten eines Catwalks gegenüber. Durch Lautsprecher waren die Geräusche von Hill zu hören, die offensichtlich masturbierte.

Auch wenn dies nur wenige Besucher*innen taten, war es möglich, den Catwalk zu betreten; wenn sie es taten, wurden ihre Schritte durch die gleichen Lautsprecher verstärkt, offensichtlich durch die gleichen Mikrophone aufgenommen, durch die auch Hill zu hören war. Zumindest schien es so. Tatsächlich wurde aber vieles nicht klar: Wo war Hill tatsächlich? (Ich habe nach der Vorstellung unter der Bühne nach ihr gesucht, sie aber nicht gesehen.) War sie überhaupt dort? Haben wir uns eine Aufnahme angehört? Was war Performance, was war real? Nichts, was jemand auf der Bühne tat, schien einen Einfluss auf die angeblich von unten kommenden Klänge zu haben. Das »Du« von Hills ekstatischen Ausrufen schien niemanden von uns zu adressieren. Wobei ich versucht habe, meinem Gegenüber nicht in die Augen zu schauen, da ich hoffte, nicht gemeint zu sein. Acconcis zutiefst politischer Umsturz von Verantwortlichkeiten und Rollenbildern wurde so jedoch zu einem kastrierten Essay des 21. Jahrhunderts über Überwachung und Hyperrealität – das eigentlich zumindest durch die Umbesetzung des männlichen Performers mit einer Frau ein Statement zu aktuellen Genderfragen hätte werden können. Die Performance hatte bereits im Einlass begonnen und endete scheinbar nach einer gewissen, festgelegten (sehr langen) Zeit und nicht an einem dramaturgisch sich erschließenden Punkt.

Erfolgreicher war die Präsentation eines weiteren Klassikers der Klangkunst. Der zweite Abend des LCMF begann mit Susan Hillers *Belshazzar's Feast* (1983-84), das in der originalen »Lagerfeuer-Version« zu erleben war. Vier Fernsehbildschirme waren hierzu auf dem Boden aufgestellt, mit dem Bildschirm jeweils nach außen gerichtet. Um sie herum waren im Kreis Bänke für das Publikum aufgestellt. Ich fand zunächst einen Sitzplatz am äußeren Rand des Kreises, aber ein Bekannter wies mich darauf hin, dass ich mich innerhalb des Kreises auf den Boden setzen solle. »Für diese Lagerfeuer-Energie« sagte er. Und er hatte Recht. Sobald Hillers Fernsehbildschirme angingen, Aufnahmen von orangefarbenen Flammen über einem Soundtrack aus knisterndem Holz, aus der Erinnerung aufscheinenden Bibelgeschichten und improvisierten Volksliedern zu zeigen, ließen wir uns alle in eine Erfahrung hineinfallen, als ob wir uns am Kathodenstrahl-Glühen erwärmten. Die Atmosphäre war unheimlich: Es war ein Lagerfeuer, aber ohne Lagerfeuer, lediglich »erwärmt« von dessen Resonanzen.

Die unheimliche Atmosphäre setzte sich in einem weiteren Teil desselben Abends fort, mit der Aufführung von Stücken des Geistermediums Rosemary Brown (1916–2001), die ihr – ihrer Meinung nach – von Chopin, Liszt und Schumann diktiert worden waren. Es waren unscheinbare Stücke, die zu viele Fehler in der Stimmführung, ungeschickte Übergänge und schiefe Rhythmen aufwiesen, um Originale zu sein, jedoch gut genug gemacht waren, um als anständige Pasticcios durchzugehen. Sie wurden jedoch von Rhys unter rotem Licht und mit vollem Ernst aufgeführt und erfüllten den Raum mit einer Atmosphäre, die der von Hillers Videoarbeit in nichts nachstand – wobei es in diesem Fall eher die eines viktorianischen Salons oder einer Séance als die eines urzeitlichen Feuers war. Browns vier Stücke wurden eingerahmt von zwei Performances von Nicols mit Stimme und Trommel, darunter dem höchstgradig performativen Vortrag eines eigenen Stückes, das in einer geradezu magischen Wiedergabe von John Stevensons *Sustain Piece* gipfelte. Schräg, aufschlussreich, unbequem, brillant kuratiert: das war LCMF vom Feinsten.

Tim Rutherford-Johnson

Aus dem Englischen übersetzt von Sebastian Hanusa

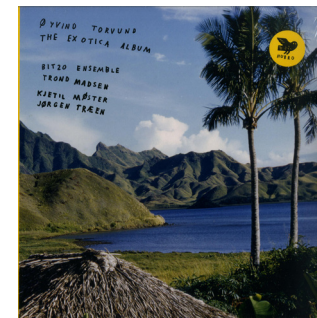
LP

ØYVIND TORVUND

The Exotica Album

Hubro

»Von fremden Ländern und Menschen« heißt Schumanns berühmtes erstes Stück der *Kinderszenen*. Die Faszination für das Fremde bleibt aber kein Phänomen des 19. Jahrhunderts. Über Debussys *Petit Nègre*, Rimski-Korsakows *Scheherazade* und – so weh es tut sie hier einzureihen, aus diversen Gründen –, auch Alban Bergs *Lulu*, landet man also irgendwann in der Populärmusik, die sich das Fremde noch einmal auf ganz andere Weise einverleibt: Wippende Exotica-Lounge-Musik der Fünfzigerjahre, Afrobeat oder Bossa Nova, und nicht zu vergessen, der Blues natürlich. Man muss diesen Hintergrund ein bisschen vor Augen haben, um sich Øyvind Torvunds bemerkenswertem Werk *The Exotica Album* zu nähern.



Ja Werk, dieser anachronistische Begriff passt hier ganz gut, denn immerhin komponiert der norwegische Avantgardist für ein Ensemble, das erst einmal ganz klassisch auf einem Streichquintett aufbaut. Dem wird ein um eine Flöte erweitertes Bläserquintett entgegengesetzt und in der Mitte Harfe, Klavier und Schlagwerk platziert. Das BIT20 Ensemble, das Torvunds Werk unter der Leitung von Trond Madsen eingespielt hat, spielt mit schönem, melodieliubendem und schwelgend-kühnem Verve. Also an sich schon etwas exotisch, wenn man die Maßstäbe der herkömmlichen Interpretation Neuer Musik ansetzt. Viel zu romantisch, beinahe.

Aber da liegt auch der Schlüssel zu Torvunds Komposition. Es beginnt mit einem Pfeifstück, das entfernt an das Hauptthema im Kostüm-Kriegsfilm *Die Brücke am Kwai* erinnert. Der Filmmusik-Eindruck bleibt auch im eigentlichen Opener »Starry Night« bestehen: Ausladende Streicher und Harfenglissandi, erweitert durch elektronisches Blubbern und alles von überbordend selbstbewusster Tonalität. Und so geht es weiter, auch wenn das folgende »Wind Up Paradise Birds« geräuschlastiger und vereinzelter klingt – aber in seinem zwitschernden Ausdruck die titelgebenden Vögel beinahe illustriert.

So stemmt sich Torvund über sämtliche Tabus neuerer Kompositionen und Ideologien hinweg. Er schwelgt mit einer gewissen Hemmungslosigkeit in den Exotica-Zitaten der Fünfzigerjahre, er erweitert Strauss' *Zarathustra*-Eröffnung um eine weitere Note und nennt das Stück keck »Waking Up Again« und schließt an das abstraktere und bogenkratzende »Ritual 2« ein mystisch-romantisches Stück namens »Cave«, das im Ausdruck an das Adagietto aus Mahlers Fünfter erinnert.

So weit, so eklektisch. Doch in diesem Album liegt weit mehr als der postmoderne Wunsch nach Stilauslöschung durch hemmungslose Stilvermischung. Torvund erschafft eher eine Art Fiktion des Hörens innerhalb der verschiedenen Stile. Auf eine gewisse Art schickt er seine Hörer tatsächlich auf eine Reise. Doch führt diese nicht mehr zu den Klischees, die sich ein westlicher Imperialismus zu anderen Kulturen ausgedacht hat, sondern zu einem strukturell seltsam erfundenen Land; im Prinzip ähnlich der Dramaturgie im Beatles-Film *Yellow Submarine*. Dass Torvund die Klischees dabei durchaus

streift, erinnert wiederum musikalisch und im Mut, ja im stilistischen Überborden an Uri Caines Mahler-Experimente. Und abseits der ganzen Zuordnung, ist das schlicht Musik, die herrlich gut zu hören ist, aber trotzdem nicht an der Oberfläche bleibt. Ein ziemliches Kunststück.

Rita Argauer

KONZERT

HAPPINESS MACHINE. 24 STUNDEN GLÜCK MIT DEM KLANGFORUM WIEN

25.–26. Oktober 2019, Wien

Ein Filmstill des Kurzfilms »The Happiness Machine« von Ana Nedeljkovich ziert das Ankündigungsbild zu dem gleichnamigen 24-Stunden-Projekt des Klangforum Wien: Eine graue Knetfigur auf gelbem Grund blickt einen mit leerem Gesichtsausdruck an. Die Augen scheinen in den riesigen schwarzen Augenhöhlen wie zu versinken. Der rechts im Bild eingeblendete »Happiness Index« steht im mittleren Bereich. Glücklich zu sein sieht doch wohl anders aus, oder?

Mit *Happiness Machine*, 3 Stunden Glück mit dem Klangforum Wien kreierte das Ensemble Anfang 2019 ein Format, das sich Kurzfilmen und Musik widmete. Hierfür wurden zehn Filmemacherinnen und zehn Komponistinnen, darunter etwa Elizabeth Hobbs (Film)/Carola Bauckholt (Musik), Rebecca Blöcher/Eva Reiter, vom Ensemble eingeladen, sich auf künstlerischem Weg mit Christian Felbers »Gemeinwohl-Ökonomie« auseinanderzusetzen. Dieses anfängliche Kurzfilmprojekt, das sie 2019 in Stuttgart, Hamburg, Luxembourg und Wien realisierten, wurde auf ein 24-stündiges Format erweitert und Ende Oktober in Wien sowie eine Woche später in Athen aufgeführt.

Grundmotivation des Ensembles sei es bei dem Projekt *Happiness Machine*, durch Kunst auf Missstände in der aktuellen Wirtschaftsordnung hinzuweisen, im Speziellen laut über alternative Wirtschaftssysteme wie das der Gemeinwohl-Ökonomie nachzudenken. Von Seiten des Ensembles wird kritisiert, dass die Wirtschaft ihre Aufgabe nicht darin sehe ein sozial- und ökologisch verträgliches Wirtschaftssystem zu entwickeln, sondern sich lieber in Erklärungen des Marktes verheddere als aktiv etwas für die Veränderung zu tun. Das Klangforum Wien nahm sich dies als Ausgangspunkt um einen künstlerischen Raum zu erschaffen in dem über 24 Stunden hinweg auf verschiedenen Ebenen und in vier Wiener Spielstätten über diese Problematik reflektiert wurde. Dies geschah in Form von Konzerten, öffentlichen Podiumsdiskussionen, im Rahmen der Fotoausstellung *Ozymandias* von Markus Sepperer oder etwa auch in Form eines gemeinschaftlichen Abendessens im Atelierhaus der bildenden Künste.

Der Abend startet im Theater an der Wien. Gezeigt werden die oben bereits genannten zehn Kurzfilme. Das Klangforum Wien spielt die dazugehörigen Kompositionen natürlich live und wie gewohnt auf höchstem künstlerischem Niveau. Das »cineastische Musikdrama« begleiten Wortmeldungen einzelner Mitglieder des Klangforums. Musiker*innen sprechen über das Ensemble, über das Älterwerden des

Ensembles sowie über Ängste und Herausforderungen, die man als Profimusiker*in ständig zu bewältigen habe.

Bei einer Aufführung von Karlheinz Stockhausens *Tierkreis* um Mitternacht im Atelierhaus der bildenden Künste tritt das Publikum in den Mittelpunkt. Gespielt wird Stockhausens Komposition in einer Version für Posaune und Streichquartett. Nach einem gemeinsamen Abendessen in dem weitläufigen Raum nehmen die Zuhörer*innen auf roten Futons Platz, die rund um einen Tanzboden drapiert sind. Die beiden Tänzer*innen Paweł Duduś und Manaho Shimokava ergänzen die Musik, sie entwickelten für jedes Sternzeichen eine eigene Choreografie, und gehen mit dem Publikum auf Tuchfühlung. Auf die Frage hin: »Was bist du für ein Sternzeichen?« wird das Publikum vom ersten Moment an in diesen Teil des Abends miteingebunden. »Waage!« Und so geht es weiter, bis alle Tierkreis-Melodien Stockhausens erklingen. Bei einigen, wie Löwe oder Jungfrau, holen die Tänzer*innen einzelne Personen auf den Tanzboden. Es kommt zu intimen Momenten, zu nahen Berührungen zwischen Zuhörer*innen und Tänzer*innen. Nach kurzer Pause startet um ein Uhr früh eine Aufführung von Morton Feldmans fünfstündigem Werk *For Philip Guston*. Um diese Uhrzeit befinden sich noch immer viele Konzertbesucher*innen im Raum. Diese machen es sich auf den Futons nun so richtig gemütlich. Die Aufführung endet um 5.30 Uhr.

Nach einem morgendlichen Zwischenstopp im Gartenbaukino geht es um 11 Uhr im Wiener Konzerthaus weiter. Auf der weitläufigen Stiege im Foyer spielt das Klangforum Kompositionen einzelner Ensemblemitglieder. Zitate Greta Thunbergs, die von der Fagottistin Lorelei Dowling mit viel Nachdruck gesprochen werden, umrahmen die Musik. Wie bei den Stationen zuvor, entpuppt sich auch diese in der 16. Stunde der *Happiness Machine* als ein besonderes Konzerterlebnis. Das Publikum sitzt auf Hockern, auf den Garderoben oder folgt dem Konzert stehend einzelnen Kompositionen wie die von Björn Wilker mit dem Titel *Bolerogarten*, die die durch witzige Ideen überrascht.

Danach geht es im Schubert-Saal mit der ersten »Brandrede« weiter. Es ist ein Diskurs, bei welchem zwei Personen mit komplett unterschiedlichen Ansichten aufeinanderstoßen. Jutta Hieronymus, Vertreterin der Gemeinwohl-Ökonomie trifft auf den österreichischen Ökonom Peter Rosner. Ohne Vorwissen auf diesem Gebiet und mit hohem Schlafdefizit ist es dann recht schwierig, den Inhalten zu folgen, die auf dem Podium mit viel Vehemenz diskutiert werden. Nichtsdestotrotz ist es spannend sich diesen zu widmen. Die zweite »Brandrede« findet in der 20. Stunde der *Happiness Machine* statt. Der scheidende Klangforum-Intendant Sven Hartberger, dem 2020 Peter Paul Kainrath folgt, trifft auf den Ökonom und Autor Fred Luks. Dieses Gespräch dreht sich stark um die Frage, nach welchen Erkenntnissen die Wirtschaftswissenschaften suchen.

Zwischen diesen beiden Diskursen erklingt Georges Aperghis' Werk *Situations – une convivialité musicale* dirigiert von Emilio Pomàrico im Mozartsaal, der nach einer stimmigen Aufführung die Möglichkeit ergreift, alle Ensemblemitglieder einzeln vom Publikum beklatschen zu lassen. Pianist Florian Müller, der von Stunde Null an und auch bei der Aufführung von *For Philip Guston* mitwirkte, ist noch immer auf den Beinen und wirkt topfit. Das Klangforum Wien zeigte mit diesem Konzertprojekt wie nah sie am Jetzt dran sind, an den brennenden Fragen der heutigen Zeit.

Katrin Hauk

FESTIVAL

KALVFESTIVALEN

8.–11. August 2019, Kalv, Svenljunga, Schweden

Die Bedingungen für ein internationales Festival zeitgenössischer Musik in einem kleinen Dorf im Wald wie Kalv könnten weder besser noch schlechter sein. Das abgelegene Dorf verfügt weder über architektonisch interessante noch für Konzerte oder Performances besonders geeignete Räume. Wie in traditionellen ländlichen Gemeinden sind Kirche und Gemeinschaftshaus die Orte, an denen alles zusammenläuft. Zugleich gibt es deutliche Anzeichen, dass wir uns eher in der postindustriellen Ära befinden, etwa die stillgelegte Dorfschule, deren Sporthalle jetzt als einer der Konzertsäle dient – Kalv ist eine typische schwedische Abwanderungsgemeinde. Aber dafür ist die Natur noch genau so, wie wir sie haben wollen: unberührt, sauber und zum Niederknien schön, mit weitläufigen Buchenwäldern, klarem Himmel und glitzernden Seen. Die endlose Weite eröffnet Möglichkeiten für Begegnungen und Kreativität. Die Umgebung wird zur Festivalbühne – hier eine ungemähte regennasse Wiese, da die nahegelegene marode Baumaschinenwerkstatt.

Große Publikumsscharen finden nicht den Weg hierher. Aber das Publikum ist keinesfalls klein, und zwischen Anwohner*innen und Mitwirkenden herrscht eine ungewöhnliche Nähe. Das Festival ist mittlerweile eng mit dem Dorf Kalv verbunden, da in den inzwischen sechzehn vergangenen Jahren mehrere Werke für bestimmte Plätze in der Umgebung oder direkt für die Dorfbewohner*innen entstanden sind. Die zeitgenössische Kunstmusik-Szene spricht vom Kalv-Festival als einem Phänomen. Im Dorf hört man enthusiastische Stimmen: »Man kann's nicht erklären, man muss es erleben!« Während dieser Tage gibt es nichts als das Festival, die Dorfbewohner*innen und die Natur.

Wie dem auch sei: Das Kalv-Festival ist dieses Jahr von einem dreitägigen zu einem viertägigen Festival angewachsen. Zum zweiten Mal wurde eine internationale Kompositions-Akademie arrangiert – diesmal mit Malin Bång (Stockholm) und Klaus Lang (Graz) als Dozenten. Die acht aus einer Vielzahl von Bewerber*innen ausgewählten Komponist*innen bildeten einen Querschnitt verschiedener Alter, Nationalitäten, Stilrichtungen und Ausdrucksformen. Zu den gastierenden Ensembles zählten die progressiven Ensembles airborne extended (Wien) und Mimitabu (Göteborg). In diesem Jahr wurde das Programm sogar um einen Workshop für Musikkritik erweitert.

