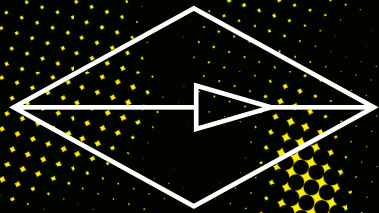


positionen.

Texte zur aktuellen Musik



Uneindeutigkeiten aushalten



HEROINES OF SOUND FESTIVAL

9. — 11. JULI 2020
RADIALSYSTEM

KONZERT // PERFORMANCE // SOUND ART // DISKURS
FRÜHE UND AKTUELLE HELD*INNEN
ELEKTRONISCHER MUSIK MIT U. A.

Malin Bång // Dorit Chrysler // Alexandra Cárdenas // Ensemble Garage
Ensemble KNM Berlin // Katharina Ernst // Midori Hiraño // Cat Hope
Neo Hücker // Georgia Koumará // Christina Kubisch // Anda Kryeziu
The Liz // Annea Lockwood // Giulia Lorusso // Lange//Berweck//Lorenz
Svetlana Maraš // Donna Maya // Laura Mello // Leah Muir // Brigitta
Muntendorf // Mayke Nas // Georgina Derbez Roque // Marta Śniady
Laurie Spiegel // Åsa Stjerna // Thermanal C // Nataša Živković

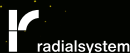
Stand 14.4.2020

Aktuelle Programminformation aufgrund der Corona-Pandemie

www.heroines-of-sound.com

www.radialsystem.de

Koproduktion



Förderer



Der Regierende Bürgermeister von Berlin
Senatskanzlei
Kulturelle Angelegenheiten



positionen.

Texte zur aktuellen Musik

Uneindeutigkeiten aushalten

- 4 Impressum
- 5 Editorial
- Svenja Reiner* 8 I love you, but...
- Tomke Braun* 13 Nile Koettings *Remain Calm* – Suche nach Resonanzen im Ausnahmefall
- Tobi Müller* 22 Säuseln gegen den Faschismus
- Dahlia Borsche* 28 Strukturen bauen, um Strukturen zu verwischen
- Bastian Zimmermann* 36 Webcamsexmusik
- Sandeep Bhagwati* 43 Anti-Kairos oder: Vom Aushalten des Ungleichzeitigen
- Cornelius Cardew* 54 Stockhausen dient dem Imperialismus
- Katja Heldt* 62 Kuratorische Experimente – Zufallsprinzip, Kollektives Kuratieren, Self-Curation
- Special: Kultur in Corona-Zeiten**
- Julian Kämper* 68 Als wäre es gestern gewesen – Über Live-Konzepte
- Carlos Gutiérrez Quiroga* 77 Gestrandet in Schloss Rheinsberg
- Lara Scherrieble* 79 Streams over streams
- Christian Grüny* 85 Kulturtriage
- 88 **Call for Works**
Sandeep Bhagwati, Trickster Orchestra, Mauro Hertig, Andreas Klotz & Marija Balubdžić, NATürlich aka Patrícia Bateira, Neo Hülcker & Archie
- Positionen* 96 Eclat Stuttgart; Sound Art. Sound as a medium of art; Sheena McGrandles; GRiNM-Netzwerkkonferenz Zürich & MusicaFemina Budapest; Wolfgang Rihm – Das Vermächtnis; Nam Jun Paik, Tate Modern; Iannis Xenakis, Elbphilharmonie; Ultraschall Berlin; Women, feminists, and music, Boston & GRiNM-Netzwerkkonferenz Zürich; Angela Bulloch & Anne Imhof; Marco Stroppa & Salvatore Sciarrino; CTM Festival Berlin; Giacinto Scelsi-Film; reiheM, Köln; Opera Lab Berlin; Patrick Frank, Zürich; kamikaze musike: playlist; Maja Ratkje, Nordic Music Days; Mirela Ivičević / Black Page Orchestra

WEG_ASPEKT: DISKURS

20 Jahre intersonanzen – Neue Musik im Gespräch

Konzerte | Partitur- und Klangkunstausstellung | Soundwalk | Symposium | Diskussionen

Ort: Kunsthaus sans titre, Potsdam
www.neue-musik-brandenburg.de 20.–24.08.2020

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

Anzeigen: 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 Vandsø (Århus), Peter Söderberg (Stockholm), Esaias Järnegard (Göteborg), Rūta Stanevičiūtė (Vilnius), Yan Jun (Peking), Giuliano Obici (Rio de Janeiro)

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

Zunächst planten wir eine Themenausgabe mit den vielleicht etwas naiven Schlagworten »Rechte Neue Musik« und »Konservatismen in der Neuen Musik-Szene«. Auf der Suche nach einem passenden Zugang zu dem evidenten Thema formulierte Svenja Reiner es wie folgt: »Hat konservatives bis rechtsgesinntes Denken nicht gemein, dass es Uneindeutigkeiten nicht aushalten kann?« Wir dachten spontan an all die Musikphilosophen, die verzweifelt versuchen, alles unbedingt auf den Begriff bringen zu wollen – die Arbeitshypothese war also gefunden!

Es war klar, dass wir nicht einfach benennen wollen, wie sich etwa rechtes Denken in der Neuen-Musik-Szene zeigt. Eher ging es bei der Suche darum, mittels der Arbeitshypothese die Fantasie anregen zu lassen und darüber neue Gebiete, Tendenzen usw. zu erspüren. Man kann sich auch das Gegenteil fragen: Was wäre eine »Linke Musik«? Was bedeutet Ambivalenz in der Kunst? Was wäre das andere, das Nicht-Vermeiden der Uneindeutigkeiten? Tobi Müllers Essay zur Ambivalenz in der Stimme nimmt direkten Bezug zu diesen Fragen und diskutiert das »Säuseln« als eine Form antifaschistischer Kunst.

Wir starteten aber auch einen ab Seite 68 abgedruckten *Call for Works*, der Künstler*innen und Komponist*innen aufforderte, Werke einzureichen, die die Uneindeutigkeit eineindeutig feiern. Wir freuen uns auf kommenden Response und Realisation!

Dann kam die Corona-Krise.

Die Situation änderte sich plötzlich für alle, neue Themen entstanden, und so kreierten wir ein Corona-Special, in dem unsere Autor*innen nun all die Themen aufgreifen, die sich in der Auseinandersetzung mit unseren Haupttexten ergaben: Isolation, Kunstschaffen außerhalb des kapitalistischen Paradigmas, Abbau von Hierarchien und Entwürfe von Zukunft und Gemeinschaften. Und es fand sich eine diverse Runde zusammen: Von Carlos Gutiérrez Quirogas Corona-Tagebuch vom Schloss Rheinsberg, über die Frage nach der Bedeutung von Online-Konzerten und Playlisten von Lara Scherrieble, Christian Grünys politische Einschätzung der Situation bis hin zu Julian Kämpers Analyse und Parallelführung jüngst realisierter Werke mit der uns jetzt umgebenden Ästhetik und Ethik von Live-Übertragungen.

Aber auch die Haupttexte erfuhren durch die neue Situation durch Corona eine Wende. Sandeep Bhagwati sucht nun nicht mehr eine Antwort auf sein Statement »Es ist furchtbar schwierig, links zu komponieren«, sondern fragt nach der Möglichkeit von Gemeinschaft in und durch die Musik. Bhagwatis Übersetzung des 1974 erstmals veröffentlichten Vortrags »Stockhausen serves imperialism« von Cornelius Cardew bietet dem Thema eine spannende, historische Ergänzung. Dem Diktum von Gemeinschaft und Kollektiv folgen auch die beiden Essays von Dahlia Borsche und Bastian Zimmermann. Katja Heldt fragt nach interessanten Formen radikalen Kuratierens und Tomke Braun stellt die Arbeiten Nile Koettings vor, die maßgeblich von der Wartesituation im Ausnahmezustand geprägt sind. Dank geht in dem Zuge an den Fotografen Marius Land für die Bereitstellung unseres Coverfotos.

Wir stehen mit der jetzigen Krise an einem Scheidepunkt, in der sich die Gesellschaften in viele Richtungen entwickeln können – eine der Gefahren ist die von sich national abschottender, rechter Politik. »Uneindeutigkeiten aushalten« wird also noch einmal vielmehr zu einem Credo, an dem sich ein jede*r abarbeiten sollte.

Wir wünschen also viel Spaß und Anregung bei der Lektüre und Sichtung des Hefts 123!

Bastian Zimmermann & Andreas Engström

Nachtrag: Einige Übersetzungen in Ausgabe 122 wurden vom Eurozine-Übersetzungspool unterstützt, der vom Creative Europe-Programm der Europäischen Union mitfinanziert wird.

Checking Boxes with GRiNM

Chapter 1: Composition Professors

BASEL M F D

Caspar J. Walter
 Johannes Kreidler
 Michel Roth
 Guillermo Klein
 Hans Feigenwinter
 Mark Mena Hanna

BERLIN (BSA)

Stephan Winkler
 Jörg Widman

BERLIN (HfM)

Hanspeter Kyburz
 Wolfgang Heininger
 Eun-Hwa Cho

BERLIN (UdK)

Daniel Ott
 Elena Mendoza
 Manolis Vlitakis
 Kirsten Reese

BERN

Xavier Dayer
 Simon Steen-Andersen
 Teresa Carrasco
 Michael Harenberg
 Stefan Prins

BREMEN

Jörg Birkenkötter
 Kilian Schwoon

DETMOLD

Mark Barden

DRESDEN

Manos Tsangaris
 Mark Andre
 Stefan Prins

DÜSSELDORF

Oliver Schneller

ESSEN

Dirk Reith
 Günter Steinke
 Thomas Neuhaus
 Dietrich Hahne

FRANKFURT

Michael Reudenbach
 Orm Finnendahl

FREIBURG

Cornelius Schwehr
 Johannes Schöllhorn
 Brice Pauset

GRAZ

Beat Furrer
 Clemens Gadenstätter
 Franck Bedrossian
 Klaus Lang
 Richard Dünser

GENÈVE

Michael Jarrell
 Luis Naon

HAMBURG

Elmar Lampson
 Xiaoyong Chen
 Fredrik Schwenk
 Gordon Kampe
 Georg Hajdu
 Alexander Schubert
 Jacob Sello

HANNOVER

Rebecca Saunders
 Gordon Williamson
 Ming Tsao

KARLSRUHE

Wolfgang Rihm
 Markus Hechtler

KÖLN

Miroslav Srnka
 Brigitta Muntendorf

LEIPZIG

C.S. Mahnkopf
 Fabien Levy

LINZ

Carola Bauckholt
 E. M. Freudenthaler
 Andreas Weixler

Volkmar Klien

LUGANO

Nadir Vassena

LUZERN

Dieter Ammann
 Bettina Skrzypczak

LÜBECK

Dieter Mack

MAINZ

Peter Kiefer
 Anke Eckardt

MANNHEIM

Sidney Corbett

MÜNCHEN

Isabel Mundry
 Moritz Eggert
 Jan Müller-Wieland

NÜRNBERG

Peter Gahn

ROSTOCK

Peter Manfred Wolf
 Benjamin Lang

SAARBRÜCKEN

Arnulf Herrmann

SALZBURG

Reinhard Febel
 Christian Ofenbauer
 Achim Bonhöft
 Johannes Maria Staud
 Kurt Estermann

STUTTGART

Bernd Asmus
 Marco Stroppa
 Carlo Forlivesi
 Jennifer Walshe
 Martin Schüttler
 Piet Johan Meyer

TROSSINGEN

Ludger Brümmer
 Norbert Fröhlich

WEIMAR

Robin Minard
 Michael Obst

WIEN (mdw)

Axel Seidelmann
 Dietmar Schermann
 D. Müller-Siemens

Michael Jarrell
 Martin Lichtfuss
 Karlheinz Essl

WIEN (MUK)

Dirk D'Asè

WÜRZBURG

Robert H.P. Platz
 Andreas Dohmen

ZÜRICH (ZhdK)

André Bellmont
 Felix Baumann
 Johannes Schild
 Andreas Nick
 Felix Profos
 Germàn Toro-Perez
 Bruno Karrer
 Isabel Mundry

ZÜRICH (Kalaidos)

René Wolhauser

All information was compiled from publicly available sources

for more: grim.org



I love you, but...

Svenja Reiner

Im Oktober 2019 erfand ich in einer Berliner Eckkneipe ein Spiel, das ich fortan in vielen Kneipen spielen würde. Es geht so: Eine Person – in diesem Fall ich – verlautbart ein Thema, zu dem sie noch keine Meinung hat. An diesem Abend sagte ich: »Extinction Rebellion«. Am Nachmittag lief ich an einem Poster für die geplante Demonstration in Berlin vorbei und schon ein kurzer Blick auf das halb aufgelöste Papier am Stromkasten genügte, mir ein ungutes Gefühl zu geben. Ich hatte bereits damals viel über die Klimaschutzbewegung gelesen und gehört – eine klare Positionierung dazu hatte ich nicht.

Extinction Rebellion (XR) schreibt über sich selbst: »Wir sind eine internationale gesellschaftspolitische Bewegung. Unser Ziel ist es, den für das Klima nötigen umfassenden und tiefgreifenden Wandel herbeizuführen. Damit wollen wir das Risiko der Auslöschung der Menschheit und des Kollapses unserer Ökosysteme verkleinern.«¹ Meine Timeline schreibt über Extinction Rebellion: »Gail Bradbrook, Deep-Ecology-Anhängerin (Ökorassismus), NS-Relativiererin und durchgeknallte Esoterikerin, ist immer noch Direktorin der Kapitalgesellschaft ›Compassionate Revolution Limited‹ deren Projekt Ihr seid + auf deren Konto das Geld fließt«², »XR ist nicht links. ›Wir‹ machen keine Querfront«³, »Extinction Rebellion Anzeige in der London Review of Books lol«⁴.

Diese beiden Meinungsbilder bildeten meinen eigenen Konflikt ab: Ich halte Klimaschutz für ein zentrales Thema der Gegenwart und verurteile Antisemitismus. Ich kann erkennen, dass die Strategien von XR radikaler und polemischer sind als

ein anderer, vergleichbarer Aktivismus, beispielsweise von Fridays For Future. Extinction Rebellion spaltet meine homosoziale Digitalgemeinschaft und stellt mich selbst vor Fragen, auf die ich keine abschließenden Antworten habe: Muss Klimaprotest links sein? Wann wird Radikalität unmenschlich? Schadet ziviler Ungehorsam (auch) den Falschen? Oder muss man diese Handlungen mittelfristig hinnehmen, um den langfristigen Wandel zu erzielen?

An diesem Abend brauchte es zwei Bier in einer verrauchten Kneipe bis ich ein Spiel erfand, um zugeben zu können, dass ich keine eindeutige Haltung habe, obwohl die Welt – so erscheint es mir zumindest – in diesen politischen Fragen eine von mir erwartet. Auf mein Geständnis folgte Stille. Ich suchte schon die Luft nach einer neuen Zigarettenrauchwolke ab, in der ich meinen Kopf verschämt verstecken könnte, als mein Gesprächspartner nachdrücklich nickte und nachlegte:

»BürgerInnenversammlung«

»True Crime Podcasts«

»Zentrum für politische Schönheit!«

Ambiguitätstoleranz – Ein Spiel ohne Grenzen

Entscheidend ist in diesem Spiel, dass es eine Möglichkeit bietet, mehrdeutige, unklare oder widersprüchliche Sachverhalte zu artikulieren und damit Raum für ein Konzept bietet, das mir in vielen öffentlichen und entschlossen geführten Diskursen immer etwas nebensächlich erscheint: Ambiguität, also Mehrdeutigkeit. So wählt beispielsweise die ZEIT in der Reihe ProContra, in der unterschiedliche Meinungen zu einem

Sachverhalt dargestellt werden sollen, den Split Screen. Zur Frage »Braucht Deutschland eigene Atomwaffen?«⁵ sitzt eine Schauspielerin zweifach im Bild, über ihrer linken Version hängt ein grünes Pro, rechts das rote Contra. Die Sprecherinnen führen im Dialog mit sich selbst Thesen und Argumente aus, am Ende fragen beide in die

Ambiguitätsintolerante Menschen greifen auf Schwarz-Weiß-Lösungen zurück, ziehen voreilige Schlüsse, oder entscheiden sich: ja oder nein.

Kamera: »Stimmen Sie mir zu?«, »Oder stimmen Sie mir zu?«. Widersprüchlichen Haltungen, so suggeriert die Bildebene, sind unvereinbar. Die Frau muss sich aufteilen, muss zwei Personen werden, um das Gespräch und ihre widersprüchlichen Positionen auszuhalten.

Mit diesem Konflikt ist sie nicht allein: Dass Menschen sich im Angesicht des Zögerns, Unsicherheit und Zweifel sehr unwohl fühlen, erkannte die Psychologin Else Frenkel-Brunswik bereits 1949 und beschrieb das folgende Reaktionsmuster als »Intolerance of Ambiguity«⁶, also als Ambiguitätsintoleranz. In einer Debatte möchte man zustimmen oder ablehnen. Ambiguitätsintolerante Menschen greifen dafür auf Schwarz-Weiß-Lösungen zurück, ziehen voreilige Schlüsse, oder entscheiden sich: ja oder nein.

Mehr- oder uneindeutige Situationen sind unangenehm. Die gleichzeitige Anwesenheit von einander entgegengesetzte Strebungen, Haltungen oder Gefühle ist ein chaotischer Zustand, den wir schnellstmöglich aufzulösen versuchen.⁷ »Ordnung zählt zu den grundlegenden Bedingungen menschlichen Zusammenlebens«⁸, schreiben die Ethnologinnen Ute E. Flieger und Barbara Krug-Richter, denn Ordnungen reduzieren Komplexität, regeln Alltagssituationen, Verhalten und Vorstellungen, bieten Orientierung und Zusammengehörigkeit. Sie sorgen für Sicherheit, indem

sie das Verhalten anderer – bis zu einem gewissen Grad – einschätzbar machen und sind Mittel zur Handlungsfähigkeit von Einzelpersonen und Institutionen.⁹ »Unmittelbar verbunden mit Konzepten von Ordnung sind vielfältige Maßnahmen zu ihrer Aufrechterhaltung und Wiederherstellung«.¹⁰ Werden die eigenen Ordnungssysteme

gestört, reagieren viele Menschen ungehalten, irritiert oder aggressiv.

Wie wichtig Ordnungen in unserem Zusammenleben sind, erklärt der Islamwissenschaftler Thomas Bauer: Er vermutet eine Zunahme von Ambiguitätsintoleranz seit 1800 und vertritt die These, dass die gesamte Welt zusehends an Vielfalt verliert und »vereindeutigt« wird. Seine Beispiele reichen dabei vom Rückgang an Tier- und Pflanzenarten bis hin zum Aussterben von Sprachen und einem Verlust an kultureller Vielfalt.¹¹

Ein Unbehagen in der Neuen Musik

Auch wenn ich Bauer nicht in allen Punkten zustimme, half mir sein Essay eine Frage zu einem Vorfall zu formulieren, der schon einige Zeit zurückliegt. Ich war damals auf einem Symposium eingeladen, das sich mit dem Werk und Wirken eines Neuen Musik-Komponisten beschäftigte. Der verhandelte Künstler war selbst anwesend und hatte auch bei den ihm gewidmeten Porträtkonzerten mitgewirkt. Mein Beitrag war einer von mehreren, die sich wissenschaftlich mit Musik und Schriften des Komponisten auseinandersetzten. Ich beschäftigte mich zu dieser Zeit mit Hörkonzepten und den impliziten und expliziten Forderungen, wie Neue Musik (korrekterweise) zu hören sei. Der Komponist hatte sich in einigen Veröffentlichungen ebenfalls über das Hören

geäußert. Die Aufsätze waren teilweise über 30 Jahre alt und zeigten eindeutige Spuren der Entstehungszeit: Hören wurde in diesen Texten als rationale Tätigkeit beschrieben, deren Anspruch es war, die erklingende Komposition möglichst hermeneutisch auf ihre strukturelle Anlage hin

Wenn es einen Raum gäbe um über Queeres Hören, Rollenbilder und Rezeptionsideale zu sprechen – wäre das nicht die Neue Musik?

zu erschließen. Ein Aufsatz führte diese Analyse anhand eines Beethovenquartetts vor und verwies immer wieder auf den ebenfalls abgedruckten Notentext.

Vielleicht war es naiv oder ignorant, dass ich mich damals dazu entschied, das Hörverständnis des Komponisten in meinem Vortrag als strukturell¹² einzuordnen, um dann weitere Konzepte von auditiven Aufmerksamkeiten vorzustellen und zu diskutieren, welche Rezeptionsideale die zeitgenössische Musik heute prägen. Denn mein Vortrag scheiterte: Es gab zwei vorsichtige Wortmeldungen, bis der Komponist selbst das Mikrofon ergriff und ein halbstündiges Ko-Referat hielt, das mit wütenden Beteuerungen – natürlich vertrete er kein (!) strukturelles Hören – anfang und bei Kindheitsanekdoten vor dem Volksempfänger endete. Ich hatte kein Mikrofon mehr, hörte den Monolog zu Ende an und verließ dann verwirrt das Podium: Was war gerade passiert? Wenn es einen Raum gäbe um über Queeres Hören, Rollenbilder und Rezeptionsideale zu sprechen – wäre das nicht die Neue Musik? Gäbe es geeignetere Gesprächspartner*innen als diejenigen, die an sich selbst den Anspruch formulieren, gegenwärtig zu sein? Die sich dazu mit politischen Fragestellungen und Herausforderungen beschäftigen, sie immer wieder zum Thema ihrer musikalischen Auseinandersetzungen und zum Titel unzähliger Konzerte, Festivals und Texte machen?

Der schielende Blick

Eigentlich wäre dieses Symposium der richtige Ort für diese Diskussionen gewesen. Es war nur zeitgleich auch ein Ort, an dem ein betagter Komponist für sein Lebenswerk geehrt wurde. Ich hatte versucht, seine Hörtheorie in ihrem geschicht-

lichen Kontext zu betrachten und mit aktuelleren Forschungsansätzen zu ergänzen. Mein Vortrag enthielt beide Anteile: Würdigung – durch diese Auseinandersetzung – und Kritik. Doch augenscheinlich hatte sich der Komponist, ob beabsichtigt oder nicht, sich durch meinen Vortrag primär angegriffen gefühlt. Seine Antwort verstand ich als reine Verteidigung des eigenen Standpunkts.

Vielleicht war mir die Vereinbarkeit von Kritik und Würdigung in einem Sowohl-als-auch nicht so herausfordernd erschienen, weil ich sie täglich leisten muss. Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Sigrid Weigel nennt diese Haltung den schielenden Blick – eine Methode, die Leser*innen in der Auseinandersetzung mit feministischem Schreiben und Denken anwenden.¹³ Mit dem einen Auge müssten überholte literarische und diskursive Frauenbilder von schreibenden Männern in den Blick genommen werden. Mit dem anderen Auge sei zu prüfen, ob und wie die Literatur von Frauen diese dominierenden Schreibpraktiken übernommen hat und sich parallel zu dieser Übernahme eine Entwicklung und Gestaltung unabhängiger, originärer Ideen vollzieht. In dieser Lesep Praxis gilt es einerseits auszuhalten, dass auch Schriftstellerinnen damals keine Figuren entworfen haben, die unserem heutigen Standard entsprechen und ihre Texte ebenfalls von patriarchalen Mustern geprägt sind. Gleichzeitig darf ihnen deswegen nicht der Wert abgesprochen

werden. Es gilt, die Literatur nicht in »gut« oder »schlecht« zu sortieren, sondern alle Texte im Blick zu behalten und produktiv zu nutzen: Unter welchen Bedingungen sind diese Arbeiten entstanden? Welche Möglichkeitsräume entwerfen sie? Welche Probleme, Widersprüchlichkeiten und Momente des Scheiterns enthalten sie?

Obwohl der schielende Blick als literaturwissenschaftliches Werkzeug entwickelt wurde, lässt er sich auch außerhalb der akademischen Welt anwenden, um unauflösbare Widersprüche zu sehen und nicht die eine oder die andere Position wegzuzwinkern. Weigel beschreibt »das Erlernen des schielenden Blicks als feministisches Vermögen«, denn »[u]m in diesem Zwischenraum, im ›nicht mehr‹ und im ›noch nicht‹ zu überleben, ohne verrückt oder toll zu werden, muß die Frau den schielenden Blick erlernen, d.h. die Widersprüche zum Sprechen bringen, sie sehen, begreifen und in ihnen, mit ihnen leben«¹⁴. Und bis heute ist zeitgenössischer Feminismus voll von Widersprüchen¹⁵, die noch nicht auflösbar sind: Kann ich die marxistische Kapitalismuskritik für richtig halten, wenn die Unterdrückung von Frauen dort als Nebenwiderspruch verharmlost wird? Sollte ich heterosexuell leben, obwohl es ein Normalitätsregime ist? Darf ich Kinder bekommen, obwohl Sorgearbeit zur Diskriminierung und Ausbeutung von weiblicher Arbeit geführt hat? Kann ich Missbrauch thematisieren, ohne dass das ohnehin als weiblich markierte Opferbild weiter gestärkt wird? Mache ich mich an Genderstereotypen und Schönheitsidealen mitschuldig, wenn ich gerne Lippenstift trage? Oder muss ich vielmehr Lippenstift tragen, um diese Diskurse endlich bedeutungslos werden zu lassen?

Was hat das alles mit Neuer Musik zu tun? Vielleicht ist es auch hier lohnenswert zu überlegen, welche wirkmächtigen binären Vorstellungen es innerhalb der Neuen Musik gibt und welche Vereinheitlichungstendenzen daraus erwachsen:

Die hierarchische Unterscheidung zwischen Komponist*innen und Interpret*innen, auf die Brigitta Muntendorf zurecht hingewiesen hat, und die stattdessen von Performenden spricht.¹⁶ Die Unterscheidung zwischen Hörer*innen und Komponist*innen. Die Rahmung von »Hören« als rationale Tätigkeit des Gehirns, das nichts mit dem übrigen Körper oder Gefühlen zu tun hat. Die Vereinheitlichung aller Aufführung zu einer einzigen Komposition. Die Gleichsetzung von Klang und Notentext und die Begrenzung von Bedeutungen auf innermusikalische Strukturen. Die Trennung von E- und U-Musik, Kunst und Pop, »Klang« und »Geräusch«. Die Begrenzung des Konzepts »Musik« auf den Moment, in dem der Saal verdunkelt wird und die erste Note erklingt. Die Differenz von Musizierenden und Instrumenten, und die Abgrenzung von Musikinstrumenten zu anderen »Dingen«. Die Vorstellungen von Handwerk, Intuition, Effekt und Kunst. Die Erzählungen von Wunderkindern, Genies und Virtuosen. Die Differenz zwischen »aktiven« und »passiven« Hören, zwischen Experten, Afficionados, Kennern und Fans.

Dear Neue Musik: I love you, but I've chosen Ambiguitätstoleranz. Die Gegenwart ist voll von Widersprüchen, die sich bislang nicht auflösen lassen. Es gibt unterschiedliche Arten, mit ihnen umzugehen. Man kann sich für eine Seite entscheiden und alles Übrige wegblinzeln. Schwieriger ist es jedoch, Mehrdeutigkeiten im Blick zu behalten – selbst, wenn man sich schlussendlich auf die ein oder andere Art verhalten muss. Ambiguitätstoleranz ist eine Perspektive, für die man sich entscheiden kann, und dann eine Fähigkeit, die man trainieren muss. Dafür können zeitweilig Eckkneipen und Biere helfen. Trotzdem sollten die Spielregeln auch außerhalb gelten.

--

1. <https://extinctionrebellion.de/wer-wir-sind/>, letzter Zugriff 25.03.2020
2. https://twitter.com/jutta_ditfurth/status/1206742039372713984, letzter Zugriff 25.03.2020
3. Verfasser ist der Autorin bekannt. Der Begriff Querfront ist ein Sammelbegriff für antidemokratische, antisemitische, verschwörungstheoretische, rechtspopulistische oder rassistische Positionen. Er verweist hier u.a. auf die Aussagen von Roger Hallam, Mitgründer von Extinction Rebellion, die den Holocaust relativieren. Extinction Rebellion Deutschland distanzierte sich öffentlich von diesen Aussagen.
4. <https://twitter.com/peterdhintz/status/1215939484061241347>, letzter Zugriff 25.03.2020
5. Vgl. <https://www.zeit.de/video/2017-04/5383190059001/nato-gipfel-braucht-deutschland-eigene-atomwaffen>, letzter Zugriff: 27.03.2020
6. Frenkel-Brunswik, Else (1949): »Intolerance of Ambiguity as an Emotional and Perceptual Personality Variable«, in: *Journal of Personality*, 18, S. 108-143. Frenkel-Brunswik verstand Ambiguitätsintoleranz als beständiges, relativ stabiles Persönlichkeitsmerkmal. Dieser Ansatz wurde von der Kognitionspsychologie kritisiert; diese Forschungsrichtung sieht Ambiguitätstoleranz als Kompetenz, die »Aufnahme-, Verarbeitungs- und Speicherungsprozesse von Informationen in widerspruchsvollen und spannungsreichen Situationen« ermöglicht und über Bewältigungsformen für Widersprüche verfügt. (Bieler, Andrea (2014): »Ambiguitätstoleranz und emphatische Imagination. Praktisch-theologische Erkundungen«, in: Dies., Henning Wrogemann (Hrsg.): *Was heißt hier Toleranz? Interdisziplinäre Zugänge*. Neukirchen-Vluyn: Neukircher Theologie, S. 131–145; hier S. 139.)
7. Sprung, Helga (2011): »Else Frenkel-Brunswik: Wanderin zwischen der Psychologie, der Psychoanalyse und dem Logischem Empirismus«, in: Sibylle Volkmann-Raue, Helmut E. Lück (Hrsg): *Bedeutende Psychologinnen des 20. Jahrhunderts*. 2. überarbeitete Auflage. Wiesbaden: VS Verlag, S. 235–246; hier S. 241
8. Flieger, Ute E.; Krug-Richter, Barbara (2017): »Vorwort«, in: Dies., Lars Winterberg (Hrsg.): *Ordnung als Kategorie der volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Forschung*. Münster, New York: Waxmann, S. 7–10; hier S. 7
9. Vgl. Groth, Stefan (2019): »Ordnungen in Alltag und Gesellschaft: Konzepte, Methoden und Theorien«, in: Ders., Linda Mülli (Hrsg.): *Ordnungen in Alltag & Gesellschaft. Empirisch-kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Würzburg: Königshaus & Neumann, S. 13–36
10. Flieger, Krug-Richter, S. 7
11. Vgl. Bauer, Thomas (2018): *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*. Stuttgart: Reclam. Ich halte Bauers Thesen hinsichtlich des Verlusts von kultureller Vielfalt und Individualität (vgl. S. 11 ff.) für fragwürdig, wie auch seine Beobachtungen zum Bedeutungsverlust von Kunst und Musik: Bauer postuliert, dass diese Kunstwerke in ihrer Existenz bedroht sind, wenn sie gleich-

gültig gehört oder nur durchschnittlich 11 Sekunden lang im Museum betrachtet werden (vgl. S. 58–59) und erklärt Popmusik zum Symptom der Vereindeutigung, denn sie ist »häufig so unmittelbar effektiv und emotional wirksam und dabei so glatt und voraussetzungslos konsumierbar, dass sie omnipräsent wird und alle anderen, feineren und differenzierteren Stimmen übertönt« (S. 60–61). Hinter diesen Gedanken vermute ich eher eine sehr eindimensionale Vorstellung von (gelungenem) Kunstwerk, Künstler und korrekter Rezeption bzw. Publikum. Was es grundsätzlich methodisch bedeutet, in einem Buch, das Vereinheitlichungstendenzen entschlossen kritisiert, komplexe Sachverhalte auf ein sich wiederholendes Erklärungsmuster herunterzubrechen, müsste an anderer Stelle diskutiert werden.

12. Vgl. für weitere Ausführungen zum Konzept des strukturellen Hörens: Adorno, Theodor W. (2003): »Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis«, in: Rolf Tiedemann (Hrsg.): *Gesammelte Schriften. Band 15*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 157–401, hier S. 184 ff
13. Vgl. Weigel, Siegrid (1988): »Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis«, in: Dies., Inge Stephan (Hrsg.): *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Hamburg: Argument, S. 83–137
14. Weigel 1988, S. 105
15. Vgl. etwa Carstensen, Tanja; Groß, Melanie (2006): »Feminismen: Strömungen, Widersprüche und Herausforderungen«, in: FAU-MAT (Hrsg.): *Gender und Arbeit. Geschlechterverhältnisse im Kapitalismus*. Hamburg, Lich: Edition AV, S. 11–32
16. Vgl. Muntendorf, Brigitta (2020): »Music To Kin. Im Wechselspiel von Verwandtschaft und Referenz«, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, #122, S. 52–55, hier S. 52

Svenja Reiner ist Kulturwissenschaftlerin, arbeitet am Institut für Musik in Osnabrück und erforscht in ihrem Dissertationsprojekt Neue Musik-Fans.

Nile Koettings *Remain Calm*

Suche nach Resonanzen im Ausnahmefall

Tomke Braun

Nicht wenigen Leser*innen werden einige Aspekte in Nile Koettings Arbeiten nach Ausbruch des Corona-Virus in Europa und der Welt unheimlich vertraut vorkommen. Während dieser Text in Quarantäne zu Ende geschrieben wird, üben sich viele Menschen gezwungenermaßen im Warten und Innehalten in einem Ausnahmezustand. Koetting ist es gelungen, diesen Zustand der Uneindeutigkeit in ein Raumgefühl zu übersetzen. Die Konzentration auf die einfühlsame Einbeziehung der Besucher*innen durch Mittel der Wahrnehmung, ohne in die möglichen Fallen der gezwungenen Partizipation im Performance-Bereich zu treten, bleibt dabei bestimmend. Eine Frage aktueller denn je: Wie kann ein Gefühl des Zusammenseins durch sensorische Mittel gestaltet werden?



Nile Koetting, *Remain Calm*, 2019, auch Seite 19 © Kunstverein Göttingen, Foto: Marius Land

Dear visitors. You are safe now.« Eine automatisierte Frauenstimme begrüßt nach dem Eintreten der Ausstellung *Remain Calm* von Nile Koetting im Kunstverein Göttingen. Feiner Nebel hat sich in den Räumen, die in blaues und grünes Licht eingetaucht sind, festgesetzt. Einzelne Inseln von Bühnenelementen bieten Sitzgelegenheiten oder dienen als Tisch für ein Teeservice. Es

Vereinzelt bewegen sich die Performer*innen durch die Räume oder konzentrieren sich auf ihre Aktivitäten wie Puzzles legen oder Tee zubereiten. In alltäglicher Funktionskleidung bleiben sie stets ruhig, wirken manchmal lethargisch, von Zeit zu Zeit unterbrechen sie ihre introvertierten Tätigkeiten mit Schutzanweisungen für die Anwesenden. Koetting beschäftigt sich hier mit einem Zustand

Koetting beschäftigt sich hier mit einem Zustand der Uneindeutigkeit angesichts einer vielleicht nahenden Katastrophe.

liegen aufblasbare Luftmatratzen auf dem Boden, Wasserspender sind über die Räume verteilt und Evakuierungspläne hängen an den Wänden.

der Uneindeutigkeit angesichts einer vielleicht nahenden Katastrophe. Losgelöst von einem Aktionismus, sind die Sicherheitsvorkehrungen in



保持冷静 | *Remain Calm*, Installationsansicht im Centre Pompidou x West Bund Museum Shanghai © Centre Pompidou x West Bund Museum Project, Foto: GRAYSC.

seinem Szenario bereits getroffen und nun gilt es auf das Eintreten eines alles verändernden Ereignisses zu warten.

Der 1989 in Japan geboren und aufgewachsene und heute in Berlin lebende Künstler Nile Koetting verwandelt die Kulturinstitution zum szenografischen Raum in dem sich Klang, Duft, Installation und Performance miteinander ver-

Die Grenze zwischen einer Vorbereitung auf den Ernstfall und einem Spiel ist für die Kinder fließend.

binden. Sein Projekt *Remain Calm* war 2019 zuerst im Kunstverein Göttingen, dann als *Remain Calm 20%* im Rahmen des *DO DISTURB*-Festivals im Palais de Tokyo in Paris, später in der Klosterkirche in Berlin im Rahmen der Veranstaltung *Paradise Found* des Berliner Kollektivs Creamcake und schließlich dem Centre Pompidou x West Bund Museum Project in Shanghai zu sehen. An jedem Ort passte sich das Projekt den Bedingungen an und entwickelte sich weiter. Für diesen Text konzentriere ich mich auf die Version in Göttingen, weil sie die Grundlage für die anderen Fassungen bildet und ich sie außerdem dort als Kuratorin über drei Tage begleiten konnte: In *Remain Calm* gibt es einen Sturm. Ob dieser schon die befürchtete Katastrophe oder ein weiterer Vorbote ist, bleibt unbestimmt. Dominieren Ruhe und Fürsorge die Atmosphäre in den von Koetting gestalteten Ausstellungsräumen, baut sich gerade darin eine Spannung auf und die Situation scheint jederzeit kippen zu können.

Koetting setzt sich in *Remain Calm* mit Evakuierungs- und Sicherheitsmaßnahmen auseinander, die angesichts drohender Katastrophen in verschiedener Stärke und Ausführung zum Normalzustand werden. Die Performance basiert auf 5 bis 20 Minuten langen Abschnitten, die nach etwa drei Stunden erneut beginnen. Sound und Licht wechseln fließend zwischen den verschiedenen

Szenen. Es gibt keine strenge Choreografie für die insgesamt sechs Performer*innen. Einzelne Gesten und Szenen sind festgelegt, darüber hinaus nutzen sie die vorhandenen Objekte: Sie beginnen das kleinteilige Puzzle eines Fluchtwegplans der Räume, in denen sie sich befinden, zusammen zu setzen, ruhen sich auf den vorhandenen Evakuierungs-Luftmatratzen aus, wechseln ihre Kleidung

oder brühen einen Tee auf. Zu dem festgelegten Vokabular gehören gestische Anweisungen an die Anwesenden ähnlich denen im Flugzeug sowie das Aufblasen einer Rettungsweste. Abwechselnd gibt es zu den jeweiligen Performer*innen korrespondierende Szenen, wie eine kurze Sequenz des Tanzstils Voguing von Djibril Sall, Koetting selber widmet sich der japanischen Blumensteckkunst Ikebana und die Autorin Miriam Stoney schreibt in einem eigens programmierten Interface Texte in Echtzeit, die den theoretischen Kontext des Projekts aufgreifen.

Über weite Teile ist die Performance mit einem atmosphärischen Klangfeld unterlegt. Mäandernde synthetische Sounds, werden mit Pianoklängen, Glockenklirren, Vogelgezwitscher und Wasserbewegungen verbunden. Koetting sagt in einem Interview, er sei daran interessiert, dass Musik in einer Beziehung zum Ort existiert und er sei geprägt von dem Glauben an ihre psychologische und physische Wirkung.¹ Brian Enos *Music for Airports* und Erik Saties *Musique d'ameublement* (dt.: Einrichtungs-/Möbelmusik) nennt er in diesem Zusammenhang als Beispiele. Während seines Studiums der Medien, Klang- und Performancekunst an der Tama Art University in Tokyo und der Aalto University in Helsinki hat Koetting unter anderem die Geschichte der Fahrstuhlmusik als einen choreografischen Akt

im Alltag erforscht. So seien in den 1930er Jahren beispielsweise Walzer im Empire State Building gespielt worden, um den Menschen die Angst vor der ungewohnten Geschwindigkeit zu nehmen. Koetting nutzt diese Strategie auch in *Remain Calm* und setzt bewusst auf beruhigende Klänge, baut jedoch zwischendurch Spannung auf, indem er Klang als sprachliches Material begreift. Immer wieder ertönt ein elektronisches Signal, das an das Anstellen und die Herstellung einer Bluetooth-Verbindung zu einem mobilen Lautsprecher angelehnt ist. Lauter werdende Warntöne, ein Regenguss, pfeifender Wind, dann Donner und Blitze leiten etwa die fiktive Katastrophe eines Sturms in *Remain Calm* ein.

*

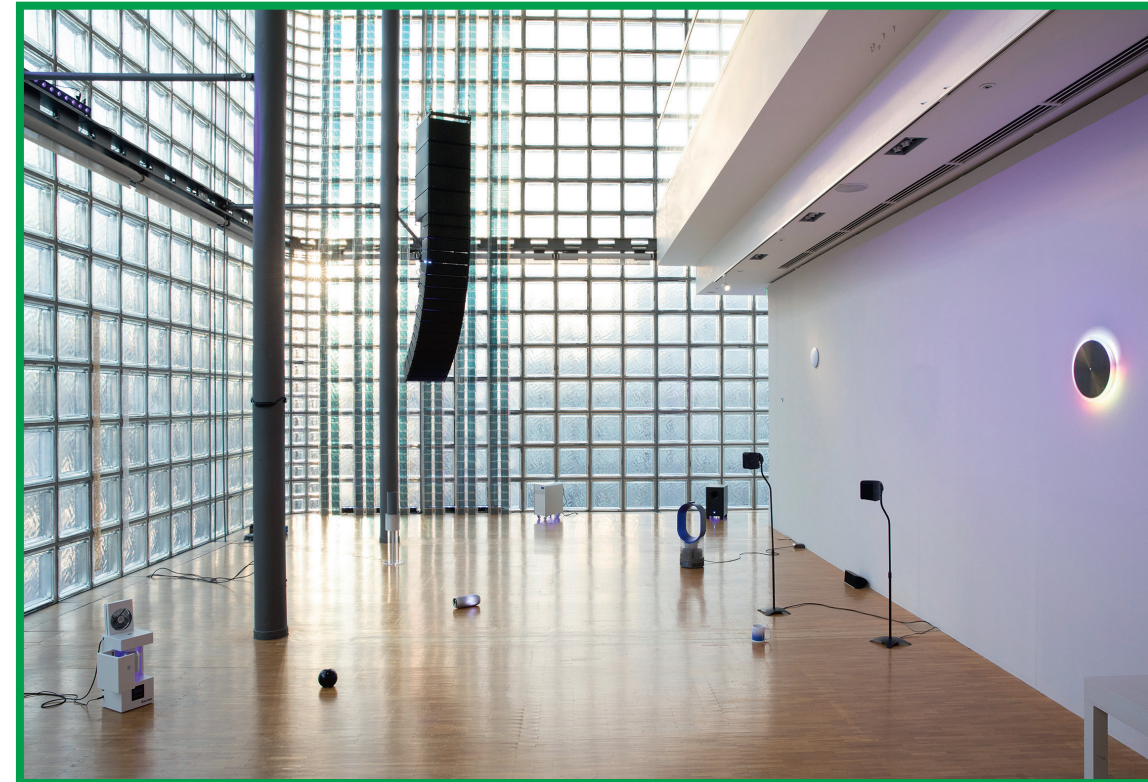
Inspiziert ist *Remain Calm* durch die Evakuierungsübungen, an denen Koetting in seiner Schulzeit in Japan regelmäßig teilnahm. Wenn der Übungsalarm während des Schulunterrichts losgeht, verstecken sich die Kinder zunächst unter dem Tisch, wenn das durch Lautsprecher imitierte Erdbeben vorüber ist, versammeln sich die Schüler*innen auf dem Schulhof und reihen sich vor einem Erdbebensimulator auf, in dem die einhergehende Erschütterung nachempfunden werden kann. Die Grenze zwischen einer Vorbereitung auf den Ernstfall und einem Spiel ist für die Kinder fließend. In dem aufgrund seiner geografischen Lage von größeren Katastrophen – insbesondere Erdbeben –, besonders gefährdeten Japan, gehört die Notfallausrüstung in Form von speziellen Taschenlampen oder glassicheren Stahlschuhen zum üblichen Supermarkt-Sortiment. Was in Japan bereits zur Tagesordnung gehört, wird weltweit von sogenannten Prepper oder Doomsday Communities mit einem großen Einsatz an finanziellen und zeitlichen Ressourcen

professionalisiert. Sie bereiten sich auf den Notfall vor, indem sie sich mit Vorräten eindecken, Bunker bauen und Fähigkeiten aneignen, die ihnen ein Leben ohne Infrastruktur ermöglichen. Es geht ihnen vor allem um das eigene Überleben und das ihrer Familien und nicht wenigen von ihnen wird eine Nähe zum rechten Milieu nachgesagt. Der Boom solcher Bewegungen zeugt von einer fühlbaren Bedrohung des menschlichen Lebens auf der Welt. Bleibt diese Bedrohung für die Prepper meist ein abstrakter Untergang, ist er für die Aktivist*innen der Klimabewegung mit realen Entwicklungen des Wetters und des Klimas verbunden. Für beide zutiefst gegensätzlichen Bewegungen ist die gegenwärtige Existenz bedroht und der noch immer von der Politik verfolgte Glaube an Fortschritt und Weiterentwicklung wirkt angesichts dessen als rückwärtsgewandt. Der Philosoph Bruno Latour beschrieb in seinem 2018 erschienen Buch *Down To Earth: Politics in the New Climatic Regime*² deshalb das von ihm sogenannte »terrestrische Zeitalter«, das auch Koetting als wichtige Referenz dient. Latour schreibt darin über das veränderte Verständnis von Natur, die gegenwärtig nicht mehr als das Erhabene noch als bloße Quelle für die Ressourcen menschlicher Aktivitäten gesehen werden kann. Stattdessen werden die Natur und ihre Phänomene im terrestrischen Zeitalter selbst zu Akteuren sowie zur sozialen Instanz. Die Menschen müssen ihre eigene Zukunft nun in einer ständigen Interaktion mit anderen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren begreifen. Latour macht darüber hinaus auch die Problematik der aktuellen Politik deutlich, die lange die Verantwortung für den Klimawandel in der Öffentlichkeit verleugnete und stattdessen an dem Glauben an Fortschritt festhielt. Die Wahrheit und Falschheit von Nachrichten sind auch im Zuge dessen relativ geworden und wirken sich in beiden Fällen auf Entscheidungen

und Wahrnehmung aus. In *Remain Calm* tönt die automatisierte Frauenstimme im Ausstellungsraum auch »There is no space for truth or accuracy within these walls. Just trust in dignity, dignity in trust.« Die Ungewissheit, der die zusammengekommenen Individuen ausgesetzt sind, wird nicht begründet, sondern scheint für sie entschieden worden zu sein.

Die Zeit, in der sich die Performance bewegt, bleibt ebenfalls unbestimmt, jedoch kann es sich um eine nahe Zukunft handeln, in der die Technologisierung der Alltagswelt noch weiter vorangeschritten ist. In *Remain Calm* gibt es einen kleinen Ball, der automatisiert durch die Räume rollt und seine Richtung bei Unebenheiten und Wider-

ständen wechselt. In der spielerischen Bewegung nimmt er die Position eines elektronischen Haustieres ein. Alle Räume sind mit Überwachungskameras ausgestattet, die die Besucher*innen multiperspektivisch auf ihrem Weg durch die Ausstellung zu beobachten scheinen. Die Attrappen machen die Ambivalenz von Sicherheitsbestrebungen spürbar, die häufig durch den Wunsch nach einer Kontrolle des Ausnahmezustands angetrieben werden. Koetting schafft jedoch kein klassisches von Panik geprägtes Katastrophenszenario, sondern verbindet die Warnhinweise mit alltäglichen einladenden, meditativen und aktivierenden Gesten und Aktivitäten. Die sechs miteinander verbundenen Räume im Kunstverein



Sustainable Hours, Installationsansicht im Le Forum, Ginza Maison Hermès, © Fondation d'entreprise Hermès, Foto: Yoshihiro Inada

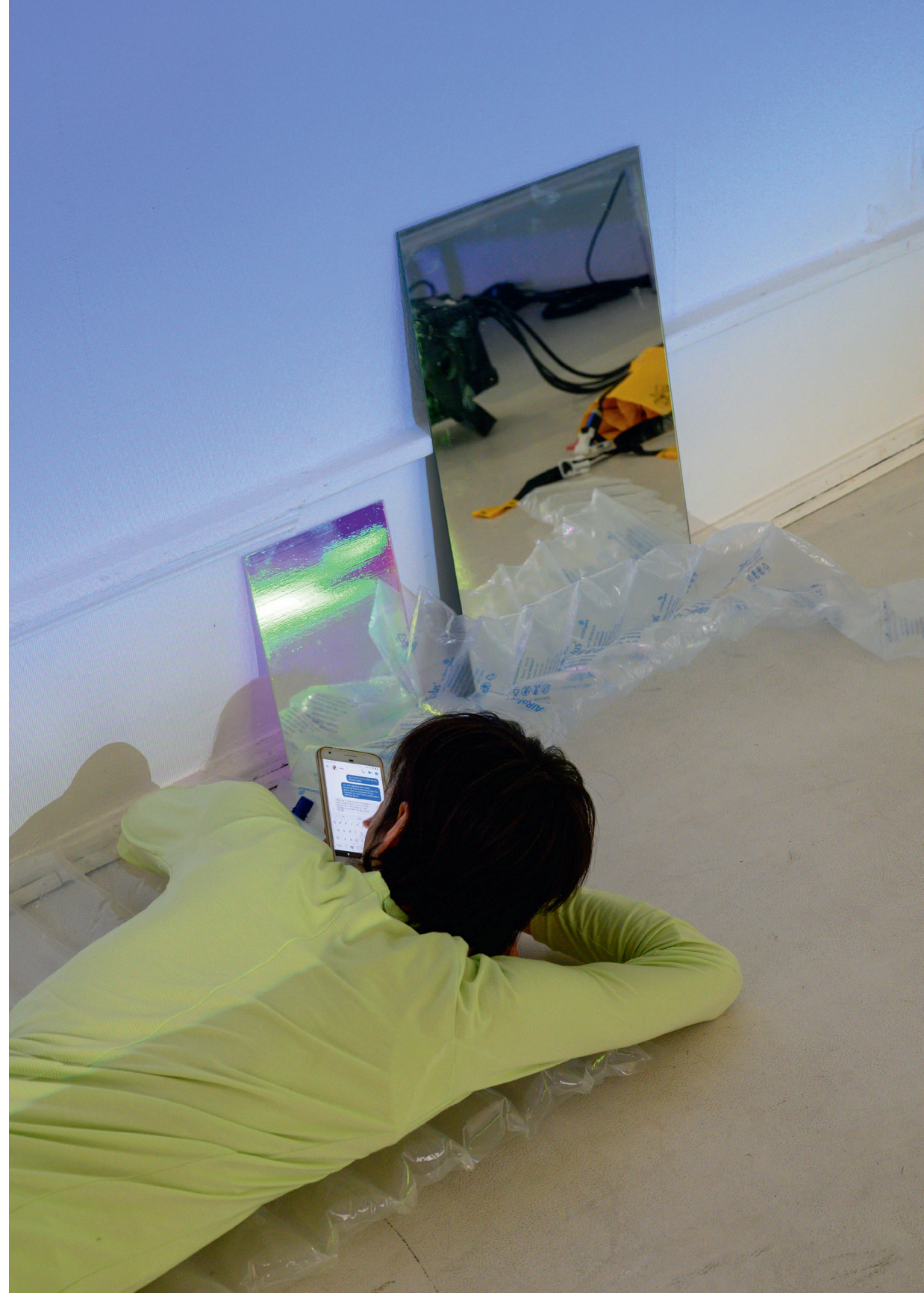
Göttingen wurden in verschiedene Tätigkeiten und Stimmungen unterteilt: anvertrauen, einleben, vortasten, unterhalten, loslassen und absichern. Gepaart mit bestehenden und aus dem Kontext entfremdeten Symbolen wird so der Raumplan sowie alle weiteren organisatorischen oder notwendigen Tätigkeiten und Objekte bei Koetting ebenfalls Teil der Szene. Dazu gehören auch die Lautsprecher und Lichtanlagen, die – anstatt sie zu verstecken – als Objekte in den Räumen angeordnet werden, oder auch die sichtbare Garderobe für die Performer*innen, aus denen sie Kleidung auswählen und wechseln. Durch verbindende Momente wie eine gemeinsame Teezeremonie, initiiert Koetting eine Gemeinschaft auf Zeit. Auf einer Plexiglasscheibe ist dementsprechend der Warnhinweis »Forget your belongings, we are for belonging« gedruckt.

*

Die Professorin für Psychosoziale Theorie Lisa Baraitser beschreibt in ihrem Buch *Enduring Time* von 2017 Momente der »time's suspension«, das heißt der Aussetzung oder des Aufschubs von Zeit. Darunter fällt für sie »waiting, staying, delaying, enduring, persisting, repeating, maintaining, preserving and remaining«³. Grundlage für *Enduring Time* ist ähnlich wie bei Latour die Veränderung der Idee einer Zukunft nach der Moderne und wie sich der Glaube an Fortschritt und Entwicklung verloren hat. Für Baraitser erfahren gerade deshalb jene Handlungen und Fähigkeiten eine besondere Relevanz, die auf die Gegenwart reagieren, anstatt in die Zukunft zu streben. Viele von ihnen sind maßgeblich mit Care-Arbeit verbunden. Anhand von verschiedenen Beispielen aus der Kunst- und Kulturgeschichte untersucht sie die Wirkkraft der genannten Tätigkeiten, darunter die amerikanische Performance-Künstlerin Mierle Laderman Ukeles (geboren 1939 in Denver,

Colorado). In *Manifesto for Maintenance Art* von 1969 hinterfragt diese aus ihrer radikalen sozialen ästhetischen Praxis heraus, das Verständnis von Aktion und Wandel durch die Qualitäten von Wartung und Instandhaltung, die einen revolutionären Wandel überhaupt erst möglich machen können. Sie definiert für sich als Künstlerin, neu was Kunst ist, und erklärt in ihrem Manifest die Instandhaltung zu einer Kunstform – was man heute im weiteren Sinne als Care-Arbeit verstehen würde und Arbeitsformen umfasst, die das alltägliche Leben am Laufen halten. Laderman Ukeles, und das ist der entscheidende Punkt für Baraitser, kehrt die Logik des Fortschritts um und widmet sich dem, was bereits da ist. Dies schlug sich in einer Reihe von Aktionen nieder, wie z.B. ihre jahrelange Zusammenarbeit mit Reinigungspersonal in New York und dem Putzen von Galerieräumen.

Hat Laderman Ukeles die Kunst auch in die Alltagswelt transferiert, bleiben Koettings Werke im Kunstraum und heben dessen Rückzugspotential hervor; als einen Ort, an dem Tätigkeiten wie das Bewahren und Verweilen bereits praktiziert werden. Auf manchen der bereits erwähnten Plexiglasplatten ist das ikonografische Vokabular der UNESCO für den Fall einer Evakuierung von Museen abgebildet, die durch ihre naive Anmutung spielerische Züge annehmen. Die UNESCO veranschaulicht in ihnen den Umgang mit Artefakten im Falle einer Katastrophe: Die Objekte werden dokumentarisiert, gut eingewickelt und in Sicherheit gebracht. Koetting bezieht sich nicht nur auf einen gesamtgesellschaftlichen Hintergrund einer drohenden (Klima-)Katastrophe, sondern explizit auf die Rolle des Museums und der Kunstinstitution als einen besonderen Schutzraum. Hier wird aber auch die Frage gestellt, was von der Gesellschaft als wertvoll erachtet wird, gerettet zu werden. Koetting transferiert deshalb auch andere alltägliche Praktiken in den vielleicht geschlossen erscheinenden Kunstraum hinein.



Der Künstler ergänzt dementsprechend die Ebene der Infrastruktur einer Kunstinstitution durch die Entwicklung eines eigenen sozialen Systems im Ausstellungsraum: Koetting steckt Blumen zu Gestecken, verteilt Tee und bezieht die Besucher*innen vorsichtig einladend mit ein; eben solche Aktivitäten, die Laderman Ukeles als Handlungen der Care- und Maintenance-Arbeit begreift. Auch

*
Eine weitere wichtige Arbeit in dieser Entwicklung ist die Ausstellung *Sustainable Hours* 2016 bei Maison Hermès, Fondation d'entreprise Hermès, Tokyo, Japan. Für *Sustainable Hours* hat Koetting ein sich quasi selbst erhaltendes System von Geräten und Gegenständen erschaffen und bewusst auf eine menschliche Aktivierung durch Performances verzichtet. Jeden der Gegenstände in *Sustainable Hours* hat der Künstler über den Internet-Großhändler Amazon bestellt und sich dabei an den Kaufempfehlungen des Konzerns orientiert: darunter einen Luftbefeuchter, eine Vielzahl verschiedener Lautsprecher und Lichtquellen, einen Ventilator und kegelförmige Ziernieten. Damit lässt er einen Parameter einfließen, der unseren Alltag bereits bestimmt, und zwar das algorithmisch beeinflusste Kaufverhalten, durch das sich die Zimmer der mit dem Internet aufgewachsenen Jugend mehr und mehr angleichen. Alles zusammen verbindet er zu einem ästhetischen Arrangement, das einerseits aufgrund der industriell gefertigten Produkte eine Kühle ausstrahlt, und trotzdem spielerische Aspekte beinhaltet. Die elektronischen Geräte in der Ausstellung verband Koetting in *Sustainable Hours* über ein LAN-System. In einer vorher festgelegten Frequenz gehen sie, angetrieben durch Solarstrom, in Betrieb. So entsteht ein lebendiges, in sich geschlossenes System von Licht und Klang, das nicht natürlich, sondern hochtechnisiert ist. Eine elektronisch synthetisierte Stimme unterbricht von Zeit zu Zeit die gesteuerte Ruhe, um Texte aus verschiedensten Punk-Hymnen vorzutragen. Der Widerstand wird hier scheinbar von den unabhängigen, animierten Maschinen Teil des Systems und in die kapitalistischen Kreisläufe eingebettet.

Hier wird aber auch die Frage gestellt, was von der Gesellschaft als wertvoll erachtet wird, gerettet zu werden.

zwischen den einzelnen Performer*innen entstehen einzelne Interaktionen, sie bieten sich Hilfe an und leisten sich Gesellschaft. Die Technik ist dabei stets ein wichtiger Teil: Wenn Koetting beispielsweise mit einer Kamera seine Haut filmt und das Video auf dem Smartphone neben ihm zeitgleich abspielt. Trotz der Langsamkeit seiner Performances und der ausdauernden Länge kommt es niemals zur Langeweile. Stattdessen gewinnen eben die von Baraitser proklamierten Tätigkeiten an Bedeutung: verweilen, warten und fürsorge.

Koetting arbeitete bereits in den vergangenen Jahren mit der Idee einer lebendigen Szenografie. 2017 hatte er in seiner Installation für das 3hd-Festival in Berlin ein Bühnenbild mit dem Titel *Nothing left* entwickelt, das zweimal das Abendprogramm im HAU Hebbel am Ufer mit verschiedenen Musik-Acts begleitete. Verschiedene Gegenstände wie ein Wasserspender, Fitnessgeräte, Gehhilfen und Krankenbetten wurden während der Umbauzeiten und Pausen von Performer*innen aktiviert. In weiße Kittel gekleidet und mit Verbänden versorgt, wurde für Koetting das Theater in einen kritischen Zustand versetzt und als sterbender Patient gesehen. Über dieses »künstliche Notfallbeatmungsgerät«⁴ fragt Koetting, wie die Zukunft der Bühne gesichert werden kann, indem er das Verhältnis von Theater und Illusion verhandelte.

Auch die Werke von Koetting selbst sind in Netzwerken von Objekten, Personen und Bildern angelegt, deren Konstellationen er stets verändert. Die Arbeit *Prospective Cyclones / 2018–2020* (2018), ein Badeanzug bedruckt mit den Namen von damals bevorstehenden Hurrikanen in den USA, entwarf er für seine Ausstellung *Sustainable Hours* bei Cooper Cole in Toronto und montierte ihn dort an einer Stange an der Wand. Im Kunstverein Göttingen verwendet er ihn erneut, dieses Mal auf dem Boden liegend inmitten einer Wasserlache unter einer tropfenden Aufhängung. Nicht nur wiederkehrende Objekte zeichnen Koettings Netzwerke aus, sondern auch die verschiedenen Kollaborateure, die ihn zum Teil über mehrere Jahre begleiten. Eine Praxis, die in der Performance und im Theater selbstverständlich ist, die im Kunstbetrieb zugunsten der Annahme des Künstlergenies nach Außen/in der Öffentlichkeit meist reduziert wird. Der Klangkünstler und Kurator Nozomu Matsumoto mit dem Koetting das Kollektiv EBM(T) bildet, entwickelte mit ihm den Soundtrack für *Remain Calm*. Eine andere wichtige Kollaborateurin für das Langzeitprojekt *Remain Calm* war die Autorin Miriam Stoney. Gemeinsam mit Koetting sammelte sie zum Thema passende Texte, dann schrieb sie davon inspiriert live in der Ausstellung und wurde damit Teil der Performance. Koetting öffnet so den Entstehungsprozess für die Mitwirkenden aus verschiedenen Professionen. Er selbst springt zwischen den Rollen und ist Installationskünstler, Dramaturg, Performer und Komponist zugleich.

Eines der Schlagworte, das Koetting in Bezug auf seine Werke interessiert, ist die Resonanz. Resonanz entsteht bekanntlich, wenn durch Schwingungen eines Körpers eine Bewegung eines anderen angeregt wird; er ist somit ein relationaler Begriff. Resonanz ist bei Koetting nicht nur als akustisches Phänomen zu verstehen, auch wenn die Musik das verbindende und prägende Element

in den Performances des Künstlers ist, sondern ist im übertragenen Sinne auch auf andere Formen der sensuellen Wahrnehmung und des Miteinander anzuwenden. Koetting setzt auf die feinen Resonanzen von technologischen und natürlichen Objekten, Klängen, Düften, den performenden und anwesenden Körpern und der Begegnung all dieser Faktoren in einem Raum.

1. Koetting, N. (23. Juli 2019): *Collectivity during crisis: talking scenography, smart homes & safety demo aesthetics with artist Nile Koetting ahead of Paradise Found 2* [Interview mit Jared Davies, Autor von aqnb], Online unter: <https://www.aqnb.com/2019/07/23/nile-koetting-paradise-found/>
2. Latour, Bruno: *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*. Translated by Catherine Porte, Cambridge 2018
3. Baraiter, Lisa: *Enduring Time*, Bloomsbury, London 2017, S.2
4. 3hd Festival 2017, Veranstaltungstext

Tomke Braun ist Kuratorin und Autorin aus Berlin. Ihr Interesse gilt dem Erproben von alternativen Ausstellungserfahrungen und interdisziplinären Denkweisen. Sie ist seit 2018 Kuratorin des Ausstellungsprogramms vom Kunstverein Göttingen und Co-Kuratorin von 3hd, einem hybriden Festivalformat des Berliner Kollektivs Creamcake.

Säuseln gegen den Faschismus

Tobi Müller

Was trennt das deutschjüdische Chanson der Zwanzigerjahre von identitären Liedern von heute, was Billie Holliday von Autotune? Vor allem die abnehmende Ambivalenz in der Stimme. Ein Lob des richtigen Falschsingens.

Is zur Machtergreifung der Nationalsozialisten war Alfred Kerr einer der wirkungsmächtigsten Berliner Feuilletonisten. Und es ist bezeichnend, dass selbst ein »Großkritiker« wie der deutschjüdische Kerr, dessen Königsdisziplin die Theaterkritik war, wenig Berührungssängste mit jenen Künsten hatte, die das durchschnittliche Nachkriegsexemplar dieser Gattung auch mit Glacéhandschuhen lange nicht anfassen sollte. Die Rede ist von Kabarett, unbedingt mit dem knarrenden K. Der harte Buchstabe zeigt die sprachliche Integration des Kulturimports an, der als »le cabaret« aus Frankreich eingereist war. Alfred Kerr nannte das neue deutsche Kabarett eine Verbindung von »Kot und Glorie, Himmlischem und Niederem«. Kurz: Er benannte damit die Ambivalenz als den Kern des Kabarett.

Das Kabarett der Weimarer Republik war weniger wortlastig, musikalischer, revuehafter, als das politische, aber noch immer musikalisierte Kabarett etwa von Hanns Dieter Hüsch in den Siebziger- und Achtzigerjahren. Von Comedy, wie sie seit den Neunzigerjahren die Kleinkunst und das Fernsehen dominiert, ist das Kabarett weit entfernt. Ausnahmen im Mainstream: musikalische Camp-Phänomene, die den Rückgriff auf historische queere Kulturen betonen, etwa bei den Geschwister Pfister oder bei Gayle Tufts. Sogar

der von Thomas Hermanns gegründete Quatsch Comedy Club verhält sich offensiv divers, was sexuelle Orientierung angeht.

Die Ambivalenz beginnt bereits im Publikum. Wer jahrelang Kleinkunstveranstaltungen besucht hat, kennt diese aufgekratzte Unklarheit im Gemeindesaal oder im Eventzelt, die Mischung aus queerem Großstadtpublikum und scheinbar biederem Freund*innen der mal derben, oft ironischen, politischen und immer etwas *over the top*-Unterhaltung. Um Berlin, schon lange Hauptstadt des Kabarett, als saloppes Beispiel zu nehmen: Man traf da einen entspannten Querschnitt aus Schöneberger Homos und Brandenburger Heten, bevor jemand queer sagte. Doch das beschreibt nur den ersten Eindruck. Der zweite, wichtigere stellt die Zuschreibung gleich in Frage, denn warum soll Brandenburg nicht queer sein, und warum Berlin nicht straight? In der Öffentlichkeit muss Ambivalenz heißen: nicht wissen, offenlassen, das Spiel nicht nur aushalten, sondern geradezu genießen. Wer sitzt neben mir? Egal, wir sind ja nicht auf dem Dorf. Von dieser durchaus erotischen, großstädtischen Fremdheit wussten die Stimmen des frühen Kabarett besonders viel.

Einer der besten Komponisten des historischen Kabarett, der dem Hohen das Niedere einhauchte, war Friedrich Hollaender. Im Ersten Weltkrieg dirigierte er Frontkapellen, was womöglich ein Stück weit erklärt, warum danach der heilige Ernst der hohen Kultur bei ihm nachließ. Jeder Schock zieht einen neuen Realismus nach sich. Und bei Hollaender hört man ihn bis heute auf den Aufnahmen. Die Stimmen sind aus dem Lot, sie

treffen die Töne oft nur per Glissando, sie schlittern durch die Akkorde, als torkelten sie angesichert über das Kopfsteinpflaster Berlins. Damals eine Stadt, die mehr Einwohner*innen hatte als heute, auf deutlich weniger Wohnraum. Wie seine

gerjahre klingen die Lieder von Hollaender noch torkelnd, roh und hoffnungsvoll verpeilt. Gesäuselt eben. Ebinger hört sich an, als würde sie bewusst offenlassen, ob die prekären Glissandi-Effekte Unverschultheit signalisieren sollen oder

Das Säuseln dagegen entspricht der Uneigentlichkeit, dem offenen Spiel, dem Gegenteil des Mit-sich-selbst-Identischen.

Songs zu singen seien, beschrieb Hollaender so: »Am schärfsten sind sie ja, wenn man sie säuselt.«

Der Klang der Ambivalenz, das Säuseln als Tonalität der Uneigentlichkeit, kommt besonders bei Blandine Ebinger zur Geltung, Hollaenders erster Frau. Es gibt auch tolle Aufnahmen von Marlene Dietrich aus dem »Blauen Engel«, etwa Hollaenders Smash Hit »Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt«. Aber Dietrich wirkt schon 1930 *larger than life*. Die Figur der überzeitlichen Diva, die in die Ewigkeit strahlt, lässt weniger Offenheit zu. Ihre Performance ist aus Stahl, als müsste sie haltbar bleiben für eine lange Nachgeschichte (was ihr gelang). Die Melodie in »Von Kopf bis Fuß...« ist bereits begradigt, die Stimmführung wirkt sicherer als im Kabarett üblich. Das ist bereits mehr Glorie als Kot, um im Bild von Alfred Kerr zu reden.

Die Ambivalenz zeigt sich bei Dietrich im neuen Medium Tonfilm anders. Kerr schreibt in sein Tagebuch über den Star: »Das Stärkste der Frau liegt in dem, was Flaubert *impassibilité* nennt. In dieser kaum bewegten Art, etwas abzulehnen – auch einen Schmerz.« Dietrich ist eine Vertreterin der Kultur des Cool, wenn das heißt: eine potentiell gefährliche, *heiß*e Situation muss durch das Verhalten, bei einer Sängerin durch den Vortrag, gleichsam gekühlt werden. Reagiert diese Coolness, deren Stimme sich weniger Verletzlichkeit leistet, 1930 bereits auf die Gefahr des Nationalsozialismus?

Bei Blandine Ebinger zu Beginn der Zwanzigerjahre

ob die Aufnahme erst nach einer guten Flasche begann. Mit anderen Worten: Ist es Kunst oder das zufällige Korn der Stimme? Dies in der Schwebe zu halten, sollte sich später als die Kernkompetenz fast aller Pop-Musik erweisen.

*

Kontur erhält diese Ambivalenz der Kabarettstimmen besonders, wenn sie fehlt. Das *Variété Identitaire* aus Halle versuchte eine Zeit lang, über die Form des historischen Kabarettliedes rechtsextrême Inhalte zu verbreiten. Auf der Seite der Vereinigung »Ein Prozent« steht: »Bei den charmant im Stil der ›Goldenen Zwanziger‹ aufbereiteten Videos handelt es sich dabei nicht um billige Agitationspropaganda, sondern um handgemachte Musik mit selbstgeschriebenen Texten. Die beiden Künstler sind Aktivisten der Identitären Bewegung in Halle.« Was Melanie Schmitz (Gesang) und Till-Lucas Wessels (Piano) dann selbst und von Hand machen, zeigt die zuverlässige Unkenntnis von Popkultur in der extremen Rechten. Das Lied »A Jamais Idéaliste« versucht die übliche Umdrehung der Täterperspektive, man kann das schon alles mitsingen, kaum hat es begonnen. Die Regierung gehe gegen das eigene Volk vor, während Islamisten das Land zersetzten, die Meinungsfreiheit sei bedroht und vieles mehr.

Interessant ist nicht der Text, sondern die musikalische Differenz zum historischen Referenten, zum Beispiel zu Blandine Ebinger eben.

Denn Melanie Schmitz versucht redlich, richtig zu singen, was ihr nicht so ganz gelingen will. Die Stimme drückt dabei, die Phrasierung kennt kaum Dynamik. Das ist das Gegenteil von Säuseln. Die Botschaft, schnürt ihr den Kehlkopf zu, verhindert jede Eleganz. Das Säuseln dagegen entspricht der Uneigentlichkeit, dem offenen Spiel, dem Gegen-

Die Abwesenheit von ambivalenzintoleranten Ästhetiken hat mit zwei genuinen Pop-Faktoren zu tun: mit der Technologie der Verstärkung und mit der partizipativen, kaum kontrollierbaren Rezeption. Beides sind Waffen gegen die Eindeutigkeit. Allerdings gerät da viel ins Rutschen, aber dazu am Schluss.

Techno ist in seiner Abstraktion derart ideologiefreudlich, dass sich damit noch nie ein Staat machen ließ.

teil des Mit-sich-selbst-Identischen. Identitäre und rechtsextreme Inhalte vertragen keine Ambivalenz. Ist das der Grund, warum es in Deutschland trotz großer Probleme mit rechten Jugendkulturen, rechtem Terror und rechter Parteien noch keine richtige rechte Pop-Musik gibt, die einigermaßen in die Breite wirkt? Noch nie gegeben hat? Das Variété Identitaire scheint schon länger verwaist zu sein auf Youtube.

*

Die bekannten Bestrebungen der rechten Vordenker*innen, kulturelle Hegemonie anzustreben und auf dem Feld den Kampf zu intensivieren, sind im Pop eher rührend als gefährlich. Es gibt seit Jahrzehnten Künstler*innen, die sich sexistisch und rassistisch äußern, vom besoffenen Eric Clapton bis hin zum irrlichternden Morrissey; es gibt das fortschreitend eindeutige Geraune von Xavier Naidoo bis Andreas Gabalier; und es gibt Rammstein, die für Rechte dann doch zu vieldeutige Bilder produzieren. Der Musikmarkt war stets offen für rassistische und sexistische Praktiken und Sprachen, ohne Zweifel. Aber eine rechte Pop-Ästhetik, die sich entsprechend durchsetzt? Nein. Das liegt weder an höheren Moralvorstellungen noch am Bewusstsein für die Rolle von marginalisierten Gruppen in der Popgeschichte und schon gar nicht an einem ethischen Code in der Kulturindustrie.

Pop-Musik ist eine Kunst der schwachen, verwundeten, der unkonventionellen Stimmen. Pop ist Verstärkung. Die Aufnahmetechnik und das Mikrofon erlaubten eine völlig neue Phrasierung, eine Intimität und Zerbrechlichkeit, die unverstärkt keinen Saal überleben würden. Pop entstand in einem neuen, sehr dynamischen Markt der Teenager. Er konnte (und kann) vieles inkorporieren, gerade auch das Alte: Elvis Presley zum Beispiel ist noch ein »guter« Sänger, seine Stimme hat anfänglich Kraft und Elastizität – Spuren von Country, Bluegrass, Echos von Gospel.

Aber bereits der Raumklang auf den ersten Elvis-Aufnahmen des Produzenten Sam Phillips klingt extrem künstlich, weit weg von einer naturalistischen Akustik. Das liegt am sogenannten *slap back echo*, das Phillips in den Sun Studios in Memphis erfand und hütete wie ein Geheimnis. Im Prinzip lässt er die Stimme von zwei leicht verschobenen Bändern laufen und erzeugt so eine Verzögerung, die als Halleffekt zu hören ist (etwas auf »Blue Moon of Kentucky«). Diese Stimme kommt bereits von *outer space* und definierte einen Standard des *early Rock'n'Roll*, einer Musik, die der Mehrheitsgesellschaft in der Tat *alien* vorkam. Buddy Hollys Stimme ist dann wirklich dünn, dazu trägt er eine dicke Hornbrille. Der schwache Nerd im Scheinwerferlicht, das geht nur mit Mikrofon, Verstärkung.

Eine der eindrucklichsten Aufnahmen der Pop-

geschichte: Billie Holiday singt »Strange Fruit«. Die seltsame Frucht, die am Baum hängt, sind afroamerikanische Opfer weißer Lynchjustiz im Süden der USA. Holiday singt den Song immer wieder, ab 1939 bis zu ihrem Tod 20 Jahre später. Sie kann ihn auch dann noch singen, als ihr Leben wenig mehr zu bieten hat als Depressionen. Das Lied handelt vom Überleben in einer Zeit des Todes – eine größere Spannung gibt es nicht. Die Stimme berichtet davon nicht laut, souverän und stark, sondern lädiert, man meint die vielen Körner auf den Stimm- und vielleicht auch auf den Tonbändern zu hören.