Verglichen mit früheren Jahrgängen, bei denen in größerem Stil etwa eine offene Scheune oder der örtliche See als Aufführungsorte genutzt wurden, fand das Festival dieses Jahr mehr in Innenräumen statt. Die Musik stand vorwiegend im Zeichen der Nachdenklichkeit, nahezu introvertiert, mit leiser, meditativer Klangsprache. Mochten die Konzertformen auch traditionell gewesen sein, mangelte es jedoch keineswegs an radikalen Ausdrucksformen. Mit Solowerken wie Rebecca Saunders *Bite* für Bassblockflöte oder der Uraufführung von Martin Rane Baucks *hoots! – catalogue of real and imaginary birds* für mikrofonverstärkte Geige waren die Ensembles oft eher klein besetzt. Eine weitere Gemeinsamkeit vieler Werke waren mimische und gestische Elemente, bisweilen so subtil, dass sie nicht über die dritte Reihe des Publikums hinausreichten. Das diesen Trend zum Leisen und Intimen am deutlichsten verkörpernde und zugleich exklusivste und eigenwilligste Konzert dürfte Marco Fusions Interpretation von Charlie Sdrauligs *one to one* (2019) für Geige und eine Zuhörer*in gewesen sein. Das Konzert wurde mehrere Male

für jeweils nur eine Person aufgeführt – die wenigen Publikumsplätze wurden verlost. In einem kleinen, dunklen, nur schwach von oben beleuchteten Raum, mit dem Solisten in unmittelbarer Nähe, entsteht ein direktes Zusammenspiel zwischen den Geigenklängen und dem Atem von Zuhörer*in und Solist: eine Performance, die den privaten Raum zwischen zwei Menschen neu zusammensetzt.

Das Festival wartete mit gleich mehreren Retrospektiven auf, zum Beispiel einem doppelten Jubiläumskonzert zur Feier der schwedischen 100-Jahre-Jubilare Sven-Erik Bäck und Sven-Eric Johanson. Bei einem Nachtkonzert führte Klaus Lang seine Orgelwerke *ABD – triptychon für Orgel* und *marias mantel* auf, sowie eine Auswahl von Stücken älterer Meister: Palestrina, Ockeghem und Claudio Merulo. Matthias Kranebitters *Panrace Royer: The harpsichord pieces*, vorgetragen von airborne extended und dessen Cembalistin Sonja Leipold, ist aus Tonhöhen-Daten konstruiert, die aus Panrace Royers (1705–1755) extravaganten Cembalowerken gesampelt wurden. Als Kontrast zur sonst kontemplativen Festivalstimmung fanden auch Umweltängste einen starken Ausdruck in den Traumsequenzen von *Take 2* (Flöte, Oboe, Geige, Klavier) des Akademierteilnehmers Hunjoo Jung (Südkorea/Deutschland); ein akustisches Werk, das auf C. G. Jungs analytische Traumdeutung Bezug nimmt, dabei aber auch ein expressives Tongemälde der mal dramatischen, mal launischen Wendungen unruhiger Träume war.

Vielleicht ist das diesjährige Kalv-Festival Ausdruck eines Trends: eine allgemeine, menschliche Sehnsucht nach Nähe und Verbindung als Gegenpol zu der unablässig pulsierenden Welt, die uns heute umgibt. Man ist übersättigt von Botschaften und Eindrücken und sehnt sich nach Erholung und Kontakt. Das verbindet auch die sonst diametral verschieden ausgerichteten Lehrer*innen der Kompositionsakademie. Anstelle von Tonhöhe und Harmonie verwendet Malin Bång als musikalische Bausteine Alltagsgeräusche, wie zum Beispiel das Reibungsgeräusch von Messern auf Karton. In einem Vortrag spricht sie von ihrem Bedürfnis nach taktile Erfahrung, ein Objekt mit der Hand zu berühren, anstatt Elektronik zu benutzen; wie gut sich der geerdete, physische Kontakt mit einem Instrument anfühlt. *Hyperoxic*, eine Uraufführung des Ensembles airborne extended, erforscht mit einer Bassflöte das Zusammenspiel unterschiedlich starker Luftströme – von Gegenständen wie Megafon oder Ventilator erzeugt.

Klaus Lang dagegen arbeitet seit langem mit transparenten, langanhaltenden Klängen: Schlicht, unmanieriert und ohne Verzierungen, getragen von der Überzeugung, dass die Schönheit in der Musik im Inneren des Zuhörers entsteht. Eine ätherische Klangwelt, die es einem erlaubt, fernab des Medienlärms zur Ruhe zu kommen.

Monika Glimskär

Aus dem Schwedischen übersetzt von Hannes Langendörfer

OPER

THE SNOW QUEEN

Musik: Hans Abrahamsen; Regie: Andreas Kriegenburg
21. Dezember 2019, Bayerische Staatsoper, München

Dreckige Kacheln, routinierte Schwestern, herablassende Doktoren und verlorene Seelen. Das Bild einer Nervenheilanstalt ist schnell zusammengebaut. Und doch eignet es sich oft als Blaupause für diverse Kunstwerke. So auch für die englischsprachige Erstaufführung von Hans Abrahamsens Opern-Vertonung des Andersen-Märchens *Die Schneekönigin* an der Bayerischen Staatsoper. Die Faszination einer psychotischen Nebenrealität wird auch hier, in der Regie von Andreas Kriegenburg, zur Ausgangsbasis der zu erzählenden Geschichte.

Die Bühne ist gebaut als dreidimensionale Visualisierung einer Rahmenhandlung samt ihrer Binnenverästelungen. Von der gekachelten Nervenheilanstalt auf dem Proszenium geht es Kulisse um Kulisse immer tiefer in die Welten des psychotischen Geistes. Die Wirklichkeit darf verschwimmen, die surrealen Schauplätze dieser Oper finden darin einen grandiosen Raum und der Neoromantiker Kriegenburg lässt es als Regisseur beinahe ohne Unterlass auf die Szenerie schneien.

Die Inszenierung arbeitet dann mit allerlei Klassikern der Romantik wie Doppelgängern und Hosenrollen, sowie einer Doppelbesetzung von Schneekönigin und Rentier im Stimmfach Bass, was eine nicht zu unterschätzende Komik birgt. Über die Oper hinweg bleibt man dabei rein in der Welt des Surrealen. Nur die letzte Szene holt einen zurück vor die Szenerie in die Rahmenhandlung. Letztendlich kann man das aber auch einfach ignorieren und die verschiedenen Grotesken, seien es schwarz beschürzte Metzger-Operateure oder weiße Schwestern-Engel, Krähen mit Aussicht auf Festanstellung im Eispalast oder ein enthaartes Prinz-Prinzessinnen-Paar, auch einfach als solche belassen. Denn in den Binnenhandlungen passiert in der Verschränkung von Musik und Geschichte äußerst Spannendes.

Abrahamsen hat sich endlich dazu durchgerungen, ein großes Vokalwerk zu schreiben, nachdem er für die Sopranistin Barbara Hannigan den Zyklus *Let me tell you* komponiert hatte. Als Vorlage dient ein Märchen, das derzeit durch ein groß ausgeschlachtetes Disney-Franchise-Universum höchst populär bei unter 14-Jährigen ist. Ob an diese Parallelität irgendwer gedacht hat, als Abrahamsen die Schneekönigin zum Thema wählte, sei dahingestellt.

Aber Abrahamsens Oper ist weit von einer Kinderoper entfernt, der leichte Schauer des frostigen Grusels weicht hier schon mal blankem Horror (Stichwort Metzgeroperateure). Doch die Kinderuntauglichkeit dieser *Snow Queen* liegt insbesondere in einem strukturellen Clou: Denn Abrahamsen fügt dem eigentlich immer schön binär funktionierenden Märchensystem eine dritte Komponente hinzu. Auf Fabel und Wirklichkeit trifft bei Abrahamsen die Kunst. Und schon ist die Moral von der Geschichte nicht mehr so einfach zu dekodieren.

Offenbar wird dieser durchaus genialische Zug erstmals in der dritten Szene des ersten Akts. Der Eisspiegelsplitter, den Kay (Mezzosopranistin Rachael Wilson), ein kleiner Junge und bester Freund von Gerda (Barbara Hannigan) ins Herz und ins Auge bekommen hat, macht ihn zunächst unempfindlich für sämtliche Schönheit der wirklichen Welt.

Bei Abrahamsen findet sich hier an dieser Stelle die Musik zu einer modularen, wabernden, immer

noch kühlen, aber durchaus vereinten und verknüpften Klangerbeit zusammen. Kays Stimme wird dazu von den Holzbläsern umgarnt und gedoppelt. All die Glöckchen, Harfen und Celestaklänge, die den Anfang der Oper vereinzelt und eisig klirren lassen, rücken zusammen und bilden eine samplingartig mäandernde und modulare Klangfläche. Sehr modern klingt das, auch in der Ebenmäßigkeit, in der Cornelius Meister das dirigiert, sehr zeitgemäß und sehr gut zu fassen. Diese Musik wird also parallel zum Wintereinbruch in Kays Seele in diesem Moment größter dramaturgischer Kälte in ihrer Zugänglichkeit fast warm, umhüllend mit einem Hauch von Geborgenheit.

Das ist weit mehr als ein gewitztes Ausspielen der Gegensätze. Dazu lohnt der Blick aufs Libretto. Auf den Text, den Abrahamsen nicht eins zu eins von Andersen übernommen hat, sondern gemeinsam mit Henrik Engelbrecht detailreich angepasst hat. Kay – der wie wir vorher schon erfahren haben gut im Bruchrechnen ist, ein Witz, der sich bei genauerem Blick in die Partitur einlöst – bewundert die Schneekristalle. Sie sind für ihn viel reizvoller als die wirkliche Natur. Die Schneekönigin (Bass: Peter Rose) ist also so etwas wie die Verführerin, die ihm eine andere Welt zeigt. Eine Initiation, in der die kindlich-naive Bewunderung offensichtlicher Schönheit der Faszination für künstlichere (oder eben gar künstlerischere?) Strukturen weicht.

Nie wieder – selbst in der befreienden Schluss-Apotheose – greift die Musik derart zusammen wie an dieser Stelle. Fast könnte man da ein kleines Selbstportrait Abrahamsens im vereisten und schon vor der Vereisung von Strukturen wie dem Bruchrechnen faszinierten Kay vermuten. Denn immerhin ist diese Musik, die an der Oberfläche nun für eine zeitgenössische Komposition so zugänglich erscheint, in ihren tiefen Strukturen höchst komplex. So sehr, dass nicht einmal das Metrum etwas Konstantes bleibt, sondern per Bruchrechnen bestimmt werden muss.

Doch so viel Spekulation muss gar nicht sein. Denn der Kuss der Schneekönigin bleibt an sich ein treffliches Bild. Für künstlerische Ästhetik genauso wie für deren Flüchtigkeit. Für den süchtigmachenden Charakter der Kunst, wenn Kay den Kuss gerne wiederholen möchte und die bassige Schneekönigin schnoddert, dass ein nächster Kuss das arme Kind wohl töten würde. Somit bleibt auch das Bild für die manchmal nötige und lebensbejahende Abwendung von der Kunst. Und weil es sich hier um ein sehr verschlungenes Kunstwerk handelt, findet letzterer Aspekt einen wunderbar leichten Ausdruck in der so selbstbestimmten wie mädchenhaften Barbara Hannigan als Gerda.

So ist Abrahamsens *Snow Queen* auch ein Selbstportrait der Kunst an sich geworden. Allerdings ohne postmodernes Brimborium, sondern von tiefer Ernsthaftigkeit. Ein schönes Märchen für Erwachsene. ●

Rita Argauer

BUCH

THE SONIC COLOR LINE. RACE & THE CULTURAL POLITICS OF LISTENING

Jennifer Lynn Stoever
NYU Press

Unser Alltagswissen sagt uns, dass wir Geschlecht und *race** sehen können. Schalten wir das Radio ein, erleben wir, dass es zudem ein Hörwissen darüber gibt, wie beispielsweise eine schwarze** Frau klingen soll. Dass es sich dabei nicht um natürliche Klangdifferenzen qua Geschlecht und *race* handelt, sondern um auditive Konstruktionen, die darüber hinaus normativ und machtvoll sind, veranschaulicht Jennifer Lynn Stoever in *The Sonic Color Line. Race and the Cultural Politics of Listening*.



Die Autorin, Privatdozentin für Englisch an der Binghamton University sowie Chefredakteurin und Mitbegründerin des Sound Studies Blog *Sounding Out!* (www.soundstudiesblog.com), legt in ihrer umfangreichen Analyse einen Fokus auf den Einfluss von *race*-Vorstellungen auf die Hörpraxis. Sie verfolgt dabei einen historisch-kulturwissenschaftlichen Zugang und beschäftigt sich mit Quellen aus dem 19. und 20. Jahrhundert, um der Frage nachzugehen, wie in der Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika die Hörpraxis rassistifiziert wurde. Für ihre Betrachtungen adaptiert sie das Schema der visuellen *color line* des Soziologen W.E.B. Du Bois, die er in seinem Buch *The Souls of Black Folk* (1903) erstmals formulierte. Die *sonic color line* ermöglichte es, dass anhand von Stimme, Klang und *Soundscape*s *race*-Unterschiede wahrgenommen und konstruiert werden können. Das »hörende Ohr« (*listening ear*) funktioniert dabei als ideologischer Regulator und normativer Filter von kulturellen Klangvorstellungen. Wie etwas zu hören ist, was als angemessen und erwünscht gilt, ist dabei historisch geprägt und wandelbar. Klang und Hören, so Stoever, seien maßgeblich an dem fortwährenden Rassismus in den Vereinigten Staaten von Amerika beteiligt.

Anhand des Beispiels der Radiopraxis der 1940er/50er Jahre gelingt es ihr besonders deutlich die quasi Natürlichkeit einer »schwarzen« Stimme als Konstruktion zu entlarven. Schwarze Radiomoderator*innen sprachen eben nicht mit ihrer »natürlichen« Alltagsstimme und -sprache, sondern mussten den Anweisungen von weißen Produzenten folgen um on air »schwarz« zu klingen. Darüber hinaus existierte die Praxis, weiße Sprecher*innen für »schwarze« Charaktere zu engagieren, was als auditives Äquivalent zum *blackfacing* verstanden werden kann. Als rein auditives, »blindes« Medium wäre es zwar möglich im Radio auf *race*- (und Gender-)Markierungen zu verzichten und Personen nicht entlang der *color line* zu inszenieren. Nichtsdestotrotz wurde eine bestimmte Sprechweise etabliert und ständig performativ wiederholt, die als »schwarz« gehört werden sollte und heute noch nachhallt. Diese »schwarze« Sprechweise, inszeniert durch schlechte Grammatik, dürftige Wortwahl und eine bestimmte Stimmqualität, wurde auch als *cornfield voice* bezeichnet und basierte auf weißen Imaginationen.

Stoever beschreibt außerdem, wie Hörwissen und Hörpraxen musikalische Erfahrungen und Werturteile prägen. Beispielsweise zeigt sie im Kapitel zu den Sängerinnen Jenny Lind und Elizabeth Taylor

Greenfield (Chapter 2: »Performing the Sonic Color Line in the Antebellum North. The Swedish Nightingale and the Black Swan«), wie Vorstellungen von sogenannter Kunstmusik von *whiteness* geformt waren. Aber auch heute finden sich offenkundig rassistische und rassifizierte Hörpraxen. Man denke an das Stereotyp der technisch perfekten, aber seelenlosen musikalischen Darbietungen von chinesischen Musiker*innen. Auch hier wirkt *das hörende Ohr* als normierende Instanz, indem es Präzedenzen vorgibt, wer welche Musik »richtig« spielen könne.

Stoevers Publikation bietet ausgiebige Anregungen und Anknüpfungspunkte für weitere Überlegungen: Wie klingen Körper jenseits von Stimme? Schließlich generiert der menschliche Körper auch Körperklang – als Beispiele seien etwa Schmatzen, Fußstapfen und Flatulenzen genannt. Wie beeinflussen Geschlechtervorstellungen unsere Hörpraxis und auch unseren Handlungsspielraum an öffentlichen Orten? Man denke an das Beispiel *Catcalling*. *Das hörende Ohr* sagt, dass Frauen ungewollte, sexualisierte verbale Übergriffe überhören oder als Kompliment verstehen sollen. Frauen, die auf die einschränkende und gewaltvolle Wirkung dieser Handlungen verweisen, werden demgegenüber häufig als »empfindlich« bezeichnet. Dass Frauen bis ins 18. Jahrhundert in der Kirche nicht singen durften, ist ein Beispiel dafür, wer wann, wo und wie erklingen darf.

Die Lektüre von *The Sonic Color Line* ist dadurch nicht nur auf wissenschaftlicher Ebene erhellend, sondern wirkt jenseits der akademischen Auseinandersetzung ebenso in den Alltag, schärft die persönliche Wahrnehmung und fördert kritische Reflexion. Die Publikation führt den Einfluss von Differenzkategorien auf das Hören treffend vor Ohren. Stoever fordert Mut zu Veränderung und zur Unterwanderung der *sonic color line* und des *hörenden Ohres*. Beispiele und Handlungsvorbilder zum *decolonized listening* finden sich in ihren Ausführungen reichlich: Etwa eine Radiosprecherin, die sich weigert, die *cornfield voice* zu performen, oder eine schwarze Sängerin, die ihre Stimme selbstbestimmt abseits des hörenden Ohres »black« erklingen lässt. Hört man nach der Lektüre der Monografie Radio, hört man eine Stimme und stellt sich eine Klangquelle dazu vor, hinterfragt man das vorhandene Hörwissen. Wieso höre ich diese Person als weiß, alt und männlich? Und gleichzeitig als kompetent und gebildet? Über welches normative und stereotype Hörwissen verfüge ich und wie kann ich *das hörende Ohr* unterwandern?