*

Sexuelle Mehrdeutigkeit ist bestimmt nicht an die Verstärkung gekoppelt, aber die Membran des Mikrofons kann sie differenzierter zum Leuchten bringen. Auch Little Richards Stimme ist gestählt von den lauten und räumigen Bars der Rhythm and Blues, aber wie er, etwa in »Lucille« japsend am Ende der Phrase in die Kopfstimme wechselt, hört man in der Verstärkung viel klarer. Unfassbar, wie queer sich diese Aufnahme von 1957 heute anhört. Und wie Jerry Lee Lewis in demselben Jahr mit »Great Balls of Fire« eine ähnliche Technik anwendet und eine andere Grenzüberschreitung nahelegt – wie so oft im Rock eine zutiefst machistische bis übergriffige. Ambivalenz ist keine zwingend achtsame Kuschelzone, sie kann auch richtig ungemütlich werden, wie jede Feier der Entgrenzung.

Kaum ein Moment fasst die unkontrollierbaren Vibes offener Pop-Kommunikation besser als das Open-Air-Konzert von Altamont 1969 (Kalifornien). Es hätte ein zweites Woodstock werden sollen, ein großes Hippie Happening. Das vor Ort kursierende LSD war stark und böse, die Ordner vor der Bühne gehörten den Hell's Angels an. Man muss also von ungünstigen Rahmenbedingungen spre-

chen. Aber ist es ein Zufall, dass es ausgerechnet während des Auftritts der Rolling Stones zu einem Gewaltausbruch kam und ein afroamerikanischer Besucher, der mutmaßlich ein Messer in der Hand hatte, von einem Rocker niedergestochen wurde? Mick Jagers Ironie und Maskerade bei »Sympathy for the Devil« war der Verstärkung nicht mehr gewachsen, die Lautstärke lässt unter Umständen wenig Mehrdeutigkeiten zu. Der Dokumentarfilm Gimme Shelter zeigt, dass der Mord an Meredith Hunter am Schluss von »Under my Thumb« geschah. Der Cocktail aus schlechten Drogen und Lautstärke zerquetschte die spielerische Offenheit.

Rock habe seine Unschuld in Altamont verloren, sagte man damals. Gleichzeitig stieg die Leistung der Verstärkeranlagen deutlich. Die Stimmen und die Instrumente erhielten fortan eine solche Kraft, dass die Kategorie der Ambivalenz nicht mehr in der Musik selbst zu verorten war, sondern im unüberblickbaren Verhalten der Crowd. Ob Punk oder Disco, im Zentrum stand ab Mitte der Siebzigerjahre weniger eine verletzte Stimme als die Partizipation des Publikums: Tänze, Moves, Styles, Codes. Hip-Hop war von Anfang an viel mehr als Sprache, das wird in Deutschland gerne vergessen, wo es viel schneller um problematische Texte ging als um lokale Praktiken, um Beats, um idiosynkratische Tänze in spezifischen Communitys. Das lässt sich selten auf ein globales Niveau extrapolieren, ohne die Vielheit der Codes zu verflachen. Und Techno ist in seiner Abstraktion derart ideologiefreudlich, dass sich damit noch nie ein Staat machen ließ. Man muss allerdings nur Freund*innen aus den neuen Bundesländern fragen, wie sie denn so die gloriosen Technoneunziger auf dem Land erfahren haben, um zu sehen: Bei so viel Raum für Projektionen blieb Techno auch offen für Nazis.

Pop-Musik ist allerdings spätestens seit der digitalen Entkoppelung von Bild, Ton und Text und der potentiellen Reduktion auf das reine Audiofile

kein primärer Schauplatz progressiver Strömungen mehr. Keine einzige soziale Bewegung der letzten 20 Jahre hatte einen spezifischen Sound – weder Occupy noch die hoffnungsvollen Anfänge des Arabischen Frühlings, bei Fridays for Future spielt Musik nicht die geringste Rolle. Es macht

Keine einzige soziale Bewegung der letzten 20 Jahre hatte einen spezifischen Sound – weder Occupy noch die hoffnungsvollen Anfänge des Arabischen Frühlings, bei Fridays for Future spielt Musik nicht die geringste Rolle.

eher den Anschein, als würde die Pop-Musik den umgekehrten Weg gehen wollen und gesellschaftlichen Umwälzungen hinterherrennen. Kaum ein Interview mit jüngeren Popmusiker*innen, die nicht ihre antisexistischen, antirassistischen Überzeugungen in den Vordergrund rücken und versuchen, alles richtig zu machen. Von Ambivalenztoleranz kann da keine Rede sein, auch nicht links. Und das geben auch die Stimmen wieder preis, als wären wir an einem ähnlichen Punkt wie die Dietrich 1930. Doch die hatte kein Autotune.

*

Autotune ist ein Effekt, der zwei Dinge gut kann. Zum einen die Tonhöhe bei jedem größeren Popkonzert korrigieren. Man ist heute schockiert, wenn Autotune fehlt wie beim europäischen Liederwettbewerb Eurovision Song Contest, wo der Effekt nicht zugelassen ist. Zum andern kommt Autotune als Verfremdungseffekt zum Einsatz, um damit künstliche Melismen zu erzeugen, die auch künstlich klingen sollen, wie Schlieren serbelnder Rechner. Das kann reizvoll wirken, doch in vielen Popmusiken wurde der Effekt zum naturalisierten Standard. Es sind posthumane Stimmen, klar. Es sind aber auch Stimmen nach der Ambivalenz, sie kennen keine Schwäche mehr, keinen Zufall, keine Überraschung. Die Ereignis-

haftigkeit ist ihnen abhandengekommen. Es geht darum, klanglich wie ideologisch, alles richtig zu machen.

Neuere Entwicklungen zeigen bereits, wie die Ambivalenz zurück in die Musik findet. Im **Mainstream**: Billie Eilish, deren Stimme gehaucht

klings, kaum prozessiert. Sie ist der erste weibliche Popstar, der nicht nur von Leistung und Wille erzählt, sondern erst einmal lieber ein bisschen auf die Füße starrt. Dieses teenagerhafte »Ich möchte lieber nicht« von Melvilles Verweigerungskünstler »Bartleby, der Schreiber« war bislang männlich identifizierten Menschen vorbehalten, etwa Robert Smith von The Cure in den Achtzigerjahren und heute einer Legion von Cloud Rappern, deren verlangsamter Flow an die Südstaaten der USA erinnert, noch mehr aber an das Codein im Hustensaft, den man gerne Cocktails beimischt. Als Frau oder divers identifizierte Menschen durften nur selten schlaff sein. Mit Eilish ist diese Haltung jetzt auf Augenhöhe mit James Bond angekommen.

In den letzten zehn Jahren sind an den weiten Rändern des Pop, Musiken in die Breite gewachsen, die viel mit Unberechenbarkeit und Improvisation arbeiten. Was zum Beispiel der britische Popkritiker Simon Reynolds unlängst **Conceptronica** nannte, also ehemals dem strengen Beatdiktat des Clubs unterworfenen elektronischen Tanzmusik, die heute viel freier und sehr konzeptionell in Kunstkontexten auftaucht und eigene Festivals auf der halben Welt zur Verfügung hat. Oder, das erstaunt am meisten: Jazz. Auf Jazz-Konzerten und -Festivals ist man mit bald 50 auf einmal nicht der Jüngste. Wie sehr die Bezeichnung Jazz da noch

greift, ist eine andere Frage. Jedenfalls wächst ein jüngeres Publikum nach, das die kontrollierte Unkontrollierbarkeit improvisierter oder experimenteller Musik schätzt. Dabei fällt ein altes Instrument auf, das sowohl in den **Conceptronica** wie auch im Jazz wieder öfter zu sehen ist: analoge, oft modulare Synthesizer. Sie lassen sich nur schwer stimmen. Die Grenze zwischen Unfall und intendiertem Geräusch ist nicht immer zu bestimmen. Es ist die alte Pop-Ambivalenz zwischen Kunst und authentischem Unvermögen, die von der Stimme in die Maschine migriert ist. Und von da ins Kollektiv.

Tobi Müller ist Berliner Journalist und Moderator mit, je nach Pegel, deutlichem Schweizer Hintergrund. Er schreibt und spricht über darstellende Künste, Digitalität, Pop und drückte vor Corona das Durchschnittsalter in Clubs nach oben.



Konzertreihe des
ensemble mosaik
im Kesselhaus in der
Kulturbrauerei Berlin

3. September 2020 20 Uhr
UpTo10 - chimaeras
Neue Werke von Orm Finnendahl,
Chatschatur Kanajan*, Elena Rykova /
María Korol, Liping Ting

16. Dezember 2020 20 Uhr
UpTo10 - codices
Neue Werke von Sebastian Claren,
Irene Galindo Quero, Enno Poppe /
Michael Lentz / Wolfgang Heiniger,
Martin Schüttler

9. Februar 2021 20 Uhr
UpTo10 - constructions
Neue Werke von Marco Döttlinger*,
Malte Giesen*, Hanna Hartman*,
Stefan Streich*

ensemble mosaik

Gefördert aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds
* Kompositionsaufträge finanziert durch
die Ernst von Siemens Musikstiftung

Strukturen bauen, um Strukturen zu verwischen

Ein Überblick zu musikalisch-kollektiven Praktiken

Dahlia Borsche

Kollektive Praxis ist die Zukunft! Höre ich immer wieder. Meine reflexhafte Abwehr gegen solcherlei Hype war in diesem Fall gar nicht meiner Skepsis dem Kollektiv an sich gewidmet, sondern eher dem Gedanken geschuldet, dass ja zu einem so weit verbreiteten Phänomen sicher schon alles gesagt sei. So zahlreich und scheinbar selbstverständlich, wie Kollektive in künstlerischen Praktiken verbreitet sind, müsste das Thema auch diskursiv ein alter Hut sein. Erstaunlicherweise wurde aber bisher relativ wenig zum Thema geschrieben, zumal in der Musik (im Gegensatz

künstlerisches Kollektiv, deren zentrales Medium Klang ist.² Wie der Name nahelegt, ist dieses Kollektiv artenübergreifend, d.h. es schließt nicht nur verschiedene Menschen, sondern auch andere Organismen wie Bakterienkulturen oder Pilze sowie Machine Learning Systeme als Akteure mit ein. Die Installationen, die sie in der daadgalerie präsentiert haben, stammen aus der Serie ihrer Hardware-Sets *Ontological Machines* und sind insofern paradigmatisch für ihre gesamte Arbeit, da sie den Dualismus ihres künstlerischen Ansatzes transportieren. Zum einen nutzen sie neueste tech-

Anders als bei der Präsentation eines autonomen Werkes geht es in solchen Kollaborationen darum, einen Prozess mit offenem Ende anzustoßen.

zur Bildenden Kunst und verschiedenen akademischen Disziplinen wie den Gender Studies), wenn auch der Begriff gerne immer und überall fallengelassen wird. Kollektive sind nun mal in aller Munde. Diese Diskrepanz zwischen der Allgegenwärtigkeit und dem fehlenden Diskurs ist mir das erste Mal in der Vorbereitung auf meine Zusammenarbeit mit Interspecifics so deutlich aufgefallen. Dieses Kollektiv hatte ich über das Berliner Künstlerprogramm für sechs Wochen nach Berlin eingeladen. Im Rahmen dieses Aufenthalts haben sie Ende November 2019 eine Ausstellung mit zwei Installationen in der daadgalerie eröffnet.¹

Interspecifics sind ein interdisziplinäres,

nologische Entwicklungen, bauen und programmieren DIY-Apparaturen, experimentieren mit naturwissenschaftlichen Versuchsanordnungen und feiern die oft rohe und nüchterne Ästhetik von Maschinen. Der Begriff »ontologisch« auf der anderen Seite spielt auf große philosophische Fragen an, denen Interspecifics mit ihrer Arbeit auf der Spur sind: »Was ist der Mensch?« Nichts weniger als das Wesen und die Grenzen des Menschen werden hier auf technologischer und sinnlicher Ebene verhandelt. Interspecifics wissen die vermittelnden und affirmativen Eigenschaften von Klang und die außergewöhnliche Schönheit und Komplexität selbst einzelliger Bakterienkulturen

gut einzusetzen und zu präsentieren. Besucher*innen der Ausstellung haben einen Zugang zu der Arbeit gefunden, schon bevor sie den technischen Aufbau verstanden, sich in die Funktion und Art der verwendeten Algorithmen eingelesen oder sich die lateinischen Namen den Bakterien gemerkt haben. Oft gab es die Rückmeldung, dass Menschen, die maschinenaffiner Kunst normalerweise ablehnend gegenüberstehen, überrascht waren, wie entwaffnend Interspecifics ihnen diese Skepsis genommen haben und wie groß ihre Lust dann war, sich auch mit den technischen Details zu beschäftigen.

Temporäre Kollektive

Diese besondere Zugänglichkeit hat sicher auch

mit dem interaktiven Charakter und der Prozesshaftigkeit der beiden Installationen zu tun. Kollektive künstlerische Praxis endet meistens nicht an den Grenzen des Kollektivs, sondern geht eine Kollaboration³ mit dem Publikum ein, die auf Austausch und Kommunikation abzielt. Anders als bei der Präsentation eines autonomen Werkes geht es in solchen Kollaborationen darum, einen Prozess mit offenem Ende anzustoßen, an dem sich auch das Publikum beteiligt. Die Kunsthistorikerin Suzi Gablik hat das schon zu Beginn der 1990er Jahre mit »konnektiver Ästhetik« beschrieben und festgestellt, dass die zeitgenössische Kunst »orientiert (sei) an der Erzeugung von geteiltem Verständnis und dem unhintergehbaren Verwobensein von Selbst und Anderem, von Selbst und



Aufbau einer mikrobiellen Energiezelle und eines Analog/Digitalsynthesemoduls [CV auf Midi] mit Teensy 3.5. © Interspecifics

Gesellschaft⁴. Nicolas Bourriaud nannte wenig später solche künstlerischen Praktiken, die sich mit menschlichen Beziehungen und dem gesellschaftlichen Kontext beschäftigen und eher als sozialer Praxis zu lesen sind, »relational« und später »radikal«⁵. Grant Kester, ebenfalls Kunsthistoriker, entwickelte daran anknüpfend den Begriff der »dialogischen Ästhetik«⁶. Er fordert eine Ästhetik, die prozesshaft und ergebnisoffen ist. Der Fokus sollte auf dem kommunikativen Vorgang liegen, auf Wissensproduktion, die transformative Kräfte entfalten könne. Damit ist die Praxis von Interspecifics und vieler anderer künstlerischer Kollektive treffend beschrieben. Der kollektive Gedanke von Interspecifics geht weit über ihre einzelnen Arbeiten oder die spezifische Gruppe von Akteuren hinaus. In ihren weltweit stattfindenden Workshops

vernetzen sie Wissen und machen es im Internet offen zugänglich. Ähnlich dem Prinzip von Wikipedia können sie durch Teilen und Beteiligung ihr Wissen organisch und verzweigt wie ein Rhizom vervielfältigen und damit strukturelle Ungleichheiten aushebeln.

Diese Art der Kollaboration mit dem Publikum findet sich auf andere Art auch im Akt des kollektiven Hörens wieder. Eine Besonderheit performativer Künste ist die gemeinsame Anwesenheit in einem bestimmten Raum für eine bestimmte Zeitspanne, eine Situation, für den die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte den Begriff »Kopräsenz« geprägt hat. Das Konzert stellt uns einen Raum zur Verfügung, in dem wir uns versammeln und an einer konzentrierten, gemeinschaftlichen Kommunikation teilhaben. Es bietet

die unmittelbare Gegenwart einer temporären Gemeinschaft in einem Spannungsfeld von Intimität und Anonymität – eine Art der Kollektivierung

unterschiedlicher Menschen, aber sie wären kein Kollektiv, würden sie nicht an gemeinsamen Werten festhalten, gemeinsame politische oder auch

Hier sind nicht nur Grenzen zwischen Privatem und Beruflichem aufgehoben, sondern schwimmen auch zwischen künstlerischer Praxis und politischer Aktion.

und des Community-Building, die ich einzigartig im Vergleich zu allen anderen Kunstformen finde, vielleicht nur übertroffen vom gemeinsamen Singen. Musik per se ist eine kollektive Praxis.

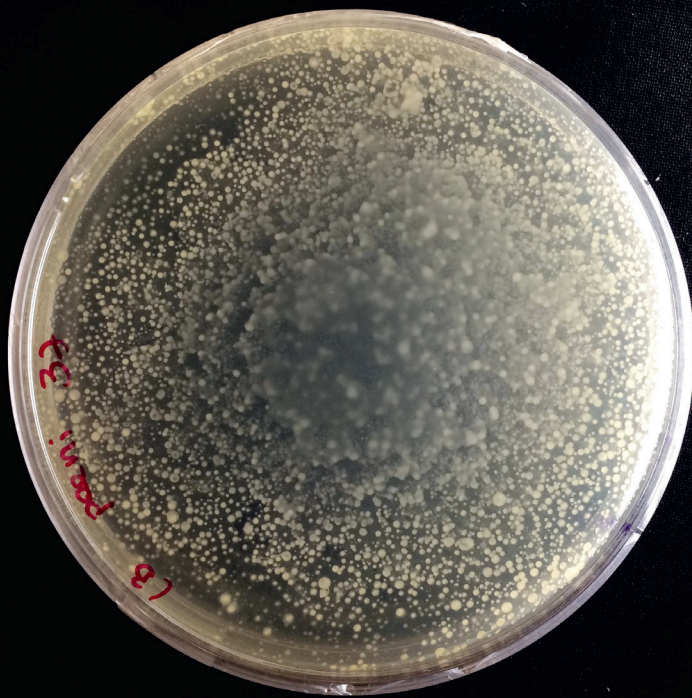
Annäherungsversuche

Für eine relationale, dialogische und konnektive ästhetische Praxis braucht es allerdings nicht zwangsläufig ein Kollektiv. Eine Kollaboration mit dem Publikum kann theoretisch ebenso von individuellen Künstler*innen anvisiert werden. Zeit also, einmal genauer zu buchstabieren, was mit kollektiver Praxis überhaupt gemeint sein kann: Ein Kollektiv ist erst einmal mehr oder etwas anderes als die Idee der Kopräsenz von Aufführenden und Publikum. Kollektive Praxis ist auch nicht die Kollaboration im Sinne der interaktiven Einbindung des Publikums, auch wenn hier ein temporäres Kollektiv zwischen Publikum und Künstler*innen entsteht. Kollektive Identitäten wiederum beschreiben einen Zusammenhalt unter Menschen, die sich nicht persönlich kennen und im Alltag nicht direkt miteinander agieren. Hier geht es um ein symbolisches Kollektiv mit einer abstrakt begründeten Kohärenz, wenn auch mit sehr direkten Folgen für den Alltag. Künstlerische Kollektive dagegen sind ein Zusammenschluss von Menschen, die nicht nur eine Eigenschaft wie beispielsweise Nationalität teilen, sondern sie sind ein Zusammenschluss, der darauf ausgelegt ist, gemeinsam zu handeln und gemeinsam festgelegte Ziele zu verfolgen. Kollektive sind zum Teil zwar ein Verbund äußerst

ästhetische Überzeugungen haben. Damit sind auch Kollektive ein meist kleineres, aber vor allem intensiveres Bündnis als eine Gemeinschaft oder Community, die jeweils auf eher losen Grundwerten oder nicht selbst gewählten Gemeinsamkeiten wie Nachbarschaft oder Migrationsgeschichte beruhen. Die Handlungsmacht (agency) von Kollektiven ist damit sehr viel direkter und größer als die von anderen Gemeinschaften. Kollektive werden freiwillig gegründet und betreten. Die eigene Wahl ist auch das, was sie grundlegend von Familien unterscheidet, während sie eine ähnliche Bindungsqualität wie enge Verwandtschaftsverhältnisse haben und oft über einen langen Zeitraum bestehen. Menschen, die sich zu einem künstlerischen Kollektiv zusammengeschlossen haben, tun das nicht nur für ein spezifisches Projekt, sondern langfristig und unabhängig von Einzelprojekten, womit sie sich wesentlich von einer einfachen Kooperation, also einer projektbezogenen Zusammenarbeit unterscheiden. Oft verbringen ihre Mitglieder auch über die eigentlichen Produktions- oder Probenprozesse hinaus Zeit miteinander, teilen und besprechen weit mehr als ästhetische Ansichten oder Projektdetails. Es geht um politische und private Problemfelder und Werte, weshalb die gemeinsam geteilten Grundansichten so entscheidend für den Erfolg oder überhaupt die Bildung von Kollektiven sind.

Zusammenhalt und Haltung

Im Rahmen des Berliner DICE-Festival im November 2019 haben Edna Bonhomme und Luiza Prado



Mikroorganismen als Kompositionsquelle für eine audiovisuelle Partitur, Speculative Communications (2017) © Interspecifics

in der Taborkirche ihre kollektive Praxis vorgestellt und das künstlerische Kollektiv generell zur Diskussion gestellt.⁷ Nach dem Vorbild von aktivistischen Kollektiven wie dem *Combahee River Collective*⁸ gehe es ihnen in ihrer Praxis in erster

ist, patriarchale und binäre Strukturen zu verwischen und aufzubrechen. Kollektive können sich gängigen Kategorisierungen wie Gender oder Nationalität besser entziehen als Einzelpersonen. Manchmal kann man noch nicht einmal genau

Maschinen, Algorithmen und Bio-Organismen sind für sie gleichberechtigte und handlungsfähige Kollektivmitglieder.

Linie darum, im Prozess voneinander und miteinander zu lernen, alte Denkmuster aufzubrechen, sich selbst zu hinterfragen. Hier sind nicht nur Grenzen zwischen Privatem und Beruflichem aufgehoben, sondern schwimmen auch zwischen künstlerischer Praxis und politischer Aktion. Eine klare politische Haltung, wenn auch nicht immer gleich Aktivismus, ist ein weiteres verbreitetes Merkmal von Kollektiven. Das hat nicht nur damit zu tun, dass sich wie oben beschrieben in Kollektiven Gleichgesinnte verbünden, sondern auch damit, dass diese Art des gemeinsamen Handelns eine probate Struktur für marginalisierte, non-konforme, queere Stimmen bietet. Kollektive werden von ihren Mitgliedern oft als ein Safe Space beschrieben, ein Raum, in dem sie vor Anfeindungen und Diskriminierungen, denen sie im Alltag ausgesetzt sind, geschützt sind. Auch Traumata können hier geteilt und verarbeitet werden. Im Rahmen des Kollektivs können sie sich gegenseitig bestärken und füreinander da sein. Durch ihre Verbindlichkeit und den Zusammenhalt auch über schwere Zeiten und Auseinandersetzungen hinweg werden Kollektive zu einer Art selbst gewählter Familie, nur meist ohne intergenerationalen Austausch. »Make kin, not babies!«⁹ Diese Aufforderung von Donna Haraway scheint hier umgesetzt zu werden.

Dass Kollektive besonders für queere und marginalisierte Menschen attraktiv sind, liegt auch darin begründet, dass diese Form des Zusammenarbeitens besonders gut dafür geeignet

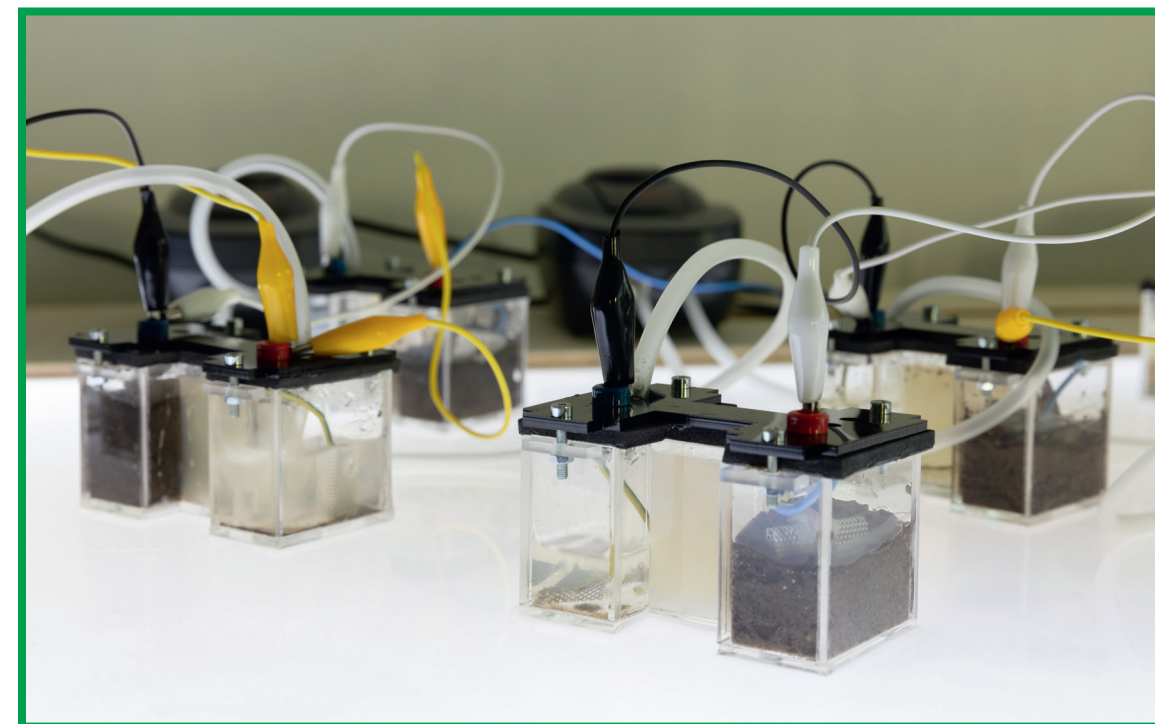
bestimmen, wo Kollektive geografisch angesiedelt sind. Interspecifics haben eine Art Hauptsitz in Mexico City, aber verschiedene Mitglieder des Kollektivs wohnen in anderen Städten Mexikos sowie in anderen lateinamerikanischen Ländern. Das Performance-Kollektiv NON Worldwide¹⁰ spielt explizit mit dieser Desorientierung. Nicht nur mit ihrem Namen, auch in den Informationen, die sie über sich öffentlich preisgeben, verwischen sie bewusst die Herkunfts- und Wohnorte ihrer Mitglieder und verstehen sich als post-national. Interspecifics hinterfragen in ihrer Praxis außerdem die binäre Grenze zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren. Maschinen, Algorithmen und Bio-Organismen sind für sie gleichberechtigte und handlungsfähige Kollektivmitglieder. Als artenübergreifende, organische Gebilde versuchen sie, unseren Kommunikationsmechanismen und unseren Beziehungen untereinander auf die Spur zu kommen. Damit ist Interspecifics ein Netzwerk im Sinne Bruno Latours¹¹ oder eben »kin« im Sinne Haraways, schlussendlich jedenfalls eine Antwort auf die Selbstüberschätzung des Anthropozäns.

Wenn auch nur wenige Kollektive nicht-menschliche Akteure einbeziehen, kann man ziemlich übergreifend beobachten, dass Kollektive eine Antwort auf Überindividualisierung und Neoliberalismus sind. Der Neoliberalismus braucht starke Einzelkämpfer, die zur Selbstausbeutung bereitstehen. Der Organismus des Kollektivs entzieht sich diesem Zugriff und kann

einen Schutzraum innerhalb prekärer Rahmenbedingungen bieten. Durch Ermächtigung und Fürsorge (empowerment und care) werden Kollektivmitglieder darin bestärkt, verletzlich zu bleiben. Wirtschaftliche Ausbeutungsmechanismen und Abhängigkeitsverhältnisse greifen nicht auf die gleiche Weise und können anders abgedefert werden, wenn sich die Einzelne in einer Gruppe auflöst. »The Master's tools will never dismantle the Master's house«¹², heißt ein berühmter Satz von Audre Lorde. Ein Konzept, das die neoliberale Figur des starken, resistenten, leistungsstarken Einzelkämpfers unterwandert, scheint daher erfolgsversprechend, um bestehende Verhältnisse zu bekämpfen. In vielen Kollektiven werden entsprechend bewusst dominante Marktuster durchbrochen. Das Berliner Y-E-S Kollektiv ist so

ein Beispiel.¹³ Ein Zusammenschluss verschiedener Komponist*innen, die nicht kollektiv komponieren, sondern deren gemeinsame Aktivität eine Alternative zum klassischen Verlagsmodell bietet. Das Y-E-S Kollektiv ist eine Online Publikationsplattform, auf der die Mitglieder ihre Werke verbreiten, teilen und zugänglich machen, besonders solche, die im herkömmlichen Notendruck schwer dargestellt werden können und deshalb auf den üblichen Distributionswegen durchs Raster fallen.

Auch für Interspecifics ist die kollektive Praxis Ausdruck ihrer anti-kapitalistischen Haltung. Sie begegnen bestehenden Machtstrukturen nicht nur damit, dass sie Wissen vervielfältigen und teilen, sondern auch dadurch, dass sie sich finanziell umeinander kümmern, auch hier teilen und sorgen. In ihrem Mission Statement sprechen sie sogar



Ontologische Maschinen für mikrobielle Brennstoffzellen © Thomas Bruns

explizit davon, dass es ihnen darum geht, prekäre Verhältnisse zu überwinden bzw. trotz prekärer Verhältnisse zu einer erfolgreichen künstlerischen Praxis zu kommen.¹⁴ Nicht nur in diesem Beispiel, sondern bei der Beobachtung vieler Kollektive

lektiven erklärt, die immer noch – auch in anderen Kunstformen – deutlich zu spüren sind. Ein Aufschrei ging durch das deutsche Feuilleton, als ein Kollektiv zur neuen Leitung der documenta in Kassel gewählt wurde. Institutionelle Strukturen

Das Verhältnis von Individualität zu Kollektivität bestimmt das Gelingen kollektiver Praxis.

stellt sich allerdings die Frage, wie wirkungsvoll und transformativ ein Kollektiv sein kann, wenn es als Überlebenschance in wirtschaftlichen Zwangslagen zum einzigen Ausweg wird. Früher war es die Ich-AG, die die Energie dissidenter Individualisten kapitalisiert hat. Heute sind es vielleicht Kollektive, die korrumpiert werden und bestehende Machtverhältnisse eher bestärken. Es besteht zumindest die Gefahr, dass sie – indem sie das Leben in prekären Verhältnisse, das Künstler*innen in neoliberalen und turbokapitalistischen Strukturen aufgezwungen wird, möglich machen – diese Strukturen weiter aufrechterhalten, also systemaffirmativ sind. Erstaunlicherweise wird darüber nur selten gesprochen.

Labore der Vielfalt

Das zentrale Charakteristikum von Kollektiven ist die fehlende Autorschaft einer Einzelperson. Ganz gleich ob Veranstalterkollektive, Kollektive komponierender oder performender Menschen, es gibt keine singulären Anführer*innen wie einen Bandleader oder eine Ensembleleiterin, keine Authentizität transportierende Identifikationsfigur. Die Auflösung der individuellen Autorschaft ist eine deutliche Absage an die Gesellschaft der Singularitäten¹⁵ und eine Weiterentwicklung des Netzwerkgedankens, der spätestens seit dem Internetzeitalter die soziologischen Diskurse bestimmt. Sie ist ein Angriff auf tief verankerte Vorstellungen und Machtpositionen, was den Widerstand und das Misstrauen gegenüber Kol-

lektiven erklärt, die immer noch – auch in anderen Kunstformen – deutlich zu spüren sind. Ein Aufschrei ging durch das deutsche Feuilleton, als ein Kollektiv zur neuen Leitung der documenta in Kassel gewählt wurde. Institutionelle Strukturen für kollektive Praktiken (Stipendien, Fördermittel etc.) befinden sich noch in einem Entwicklungsstadium. Spezifisch in der Musik ist die Auflösung der individuellen Autorschaft auch eine Absage an die Idee des (männlichen, weißen) Genies. Kollektive sind das Gegenteil des klassischen Komponisten, der durch seine Genialität legitimierte, einsame künstlerische Entscheidungen trifft.¹⁶ In der Figur des Komponisten zeigt sich der Widerspruch zwischen dem kollektiven Charakter von Musik und den hierarchischen Strukturen, die sich in westlicher Musikproduktion verfestigt haben – ein Widerspruch, der die eingangs festgestellte Diskrepanz zwischen Omnipräsenz von und fehlendem Diskurs zu Kollektiven erklären könnte. Der Geniekult um den Komponisten sowie der dazugehörige Werkbegriff werden zwar schon lange (auch unabhängig von kollektiven Praktiken) hinterfragt, herausgefordert und dekonstruiert. Dennoch sind Kollektive in Formen zeitgenössischer komponierter Musik noch immer eher selten anzutreffen, zumindest solche, in denen es eine kollektive künstlerische Praxis gibt. Stock11 beispielsweise ist ein Verbund von Komponist*innen, die sich unterstützen, austauschen und gemeinsam präsentieren, aber ihre individuelle Autorschaft dabei nicht aufgeben.¹⁷

In experimenteller Musik oder im Jazz sind Kollektive dagegen weiter verbreitet, die berühmten Vorbilder stammen aus den 1960er und 1970er Jahren (Fluxus, AMM, Amon Düül, Henry Cow, um nur einige zu nennen). Gerade in den

historischen Beispielen kann man allerdings sehen, dass in Kollektiven nicht selten die gleichen hierarchischen Strukturen anzutreffen sind wie in anderen Formationen. Um das Sun Ra Arkestra beispielsweise ranken sich unzählige Geschichten ihres despotischen Namensgebers. Aber auch heutzutage ist die Frage nach der inneren Struktur maßgeblich für Kollektive. Kollektive dienen zwar theoretisch der Enthierarchisierung, aber wie kann man sicherstellen, dass sich nicht ebensolche Strukturen festsetzen? Wie kann man intern die verschiedenen Charaktere und Temperamente, Geltungsdrang und Bescheidenheit, Dominanz und Zurückhaltung, ausbalancieren, ja überhaupt erst thematisieren? Wie schafft man es als Kollektiv, Entscheidungen zu treffen, die nicht den Albtraum basisdemokratischer Zahnlosigkeit bestätigen oder sich in nie enden wollenden Diskussionen verlieren? Wie können unsere individuellen Erfahrungen in gemeinschaftliches Handeln überführt werden? Wie kann bei aller Diversität Kollektivität entstehen? In diesen praktischen Fragen der Zusammenarbeit fehlt leider noch der breite Diskurs, aber auch Kritikfähigkeit und Selbstreflexion der Kollektive.

Die Problemlagen sind dabei so vielfältig wie die Ausprägungen unterschiedlicher Kollektive selbst. Es ist ein Unterschied, ob man sich als Veranstalter*innenkollektiv zusammengetan hat, als Label- oder Publikationskollektiv oder ob man gemeinsam künstlerischen Output kreieren möchte. Und an der ganz individuellen Ausprägung der so vielgestaltigen Kollektivgebilde erst lässt sich ihr jeweiliges Transformationspotential oder ihre Innovationskraft ablesen. Das Verhältnis von Individualität zu Kollektivität bestimmt das Gelingen kollektiver Praxis. Meine Begegnung und Erfahrung mit Interspecifics haben mir gezeigt, dass der Schlüssel zu einem ausgewogenen Verhältnis Solidarität ist. Tiefe Verbundenheit mit zwischen den Mitgliedern des Kollektivs, aber auch die

Anerkennung ihrer Individualität und damit der Differenzen, das Benennen, Feiern, Überwinden und Aushalten dieser Differenzen ist das, was Kollektive so besonders und so attraktiv macht. Eine Gesellschaft der Vielheit kann nicht als Ansammlung von Einzelkämpfer*innen funktionieren, sondern nur mit Solidarität. Kollektive künstlerische Praktiken ermöglichen diese Solidarität, wichtiger noch, sie bieten einen Experimentierraum für Spielarten des kollektiven Zusammenlebens und fördern eine kritische Auseinandersetzung, die dringend benötigt ist.

--

1. http://www.berliner-kuentlerprogramm.de/de/veranstalt_detail.php?id=2135
2. <http://interspecifics.cc/work/>
3. Vgl. Mark Terkessidis, *Kollaboration*, 2015.
4. Suzi Gablik, »Connective Aesthetics«, 1992, in: *American Art*, Bd. 6 Nr. 2, S. 6
5. Vgl. Nicolas Bourriaud, *Radikant*, 2009
6. Vgl. Kester, *Conversation Pieces*, 2004
7. <https://dice.berlin/programme-2019/conference-schedule/>
8. <https://combaheerivercollective.weebly.com>
9. Vgl. Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble*, 2016
10. <http://non.com.co>
11. Vgl. z.B. Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, 2007
12. Vgl. Audre Lorde, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, 1984
13. <https://y-e-s.org>
14. »We embrace precarity as a challenge.« (<http://interspecifics.cc/work/>)
15. Vgl. Andreas Reckwitz, *Gesellschaft der Singularitäten*, 2017
16. Jennifer Walsh thematisiert das auf besondere Weise mit ihrem Projekt *Grúpat*, einem Kollektiv aus verschiedenen Alter Egos (<http://milker.org/anintroduction-togrupat>)
17. <http://stock11.de>

Dahlia Borsche denkt viel über Musik und ihre gesellschaftlichen Funktionen nach, manchmal schreibt sie auch darüber. Darüber hinaus leitet sie die Sparte Musik beim Berliner Künstlerprogramm des DAAD.

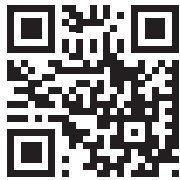
Webcamsexmusik

Erste Überlegungen zu einer neuen Musik- und Lustpraxis

Bastian Zimmermann

Musik, die sich auf Webcamsexportalen ereignet – live, mit Instrumenten und Stimmen. Es ist ein kleines und ephemeres Phänomen, aber es erzählt viel: Über zeitgenössische Lebens- und Lustpraxen, theatrale Räume, gähnende Leere und Langeweile, und wie man sie mit Musik füllt. Der Artikel zu diesem Thema war schon länger geplant, zu Zeiten der Coronavirus-Isolationen wird diese Form medialen Musikmachens interessanter denn je.

Auf Websites wie www.chaturbate.com bieten sich Tausende von Menschen (allein, zu zweit oder in Teams) für erotische oder sexuelle Shows oder Spiele über Webcam und Chat an. Einige kochen, lesen, beten für und mit ihren Kunden ... und einige machen auch Musik: Sie üben ihr Instrument oder führen Lieder auf. Oft wie Musiker*innen auf der Straße. Die Nutzer*innen geben ihnen ihre Token (digitales Geld) für eben die nette kleine Zerstreuung oder clevere Bespielung des täglichen (erotischen) Lebens. Wie sieht dieses theatrale Phänomen aus? Wie funktioniert Musik auf dieser virtuellen privaten wie öffentlichen Bühne? Wie hängt sie mit der Konstruktion der virtuellen Identitäten der Sexarbeiter*innen zusammen?



Zum Wandel der Pornografie

Die Verbindung von Pornografie und Musik ist

mindestens seit den 1980er Jahren ein virulentes Thema der Sozial- und Medienwissenschaft. Linda Williams diskutiert in *Hard Core*¹ die narrative Funktion von Musik in Pornoclips: Ihr Ziel ist es eine herausragende, überragende Welt zu schaffen, in der jeder mit jedem Sex haben kann. Man kennt es, der Film zeigt eine normale soziale Filmszene, plötzlich setzt die Musik ein und alle anwesenden Charaktere entfallen ihren sozialen Rollen und kopulieren miteinander. Soweit zum Porn bis vielleicht Ende der 00er-Jahre. Im Zeitalter des Self-Broadcastens muss die Frage nach dem Status von Pornografie und Musik in einer völlig neuen Form gestellt werden. Arne Dekker diskutiert sie in *Online Sex*² als eine neue Form: Webcamshows unterscheiden sich in vielerlei Hinsicht vom traditionellen Film- oder Videoformat der Pornos: Flexible Drehbücher und Parameter, persönliches Engagement auf beiden Seiten und vieles mehr. Diese neuen Formate entwickeln auch neue Möglichkeiten, Musik (zur Hintergrundmusik bei den Sessions müsste noch ein ganz eigener Essay verfasst werden) und insbesondere das Musizieren als Teil der Szene einzubeziehen. Dekker folgend könnte man behaupten die Bühne der Webcamsexplattformen ist so etwas wie die zugespitzte sozial-ästhetische Begegnungsform unserer Zeit – oder vielmehr noch: es ist auch eine Ahnung davon, wie die Zukunft der Lust und der Kunst, ergo die Materialität sozial-ästhetischer Praktiken aussehen könnte.

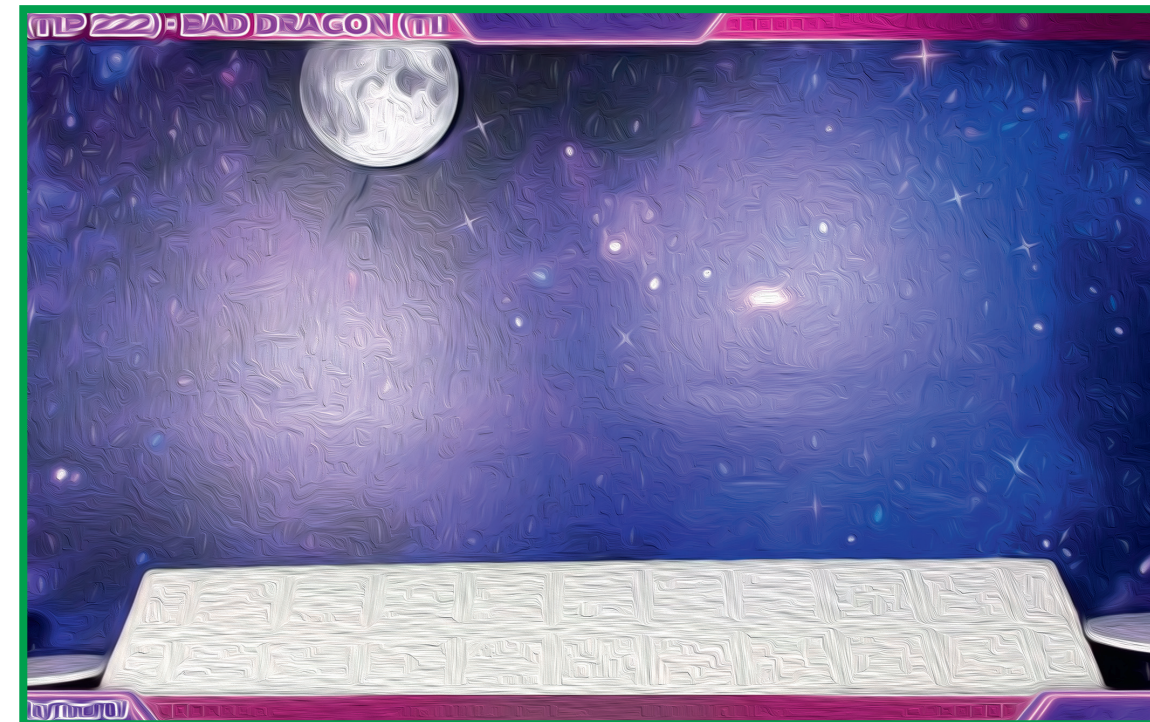
Recherche

Während der Recherchen zu einem noch zu realisierenden Webcam-Performanceprojekt und gewiss auch aufgrund einer großen Faszination verbrachte ich über das Jahr 2018 verteilt vielzählige Stunden auf der Webcamsex-Plattform Chaturbate und beobachtete die Hundertschaften an User*innen, die selbst nicht beim Zuschauen geblieben sind, sondern angefangen haben, einen Webcamkanal anzubieten. Die Nähe von Kund*innen und Anbieter*innen ist ungemain und die Möglichkeit die Rollen oder Seiten zu wechseln liegt auf der Hand. Auch in meinem Browser verlockt der Button »Broadcast yourself«, dem ich bisher noch widerstanden habe.

Ich beobachte also Menschen vielerlei Alters und vielerlei Herkunft in ihren kleinen manchmal

mehr manchmal weniger inszenierten Welten – wobei das Dazwischen das sicherlich spannendste Terrain darstellt. Aber ganz grundsätzlich gefragt, was passiert dort? Mit was verbringen Menschen dort ihre Zeit? Und wie sind Begegnungen durch das Webportal strukturiert?

Zunächst ist alles immer irgendwie sexuell (das liegt zumindest in der Erwartungshaltung auf beiden Seiten). Chaturbate scheint sich als eine weniger restriktive Plattform zu einem Ort verschiedenster sexueller Praktiken etabliert zu haben: Fast wäre man geneigt zu sagen, die Abweichung ist die Norm. Ein ungezwungener Umgang mit der eigenen Sexualität, mit jemand Anderem oder Mehreren. Man sieht dort innerhalb weniger Klicks und etwas Geduld beim Durchschauen der Kanäle eine soziale Heterotopie, die man in



Mögliche Bühnen der Webcamsexmusik. Anonymisierte Screenshots, auch Seite 38, 41 © Chaturbate.com

der Lebensrealität selbst einer Stadt erstmal einschlägig suchen muss – wobei natürlich klar ist, dass was dort online geschieht, man in der realen Begegnung auch nicht finden wird. Die Virtualität verspricht ganz eigene Parameter der Lebens- und Lustführung. Und viele der dort regelmäßig arbeitenden Menschen führen tatsächlich auch einen Großteil ihres Lebens eben dort: Ein Leben voll alltäglichem Sex und Orgasmen, aber auch ein Leben, in dem man auf zahlende Kund*innen warten muss – denn für viele gilt, Aktion folgt auf Zahlung. Was macht man also zwischendrin? Sport? Lesen? Alles das – und einige User*innen greifen zum Instrument. Dazu aber später mehr.

Exkurs: Die Möglichkeiten der virtuellen Interaktion

Um die Situation des digitalen Musizierens besser

verstehen zu können, ist es gut zu verstehen, wie die Website Chaturbate funktioniert: Kund*innen kaufen Coins, die sie dann in den öffentlichen oder extra zu bezahlenden privaten Sessions den Protagonist*innen zusenden können. Das geht einerseits jederzeit z.B. als Belohnung einer besonders heißen Situation oder eines Witzes, den jemand erzählt. Ein besonderes gadget ist ein Remote Control Vibrator, den sich die Anbietenden meist anal oder vaginal einführen und der je nach Menge der Token-Zahlung kürzer oder länger vibriert. Ein Chat ermöglicht es den Kund*innen mit den Anbietenden zu kommunizieren. Manche Protagonist*innen bieten jedoch auch bestimmte Aktionen und Handlungen für bestimmtes Geld an. Sie entwerfen Handlungsskripte, die den Preisstaffelungen eines Bordells ähneln: Ausziehen 50, Masturbation 100, Penetration 150 und

Cum 200 Tokens. Die Anbietenden können auch individuelle Skripte erstellen, die sie nach und nach, je nachdem wie schnell die User*innen zahlen (und natürlich auch bewusst warten), realisieren. So kann es passieren, dass bei 150 Token =

Perforation des Begehrens erzeugen ihre ganz eigenen Räume von Warten, Erwartungen und Erfüllung – spannend jedoch ist, dass alles ziemlich undramatisch abläuft. Chaturbate ist quasi eine Anti-Bühne, ein Gegenentwurf zu dem Performen-Müssen,

Für die Musik, die sich als Kunst versteht, eröffnen sich hier zeitgenössische Diskurse und Praktiken unter der Einbindung von Musik, von denen sie sich beeindruckt lassen sollte.

Penetration sich keine Kund*in verpflichtet sieht weiter zu zahlen, so dass das Pärchen wartend penetrativen Sex hat. Weiter gibt es die Möglichkeit private Shows zu buchen, in denen es generell verhandelbar ist, was die Session beinhalten könnte. Eine Freundin las dort einmal aus Paul B. Preciado's *Kontrasexeuellem Manifest*³ vor.

Generell steht aber immer zur Disposition, wofür zahlt die Kund*in? Die User*innen werden in der Hinsicht kreativ und bieten gerne ungewöhnliche Ideen oder Settings an, die teils über Chaturbate hinaus zu Whatsappchats, Instagram oder Ähnliches führen – natürlich auch, um Aufmerksamkeit zu generieren und sich so von den anderen User*innen abzusetzen.

Manche bieten Spiele an, sei es ein Roulette, das im Hintergrund gedreht wird oder Fragen, die von den Kund*innen gestellt werden und die die User*innen bei Nichtbeantworten gegen Aktionen eintauschen müssen. Oder seien es theatrale Settings wie der Verführung im Büro oder die Küche der Mutter, in die man Einblicke bekommt und per Remote Control Zugriff auf das Körperinnere der Protagonist*in hat.

Manche User*innen verzichten aber auch ganz auf Narrativierung und verhalten sich einfach vor der Kamera wie es ihnen gerade passt und hoffen auf Zahlungen, die nebenbei eintreffen. Auch dieses Tip-System funktioniert und erinnert schon stark an das Bezahlssystem der Straßenmusik.

All diese verschiedenen Typen der Kapitalisie-

der Verweigerung und dem trotz alledem nötigen Performen unserer Zeit (die Kamera ist immer an). Ist das nicht so etwas wie ein »queer state of the arts«? Ist das nicht ein Entwurf von Welt, von Kunst und Bühne, den man sich lange ersehnt hat. Jeder ist frei in der Gestaltung zu tun und zu machen was er*/sie* will. Irgendjemand wird es schon gut finden. Und in dieser extrem arbiträren Situation werden unwahrscheinlich schöne, spannende und skurrile Momente bewusst oder unbewusst geboren. Und für die Musik, die sich als Kunst versteht, eröffnen sich hier zeitgenössische Diskurse und Praktiken unter der Einbindung von Musik, von denen sie sich beeindruckt lassen sollte.

Exkurs: Fragen ans Musikmachen

Was für eine spezifisch soziale Situation ist das Musikmachen eigentlich? Was für Ausformungen gibt es – und sei es ganz banal die Aufführung einer Komposition, ein Jam auf der Bühne oder Zuhause oder eine Kinderchorstunde? Wie formieren sich darin Gemeinschaften, woraus bestehen sie, wie lange bestehen sie, wann und wieso lösen sie sich auf? Wann machen Menschen zusammen Musik und wann führen sie die Trennung von Bühne und Publikum ein? Was für Erwartungen richten sich an diese Bühne?

Um es kurz zu fassen: In der zeitgenössischen Musik gibt es eine große Angst vorm Musikmachen, vor Verlust der Professionalität und der



Seriosität sowie eine Skepsis (bei langsam wachsender Akzeptanz) vor immersiven Formaten, die die Trennung von Bühne und Publikum auflösen oder anders ins Verhältnis setzen. Die implizite Vereinbarung, dass alle Themen an dem Objekt der Kunst, der Komposition, Installation oder Improvisation verhandelt werden sollen, übersieht dann häufig das Moment, dass Menschen, und zwar jeder Mensch, Musik miteinander und füreinander machen kann und macht; und dass dieses Moment auch künstlerisch interessant sein kann. Es gibt Beispiele, die etwas anderes versuchen: Marino Formenti singt zusammen mit »Amateuren« Schubertlieder und bringt sie dadurch zurück an die Orte und Situationen, für die sie mal gedacht waren.⁴ Oder der Versuch einer gemeinsamen Trauerverarbeitung in und durch Musik in der immersiven Performance »Black Hole« mit dem Solistenensemble Kaleidoskop und dem Künstler Martin Eder, an dem ich 2012 auch mitgewirkt hatte.⁵ Bemerkenswert sind auch die Erfahrungen die die Komponistin Marcela Lucatelli mit ihrem Orchesterstück *RGBW* von 2019 machen musste: Ihre Handlungsanleitung, dass sich die Musiker*innen des Orchesters bewusst in amateurhaftem Spiel zeigen sollten, stieß auf eine tiefschürfende, sehr direkte Abwehr ihres Stücks, das letztlich nicht aufgeführt wurde.⁶

Für das Medium des Webcamsex stellt sich also die Frage: Wie wird hier eine Gemeinschaft kreiert, insbesondere in der Situation »One-to-Many« (teils schauen 3.000 Menschen einem Kanal zu, zu Zeiten Corona 14.000!)? Welche Attribute des Musikmachens kommen hier zum Tragen? Was heißt das für das Feld der zeitgenössischen Musikproduktion? Wo gibt es vielleicht schon Anleihen in Arbeiten, die mit dieser Dimension arbeiten? Ich möchte an dieser Stelle den durch die Performancegruppe The Agency stark gemachten Begriff der »Side Effect Intimacy«⁷ stark machen, um die musikalische Gemeinschaftsfin-

dung im Webcamchat zu erläutern: Insbesondere in dem immersiven Performancestück »Love Fiction« wird über die kleinen Übungen, die die Zuschauer*innen miteinander absolvieren, eine Nähe erzeugt; eine Nähe, die man auch in Begegnung mit professionellen Dienstleister*innen wie der Zahnärzt*in erleben kann.

Chaturbate als Musikbühne

Um nun aber überhaupt eine Idee davon zu bekommen, wovon ich hier spreche, vier Beispiele. Anstatt die Screenshots zu zeigen und die Persönlichkeitsrechte in diesem Graugebiet zu bewahren, werde ich die Szenarien so bildhaft wie möglich beschreiben.

1.

Ein amerikanisches heterosexuelles Pärchen sitzt auf einem grauen Sofa. Er links etwas im Hintergrund, scheinbar nackt, nur mit einem Banjo auf dem Schoß, das er spielbereit in der Hand hält. Er schaut aufmerksam Richtung Kamera. Sie sitzt weiter vorne, in Jogginghose und Sport-BH, und hat ihre Hand kommunikativ auf sein Knie abgelegt, als würde sie auf ihn verweisen.

Dieses Pärchen unterhält sich zu Beginn der Session noch halb angezogen mit den Kunden, um Verbindung und Nähe aufzubauen. Oft treffen sich die immer wieder selben Kund*innen und User*innen tagtäglich, so dass auch ein Austausch über Alltäglichkeiten möglich ist. Er spielt im Hintergrund Banjo. Dabei nutzt er die immer nur in Andeutung gespielte Musik zur Etablierung einer entspannten Wohnzimmeratmosphäre. Teilweise schaut er genauer aufs Griffbrett, was er spielt: Er scheint zu üben. Ein Kunde fragt, ob er einen bekannten Countrysong spielen kann, was er aber lachend verneint: »Just playing.«

2.

Eine junge Frau, Anfang 20, mit braunen gelock-



ten Haaren, geschminkt, sitzt in einem Flur auf einem Stuhl mit einer Gitarre auf dem linken Bein und spielt auf ihr. Sie ist nackt und spreizt die Beine beim Spielen der Kamera entgegen, so dass man ihre Vulva zu sehen bekommen.

Diese Userin nutzt das Gitarre spielen schon bewusster zur Erzeugung einer sogenannten »side effect intimacy«, indem sie bewusst Stücke in ihrer vollen Länge vorspielt, quasi wie in einem kleinen Privatkonzert, um die durch ihre Nacktheit gesetzte Vertrautheit und Zugewandtheit als einen Vorschuss an Nähe erscheinen zu lassen.

3.

In einem häuslichen Setting mit einer blauen Holzterrasse im Hintergrund zeigt sich eine junge Frau mit langen blonden Haaren vor einem Computer am Schreibtisch sitzend mit Gitarre und einem professionellen Mikro mit Stativ. Sie lächelt seitwärts weg auf ihren Bildschirm, um einen neuen Song auf ihrem Bildschirm aufzurufen. Rechts oben im Bild befindet sich ein weiterer kleiner Splitscreen, der sie von der Seite aufgenommen zeigt.

Diese Userin setzt auf die Inszenierung eines nahezu professionellen Studiosettings mit Mikro und Mikrostander und einer Gitarre, die extra abgenommen wird. Sie covert bekannte Popsongs

auf hohem Niveau. Im Bild nicht ersichtlich ist die Möglichkeit per Remote Control ein Vibrator-Ei in ihrer Vulva vibrieren zu lassen und sie so im musikalischen Spiel nebenbei sexuell zu stimulieren, was sie dann und wann durch stimmliche und gestische Zeichen in die Musik einfließen lässt und was in dem zweiten Kamerafenster anhand der körperlichen Reaktionen beobachtet werden kann.

4.

Ein heterosexuelles Pärchen um die Mitte 50 befindet sich in ihrem Homestudio. An der Wand hängen einige Gitarren und LPs von zum Beispiel Frank Zappa. Sie steht, in ein leichtes, weißes Leinwandgewand gewickelt, im Raum und singt in ein professionelles Mikro. Er sitzt rechts daneben, im Muskelshirt, spielt eine Gibson-Gitarre und trägt Kopfhörer, um den weiter nebenbei den Soundmix zu regulieren.

Einen genuin musikalischen Raum kreiert dieses Pärchen, indem sie die Webcamssessions dafür nutzen auf professionellem Niveau mit Mischpult, verschiedenen Instrumenten, Effektgeräten etc. Musik für die Kund*innen zu spielen. Sie sind nie komplett nackt oder in sexueller Interaktion zu sehen. Leicht bekleidet begeben sie sich täglich in ihr Homestudio, um Musik zu machen. Die Kund*in-

nen zahlen ihnen ähnlich wie bei Straßenmusik einen Tip mittels der Token. Manchmal dürfen sie sich dafür auch einen Musiktitel wünschen.

Ein erster Schluss

Diese vier Beispiele sind wunderbare erste Varianten von Beispielen, was es heißen könnte, eine zeitgenössische, musikbezogene Autor*innen- und Zeug*innenschaft zu kreieren. Dass diese musikalischen Ereignisse unbedingt auf einer Webcamsexplattform stattfinden, spricht für sich. Wenig andere Dinge sind so existentiell, kommunikativ und offen für Menschen mit den verschiedensten Hintergründen und Fähigkeiten wie Sex und Musik. Und vielleicht ist diese Parallelführung von Sex und Musik als ein Medium von Kommunikation⁸ auch der richtige und wichtige Hinweis dem sich die als Kunst verstehende Musik hingeben könnte – Musik auch als eine geteilte Praxis zu verstehen, die Partitur als Gedächtnisstütze und dass das Gehirn, dass wenn es dann Etlliches gelernt und studiert hat, das all das auch mal wieder vergessen kann, um schließlich zu wirken und tätig zu sein. Ich verspreche mir davon neue Formen der Kunst.

--

1. Linda Williams, *Hard Core – Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Frankfurt 1995
2. Arne Dekker, *Online Sex – Körperliche Subjektivierungsformen in virtuellen Räumen*, Bielefeld 2012
3. Paul B. Preciado, *Kontrasexuelles Manifest*, Berlin 2003
4. Film: *Schubert und Ich*, Regie: Bruno Moll, Österreich/Schweiz 2014
5. *Black Hole*, Premiere 25. Februar 2016, Sophiensäle Berlin
6. Genauere Informationen finden sich in ihrem Facebook-Post vom 26.02.2020: <https://www.facebook.com/justinamoira/posts/10156813416226479>
7. <https://www.postpragmaticsolutions.com/lovefiction> (Letzter Aufruf: 15.03.2020)
8. Oder sogar: symbolisch generalisiertem Kommunikationsmedium? Siehe Niklas Luhmann, *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt 1987

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

Anti-Kairos oder: Vom Aushalten des Ungleichzeitigen

Ein Essay¹

Sandeep Bhagwati

Anfang März sangen sie in italienischen Städten auf den Balkonen dem Coronavirus zum Trotz – ein Video davon ging um die Welt in einer Weise, die man früher »viral« genannt hätte – ein Begriff, der schon jetzt fast obszön verharmlosend und »so 2010-ig« wirkt. Die bewegt tönende Luft als einzig mögliche physische Berührung zwischen Menschen in Quarantäne: viel sprach man da in Musikkreisen von der verbindenden Kraft der Musik, auch um sich selbst im Angesicht tausendfach abgesagter Konzerte die eigene Bedeutung für das Gemeinwesen noch einmal ins Bewusstsein zu rufen.

Und es stimmt ja wahrscheinlich auch: Über Jahrtausende hinweg war Singen die einzige Telekommunikationsmethode, die ganz ohne Technik funktionierte: Das Jodeln in vielen Kulturen, die vielfältigen Vokaltechniken vor allem der Hirtenkulturen, wie z.B. das skandinavische »kulning« dienten dazu, vereinbarte musikalische Signale oder auch nur das pure Noch-Da-Sein dort zu übermitteln, wo Menschen sich voneinander entfernt aufhalten mussten. In den Corona-Balkonarien kam zu diesem Aspekt noch ein anderer. Das gemeinsame Singen, das ein Gruppengefühl fein-, ja feinstjustieren kann: Atem, Lautstärke, Selbstdisziplin, gegenseitiges Aufeinander-Achten – im gemeinsamen Singen einer Melodie kann man, fast wie in einem akustischen Display, die Kohärenz einer Gruppe heraushören: Schwingen wir gut zusammen oder bleibt jeder doch in seiner

Zeitblase, verhalten wir uns fair oder egozentrisch, sind wir konsonant oder dissonant?

Diese Dinge permanent miteinander abzuklären, ist eine grundlegende Notwendigkeit, der wir im vor-viralen Alltag in tausenden Formen mühe-los und unbewusst nachkamen – durch Konzerte, Sport, Sex, gemeinsames Essen etc. In der Absonderung wird plötzlich klar, dass die eigentliche Aktivität nur ein Vorwand war – dass das Zusammen-Agieren uns auch miteinander synchronisieren wollte, unsere gemeinsame Gegenwart erzeugte, die dann zur Basis all unseres Handelns werden konnte.

Der Musiksoziologe Alfred Schütz sah 1951 in seinem berühmten Text »Making Music Together. A Study in Social Relationship«² eine der zentralen Antriebe für gemeinsames Machen und Erleben von Musik in der Synchronisierung unserer inneren Uhren – er nannte gemeinsames Musizieren und Live-Musikhören auch: »in derselben Geschwindigkeit miteinander altern«. Viele haben seitdem vermutet, dass die auch nach 100 Jahren Tonaufzeichnung noch immer andauernde Popularität von Live-Konzerten unter anderem damit zusammenhängt, dass dieses gemeinsame Altern von Machenden und Hörenden beim Abspielen von Aufnahmen eben gerade nicht stattfindet, wir dessen aber offenbar bedürfen.

Wie dringend dieses Bedürfnis nach Liveness, also nach dem Im-selben-Zeitfluss-Treiben bei uns zu sein scheint, lässt sich auch in der verzweif-

ten Suche von Musizierenden aller Genres nach Apps erkennen, in denen man in Quarantäne dennoch miteinander Vielkammermusik machen könne. Wer die technischen Hintergründe kennt, weiß, dass diese Suche nicht wirklich zum Ziel führen kann – denn alle Live-Video Apps erzeu-

Durchbruch zu dem, was in der künstlerischen Forschung schon seit einiger Zeit unter dem Begriff »effets de présence«³ (»Präsenzeffekte« oder »Präsenzeffekte«) verhandelt wird – die Frage also, wie wir das für uns offenbar so zentrale und ästhetisch so befriedigende Bedürfnis, mit

Sie sangen patriotische Lieder, Volkslieder, Opernarien, Schlager. Warum eigentlich sangen sie keine Zwölftonmelodien?

gen immer nur eine Illusion von Gleichzeitigkeit. Eigentlich produzieren sie permanent gegeneinander verschobene, verzögerte Zeitströme, die auch noch auf unvorhersehbare Weise schneller oder langsamer sind – eine Zerrung des Sich-Aufeinander-Einschwingens, die bei Gesprächen noch gerade aushaltbar sein mag, aber beim gemeinsamen Musizieren zum Scheitern des intimen Zusammenspiels, des gemeinsamen Zeitflusses führen muss.

Viele experimentell Musizierenden, die sich schon seit Jahren mit dieser sogenannten telematischen Musik beschäftigen, haben gelernt, eine derartig verschwimmende Dehnung des Gleichzeitigen in ihre Improvisationen einzubauen, elastisches Zusammensein also fruchtbar zu genießen – aber für Musik, die entweder klassisch komponiert ist oder auf einem gemeinsamen Beat (also einer in der Musik verankerten Uhr) beruht, wirken selbst diese feinsten Unsicherheiten schon verstörend, ja geradezu unheimlich: das Unheimliche ist eben nicht das ganz Fremde, sondern das gerade merklich vom Gewohnten abweichende.

Nun ist aber die dynamisch und technologisch gedehnte Gleichzeitigkeit, das nur simulierte Simultane, wahrscheinlich keine passagere Laune der Geschichte: alles deutet darauf hin, dass sie sowohl aus medizinischen wie aus klimatischen Sachzwängen immer mehr Raum in unserem Leben einnehmen wird. Manche empfinden sogar diese virale Krise auch als den gesellschaftlichen

anderen Menschen im bis auf die Mikrosekunde gleichen Zeitfluss zu treiben, in die ungleichzeitige, relativistische Welt des Virtuellen hinüberretten können – so dass wir dann eben doch eine Präsenz empfinden, die realiter gar nicht da ist. Dass wir sozusagen mit Gespenstern leben und musizieren können, ganz als atmeten sie uns an, virenlos und ungreifbar.

2

Dem Coronavirus zum Trotz sangen sie auf den Balkonen, Anfang März in italienischen Städten. Sie sangen patriotische Lieder, Volkslieder, Opernarien, Schlager. Warum eigentlich sangen sie keine Zwölftonmelodien? Hatte nicht Schönberg einst fest geglaubt, in hundert Jahren würden die Kinder auf der Straße Zwölftonlieder pfeifen? Hundert Jahre später – das wäre doch genau jetzt. Warum also intonierten sie keine Musik aus Nonos *Il Canto Sospeso*, keinen Donatoni, Battistelli, Romitelli, Billone, Ronchetti, Fedele, keine Musik der Gruppe Nuova Consonanza, die vom Namen her doch gut gepasst hätte? Meine Bekannten aus der Szene der zeitgenössischen Kunstmusik, die, so wie andere auch, die Balkongesänge gerne als Kronzeugen dafür hernehmen, wie sehr manche Menschen doch Musik bräuchten, erwähnen diese Lakünen nicht. »Kultur ist auch systemrelevant« hatte der Berliner Kultursenator Lederer kurz nach den Schließungen der Bühnen und wahrscheinlich ebenfalls unter dem Eindruck dieses Vi-

deos gesagt. Das hört man als Kulturschaffender gerne, und möchte es auch gerne glauben. Selten fragt man dann aber: Welche Art von Kultur ist systemrelevant? Vielleicht hatten sie sich alle daran gewöhnt, dass, anders als Film und Theater, anders als Bildende Kunst und Architektur und alle Formen von Rock/Pop/Kommerzmusik, die im öffentlichen Leben und Diskurs, in den Zeitungen und in riesigen Chatgroups heftig rezipiert und diskutiert werden, die Neue Musik seit dem Zweiten Weltkrieg sich eben doch nicht wirklich in das innerste kulturelle Repertoire der Menschen hineingespielt hat. Es kam den meisten gar nicht in den Sinn, dass bei diesen spontanen Darbietungen zur Selbstvergewisserung als Gemeinschaft eine Ausdrucksform wie die Neue Musik einen sinnvollen Zweck erfüllen könnte.

Das ist nicht nur ein Phänomen der Balkonsänger*innen – bitten Sie mal Komponist*innen dieser Neuen Musik, die prägnantesten Momente ihrer Lieblingskompositionen ad hoc zum Besten zu geben, ohne Karikatur und ironische Distanz: wieviel Neue Musik käme da zum Erklingen? Was von der reichhaltigen Neue-Musik-Produktion der letzten 50 Jahre hat sich so tief in den eigenen emotionalen Haushalt eingegraben, dass jemand außerhalb ihrer Szene es in Zeiten der Krise hervorholt, um seine innere Widerstandskraft zu stärken?

Man kann, wenn man sich erst einmal dieser offensichtlichen Sachlage bewusst geworden ist, diese auf mehrere Weisen deuten. Manche sind simpel, andere komplizierter. Eine simple Interpretation: Neue Musik habe sich nun endgültig als das entpuppt, was man schon immer zu wissen glaubte – als irrelevante, volksfeindliche Spielerei einer elitären linksversifften Clique. Ein sichtlich nicht nur rechts-populistisches Argument: auch linke Bewegungen hatten immer wieder ihre Probleme mit dem Beharren der Neuen-Musik-Szene auf kreuzbürgerlichen Konzert- und Verhaltens-

formen. Verbannten nicht gerade die Bürgerkinder der 1968er-Rebellionen die als steif empfundene Konzertmusik zusammen mit der elterlichen Schrankwand aus ihrem Leben und liefen zu Liedermachern und Rockmusik über, die vielleicht aus Sicht der Musiktheorie weniger Wagnisse eingingen, aber in ihrem Klanghabitus mehr gesellschaftliche Durchschlagkraft performten? Die beiden zu ihren Lebzeiten als Tonangeber der Neuen-Musik-Szene angesehensten Komponisten, Cage und Stockhausen, traf damals immer wieder der Vorwurf gesellschaftlicher Verantwortungslosigkeit, so wie es schon Cardew in seinem Buch *Stockhausen Serves Imperialism*⁴ unternahm: ihre musiksprachlich vielleicht revolutionäre Neue Musik Sorge eben gerade nicht für eine revolutionäre »Stimmung« – so oder ähnlich äußerten sich jene Studenten, die, wie Stockhausen befremdet berichtet, Aufführungen seines so betitelten Werk lauthals störten.⁵

3

Tatsächlich ist die soziale Erscheinungsform von Neue Musik-Festivals und Konzerten auch heute noch eine, die man durchaus als brav und bürgerlich bezeichnen kann. Stillsitzen, Mundhalten und Zuhören sind nun wirklich nicht deutliche Gesten politischen Widerstands – eher das Gegenteil. Ein Publikum, das sich durch ein Konzert Neuer Musik hindurchhört, empfindet danach wohl selten einen inneren Aufruf zur gesellschaftlichen Revolte – wie auch, wenn der eigene Körper sich gerade stundenlang in Hingabe an die Klänge geübt hat? Kaum jemand verspricht sich Erweckungserlebnisse politischer Art durch das Erleben Neuer Musik – besonders dann nicht, wenn sie selbst explizit politische Botschaften senden möchte.

Denn schon allein die Präsentation im »safe space« des Konzertsalles macht, dass alles politische Deklamieren zum bloßen Performen von Gesinnung verkommt, alles politische Bekennen

verkehrt sich in einem solchen Kontext ins Eitle, Selbstgerechte – und fast sogar ins Bigotte: Denn Publikum wie Darbietende wissen doch im Grunde, dass der Resonanzraum der hier dargebotenen Kunstform selbst unter den führenden Gesell-

der lediglich im Text irgendwelche gesellschaftlichen Diskurse reflektieren kann. Die in einem solchen Massengesang verwendete Musik wirkt also, ganz traditionell, vor allem als Emotionskonzentrator – und nimmt demnach genau jene

Ist Neue Musik strukturell etwa inkompatibel mit dem Grundethos der Demokratie – ist sie das letzte Relikt eines aristokratischen Kunstverständnisses?

schaftsschichten recht begrenzt ist, und dies gerade auch im Vergleich zum zeitgenössischen Theater, zum Film oder zur Bildenden Kunst. Neue Musiker sind aufgrund ihrer Marginalität schon im Kulturbetrieb alles andere als populäre Influencer: wenn sie in ihren Werken explizit politisch Stellung zu nehmen versuchen, setzen sie sich daher immer dem Verdacht aus, nur von sicherer Warte aus am eigenen Gutmenschen-Image zu feilen, ohne wirkliche Absicht zur gesellschaftlichen Veränderung – denn würde diese nicht auch ihren Konzertsaal in Frage stellen?

So ist seit den 1950er Jahren die Verarbeitung politischer Themen in der Musik der Avantgarde eine offene ästhetische Wunde geblieben, eine kaum aufzulösende Aporie: Einerseits betont die Kunstmusik als bürgerliche Tonkunst ihre künstlerische und ästhetische Autonomie gegenüber den Wünschen eines breiten Publikums und beharrt auf dem Primat der individuellen – und daher naturgemäß marginalen – künstlerischen Suchbewegung. Andererseits ist klar, dass eine politische Aktion, wenn sie dem Ideal der Demokratie verpflichtet ist, sich um breiten Konsens bemühen muss: In der Musik bedeutet das üblicherweise, auf vertraute, eingängige Musiziertraditionen zu rekurrieren. Politisch engagierte Musik, wenn sie nicht nur die jeweils private Position der Komponierenden markieren will, sondern auch politisch wirksam werden soll, muss unweigerlich eine Art Massengesang sein,

Funktion des Musizierens ein, von der sich die Neue Musik nach 1945 einst dezidiert hatte emanzipieren wollen.⁶

Welche musikalische Sprache können politisch wie ästhetisch engagierte Komponierende sinnvollerweise verwenden? An genau dieser komplexen Bruchlinie arbeiten wir alle uns nun schon seit einem Jahrhundert ab – ohne bislang, das muss man offen eingestehen, künstlerische Lösungen gefunden zu haben, die ästhetisch und politisch zugleich nicht nur moralisch bewundernswert, sondern auch tatsächlich wirkungsvoll wären. Diese trotz vieler ehrenhafter und wohlmeinender Ansätze letztlich komplett erfolglose Suche wirft eine unangenehme Frage auf: Ist Neue Musik strukturell etwa inkompatibel mit dem Grundethos der Demokratie – ist sie das letzte Relikt eines aristokratischen Kunstverständnisses? Ist auch sie, wie Bruno Latour es von vielen kulturellen Erscheinungsformen behauptet, nie wirklich modern gewesen?⁷

4

Sie sangen auf den Balkonen in italienischen Städten, dem Coronavirus zum Trotz – und wenige Tage später sang ein in viele Berliner Wohnzimmer versprengter Chor gemeinsam im Netz ein romantisch klingendes Volkslied, das Video wurde alsbald in der Tagesschau ausgestrahlt. Rein technisch geht sowas nicht live, man muss wie im Studio, jede Stimme einzeln aufnehmen und dann

alles, Video wie Audio, nachbearbeiten und mixen – also faken.⁸ Auch hier wieder, übrigens wählten die Musizierenden für ihre Gemeinschaftsaktion tonal-harmonische Musik, das »Mailied« von Max Reger: Warum? Gibt es doch, wie oben angemerkt, genug neuere Musikkonzepte, die das Flottieren der Gegenwart, das Unheimliche des Ungleichzeitigen als produktives Element ins Musikmachen aufnehmen – und die ein derart guter Chor sehr gut hätte miteinander singen können.

Doch in dieser Situation der Krise ist das harmonisch geordnete⁹ und daher unmittelbar nachvollziehbare Performen von Gleichzeitigkeit offenbar viel wichtiger für das Gemeinschaftsgefühl als das realistische, aber eben digital zeitverschobene Beisammensein in einem musikalischen Fluss, der sich mehrere Strömungen mit unterschiedlicher Geschwindigkeit aufgeteilt hat. Wie empfindlich wir für die Abwesenheit eines geteilten Präsens sind, sieht man daran, dass der Unterschied zwischen dem Gelingen und dem Zerbröseln einer gemeinsamen Realität in der Musik nur wenige Hundertstelsekunden ausmacht. Eine wahrnehmbare Ungleichzeitigkeit der Stimmen in diesem Video hätte uns nur unsere Vereinzelung spüren lassen, also: schlimmer gemacht. Nur Gleichzeitigkeit, so spürten wohl diejenigen, die das Fake-Video erstellten, erzeugt eben jene emotionale Gemeinschaft, jene Harmonie, jenes Bedürfnis nach geteiltem Präsens, dessen wir in diesen Tagen verzweifelt bedürfen. Entweder ist man im Jetzt beieinander (und sei dieses Jetzt auch nur imaginiert oder gestellt) – oder jeder verliert sich bald vereinzelt im wirbelnd pandemischen Rauschen.