*Ich wähle bewusst den englischsprachigen Begriff *race*, da er auf einen bestimmten Wissenschaftsdiskurs Bezug nimmt, der nicht mit »Rasse« gleichzusetzen ist.

**»schwarz« ist hier als Übersetzung der in der Publikation verwendeten Diktion »black« zu verstehen, die in der Tradition der Kategorien *people* bzw. *women of color* steht.

Christina Lessiak

BUCH

THEATERMUSIK. ANALYSEN UND GESPRÄCHE

David Roesner

Theater der Zeit-Verlag

Theater – das wird in Zeiten des visuellen Primats oft übersehen – ist eine Audiovision. Auf der Bühne geht es nicht nur um Optisches und Szenisches, sondern auch um Klänge. Anders herum ist spätestens seit dem »performative turn« bekannt, dass auch Musik eine ausgeprägte somatische Seite besitzt. Diskutiert wurde dabei jedoch selten das Naheliegendste – nämlich die *Theatermusik*, der nun David Roesner, Professor für Theaterwissenschaft mit Schwerpunkt Musiktheater an der LMU München, ein Buch gewidmet hat.

Der Band nähert sich dem Gegenstand als ein »oft überhörtes Phänomen«, dass allerdings »gerade im Zuge der Digitalisierung zu einem kreativen Motor für die Spielformen und Dramaturgien der zeitgenössischen Theaterlandschaft avanciert ist.« Methodisch hat sich Roesner für eine Mischform entschieden: Im Zentrum der knapp 400 Seiten umfassenden Abhandlung stehen Interviews mit Künstler*innen des Metiers, denen der Autor eine Standortbestimmung über Praxis und Ästhetik der heutigen Theatermusik voranstellt und eine sozialwissenschaftliche Analyse von »Theatermusik als ›community of practice‹« folgen lässt.

Zielführend für die weiterführende Diskussion sind die einleitenden zehn Thesen, mit denen ein perspektivenreicher Definitionsansatz eröffnet wird: Dass »Theatermusik [...] Aufführungsmusik [ist]« (1) scheint eine Selbstverständlichkeit, ebenso die Feststellung, dass sie »innermusikalische Netze aus Verweisen und Zitaten« webt (5). Ob sie »den Entwicklungs- und Probenprozess von Inszenierungen fundamental mit[bestimmt]« (2), könnte als hoffnungsvolle Musiker*innenperspektive entlarvt werden und findet seine Fortsetzung in der Theorie, dass »[d]ie Performativität des Musizierens [...] immer häufiger die Dramaturgien« bestimmt (7). Aktuelle Reflexionsfelder eröffnet insbesondere die These, dass die Digitalisierung der Theatermusik erlaubt, »im Dialog mit der Inszenierung interaktiver und flexibler zu sein« (3) und sich so die »Funktionen der Theatermusik [...] erweitert« haben (4). Produktion und Rezeption von Theatermusik betreffen Roesners Vorannahmen, dass hier »Klangforschung und Arbeit am Rhythmus« (6) betrieben werde, welche »oft das Hören selbst« inszeniert (8), während die beiden abschließenden Thesen kulturtheoretische Begrifflichkeiten bemühen: Dass Theater »nicht länger sein ›Rauschen‹ [unterdrückt], sondern [es] musikalisiert und inszeniert« (9), wirft den Spot auf assoziationsreiche Zwischentöne, agiert jedoch nicht auf der Höhe aktueller Theorien – etwa im Kontext der medienkulturwissenschaftlichen Nostalgie-Forschung (vgl. etwa Dominik Schrey: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, Kulturverlag Kadmos) oder Noise-relevanter Arbeiten aus dem Bereich der Sound Studies. Das abschließende Postulat, dass »[d]ie Entgrenzung der Theatermusik [...] zu einem Spiel mit musikalischen bzw. theatralen Dispositiven« führe (10), ruft zwar Michel Foucault terminologisch auf den Plan, bleibt selbst allerdings theoretisch blass. Das gilt auch für die abschließende Analyse von Theatermusik als »community of practice«, wo Roesner mit

sozialwissenschaftlichem Bezug das Selbstverständnis und die Community von Theatermusiker*innen sowie ihren Umgang mit Technologie und spezifische ästhetische Ausprägungen beleuchtet. Weiterführende Reflexionen finden sich insbesondere in den mit medienkulturwissenschaftlichen Theorien angereicherten Ausführungen zu »Theatermusik als Netzwerk und *téchne*«, wo der Autor aussichtsreiche Ansätze wie die Akteur-Netzwerk-Theorie oder das Konzept von *Liveness* allerdings vorwiegend mit Bezug auf seine qualitativen Interviews streift – zumal die Zusammenstellung der Befragten trotz Roesners Bemühen »um eine gewisse Bandbreite« relativ willkürlich scheint.

Dennoch bekommt der Band seine diskursive Farbe über die 18 Interviews im Hauptteil, die mit 13 männlichen und 5 weiblichen Akteur*innen nicht paritätisch, aber doch zumindest divers besetzt sind. Exemplarisch herausgehoben sei hier die Polit-Elektropop-Pionierin Bernadette La Hengst, die sich der Theatermusik zuwandte, weil: »Das Feld, in dem ich mich kreativ äußern konnte, war mir zu klein«. Tatsächlich holt La Hengst einige von Roesners Thesen ein: Als Performerin und Regisseurin ist sie mehr als nur Theatermusikerin und definiert das Konzept von Autorschaft neu, indem sie nicht nur »den Entwicklungs- und Probenprozess von Inszenierungen fundamental mit[bestimmt]«, sondern mit ihrer performativen Bühnenpräsenz auch Einfluss auf die Dramaturgie nimmt. Theatermusik hat für sie »vor allem etwas mit Kommunikation zu tun.« Mit ihrem politischen Impetus für Themen wie Feminismus, Globalisierung und Inklusion hat sie die »Funktionen der Theatermusik [...] erweitert« und besitzt durch ihre künstlerische Präsenz nicht nur Credibility, sondern betreibt aktives Empowerment. Tatsächlich führt ihre theatermusikalische Arbeit »zu einem Spiel mit musikalischen bzw. theatralen Dispositiven« (10) im Sinne Foucaults, indem sie die weiterhin hierarchisch und patriarchal geprägte Institution fast poststrukturalistisch als Diskursphänomen bespielt. In diesem Kontext erlangt ihre überraschend hoffnungsvolle Eigenthese am Ende des Interviews Beweiskraft: »Ich glaube, dass Theater im Moment mehr Menschen erreichen kann, als Popmusik es tut.« Vielleicht kann die zeitgenössische Theatermusik damit der avancierten E-Musik Hilfestellung leisten, um endgültig aus der modernistisch geprägtem »sozialen Isolation« (Michael Custodis) auszubrechen: Indem Neue Musik der massenkulturellen Vereinnahmungslogik widersteht und zugleich institutionelle und diskursive Machtmechanismen aufdeckt, indem sie neue Technologien, soziokulturelle Kontingenzen und Konzepte wie Autorschaft kritisch hinterfragt und ästhetisch reflektiert, kann sie als Gegenwartskunst weiterhin »Zukunftsmusik« sein.●

Anna Schürmer

WERK

SIMON STEEN-ANDERSENS TRIO

18. November 2019, Donaueschinger Musiktage

Mit Jubel überhäuft und dem SWR-Orchesterpreis ausgezeichnet, auf dem nmz-Blog direkt über Nacht zum »Meisterwerk« erklärt und in der FAZ für »brillant« befunden: Bei Simon Steen-Andersens *TRIO* für Video und die drei SWR-Klangkörper Vokalensemble, Sinfonieorchester und Bigband war man sich auf dem diesjährigen Klassentreffen der neuen Musik in Donaueschingen noch einiger als schon 2014, als das *Piano Concerto* Steen-Andersen seinen ersten Orchesterpreis bescherte. Spektakulär, humorvoll und kunstfertig, so lautete durchweg das Urteil; die Orchesterjury spricht in ihrer Begründung der Auszeichnung von einem Werk, »das durch die Virtuosität und akkurate Umsetzung seines kompositorischen Handwerks überzeugt, das dabei die Orchestertradition kennt und würdigt und sie in ein heutiges Komponieren überführt.« Angesichts dieser allgemeinen Begeisterung sei dem Rezensenten etwas Miesepeterei gestattet:

Virtuos ist *TRIO* in der Tat. Die Grundidee besteht in der Konfrontation der drei SWR-Ensembles auf der Bühne mit allerlei archivarischem Ton- und Bildmaterial aus deren eigener Geschichte. Das Anlaufgeräusch eines alten Filmprojektors eröffnet das Stück, auf der Leinwand erscheint das SWR Sinfonieorchester in schwarz-weiß, ein Dirigent tritt zu Applaus auf, knallt dem Publikum einen triumphalen Tuttiakkord vor den Bug, verbeugt sich und tritt wieder ab. Das lebendige Orchester antwortet im gleichen strahlenden C-Dur, und so geht es einige Male hin und her, sodass sich eine großrhythmische Periode von Projektor, Film- und Bühnenorchester ergibt, in die auf die nämliche Weise nach und nach auch die übrigen Ensembles und ihre Video-Entsprechungen hineingezogen werden. Anhand des identischen Akkords wird man der spezifischen Eigenfarben der Klangkörper gewahr: Das Orchester strahlt, die Bigband blendet, der Chor leuchtet. Zwischen solchen Phasen unvorhergesehener und von allen Seiten auf einen eindreschender Tuttischläge zieht das Stück sich auf leise surrende Leerklänge im Orchester zurück, mit knisternden Plastikflaschen und Perkussionsrauschen wird die geräuschhafte Unterwelt der alten Reproduktionstechnologie imitiert, piepende Signaltöne hallen in Streicherpizzicati wider – die am schönsten imaginierten Stellen des Stücks. Im Zuge dieser Exposition werden die lebendigen Ensembles, ihre virtuellen Avatare und die medienarchäologische Geräuschwelt zu einer riesenhaften Maschine verschweißt.

Unerbittlich setzt sich der resultierende Koloss in Bewegung, betrieben von den Dokumenten seiner eigenen Geschichte, die er in einem geschichtslosen Mechanismus aufzehrt. Viele »große Männer« – Celibidache, Kleiber, Ellington u.a. – flimmern in Probe- und Auftrittssituationen über die Leinwand, die Klangkörper reagieren spielerisch, mal singt der Chor die Anweisungen der Video-Dirigenten mit, mal leisten die Ensembles ihnen Folge, mal werden Fragmente aus den geprobtten Stücken zitiert. Die interessantesten Stellen bestehen aus rasanten Schnittfolgen, in denen kleinste Aufnahmeschnipsel der drei Klangkörper und ihre lebendigen Pendanten sich in chaotisch zuckende Märsche hineinsteigern, wofür letztere sich freilich ganz so verhalten müssen, als seien sie selbst schon tote Samples.

Nicht nur diese Disposition von lebendigem Spiel und Video-Avatar teilt *TRIO* mit dem *Piano Concerto*, sie berühren sich tiefer noch in ihrer nüchternen Brutalität der Materialbehandlung. Während

das zum Divertissement des gebildeten Publikums einen Flügel folternde Konzert seine Brutalität programmatisch zur Schau stellt, ist sie in *TRIO* subtiler in die musikalische Faktur versenkt und von dem humorigen, medienhistorischen Spiel überdeckt. Die musikalischen Elemente sind durchweg eher kommandiert als komponiert. In beiden Fällen resultiert daraus in der Tat eine beeindruckend lückenlose Perfektion der Oberfläche. Die Perfektion aber ist eine traum- und glücklose. Sie ist das Werk jener Art von scharfem Verstand, von dem Hofmannsthal schrieb, er sei die gefährlichste Sorte der Dummheit: Weil die Form restlos aufgeht, geht ihr selbst nichts mehr auf. Kein Einzelmoment von *TRIO* entfaltet eigene Strebungen, alles ist an Ort und Stelle, was es nun mal ist, und fügt sich in sein Schicksal, ganz gleich in welches. Seine Frage ließe sich überspitzt formulieren als die, wie ein Ganzes sein könne, das dem Einzelnen ein Maximum an Gewalt antut. Man hat das Bild einer ausgeklügelten und reibungslos laufenden Mechanik vor sich, deren Zweck sich in ihrem eigenen Funktionieren erschöpft, ohne weiter zu etwas gut zu sein. Es ist ein Szenario vom Typus von Becketts *Verwaisert*; als rankte sich ein komplexes Gestänge durch den Saal, in das die einzelnen Ensemblemitglieder verrenkt eingespannt sind, und das ihnen unvorhergesehen Stöße versetzt, auf dass sie im rechten Moment den rechten Laut von sich geben, ohne dass sie wüssten, wie sie in diese Lage geraten sind und was das Ganze soll. Die musikalische Subjektivität, die *TRIO* entwirft, verhält sich zu ihren Objekten wie der Dompteur eines mechanischen Zirkus: Sie thront virtuell noch über den drei metronomisierten Dirigenten und jongliert mit kindlich-sadistischer Lust die Regler, Knöpfe und Hebel, die die undurchschaubare Apparatur steuern.

Es mag die einnehmende Wirkung des Stücks, die hier keineswegs geleugnet sein soll, nicht zuletzt in dieser Anpassungslogik begründet sein. Eine Sängerin des Vokalensembles fasste ihre Erfahrung mit *TRIO* auf der Abschlusspressekonferenz der Musiktage in die Worte, man müsse bei der Aufführung »Fuchs und Hase« sein und könne der Musik beim Spielen nicht zugleich »zuhören«, sondern nur »stur« auf die über den Dirigenten vermittelte Metronomspur reagieren, sonst verpasse man von vornherein die Einsätze. Dass heutige Menschen – zumal solche in den nomadischen Arbeitsverhältnissen des Kulturbetriebs – darin unbewusst einen unerträglichen Zug ihres eigenen Lebens wiedererkennen mögen, so als wäre es ein gelingender, und daraus viel eher noch als aus der technischen Virtuosität die Faszination mit dem Stück entspringt, scheint dem Rezensenten keine ganz unberechtigte Spekulation.

Leon Ackermann

BUCH

COMPOSITRICES, L'ÉGALITÉ EN ACTE

Laure Marcel-Berlioz, Omer Corlaix, Bastien Gallet (Hrsg.)
Centre de documentation de la musique contemporaine / Éditions MF

Ein Fünftel der Kompositionsdiplome, ein Zehntel der neu aufgeführten Werke, ein Hundertstel der aufgeführten Kompositionen überhaupt – das ist ungefähr der Frauenanteil im aktuellen Kunstmusikmarkt in Frankreich. Diese Situation ist inakzeptabel. Darin sind sich alle einig, von den Künstler*innen, Programmverantwortlichen über die Forschenden bis hin zur Verlagsmillionärin und ehemaligen Kulturministerin der Regierung Macron, Françoise Nyssen, die dem neu erschienenen Nachschlagwerk *Compositrices, l'égalité en acte* ein entschlossenes Vorwort beisteuert. Die Publikation des französischen Dokumentationszentrums für zeitgenössische Musik CDMC und der Éditions MF versammelt 53 Kurzporträts zu Komponistinnen, die zur Zeit in Frankreich tätig sind. Der Band soll jenen ein »Werkzeug« liefern, die »künftig Projekte vorschlagen« möchten, die komponierende Frauen »ins Spiel bringen« – wie es der Leiter des CDMC im zweiten Vorwort treffend unpräzise formuliert. Entsprechend sind die Beiträge verfasst: Programmhefttextvorlagen fürs Festivalkonzert, in denen Werkanalyse, Kritik und musikhistorische Einordnung einer Art biographisch-sentimentalen Reklame weichen – möglich, dass es einzelnen Komponistinnen nützen wird. Solche Anreize zur Projektentwicklung, die unverbindlichen Zielvorgaben der Ministerin, der Appell zur Selbstverantwortung sind aber letztlich ein Hohn auf jene Verwirklichung der Gleichheit, die das Buch im Untertitel führt.

Den Porträts sind vierzehn thematische Beiträge vorgelagert, die den kulturpolitischen Handlungsbedarf unterstreichen sollen. Während Datenerhebungen und Vergleiche (die Beiträge von Hyacinthe Ravet, Sylvie Sierra Markiewicz, David Verdier) unerwartete Fakten hervorbringen – schon vor hundert Jahren gingen ein Fünftel der Kompositionsdiplome an Frauen – und während die musikhistorischen Beiträge viele wohl zu Unrecht unbekannt Namen nennen, verkehrt sich das feministische Unterfangen leider schnell in sein Gegenteil, wenn inhaltliche Bezüge zwischen Geschlecht und Musik suggeriert werden. Ein Motiv etwa, das sich durch alle Texte durchhält, ist die Frontstellung gegen den androzentrischen Geniebegriff, der die textorientierte Musikwissenschaft für die ohnehin schon seltenen Komponistinnen blind gemacht hätte (prägnant etwa bei Florence Launay). Im Umkehrschluss wird das Weibliche dann eng geführt mit dem Handwerklichen (Launey), mit dem Performativen der körpernahen Stimme (Geneviève Fraisse), mit dem von keiner Vorgeschichte beschwerten Experimentieren in der elektronischen Musik (Michèle Tosi), mit dem Mütterlich-Einfühlsamen in der Komposition für Kinder (François-Gildas Tual), mit der ausgebeuteten Natur, wie sie in den Field Recordings und Soundwalks von Hildegard Westerkamps Ökofeminismus laut werde (Frédéric Duhautpas, Makis Solomos), oder gar mit der magischen Naturverbundenheit der litauischen Sutartinė-Folklore, die angeblich in Kontinuität mit urtümlichen Hexenritualen zu Ehren der »Großen Schöpfer-Mutter-Göttin« stünden (Vita Gruodyté). Kurz: gegen den angeblichen Sexismus des modernen Geniebegriffs wird ein ganzer Fundus

archaisierender Weiblichkeitsfantasien mobilisiert, die sexistischer nicht sein könnten. Schlauer wäre es, den geschlechtsunabhängigen Kern des Geniebegriffs gegen seinen sexistischen Missbrauch zu retten: Indem man aufzeigt, wie sich die Arbeit einer Komponistin dem Mainstream der Gegenwartsmusik widersetzt. Ein solcher Beitrag feministischer Musikwissenschaft verlangt freilich nach anderen Formen als des seichten Kurzporträts; und ein entsprechender Eintrag gehört nicht ins gedruckte Nachschlagwerk der komponierenden Frauen, sondern dorthin, wo der Kanon gemacht wird: brahms.ircam.fr, New Grove, MGG.