5

Spätestens seit Nietzsches »Unzeitgemäßen Betrachtungen« ist die Ungleichzeitigkeit zum Signum der Avantgarden geworden. In einer dieser Betrachtungen, nämlich in »Vom Nutzen

und Nachteil der Historie für das Leben« forderte Nietzsche eine kritische und künstlerisch-gestaltende Beziehung zur Geschichte.

Glücklicher Weise bewahrt [die Geschichte] aber auch das Gedächtnis an die großen Kämpfer gegen die Geschichte, das heisst gegen die blinde Macht des Wirklichen und stellt sich dadurch selbst an den Pranger, dass sie Jene gerade als die eigentlichen historischen Naturen heraushebt, die sich um das »So ist es« wenig kümmern, um vielmehr mit heiterem Stolze einem »So soll es sein« zu folgen. Nicht ihr Geschlecht zu Grabe zu tragen, sondern ein neues Geschlecht zu begründen – das treibt sie unablässig vorwärts.¹⁰

Die problematische Beziehung zur Zeitgenossenschaft ist also einer der Gründungsmythen der künstlerischen Avantgarde. Es gibt für eine in den Modernen des 20. Jahrhunderts geschulte Kritiker*in kaum ein lobenderes Urteil über eine Künstler*in als: dass diese unzeitgemäß sei. Dabei ist von den mindestens zwei Möglichkeiten, aus der Zeit zu fallen, natürlich nur eine gut: Man muss nach vorne fallen, um in die Geschichte fliegen zu können. Wer nach hinten fällt oder sich rückwärts wendet, wird als mindestens epigonal, wenn nicht gleich als reaktionär empfunden. Dass die Musiksprache des alten Bach zu Lebzeiten als unmodisches Gerümpel empfunden wurde, wird dabei getrost vergessen – oder er wird, weil man ihn ja doch nicht ignorieren kann, als Sonderfall eines nur scheinbar reaktionären, aber insgeheim fortschrittlichen Visionärs rehabilitiert, dessen Auseinandersetzungen mit Fürsten und Kirchengemeinden über die zu große Komplexität seiner Musik seinen modernen Apologeten als eine Art Vorstufe zum späteren *épater les bourgeois* erschienen.¹¹ Auch Brahms wurde für die Modernen im 20. Jahrhundert erst durch Schönbergs Beweisführung, dass Brahms eben doch ein Fortschrittlicher sei, ideologisch akzeptabel.¹²

Die Ungleichzeitigkeit mit dem Zeiterleben seiner eigenen Umwelt wird zum künstlerischen Ziel eines Jahrhunderts, in dem ebendiese Umwelt sich so schnell verändert wie noch nie zuvor. Wie war das Leben ehemals als Visionär doch so bequem: Einmal eine Vision gehabt zu haben genügte in vormodernen Zeiten, um sich aus der Masse der Traditionsverhafteten emporzuheben. Doch die Avantgardisten des 20. Jahrhunderts konnten nie lange Speerspitze bleiben: Ehe man sich noch ins federne Sehergewand¹³ hüllen konnte, war dieses schon von der immer rasanter werdenden technischen und gesellschaftlichen Entwicklung aufgedröselst worden. Traditionen wurden so rasant marginalisiert, dass ein kritisches Aufbegehren gegen sie bedeutungslos wurde, zum Gefecht mit Stroh puppen verkam. Dennoch hält sich der Mythos von den Komponierenden Neuer Musik als Botschaftern der Zukunft bis in unsere Tage – jene wenigen Ausnahmen, die trotz Verkanntheit zu Lebzeiten dann doch dauerhaften posthumen Ruhm erlangten, von Franz Schubert über Hölderlin und Dickinson zu Kafka, Pessoa und natürlich auch Nietzsche *hinselbst*¹⁴, beruhigten alle jene, die böse ahnten, dass ihre Bohème-Jahre, also das karge Warten auf den Ruhm, möglicherweise ihr Leben lang andauern könnte: wenigstens ihre geschichtsgestaltende Kunst würde dann eben, wie Nietzsche es ja von Ihnen gefordert hatte, die Zukunft prägen.¹⁵

Aber war das nicht ein Missverständnis? Ironisierte nicht Nietzsche selbst nur wenige Seiten später den pathetischen Versuch mancher, sich selbst vorsorglich zu Vorkämpfern der Zukunft umzu-deuten?

...wozu du Einzelner da bist, das frage dich, und wenn es dir Keiner sagen kann, so versuche es nur einmal, den Sinn deines Daseins gleichsam a posteriori zu rechtfertigen, dadurch dass du dir selber einen Zweck,

ein Ziel, ein »Dazu« vorsetzest, ein hohes und edles »Dazu«. Gehe nur an ihm zu Grunde – ich weiss keinen besseren Lebenszweck als am Großen und Unmöglichen, animae magnae prodigus¹⁶, zu Grunde zu gehen.¹⁷

Oder wie es Douglas Adams, etwas salopper, in seinem Romanzyklus *Hitchhiker's Guide to the Galaxy* formulierte:

There is an art to flying, or rather a knack. The knack lies in learning how to throw yourself at the ground and miss. ... Clearly, it is this second part, the missing, that presents the difficulties.¹⁸

6

Wer je mit anderen Menschen gesprochen hat, an der Seite eines anderen Menschen gegangen ist, weiß, wie schwierig es beiden nach einiger Zeit wird, sich nicht mehr synchron zu bewegen. Aus dem gemeinsamen Wort-, Gesten- und Schrittrhythmus zu geraten ist anstrengend, verstörend, kann sogar verstummen lassen. Unsere Spiegelneuronen sorgen dafür, dass wir nur ganz selten unsere Bewegungen nicht perfekt auf den Zeitfluss unseres Gegenübers abstimmen. Wir sind als soziale Wesen hochsensibel für alles Gleichzeitige: was gleichzeitig passiert oder durch unverhoffte Gleichzeitigkeit überrascht, dem verleihen wir besondere Bedeutung. Wir haben sogar einen philosophischen Begriff für das Gelingen im richtigen, also gleichzeitigen Moment: Kairos. Ganz offensichtlich fällt es uns als Menschen genauso schwer zu fliegen wie das Gleichzeitige zu verfehlen. Oder anders herum: dort wo es uns auf Vertrauen und Gemeinschaft ankommt, wird bewusst ungleichzeitiges Agieren wie ein feindseliger Akt wahrgenommen.¹⁹

Viele Kompositionstechniken der Neuen Musik zielen aber nun genau darauf ab, derartige Gleichzeitigkeiten aus dem sinnlich Wahrnehmbaren, dem unmittelbar ästhetischen Bereich zu

entfernen. Oft sind diese auf die rein funktionale Ebene der Koordination verbannt: Dirigierende schlagen sichtbar einen Takt, den niemand hörbar spielt. Wenn in einer Musik nicht mehr wahrnehmbar wird, was zusammen sein soll und was nicht, was dissonant und was konsonant, wenn also kein Zeitpunkt zum wesentlichen Moment, zum Kairos wird, dann sendet diese Musik auch das Signal, dass sie von den Zuhörenden kein mitvollziehendes Zeiterleben erwartet – man will eben gerade nicht gemeinsam altern.

Dramaturgien des Musikalischen, die in Menschen deshalb Wiedererkennen erzeugen, weil sie das Wachsen und Schwinden energetischer und emotionaler Spannungspotentiale im zeitlichen Strömen von Menschen und Naturphänomenen nachbilden und interpretieren, werden in vielen Neuen Musiken durch außerzeitliche Ordnungssysteme überformt, deren Logiken meist visuell, diskursiv oder mathematisch sind. Vielen dieser Ordnungssysteme sind zudem jene Faktoren fremd, die die zeitliche Realität der Hörenden bestimmen: über alles Vergehen erhaben, kennen sie keine Erschöpfung der Wahrnehmung oder des Klanges, keine Reibungsverluste an der Materialität der Welt, keine begrenzten Ressourcen. Tatsächlich scheinen viele, die elektronische und Computermusik komponieren, von Eloy bis Radigue, von Babbitt bis Barlow, insgeheim von allzu menschlichen Hörer*innen enttäuscht zu sein, die einfach nicht die Geduld und Ausdauer von Maschinen oder den Datendurchsatz von Computern aufbringen. Zum Glück wirkt für derartige Musik Überforderung auf uns anfangs oft so als sei sie tatsächlich Erhabenheit.

Wo weder Erschöpfung noch das überraschende Zusammentreffen ästhetisch bedeutsam sind, erleben wir sterbliche Wesen im Anhören auch keinen Zeitfluss mehr: unsere Neuronen finden quasi nichts mehr, das im eigenen Körper gespiegelt werden könnte, ganz als sei diese Musik eine

Art von klingendem Vampir. Dieses Gespenstische, das dem Erleben der Ungleichzeitigkeit eigen ist, wird mit musikalischen Mitteln erzeugt, die so gezielt eingesetzt werden, als seien sich die sie Machenden stets einer vornehmlichen Aufgabe bewusst, nämlich einen ganz anderen Zeitfluss herzustellen, als denjenigen, der unseren Alltag regiert – als fließe in den Adern dieser Musik ein anderes Fluidum. Ist es mir nicht tatsächlich ab und zu so gegangen, dass ich nach einem Konzert solcher Musik wie ausgesogen nach Hause wankte und mich fühlte, als sei ich gerade einem anderen Zeitfluss entstiegen, ganz wie Spock im New York der 1930er Jahre, mit angespitzten Ohren und grünem Blut?²⁰

7

Auf den Balkonen sangen sie miteinander über den Abgrund der Straße hinweg, als wollten sie die flüchtigen Geister einer Gemeinschaft beschwören, der plötzlich auch noch die letzten Rudimente eines gleichzeitigen Miteinanders abhandengekommen waren. In der Zeit vor dem Stillstand, als die individuelle Mobilität und damit die Ungleichzeitigkeit aller Lebensrhythmen nicht nur zwischen Zeitzonen und in den Großstädten, sondern selbst auf dem Land und in den engsten Familien immer mehr anwuchs, als die Begegnung mit anderen in immer schnellerem Taktschlag gesucht werden musste, in Meetings, Terminen, Veranstaltungen, als selbst die Spielzeiten der Kinder und das gemeinsame Bier in der Kneipe penibel koordiniert werden mussten, peitschte uns das Bedürfnis nach Gleichzeitigkeit in eine kollektive Anspannung, ja permanente Anstrengung – aus der unvermittelt entbunden zu sein viele daher fast als Erlösung empfinden konnten. Ganz unverhofft galt nunmehr nur ein einziger Zeitfluss, der der eigenen vier Wände, in den sich die spärlichen Tagetermine mühelos einpassen ließen. Konnten wir froh sein, dass

wir in der Vereinzelung keinen Gedanken daran verschwenden mussten, wie genau es sich mit den Zeiten der andern gerade verhielt? Dass wir unserem eigenen Zeitströmen folgen durften ohne beständiges Ausreißen müssen, ohne Jonglieren, ohne Sich-Quetschen in andere Zeitströme? Sollen wir die Gelegenheit begrüßen, unseren ganz eigenen Flow (wieder) zu finden?²¹

Sollten wir einander nicht vielleicht doch mehr spiegeln und weniger kritisieren? Sollen wir statt des individualisierten Zeitkonsums wieder die Gleichzeitigkeit fordern und fördern, es als Gesellschaft leicht machen, die verschiedensten Lebenstempi miteinander wieder mehr zu synchronisieren, um soziale Reibungsverluste zu minimieren? Sollen alle wieder um 20 Uhr gegessen

Wer sagt denn überhaupt, dass wir ungefragt so viel individuelle Ungleichzeitigkeit aushalten sollen – und können?

Schon lange hatten ja Theorien, Medien, Maschinen und Geld das Individuelle, das existentielle Alleinsein ermöglicht, gefordert und auch gefördert – und fast genauso lange schon erwogen seit vielen Jahrzehnten seherische Stimmen aus allen politischen Richtungen, aus allen Weltanschauungen, aus allen Humanwissenschaften die bedenklichen Konsequenzen aus dieser fortschreitenden Erosion des Gemeinsamen, des Gleichzeitigen. Die Vereinzelung, Customization des Lebens hatte man da demaskiert als Freiheiten nur zum Konsum, als »divide et impera« jenes einen Prozent, das uns beherrsche. Man hatte gemahnt, dass im Angesicht der großen Menschheitsprobleme nur konzertiertes Handeln noch hilfreich sein könne – alle Welt solle die computerberechneten Zeitprojektionen der Wissenschaft gemeinsam verwirklichen.

Und wenn sich diese Verengung des Daseins nach einer unabsehbaren Zeit wieder lüftet, sollen wir diese Einsicht dann als Chance nehmen, die Zeitstrukturen der Welt übersichtlicher, weniger anstrengend zu gestalten? Wieder mehr Gemeinschaft und weniger fragmentierte Gesellschaft? Mehr Harmonie und weniger gezielt aufrecht erhaltene Dissonanz? Mehr geteilter Puls und weniger abstrakter Taktschlag? Wer sagt denn überhaupt, dass wir ungefragt so viel individuelle Ungleichzeitigkeit aushalten sollen – und können?

haben und danach den Abendnachrichten folgen, so wie es in jenen lange vergangenen Jahren der Nachkriegsavantgarde war, als es nur ein Fernsehprogramm gab, das Lagerfeuer der Nationen?

Das sind keine banalen Fragen, und sie sind trügerisch: Sind nicht Momente des Zusammenschwingens genau deshalb so kostbar, weil es da viele andere Zeitflüsse gibt, die so selten zusammenkommen? Verliert die Gleichzeitigkeit nicht ihre beglückende Kraft, wenn sie zum fabrizierten Massenerlebnis wird? Haben wir wirklich schon wieder Vertrauen in das gemeinschaftlich hergestellte Gleichzeitige – ein Vertrauen, das nach den totalitären Massenorgasmen Anfang des 20. Jahrhunderts schon einmal auf den Nullpunkt gesunken war? Das Versprechen jener Gleichzeitigkeitsfeiern, nämlich dass die des modernen Geworfenseins ins Ungleichzeitige müde gewordene Seele sich aus dem für sie blutleer gewordenen, abstrakten Regelwerk der Zivilisation lösen, sich nur noch dem hirnbefreiten Rausch künstlich überhöhter Kairos-Momente überlassen dürfe; jenes Versprechen, dass die Zukunft nicht mehr abgewartet werden müsse, sondern im Präsens gestaltet werden könne – die Ermutigungen zum enthemmten Ausagieren aller Präsens, ohne überzeitliches schlechtes Gewissen, alle »guten« Seelen miteinander im Gleichschritt einer historischen Bewegung, alle unzeitgemäßen entbehrlich

und unnützig²² – jenes Versprechen bleibt eben doch immer Verbrechen.

8

Eine der ungreifbarsten Wirklichkeiten der nicht-menschlichen Welt ist ihre reiche Vielfalt an Zeitströmen. Vom unfassbar schnellen, dem PC

Wäre es in dieser Lage nicht besser, wir würden unsere ewige, panische Suche nach dem Glück in der Harmonie, im Zusammenkommen, im Synchronen allmählich ausfaden.

Sunway TauhuLight Supercomputer mit 125 PetaFLOPS²³ bis zum unfassbar langsamen, den viereinhalb Milliarden Jahren Halbwertszeit des Elements Uran 238, reichen die Zeitlichkeiten, die uns alltäglich umspülen. Manche davon haben wir selbst entwickelt, andere sind einfach da, wir nutzen und fürchten sie. Sie umfassen eine Spannweite, die weit über jene Geschwindigkeiten hinausreicht, die chemische Abläufe in unserem Körper erreichen. Diese aber bestimmen wiederum unsere Zeiterfahrung. François Jullien hat in seinem Buch *Die stillen Wandlungen*²⁴ melancholisch dargelegt, wie schon die 80 Jahre unseres eigenen Lebens für uns selbst kaum als Fluss zu begreifen sind, wie wir das Erbleichen unserer Haare, die Falten auf unserer Haut, die Veränderung unseres Gangs nicht als Strom, sondern nur als Bombardement kleiner Schocks erleben, sozusagen immer in einer Momentform. Und bei allem, das unsere Reaktion verlangt, aber schneller abläuft als eine halbe Sekunde, ist unser Bewusstsein ganz hilflos und braucht schnelle, gedankenfreie Reflexe. Unsere Umwelt kennt also 30 Größenordnungen der Zeit, wir aber nehmen nur 5–6 Größenordnungen sinnlich wahr, nur diese sind demzufolge Musikern wie mir als Material zugänglich.²⁵

Es mag sein, dass unsere Zukunft als menschliche Gemeinschaft in der ständigen Bewahrung

und dem Abgleich von Gleichzeitigkeit besteht, dass unsere Endorphine unseren Körper ganz besonders durchströmen, wenn wir etwas als gleichzeitig bemerken – aber könnte es nicht sein, dass es genau dieses Angefixtsein durch Synchronizität ist, welches unser Bewusstsein, vor allem aber unsere Gefühle blind macht für

die großen Zeitabläufe, die unsere Existenz auf der Erde bestimmen? Diese stillen Wandlungen sind eben deshalb still, weil sie prinzipiell nicht auf unsere Sinne ausgerichtet sind – wir können die Veränderungen des Klimas, der Erde nicht sehen noch hören noch spüren – wir können sie nur aufschreiben und denken, und selbst das nur, wenn wir unsere Egoismen, unsere Subjektivität außen vor lassen. Aber wann war denn zuletzt unser kollektives Handeln frei von derartiger Allzumenschlichem?

Unsere wirkliche Zukunft als Menschen auf diesem Planeten entsteht wahrscheinlich nicht aus hochfrequentem Händeschütteln, wahrscheinlich nicht daraus, dass wir uns gegenseitig unablässig als Zeitgenossen bestätigen, wahrscheinlich nicht aus dem Streben nach gesellschaftlicher und musikalischer Harmonie. Gemeinsames Handeln als Menschheit, so sehr es uns sachlich geboten sein mag, und so viel es unser ästhetisches Weltempfinden befriedigen würde, wird unsere Rettung nicht sein können: und sei es auch nur, weil wir in einer Welt multipler Zeitströme vermutlich zu lange darauf warten müssten, dass Menschenzeit und Planetenzeit in eins fallen. Unsere Zukunft wird uns immer deshalb voller Zufall und Chaos erscheinen, weil wir nur ganz wenige der Zeitströme, die sie bestimmen, wirklich wahrnehmen und innerlich

verarbeiten können – und weil wir deshalb immer das Falsche im falschen Moment tun werden, mag es uns in unserer menschlichen Wahrnehmung auch noch so sehr als ein geglückter Moment der Übereinkunft, des gemeinsamen Handelns erscheinen.

Wäre es in dieser Lage nicht besser, wir würden unsere ewige, panische Suche nach dem Glück in der Harmonie, im Zusammenkommen, im Synchronen allmählich ausfaden, uns entöhnen dem Verlangen nach Gleichzeitigkeit, diesem Zucker des Geistes? Wäre es nicht besser zu genießen wie vielfältig schillernd verschiedene Zeitströme aneinander vorbeigleiten? Zu lernen, ihre Differenziale wie feine Gewürze zu erschmecken? Zu unterscheiden, wie verschiedene Arten von Fast-Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit sich nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ unterscheiden? Wenn es eine Kunst gäbe, die sich genau diesem Lernen, Unterscheiden, Genießen verschiedenster Zeitströme im und jenseits des Menschlichen widmen würde? Die das unfassbar Schnelle und das unfassbar Langsame ästhetisch, d.h. der menschlichen Wahrnehmung zugänglich machte? Wenn man diese neuartige Kunst, die nach einhundert Jahren spielerischen Erforschens genau all dieser Dinge nunmehr ihrer Kindheit zu entwachsen sich anschickt²⁶, endlich eine wirklich »neue Musik« nennen würde?

--

1. Der Essay ist *die* diskursive Form des Uneindeutigen schlechthin: Ein gelungener Essay öffnet so viele Perspektiven, dass er an mindestens einer Stelle jeden parteiischen, jeden von etwas grundlegend überzeugten Menschen kolossal irritieren muss. Im Essay folgt man dem Finkeln der Gedanken und legt sie nicht an die Leine einer Meinung oder einer Methode. Das führt manchmal zu Einsichten, die oft genug die Schreibenden selbst überraschen.

2. Alfred Schütz, »Making Music Together. A Study in Social Relationship«; in: *Social Research* Vol. 18, No. 1 (MARCH 1951), S. 76–97, Johns Hopkins University Press <https://www.jstor.org/stable/40969255?seq=1>

3. Ein Portal zu diesen Forschungen findet sich hier: <https://effetsdepresence.uqam.ca/>

4. Cornelius Cardew, *Stockhausen Serves Imperialism and other articles*, Latimer New Dimensions, London 1974 – siehe auch die Übersetzung des titelgebenden Aufsatzes in diesem Heft.

5. Karlheinz Stockhausen, Begleittext zur LP *Stimmung*, Collegium Vocale Köln, Deutsche Grammophon 1970

6. Dieser Absatz ist ein Selbstzitat aus einem Aufsatz über das Werk *Flammenzeichen* von Younghi Pagh-Paan, dem ich 2015 schrieb, und dessen Verleger sich sehr viel Zeit lässt – deshalb kann ich hier keine Quelle angeben.

7. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris, La Découverte, 1991 (dt. *Wir sind nie modern gewesen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2008)

8. Ein Bericht über das »Faking of« findet sich hier: <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/berliner-chor-gelingt-mit-einem-video-ein-hit-im-internet-li.79513>, das Video selber hier: https://www.youtube.com/watch?time_continue=10&v=pNVg566hfas&feature=emb_logo

9. Wie ich woanders dargelegt habe, ist »tonale Harmonik« die musikalisch raffinierteste Form von Gleichzeitigkeitsaffirmation («My End is my Beginning, Time in Improvisation Systems« Eröffnungsrede zu »100 Jahre Gegenwart« HKW Berlin, Oktober 2015 Audiostream: <https://www.hkw.de/de/app/mediathek/audio/47536>)

10. Nietzsche, HL, *Kritische Studienausgabe Band 1*, Hrsg. Colli-Montinari, Berlin 1980, Kapitel 8, S.311

11. Vgl. die vierteiligen Bach Biopic der DDR von 1983, die diese Deutung muster-gültig herausarbeitet, damit auch die DDR die für Aristokraten und Gläubige geschriebene Musik feiern konnte. [https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach_\(Film\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach_(Film))

12. Gottseidank! mögen sich viele Avantgardisten damals gedacht haben, jetzt darf ich ihn ja doch mögen...

13. Die altgaelischen Dichter-Seher, die *filid*, trugen federbesetzte Mäntel, sogenannte *tuirgen*. Dieses Bild wurde in der literarischen Moderne wichtig; sowohl Yeats wie Joyce beriefen sich wiederholt auf diesen Mantel des unzeitgemäßen Dichters, der uns durch seinen Blick in die Zukunft aus der ewigen Profanität der Gegenwart zu erheben vermag.

14. Bemerkenswert wenige Komponisten und Maler dabei: liegt es daran, dass es für diese nicht ganz so einfach ist, ein beachtliches Werk gänzlich misanthrop oder im Verborgenen zu schaffen, weil in ihren Metiers die Kunstproduktion stets anderer Menschen bedarf, die man für sich gewinnen oder bezahlen muss?

15. Andere dagegen konnten und können die auratische Darstellung des Unzeitgemäßen und Abseitigen sehr effektiv für ihre Karriere nutzen – eifrig unterstützt von Musikjournalisten, denen dieser Topos gefällt. Ein Paradox dieser Situation ist, dass viele aufgrund der inzwischen liberalen Offenheit, schieren Masse an Veranstaltungen und der inklusiven Anti-Traditionalität des Musikbetriebes davon ausgehen, dass es heutzutage keine hierzulande unbekanntem Genies mehr geben

könne: *What you hear now is what is out there now*. Die Rezeption von komponierenden Zeitgenossen der Avantgarde wie Allan Pettersson (1911–1980), Conlon Nancarrow (1912–1997), Galina Ustvol'skaja (1919–2006) und Julius Eastman (1940–1990), die erst in hohem Alter oder nach ihrem Tod Anerkennung erfuhren, sprechen genauso gegen diese Annahme wie die noch immer andauernde Unsichtbarkeit und Ungehörtheit vieler neue Musik Findenden, deren Wirkungskreis außerhalb der Reichweite des männlichen, eurologischen Radars lag (z.B. Abing (1893–1950) etc.), José Maceda (1917–2004), Kishori Amonkar (1932–2017) oder Nana Danso Abiam (1953–2014)

16. Animae magnae prodigus: »das (Sich-)Verschenden einer großen Seele«. Dies ist ein Zitat aus den Oden des Horaz, der damals im Gefühl seiner eigenen Fahnenflucht aus der Schlacht bei Philippi den sinnlosen Todesmut anderer in einer schon verlorenen Schlacht halb pries, halb bedauerte. Ich lese die Verwendung dieses Zitates als subtilen, halb-liebevollen Spott über jene, die sich der Zukunft opfern, obwohl diese sie vergessen wird. Schließlich hatte Nietzsche damals allen Grund anzunehmen, er selbst sei so einer...

17. Nietzsche, HL, a.a.O. Kap. 9, S. 319

18. Douglas Adams, »Life, the Universe and Everything« (*Hitchhiker's Guide to the Galaxy Part III*), London 1982

19. Gute Verkäufer*innen imitieren bewusst unseren Zeitfluss, sie leben davon. Mutatis mutandis verkauft auch kommerzielle Musik sich durch die Imitation von Zeitabläufen, die eingefahrene Zeitangewohnheiten vieler Menschen spiegeln.

20. https://en.wikipedia.org/wiki/The_City_on_the_Edge_of_Forever

21. Roland Barthes hat in seiner Antrittsvorlesung am College de France 1976 sich die Frage »Wie zusammen leben« vorgenommen, in der er den Begriff »Idiorhythmie« einführt, der für eine gleichzeitig individualisierte, andererseits gemeinschaftlich koordinierte Lebensweise stand wie sie zum Beispiel in manchen Klöstern der Ostkirchen praktiziert wurde: jeder in seiner eigenen Zeit, die nur punktuell koordiniert werden muss. Barthes plädiert für eine Balance der Distanz, die auch ein Fließgleichgewicht verschiedener Zeitflüsse ermögliche, entwirft aber keine dynamischen Modelle für diese Balance. Vielleicht überließ er das den Komponierenden? Siehe Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*. Editions du Seuil, Paris 2002. Dt. *Wie zusammen leben*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 2007

22. Dieser kleine Nebensatz verweist neben dem Holocaust und Xenophobie auch auf mehrere Jahrhunderte Kolonialismus. Wie Johannes Fabian in seinem Buch *Time and the Other* darlegt, ist das Entrücken ins Unzeitgemäße, Zeitlose, also ins sogenannte »ethnologische Präsens«, eine der »Entmenschlichungsstrategien«, die imperialistische Ausbeutung und Unterdrückung ermöglicht haben. Indem man Menschen nicht als Zeitgenossen (er nennt das »co-eval«) anerkannte, sondern nur als Manifestationen eines »unveränderlichen« Andersseins (mit »ewiger Weisheit«) beschrieb, objektiviert man sie. Das Verbanntwerden aus der Gleichzeitigkeit kann

also für davon Betroffene existenziell bedrohlich sein. (Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, Columbia University Press, New York 1983)

23. FLOPS ist die Abkürzung für Rechenvorgänge pro Sekunde, Peta- ist eine Zahlensvorsilbe wie Mega- (10⁶) oder Tera- (10⁸), und bezeichnet eine Million Milliarden (10¹⁵). Seit dem Urknall sind etwa 4.35x 10¹⁴ Sekunden vergangen: In einem solchen Rechner werden also pro Sekunde zehnmal so viele Rechenvorgänge abgearbeitet, als es jemals Sekunden in unserem Universum gegeben hat.

24. François Jullien, *Les transformations silencieuses*, Editions Grasset, Paris 2009 (dt. *Die stillen Wandlungen*, Merve Verlag Berlin, 2010)

25. Selbst die Halberstädter Aufführung von Cages *Organ?/ASLSP*, die auf 639 Jahre angelegt ist, würde nur 1–2 Größenordnungen hinzufügen – wenn sie im Wirbel unserer anderen Zeitflüsse denn überhaupt so lange dauern wird.

26. In seinem *Entwurf einer Neuen Ästhetik der Tonkunst* (1916) bezeichnet Ferruccio Busoni die abendländische Musik als ein Wunderkind, das nach bloß vierhundert Jahren zwar »gehen gelernt habe, aber noch geführt werden müsse«, eine »jungfräuliche Kunst, die noch nichts erlebt und gelitten hat.« Hundert Jahre später stellt sich also die Frage, ob sich die Musik noch in ihrer Kindheit befindet, oder wenigstens schon in ihrer Adoleszenz angekommen ist...

Sandeep Bhagwati ist weltweit aktiver Komponist, künstlerischer Musikforscher, Festivalmacher und Ensembleleiter, ein auf drei Kontinenten einheimischer Fremdkörper – Mumbai, Berlin, Montréal. Er fragt sich zwar manchmal, ob wirklich immer noch mehr Klänge und Texte auf diese Welt müssen, schüttelt sich dann aber – und macht einfach immer weiter: Sieht nämlich allüberall ganz so aus, als müssten sie...

Stockhausen dient dem Imperialismus

Cornelius Cardew

Dieser Vortrag hat eine andere Gestalt angenommen, als ich es ursprünglich geplant hatte. Ich wollte auf die Entwicklung der Avantgarde in Deutschland während des Nazi-Regimes und nach dem Krieg durch die Darmstädter Schule eingehen.¹ Doch schon sehr bald empfand ich eine regelrechte Abneigung dagegen, zu der bereits sehr umfangreichen Berichterstattung über die Avantgarde beizutragen. Ich beschloss, das Thema aus einem breiteren Blickwinkel anzugehen.

Stockhausens *Refrain*, das Stück, über das ich sprechen soll, ist ein Teil des kulturellen Überbaus des umfassendsten Systems zur Unterdrückung und Ausbeutung von Menschen, das die Welt je gekannt hat: des Imperialismus. Wenn man das Herz dieses Systems angreifen will, muss man seine Erscheinungsformen angreifen: nicht nur die Auswirkungen der amerikanischen Kriegsmaschinerie in Vietnam, nicht nur die Hervorbringungen von Stockhausens Verstand, sondern auch die Verseuchung unseres eigenen Geistes durch dieses System in der Form von tief verwurzelten falschen Vorstellungen. Und wir müssen diese nicht nur oberflächlich kritisieren, als physische Grausamkeit oder als künstlerischen Unsinn oder als verwirrtes Denken, sondern sie auch als das benennen, was sie im Grunde sind: Erscheinungsformen des Imperialismus.

Nur weil ich etwas sage, wird es nicht unbedingt wahr. Ziel dieses Artikels ist es, deutlich zu machen, dass Stockhausens *Refrain* tatsächlich – und nicht nur meiner Meinung nach – ein Teil des kulturellen Überbaus des Imperialismus ist. Dieses Ziel fächert sich in drei Aufgaben auf:

Den grundlegenden Charakter der musikalischen Avantgarde im Allgemeinen aufzudecken; die besondere Entwicklung der Avantgarde, in der Stockhausen eine Rolle spielt, zu skizzieren; und die Position und den Inhalt von *Refrain* innerhalb dieser Entwicklung aufzuzeigen.

Die Zeit der Avantgarde (die aus mehreren aufeinander folgenden Avantgarden besteht) ist nicht nur das jüngste, sondern auch das letzte Kapitel in der Geschichte der bürgerlichen Musik. Das bürgerliche Klassenpublikum wendet sich vom zeitgenössischen musikalischen Ausdruck seines Todeskampfes ab, und die zeitgenössische bürgerliche Musik wird zum Anliegen einer kleinen Clique, die ein krankhaftes Interesse am Prozess des Verfalls hat. Ich möchte auf keinen Fall den Eindruck erwecken, dass diese klitzekleine Clique der Avantgarde im allgemeinen Zusammenbruch des Imperialismus und der bürgerlichen Werte irgendwie durch ihre Reinheit und Wahrhaftigkeit eine Ausnahme darstellt. Nein, der Imperialismus ist durch und durch verfault, und seine Kultur ist es auch. Aber die herrschenden Klassen – die großen Wirtschaftsbosse, die Politiker, die Feldmarschälle, die Medienverantwortlichen usw. – ziehen sich nicht einfach zurück, um seufzend und galant unterzugehen. Sie kämpfen, um ihren Zusammenbruch abzuwehren; und in diesem Kampf setzen sie alle ihnen zur Verfügung stehenden Mittel ein – wirtschaftliche, militärische, politische, kulturelle und ideologische. Das Ziel des Establishments ist es, Ideen nicht als befreiende Kräfte zur Klärung und Aufklärung, zur Freisetzung von Eigeninitiative in der Bevölkerung zu nutzen, sondern

als Kräfte der Unterjochung: zur Verwirrung und Täuschung und zur Perversion von Talenten. Auf diese Weise hoffen sie, den Zusammenbruch hinauszuzögern.

In der Avantgarde hat es schon immer eine Fülle von Talenten gegeben, und einige von diesen werden immer sehr schnell danach streben, die enge Welt der Avantgarde und ihrer Steckenpferde hinter sich zu lassen und eine eindeutige Rolle im Dienste des Imperialismus zu übernehmen, eine Rolle, die ihnen eine größere Anhängerschaft und besseren Lohn verspricht. Im Jahr 1959, dem Jahr, in dem er *Refrain* schrieb, war Stockhausen reif für diese Rolle. Zu dieser Zeit war er eine führende Persönlichkeit der Darmstädter Schule, die nach dem Zweiten Weltkrieg gegründet worden war, um die Musik und die Ideen zu fördern, die die Nazis verbannt hatten. Die Nazis brandmarkten die Avantgarde als »degeneriert«, brachten sie öffentlich in Verruf und unterdrückten sie. Im Nachkriegsdeutschland wurde eine subtilere Technik eingesetzt: statt Unterdrückung wurde repressive Toleranz praktiziert. Die europäische Avantgarde fand in Darmstadt eine Keimzelle, wo ihre abstrusen, pseudowissenschaftlichen Tendenzen unter Elfenbeinturm-Bedingungen gefördert wurden. Im Jahr 1959 war sie soweit, dass sie ihre eigenen inneren Widersprüche aufbrechen konnte und ihre führenden Persönlichkeiten das Bedürfnis nach einem breiteren Publikum spürten. Dazu musste sich die Musik verändern. *Refrain* war wahrscheinlich die erste Manifestation dieser Veränderung in Stockhausens Werk. Seither hat sein Werk ganz klar einen mystischen Charakter bekommen. In einem kürzlich geführten Interview sagt er, dass ein Musiker, wenn er die Bühne betritt, »den märchenhaften Eindruck eines Mannes erwecken sollte, der einen heiligen Dienst vollbringt« (man beachte die Eitelkeit dieser Bemerkung). Er sieht seine soziale Funktion darin, »eine Atmosphäre friedlicher geistiger Arbeit in

eine Gesellschaft einzubringen, die so sehr unter dem Druck technischer und kommerzieller Machtverhältnisse steht«.

In *Refrain* sehen wir die ersten Ansätze zu den Tendenzen, die seine gegenwärtige Musik neben den Resten seines Darmstädter Werkes aufweist. Die Partitur selbst ist ein für das Darmstädter Denken typisches Gimmick. Die Musik muss ganz mechanisch einer kruden, in zwei Dimensionen beweglichen Konstruktion folgen. Die Partitur ist auf einer großen Karte mit Notenlinien geschrieben, die sich in Teilkreisen um die Mitte der Karte herum krümmen. An diesem Mittelpunkt ist ein Streifen durchsichtigen Plastiks verankert, auf dem einige Notationszeichen stehen. Diese sind der wiederkehrende Refrain, der dem Stück seinen Titel gibt.

Die Instrumente sind Klavier, Vibraphon, Celesta, wobei jeder der drei Spieler auch Hilfsinstrumente sowie Vokallaute und Zungenschnalzen verwendet. Wenn man sich die Art von Musikern vor Augen führt, die man dafür braucht, sieht man die ersten Beispiele für jene Gruppe von hochtrainierten Spezialisten, die für die Aufführung seiner jüngeren Werke erforderlich sind.

Die Aufführung selbst bewirkt bei den Musikern eine Situation intensiver Konzentration und des Zuhörens. Dieses aktive Zuhören der Musiker vermittelt sich dem Publikum, und es ist diese intensive Konzentration und Kontemplation der Klänge um ihrer selbst willen, die die Anfangsgründe jener mystischen Atmosphäre enthüllt, die Stockhausen seither ins immer Theatralischere gesteigert hat.

Manche mögen Stockhausen mit der Begründung kritisieren, dass er mystische Ideen in einer unwürdigen und banalen Form präsentiert. Das ist wahr, aber es reicht nicht aus. Entwürdigung und Banalität an sich anzugreifen, ist sinnlos. Man muss in das Wesen der Ideen eindringen, die ent-

würdigt und banalisiert werden, und – sofern sie reaktionär sind – diese angreifen. Was ist diese Mystik, die in der ganzen imperialistischen Welt in tausendfacher Weise, erhaben und banal, feilgeboten wird? Während ihrer langen Geschichte in Indien und im Fernen Osten wurde die Mystik immer wieder als Werkzeug zur

Nein, meine Aufgabe ist es nicht, Ihnen Refrain zu »verkaufen«. Ich sehe meine Aufgabe darin, das Bewusstsein für den Kulturbetrieb zu schärfen.

Unterdrückung der Massen benutzt. Verkäufer wie Stockhausen wollen Ihnen weismachen, dass Sie durch das Hineingleiten in ein kosmisches Bewusstsein dem Zugriff der schmerzhaften Widersprüche, die Sie in der wirklichen Welt umgeben, entzogen sind. Im Grunde genommen ist die mystische Idee, dass die Welt eine Illusion sei, nur eine Vorstellung in unseren Köpfen. Sind also die Millionen von unterdrückten und ausgebeuteten Menschen auf der ganzen Welt lediglich ein weiterer Aspekt dieser Illusion in unseren Köpfen? Nein, das sind sie nicht. Die Welt ist real, und die Menschen sind es auch, und sie kämpfen für einen tiefgreifenden revolutionären Wandel. Der Mystizismus sagt: »Alles, was lebt, ist heilig«, also betreten Sie nicht den Rasen und krümmen Sie vor allem keinem Imperialisten auch nur ein Haar. Er lässt unerwähnt, dass die Zellen auf unseren Körpern täglich sterben, dass das Leben ohne den Tod nicht gedeihen kann, dass die Heiligkeit sich auflöst und spurlos verschwindet, wenn sie entweiht wird, und dass der Imperialismus sterben muss, damit das Volk leben kann.

*

Nun, das ist so ziemlich alles, was ich über Refrain sagen möchte. Wenn man näher darauf eingehen würde, würde man der Arbeit eine Bedeutung

beimessen, die sie einfach nicht hat. Nein, meine Aufgabe ist es nicht, Ihnen Refrain zu »verkaufen«. Ich sehe meine Aufgabe darin, das Bewusstsein für den Kulturbetrieb zu schärfen.

Zu Beginn sagte ich, Refrain sei Teil des kulturellen Überbaus des Imperialismus. Diese Begriffe: »Überbau«, »Imperialismus«, bedürfen einer Er-

klärung, wenn der Bewusstseinsgrad für kulturelle Belange angehoben werden soll, wenn wir die tieferen Wurzeln solcher Oberflächenphänomene wie der Avantgarde-Musik erfassen wollen. Diese Begriffe sind für den Marxismus von wesentlicher Bedeutung, und doch scheinen sie von vielen Menschen als eine Art Jargon oder Hokuspokus betrachtet zu werden. Die Wahrheit ist, dass es in einem imperialistischen Land wie Großbritannien in der Tat ein Wunder wäre, wenn der Marxismus in den Schulen gelehrt würde, da der Marxismus auf den Sturz des Imperialismus ausgerichtet ist, wohingegen das Bildungssystem eines imperialistischen Landes auf die Aufrechterhaltung des Imperialismus ausgerichtet sein muss. Diese harte Tatsache muss man sich stets vor Augen halten.

In Marx' Analyse besteht die Gesellschaft aus einer wirtschaftlichen Basis und darüber hinaus aus einem Überbau von Gesetzen, Politik, Ideen und Bräuchen, der von dieser Basis bestimmt wird. Das folgende Zitat findet sich in Lenins Flugschrift mit dem Titel *Karl Marx*, die wie ich finde prägnanteste und nützlichste Einführung in den Marxismus. Marx schreibt:

In der gesellschaftlichen Produktion ihres Lebens gehen die Menschen bestimmte, notwendige, von ihrem Willen unabhängige Verhältnisse ein, Produktionsverhältnisse, die einer bestimmten Entwicklungsstufe ihrer

materiellen Produktivkräfte entsprechen. Die Gesamtheit dieser Produktionsverhältnisse bildet die ökonomische Struktur der Gesellschaft, die reale Basis, worauf sich ein juristischer und politischer Überbau erhebt und welcher bestimmte gesellschaftliche Bewusstseinsformen entsprechen. Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt den sozialen, politischen und geistigen Lebensprozess überhaupt. Es ist nicht das Bewusstsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewusstsein bestimmt. Auf einer gewissen Stufe ihrer Entwicklung geraten die materiellen Produktivkräfte der Gesellschaft in Widerspruch mit den vorhandenen Produktionsverhältnissen oder, was nur ein juristischer Ausdruck dafür ist, mit den Eigentumsverhältnissen, innerhalb deren sie sich bisher bewegt hatten. Aus Entwicklungsformen der Produktivkräfte schlagen diese Verhältnisse in Fesseln derselben um. Es tritt dann eine Epoche sozialer Revolution ein. Mit der Veränderung der ökonomischen Grundlage wälzt sich der ganze ungeheure Überbau langsamer oder rascher um. In der Betrachtung solcher Umwälzungen muß man stets unterscheiden zwischen der materiellen, naturwissenschaftlich treu zu konstatierenden Umwälzung in den ökonomischen Produktionsbedingungen und den juristischen, politischen, religiösen, künstlerischen oder philosophischen, kurz, ideologischen Formen, worin sich die Menschen dieses Konflikts bewußt werden und ihn ausfechten.²

Marx lebte im Zeitalter des sich entwickelnden Kapitalismus. Er beschreibt die Entwicklung hin zum Monopolkapitalismus, den er »das immanente Gesetz der kapitalistischen Produktion selbst, die Zentralisierung des Kapitals« nennt. Er sagt:

Je ein Kapitalist schlägt viele tot. Hand in Hand mit dieser Zentralisation oder der Expropriation vieler Kapitalisten durch wenige entwickelt sich die kooperative Form des Arbeitsprozesses auf stets wachsender Stufenleiter, die bewußte technische Anwendung der Wissenschaft, die planmäßige Ausbeutung der Erde,

die Verwandlung der Arbeitsmittel in nur gemeinsam verwendbare Arbeitsmittel, die Ökonomisierung aller Produktionsmittel durch ihren Gebrauch als Produktionsmittel kombinierter, gesellschaftlicher Arbeit, die Verschlingung aller Völker in das Netz des Weltmarkts und damit der internationale Charakter des kapitalistischen Regimes. Mit der beständig abnehmenden Zahl der Kapitalmagnaten, welche alle Vorteile dieses Umwandlungsprozesses usurpieren und monopolisieren, wächst die Masse des Elends, des Drucks, der Knechtschaft, der Entartung, der Ausbeutung, aber auch die Empörung der stets anschwellenden und durch den Mechanismus des kapitalistischen Produktionsprozesses selbstgeschulten, vereinten und organisierten Arbeiterklasse. Das Kapitalmonopol wird zur Fessel der Produktionsweise, die mit und unter ihm aufgeblüht ist. Die Zentralisation der Produktionsmittel und die Vergesellschaftung der Arbeit erreichen einen Punkt, wo sie unverträglich werden mit ihrer kapitalistischen Hülle. Sie wird gesprengt.³

Marx, der 1883 starb, erlebte die imperialistischen Kriege dieses Jahrhunderts nicht mehr. Es oblag Lenin, die Entwicklung des Imperialismus zu beschreiben. In seiner Kampfschrift »Imperialismus, die höchste Stufe des Kapitalismus« von 1917 schreibt er, von mir leicht gekürzt:

Der Imperialismus erwuchs als Weiterentwicklung und direkte Fortsetzung der Grundeigenschaften des Kapitalismus überhaupt. Zum kapitalistischen Imperialismus aber wurde der Kapitalismus erst auf einer bestimmten, sehr hohen Entwicklungsstufe, als einige seiner Grundeigenschaften in ihr Gegenteil umzuschlagen begannen [...] Die freie Konkurrenz ist die Grundeigenschaft des Kapitalismus und der Warenproduktion überhaupt; das Monopol ist der direkte Gegensatz zur freien Konkurrenz, aber diese begann sich vor unseren Augen zum Monopol zu wandeln [...] Zugleich aber beseitigen die Monopole nicht die freie Konkurrenz, aus der sie erwachsen, sondern bestehen über und neben

ihr und erzeugen dadurch eine Reihe besonders krasser und schroffer Widersprüche, Reibungen und Konflikte. Das Monopol ist der Übergang vom Kapitalismus zu einer höheren Ordnung [...] Der Imperialismus ist der Kapitalismus auf jener Entwicklungsstufe, wo die Herrschaft der Monopole und des Finanzkapitals sich herausgebildet, der Kapitalexport hervorragende Bedeutung gewonnen, die Aufteilung der Welt durch die internationalen Trusts begonnen hat und die Aufteilung des gesamten Territoriums der Erde durch die größten kapitalistischen Länder abgeschlossen ist.⁴

Lenin hebt in seinem Vorwort zur Broschüre von 1920 den aggressiven, militaristischen und brutalen Charakter des Imperialismus hervor. Er sagt:

*Der Kapitalismus ist zu einem Weltsystem kolonialer Unterdrückung und finanzieller Erdrosselung der übergroßen Mehrheit der Bevölkerung der Erde durch eine Handvoll »fortgeschrittener« Länder geworden. Und in diese »Beute« teilen sich zwei, drei weltbeherrschende, bis an die Zähne bewaffnete Räuber (Amerika, England, Japan), die die ganze Welt in ihren Krieg um die Teilung ihrer Beute mit hineinreißen.*⁵

»Je ein Kapitalist schlägt viele tot«. Damit zeigt Marx anschaulich die Grausamkeit wirtschaftlicher Entwicklung auf. In der Basis ergibt sich daraus der Widerspruch zwischen freiem Wettbewerb (d.h. Privatwirtschaft) und Monopolkapitalismus. Wie manifestiert sich dieser Widerspruch im Überbau? Er zeigt sich auf vielfältige Weise, aber ich werde nur über seine Ausprägung auf dem Gebiet der Kunst sprechen.

Hier muss ich kurz innehalten, um das Wort »bürgerlich« zu erklären. Die bürgerliche Klasse ist diejenige, die mit der Entwicklung des Kapitalismus dominant wird. Es ist die Klasse, die lebt, indem sie die Arbeit anderer einsetzt und daraus Profit zieht. Die bürgerliche Kultur ist die Kultur dieser Klasse. Gleichzeitig mit der Entwicklung

des kapitalistischen Unternehmertums sehen wir in der bürgerlichen Kultur die entsprechende Entstehung des individuellen künstlerischen Genies. Das Genie ist das charakteristische Produkt der bürgerlichen Kultur. Und so wie das Privatunternehmertum angesichts der Monopole verfällt, so verfällt und verkommt die gesamte individualistische bürgerliche Weltanschauung und damit auch der Begriff des Genies. Heute, in der Zeit des Zusammenbruchs des Imperialismus, ist jegliche Anmaßung von künstlerischem Genie eine Schwindelei.

Gerade habe ich darauf aufmerksam gemacht, dass die herrschenden Klassen mit Händen und Füßen kämpfen, um den Zusammenbruch abzuwenden. Was sind ihre Taktiken in der Kultur, insbesondere in der Musik? Die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit darf nicht auf die kulturelle Erscheinungsform des zusammenbrechenden Imperialismus, nämlich die degenerierte Avantgarde, gelenkt werden. Sie aktiv zu unterdrücken, würde Aufmerksamkeit auf sie lenken. Wir wissen, dass die Unterdrückung der Avantgarde durch die Nazis tatsächlich den Anstoß für beträchtliche Entwicklungen der Avantgarde gegeben hat. Daher fördert man sie als das Anliegen einer kleinen Clique und verhindert so, dass sie den herrschenden Klassen wirklichen Schaden zufügt. In dieser winzigen Clique wird das Genie noch immer kultiviert, vor allem wenn ein Komponist (wie Stockhausen oder Cage) darauf bedacht scheint, eine ideologische Strömung zu vertreten – wie den Mystizismus oder den Anarchismus oder den Reformismus – die dem Imperialismus insofern freundlich gesinnt ist, als sie sich dem Sozialismus und den Ideen entgegenstellt, die zur Organisation der Arbeiterklasse für den Sturz des Imperialismus beitragen würden. Wir sehen also, dass Stockhausen alle Kennzeichen des Genies der Volksmythologie übernimmt: Arroganz, Hart-

näckigkeit, Irrationalität, unkonventionelle Erscheinung, Egomane.

Aber all dies ist eine geringfügige Maßnahme im Vergleich zur Taktik der herrschenden Klasse gegen den direkten Klassenfeind, die Arbeiter-

Wir sehen also, dass Stockhausen alle Kennzeichen des Genies der Volksmythologie übernimmt: Arroganz, Hartnäckigkeit, Irrationalität, unkonventionelle Erscheinung, Egomane.

klasse. In diesem Bereich finden wir Taktiken, die mit dem »Flächenbombardement« der Amerikaner in Vietnam vergleichbar sind. Dabei gibt es zwei Hauptangriffslinien. Erstens die breite Verbreitung des Bildes der bürgerlichen Kultur in ihrer Blütezeit, der Musik der klassischen und romantischen Komponisten (das gesamte Bildungssystem ist darauf ausgerichtet). Zweitens die Förderung von massenhaft produzierter Musik für den Massenkonsum. Neben enormen Gewinnen erhoffen sie sich von dieser derivativen Musik (Filmmusik, Popmusik, Musikkomödie usw.)⁶ eine ideologische Unterwerfung der Arbeiterklasse. Mit diesen beiden Linien wird versucht, den Opportunismus der Arbeiterklasse zu fördern. Die erste durch eine Art Werbekampagne: »Bürgerlich ist am besten«, und die zweite durch die Förderung von degenerierten Tendenzen, Drogen, Massenhypnose, Sentimentalität.

Lenin merkte einmal an, dass die englische Arbeiterklasse niemals mit Gewalt, sondern nur durch Täuschung unterdrückt werden könne. Mit anderen Worten, die herrschende Klasse erhält ihre Herrschaft über die Arbeiterschaft, indem sie lügt und die Wahrheit verzerrt. Der Zweck des ideologischen Kampfes besteht darin, diese Lügen und Verzerrungen aufzudecken. Sie haben jetzt die Gelegenheit, Stockhausens *Refrain* zu hören. Ich habe den wahren Charakter des Stückes als Teil des Überbaus des Imperialismus aufgedeckt. Ich habe gezeigt, dass es eine mystische Welt-

anschauung fördert, die ein Verbündeter des Imperialismus und ein Feind der arbeitenden und unterdrückten Völker der Welt ist. Wenn es in Anbetracht all dessen noch einen Funken Attraktivität besitzt, dann vergleichen Sie es mit anderen

Erscheinungsformen des Imperialismus heute: die britische Armee in Irland, die Masse der Arbeitslosen, zum Beispiel. Hier zeigt sich der brutale Charakter des Imperialismus. Jede Schönheit, die man in *Refrain* erkennen kann, ist lediglich kosmetisch, geht nicht einmal unter die Haut.

Man könnte sich fragen: Soll ich jetzt abschalten und mich vor solchen Ideen schützen, indem ich nicht zuhöre? Nun ja, das wäre an sich nicht schlecht. Aber im Allgemeinen werden diese Ideen zu sehr gefördert, als dass man sie ignorieren könnte. Man muss sich ihnen stellen und ihr Wesen erfassen. Sie müssen heftiger Kritik ausgesetzt werden und man muss entschlossen gegen sie Stellung beziehen.

Anmerkungen von Cardew (1974)

Was war die Wirkung der Kampagne gegen Cage und Stockhausen? Ich erhielt eine Reihe von Briefen als Antwort auf die Sendung »Stockhausen dient dem Imperialismus«, und die Veröffentlichung der ersten Hälfte dieses Vortrags in »The Listener« löste einen Sturm in den Leserbriefspalten aus. Sieben Briefe wurden gedruckt, die meisten davon verteidigten Stockhausen hitzig und griffen meine Musik an – aber nicht meine Kritik. Eine Rezension von Keith Rowe, in der er ein Konzert und einen Fernsehauftritt von Cage vom gleichen Standpunkt aus kritisierte, erschien im Juni 1972 in der Zeitschrift *Microphone* und sorgte für einen ähnlich heftigen Briefwechsel. Dies ver-

anlasste den Herausgeber, eine ganze Ausgabe des Magazins vorzuschlagen, die den aufgeworfenen Fragen gewidmet war, obwohl er Rowes Rezension verächtlich abtat.

Diese Aufregung zeigte, dass es eine große Bereitschaft gab, künstlerische Fragen aus einem politischen Blickwinkel zu diskutieren. Die Widersprüchlichkeit der Antworten zeigte, dass es ihnen an Klarheit über die grundlegenden Fragen der Ästhetik und Politik und deren Wechselbeziehungen mangelte. Objektiv gesehen gab und gibt es bei den Musikern und ihrem Publikum das Bedürfnis und die Forderung nach Klarheit in der Frage, nach welchen Kriterien Musik bewertet werden soll.

Es war ein Symptom dieser Bedürfnislage, dass Hans Keller bei der BBC zwei Gesprächsreihen mit dem Titel »Composers on Criticism« und »Critics on Criticism« organisierte. Natürlich hatte die BBC mit diesen Reihen nicht die Absicht, Klarheit über diese Frage zu schaffen, sondern eher das Gegenteil. Ihre Methode bestand darin, eine Vielzahl von Persönlichkeiten zu bestimmen, die ihre Meinung in separaten Sendungen äußern sollten, und somit jegliche Diskussion, die zu einer Klärung der Fragen hätte führen können, zu unterbinden. Meine Anregung zu einer solchen Diskussion wurde mit der Begründung abgelehnt, dass dies zu viel Arbeit sei! Mein eigener Beitrag zu dieser Serie, der etwa zur Zeit des Stockhausen-Vortrags in Auftrag gegeben wurde, wurde schließlich mit der Begründung abgelehnt, er sei irrelevant! Der eigentliche Grund für seine Ablehnung war natürlich, dass er in Wirklichkeit relevant war: relevant im Hinblick auf die Notwendigkeit für und den Anspruch auf die oben erwähnte nüchterne kritische Atmosphäre. Ich habe den abgelehnten Beitrag danach bei mehreren Gelegenheiten als Vortragstext verwendet – und die Diskussionen, die er auslöste, haben seine Relevanz erwiesen. Trotz zahlreicher Unvollkommenheiten, von denen ei-

nige in den Fußnoten aufgegriffen werden, ist der Vortrag hier vollständig in seiner ursprünglichen Form abgedruckt.

Aus dem Englischen übersetzt von Sandeep Bhagwati

Der hier vorliegende Text »Stockhausen dient dem Imperialismus« ist die erste deutsche Übersetzung des 1974 erstmals publizierten Vortrags in dem Buch *Stockhausen Serves Imperialism* (Latimer New Dimensions Limited, London) des britischen Komponisten und Improvisationsmusikers Cornelius Cardew. Dank geht an seinen Sohn Horace Cardew für die Freigabe des Originals.

1. Die Nazi-Kampagne gegen »entartete« Kunst wird von verschiedenen Klassen unterschiedlich gesehen. Für die Bourgeoisie waren die Hauptopfer dieser Kampagne die bürgerlichen Avantgardisten: Klee, Kandinsky, Schönberg und andere, deren Werk tatsächlich die ideologische Entartung des Bürgertums in die Metaphysik widerspiegelte. Aus proletarischer Sicht waren die Hauptopfer die kommunistischen Künstler der Weimarer Republik: Georg Grosz, Käthe Kollwitz, Hanns Eisler, Bertold Brecht. Die deutschen Kapitalisten brachten die Faschisten als letzten Ausweg an die Macht, ein verzweifeltes Hasardspiel, um den Zusammenbruch abzuwenden. An der kulturellen Front war ihr Angriff zweigeteilt: Einerseits unterdrückten sie jene Kultur (die bürgerliche Avantgarde), die den Bankrott und die Schwäche ihrer eigenen Klasse widerspiegelte, und andererseits unterdrückten sie jene Kultur, die das wachsende Bewusstsein und die Militanz ihres Feindes, der Arbeiterklasse, widerspiegelte. Die antisemitische Tendenz der Kampagne war nur ein Ablenkungsmanöver. Die Nazis brauchten Mahlers Werke nicht zu verbieten, aber sie taten es, weil er Jude war. Möglicherweise war der Hauptvorteil, den die Nazis aus ihrer rassistisch-antisemitischen Linie an der ideologischen Front zogen, dass sie den Marxismus (Kommunismus) nicht aus proletarischen Gründen, sondern weil Marx ein Jude war, ächten konnten! Als die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik nach dem Krieg gegründet wurden, war es ihre erklärte Absicht, die von den Nazis verfolgte Musik wiederherzustellen und weiterzuentwickeln. Da der westdeutsche Staat wieder ein bürgerlicher Staat war, wurden bei den Darmstädter Ferienkursen natürlich nicht die sozialistischen Komponisten, sondern die bürgerlichen Komponisten, die den Nazis zum Opfer gefallen waren, wieder aufgenommen. Darmstadt propagierte die sogenannte Zweite Wiener Schule Schönberg, Berg und Webern und bot jungen Komponisten Ermutigung an. Boulez, Stockhausen und Nono wurden

die führenden Namen, die den Weg der seriellen Musik weiter beschritten. Was sich herausstellte, war eine Art atomisierte »Musik um ihrer selbst willen«, die nur von einem winzigen Kreis von Komponisten, Musikwissenschaftlern und ihren Bewunderern geschätzt wurde, plus einer gewissen Anzahl noch jüngerer Musiker, die sich, weil sie sich durch die Sterilität und Banalität des musikalischen Establishments entfremdet fühlten, von bestimmten progressiven Schlagworten angezogen fühlten, die in Darmstädter Kreisen üblich sind. Diese Schlagworte waren, soweit ich mich erinnere, »Wissenschaft«, »Demokratie«, »Bewusstsein«, »Fortschritt«, und wir sollten sehen, wie sie sich in den folgenden Jahren alle in ihre Gegensätze verwandelten: Mystik, Diktatur, Unbewusstheit und Reaktion. Im Klima der politischen Reaktion der 1950er Jahre, mit dem Kalten Krieg, dem Tod Stalins und dem Aufkommen einer neuen Bourgeoisie in der Sowjetunion, blühte die Darmstädter Schule auf. Bis 1970, als sich das weltpolitische Klima dramatisch zum Besseren verändert hatte, die nationalen Befreiungskämpfe in der ganzen Welt zunahmen, die großen Erfolge der Großen Proletarischen Kulturrevolution in China und die wachsende Militanz der Arbeiterklasse in den imperialistischen Kerngebieten, war Darmstadt zu einem stagnierenden Nebenarm geworden.

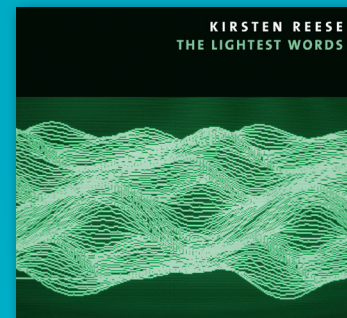
2. Karl Marx, »Zur Kritik der Politischen Ökonomie«, in: Karl Marx/Friedrich Engels – Werke, (Karl) Dietz Verlag, Berlin. Band 13, 7. Auflage 1971, unveränderter Nachdruck der 1. Auflage 1961, Berlin/DDR, S. 8–9
3. Karl Marx/Friedrich Engels – Werke, Band 23, *Das Kapital*, Bd. I, Siebenter Abschnitt, S. 789/790, Dietz Verlag, Berlin/DDR 1968
4. Wladimir Iljitsch Lenin: Werke. Herausgegeben vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Band 22, 3. Auflage, unveränderter Nachdruck der 1. Auflage 1960, Berlin/DDR, S. 269–271
5. Ebenda, S.195
6. In gewisser Weise ist diese Musik tatsächlich »derivativ«, aber es war falsch, dieses Wort zu benutzen, das in der bürgerlichen Kritik einen abwertenden Charakter hat. Tatsächlich gibt es keine Kunstproduktion, die sich nicht in irgendeiner Weise von früheren Dingen ableitet, und vor allem gibt es keine Kunst, die nicht aus der gesellschaftlichen Praxis »abgeleitet« ist. Es war falsch, die Populärmusik allgemein »runterzumachen«, denn die große Masse der arbeitenden Musiker, die unter sehr repressiven Bedingungen in der Populärmusik beschäftigt sind, stellen die wesentlichen musikalischen Ressourcen der Arbeiterklasse dar. Trotz der restriktiven Produktionsverhältnisse, die die kulturelle Entwicklung ebenso behindern wie die wirtschaftliche Entwicklung, hat diese Masse von Berufsmusikern Errungenschaften vorzuweisen, insbesondere technische Errungenschaften. Echte künstlerische Leistungen im großen Stil sind natürlich unter der Diktatur einer degenerierten bürgerlichen Ideologie nicht möglich.

WORLD EDITION NEUERSCHEINUNGEN

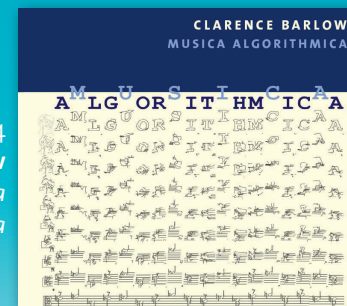
WE 0036
Udo Moll
ENIAC Girls



WE 0035
Kirsten Reese
The Lightest Words



WE 0034
Clarence Barlow
Musica Algorithmica



Upcoming Releases:

- > Götz Naleppa
- > José Manuel Berenguer
- > Carola Bauckholt



Werderstr. 21
50672 Cologne, Germany
www.world-edition.com

Kuratorische Experimente

Zufallsprinzip, Kollektives Kuratieren, Self-Curation

Katja Heldt

Wofür braucht man eigentlich Kurator*innen in der zeitgenössischen Musik? Klar, mag man sich denken, es braucht eine Instanz, die auswählt, die das Relevante vom Irrelevanten trennt, die den Rahmen vorgibt, die eine Geschichte erzählt. Es braucht die Expertise, die klare Weisung durch das Angebot der immensen musikalischen Vielfalt vornimmt und diese noch sinnig mit den aktuellen Diskursen verknüpft. Es braucht jemanden, der oder die zwischen geldgebenden Institutionen und der Kunst verhandelt, lokale und internationale Szenen abbildet, Kooperationen ermöglicht. Soweit so gut. In Zeiten, in denen der Begriff des Kuratierens nahezu inflationär gebraucht wird – und sogar im Supermarkt die kuratierte Käsetheke beworben wird – lohnt ein Blick auf Alternativen zum Konzept der allein agierenden Person, die gänzliche Entscheidungsmacht über die Programmierung von Festivals, Konzerten und die Vergabe von Auftragswerken hat. Was würde etwa geschehen, wenn man die künstlerische Entscheidung dem Zufall überlassen würde? Oder beim Kollektiven Kuratieren auf die verschiedenen Perspektiven einer diversen Gruppe berücksichtigt? Oder beim *self-curating* das Kuratieren ganz den Künstler*innen selbst überlässt?

Kuratieren mit Zufallsprinzip

Was geschehen kann, wenn anstatt eines Kurators ein Zufallsgenerator über das Konzertprogramm entscheidet, testet die schwedische

Aktivist*innengruppe Konstmusiksistrar (Kunstmusikschwestern) seit 2018 in einer Reihe von Experimenten. Ein großer Bestandteil ihrer Arbeit besteht darin, die bestehenden Verhältnisse innerhalb der zeitgenössischen Musik aufzubrechen. Sie wollen Frauen, Transgender und nichtbinäre Komponist*innen in der schwedischen zeitgenössischen Szene sichtbarer machen. »Dazu gehört auch, diese in der zeitgenössischen Musik häufig fest eingefahrenen Vorstellungen von künstlerischer Qualität zu kritisieren. Die Kuration von den meisten Konzertprogrammen basiert auf hierarchischen Strukturen, dem persönlichen Geschmack der Kurator*innen und nicht selten einer regelrechten Vetternwirtschaft«, erklärt Marta Forsberg, Komponistin und Mitbegründerin von Konstmusiksistrar. »Ich möchte nicht sagen, dass wir Kurator*innen grundsätzlich abschaffen müssen, aber meiner Meinung nach sollte das Machtverhältnis so verteilt sein, dass nicht ein persönlicher Geschmack im Vordergrund steht. Mit Konstmusiksistrar haben wir damit begonnen, neue Methoden zu entwickeln, mit denen wir neue Reflektionen über die Produktion und Kuration in der Musik forcieren wollen.«

Mit dem Projekt *In the Service of Chance* gestaltete Marta Forsberg mit ihren Kolleg*innen ihren Anteil für das Konzertprogramm für das Festival *Svensk Musikvår* (Schwedischer Musikfrühling) in Stockholm per Losverfahren. Einzige Vorgabe an die eingereichten Stücke war, dass Länge, Instru-

mentarium, benötigte Technik usw. mit den budgetären Rahmen des Festivals übereinstimmen.

Als Kurationsmethode hebt der Zufall viele Prinzipien aus, die dem regulären Konzert- und Festivalbetrieb zu Grunde liegen. Durch formale Kriterien statt persönlichem Geschmack einer einzelnen Person, lassen sich Aspekte wie Chancen-

»Wenn man genau hinschaut, unterscheidet sich das Zufalls-Prinzip gar nicht so sehr von regulärer Programmierung.«

gleichheit und somit das Gleichgewicht zwischen Geschlechtern in zugespitzter Weise umsetzen. Laut Forsberg fielen unter den Mitgliedern von Konstmusiksistrar der Wettbewerbsgedanke sowie eventuelle Selbstzweifel und Unzufriedenheit, wenn man nicht ausgewählt wird, weg und so die Hemmschwelle, überhaupt Stücke einzureichen sei stark verringert. Auch wird mit solch einem radikalen Selektionsprinzip spannend, was man als Künstler*in schließlich für Werke einreicht, wenn sie von sich aus nicht mehr eine Jury überzeugen müssen. Das Experiment mit dem Zufall wirft zudem die Frage auf, was geschehen würde, wenn Festivals und Konzertreihen statt einer ästhetischen Ausrichtung oder thematischen Setzung mit dem Element der Überraschung spielen würden und durch eine freie Gestaltung neue Diskurse über Qualität von Musik in den Vordergrund stellten.

Für ihren Ansatz ernteten Konstmusiksistrar allerdings auch die abzusehende Kritik, zum Beispiel dass die Qualität der Musik gemindert sei, wenn jeder Vorschlag akzeptiert würde. Es gäbe keine Garantie darüber, wie gut oder schlecht ein Stück sei. Forsberg sieht darin allerdings kein schlüssiges Argument, schließlich verlosen sie nur unter den eigenen Mitgliedern, deren musikalische Qualität sie kennen und einschätzen können. »Wenn man genau hinschaut, unterscheidet sich das Zufalls-Prinzip gar nicht so sehr von regulärer

Programmierung. Wenn etwa ein Konzerthaus das Programm für die nächste Saison festlegt, wird auch zwischen renommierten Komponist*innen ausgewählt, von denen man davon ausgehen kann, dass sie gute Musik machen und selbst dann besteht das Risiko, ein vermeintlich schlechtes Stück zu hören. Insofern ist der Schritt, vom

eigenen Geschmack und persönlichen Beziehung wegzugehen und die Auswahl dem Zufall zu überlassen, gar nicht mehr so groß«, erklärt Forsberg.

Zufallsexperimente mit dem Publikum

Dass es beim Kuratieren nicht nur um die reine Programmauswahl geht, sondern auch darum, eine geeignete Atmosphäre zu schaffen, mit der auch neues Publikum erreichen werden kann, verhandelten die Schwedinnen in weiteren Experimenten. Für ein Konzert mit dem Ensemble Mimitabu etwa, wurde durch eine eigens entwickelte App, die zufällige Adressen in Göteborg auswählte, ein beliebiges Publikum eingeladen, die bisher noch keinen Kontakt zu neuer Musik hatte. Von 140 zufällig versendeten Einladungen kamen immerhin sechs Neugierige, die die Gelegenheit bekamen, sich im intimen Rahmen und im Austausch mit den Performer*innen mit der Musik sowie den speziellen Spieltechniken von neuer Musik auseinanderzusetzen.

In einem dritten Experiment beim Intonal Festival für elektronische Musik in Malmö ging es den Aktivist*innen darum, dem Publikum vor Augen zu führen, welche Macht und Einfluss jede*r einzelne Besucher*in auf das Festivalprogramm hat. Mit einem Würfelspiel konnte man einen individuellen Zufalls-Konzertplan für den Festivaltag erstellen. »Damit wollen wir alle er-

mutigen sich bewusster mit der Entscheidung auseinandersetzen, zu welchen Konzerten man geht. Man vergisst schnell, was die eigene Präsenz im Konzert bedeutet und wie sie sich auf die Planung des Programms auswirkt. Insbesondere in Bezug auf Geschlechtergleichheit kann das einen großen Einfluss haben.«

Kollektives Kuratieren

Die Monheim Triennale, die im Juli 2020 stattgefunden hätte, aber aufgrund von Covid-19 nach 2021 verschoben wurde, wird alle drei Jahre in verschiedenen Spielstätten der kleinen Stadt in Nordrhein-Westfalen stattfinden. Das Festivalkonzept besteht darin, den Fokus nicht auf Werke, Gruppen oder Ensembles zu legen, sondern auf insgesamt 16 Künstler*innenpersönlichkeiten aus verschiedenen Musikbereichen, die die Gelegenheit bekommen, verschiedene Facetten ihrer Arbeit zu präsentieren. Dem Intendanten, Reiner Michalke, liegt ein divers gestaltetes Programm besonders am Herzen: »Unsere Idee ist es, genreübergreifend zu arbeiten und verschiedene Musikstile miteinander zu konfrontieren. Die Liste der für dieses Jahr ausgewählten Künstler*innen ist sehr vielfältig, und ich bin mir sicher, dass auch diejenigen, die sich richtig gut mit Musik auskennen, wenn überhaupt, nur die Hälfte kennen werden.«

Für die Zusammenstellung der Künstler*innen, übernahm der künstlerische Leiter des Kölner Stadtgartens und ehemalige Kurator des Moers Festivals eine kuratorische Strategie, die im Bereich der bildenden Künste schon oft verwendet wird: das Kollektive Kuratieren. »Ich habe oft mit Kolleg*innen aus dem Jazz, dem Pop und der experimentellen Musik darüber gesprochen, wie wir unsere Konzerte und Festivals kuratieren, wieso wir auf die eine oder andere Weise entscheiden, welche Machtpositionen wir haben und was das für die Musikszene bedeutet. Ich bin dabei oft

auf Unverständnis oder mangelndes Problembewusstsein gestoßen. Den Begriff der Kuration gibt es auch nicht in allen Musikbereichen. In der Popmusik sprechen wir vom *booking*, da reduziert sich der kuratorische Auswahlprozess darauf, aus bestehenden Angeboten der Agenturen auszuwählen. Auch im Jazz erlebe ich es oft, dass subjektiv nach dem eigenen Geschmack ausgewählt wird und das nicht kritisch hinterfragt wird.«

Für Michalke bedeutet Kuratieren das Filtern eines interessanten Programms aus einer großen Masse heraus. Dabei besteht sein Anspruch darin, eine möglichst umfangreiche, vorurteilsfreie und ergebnisoffene Betrachtung dessen, was gerade in verschiedenen lokalen Szenen und Diskursen geschieht, vorzunehmen und diese vielseitig darzustellen. »Für eine einzige Person allein geht das aus zwei Gründen nicht. Erstens ist es rein zeitlich unmöglich, sich ein so breites Wissen anzueignen. Zum anderen habe ich als weißer, fleisshessender, heterosexueller Mann aus dem Westen einen bestimmten Blickwinkel, den ich auch mit großer Mühe und Offenheit nicht loswerde.« Mit langem Rechercheaufwand stellte Michalke ein diverses fünfköpfiges Kuratorium verschiedenen Alters, Geschlechts und Hintergrunds zusammen, das unterschiedliche Musikbereiche vertritt: Es sind die Performer*in Künstlerin und Professorin für Ästhetische Praktiken Swantje Lichtenstein aus Düsseldorf, der Musikkurator Louis Rastig aus Berlin, Managing Artistic Director Rainbow Robert aus Vancouver, Creative & Brand Consultant Meghan Stabile aus New York City und Journalist und Kulturmanager Thomas Venker aus Köln.

Im ersten Schritt erstellte das Kuratorium eine Longlist mit knapp 100 infrage kommenden Künstler*innen, die im Anschluss auf zehn Namen pro Kuratoriumsmitglied gekürzt wurde. Im nächsten Schritt wurde so lange diskutiert, Plädoyers gehalten, ausgewertet und gestrichen, bis eine nach Gender, Herkunft, Alter, Instrument



Die Festivalzentrale von Hoffnung 3000 im Berliner Lichtblick Kino, Prenzlauer Berg © Malte Kobel

und Genre ausgewogene Shortlist mit 20 Namen zusammengestellt war, mit der alle einverstanden waren.

»Es war sehr interessant zu beobachten, wie vorgegangen wurde, mal waren die Entscheidungen sehr unterschiedlich, in anderen Fällen kamen wir zwar auf die gleiche Person, aber aus ganz verschiedenen Gründen«, sagt Michalke.

Mit Blick auf das vielseitige Festivalprogramm der Monheim Triennale, erscheint der Prozess des logistisch wie finanziell aufwändigen und kollektiven Kuratierens in der Tat eine vielversprechende Alternative zu bieten. Doch wie weit kann der kollektive Ansatz reichen? Ab wann muss der formal korrekt abgesteckte, gemeinsame Auswahlprozess einer gezielten künstlerischen Entscheidung weichen, die ein großes Ganzes im Blick hält und die auch den Anforderungen der Förderer gerecht wird? Und entscheidet in letzter Instanz nicht doch der persönliche Geschmack?

Auch bei Michalke bleibt trotz aller strategischen Offenheit der kollektive Prozess nicht bis zuletzt demokratisch. Die finale Entscheidung

traf der Intendant schlussendlich selbst. »Ich habe die Verantwortung gegenüber denjenigen Trägern, die mir das Mandat und das Geld gegeben haben. Ich wäre aber ein ziemlicher Idiot, wenn ich nicht dafür gesorgt hätte, dass alle Kurator*innen sich hinter dem Programm versammeln können.« Mit der fertigen Liste im Gepäck reiste Reiner Michalke einzeln zu allen ausgewählten Musiker*innen, um sie von dem Konzept zu überzeugen und das Programm des Festivals gemeinsam zusammenzustellen. Zum Schluss blieben 16 Künstler*innen übrig, die im Juli 2020 in Monheim zu sehen sein werden.