Christoph Haffter

KONZERT

SHAPESHIFTERS

Pekka Kuusisto, Mahler Chamber Orchestra
19. November 2019, Konzerthaus Dortmund

Hach, es kann so einfach sein. Und so viel Spaß machen noch dazu. Endlich einmal wieder die »festgefahrenen Konzertrituale aufweichen«! Pekka Kuusisto und das Mahler Chamber Orchestra etablieren verblüffend mühelos ein etwas anders geartetes Konzertsetting mit ihrem Programm *Shapeshifters* im Konzerthaus Dortmund. Hinterfragt werden die etablierte Aufführungspraxis, der Raum und die Rolle des Solisten.

Kurz nachdem sich die Saaltüren geschlossen haben, öffnen sie sich wieder und das Murmeln verstummt. Die Musiker sind in weiß gekleidet. Langsam schreiten sie an den Besucherreihen entlang, einzelne tragen feierlich gleißende Neonröhren vor sich her. Als der Trupp sich um das Publikum herumgestellt hat, bellt Pekka Kuusisto kurz. Er steht mitten drin, nach einem erneuten Bellen ballen die Musiker*innen langsam die ausgestreckte Hand zur Faust, begleitet von tiefem Einatmen. Wie im Tai-Chi erfolgt nun pro Atemzug eine langsame, kontrollierte Bewegung. Nach einigen Minuten ertönen schließlich die sich windenden Tongirlanden einer einzelnen Klarinette. Dazu die Übertitel: »Standing naked in the moonlight – music washing the body«.

Im Mittelpunkt des Konzerts steht das Werk *Thirteen Changes* von Pauline Oliveros. Die Partitur passt auf eine Seite: 13 kurze Sätze liefern das Material für eine freie Improvisation. Die Musiker*innen meistern diese für sie ungewohnte Spielanweisung wacker, ihre Improvisationen wirken sehr plastisch, als hätten sie die Sätze wortwörtlich in Musik übertragen. »Elephants mating in a secret score«: Eine sinnliche Cellokantilene geht bald in lautes Hornprusten über. »A solitary worm in an empty coffin«: Ein einsam-mäanderndes Fagottsolo. »A singing bowl of steaming soup«: Summen, Seufzen, Schmatzen. Und »Rollicking monkeys landing on Mars«, bei dem das Orchester komplett wild geworden über die Bühne tollt.

Zwischen den einzelnen Sätzen von *Thirteen Changes* erklingt auskomponierte Musik, von Frühbarock bis zeitgenössisch ist alles dabei. *Camelopardalis* von Andrea Tarrodi ist ein vielschichtiges, tonales

Flirren. Über einem dichten Streicher-Flageolett-Teppich blitzen einzelne Klangfarben hervor, oft sind es die Holzbläser. Es ist ein schwebendes Werk, alle erdenden Strukturen sind aufgelöst. *Camelopardalis* ist der Ausdruck für das Sternbild der Giraffe, unmittelbar davor wurde über Sonnenwinde und Kometenschweif improvisiert. Solch treffende Übergänge gibt es viele und sie funktionieren wunderbar. Wenn die Flötenimprovisation über »A single egg motionless in the desert« auf einem fahlen Ton endet, beginnt die anschließende *Fantasia upon One Note* von Henry Purcell mit genau diesem Ton. Danach folgt eine Fantasie von Elliott Carter über die eben gehörte Purcell-Fantasie. Neue Musik in direkter Verbindung zur Vergangenheit.

Die Bezüge sind wie Fäden durch das gesamte Konzert gespannt. Alles ist mit allem verbunden, wie in einem großen Netz. Vielleicht spannen deshalb die Musiker weiße Seile wortwörtlich kreuz und quer durch den Raum. Auf jeden Fall wird klar, wieviel mit wenigen Mitteln gelingen kann. Die Regisseurin Jorinde Keesmaat setzt auf Abwechslung und Subtilität. Die wohlplatzierten Stücke erklingen mal von der Bühne, mal von den Rängen. Die Besetzung wechselt ständig, die Musiker*innen hören sich gegenseitig zu. Die gezielte Lichtsetzung von Desirée van Gelderen verstärkt die Atmosphäre.

Dieses Konzert hinterfragt Rollenbilder. Obwohl Pekka Kuusisto das Aushängeschild ist, tritt er oft in den Hintergrund. Das Mahler Chamber Orchestra wird mal von ihm dirigiert, mal von einem Cellisten aus den eigenen Reihen, mal gar nicht. Den Musikern macht das Ganze sichtlich Spaß, sie lächeln sich an, wenden sich einander zu, reagieren aufeinander. Und auch die Hörer*in wird sensibilisiert. Nach den Miniaturimprovisationen klingt das Allegro aus Mozarts viertem *Violinkonzert* besonders klar und durchsichtig und im zweiten Satz aus György Ligetis *Violinkonzert* schimmert die Volksmusik aus dem zuvor gehörten *Glaspolskan* von Ale Möller durch. Den Abschluss bildet das Finale aus Béla Bartóks *Konzert für Orchester*, in dem alle Register der musikalischen Energieausschüttung gezogen werden. Jedes Instrument ist wichtig. Pekka Kuusisto steht am letzten Pult der zweiten Geigen, als der Applaus ertönt, reckt er eine Faust in die Luft.

Sophie Emilie Beha

FELLOWSHIP & PERFORMANCE

SILENCE WITH THE CONSENT OF SOUND

17. August – 6. September 2019, Wüsten Buchholz, Perleberg

»Wenn es dunkel wird, werden die Klänge stärker« flüstert eine Frauenstimme während einige Lautsprecher in einem Baum aufgehängt werden. Wir befinden uns auf einem alten Bauernhof in der ländlichen nordwestlichen Ecke von Brandenburg. Es ist schon dunkel als das Konzert anfängt, in dem einige Künstler*innen auf dem Hof an verschiedenen Orten performen. Der ganze Garten, das Hauptgebäude, aber auch die Betriebsräume, das Wäldchen und die Wiese werden in Anspruch genommen. Die Klänge einer Performance mit Ziegelsteinen in einem der Gebäude werden mit Mikrofonen übertragen, von einem Computer bearbeitet und strömen aus den Lautsprechern auf der anderen Seite des Hofes. Drüber schwebt eine dröhnende Dronemachine, die so etwas wie ein akustisches Dach bildet. Hinter dem Hauptgebäude bei den Bäumen vernimmt man eher diskrete Radiogeräusche aus einer Installation auf der Wiese...

Geht's hier um die Kunst oder um das Publikum? Diese klassische Fragestellung stellt sich nicht nur, weil die Nachbar*innen vom Dorf plus einige Zugereiste trotz allem eine nicht so große Menge bilden. Die Frage lässt sich auch stellen, wenn man sie erweitert: Geht's vielleicht hauptsächlich um die Künstler*innen selbst?

Das Konzert wurde veranstaltet von Teilnehmer*innen einer Fellowship bei der Field Kitchen Academy, die geleitet wird von der in Berlin lebenden Kuratorin Ece Pazarbaşı. Sie stammen u.a. aus Deutschland, der Türkei, Portugal, Bulgarien, Litauen, USA und wurden von einer Jury auserwählt, zwei bis vier Wochen in Wüsten Buchholz in Perleberg zu bleiben. Während dieser sonnigen und heißen Spätsommerwochen waren auch einige Musiker*innen und Künstler*innen eingeladen (Juliana Hodkinson, Robert Lippok, Ali M. Demirel und Peter Cusack) mit den Resident*innen zu arbeiten. Dazwischen hatten auch zwei Zenmeister*innen sowie eine Tänzerin und ein Architekt Sessions geleitet. Wichtiger Bestandteil des Aufenthaltes waren die konzeptuellen Mittags- und Abendessen, die teilweise auch für die Öffentlichkeit waren. Wichtig war es, neue Arten der Verbindung von Kunst und Publikum zu erschaffen und ohne Zeitdruck sich in die daran geknüpften künstlerischen Fragestellungen zu vertiefen.

Für mich war also klar, es geht um die Künstler*innen. Die Fellowship bot den Teilnehmer*innen eine schöne und stressfreie Zeit auf dem Land, mit gutem Essen und die Möglichkeit, spontan miteinander Kleinkonzerte auf die Beine zu stellen oder andere Ideen theoretisch oder konkret auszuprobieren. Es wurde während der Tage, die ich dort auf dem Hof verbrachte, deutlich, dass die Fellowship eine sehr bedeutende Sache für alle Teilnehmenden war.

Was bedeutet es denn, dass schon berufsfähige Künstler*innen es wichtig finden, auf einem »Camp« zusammen zu sein? Obwohl es eben auch das Art-Residence-Stipendium für eine ausgewählte Person gibt, dass diesmal der türkischen Cellistin und Komponistin Zeynep Ayşe Hatipoğlu ermöglicht hat, einen Monat dabei zu sein, ist es generell nicht gratis. Sollen solche »Privatuniversitäten« für Jemanden mit Zugang zu Geld und Orten eine Alternative für die Staatlichen Kunsthochschulen sein?

In diesem Fall ist eine wichtige Information, dass die Künstler*innen eines gemeinsam haben: dass sie mit Klang arbeiten. Aber nur einige waren Musiker*innen; manche kamen aus der Bildenden Kunst,

Architektur, Theater, arbeiten mit Text etc. *Silence with the Consent of Sound* ist sicher ein Symptom der Wünsche und des Willens über die Genre Grenzen zu schreiten und die Kunstformen zu verbinden und sich aus den Begrenzungen der eigenen Praxis zu befreien.

Vielleicht sagt das auch etwas über die engen Einrichtungen der verschiedenen Lehranstalten und Kunsthochschulen aus, in denen man trotz allem weiter ein Metier lehrt: Bildende Künstler*in zu sein, Komponist*in zu werden – auch die Medienkünstler*in hat ihre Begrenzung. Vielleicht ist es aber auch ein Ausdruck davon, dass es im Rahmen der Hochschulstrukturen schwer ist, sowohl künstlerisch sich selbst als auch das Werkzeug und die Kontakte zu finden, um kreativ weiterzugehen. Vielleicht sagt das eben etwas über die prekäre Situation von Künstlern*innen heute aus. Alles ist erlaubt und möglich, aber das Wie als auch der Kontext ist trotzdem schwer zu finden.

Wir bewegen uns seit einer Weile in die Richtung einer Kunst, die sich in der Kooperation von Menschen findet. Aber das in die Praxis umzusetzen, ist nicht das Einfachste. Thematisch konzipierte Residenzen wie *Silence with the Consent of Sound* sind deswegen ein wichtiger struktureller Bestandteil der Kunstwelt.

Andreas Engström

KONZERT

BILLY J. BULTHEEL

Spat from My Mouth: Piano Concerto

7. November 2019, KW Institute for Contemporary Art, Berlin

Im Englischen heißt *to spat from one's mouth*, dass der Rachen mit etwas mehr als bloßer Spucke, mit etwas Fremdem gefüllt ist, das nicht vom eigenen Körper oder Verstand herrührt. Physisch fällt mir da sofort Sperma ein, aber auch Provokationen, Hymnen, Anrufungen, die Melodie eines Anderen, die meinen Gaumen erfüllt, an meinen Zähnen haften bleibt, mit der Zeit gefriert und dich knebelt, bis du dich dazu durchringen kannst, sie herunterzuschlucken oder auszuspucken. Mit diesem Verlangen zu spucken oder zu schlucken beginnt die neueste bewusste Fehlinterpretation eines traditionellen Klavierkonzerts durch den belgischen Musiker und Performance-Künstler Billy J. Bultheel. In einem blauen Licht badend, das an Kabarett der Goldenen Zwanziger erinnert, nimmt Bultheel in Berlin-Mitte in einem Bürostuhl vor seiner Klaviatur Platz – eine Reverenz an die bekannten sportlichen Konnotationen dieser Gattung, die sogar dem Künstler ein listiges Lächeln auf die Lippen zaubert. Bekleidet mit einem einfachen weißen T-Shirt und einer Perlenkette stört er die Pogo Bar im Berliner KW. Zu Beginn des Stücks wendet er sich mit sanfter Stimme an das Publikum, um zuzugeben, dass man ob dieses *faux concerto* Enttäuschung empfinden kann... aber was er dem voll besetzten Saal von Künstler*innen anbietet, ist eine Maschine, die er selbst gebaut hat und die harmonische Musik durch mathematische Operationen, Mystizismus und mittelalterliche Klangräume bildet und reguliert.

Die ersten Klänge, die den Keller erfüllen, erinnern an ein Radio, bei dem man versucht, die perfekte Frequenz zu finden. Die Unsicherheit liegt vor allem in der Frage, welches Medium Bultheel zu vermessen versucht: Ist es bloß eine physikalische Modulation oder etwas viel Abstrakteres – vielleicht sogar ein körperloser Chor von Wesen aus einem anderen Leben oder etwas Ähnliches? Während sein Konzert durch Zeit und Raum mäandert, scheint Bultheel zunehmend Samples mehrstimmiger Musik des westeuropäischen Mittelalters neben frühbarocken Einschlügen und Elementen des Dark Ambient Metal zu verwenden. Elektronische Aufnahmen streuen gefängnisartige Synths und diskordante Obertöne in das Klavierspiel ein. Der Effekt wird industriell-rituell, bemächtigt sich des Publikums und dringt in die Körper ein. Nach und nach beginnt das Publikum zur schattenhaften Skulptur von Bultheels Werk zu werden, während es unruhig in seinen Stühlen hin- und herrutscht und nervös von seinen Negronis trinkt, während das Werk grell-metallische Melodien oder tief klingende Riten erreicht, die so klingen, als würde man mit einem Messer über eine Glasplatte fahren. Ihre Körper entspannen sich freilich, wenn Steve Katona für den letzten Teil namens »Threshold« auf der Bühne zu Bultheel stößt, bei dem er Claudio Monteverdis *Lamento della Ninfa* zitiert.

Dessen im frühen 17. Jahrhundert geschriebene Geschichte einer liebeskranken Nymphe ist auch Bultheel nicht unbekannt, der in seinem Werk häufig Machtstrukturen sowie gemeinschaftliche und persönliche Befindlichkeiten verhandelt. Er arbeitete zuvor an den letzten drei Partituren für die Opern der deutschen Künstlerin Anne Imhof, die langanhaltende körperliche Performances mit charakteristischen Motiven des Berliner Undergrounds verbinden. In die gleiche Richtung stieß auch Bultheels neue Komposition, die auf einer sonnendurchfluteten Dachterrasse im gentrifizierten Kreuzberg als Teil des diesjährigen Schinkel Pavillons *Disappearing Berlin* im Juli gezeigt wurde. Das Stück enthält euphorische elektronische Akkorde für Countertenor auf Auszügen aus Monique Wittigs Roman *Les Corps Lesbien* von 1973. Wittig ist für ihren Einsatz gegen die Trennung von Ideen und Werten auf Grund sexueller Präferenzen oder Geschlechterpolitiken bekannt. Bezüglich ihres Buchs soll sie gesagt haben: »Als ich auf den Titel *Les Corps Lesbien* kam, musste ich von der Assoziation dieser beiden Worte lachen. Es war sarkastisch bis ins Absurde.«

Diese roh-surrealen Dualitäten sind nicht bloß essentiell für Wittigs Stil, sondern spielen auch in Bultheels Bühnensembles eine wichtige Rolle. Er setzt sich nicht bloß mit geschichtlichen Tropen wie konzertanter Virtuosität oder menschlicher Begierde auseinander, sondern setzt sich selbst, seinen Körper des 21. Jahrhunderts in einen physischen Streit mit ihnen. In einer Welt, die uns fortwährend dazu auffordert zu definieren, »Wer wir sind«, fragt Bultheel die Frage: »Woher kommen wir und was wird aus uns werden?«

Penny Rafferty

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker-Naydenov

PERFORMANCE

SUN AND SEA (MARINA)

Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė & Lina Lapelytė
Biennale Venedig 2019

Im Hinblick auf den anhaltenden Performancetrend in der Kunst ist es nicht verwunderlich, dass zum zweiten Mal in Folge, nach Anne Imhofs *Faust* (2017), eine performative Arbeit den Goldenen Löwen in Venedig gewonnen hat. Was allerdings bemerkbar ist, ist dass beide Performances als Opern angekündigt und besprochen wurden. *Sun and Sea (Marina)* (2019) im litauischen Pavillon ist eine kollaborative Arbeit von Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė und Lina Lapelytė, deren erste Version bereits 2016 während einer Residenz in Schloss Solitude in Stuttgart gezeigt wurde.

Wie auch *Faust*, ist *Sun and Sea (Marina)* keine Oper im klassischen Sinne, sondern bedient sich einiger ihrer Elemente, während sie andere außer Acht lässt, und lotet aus, was eine zeitgemäße Oper sein kann. Dabei war die Gattung der Oper schon immer ein Anachronismus. Entstanden Anfang des 17. Jahrhunderts sollte durch diese Mischform aus Musik und Sprache die antike Tragödie nachempfunden und für ein aristokratisches Publikum inszeniert werden. Vergangenes wurde imitiert und in die Gegenwart gerückt, um bestehende Machtverhältnisse zu untermauern und auf der Bühne zu überhöhen.

»The King, at one and the same time, is the privileged viewer and the central hero in the tragedy.«
(Philippe-Joseph Salazar: *Idéologies de l'opéra*, S. 29)

In vielen gegenwärtigen Operninszenierungen spiegelt sich dieser Grundgedanke wider. Mit pompösen Bühnenbildern, dramatischen Handlungssträngen und hohen Produktionsbudgets werden an vielen Häusern nach wie vor antike Tragödien für ein gutbürgerliches Publikum rauf- und runtergespielt.

Die Opernperformance *Sun and Sea (Marina)* tappt weder in diese Nostalgie-Falle noch folgt die Arbeit einer klassischen Operndramaturgie. Anstelle einer Unterteilung in Akte, wurde die einstündige Inszenierung als Loop gezeigt, sodass Besucher*innen gehen und kommen konnten. In Venedig, dem Disneyland schlechthin, aber auch dem Geburtsort der Komischen Oper, wurde das Stück in einem ehemaligen Marinegebäude am Rande der Arsenale gezeigt.

Dort blickten die Zuschauenden von einer umlaufenden Empore auf eine unwirklich reale Strand-szene. Der Raum unten war wirklichkeitsgetreu ausgeleuchtet, die Szenerie wirkte wie in einem Diorama: Dreizehn Menschen in Badekleidung lagen und saßen auf Handtüchern, Kinder spielten im Sand, Hunde bellten, gelegentlich wurde Federball gespielt oder eine Schachfigur versetzt. Im Hintergrund war das rhythmische Rauschen der Wellen zu hören, zwischendrin auch ein Schnellboot oder Flugzeug. Manche der Strandbesucher*innen waren zu zweit, andere allein gekommen. Die künstliche Sonne machte ihre Körper schwitzen, es wurde sich mit Sonnencreme eingeschmiert. Träge und faul lagen sie am Strand und gaben sich dem Nichtstun hin, wie man das eben im Urlaub macht.

Dann fingen die Performenden an, zu singen. Eine* nach der* anderen* berichtete von persönlichen Träumen, Gedanken, Erinnerungen und Ängsten. Nach und nach nahmen die halbnackten Menschenkörper Gestalt an. Anstelle klassischer Gesangsstimmen hörte man eigene Stimmfarben und unterschiedliche Akzente, die die dargestellten Charaktere unterstrichen, darunter eine reiche Mutter, deren

Sohn schon fast alle Meere bereist hatte, neben ihr ihr Mann, der seine Burn-Outs besang, ein Liebespaar, das die Fernbeziehung beklagte, eine Dritte, die über das verschmutzte Meer schimpfte.

Wie in einem Popsong, süß und lieblich, erfuhr man in *Sun and Sea (Marina)* von Gefühlen und persönlichen Geschichten, von Banalitäten und intimen Details. Die einzelnen Arien waren reduktiv gestaltet. Ihre Strophenstruktur erinnerte einerseits an die litauische Folklore, die traurige und bedächtige Melodien nachzeichnet, andererseits an den Intonationsvorrat der Popmusik.

Die geteilte Trägheit und Besorgnis der Strandbesucher*innen skizzierten Biografien, die auf ein größeres Bild verwiesen: Wie in jeder guten Oper, wurde auch in *Sun and Sea (Marina)* gestorben. Allerdings war es kein dramatischer Tod einer theatralen Figur, sondern ein sich langsam vollziehendes Sterben der Erde. Ernste Themen, wie Klimawandel und Artensterben, wurden durch Einzelbiografien und Nebenschauplätze erzählt, während auf den moralischen Zeigefinger, aber auch auf dramatische Operngesten verzichtet wurde. Die Gattung der Oper präsentiert sich hier nicht als Crème de la Crème der Bourgeoisie, die Vergangenheit in Stein meißelt, sondern zeitgemäß und wandlungsfähig; oder, wie es die Performenden im »Vacationer's Chorus« bittersüß besingen: »Just Build Castles in the Sand.«

Anneliese Ostertag

CD

MIA BRENTANO

Mia Brentano's River of Memories. A Mystery Trip
Mons Records 2019

Die jüngste Auswertung zeigt: Mia hält sich seit über einer Dekade hartnäckig in den Top Ten der beliebtesten deutschen Vornamen für Mädchen. Eine Abkürzung für Maria soll dieser Name seiner Herkunft nach sein. Der Familienname Brentano führt auf mehrere uradlige Linien und Prominente zurück: Auf Clemens Brentano sowieso, beispielsweise auch auf Antonie Brentano, eine zentrale Frau im Leben Beethovens – über sie hat Klaus Martin Kopitz in seinen langjährigen Beethoven-Forschungen mitunter gearbeitet. Der 1955 in Stendal geborene und in Berlin lebende Komponist und Musikwissenschaftler Kopitz ist der Schöpfer dieser Mia Brentano: seiner Muse, seinem Alter Ego, seiner Projektionsfigur, seinem Pseudonym. Eine gelungene Namensgebung: Mia Brentano ist ein wohlklingender Name, gleichsam modern und bedeutungsschwanger. Es ist das inzwischen zweite Album (nach *Mia Brentano's Hidden Sea* von 2018), das Mia Brentano 2019 veröffentlicht hat und es trägt den Titel *Mia Brentano's River of Memories. A Mystery Trip*. Journalistin Jacqueline Kharouf des US-amerikanischen Klassikmagazins *Fanfare* führte Interviews mit dem Komponistenduo Kopitz/Brentano: Die Brentano-Figur gebe Kopitz die Möglichkeit, bisweilen eine jüngere Version seiner selbst zu sein, einen ganz anderen, unvorbelasteten Blick auf die eigenen kompositorischen Arbeiten zu werfen. Wohl kann das Pseudonym auch dabei helfen, die kompositorische Tätigkeit abzugrenzen von der ausgezeichneten dokumentarisch-wissen-

schaftlichen, archivarischen Arbeit, die Kopitz betreibt, jüngst etwa für eine Gesamtausgabe der Korrespondenz zwischen Clara und Robert Schumann.

Es braucht seine Zeit, um diese Faktenlage erst einmal auseinander zu dividieren und der Spur nachzugehen, was es mit dieser Doppelautorschaft auf sich hat und wie sie sich als ästhetisch prägnant erweist. Nichts deutet darauf hin, dass Mia Brentano einen Beitrag zur aktuellen (kultur-)politischen Genderdebatte liefern möchte. Dieser fiktive weibliche Charakter scheint Kopitz lediglich als Katalysator für viele seiner künstlerischen Ausdrucksweisen zu dienen. Und doch ist man – weiß man einmal um

dieses Konstrukt der Autorschaft – zwanghaft versucht, eine weibliche Musik herauszuhören, wie auch immer die klingen würde. Was ist das, was Kopitz als er selbst nicht auch hätte komponieren, erfinden und veröffentlichen können? Was legt man Brentano als künstlerisch wertvoll aus, was man bei Kopitz kritisch anprangern würde? Der Umstand, dass ein akademischer Komponist seine Musik unter weiblichem Pseudonym veröffentlicht und dies mystifiziert, weckte anfangs große Neugier aufs Hören – etwas mehr Neugier, als die Musik am Ende befriedigen kann.

Mia Brentano's River of Memories enthält 15 Kompositionen, überwiegend in Popsong-Länge, die meisten tragen romantisierende und verklärende Titel. »Jedes der fünfzehn Stücke«, so kündigt Klaus Martin Kopitz

im CD-Booklet an, »versucht auf seine Weise, eine kleine, geheimnisvolle Geschichte zu erzählen oder mit Tönen ein Bild zu malen, das gleichfalls ein Traum sein könnte.« Neben instrumentaler Kammermusik – vorrangig von den Musikern Benjamin Nuss und Andy Miles interpretiert – gibt es Literaturvertonungen (Paul Auster, André Breton) und immer wieder elektronische Musik für Synthesizer. Leise, intime Töne in den Duos aus Klavier und Klarinette (»Blue Moon«, »Brahms Is Sleeping«), dazwischen interessante Collagen elektroakustischer Sounds (»Under the Surface«), die aber stets Melodisches sowie traditionelle Tonalität in sich tragen und kaum nur abstrakt geräuschhaft sind. »Floating« und »Silver Rain« für Synthesizer verleihen den vielen lyrischen Melodiebögen und kontemplativen Wiederholungsmustern ein wenig Rauheit, stören aber an keiner Stelle ein angenehmes und bequemes Hören. Auch die harmonischen Einfärbungen in den jazzigeren Balladen kreieren keine Überraschungsmomente. In den Bereich des Hörspiels gehen die akustisch interessanten, textbasierten, rund 10-minütigen Arbeiten »Les Champs magnétiques, Ghosts (for Paul Auster)« und das 1991/92 mehrfach preisgekrönte »Die Stille des verlassen Raumes«. Die vielen soften, songhaften Kompositionen des Albums offenbaren sich gegenüber jenen drei Hörstücken als bloße Zwischenmusiken. Der Preis der deutschen Schallplattenkritik wurde für dieses Album in der Kategorie »Grenzgänge« verliehen.

Brentanos Musik wird definitiv vielen gefallen, sie ist gut und schön hörbar und setzt mit den Hörstücken den ein oder anderen akustischen Reiz. Aber Rezensent Dave Saemann resümierte vor einigen Monaten: »Mia Brentano, if other composers would only listen and learn, probably is the future.« Ein bedeutungsschwerer und zu überschwänglicher Satz. Vielleicht hätte sich hier so ein Fazit nur dann ziehen lassen, wenn man – als Analogon zur Kunstfigur Brentano – eine fiktive, in diesem Kontext idealtypische Figur des Hörers entworfen hätte, die unvorbelastet ist und nicht um die Debatten aktueller avancierter Musik und um die Progressivität in ihren Extrembereichen weiß. Zu spät.

Julian Kämper

FESTIVAL

FUTURE SOUNDSCAPES

10.–13. Oktober 2019, silent green Kulturquartier, Berlin

Die Zukunft als Konzept hat Konjunktur. Bewegungen wie Fridays For Future oder Extinction Rebellion mobilisieren mit Bildern einer durch den Klimawandel radikal veränderten Zukunftswelt Massen und bestimmen gesellschaftliche Diskurse. In Berlin eröffnete jüngst das Futurium, ein – so die Selbstbeschreibung – »Haus der Zukünfte«, dessen komplettes Programm sich einzig um die Frage dreht, wie wir leben wollen. Die Zukunft hat dabei gerade in Zeiten der gefühlten Krise den besonderen Reiz, dass sie noch nicht ist, mithin nur als noch nicht realisierte Idee oder Vision besteht und formbar ist. Das Credo lautet: Egal, wie sich die Gegenwart gestaltet, die Zukunft ist unentdecktes Potential, Hoffnung, aber auch Herausforderung zugleich.

Auch die zeitgenössische Musik beginnt die Reflektion über die eigene Rolle in einer zukünftigen Welt mit unüberschaubaren Variablen. Das *field notes*-Magazin veranstaltete kürzlich gemeinsam mit der Sektion Musik der Akademie der Künste ein zweitägiges Symposium, an dessen Beginn die Aufforderung stand: »Imagine contemporary music in 2052«. Wie diese Zukunft ganz konkret klingen kann, war im Oktober die Leitfrage von *Future Soundscapes*, einem viertägigen Festival im Berliner silent green. Erfrischend greifbar wurde der Gegenstand dabei durch die Fokussierung auf ein Genre, das sich bereits seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit futuristischen Klängen beschäftigt: Soundscapes und Soundtracks aus Science-Fiction-Filmen.

Mario Asef und Golo Föllmer haben dafür eine Soundbar mit über 30 anwählbaren Titeln aus Ambienttracks und Hintergrundgeräuschen von *Them!* (1954, Sounddesign: Francis J. Scheid) über übliche Verdächtige wie *2001: A Space Odyssey* (1968) und *Blade Runner* (1982, Soundtrack: Vangelis) bis hin zu *Interstellar* (2014, Soundtrack: Hans Zimmer) kuratiert, die den Kern des Festivalprogramms bildet. In gemütlicher Atmosphäre kann man sich hier selbst durch die Titel klicken und in den Surroundsound der Soundscapes eintauchen. Über das Gelände des silent green sind eine ganze Reihe weiterer Klanginstallationen verteilt – im Eingangsbereich der Betonhalle erwartet die Besucher*in etwa Bjørn Melhus' *Doors of Reception*, eine Collage aus Türklängen verschiedener Science-Fiction-Filme. In einer anderen Nische sieht man sich unversehens mit der Klangskulptur *Alien 5* von Bettina Allamoda konfrontiert, die nicht nur mit den Sounds aus dem Ridley Scott-Klassiker, sondern auch mit dem visuellen Konzept von HR Giger arbeitet.

Das Konzertprogramm von *Future Soundscapes* orientiert sich fast ausschließlich an der Vorstellung, dass Zukunft auf jeden Fall »Menschen am Computer« bedeutet, präsentiert innerhalb dieses Dogmas aber eine enorme stilistische Bandbreite. Mehr songorientierte Konzerte stehen hier gleichberechtigt neben abstrakter Elektronik und experimentellen Formaten wie dem *Expanded Cinema Concert* von Tele-sonic 9000. Alle Performances setzen stark auf audiovisuelle Aspekte, seien es dominante Visuals wie beim Konzert von Perera Elsewhere oder der Performance von Nicolas Bernier, der nicht nur am Synthesizer zu hören ist, sondern parallel auch eine dreiteilige Lichtskulptur mit hochfrequent in unterschiedlichen Farben leuchtenden Neonröhren bedient. Beim Konzert von Driftmachine treffen organische Live-Visuals auf clubtaugliche Elektroniksounds und schaffen einen synästhetischen Gesamteindruck.

Ist der Mensch hier meistens schon suspendiert hinter Nebelschwaden und Lichteffekten, verschwindet er völlig in der Konzertperformance *Still be here* von Laurel Halo, Mari Matsutoya, LaTurbo Avedon, Darren Johnston und Martin Sulzer. Anstelle des menschlichen Körpers lassen die Künstler*innen Hatsune Miku einen japanischen Avatar auftreten, der 2007 als Nebenprodukt einer Stimmsynthesoftware entwickelt wurde und seitdem on- und offline ein Eigenleben entwickelt hat. Dem Anime-Charakter lassen sich alle möglichen Musikstücke auf den Leib schreiben – ohne physische Einschränkungen performt das Schulmädchen im kurzen Rock alles von Kolloraturarien bis Black Metal.

Nachmittags finden an den Festivaltagen Vorträge statt, die Musik als Zukunftskonzept von theoretischen Standpunkten aus beleuchten und damit das Programm abrunden. Im Eröffnungsvortrag skizziert Robert Barry die Zunahme der Verbreitung von Musik über die letzten 100 Jahre. War sie zuerst rar im Alltag und an bestimmte Voraussetzungen gebunden, ist sie heute fast omnipräsent und über Lautsprecher integraler Bestandteile der individuellen wie gesellschaftlichen Wahrnehmung von (Stadt-)Umwelt. Die damit einhergehenden Veränderungen können vielleicht eine Perspektive darauf aufzeigen wie sich Musik in naher Zukunft weiterentwickelt: Wird sie qua Mood-Playlists und fortschreitender Algorithmisierung des Hörverhaltens immer mehr zu austauschbarer Muzak, oder differenziert sie sich noch weiter in Subgenres aus? Die Entscheidung darüber wird bei uns allen liegen.

Was von vier Tagen *Future Soundscapes* am Ende bleibt, ist eine in ihrer Pluralität notwendig widersprüchliche, aber bereits heute erahnbare klangliche Zukunft. Mit dem silent green und seiner neuen Betonhalle hat Berlin im Wedding darüber hinaus einen zukunftsfähigen und offenen neuen Präsentationsraum für experimentelle, spartenübergreifende Projekte gewonnen, der für diese Zukunft bestens gerüstet ist.

Patrick Klingenschmitt

PERFORMANCE

SHOUT OUT LOUD

Regie: Karen Breece

17. November 2019, Blitz Club, München

Ab jetzt keine Gespräche bitte – technische Ansagen beim Einlass zu Karen Breece' Theaterparcours machen auf spröde Art neugierig, entsprechen sie doch dem kühlen Marmor im Kongressgebäude auf der Münchner Museumsinsel. Streng museal wirkt nur die Schale der Immobilie, in der 2017 ein kompaktes Ensemble ausgeklügelter Clubräume eingebaut wurde. Buchenholz-dominierte Bars und Tanzflächen haben Architekturstudios und Akustikbüros als Zwischennutzung auf Zeit angelegt, doch das Architekturkonzept erinnert in Design und Raumakustik ganz an die Standards philharmonischer Neubauten; hier auf tanzbare, elektronisch erzeugte Musik ausgerichtet – schalloptimierter Raum im Raum, von Schwingböden in beiden Tanzflächen, über eine eigens hierfür konzipierte Soundanlage bis hin zu mathematisch erzeugten Designs und berechneten Resonanzräumen. Das akustische Potenzial

des Clubs nutzt *SHOUT OUT LOUD* für eine spezifische Frage: Wie lassen sich die kommunikativen Hürden zwischen Hörenden und Gehörlosen überwinden?

Nach dem Einlass bleiben die Vermittlungsgesten präsent, mal von der Übersetzerin dirigierte Texttafeln, mal Simultanübersetzung, um Gebärdensprache für Hörende zugänglich zu machen. Ein Videochat hinter der Bar porträtiert die drei Performer*innen als gewitzte Erzähler*innen. Doch im Nebeneinander von Gebärdensprache und Textfolien wird rasch die Herausforderung deutlich: Wie lässt sich eine Theaterästhetik entwickeln, die für Gehörlose und Hörende gemeinsam rezipierbar ist? Wie lässt sich eine gemeinsame Perspektive teilen?

Zwischen Lecture-Performance, Choreografie und Pantomime variiert die Inszenierung von Regisseurin Karen Breece Motive aus dem Märchen *Aschenputtel*. Während körperliche und kommunikative Grenzen des Erzählens, Zuhörens und Interagierens performativ erprobt werden, mündet das Märchen rasch in ein dokumentarisches Narrativ des Alltags junger Menschen ohne Gehör – offensichtlich die biografische Übereinstimmung der drei Performer*innen.