Gerade im Vergleich zur leicht umsetzbaren Zufallskuration kann ein solch ein aufwändiger kollektiver Kurationsprozess nur stattfinden, wenn genügend Budget dafür vorhanden ist. »In Monheim hatte ich eine viel luxuriösere Lage als in früheren Positionen«, räumt Michalke ein. »Ich bin gespannt auf die erste Festivalausgabe, denn der Prozess des Kollektiven Kuratierens hat uns alle gezwungen, aus unserem selbstgewählten Fachgebiet, unserer Komfortzone herauszutreten,

und wir hoffen, dass das Programm das gleiche mit dem Publikum machen wird.«

Self-Curation:

Verantwortung – Hoffnung – Liebe – 3000

Ein weiterer kuratorischer Ansatz stammt vom kürzlich gegründeten Liebe Chaos Verein in Berlin. Bereits seit 2014 beschäftigten sich die Mitglieder mit verschiedenen Facetten des Zusammenkommens, von selbstorganisierter und dezentraler Festivalorganisation und dem Chaos als strukturelles Element.

Die Idee entstand mit der Begründung des BLATT 3000, einem Magazin über experimen-

statt. Das Festival war für 50 Personen geplant, die für mehrere Tage zusammen auf dem Land verbrachten. Die Organisatoren sorgten für Unterkünfte, verschiedene Venues auf dem Hof sowie die Grundorganisation und setzten viel daran, eine Atmosphäre zu schaffen, in der sich jede*r willkommen und sicher fühlen konnte, die eigene Kunst zu zeigen. Um das musikalische Programm kümmerten sich die Festivalbesucher*innen – ganz nach dem Motto *self-curation* – selbst. Auf der eigens für das Festival programmierten Webseite ließen sich Zeitrahmen, Aufführungsort und benötigtes Equipment angeben. Nach und nach füllte sich das Programm mit Konzerten, Dis-

kussionsrunden und Lesekreisen, akustischen Spaziergängen und sogar einem Fessel-Workshop. Für die kurze Zeit des Festivals verschwammen die Grenzen zwischen Publikum, Organisatoren und künstlerischen Acts.

Nach der ersten Ausgabe führte das BLATT 3000-Team ihre Überlegungen und Experimente fort und organisierte im Jahr darauf das Festival in weiterentwickelter Form unter dem Titel Hoffnung 3000 – diesmal mit Festivalzentrale im Lichtblick Kino im Berliner Bezirk Prenzlauer Berg. Die ausgeweitete Festivalwebseite ermöglichte es diesmal, die ganze Stadt als Festivalort zu nutzen. Jeder Ort, der mit GPS-Koordinaten lokalisiert werden kann, durfte als Konzert-Location gewählt werden, egal ob Park, Privatwohnung oder Fußballstadion. Zudem bekamen in dieser Festivalausgabe die Mitglieder anonymisierte Tier-Avatare, so dass niemand wusste, wer welchen Beitrag anbot. Erneut lösten sich die Grenzen zwischen den aktiven Beteiligten, dem Publikum, spontanen Besucher*innen und den Initiator*innen auf. »Wir sind so sehr daran gewohnt, Experten

auf der Bühne zu sehen. Das hat uns irgendwann gelangweilt«, erklärt Dzialocha. »Auch wenn es natürlich fantastische Konzerte, Konferenzen und Vorträge gibt, wollten wir einen Raum schaffen, in dem Platz für andere Formen der Kreativität und Kunstproduktion bleibt.« Mit seinem ungewöhnlichen Konzept regte das Festival *Hoffnung 3000* viele Diskussionen und Reflektionen über Prozesse der Musikproduktion an.

»Das Chaotische der selbstorganisierten Struktur hat das Potential, den regulären Konzertbetrieb und dessen System von Hierarchien und Auftragswerken aufzurütteln. Wir sehen daher unser Festival als wegweisendes Experiment in einer Laborsituation, in dem jeder Ausgang auch erlaubt ist, sowohl das Positive als auch das Negative. Allerdings hat das Experiment auch Grenzen, denn Selbst-Kuration ist auch immer zum Teil Selbst-Ausbeutung. Die meisten Künstler*innen sind ohnehin in höchstem Maße selbst organisiert, kümmern sich um ihre Gigs, um ihre Bezahlung usw. Mit den uns zur Verfügung stehenden Mitteln mussten wir aufpassen, dass wir nicht selbst zur prekären Lage unsere Künstler*innen beitragen.«

Die Politik der Nicht-Kuration

Dennoch gehen für Andreas Dzialocha und das Team des Liebe Chaos Vereins die Überlegungen über die verschiedenen Dimensionen des Kuratierens weiter, und sie arbeiten an weiteren Programmen und Prozessen, mit denen in Zukunft weitere Festivalformate in Selbst-Kuration ermöglicht werden können.

»Kuration ist ein breitgefächertes Bereich«, sagt Dzialocha. »Darüber wurden schon viele Bücher geschrieben, und längst geht es nicht mehr nur um die reine Konzertprogrammierung, sondern um Erziehung, Bildung, Verteilung von Aufträgen, die Verhandlung der Kunst im Narrativ.« Für den Musiker und Programmierer bedeutet der Begriff

der Kuration zunächst Einsatz und Verteilung von Macht, was per se nichts Negatives bedeuten muss, sondern er bietet die Chance, aus anderen Bereichen und Praktiken zu lernen: »Es gibt viele kritische Machtverhältnisse in dieser Welt, z.B. das Patriarchat oder verschiedene politische Systeme. Die Kunst eignet sich besonders als Spielwiese für Experimente mit solchen Machtstrukturen. Sie bietet die Ebene, auf der alternative Strukturen und Realitäten ausprobiert werden können, die so nicht existieren. Natürlich könnte man sich wünschen, dass die Politik selbst auch experimenteller wäre und andere Formen der Machtverteilung ausprobiert. Die Kunst hingegen hat nahezu die Verpflichtung, darüber zu reflektieren und alternative Machtstrukturen vorzuschlagen. Transparenz, Dezentralisierung und die Verteilung von Macht auf Mehrere sind alles Prozesse, die in der Demokratie bereits verankert sind. Warum finden sie sich so selten in Programmen der zeitgenössischen Musik wieder?«

Katja Heldt lebt in Berlin und schreibt als Musikwissenschaftlerin u.a. für Positionen, Neue Zeitschrift für Musik und VAN. Sie beschäftigt sich mit Feminismus, Transkulturalität und Dekolonisierung in neuer Musik und koordiniert für das 100jährige Jubiläum der Donaueschinger Musiktage das Projekt »Donaueschinger Global«.

Für die kurze Zeit des Festivals verschwammen die Grenzen zwischen Publikum, Organisatoren und künstlerischen Acts.

telle Musik, dessen Grundidee darin lag, keinerlei redaktionelle Vorgaben zu geben, sondern die Autor*innen anzustiften, eigene Fragen zu stellen, neue Standpunkte auszuloten und weniger Antworten zu geben oder akademische Positionen zu vertreten. Andreas Dzialocha, einer der Mitbegründer von BLATT 3000 und dem Liebe Chaos Verein, beschreibt den Ansatz: »Wir haben uns schon früh die Frage gestellt, was geschehen würde, wenn wir gar nicht kuratieren würden, sondern wir alles veröffentlichen, was uns zugeschickt wird. Wir nannten das *non-curation*. Unsere Autoren sollten Ideen sammeln und träumen, wie unser gemeinsames Musik-Machen, oder Festivalorganisation mit anders verteilten Machtstrukturen verlaufen könnte.«

Schnell reichte das reine Schreiben und Reflektieren nicht mehr aus, und so entstand bald die Idee, ein eigenes Festival zu realisieren, das die theoretischen Überlegungen einbeziehen sollte. Mit dem klingenden Namen Verantwortung 3000 fand im Sommer 2016 die erste Ausgabe des Festivals auf einem Bauernhof in Brandenburg

Als wäre es gestern gewesen

Über Live-Konzepte vor und in Corona-Zeiten

Julian Kämper

Geredet und geschrieben worden ist über »Live« und »Liveness« schon viel. Wenn es um die künstlerische Live-Darbietung geht, ist da ein Konsens zu verzeichnen, wo die leibliche Ko-Präsenz von Akteur*innen und Publikum als *conditio sine qua non* für den Begriff der Aufführung ausgemacht wird. Für medialisierte Aufführungen kann dieses Kriterium nicht geltend gemacht werden, wenn Musik mit technisch-elektronischen Mitteln aufgezeichnet und über die Distanz wiedergegeben und gestreamt wird. Während das Abspielen einer CD keinen Zweifel daran lässt, dass es sich um ein haptisches Speichermedium handelt, wurde der Live-Begriff mit dem Aufkommen der Massenmedien Radio, Fernsehen und Internet zum notwendigen Kennzeichen dafür, ob die Musik sich live ereignet und in Echtzeit gesendet wird, oder ob es sich um vorab produziertes Material handelt – für die Rezipierenden ist das nicht differenzierbar, sofern Interaktionsmöglichkeiten ausbleiben, um im Sinne der autopoietischen Feedback-Schleife als Publikum in die Aufführung einzugreifen.

Niemals zuvor wurden der Diskurs über den Live-Begriff und die verhältnismäßig junge Theorie des Performativen so auf den Prüfstand gestellt wie in einer Periode, in der ein Virus das öffentliche Leben, den Kultursektor inbegriffen, stilllegt. Die kulturelle Praxis verlagert sich in eine virtuelle Sphäre und ins Digitale und demonstriert uns gleichsam den State of the Art der künstlerischen Antworten auf die Fragen nach der immer größeren Selbstverständlichkeit digitaler Kommunikationsmedien unserer Gegenwart. Not macht erfinderisch, und so mobilisieren Kulturschaffende in dieser Phase alle ihnen noch übrig gebliebenen Kanäle, um Musik mithilfe der digitalen Kommunikationsmedien zu verbreiten oder sogar Formate aus der Taufe zu heben, die das Potenzial musikalischer Netzkunst ausschöpfen. Das schmerzliche Vermissen von Konzertbesuchen ist zugleich die weitverbreitete Selbstvergewisserung darüber, dass online-basierte Musik das physische, soziale, kollektive Konzerterlebnis nicht ersetzen kann. Vor diesem Hintergrund ist das Folgende ein subjektives Beobachtungsprotokoll aus der Anfangsphase des Kultur-Shutdowns,

das genauso gut mit einer Reihe von kompositorischen Arbeiten der letzten Dekade versinnbildlicht werden kann.

Jeder hat in der Corona-Phase eine eigene Sicht auf Dinge, die von vielen Faktoren abhängt; etwa davon, durch welche Filtermechanismen die eigene Facebook-Timeline selektiert und generiert wird, zu welchen Communities man sich zugehörig fühlt, welche politische Grundhaltung man hat und natürlich in erster Linie: ob man selbst gesundheitlich oder beruflich-existenziell betroffen ist oder nicht. Es sind daher stark subjektiv geprägte ästhetische Betrachtungen von Ereignissen und Tendenzen, die im März

2020 zu beobachten sind. Im Zentrum steht dabei immer die Frage nach der Live-Erfahrung, die – so wird uns aktuell radikal vor Augen geführt – für den Kulturbetrieb so entscheidend ist. Live-Aufführungen sind bis auf weiteres abgesagt und ikonografische Bilder werden bleiben: Musiker*innen auf Splitscreens sowie Fotografien von leeren Sälen. Dominieren auf öffentlichen Kanälen normalerweise Fotos von ausverkauften Auditorien und Abbildungen glücklicher Kulturbesucher*innen, ist nichts signifikanter für den Ausnahmezustand als die zahlreichen Aufnahmen leerer und stillgelegter Zuschauerräume. Derzeit liest man diese Bilder aber nicht als Architekturfotografie, sondern man sieht insbesondere das, was sie gerade nicht abbilden: Menschen, die diese Kulturstätten mit Leben füllen.



Stillgelegte Räume in Hallenfelder © Kirsten Reese

»Die Atmosphäre leerer Räume, ihre lebendige Stille bzw. Nicht-Stille wird abgebildet und künstlerisch transformiert. Die ›Aura‹ leerer Räume rührt nicht zuletzt daher, was früher in ihnen stattgefunden hat bzw. immer noch stattfindet«, schreibt Kirsten Reese über ihre Klang-Video-Installation *Hallenfelder*, entstanden 2006. Dabei macht Reese das Fehlen und die Absenz von Protagonist*innen zum künstlerischen Ausgangspunkt: Sie produziert Videobilder und Audioaufnahmen diverser Donaueschinger Turn- und Stadthallen zu zwei unterschiedlichen Zeitpunkten: mal mit Leben gefüllt von Sportgruppen, Antiquitätenhändlern oder tanzenden Faschingsgarden, mal leer und stillgelegt. Mit Montagetechniken verschiebt sie für die Installation visuelle und akustische Ebenen asynchron gegeneinander: Beim Anblick eines leeren Raums zeugen nur die Geräuschkulisse und die charakteristischen Klänge spezifischer Sportarten oder Tanzeinlagen davon, dass diese Räume normalerweise Schauplatz kollektiver und sozialer Ereignisse sind. Und ein wenig trostlos wirkt es, wenn man einen Basketball durch den Korb fliegen und auf den Hallenboden aufprallen sieht, dabei aber nichts als Stille zu hören ist. Wie sich Aufführung und Rezeption verändern, wenn die physische Präsenz der (Bühnen-)Akteure preisgegeben wird, ist in jüngerer Zeit – aber auch lange vor dem Vakuum an Live-Kulturveranstaltungen – von Komponist*innen auf unterschiedliche Weise reflektiert worden. Die Absenz von raum- und zeitgebundener Leiblichkeit machen sie in ihren Arbeiten künstlerisch fruchtbar – auch da, wo sie eigentlich konstitutiv und zu erwarten ist: im Konzertsaal. Darüber hinaus verlagern sie nicht nur den Rezeptionsakt ins Digitale bzw. ins Internet, sondern nutzen die dort typischen Plattformen und Kommunikationsmechanismen für Kreativ- und Produktionsprozesse. Arbeiten wie diese, die hier beispielhaft genannt werden, sind vom aktuellen Standpunkt aus gewissermaßen als Prototypen zu betrachten, die nun zu einem Diskurs beitragen, der im Kontext einer Notlage gerade in aller Intensität und Emotionalität geführt wird.

Ein Tag Anfang März: Kulturveranstaltungen seien systemirrelevant und daher verzichtbar, so heißt es nach Priorisierungsmaßgaben, und ihr weiteres Stattfinden daher für die Bekämpfung des Virus destruktiv. Nach kurzer Schockstarre greifen Opernhäuser aufs hauseigene Archiv zurück, in dem ohnehin Videomitschnitte von jeder Inszenierung katalogisiert sind – ursprünglich nicht primär zu Zwecken der Veröffentlichung, sondern zur Dokumentation und als Stütze für Probenarbeiten bei Wiederaufnahmen und Neubesetzungen. Nicht nur Opernhäuser, viele suchen auf die Schnelle nach Archivperlen. Etwa zeitgleich beginnen Verlage und Labels damit, LPs, CDs und Streaming-Angebote anzupreisen, häufig verknüpft mit der Narration: Hier, um der Langeweile, die sich durch den Shutdown einstellen könnte, etwas Sinnvolles und Schönes entgegenzusetzen, ganz viel gute Musik zum Anhören! Etwa zeitgleich kursieren Newsletter von Komponist*innen, die bislang verborgene Mitschnitte und Dokumentationen



Videostill aus *Unity Switch* © Alexander Schubert

aus dem eigenen Archiv für einen begrenzten Zeitraum – etwa 24 Stunden – kostenfrei anbieten. Dieses in mancher Hinsicht marketingstrategisch bewährte Aktionsprinzip erinnert an die Adventszeit, in der die Kulturszene für jedes der vierundzwanzig Türchen ein Kunst-Schmankerl bereithält. Man will präsent bleiben und den Alltag der Menschen mit ein bisschen Kunst bereichern.

Als im Jahr 2013 die Messenger-App Snapchat eine weltweite und massenhafte Nutzung verzeichnet, startet Jennifer Walshes The Milker Corporation die Kunstaktion *THMOTES*. Dabei werden über diese kostenlose Kommunikationsplattform kurze Partituren an Interessierte versendet, die sich zuvor mit Walshe über Snapchat vernetzt haben. Diese Partituren sind, so will es das Grundprinzip von Snapchat, für die Empfänger nur wenige Sekunden verfügbar, bis sie wieder gelöscht werden. Es bleibt völlig offen, was die Empfänger mit den Verbal- oder Bildpartituren anstellen, ob und wie sie sie interpretieren. Es braucht kein physisches Aufeinandertreffen von Künstlerin und Publikum, um den Alltag der Menschen mit ein bisschen Kunst zu bereichern. Eine Aufführung wird erst dann hervorgebracht, wenn die Empfänger dieser Partituren beginnen, diese im Alltag oder im öffentlichen Raum zu »interpretieren«.

Eine zweite Phase beginnt: Publikum darf zwar nicht mehr kommen, trotzdem hält man am geplanten Programm fest soweit die Umstände es zulassen. Anstelle von Archivperlen werden Live-Darbietungen gefilmt und in Echtzeit gestreamt, sodass das Publikum nun eben nicht mehr im Zuschauerraum, sondern vor den Bildschirmen sitzt. Das Resultat sind technisch hochwertig produzierte Streaming-Konzerte renommierter Konzerthäuser und ebenso zahlreiche sympathische Grüße aus den kleinen, muffi-

gen Klavierzimmern der Musikhochschulen aller Länder, in den überwiegenden Fällen mit einem spontanen Grußwort, einem Stück Kammermusik und der obligatorischen Sentenz »Bitte, bleibt gesund!«. Bild- und Tonqualität (das Aufnahmeverfahren, nicht der künstlerische Vortrag!) dieser musikalischen Grüße im Homemade-Format sind mittelmäßig und der oft notdürftigen Verwendung des Smartphones geschuldet. Manch einer filmt gegen das Tageslicht und lässt sich von Störgeräuschen aus den umliegenden Zimmern nicht beirren – sympathisch und echt, aber in puncto Medienrezeption ist man akustisch und visuell präziseres gewohnt.

Wenn sich das Publikum in den Donauhallen in den Konzertsaal begibt für ein Ensemblekonzert, ist es sich gewiss, gleich Zeuge einer musikalischen Live-Aufführung zu werden. Auf die Bühne der Donauhallen bringt Martin Schüttler 2017 aber nur eine Attrappe von Konzert. *My mother was a piano teacher* [...] für Fernensemble und Moderatorinnen ist ein Bühnenstück, das die leibliche Präsenz der Musiker*innen vordergründig negiert und damit die Erwartungshaltung eines Konzertbesuchs gezielt aufs Spiel setzt. Das Publikum blickt auf die Bühne, auf der zwei Moderatorinnen und eine Leinwand platziert sind. Die Ensemblemusiker*innen allerdings befinden sich in einem Nebenraum, gänzlich isoliert voneinander: Jede*r Musiker*in befindet sich in einem eigenen Container, ohne die anderen sehen oder hören zu können, Kommunikation und Zusammenspiel sind nur indirekt über Live-Kamera, Timecodes, Mikrofone und Lautsprecher möglich. In einer Rolle als Regisseur befindet sich Martin Schüttler an der Schnittstelle, collagiert und überträgt das in den Containern live hervorgebrachte Material auf die Leinwand der Konzertsaalbühne – resynthetisiert die Musiker*innen mit technischen Mitteln zu einem Ensemble. Beim Verlassen des Konzertsaals, so das dramaturgische Konzept, wird das Publikum an den Containern im Nebenraum vorbeigeschleust, um die Möglichkeit zu geben, sich der physischen Existenz der Musikerinnen und Musiker zu versichern. Eine Auflösung, aber auch eine Erlösung, doch noch vis-à-vis mit den Musiker*innen zusammenzukommen, das gewünschte Live-Erlebnis (möglicherweise nach vorheriger Frustration über die Attrappe) zu bewahren. Wer den Konzertsaal – so geschehen – durch einen falschen Ausgang verlässt und diese Auflösung verpasst, kann nicht mit Sicherheit sagen, ob er eine Live-Übertragung oder einen Film gesehen hat. Auch...

...die abendlichen Treffpunkte bleiben nun aus, man verabredet sich also zunehmend online. Was sich hinsichtlich der Internetnutzung seit Jahren als »on demand« durchgesetzt hat, verwandelt sich wieder in eine lineare Zeitstruktur, bei der Verbindlichkeiten und Terminvereinbarungen kurzerhand

zurückkehren: Wie die Tagesschau oder die Bundepressekonferenzen strukturieren auch Streaming-Kulturangebote wieder den Alltag, sind ausschließlich in Echtzeit zu erleben (oder allenfalls für weitere 24 Stunden, bis sie dann nicht mehr verfügbar sind oder ersetzt werden). Die Ankündigung – oder die Behauptung? – dass etwas »live« sei, ist von immenser Bedeutung. Die Ankündigung bewahrheitet sich dann, wenn die Möglichkeit besteht, die Online-Darbietung zu kommentieren, sich selbst in Videokonferenz-Konzerte oder -Theateraufführungen einzuwählen, Teil der Aufführung zu werden und Einfluss nehmen zu können. Es ist inzwischen Woche zwei nach dem kulturellen Shutdown.

...Alexander Schuberts *Unity Switch* aus dem Jahr 2019 spielt mit dieser Ambivalenz: die interaktive Installation findet in vier Räumen statt, in denen sich jeweils ein*e Performer*in und ein Publikumsmitglied an einem Tisch leibhaftig gegenüber sitzen. Unter Verwendung von Multimedia wird eine Distanz aufgebaut und ein Schwellenbereich zwischen Realraum und virtuellem Raum entsteht. Alle tragen Videobrillen, an denen eine kleine Live-Kamera installiert ist. Zu Beginn der Performance sehen alle Protagonist*innen in der Videobrille ihr eigenes, von ihrer Live-Kamera erfasstes Sichtfeld. Im weiteren Verlauf werden die Daten aller Live-Kameras »geswitcht« und die Protagonist*innen sehen den Bildausschnitt, den andere Personen mit ihrer Live-Kamera generieren. Um den Illusions-Effekt und die Wahrnehmungsverschiebungen zu verstärken, sind die gestischen Handlungen aller Mitwirkenden synchronisiert durch akustische Anweisungen. Die Hände der beiden Gegenüber berühren sich, doch der physische Akt wird irritiert durch das, was beide durch ihre Videobrille sehen: nicht die eigenen, sondern die sich berührenden Hände anderer. Von diesem Spannungsverhältnis lebt diese interaktive Installation und sie kann mitunter das Bedürfnis nach leiblicher Ko-Präsenz und den realen Kunstraum als Treffpunkt in Frage stellen – ohne sie ganz preiszugeben. So verlagert Schubert seine kompositorischen Tätigkeiten in letzter Zeit nicht nur, aber verstärkt ins Internet.

Mit der veränderten künstlerischen Praxis gehen auch öffentlicher Meinungs-austausch und Meta-Diskurse einher, nüchtern-analytisch bis hoch emotional auf allerlei Online-Kommunikationskanälen: man stellt die exponentielle Zunahme an künstlerischem Online-Content fest – man reflektiert die exponentielle Zunahme an künstlerischem Online-Content im Hinblick darauf, dass die Kultur als system-irrelevant eingestuft werden könnte, sich dem aber vehement entgegenzusetzen sei – man rekurriert auf den Aufführungs-Begriff, um die exponentielle Zunahme an künstlerischem Online-Content wahrnehmungspsychologisch vom physischen Erlebnis einer Live-Aufführung abzugrenzen – mit einem Ist-doch-besser-als-gar-nichts kritisiert man moralisch diejenigen kritischen Stimmen, die sagen, es sei alles gut gemeint und man wolle in dieser Notstandssituation niemanden angreifen, aber der künstlerische

Online-Content beginnt allmählich zu fadisieren aufgrund seiner exponentiellen Zunahme und seiner Ähnlichkeit – aber seht mal wie man anfängt zu experimentieren und der Notlage mit Kreativität entgegentritt – erfreulich!, ja, aber nicht vergleichbar mit dem physischen Erlebnis einer Live-Aufführung, rekuriert man dann auf diejenigen, die auf den Begriff der Aufführung rekurrieren, denn Menschen performen in Anwesenheit anderer Menschen grundsätzlich besser, sagt die Forschung – man sehnt sich nach nichts mehr als endlich wieder ins Theater und ins Konzert gehen und den Sitznachbarn spüren zu dürfen – und überhaupt: quo vadis?

Noch vor Redaktionsschluss verbreitet sich im Netz die Ankündigung von *GENESIS*, einem »real-life virtual-reality computer game« von Alexander Schubert. Im Zeitraum von einer Woche können Menschen von Zuhause aus, die Mitglieder des Decoder Ensembles in einem ehemaligen Hamburger Kraftwerk rund um die Uhr wie Avatare steuern, sie Musik machen lassen oder ganz anderes. Eine knappe Stunde dauert so ein Slot, in dem man in das Geschehen eingreifen, Inhalte produzieren und seine Spuren hinterlassen kann. Das Projekt adaptiert Prinzipien und Mechanismen von Computergames,



Videostill aus *Piano Cover (Public Privacy #2)* © Brigitta Muntendorf

aber mit realen Protagonisten. Alexander Schubert setzt in seinen *Community Pieces* wie diesem auf die Interaktionen einer Internet-Community und einen kollektiven Kreativprozess.

Wo es vorher hieß: dürft ihr nicht zu uns kommen, kommen wir halt zu euch!, kommt wegen Ausgangsbeschränkung nun niemand mehr irgendwo hin. Musiker*innen, Ensembles und Dramaturg*innen fühlen sich in ihren Handlungsmöglichkeiten beschränkt, denn nicht mehr nur das Publikum, sondern auch das Aufeinandertreffen von Musiker*innen oder Schauspieler*innen ist untersagt – die Maßnahmen haben sich verschärft. Auch Bühnenakteure bleiben zuhause und schlagartig liegt ein bestimmtes Format mehr als offensichtlich auf der Hand: Videokonferenzen, Skype- und Zoomcalls, in denen Theater, Kammermusik und Echtzeitmusik gespielt und improvisiert wird. Der Splitscreen ist vermutlich *das* Symbol dieser gesamten Ausnahmesituation.

Zum Symbolbild für die ersten drei Arbeiten aus Brigitta Muntendorfs Werkserie *Public Privacy* ist der Splitscreen geworden: Instrumentalist*innen agieren auf der Bühne, ein virtuelles Abbild von ihnen ist aber Teil des Videozuspiels. Dieses collagiert Youtube-Videos, auf denen sich Laien wie Profis beim Musizieren zuhause mit einer Webcam filmen. Auch die Instrumentalist*innen, die Muntendorfs *Public Privacy*-Stücke aufführen, produzieren vorab ein solches Video von sich in ihrem privaten Umfeld in Youtuber-Manier, die Komponistin integriert es daraufhin in das Videozuspiel – alternativ entstehen diese Videofragmente unmittelbar in einer Skype-Session zwischen Musiker*innen und Komponistin. Sie befasst sich in dieser Werkreihe mit der »Dialektik zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen«, so Muntendorf, was nirgendwo besser zu untersuchen sei, als im Social Media Bereich. Bereits 2013 thematisiert sie mit diesen Arbeiten im Sinne eines Social Composing digitale Kommunikationsformen, vor allem aber *benutzt* sie diese für den eigenen künstlerischen Schaffensprozess.

Ein Credo jedenfalls dominiert die nächste Phase: Musik muss von daheim aus produzierbar und rezipierbar sein, im Privatbereich, im heimischen Wohnzimmer. Etwa zeitgleich erhält man kostenlosen Zugang zu virtuellen Rundgängen durch Museen und Ausstellungen (wie das Badische Landesmuseum verkündet, ist das eine Spielwiese für Voluntär*innen, die nun mit digitalen Formaten experimentieren dürfen). Originale sind aber bekanntermaßen etwas anderes als ihre digitalen Substitute, durch die man sich im eigenen Wohnzimmer am Laptop klicken kann. Ohnehin wurde die »Wohnzimmeratmosphäre« in den letzten Jahren zu einem geflügelten Wort bei der Beschreibung charmanter Konzertformate, die mit Intimität werben, mit Künstler*innen zum quasi Anfassen. Zwar dürfen sich Künstler*innen und Publikum derzeit nicht im selben Realraum befinden, dafür erhält man nun Einblicke in deren Wohnzimmer, wenn sie sich dort beim Proben und Haus- oder Balkonmusizieren filmen und bisweilen Familienangehörige durch den Hintergrund treten.

Die hier abgebildeten Aufführungsfotos und Screenshots, die aus den oben besprochenen Werkbeispielen stammen, wirken doch, als seien sie brandaktuell – aber sie sind ein, zwei und mehr Jahre alt. Das ist aus einer ästhetischen Perspektive das Interessante an der Parallelführung zweier Stränge: Einerseits die subjektive Darstellung dessen, was sich in einer für die kulturelle Praxis ungewöhnlichen und problematischen Phase ereignet, in welcher Kreativität freigesetzt wird als Antwort auf die einschneidenden Beschränkungen. Andererseits wird mit Rückblick auf die letzte Dekade schnell klar, dass es schon länger eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Konzept der Live-Aufführung – die wir aktuell schmerzlich vermissen – und ihrer Medialisierung gibt. Und diese Beispiele machen doch Lust... Es ist der 15. April, Redaktionsschluss. Morgen kann etwas passiert sein, das heute noch nicht prognostiziert und niedergeschrieben werden konnte. Und deshalb kommt auch dieser Textbeitrag nur zu einem vorläufigen Ende.

Julian Kämper ist Musikwissenschaftler und Dramaturg. Mit Körperaspekten befasst er sich in seinem Schreiben über Musik sowie in Konzert- und Performanceprojekten, die er u.a. mit dem Trugschluss-Kollektiv entwirft.

Gestrandet im Schloss Rheinsberg

Ein Corona-Erfahrungsbericht

Carlos Gutiérrez Quiroga

Am Donnerstag den 9. Januar 2020 begannen wir in La Paz (Bolivien) mit dem Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (Experimentalorchester einheimischer Instrumente) die Arbeit am Projekt *Environment*, das beim Eröffnungskonzert der MaerzMusik am 20. März in Berlin aufgeführt werden sollte.

Das Jahr 2019 hatten wir mit einer ersten Begegnung mit dem Ensemble PHØNIX16 in Cusco (Peru) beendet. Das Treffen sollte ursprünglich in Bolivien stattfinden, doch war eine Reise unserer deutschen Kolleg*innen nach La Paz aufgrund der politischen und sozialen Unruhen in Folge des Staatsstreichs unmöglich. Die Straßen waren militarisiert. Zum ersten Mal in meinem Leben sah ich Panzer im Stadtzentrum. Die Gewalt war latent spürbar und die Stimmung befremdlich.

Im Januar trat eine scheinbare Ruhe ein und die Begeisterung für das Projekt gab uns neue Energie. Das zu erarbeitende Programm war anspruchsvoll, es umfasste nahezu zwei Stunden Musik: Live-Versionen der elektronischen Stücke *Ríos del Sueño* von Beatriz Ferreyra und *De Natura Sonorum* von Bernard Parmegiani; außerdem zwei Werke, die explizit für die Zusammenarbeit der zwei Ensembles komponiert wurden: *Cantos del Arenal* der mexikanischen Komponistin Marisol Jiménez und *En lo más efucuro della, quando no haze luna ni parefe nada*, mein eigenes Stück.

Um diese Zeit herum erreichten uns erste Nachrichten über ein Virus, das in Wuhan (China) aufgetaucht sei.

Wir beschlossen, jeden Tag zu proben. Es war das erste Mal, dass wir uns derartig lange Werke mit einer derartigen klanglichen Vielfalt vornahmen. Wir analysierten die Stücke, hörten sie immer wieder, manchmal bis zum Ermüden, und erfanden und bauten Instrumente, um die komplexen Klanglandschaften herzustellen. Ich habe oft gezweifelt, ob wir es bis März schaffen würden.

Unsere Art der Produktion zeitgenössischer Musik in Bolivien beruht auf Freiwilligkeit. Keiner der Orchestermusiker erhält ein Gehalt. Manchmal, je nach Projekt, bekommen wir eine Finanzierung – in den meisten Fällen nicht. Doch statt einer Hürde betrachten wir das Fehlen eines Sponsors als Chance. Wir haben die Freiheit, über unsere Arbeitsweise selbst zu entscheiden, über unsere kulturellen und künstlerischen Vorbilder zu reflektieren; aber auch die Formen der Selbstverwaltung neu zu denken; im Kollektiv zu denken; Musik ohne Begrenzungen zu machen. Ein Laiensemble mit professionellen Ergebnissen.

Aus unterschiedlichen Gründen gestaltete sich die logistische Vorbereitung der Reise sehr kompliziert. So konnten wir etwa die Flugtickets erst wenige Tage vor Reiseantritt buchen. Ich teilte die Unruhe unserer sehr erfahrenen Produzentin in Deutschland, Sonia Lescene.

Am 9. März brachen wir nach Deutschland auf. Fast wäre ich nicht in unseren Verbindungsflug nach Madrid gestiegen, da sie unsere Instrumentenkoffer nicht mit an Bord nehmen wollten. Nach dem langen Flug hatten wir Hunger, da die

Fluggesellschaft für die zweite Mahlzeit eines Zwölf-Stunden-Flugs Geld verlangte. Wir kamen sehr müde in Frankfurt an. Der Bus, der uns nach Rheinsberg fahren sollte, hatte eine Panne, sodass wir fünf Stunden auf halber Strecke ausharren mussten.

Endlich kamen wir an, erschöpft, aber glücklich. Kaum zwei Tage später teilte uns Timo Kreuser, Leiter von PHØNIX16, mit, dass unsere zwei Aufführungen abgesagt wurden. Das Virus hatte von China aus den Rest der Welt erreicht und breitete Sorge und Ungewissheit aus. Niemand hatte noch Lust, an kulturelle Veranstaltungen zu denken.

Derweil, also drei Wochen später, ist unsere Rückreise weiter ungewiss. Unser Land hat seine Grenzen auch für die eigenen Staatsangehörigen geschlossen und Nachrichten, die uns von dort erreichen, sind wenig ermutigend.

Und dennoch sind wir hier und halten zusammen, sind von der schönen und für uns neuen Landschaft überrascht, spielen zum ersten Mal in unserem Leben im Schnee, suchen nach Möglichkeiten, uns die Zeit zu vertreiben, machen Musik und werden von unseren Gastgeber*innen Timo, Sonia und Katja Heldt unterstützt. Und tun das alles mit einer Freude, die bei den Bewohner*innen von Rheinsberg für Aufsehen sorgt.

Heute Morgen haben wir wieder *Ríos del Sueño* gespielt. Mich berührt, zu welchem Ergebnis wir gekommen sind in dieser so wunderbaren Nachahmung von Amazonasvögeln, die Beatriz Ferrera selbst elektronisch nachgeahmt hatte. Denn in diesen Klanggeweben, in diesen Gesängen, in dieser Hingabe an die Orchestermusik steckt die Gewissheit, dass es sich lohnt Musik so zu machen, wie wir es tun. Trotz der Schwierigkeiten, trotz allem, lohnt es sich. ●

Aus dem Spanischen übersetzt von Jonas Reichert

Carlos Gutiérrez Quiroga ist Komponist, Forscher und Leiter des Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos ab 2019. Sein musikalisches Werk gilt der Schaffung von Instrumenten und Klangobjekten sowie der Erforschung der bolivianischen Musik, insbesondere der Aymara- und Quechua-Tradition.

Streams over streams

Online-Sein zu Corona-Zeiten

Lara Scherrieble

*The storm gave and the storm took away, and we should look now for its gifts before the wind dies down, the waves settle and we see a wealthy white man walking out of the water.*¹

Von Beginn des langsamen Einbruchs der Realität an, der irgendwann Anfang Februar mit den ersten Exponentialkurven in Artikeln über COVID-19 begann, war ich ununterbrochen online. Die Suche nach Informationen in unzähligen Artikeln wuchs zu einem hektischen Scrollen durch

Filme und Videogames kursierten, gleichzeitig mit Streaming-Links zu in »real life« abgesagten Lesungen, Seminaren, sogar Partys, die »auf online« verlegt werden sollten. Virtuelle Galerien eröffneten, Mitschnitte von Theaterstücken und Klassikkonzerten wurden auf Homepages veröffentlicht. Bald gab es Listen, die alle online verfügbaren Livestreams oder 24 Stunden lang verfügbare Kunstfilme sammelten, bald Verzeichnisse der Listen. *Yoga from home*, Online-Seminare, Virtual Reading Groups und -Hangouts: Das alles

Im Fall der Künste werden Formate, die nicht ohnehin klug mit digitalen Ästhetiken arbeiten, auch in einer globalen Pandemie nicht zu Netzkunst.

Twitter, Instagram, Tiktok und Facebook – wo es noch seltsam ruhig war, was die Coronavirus-Panik betraf. Dann, als das Thema überhandnahm – Toilettenpapier in Supermärkten ausverkauft und die ersten Bekannten an Husten erkrankt waren, gab es schlagartig kaum noch ein anderes Thema. Der Aufruf #staythefuckhome² wurde zur sozialen Bewegung, Tweets aus linken und queeren Communities betrieben Aufklärung darüber, dass Zuhausebleiben, wenn man nicht gerade im Gesundheitswesen arbeitete, solidarisch war und nicht hypochondrisch. Der Stress, der mit der Entscheidung nicht mehr vor die Haustür zu gehen einherging, wurde abgelöst von dem Stress, mit allem on Track zu bleiben, was im Netz passierte.

Empfehlungen zu Quarantäne-Aktivitäten, Fitnessanleitungen, Koch- und Backrezepten,

wurde zu einem völlig unübersichtlichen Kultur- und Sozialangebot.