Die Performerin Nur Sera Beysun erzählt mit körperlichem Einsatz, in pointierter und ausdrucksstarker Gebärdensprache von ihrer Herkunft aus einer Familie, in der Gehörlosigkeit von Geburt an Normalität ist. Die bösen Stiefschwestern, zuvor als »Bitches« aktualisiert, konkretisiert die Erzählerin als bürokratische Hürden und emotional verschlossenen Außenwelt. Was ihr selbstverständlich ist: Sie kann tanzen, denn Musik erlebt sie körperlich über die spürbare Vibration starker Bässe. Das wirkt glaubhaft, beschwingt, ansteckend – beinahe als würde ihr stampfender Fuß die Technobeats von Beni Brachtel und Martin Brugger vor sich herreiben.

Im Rhythmus dezent gemischter Elektro-Klänge wird der Club lebendig. Beats mit tiefen Frequenzen werden tatsächlich körperlich spürbar, so dass im biographisch verankerten Dokumentartheater eine performative Dimension aufscheint. Den Bass im eigenen Körper von den Fußsohlen über den Bauch bis in den Brustkorb zu spüren, verbindet Hörende und Gehörlose auch über die Metapher des Clubs hinaus.

Endlich öffnet sich die Tanzfläche, an den Seiten gruppiert sich das Publikum. Den Raum beleuchtet eine Rückprojektion auf milchig transparenter Malerfolie. Musikalische Zitate aus Disneys Zeichentrick-Cinderella verdichten sich zu einem Remix, ähnlich auch im Video. Wie beim Videochat in der ersten Szene bleiben bald einzelne Klangereignisse als Geräuschteppich musikalisch führend, bald gezielt eingesetzte Techno-Strukturen. Kurz ist der Moment, doch ein dynamisch kraftvolles Bild gelingt, als sich eine Silhouette aus dem Nebel hinter der Folie löst, die Folie aufreißt und sich mit einem Sprung durch den Riss auf der Tanzfläche abrollt. In Breakdance-Bewegungen und individuellen Moves zeigt sich Tänzer Chris Fonseca. Klare, höhere elektronische Sounds setzen ein und die Raffinessen der Musikanlage beweisen sich. In Kürze bewegt sich immerhin das halbe Publikum zur Musik. Schade, dass die Situation des gemeinsamen Tanzens sehr kurz nur ist: Ein abrupter Wechsel der Lichtstimmung lässt das Publikum zurückweichen und die Performer*innen schematische Gruppenschritte völlig ohne Ton ausführen. Ein lautloses Ballett – möchte es die erlebte Perspektive der Gehörlosigkeit vermitteln? Doch fehlt dazu nicht die soeben als essentiell erwiesene, körperlich spürbare Vibration der Bässe? Es bleibt ein rätselhaft unterkühltes Bild, das nachdenklich macht.

Zurück in der monumentalen Kongressarchitektur des äußeren Gebäudes wird zum Ende eine Showtreppe angedeutet. Minimalistischen Hall-Sounds folgt noch mehr Disney-Cinderella-Schwalst-Orchester. Was in vorherigen Episoden wohl dosiert eingeflochten und musikalisch dekonstruiert auftauchte, repräsentiert nun ungebrochen Aschenputtels Glück. Vielleicht ist das auch mutig. Eine

comcartige Pantomime illustriert den virtuosen Schein des zugespielten Violinsolos; der Song »A Dream Is a Wish Your Heart Makes« ist schön, doch szenisch unterstützt wirkt er schrecklich affirmativ – nicht immer überzeugt die spielerische Aufhebung der Grenzen zwischen Hören und Nicht-Hören. Dagegen wirkt eine harte Trennung von Szene und Akustik in einer Szene gegen Ende besonders pointiert, die der Übersetzung in Gebärdensprache geschuldet ist und eine ganz andere Verbindlichkeit hat als die stumme Gruppenchoreografie auf der Tanzfläche zuvor: Ein rein pantomimisches Hörspiel übersetzt mit ausladenden Gesten Klangqualitäten, Bewegung und Höreindrücke in ausdrucksstarke, körper-sprachliche Zeichen. Ganz zwanglos wird eine szenische Notation konkreter Musik erfunden. Ausgehend von Performer Mathias Pointner zeigt sich hier das szenische Potenzial der Gebärdensprache. Minutiöse Pantomime als Mittel des Dokumentartheaters – bitte mehr davon.

Nikolaus Witty

OPER

ORLANDO

Musik: Olga Neuwirth; Libretto: Catherine Filloux und Olga Neuwirth
8.–20. Dezember 2019, Wiener Staatsoper

Seit Bestehen der altehrwürdigen (um einen bewusst traditionellen Begriff zu wählen) Wiener Staatsoper haben die Verantwortlichen des Hauses sich dazu entschieden, erstmals einer Frau einen Kompositionsauftrag zu erteilen. Die Vergabe eines Kompositionsauftrages an eine der profiliertesten und seit jeher eigenständig an ihren Ideen arbeitenden Komponistin, die keinesfalls zu Zugeständnissen an ein Staatsoperpublikum bereit ist, auch das ist ein Novum in der Tradition des Hauses. Dennoch, es wäre nicht die Staatsoper, wenn alles glatt gehen würde. Das erste Libretto *Der Fall W.*, verfasst von Olga Neuwirths langjähriger und hochgeschätzter Librettistin, Elfriede Jelinek, wurde 2006 abgelehnt.

Orlando für Gesangssolisten, Schauspieler, Chöre, Orchester, Video und Samples basiert auf Virginia Woolfs gleichnamigen Roman aus dem Jahr 1928. Ihre fiktive Biografie erweitert Olga Neuwirth, die zusammen mit Catherine Filloux auch das Libretto verfasst hat, zu 19 Bildern bis in die Gegenwart. Die Hauptfigur Orlando durchlebt mehrere Jahrhunderte, beginnend im Jahr 1598. Der junge britische Adlige wird auf eine militärische Karriere vorbereitet, entdeckt jedoch die Poesie für sich, nachdem er in einen mehrtägigen Schlaf verfallen ist. Nach Rückzug und mangelnder Akzeptanz als Dichter, lässt er sich als Gesandter in ein fernes Land versetzen. Dort herrscht Krieg, Orlando verfällt erneut in tagelangen Schlaf, aus dem er als Frau erwacht. Weiterhin beseelt vom Wunsch zu dichten, merkt sie bald, dass sie als Frau noch weniger Chancen hat, Gehör zu finden, dass sie zum Objekt und zur Dienerin in der Männerwelt degradiert wird. Doch sie schreibt weiter – beobachtet die Welt aus weiblicher Perspektive. Soweit folgt das Libretto dem Roman Virginia Woolfs. Um ihn dann fortzuführen bis ins Hier und Jetzt: Erster und Zweiter Weltkrieg; die wilden 1980er bis hin zur Flüchtlingsthematik, neuer rechter Bewegungen und Fridays for Future. All dies wird dann in Text, Bild und Musik recht direkt abgehandelt.

Orlando ist ein glühender Appel an die Menschlichkeit, an Toleranz und Gleichberechtigung jenseits tradierter Geschlechterrollen.

Schon seit ihrem ersten Musiktheater *Bählamms Fest* verfolgt Olga Neuwirth konsequent ihre musikalischen Ideen. Musik nicht traditionslos zu denken, sondern sich als Komponistin in einer Jahrhunderte alten Linie zu sehen, bedeutet für sie, sich die Klänge der Musikgeschichte nutzbar zu machen. So spielt sie auch in *Orlando* raffiniert mit Zitaten, Pseudozitaten, Anleihen an diverse Stile von Renaissance bis Pop. Mal wird ein Gestus länger ausgespielt, an anderer Stelle blitzt die Tradition lediglich kurz auf oder schiebt sich übereinander – und vermag dennoch, eine ganze Assoziationskette zu triggern. Etwa, wenn Orchesterfarben ganz kurz an Gustav Mahler oder Schubertlieder erinnern und Orlando mit ihrer Einsamkeit als Frau und ignorierte Dichterin hadert. Oder aber, wenn die Melodie – wir befinden uns im Viktorianischen Zeitalter in einer Szene mit Kindern – eines bekannten Kirchenliedes des 20. Jahrhunderts angestimmt wird. Da ist man sofort in der Missbrauchsdebatte vom viktorianischen Zeitalter bis zur heutigen Kirche.

Weniger subtil wird es im zweiten Teil, den Olga Neuwirth zusammen mit ihrer Librettistin selbst hinzugefügt hat. Langatmig und allzu plakativ – von der Bühne, Video über den Text bis hin zur Musik – werden historisch wichtige Stationen des 20. Jahrhunderts bis heute abgehandelt. Bilder und Texte vom Ersten und Zweiten Weltkrieg über die Feier des Punk und der Frauen- und Transgenderbewegung bis hin zur Flüchtlingsthematik mit daran gekoppelter Neorechten. Zuviel Text, dem es an Mehrdeutigkeit oder Feinheit mangelt – und von den Sängerinnen und Sängern untergebracht werden muss. Dazu eine Regie, die Text auf die Bühne bringt, statt mit Mehrdeutigkeiten und versteckten Irritationen zu arbeiten. Schade, denn Olga Neuwirth braucht an sich weder allzu große Direktheit noch Plakativität, um große Wirkung zu erreichen, wie sie im ersten Teil gezeigt hat.

Wenden wir uns also wieder dem Akustischen zu. Das Androgyne steht im Werk Olga Neuwirths immer wieder im Zentrum. Nicht nur, dass sie es inhaltlich, wie in *Orlando*, thematisiert. Auch in anderen Werken spielt der Bezug zur Musiktradition eine Rolle, ob als Zitat, Pseudozitat oder vage, aber klug komponierte kurze Anleihe wie, um nur ein Beispiel herauszugreifen, in *Le encantadas*. Und gerade im Umgang mit Klang ist sie eine Spezialistin darin, akustische und elektronische Klangquellen zu subtilen neuen Klangwelten zu verbinden. Seit *Bählamms Fest* arbeitet sie hierfür mit Markus Noisternig vom Pariser IRCAM zusammen. In *Orlando* ist es seine Aufgabe, den live gespielten Instrumentalklang zu erweitern, zu schärfen, ein elektronisches Echo zu gestalten, das man fast kaum als solches wahrnimmt – oft nur über die Tatsache, dass der Klang dann doch ein wenig anders klingt als rein akustisch. Oft sind es Reibeklänge, kleine intonatorisch abgestufte Schichten (einige Instrumente sind bewusst umgestimmt), die zur besonderen Schärfung und Intensivierung über weite Strecken beitragen; die Elektronik als Erinnerungsspur gedacht. Neben dem Orchester inklusive Synthesizer stellt Olga Neuwirth passagenweise eine Band auf die Bühne. Schade, dass der grandiose Schlagzeuger Lucas Niggli, der mit den komplexen Partituren hervorragend umzugehen weiß, an keiner Stelle improvisatorischen Freiraum erhält. Ein Orchester an sich ist dann doch als Apparat etwas träge, um die Feier von Punk und Fluidität der Geschlechter wirklich groovend zu begleiten – auch wenn Matthias Pintscher die Wiener Philharmonikern souverän durch die knapp drei Stunden dauernde Aufführung lotst.

Die Regie (Polly Graham, gewählt vom Auftraggeber) belässt es im Großen und Ganzen bei der Darstellung des Textes. Ebenso klar illustrierend bewegt sich das Video von Will Duke. Sollten die opulenten Kostüme des Luxusmodelabel Comme des Garçons schon die Inszenierungshauptrolle spie-

len? Davon unbenommen war der den Sängerinnen und Sängern (allen voran Kate Lindsey als Orlando) und der grandiosen Erzählerin (Anna Clementi) zugeordnete Applaus durchaus gerechtfertigt.

Sie wolle die Gattung Oper sprengen und ein *Opus summum* komponieren. Letzteres mag ihr insofern gelungen sein, als sie all ihre Interessensgebiete versucht hat zu vereinen. Doch gattungssprengend? Gemessen am zeitgenössischen Musiktheater wohl nicht. Denn schließlich ist das Zusammenspiel von Musikstilen, Bühne, Video und Schauspiel schon lange Olga Neuwirths Kerninteresse.

Nina Polaschegg

CD

ENSEMBLE PAMPLEMOUSSE

Lost at Sea

Ensemble Pamplemousse

Als ich neulich von einem Freund eine CD bekam, konnte ich sie nicht abspielen. Ich besitze keinen CD-Spieler und bin auch insgesamt nicht mehr in der Lage, physische Medien abzuspielen, da ich auch keine Abspielgeräte für Schallplatten, Kassetten, Mini-Disk oder VCR besitze. Stattdessen höre ich Musik ausschließlich als Streaming aus dem Internet, entweder auf meinem Smartphone oder auf dem Computer. Auf diese inzwischen weit verbreitete Art des Musikkonsums hat das Ensemble Pamplemousse mit seinem Album *Lost at Sea* reagiert und ein Hybrid aus Audio- und Video-Album vorgelegt, das Stücke der sechs Ensemblemitglieder David Broome, Natacha Diels, Andrew Greenwald, Bryan Jacobs, Jessie Marino und Weston Olencki enthält, die diese dort auch selber interpretieren.

So ein Album wirkt am besten, wenn es komplett an einem Ort abrufbar ist. Und so ist immerhin das gesamte Audio-Material auf Bandcamp verfügbar, in Verbindung mit einigen Videos. Und als ich dort etwa *Ation* von Bryan Jacobs sah, dachte ich mir »Das ist die Zukunft!«: *Ation* ist ein Video, in dem man in vier parallel laufenden Spuren eine Violine sieht, die von einem an einem rotierenden Motor befestigten Bogen gespielt wird. An deren Hals wird per Hand ein Metallstab auf- und abbewegt, während zugleich der permanent »schrubbende« Bogen an verschiedenen Stellen auf dem Steg positioniert wird. So entsteht ein aufregender, unerbittlich mechanischer, geräuschhafter Klang, wenn der Motor den Bogen zu einem konstanten, unmenschlich-starken Tremolo antreibt. Dieses erzeugt zwitschernde Obertöne ebenso wie es gelegentlich auch tiefere Resonanzen des Instruments anspricht. Damit ist *Ation* aufgrund des klanglichen Reichtums und dem überaus sparsamen Umgang mit Material ein hervorragendes Stück, das gewisse Ähnlichkeiten mit Jessie Marinos *re-mappings i* hat: Eine hübsche kleine Studie, in der ein bestimmtes Set von kurzen Bewegungen und Gesten strukturiert und kompositorisch entwickelt wird – und das mit einem Choral endet.

Leider ist nicht das gesamte Album auf einer Plattform verfügbar und die meisten Videos auf Bandcamp sind lediglich Trailer zu längeren Videos, die sich auf Vimeo finden. So ist der Betrachter/Hörer gezwungen, zwischen zwei Webseiten hin- und herzuspringen. Zu dieser Situation mag das Ensemble

Pamplemousse gezwungen gewesen sein. Ist *Lost at Sea* doch ein unhandliches Monster mit nahezu drei Stunden Material, das sich weniger wie ein Album und mehr wie eine Halde von Inhalt anfühlt. »Eine Halde Inhalt?« Pamplemousse dürfte diesbezüglich lediglich mit den Achseln zucken, denkt man etwa an ihr Video *Meditations by the Seaside*. Dies ist ein »Video über die Achtsamkeit« in dem 50 Minuten lang vom Strand aus auf das Meer geschaut wird: »Nun, das ist das 21. Jahrhundert für dich.«



Weston Olenckis Videoarbeit *bent* begibt sich in die Perspektive des Betrachtens und Zuhörens am Bildschirm. Es beginnt mit dem rotierenden Lichtkreis des »Ladens«, gefolgt von einem Werbespot für eine Autoversicherung, in dem dann das SKIP NOW in der rechten unteren Ecke erscheint. Aber spätestens, als sich der Cursor ungefragt auf dem Bildschirm bewegt, wird klar, dass die Werbung nicht für uns, sondern für Olencki abgespielt wird – und dass das Stück bereits begonnen hat.

Das Bild löst sich zunehmend in fragmentierte, flimmernd-glitzschende Bilder verschiedener Aktivitäten des Komponisten auf: YouTube, Logic und Max/MSP sind zu sehen, dazu Stücke seiner Bandkollegen oder Word-Dokumente unter anderem mit der Biografie von

Pamplemousse. Ebenso wie Olenckis anderes, ebenfalls auf dem Album veröffentlichtes, rein akustisches Stück *for melodic* ist *bent* eine virtuos widerständige Verbindung von Live-Klängen und digitalen Sounds. Wenngleich für ein Stück, das sich auf die Erfahrung bezieht, online zu sein und am Computer zu arbeiten, die Glitch-Ästhetik ein wenig anachronistisch wirkt. Gibt es diese Art des Flimmerns bei Computern überhaupt noch? Stören uns heute die digitalen Oberflächen nicht gerade deswegen, weil sie nicht nur allgegenwärtig sind, sondern auch reibungslos funktionieren (bis sie dann gänzlich ausfallen – dann aber passiert gar nichts mehr und sie flimmern auch nicht). Wir sind eingeladen, in unserer digitalen Träumerei zu vergessen, dass die Computer überhaupt da sind, um umso besser in den Datenstrom einzutauchen. Diese Glitch-Ästhetik wirkt daher 2019 fast schon wie eine nostalgische Phantasie: Könnt ihr euch noch daran erinnern, dass Computer zum Teil ausfielen und sie Fehler und Schwächen gezeigt haben, die sie heute nicht mehr haben?

Natacha Diels *Excellent Good Beautiful* schwimmt dagegen durch die audiovisuelle Kultur wie mit einem offenen Maul und schluckt dabei wie die Blauwale, die wiederholt im Stück erscheinen, alles, was vorbeitreibt: Jazz, Johnny Cash und Kate Bush, Synchronschwimmen, Sitzübungen, Achtsamkeitsübungen, Meerschweinchen, singende Pflanzen und vieles, vieles mehr. Neben elaborierten Manipulationen des Audio- und Bildmaterials wird es mit hässlichen Grafiken, schlechter Clip-Art und unvermittelten Schnitten zusammengeworfen, woraus sich ein Stil ergibt, den ich »Crap On Purpose« nennen würde. Dessen Motivation bleibt mir in einer Zeit, in der man mit dem iPhone einen ganzen Film produzieren kann und in der Teenager routiniert und stilsicher kleine, postmoderne Musiktheaterstücke auf TikTok hochladen, verschlossen. Das Stück behauptet, von der Erfahrung der Moderne im Umgang mit dem Internet zu handeln. Es versäumt jedoch, sich damit auseinanderzusetzen, was derzeit im Internet geschieht und wie wir uns hierzu verhalten. Stattdessen wird auf eine veraltete Ästhetik der »Internet Art« zurückgegriffen, die mir einfach nicht mehr zeitgemäß erscheint.