Am Anfang war ich euphorisch – aber dann, nach ein paar Tagen ständiger Online-*fomo*³ allein bei dem Gedanken daran, was ich im Netz alles konsumieren könnte, überfordert und genervt.

Ich hatte den Eindruck, dass von institutioneller Seite her alles getan wurde, eine Illusion jener Normalität »vor Corona« aufrecht zu erhalten, die für viele längst Kopf stand.

Leider machten besonders Veranstaltungen, die tatsächlich live stattgefunden hätten, online keinen Sinn mehr. Die mehrstündigen Uniseminare, die ich auf Jitsi »besuchte«, waren geprägt von technischen Problemen und schlechtem Sound, die Karte für das Konzert von Loraine James hatte ich gekauft, um sie *live* zu erleben. Auf Youtube

hatte ich sie schon oft genug auf meinem Bildschirm gesehen. Dass das Konzert online gestreamt werden sollte, war irgendwie nett, aber stand in keinem Vergleich zu dem Event, auf das ich mich gefreut hatte.

Laut Katja Grawinkel-Claassen bricht sich in dieser Überkompensation »der Rechtfertigungsdruck Bahnen, den öffentliche Institutionen in der neoliberalen Kultur längst vor Corona verinnerlicht haben.« Jetzt, so schreibt sie weiter, »werden häufig unausgelegene digitale Tools eingesetzt, um Angebote für das Netz zu produzieren, um die, zugespitzt gesagt, niemand gebeten hat«⁴. Damit hat sie recht. Im Fall der Künste werden Formate, die nicht ohnehin klug mit digitalen Ästhetiken arbeiten, auch in einer globalen Pandemie nicht zu Netzkunst. Die Idee britischer Kunstuniversitäten, die Rundgänge ihrer Abschlussklassen auf einen Instagram-Kanal zu verlegen, rief zurecht eine Welle der Empörung hervor. Nicht alle können ihre Kunst der Onlinerezeption anpassen. Und niemand will noch mehr Content auf Instagram sehen. Schon gar nicht Content, der mit dem Medium nichts zu tun hat. Yoga einem Live-Stream am Rechner folgend, zu praktizieren, ist seltsam genug, wenn man wie ich Sport macht, um mal *nicht* am Bildschirm zu hängen. Und ins Theater gehe ich eigentlich auch, um auf eine andere Weise mit Bild und Ton involviert zu werden, als es Netflix-Serien auf meinem Rechner tun.

Gleichzeitig haben nicht nur öffentliche Institutionen neoliberale Politiken als Produktivitätsdruck verinnerlicht, sondern wir alle. Die Zeit in Quarantäne *jetzt mal richtig gut nutzen*, neue Sprachen lernen, mal wieder Cello spielen, sich den »Sommerbody« antrainieren, nach dem ganzen Tag im Homeoffice Kunst konsumieren und Texte runterladen, die sonst hinter Paywalls stehen – zum Glück wurde diese Haltung schnell in sämtlichen Memes als schlecht getimte Selbstoptimie-

rung verspottet. Aber was macht man stattdessen mit der frei gewordenen Zeit?

*Kinda feeling like the Earth just sent us all to our rooms to think about what we've done.*⁵

Dieser Satz auf der Facebook-Seite des International Indigenous Youth Council brachte mein Bedürfnis nach Ruhe zwischen gefühltem Freizeit-Overload und leichter Panik angesichts der stündlich wechselnden Informationslage auf den Punkt. Dem Ausnahmezustand in der Coronapandemie konnte nicht mit mehr Internet-Snacks und Kunst auf Abruf begegnet werden. Was vor Corona Normalität war – arbeiten oder zur Schule gehen, Freund*innen in Bars oder Clubs treffen etc. – war vorübergehend suspendiert. Plötzlich waren alle, die Zugang zu Basic Needs wie einem eigenen Zimmer haben, allein darin eingesperrt. Und konnten von da aus auf den vollständigen Zerfall dessen schauen, was vorher schon kaputt war. Europäische Außenpolitik. Das privatisierte Bildungs- und Gesundheitssystem. Zeitarbeit. Rassistische Berichterstattung (viel zu wenig). Das Einkommen von Care-Arbeiter*innen und Künstler*innen (viel zu wenig). Etc.

Dafür braucht man Zeit. Allein, um zu realisieren, dass das System um einen herum, das aus aktivistischer Perspektive oft so unumstürzlich scheint, kontingent gesetzt werden *kann* – in diesem Fall leider nicht durch die zahlreichen politischen Kämpfe des letzten Jahrzehnts, sondern durch eine Krankheit.

Streamen und Hören

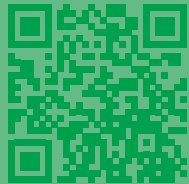
Der erste musikalische Beitrag, der sich inhaltlich explizit auf Corona bezieht und gut geraten ist, kam aus dem Bereich der Memes und der Popmusik; aus einer zufälligen Fusion von Instagram und TikTok-Formaten. Ein (zuvor) unbekannter DJ sampelte einige Tage vor dem offiziellen Lock-



© Instagram Page Cardi B

down in Deutschland Cardi B, eine der erfolgreichsten US-Rapperinnen, mit einem selbstgebastelten Beat und ein paar Tanzvideos. Zu sehen

ist ein kurzer Ausschnitt aus Cardi Bs Instagram Post, in dem sie, (in einem halbdurchsichtigen Kleid und azurblauen 5cm-Nägeln in ihrer Küche



stehend) ruft: »Guess what bitch, ha ha ha! Coronavirus! Coronavirus! Shit is real, shit is getting real«. Dann setzt ein simpler Hip-Hop Beat ein, Cardi Bs Worte werden repetitiv dazu gemixt und

die nächsten 60 Sekunden tanzen unter anderem das Krümelmonster, Beyoncé, Bugs Bunny und ein paar Privatpersonen exzessiv zu dem Song.

Nachdem ich das Video circa zehnmals anschauen und jedes Mal wieder lachen musste – war es vielleicht sogar das erste Mal richtig lachen seit der ersten Virus-Panikwelle? – und der Ohrwurm *Shit is real, Shit is getting real* mich tagelang verfolgte, war ich mir sicher: dieses auditive Meme war der bislang beste Kommentar zur aktuellen Lage.⁶

Dass der Song *Coronavirus* nach ein paar Tagen auf Platz 1 der iTunes Charts in den USA landete, war nicht weiter verwunderlich.⁷

Auf italienischen Balkonen wurde unterdessen zusammen gesungen, in einer Kleinstadt im Süden des Landes ein DJ-Pult mit Lightshow aufgebaut und die Straße mit Gigi D'Agostino's Disco Hit *L'amour toujours* beschallt. Während die wackeligen Aufnahmen dieser Szenen mich tatsächlich rührten, nicht nur weil ich dort aufgewachsen bin, sondern auch weil es dabei weder um den gemeinsamen Musikgeschmack der Nachbar*innen, noch um die Übertragung und Rezeption des Moments ging, war ich gegenüber Projekten, die die »Kraft der Musik« heraufbeschwören eher skeptisch.

Das Projekt *Music Never Sleeps NYC* zum Beispiel versammelte Stars der klassischen Musik, die eine ganze Nacht lang in einem Musik-Marathon ihre Lieblingsstücke spielten – von ihren privaten Wohnungen aus. Laut des Organisers hatten er selbst und die eingeladenen Künstler*innen damit »endlich wieder einen Lebenssinn«. ⁸ Auf den ersten Blick eine ehrenvolle künstlerische Aktion, wirkt das ganze doch sehr sendungsbewusst – und

hinsichtlich der wohlhabenden Teilnehmenden doch eher wie ein Charityball zu eigenen Ehren. Wenn der Sound sowieso aus der kleinen Anlage Zuhause kommt und nicht aus Instrumenten, in deren unmittelbarer Nähe ich mich befinde, funktioniert es für mich ehrlich gesagt besser, die Klaviersonate von Bach zu hören, ohne dabei in Wohnzimmer der oberen Mittelklasse zu blicken.

Während *Music Never Sleeps NYC* einen leichten Hauch der Titanic-Band hat, die auf dem unausweichlich sinkenden Schiff tapfer weiterspielt,⁹ widersetzt sich die Balkonmusik in Italien der Annahme, dass das Schiff untergeht. Außerdem drängt sich mir bei dem Titanic-Vergleich die Frage auf, für wen das Schiff bald sinken könnte. Sicherlich nicht für reiche Klassik-Fans.

Hören ohne streamen

Was ist also der Ausweg aus der Zwickmühle zwischen unangenehm ambitionierten Streamingprojekten einerseits und nachbarschaftlichen Physical-Distance-Jams, wenn man nicht gerade in italienischen Städten lebt? (Im italo-philen Deutschland wurde ein paar Tage später etwas Ähnliches mit Beethovens »Ode an die Freude« probiert – lieber nicht angucken.) Playlisten.

Und zwar entweder von Freund*innen: Zu hören, was eine gute Freundin Zuhause am liebsten hört, ist nämlich zugleich intim und eine große Hilfe, wenn man die eigene Musikauswahl schon zu oft gehört hat und keine Lust hat, stundenlang nach neuen Tracks zu suchen. Um selbst welche zu basteln: Seit romantischem CD-Brennen zu Teenzeiten haben das ja viele lange nicht mehr gemacht – kann man etwa auf Bandcamp¹⁰ Musik kaufen. Musiker*innen verdienen so ein wenig Geld, während sie keine Konzerte geben und hoffentlich vorübergehend von den in ein paar Ländern anberaumten Förderungspaketen leben können.

Oder Playlisten, die von Künstler*innen zu-



Loraine James

14 mins · 🌐

Ok, lets do this for real lol *fingers crosses*

FRIDAY 14 AUGUST 2020, 7.30PM



LORAIN JAMES

SOLD OUT



Like

Comment

Share

© Facebook Page Loraine James

sammengestellt wurden – und auch ohne Corona gut gewesen wären: Der britische Produzent Dean Blunt veröffentlichte still und leise eine neue archivarische Sammlung von Aufnahmen aus den letzten acht Jahren unter dem Titel *Roaches 2012-2019* auf Spotify. Michelle Gurevich stellte *7pm Selects* zusammen, die Playlist ist aber auch für Morgende sehr zu empfehlen. Rapperin Ebow,¹¹ Sängerin Slimgirl Fat und senu_unofficial aka

beverlybarclely veröffentlichten Spotify-Playlisten mit ihren persönlichen Quarantine-Best-Ofs. *The ultimate chilled house cat tunes* ist gerade eine meiner Lieblingslisten, weil sich genau die Art entspannter und beruhigender Musik darin findet, die ich sonst viel zu selten höre.

Playlisten trösten über Einsamkeit hinweg, aber lassen einen in Ruhe; und woanders hin schauen als auf den Laptop – z.B. auf die Straße beim Weg zum Einkauf für die kranke Nachbarin, auf den Suppentopf beim Kochen oder auf die Notizen vom Nachdenken über die Möglichkeit, aus dieser Krise etwas zu machen, das nicht auf die Wiederherstellung der kaputten Realität, wie sie vorher war, abzielt.

PS: Der Online-Stream von Loraine James' Konzert wurde abgesagt. Sie hatte anscheinend keine Lust darauf, allein in einem Raum für eine GoPro zu spielen – und verschob die »echte« Veranstaltung auf den 14. August.

Dazu schrieb sie: »Ok, let's do this for real lol *fingers crossed«.

I'm with her. ●

1. Jack J. Halberstam, *What the Storm Blows In* (23.03.2020): bullybloggers.wordpress.com/2020/03/23/what-the-storm-blows-in-by-jack-halberstam-for-bunkerbloggers/, zuletzt aufgerufen: 01.04.2020

2. <https://staythefuckhome.com/>, zuletzt aufgerufen: 31.03.2020

3. Fear Of Missing Out / Die Angst, etwas zu verpassen.

4. Katja Grawinkel-Claassen, *Der Corona-Reflex* (30.03.2020): https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17857%3Aliveness-im-digitalen-raum&catid=101&Itemid=84&fbclid=IwAR0keTRG4dly1xIw32pZTUwHosXbDGQ_nxHFfa41146fMrth7R8eRIFIWYmU, zuletzt aufgerufen: 31.03.2020
5. International Indigenous Youth Council: https://www.facebook.com/search/top/?q=international%20indigenous%20youth%20council&pa=SEARCH_BOX, zuletzt aufgerufen: 01.04.2020.
6. Nachdem alle Stars der kritischen Theorie von Judith Butler über Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben und Slavoj Žižek sich einigermaßen erfolglos daran versucht hatten. Die Texte von Cathrine Malabou (*To Quarantine from Quarantine*), Anne Boyer (*This Virus*), Jack Halberstam (*What the Storm Blows In*) und Paul B. Preciado (*The Losers Conspiracy*) sind allerdings zu empfehlen.
7. Cardi B, die sich ohnehin schon lange mit beinahe marxistischer Regierungskritik und feministischen Lyrics in mein Herz gesungen hatte, reagierte mit Humor auf den Remix ihres Posts. Sie kontaktierte den DJ Imarkkeyz und versprach in einem Tweet, die Einnahmen des Songs, die ihr zustünden, an weniger privilegierte Menschen als sie selbst zu spenden, die unter den Auswirkungen von Corona leiden werden.
8. Michael Stallknecht, *Die Klassikfamilie* (29.03.2020): <https://www.sueddeutsche.de/kultur/music-never-sleeps-nyc-die-klassikfamilie-1.4860613>, zuletzt aufgerufen: 01.04.2020
9. Ganz ähnlich übrigens in Deutschland: die wöchentlichen Hauskonzerte von Pianist Igor Levit.
10. Am 27. März ließ die Plattform den Künstler*innen die Beträge sogar ohne Abzüge zukommen.
11. Auf Spotify zu finden unter: ebow.mp3 – STAY HOME AND STAY HEALTY *grünes herz*

Lara Scherrieble wurde als Teil des Kollektivs FAM_ angeboten, Online-Formate zu entwickeln, um die vereinbarte Gage für eine Veranstaltungsreihe im Grünen Salon trotz Ausfällen zu erhalten. Wahrscheinlich sagen sie zu. Scherrieble lebt in London und arbeitet als Teilzeit-DJ: [soundcloud/some_lane](https://www.soundcloud.com/some_lane) // [tryniti](https://www.instagram.com/tryniti)

Kulturtrriage

Kulturpolitik zu Corona-Zeiten

Christian Grüny

Der Begriff der Triage wird den meisten bis vor kurzem nichts gesagt haben. Seit die Corona-Pandemie ihre Verwüstungen anrichtet, taucht er immer häufiger in Berichten und Kommentaren auf. Bezeichnet wird damit, jetzt wissen es die meisten, die Aufteilung und Priorisierung knapper medizinischer Ressourcen im Krisenfall. Wenn es in einer Situation zu viele Kranke und Verletzte gibt, als dass sie alle gleich schnell, mit der gleichen Aufmerksamkeit und den gleichen Ressourcen versorgt werden könnten, müssen Entscheidungen getroffen werden. Man hofft, dass Dringlichkeit und Aussichten der Behandlung als Kriterien ausreichen, aber im Zweifel geht es auch darum, Menschen sterben zu lassen.

Es scheint, als wären wir in der kulturellen Sphäre gerade in genau dieser Situation. Von anderen Krisenzeiten unterscheidet sich die gegenwärtige Lage dadurch, dass mit einem Schlag alle öffentlichen kulturellen Aktivitäten auf Null gestellt worden sind. Da hier fast niemand und auch keine Institution ein komfortables finanzielles Polster hat, würde ohne staatliche, private oder sonstige Unterstützung das gesamte kulturelle Leben aufhören zu existieren. Nun werden Staat oder Rundfunkanstalten Orchestermitglieder auch dann weiter bezahlen, wenn sie nicht zum »Dienst« erscheinen können bzw. dürfen, aber das gilt schon nicht für alle öffentlich geförderten Institutionen und erst recht nicht für die sogenannte freie Szene mit ihren losen Strukturen, die sich jetzt in Einzelne ohne jedes Einkommen auflösen.

Im Moment, ich spreche hier von einem Stand

Mitte April, sieht es so aus, als würde der Staat zumindest in Deutschland in Teilen einspringen, auch wenn offensichtlich nicht alle und viele sehr ungleich davon profitieren. Aber mit dem Einfrieren jeglicher öffentlichen Aktivität ist ganz pragmatisch die Möglichkeit in der Welt, über die Lenkung von Finanzen die kulturelle Szene von Grund auf neu zu gestalten. Wenn nicht genug für alle da ist, wer bekommt dann etwas und wer nicht? Das, was man bei Menschen unbedingt vermeiden will, nämlich über den »Wert« der zu Rettenden zu urteilen, fällt in der kulturellen Sphäre deutlich leichter – auch wenn ein Theater geschlossen wird, muss normalerweise niemand sterben. Kultureinrichtungen ebenso wie Einzelne könnten sich in der unbequemen Lage finden, ihre Nützlichkeit unter Beweis stellen oder zumindest plausibel begründen zu müssen.

Dass Kunst und Kultur insgesamt nicht ganz unnütz sind, wird den meisten gegenwärtig vermutlich schon der eigene Hunger nach virtuellen Aufführungen, digitalen Ausstellungen und Streaming-Angeboten nahelegen (ob das die Erkenntnis einschließt, dass die Produzierenden dieser Angebote auch *bezahlt* werden müssen, ist damit im Zeitalter von Spotify allerdings nicht gesagt). Und es ist auch nicht mehr so, als wäre Nützlichkeit für gegenwärtige Künstler*innen noch eine Art unreine Kategorie, von der man sich um jeden Preis fernzuhalten habe, wie es einem emphatischen Verständnis der Autonomie der Kunst entspräche. Dass künstlerische Arbeit einen Beitrag zur (Um-)Gestaltung der Welt leisten kann

und sollte, um es einmal so vorsichtig zu formulieren, dürfte weithin anerkannt sein. Aber gegenüber dem Staat möchte sie diese Nützlichkeit in der Regel gerade nicht rechtfertigen müssen, egal ob sie auf subversive Praxis, disruptive Intervention oder die Stiftung von neuen Formen von Sichtbarkeit, Gemeinschaft und Teilhabe setzt. Und warum gerade dieses Ensemble existieren und diese Künstlerin arbeiten muss, lässt sich auch mit Nützlichkeitsabwägungen nur sehr schwer begründen.

Die Gefahr einer Kulturtriage ist so wenig gebannt wie die eines Ausbaus der Überwachungsmöglichkeiten, und sie wird wachsen, je länger die Lahmlegung des öffentlichen Lebens andauert.

Entsprechend haben wir in der Kulturförderung auch im Normalzustand die etwas eigenartige Situation, dass vom Staat Unterstützung erhofft wird, er sich aber inhaltlich nicht einmischen soll. Mit Fachleuten, also in diesem Fall anderen Künstler*innen und Kulturarbeiter*innen besetzte Vergabegremien fungieren als Puffer, damit kein direkter politischer Zugriff möglich ist. In einem leidlich liberalen Staat wie der Bundesrepublik funktioniert das einigermaßen, auch wenn jede*r, die/der je einen Förderantrag schreiben musste, weiß, auf was für eine Gratwanderung man sich dabei begibt. Allen nationalen Repräsentationsprojekten zum Trotz ist die Existenz einer diversen, kritischen künstlerischen Szene die beste Propaganda für die liberale Demokratie – im Rahmen der freiheitlich demokratischen Grundordnung, versteht sich (mit Franz Josef Degenhardt gesprochen).

Trotzdem ist die Versuchung groß, es in der gegenwärtigen Situation nicht dabei zu belassen, sondern aktive Kulturtriage zu betreiben. Am deutlichsten sieht man dies in Staaten wie Ungarn und Polen, wobei es allerdings in beiden Fällen für ein drastisches Eingreifen in Kunst und Kultur keine Pandemie brauchte. Viktor Orbán hat schon

2018 seine Berufung zum Aufbau einer »neuen Ära« bekannt und erläutert: »Eine Ära ist durch kulturelle Strömungen, kollektive Überzeugungen und soziale Bräuche definiert. Jetzt stehen wir vor der Aufgabe, das politische System in die kulturelle Ära einzubetten.«¹ Dass politische Systeme nicht im luftleeren Raum stehen, sondern eine kulturelle und gesellschaftliche Basis haben und auf sie angewiesen sind, dürfte unbestreitbar sein. Das Gefährliche und leicht Irre ist, wenn die Reprä-

sentant*innen eines solchen Systems glauben, derart unmittelbaren Zugriff auf diese Basis zu haben und sie nach ihrem Gutdünken umbauen zu können.

Wenn Kulturpolitik so zu einem wichtigen Bestandteil einer totalitären Sozialtechnologie wird, kommt die Pandemie gerade recht. Sieht man sich das Ermächtigungsgesetz an, das das ungarische Parlament am 30. März verabschiedet hat, so muss man Corona wohl als Orbáns Reichstagsbrand bezeichnen. Aber Deutschland ist nicht in Ungarn, und wenn irgendetwas Giorgio Agambens unvermeidlichem Geraune vom universalisierten Ausnahmezustand entgegenwirken kann, sind es die deutlichen Unterschiede in den Reaktionen der verschiedenen Staaten. Damit ist natürlich nicht gesagt, dass man sich zurücklehnen kann, weil es die große, große Koalition hierzulande schon richten wird. Die Gefahr einer Kulturtriage ist so wenig gebannt wie die eines Ausbaus der Überwachungsmöglichkeiten, und sie wird wachsen, je länger die Lahmlegung des öffentlichen Lebens andauert.

In jedem Fall aber begibt sich eine sich als subversiv und kritisch verstehende Künstlerin in dem Moment, in dem sie mit der Haltung an

staatliche Institutionen herantritt, sie habe einen Anspruch auf Unterstützung, in eine eigenartige Lage. Vielleicht könnte man davon sprechen, dass die Formulierung dieser Ansprüche sich an einen besseren Staat wendet, als wir ihn normalerweise zu haben glauben. Wenn er ihnen stattgibt, scheint er diese Hoffnung zu rechtfertigen. Er wird aber ebenso durch die Ansprüche bestimmt, denen er sich verweigert. Was die gegenwärtige europäische und deutsche Politik definiert, zeigt sich ebenso sehr woanders, nämlich am Evros und auf Lesbos. Es kommt aber wohl darauf an, das eine vom anderen zu unterscheiden, statt alles über einen Kamm zu scheren, und an die Ansprüche der dort Fern- und Festgehaltenen ebenso zu erinnern wie an die eigenen. Dieser Staat ist nämlich, wie sich zeigt, einer, der freie Künstler*innen unterstützt und Flüchtlinge in Kälte und Dreck krepieren lässt.

—
1. Alex Rühle, Nationales Verdummungsprogramm, in der *Süddeutschen Zeitung* vom 15.3.2020, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ungarn-kulturpolitik-kultur-medi-1.4843537>

Christian Grüny ist Philosoph und beschäftigt sich immer wieder gern mit Musik.

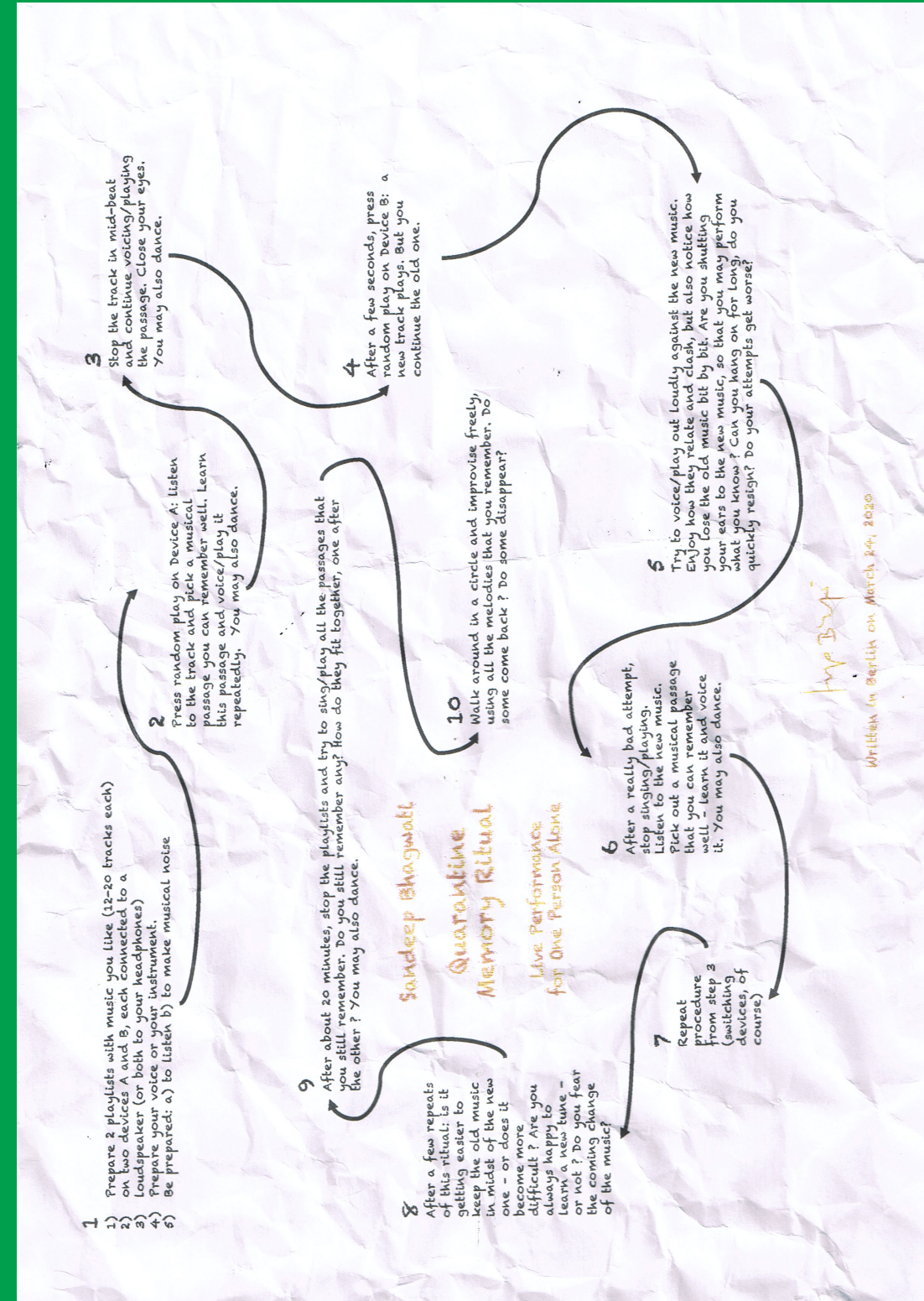
CALL FOR WORKS

Veröffentlicht am 30. Januar 2020

Das kommende Maiheft der POSITIONEN mit dem Arbeitstitel »Uneindeutigkeiten aushalten« begibt sich auf die Suche nach Konservatismen im zeitgenössischen Musikbetrieb und -diskurs. Ist konservativen oder rechten Bewegungen gemein, dass sie Uneindeutigkeiten nicht aushalten können? Oder trifft das auch auf die zu, die sich als progressiv oder links verstehen? Wie spiegeln sich diese Fragen in der Musik oder im Sprechen darüber?

Für das Special in der Mitte des Hefts rufen wir Musiker*innen, Komponist*innen, Kurator*innen usw. auf, ein Stück, ein Werk, eine Ausstellung, ein Konzept einzureichen, das die Uneindeutigkeit oder noch besser: die Uneindeutigkeiten eindeutig feiert! Was damit gemeint sein soll, das wisst ihr bestimmt am besten...

Die Positionen-Redaktion



Kategorien sprengen:

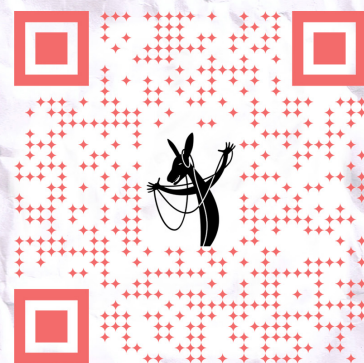
Die transtraditionelle Musik des Trickster Orchestra

Die Neue Musik liegt im toten Winkel der postkolonialen Kritik. Dennoch strukturieren koloniale Konstruktionen das aktuelle Musikgeschehen: Identitäten werden als eindeutig fixiert. »Klassische« westliche wird von »traditioneller« nichtwestlicher Musik unterschieden. Als »anders« markierte Musiker*innen und Stile werden über Labels wie »Weltmusik« auf die Repräsentation exotischer Vergangenheiten festgelegt – obwohl diese Welt längst hier in Deutschland ist. Die Welt sind wir. Und wir sind zeitgenössisch.

Mythologische Trickster-Figuren nutzen ihr geheimes Wissen sich durch Nachahmung zu verwandeln und mehrdeutig zu agieren, um ebensolche universellen Ordnungen zu stören. Sie erschaffen neue kulturelle Formen jenseits begrenzender Kategorien. Das Trickster Orchestra vereint dem folgend virtuose Solist*innen in einem Kollektiv der transtraditionellen Musik. Über experimentelle Improvisationsmethoden wie gegenseitige Nachahmung und kollektives Komponieren verwandelt es traditionelle europäische, west-, zentral- und ostasiatische Instrumente sowie jüngere Instrumente wie die Elektronik inklusive ihrer Spielweisen Klangsprachen, Rhythmen, Texturen und Modulationsfähigkeiten in einer gemeinsamen zeitgenössischen Musiksprache an. Diese Sprache entzieht sich gängigen Musikkategorien, Begriffen und Erarbeitungsweisen, Besetzungen und Strukturen. Ihre Mehrdeutigkeit passt sich nicht ein und lässt sie häufig an Gatekeepern verschiedener Genres scheitern. Sie zwingt Musiker*innen aus ihren Komfortzonen auszubrechen.

Dieses Stören lohnt: Transtraditionelle Musik ist nicht nur aufregend uneindeutig, sondern sogar spektakulär aktuell, denn sie verhandelt über Improvisation Identitätsfragen in der Neuen Musik, um diese vom Standpunkt einer multidiversen Gesellschaft her neu zu denken. Das Trickster Orchestra sucht in Arbeitsweisen, Besetzungen, Kollaborationen und Formaten post-identitäre Wege, um die Neue Musik zum Ausdruck dieser Gesellschaft werden zu lassen.

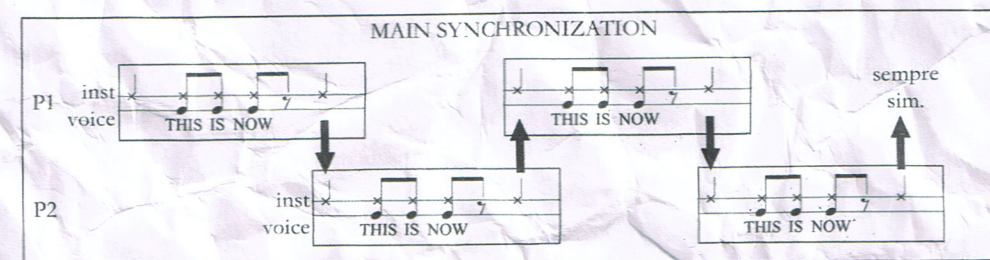
Wie sich diese kulturelle Verwandlung in der Neuen Musik im Sinne nicht-ausgrenzender, nicht-essentialistischer Vielfalt anhört? So:



THIS IS NOW For two performers/groups in two distant homes, connected through video/voice call Mauro Hertig 2020
each performer plays any instrument plus speaking voice

When communicating through Skype, Whatsapp call or similar, there is a transmission delay that can vary in length. As a result of that delay, participants on both ends of the line hear different versions of what is the "musical now". They always hear themselves in real time, but the others slightly late. This creates two rooms of "musical nows", each made up of a direct impact (the people in the same room) and a delayed impact (the people on the other end of the line). While this is normally an obstacle for talking or playing music together, this piece uses the delay to its advantage. It can be played with any transmission delay, no matter how fast or slow. The piece can not, however, be played in the same room.

Tempo: Say "this is now" out loud. The time from "this" till "now" becomes the quarter note



The notes on the instrument line are to be played short/long ad lib. Voice is spoken.

Note: the performer on the receiving end of an arrow will perceive both performers in unison, while the other performer will hear a delay at the same exact moment.

accelerando poco a poco

until a point is reached where the synchronicity is steady and regular (=transmission delay is similar with or fraction of playing tempo)

Improvise over the established steady pulse -voice tacet-

Once synchronicity is lost or P2 wants to move on:

MAIN SYNCHRONIZATION (P2 starts, tempo remains)

accelerando poco a poco

until as fast as possible

rallantando poco a poco

until a point is reached where the synchronicity is steady and regular

Improvise over the established steady pulse -voice tacet-

Once synchronicity is lost or P1 wants to move on:

MAIN SYNCHRONIZATION (P1 starts, tempo remains)

rallantando poco a poco

until as slow as possible

When P2 decides slowest point is reached: tacet. P1 also tacet

Option: each performer video records their screen. Edited next to each other, the videos will show the transmission delay in the movement of the performers.

LONG DISTANCE CALL

A dialogue between the dilettante and the expert.

Players

Dilettante musician Andreas Klotz
Real musician (Expert) Marija Balubdžić

The dilettante sits down by the piano to improvise a piece of music to his best abilities. The effort is being recorded and after a brief editing process he decides on its final form. The expert now uses her professional knowledge to write the piece down in form of a musical score. Now she too can play the piece properly. The dilettante intuitively decides on a title like real artists do, choosing the first thing that comes to his mind.

huge phone bill again

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system is marked 'Vivace' with a tempo of 120 and includes a 'repeat 10 times' instruction. The second system is marked 'Grave' with a tempo of 72 and includes a 'repeat 4 times' instruction. The third system is marked 'Vivace' with a tempo of 120 and includes a 'repeat 2 times' instruction. The score is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Text by NATürlich aka Patrícia Bateira

The Exponential *un*-Ambiguity of Silence

In 2018, I invited guitarists Jochen Arbeit (Neubauten) and Vítor Rua (Telectu) for an experience in Berlin's AndereBaustelle Studio. During four days we met to play for circa one hour. More was impossible due to the intensity of what we did. We were testing what Rua defined the meta-idiomatic improvisation: multi-stylistic sound modules simultaneously (time) overlapped (space) opening up our E-guitars to infinite rhythmic, melodic elements, counterpoints and dissonances, creating a spectrum of colours, intentions, dynamics, progressions. We had never played together before. When the three met, we felt the occasional awkward silence. Our conversation happened when we played. We apparently had wonderful things to tell each other. The act created something mesmerising. Sometimes we couldn't even discern who was saying/playing what. The fusion was not pop, rock, or jazz, nor blues, noise, punk or anything that we could categorise apart from new music. It transformed our singular guitar voices into something we couldn't alone, a cross of our individual musicality and a unique and inclusive musical universe. Our subjectivity transcended the dichotomy of the 'I' and the 'Other' joining genres, genders and languages. I formed GIVE GUITARS TO PEOPLE reminiscent of my story with the instrument. Since the album THE LOOK OF SILENCE VOL I Rua exited the project. We now expand the concept to different musicians and instruments, the essential tools in the deconstruction of norms, reflecting upon our universal values. It is a response to the silence in the Anthropocene calling upon the importance of the act of listening to allow for distinct ways of being to strive together opposing misogyny, neo-colonialism, capitalism and ecological loss. There is work to do. Silence please.

| Berlin. Friday, 13.03.2020

Corona Spring Canon

written in Berlin on March 16, 2020
for five voices

Sandeep Bhagwati

1 It's a ti - ny thing har - dly a - ny - thing in vi - si - ble But it turns our
2 life a - round we're his hun - ting ground our ho - des its prey This is what it's like to
3 feel the spring Hear the black - bird sing Lis - ten to the di - re news and
4 wait for the vi - rus Don't des - pair just take care as the
5 sun is out and you sing a - loud ho - ping we'll all find our way through this.

© Sandeep Bhagwati

1. $\check{a} \check{u}h_{\check{a}} - \check{o}h$ suchender jüngerer Hirsch, sehnsüchtig
 2. $\sigma_{\check{a}}h$ suchender älterer Hirsch; monoton, schwermütig
 3. $\check{o}\check{o}\check{o}$ Sprengruf, kurz abgehackt und rauh
 4. Beim Rudel stehender Platzhirsch; besitzbewußt und behaglich
 5. $\check{o}\check{o}\check{o} \check{u}h_{\check{a}} \check{u}h_{\check{a}} \check{u}h_{\check{a}} \check{u}h_{\check{a}} \check{a} \check{u}h_{\check{a}} \check{u}h_{\check{a}}$ der gereizte Hirsch; die ersten drei ö wie Sprengruf, das uh rauher, wildentstellter Laut
 6. $\check{o}h_{\check{u}}$ oder $\check{a}h_{\check{o}}$ das Brummen oder Trenzen, in gedämpfter Lautstärke
 7. Das Knören, ein rasselnder langer, mäßig lauter, tiefer ö-Laut
 8. äng äng äng: Das „Mahnen“ der Tiere; nasaler Laut, ähnlich dem französischen un, kurz und im Ton leicht fallend
- Stimmhöhe etwa A

FESTIVAL

ECLAT FESTIVAL NEUE MUSIK

5. – 9. Februar 2020, Stuttgart

»A string quartet!«? War das eine Feststellung oder eine Frage? Im Saal ist es schon dunkel, als der Primarius des Arditti Quartets die kryptischen Worte in den Raum stellt. Nur langsam fällt der Groschen: Sergej Newskis 3. *Streichquartett* ist am fünften und letzten Nachmittag des Eclat-Festivals ganz einfach das erste Streichquartett auf dem Programm. Dabei sind die Ardittis schon seit Donnerstag in wechselnden Formationen auf der Bühne.

Irvine Arditti spielte die Premiere von James Dillons überlangem Violinsolo *The Freiburg Diptych* mit