Vor dem Hintergrund all dieser Fragestellungen fällt es schwer, geistigen Raum für die Stücke zu finden, die sich auf eine rein musikalische Herangehensweise konzentrieren. So werden in Bryan Jacobs *Crat* die Klänge eines stotternden Druckers mit Klavierklängen im Stile der New Complexity sowie einer

Wand dröhnender Bässe kombiniert. Während Andrew Greenwalds *A Thing Made Whole III* eines der Highlights des Albums ist: Das Ensemble schichtet Oberton-Klänge, präpariertes Klavier und die knurrenden Klänge erweiterter Spieltechniken auf der Posaune. Hierzu werden ab und an satte Klavierakorde eingestreut, oft mit ergänzten Septimen und Nonen, die mal nach Jazz, mal nach Wagner klingen. So entsteht ein ruhiges, gut durchgehörtes und überraschend frisches Stück.

Grundsätzlich bewundere ich sehr den Ansatz des Ensemble Pamplemousse mit seiner Ablehnung des vermeintlich guten Geschmacks, mit seinem scheinbaren Desinteresse daran, die Zuhörer*in zu verführen und zu bezaubern. Die Arbeit des Ensembles ist anspruchsvoll: Man muss sich die Zeit nehmen, um in diese erstaunlich vielgestaltige und detailreiche Welt einzutauchen. Und es verspricht großartige Erfahrungen, wenn man dies tut. Diese dichte Musik verlangt wiederholtes Hören. Nur leider unterstützt die wenig glückliche Präsentation sowie die schiere Menge an Material des Albums *Lost at Sea* die Rezeption dieser nervösen, lauten und ausufernd-ausladenden Arbeiten nicht gut.

Edward Henderson

Aus dem Englischen übersetzt von Sebastian Hanusa

FESTIVAL

KLANGWERKSTATT

8.–17. November 2019, Kunstquartier Bethanien & Villa Elisabeth, Berlin

Dieses Festival im Kreuzberger Kunstquartier Bethanien zu finden, war gar nicht so leicht. Das Klangwerkstatt Berlin – Festival für Neue Musik war nur eine unter vielen weiteren Veranstaltungen, die zu dieser Zeit im geräumigen Kunstquartier stattfanden. Im ersten Obergeschoss befand sich das Festival in einem zweigeschossigen Raum mit hohen Decken, in dem das Publikum auf den unteren Stuhlreihen unbeabsichtigt das Thema der diesjährigen Ausgabe des Festivals wiedergab: »Weite«. Dieses Thema war groß gedacht und zielte – wie das Programmheft deutlich machte – auf »Nichtexistenz«. In diesem Sinne also eine Reise zu neuen, unbekanntem, großen Ideen.

Solche großen Ideen zu erreichen war dann auch Gegenstand des ersten Konzerts, das ich besuchte: Das ensemble mosaik führte Steven Kazuo Takasugis einstündige *Sideshow* auf. Wie der Komponist selbst erklärte, vereint das Werk die Coney Island des frühen 20. Jahrhunderts mit Texten von Karl Kraus, die in einer prophetischen Art und Weise die Katastrophen des vergangenen Jahrhunderts vorausahnen, und verknüpfte ernste Musik mit Unterhaltungsmusik. Es gab also eine Menge zum Nachdenken.

Zahlreiche Tropen aus Vergnügungsparks wurden in diesem theatralischen Werk deutlich: Die Musiker*innen standen dem Publikum in einer langen Reihe gegenüber, schwarz bekleidet, mit geglätteten Haaren und schaurigem Lächeln; das Spiegelkabinett wurde hier in musikalische Doppelgänger übersetzt, die aus dem Oktett des Ensembles ein doppeltes Quartett machten. Die Interpretation selbst war außergewöhnlich. Die Musiker griffen im Ganzen die Theatralität des Werks auf und führten es mit

glühender Energie auf. *Sideshow* ist intensiv, in ihm tauchen Momente von Absurdität wie ein blauzahniges Lächeln blitzartig auf, die willkommenen Augenblicke ins Komische schufen. Leider sagte mir die Musik des Werks selbst nicht in demselben Maße zu; es fühlte sich musikalisch unverständlich an und ließ eine überspannende musikalische Integrität vermissen.

Während der Woche präsentierte lobenswerterweise das Ensemble JungeMusik bei Tafelmusik-Lunchtimekonzerte. junge Künstler*innen mit Solos oder Duos in insgesamt fünf Konzerten. Das gesamte Konzept dieser Konzertreihe war wunderbar – es gab ein kleines Mittagessen in Begleitung eines kurzen Konzerts. Dienstag stand Sujin Lees *Refraction* für Viola und Klavier auf dem Programm – ein liebenswürdiges und meditatives Stück, das die Spannungen zwischen Atonalität und Unisono ausmaß. Georg Katzers *Dialog imaginär 6* für Saxophon solo war dagegen unerbittlich und manisch, aber das determinierte Spiel schien durch die ruhigeren, abgeschwächten Momente hindurch. Das letzte Stück war Helmut Zapfs *album novum amicorum*, ursprünglich für eine Ausstellung des C. P. E. Bach-Museums in Frankfurt an der Oder geschrieben. Der kompositorischen Beharrlichkeit auf die Verwendung von Zitaten aus älteren Werken wurde Genüge geleistet und die Entscheidung Zapfs, seinen eigenen Nachnamen als *C-A-B-Fis* erklingen zu lassen, ist sowohl als erledigt als auch als Selbsteinsetzung zu betrachten – in Opposition stehend zu aller Aufregung, die Neue Musik noch bringen kann.

Mit dem Konzert »Polonaise« stellte das Ensemble Adapter fünf junge polnische Komponist*innen vor. Die verschiedenen Werke für Harfe, Querflöte, Klarinette und Schlagwerk, die allesamt in den vergangenen zwei Jahren verfasst wurden, waren je auf ihre eigene Art Reflexionen auf die Situation des Menschen in der Moderne. Das Konzert begann mit der Uraufführung von Nina Fukuokas *Still Life #31*, ein zweiteiliges Werk, das auf unsere Beziehung mit Objekten fokussiert war. Es begann mit einem Live-Video einer Kreatur, die die Wellen eines pinken Materials und weiterer unbeweglicher Objekte untersuchte, bevor es sich in die Richtung eines Werks machte, das musikalisch faszinierend und witzig war, während es von üblicheren Beiwerken zum Absurden mäanderte: »I have never deleted a single text message / The rubber chicken takes care of me«.

Ein anderes erwähnenswertes Ereignis dieses Konzerts war Jacek Sotomskis *Pepe is Pepe is Pepe* mit seiner Erkundung des Absurden, Humoristischen, der Überstimulierung und der Gefahren des Internets, während es zugleich mit Varianten einer Musik überlagert wurde, die man am ehesten aus dem Bereich der Videospiele kennt: eine tonale und rhythmische Angelegenheit. Piotr Peszats Werk beinhaltete einige verblüffende Soundscapes und kreative Interaktionen zwischen den Instrumentalpartien, bevor es mit einer Prise Humor endete, bei der alle Musiker*innen begannen, ein Eis zu essen, während eine Stimme aus dem Off Ausdrücke aus dem Bereich der Kunst und der Erkenntnisphilosophie vortrug. Piotr Bednarczyks *Overload*, das ebenfalls seine Weltpremiere erfuhr, drehte sich um den Satz »Wenn etwas überladen wird, hört es üblicherweise auf zu funktionieren« – eine Untersuchung des Chaos, der modernen Kondition, des sogenannten Burn-Outs, der Selektivität und Überladung unseres Geists. Alles in allem war dies ein abwechslungsreiches Programm faszinierender und kreativer neuer Werke, die – mit Humor und fehlerfreier Musikalität – außergewöhnlich gut vom Ensemble Adapter vorgetragen wurden.

Der letzte Abend des Festivals fand in der Villa Elisabeth in Berlin-Mitte statt. Dort sah ich *Ornament*, ein deutsch-iranisches Musiktheaterwerk, die eine moderne iranische Variante der Geschichte um Yusef und Zulikoh erzählte. Die Komposition basierte auf einem langen Entwicklungsprozess, der zwei unterschiedliche Perspektiven miteinander verband und – laut dem Programmheft – die Stimme der häufig

vernachlässigten iranischen Frau in den Vordergrund rücken sollte, indem sie eine alte Geschichte in einen zeitgenössischen Kontext übersetzte. Dies jedoch als Oper zu bezeichnen, wie es im Programmheft angekündigt wurde, ist überzogen. Die Musik war häufig schön und verzaubernd, aber mehr Schauspielmusik als Oper, die ich erwartete: Es war eher ein Erzählabend mit Musik als ein Musiktheaterwerk. Die einfache Inszenierung war mit ihren roten Linien und handbedienten Projektionen effektiv und rief verschiedene zeitliche, örtliche Eindrücke und sogar Vorstellungen von Natur und Temperatur hervor. Ich fand den Erzähler ein bisschen zu ruppig für solch ein – ansonsten ruhig-meditatives und bezauberndes – Werk; der starke Fokus auf den Text, der im Original erklang und so durch Übertitel übersetzt wurde, bedeutete, dass viel auf einmal verarbeitet werden musste und man so als Zuschauer*in nur bedingt in der Erfahrung aufgehen konnte.

Die Klangwerkstatt bot in diesem Jahr eine große Bandbreite an Konzerten, die die ganze Weite dessen ausloteten, was Neue Musik ist und was sie sein kann – mit einigen richtigen Schmuckstücken, die ihrer Entdeckung harren, und mit einem willkommenen humoristischen Zug bis ins Absurde. Es ist dennoch angebracht, den Organisator*innen als Schlusswort einen Hinweis zu geben: Wenn ein Festival Neuer Musik geplant wird, dass auf Weite und neue Ideen abzielt, wäre es ein angemessener nächster Schritt, eine größere Diversität von Stimmen einzuladen, die in den traditionelleren Konzertformaten auf der Bühne präsentiert werden.

Hanna Grzeskiewicz

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker-Naydenov

FESTIVAL

WORLD MUSIC DAYS

2.–10. Mai 2019, Tallinn und Tartu

In 2019 feierte das Festival *Estonian Music Days* 40 Jahre Bestehen. Zu dieser Ausgabe des Festivals war man auch Gastgeber des alljährlichen *World Music Days*-Festival. Dieses von Land zu Land wandernde Festival wird seit 1923 von der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM/ISCM) arrangiert und fand jetzt zum ersten Mal in Estland statt. Diese Art von Kooperation ist üblich bei den IGNM-Festivals. Die *Weltmusiktage* benötigen nämlich eine schon etablierte Infrastruktur, an die man sich anschließen kann. Aber mit der Zusammenarbeit folgen fast immer auch große Herausforderungen, um die zwei verschiedenen Festivalkulturen zu einer guten Einheit zu bringen. Die IGNM, obwohl man in demokratischen Strukturen operiert, macht den Prozess für die Werkauswahl kompliziert: Die verschiedene Nationalsektionen tätigen eine Werkauswahl. Die Werke müssen aber auch vom gastgebenden Festival akzeptiert werden. Dazu können Komponist*innen persönlich Vorschläge an die IGNM-Jury einreichen. Schlussendlich haben aber auch die engagierten Ensembles und Musiker*innen ein Mitspracherecht, welche Werke sie aufführen wollen.

Die Weltmusiktage sind offenbar kein durchkuratiertes Festival. Eher eine Art – so wie die IGNM das häufig selbst beschreibt – »Kunstmusikalisches olympisches Spiel«. Vielfalt, Nicht-Hierarchie und das Komponieren aus verschiedenen geografischen Regionen dienen als Leitprinzipien. Vielleicht wäre eine treffendere Parabel eine »Kunstmusikalische Weltausstellung«. ISCM hat das Wort »Weltmusik« benutzt, lange bevor das in den 1980er Jahren ein Begriff in der Musikindustrie wurde. Die Ambitionen waren nicht weniger als das gesamte Spektrum künstlerischen Schaffens der ganzen Welt zu präsentieren.

Fast jedes Festival hat ein Thema oder Motto, das zwischen allumgreifenden und diffusen Ideen pendelt: »Listen to the World«, »Grenzenlos«... Motto des diesjährigen Festivals war »Through the Forest of Songs« und sollte die lange, estländische Tradition der Chormusik sowie das estländische Verhältnis zur Natur und zum Wald bespiegeln.

Aber wie war's denn mit der Vielfältigkeit? Die estländische Musik war tatsächlich sehr präsent beim diesjährigen Doppelfestival, das einem eine Vielfalt an Konzerten in sowohl etablierten Konzertsälen als auch an alternativen Orten in Tallinn (dazu ein Tag in Tartu und ein Konzert im Arvo-Pärt-Center im ländlichen Estland) anbot. Das Eröffnungskonzert war beispielsweise in einem ehemaligen Fabrikgebäude im Hafen lokalisiert, das seit einigen Jahren eine neue Funktion als Schiffsmuseum hat. Dem einstündigen Werk *The beauty of decay* der estländischen Komponistin Tatjana Kozlova-Johannes mangelte es vielleicht an einer dramaturgischen Richtung, um wirklich »Musikdramatik« genannt werden zu können. Als Klangkomposition und »Stimmungserzeuger« wirkte das Spiel auf verschiedenen Klanggegenständen mit zugehöriger Rezitation und Tanz doch ganz subtil. Dem Werk verlieh das eine Qualität als Raumkomposition, was sehr beeindruckend wirkte.

Es gab mehrere Konzerte, die die inhärenten Probleme des Festivals mit den oben beschriebenen konfligierenden Ambitionen spiegelten. Glücklicherweise waren solche Konzerte aber nicht die Mehrheit. Einige Konzerte waren sogar erfolgreiche Beispiele dafür, wie die vielseitige baltische Kulturlandschaft präsentiert werden kann. Zum Beispiel war das Konzert des einzigartigen Kammerchor der Estnischen Philharmonie eines der Höhepunkte. Von dem exquisiten Programm war es insbesondere ein flämisches Werk, das hervorstach: Wim Henderickx *Blossomings. (3 Prayers for a Better World)*. Das Stück war für Chor, Orchester und Solo-Trompete mit Texten aus dem tibetischen Buddhismus, von Hildegard von Bingen und einem persischen Sufi-Musiker geschrieben. Auch die Musik wurde von einer Vielzahl von Kulturen beeinflusst. Das scheinbar Eklektische zeigte sich am meisten in interessanten Klangkombinationen, in denen die Solotrompete als ein verbindendes Element funktionierte, das dem vollen und homogenen Chorklang nie entgegenwirkte. Die Interaktion zwischen dem Solisten und den anderen Klanggruppen generierte eine meditative, beweglich-fließende Komposition. Ein Konzert in Estlands zweitgrößter Stadt Tartu bestätigte den Ruf der baltischen Staaten als Chornation mit dem herausragenden Lettischen Rundfunkchor, der ein abwechslungsreiches Programm aufführte, in dem die einzelnen Beiträge dennoch im Schatten des absolut weltklassenmäßigen Chor standen.

Die Weltmusiktage haben eine andere Funktion als die Festivals, die in der europäischen Szene im Rampenlicht stehen, wo eine Menge international anerkannter Namen auftreten. Dieses Verhältnis wurde beim Konzert mit dem Ensemble for New Music Tallinn deutlich, wo u.a. Werke von Francesco Filidei, Alexander Schubert und Stefan Prins aufgeführt wurden. Vor allem die beiden letzteren gehören zu einer gegenwärtigen Avantgarde eines medial geprägten kritischen Paradigmas und werden immer wieder auf selbsternannten Avantgarde-Festivals wie in Darmstadt und auf den meisten großen europäischen Festivals aufgeführt. Nach Tallinn kamen sie stattdessen, um etwas anderes zu reprä-

sentieren; etwas, das als ein »von außen kommendes Fremdes« wahrgenommen wurde. Leider hat die Aufführung des für das Festival zusammengesetzten Ensembles nicht überzeugt. Es war aber neben der weiteren stilistischen Ausweitung durch diese Art von Programm positiv, dass das Konzert indirekt die Bedeutung einer inklusiven und breiten Repräsentation sowie die Erinnerung stärkte, dass Vielfalt mehr bedeuten kann, als nur die aktuellsten Tendenzen zu präsentieren, die man im geläufigen Festivalbetrieb erleben kann.

Und so kommen wir auf die Frage zurück, wie gut es der IGNM eigentlich gelungen ist, die gesamte kunstmusikalische Welt in ihrer Vielfalt darzustellen. Vor ungefähr zehn Jahren war ich selbst in der IGNM tätig, hauptsächlich als Redakteur der Zeitschrift *World New Music Magazine*. Während eines Jahrzehnts – und ab und zu auch danach – habe ich die meisten IGNM-Festivals besucht und manchmal an den Mitgliederversammlungen teilgenommen. Eine immer wiederkehrende Frage war die Verantwortung einer weltweiten Organisation, wirklich global und inklusiv zu sein und was das in der Praxis bedeutet. Große Regionen wie der Nahe Osten, Südostasien, fast ganz Afrika sowie viele Länder Südamerikas waren zu diesem Zeitpunkt keine Mitglieder der IGNM. In diesen Regionen gibt es jedoch sehr wohl Akademien als auch Untergrundszenen, die nicht aus dem Blickwinkel einer Organisation wie der ISCM herausfallen sollten. Vor zehn Jahren hatte die IGNM 50-60 Mitgliedsländer und einige zusätzliche angedockte Organisationen. Die Mitgliederliste sieht heute ungefähr gleich aus.

Fast jedes Jahr gelingt es aber der IGNM, ein Festival auf die Beine zu stellen, das sowohl die lokale Musikkultur als auch die unterschiedlichen ästhetischen Richtungen der Mitgliedsländer präsentiert. Das Festival in Estland war keine Ausnahme und ich würde es sogar relativ hoch bewerten. Was »echte« globale Repräsentation angeht, die eine umgreifende Definition von musikalischem und experimentellem Musikschaffen umfasst, bleibt jedoch noch viel zu tun.

Andreas Engström

OPER

HEART CHAMBER

Musik: Chaya Czernowin; Regie: Claus Guth

15. November 2019, Deutsche Oper Berlin

Eine Geschichte über die Liebe, ohne Liebesgeschichte: Chaya Czernowins vierte Oper *Heart Chamber*, wandelt große Gefühle und innere Zerwürfnisse, die sich um das Thema Liebe ranken – Schmerz, Zweifel, Ängste, Enttäuschungen und Trauer –, kurzum das angstvolle Innenleben einer liebenden Seele, zu einem operatischen Stoff.

In ihrer selbst benannten persönlichsten Oper wird die große Bühne der Deutschen Oper Berlin zu einem intimen Resonanzraum, in dem das Publikum mit eigenen Gefühlszuständen konfrontiert wird. Eine Handlung wird, in den von Claus Guth inszenierten und von Christian Schmidt ausgestatteten 90 Minuten, gerade einmal angedeutet. Zwei Namenlose, Er (Dietrich Henschel) und Sie (Patrizia Ciofi) begegnen sich zufällig, ein Honigglas fällt zu Boden, beim Aufheben streifen sich Hände und Blicke. Daraufhin bewegen sie sich nahezu passiv durch verschiedene Szenen. Die Figuren werden im Doppel dargestellt, wie Schatten folgen ihnen ihre inneren Stimmen (Noa Frenkel und Terry Wey), die die unausgesprochenen Gedanken ausdrücken. Eine gewaltige Drehbühne und Videoprojektion mit beeindruckend präzisiertem Mapping geben den Blick auf stets neue Situationen frei: Auf der einen Seite ein modernes Haus mit Vorgarten und großer Betontreppe, die durch geschickte Positionierung und Statisterie vom privaten zum öffentlichen Platz changiert; auf der anderen Seite deuten verteilt verteilte Möbelstücke verschiedene Räume an. Er und Sie sitzen mal voneinander getrennt – Er im Architekturbüro, Sie in der Küche, mal im Badezimmer, mal wandeln sie über die Fußgängerzone der nahen gelegenen Wilmersdorfer Straße. Immer wieder kommen sich die beiden schemenhaft nah, stoßen sich ab, fliehen voreinander, sehnen sich, wollen doch und können nicht. Die fast statische Inszenierung der Liebenden scheint sich nirgendwo hinzubewegen, während ihr Innenleben brodelnd, flirrend und flimmernd die große emotionale Bandbreite, die sich hinter den romantischen Vorstellungen von Liebe verstecken, aufzuzeigen versucht. Zwischendurch projizierte Videos von Vögel-, Ameisen- oder Bienen-schwärmen erscheinen als natürliches Symbol des statisch-flirrenden Zustands. Zum Schluss singt Sie ein vorsichtiges »I love you«, das unbeantwortet bleibt und die Zuschauer*in mit dumpfer Hoffnungslosigkeit zurücklässt.

Chaya Czernowin stellt das Seelenleben der Protagonist*innen als fragmentarisches Gebilde dar, das sie mit hervorragender Verbindung von audiovisuellen und musikalischen Elementen unterstreicht. Die vier Stimmen auf der Bühne werden ergänzt von einem 16-köpfigen Vokalensemble, das in den Rängen des Zuschauerraums verteilt sitzt und wispernd, flüsternd, singend und mit perkussiven Einschüben eine weitere Stimme der vielschichtigen Gedankenwelt einnimmt – nämlich die, einer fordernden normativen Gesellschaft mit deren Regeln und Anforderungen. Die Bühne wird zudem von zwei schwarzen Kästen flankiert, zur Linken ist das Ensemble Nikel platziert, das mit Perkussion, E-Gitarre, Klavier, Saxofon und lauten, rockigen Passagen heraussticht. Im Kasten am rechten Bühnenrand kratzt, streicht und trommelt Uli Fussenegger auf seinem Kontrabass eine eindringliche Solo-Ouvertüre, während Frauke Aulbert vielmehr waghalsige Geräusche als Gesang hervorbringt. Besonders eindrucks-

voll kommt jedoch die Live-Elektronik des SWR Experimentalstudios zur Geltung. Die elektronischen Klänge scheinen aus allen Richtungen zu kommen und fühlen sich im großen Zuschauerraum nah und intim an. Das Orchester der Deutschen Oper im Graben droht im vielschichtigen musikalischen Zusammenspiel fast unterzugehen. Dirigent Johannes Kalitzke schafft es dennoch mit großer Finesse, den riesigen Klangapparat zusammenzubringen und die Wirkung des Klangs im Raum zwischen Geräuschen, Klangfiguren, Melodien, Atmen, Flüstern, Kratzen, räumlicher Klanggestaltung, elektronisch verfremdeten Akkorden und sogar den Aufnahmen eines Bienenschwarms zu einem harmonischen Ganzen zu bringen. Czernowin setzt zudem gezielt Effekte des ASMR (Autonomous Sensory Meridian Response) ein, der bei dafür sensiblen Zuschauer*innen Gänsehaut und ein Kribbeln vom Kopf über den Rücken hervorruft. Musik und Klang sind so unmittelbar erlebbar und fühlbar, dass man sich der Aura und den Gefühlen auf der Bühne kaum entziehen kann und es stellt sich – viel stärker als im Stoff vieler klassischer Opern – das Gefühl ein, man schaue nicht einem Stück auf der Bühne zu, sondern das Geschehen spiele sich im eigenen Inneren ab.

Katja Heldt

FESTIVAL

RAINY DAYS

22. November – 1. Dezember 2019, Luxembourg

Das Festivalkonzept *less is more* hatte angesichts der sozialen, politischen und wirtschaftlichen Debatten um den Klimawandel große Aufmerksamkeit erfahren. Existieren weltweit doch schon seit etlichen Jahren Bewegungen, die sich für ein Weniger in Ökonomie und Landwirtschaft, beim Konsum oder für eine Kultur der Achtsamkeit und Nachhaltigkeit engagieren. Eine erfreuliche Konsequenz dieses gewachsenen Interesses war für die *rainy days*, dass viele Mitwirkende mit dem Zug anreisten – was allerdings das Reisekostenbudget der Philharmonie Luxembourg erheblich ansteigen ließ. Allein schon das verweist auf einen eklatanten Widerspruch heutiger Lebenskultur, der auch das reiseintensiv gewordene Musikleben betrifft.

Die Idee der künstlerischen Leiterin und Chefdramaturgin der Philharmonie Luxembourg, Lydia Rilling, und ihres Teams bestand darin, das Thema »sowohl als ästhetisches als auch sozialpolitisches Phänomen« zu befragen. Ästhetisch zielte dieses »Weniger ist mehr« auf einen wesentlichen Strang der jüngeren musikalischen Moderne: den seit den 1960er Jahren in verschiedenste Richtungen ausgearbeiteten Reduktionismus, präzise seit Fluxus, Minimal Music, der amerikanischen Avantgarde um u.a. Cage, Feldman und Wolff. Arbeiten von Pauline Oliveros, Steve Reich, Phill Niblock, Morton Feldman – auch Anton Webern – und George Brecht vergegenwärtigten die Vielgestaltigkeit solcher musikalischen Ansätze. Der Fokus des *rainy days*-Programms lag jedoch darauf, wie diese in der Gegenwart weiter verfolgt wurden und wohin sie geführt haben. So war insgesamt ein für das Hören – und Sehen (in Form

von Musikfilmen) – abwechslungsreiches Programm entstanden, von dem ich das erste Wochenende vom 22.–24. November besuchen konnte.

Was den sozialpolitischen Aspekt betrifft ist festzuhalten: Die zeitgenössische Musik hat es offenbar nach wie vor schwerer als alle anderen Künste, für brennende soziale Problematiken adäquate Gestaltungsformen zu finden. Hätte es das an Texten unglaublich informationsreiche und sehr lesenswerte Programmbuch nicht gegeben und wäre man abends einfach in die Konzerte gegangen, hätte sich kaum eine Beziehung zu jenen uns alle umtreibenden Problemen des Klimawandels hergestellt. Dass die Philharmonie Luxembourg als Veranstalter hier mit *less is more* eine sinnvolle Brücke gebaut und damit auch Signale für eine zeitgenössische Festivalkultur gesetzt hat, ist das besondere Verdienst dieser 2019er *rainy days*.

Unter dem Aspekt des »Weniger ist mehr« gab es aber auch rein musikalisch Einiges zu entdecken. So hatte Manos Tsangaris mit seinen *Abstract Pieces* im Grand Théâtre das Festival mit einem interessanten Format von Musiktheater eröffnet (Uraufführung Berlin 2018), dessen Ansatzpunkt Reduktion bzw. Abstraktion ist. Ausgehend vom Theaterraum dekontextualisierte er alle Elemente von Musiktheater und setzt sie gleich einem Kaleidoskop neu zusammen. Lautsprecher, Scheinwerfer, Requisiten, Körper, Bewegung, Instrumente, Video, Licht erhalten ebenso Handlungskompetenz wie Gesang, Sprechen, Instrumentalklang, Geräusche aller Art, eingeschlossen die Inspizienten-Anweisungen. Sie imaginieren die Geschichte von Orpheus und Eurydike als gelungene Befreiung, die als desillusionierte Trennung endet – weil der Traum vom gemeinsamen Leben so verschieden ist. Die Faszination dieses klanglich wie szenisch fesselnden Abends – mit der Berliner Uraufführungsscrew – besteht darin, dasselbe aus zwei Perspektiven, also von zwei gegenüberliegenden Seiten (die das Publikum wechselt) zu erleben: einmal aus der Sicht von Eurydike mit Orpheus im Hintergrund und umgekehrt. Es war kaum zu glauben, dass man dasselbe Stück zweimal gehört hatte.

Zwei weitere Höhepunkte an diesem Wochenende waren der Sängerin Sarah Maria Sun mit dem Luxemburger Ensemble United Instruments of Lucilin, dirigiert von Julien Leroy, sowie Steve Reich, Gerhard Richter und Corinna Belz mit dem Ensemble intercontemporain unter Leitung von George Jackson zu danken. Das Festival-Thema hatte die phänomenale Sängerin gerade zeitgenössischer Musik dazu angeregt, zwei Werke mitzubringen, die für viele eine Entdeckung gewesen sein dürften: Per Nørgårds *Seadrift* für Sopran und sechs Instrumente von 1978 und Salvatore Sciarrinos Klangszene *Infinito nero* nach Texten der jung gestorbenen Mystikerin Maria Maddalena de' Pazzi. In Nørgårds prosaischen, zwanzigminütigen Ballade mit äußerst farbigem Instrumentalsatz war die klanggestalterische Variabilität und Intensität der Sängerin zu bewundern, die ihrer Stimme, bar jeder emotionalen Aufladung, instrumentale Qualitäten verlieh. Sciarrino dagegen reduzierte Gesang zur kreatürlichen Entäußerung im Pianissimbereich – floskelhaft, ornamental, archaisch, eingelassen in einen Raum von Stille – es gab langanhaltenden Beifall für diese hochvirtuose, dabei stimmlich beinahe klanglose Interpretation. Gerhard Richter, die Regisseurin Corinna Belz und Steve Reich schließlich hatten sich zu einem Gemälde-Musik-Film zusammengetan, der aus der minimalistischen Idee eine neue Form von Gesamtkunstwerk kreierte: abstrakt in seinem in horizontalen Streifen gehaltenen Farbigkeit, spannend in deren minimalistischer und zugleich expressiver Auflösung und der permanenten Veränderlichkeit von Steve Reichs Musik.

Gisela Nauck

Uraufführungen 2020
Berliner Festspiele | MaerzMusik

25.3. 18:00 Uhr
THEATERDISCOUNTER
Klosterstraße 44, 10179 Berlin

26.3. 18:00 Uhr
PROBENSAAL
Bundesallee 1-12, 10719 Berlin

www.querklang.eu

QuerKlang

Q U E R
B L I C K E
S C H R I F T
S T Ü C K E

QuerBlicke | SchriftStücke. 15 Jahre QuerKlang
Henning Wehmeyer und Kerstin Wiehe
Verlag der Universität der Künste Berlin, 2019
ISBN 978-3-89462-315-9, Best.-Nr. 0688, 25,00 €

ACHT
BRÜCKEN.
MUSIK
FÜR KÖLN

cd: hidabicer.com | Foto: NASA



Musik
und
Kosmos

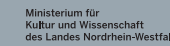
30. April bis 10. Mai 2020

11 Tage 46 Veranstaltungen 14 Uraufführungen
Über 65 Stunden neue Musik, elektronische Musik,
Jazz, Weltmusik, alles dazwischen und darüber hinaus

Birmingham Contemporary Music Group | Das Neue Ensemble | Stephan Meier | Karlheinz Stockhausen | Rei Nakamura | Kai Wessel | Subway Jazz Orchestra | Junge Deutsche Philharmonie | Ensemble Modern | Sylvain Cambreling | Gérard Grisey | Slagwerk Den Haag | Sun Ra Arkestra | O Yuki Conjugate | Drew McDowall | asamisimasa | Warped Type | Manuel Göttsching | Suzanne Ciani | Chaya Czernowin | Django Bates | hr-Bigband | Orchester der Hochschule für Musik und Tanz Köln | Alexander Rumpf | Bochumer Symphoniker | Steven Sloane | Magdalena Klein | Charles Ives | Ensemble Musikfabrik | NDR Jugendsinfonieorchester | Stefan Geiger | Enno Poppe | Iannis Xenakis | Basel Sinfonietta | Baldur Brönnimann | Georg Friedrich Haas | Harrison Birtwistle | Zöllner-Roche-Duo | Kollektiv3:6Koeln | ON Allstars | Susanne Blumenthal | John Cage | Raschèr Saxophon Quartett | Gürzenich-Orchester Köln | François-Xavier Roth | Trio Catch | David Barski | Simon Höfele | European Workshop for Contemporary Music | Rüdiger Bohn | Matthias Pintscher | Jamil Attar | Emmanuelle Grach | WDR Sinfonieorchester | Titus Engel | ACHT BRÜCKEN Lounge u. v. m.

Bestellen Sie kostenlos Ihre Festivalbroschüre
achtbruecken.de/broschuere

achtbruecken.de
0221.280 281





klang

**COPENHAGEN
AVANTGARDE
MUSIC
FESTIVAL**

29TH MAY – 7TH JUNE 2020

—
PROGRAM LAUNCH 1ST APRIL

—
www.klang.dk



THEATERBREMEN

NOPERAS!

Projektideen gesucht!

Ausschreibung für die Spielzeit 2021/22: 1. Februar bis 15. März 2020

Was ist NOperas?

Im Rahmen der 2019 vom Fonds Experimentelles Musiktheater (feXm) gestarteten Förderinitiative NOperas! schließen sich für drei Spielzeiten mehrere Theater zu einem Verbund zusammen. Gemeinsam realisieren sie in jeder Saison ein Projekt, das an den betreffenden Häusern gezeigt wird. Dabei stellen die beteiligten Theater abwechselnd die Erstproduktionsstätten. Jenseits der von den Häusern selbst eingebrachten Ressourcen stellt der feXm für jede Produktion Fördermittel von bis 170.000 Euro zur Verfügung.

Ausschreibung 2020

Mit der laufenden Ausschreibung für die Spielzeit 2021/22 geht die Zusammenarbeit in die dritte Runde. Dieses Mal realisieren zwei Häuser ein Musiktheater-Projekt. Erstproduzierendes Haus ist in der Spielzeit 2021/22 das Theater Bremen. Anschließend wird das Projekt mit der Oper Wuppertal weiterentwickelt und dort aufgeführt.

Wer kann sich bewerben?

Als Förderinitiative orientiert sich der feXm an einem erweiterten, nicht auf Formen der zeitgenössischen Oper fixierten Musiktheaterverständnis. Im Fokus steht ein prozessuales Arbeiten in mehreren Probenphasen. Bewerben können sich europaweit Teams, die gemeinsam das Zusammenspiel der Theater Ebenen (Komposition, Text, Regie, Bühne) verantworten. Eine Jury ausgewiesener Fachleute im Bereich des zeitgenössischen Musiktheaters entscheidet gemeinsam mit den beteiligten Theatern über die Auswahl des zu realisierenden Projekts.

Die Ausschreibungsfrist endet am 15. März 2020.

Ausführliche Informationen zu Ausschreibung und Bewerbung finden Sie auf www.noperas.de

»NOperas!« – eine Initiative des Fonds Experimentelles Musiktheater (feXm). In gemeinsamer Trägerschaft von NRW KULTURsekretariat und Kunststiftung NRW, in Kooperation mit der Oper Wuppertal und dem Theater Bremen.



GEFÖRDERT DURCH:
Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



POINT

15.–29.5.2020

MÜNCH-N-R BI-NNAL-
F-STIVAL FÜR
N-U-S MUSIKTH-AT-R

OF



Mit Uraufführungen von:
Jani Christou, Óscar Escudero, Beat Furrer,
Ole Hübner, Yair Klartag, Anda Kryeziu,
Barblina Meierhans, Belenish Moreno-Gil,
Olga Neuwirth, Samir Odeh-Tamimi,
Younghi Pagh-Paan, Yoav Pasovsky, Fabià
Santcovsky, Tobias Schick, Cathy van Eck,
Katharina Vogt, Christian Wolff.

NEW

RETURN



Münchener Biennale – Festival für neues Musiktheater
Künstlerische Leitung: Daniel Ott und Manos Tsangaris
Lothstraße 19, 80797 München, T +49 89-280 56 07
info@muenchenerbiennale.de, www.muenchenerbiennale.de

Kartenverkauf ab 30. März 2020 über
München Ticket: www.muenchenticket.de

Veranstalter:
Kulturreferat der Landeshauptstadt München
in Zusammenarbeit mit Spielmotor München e.V.



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat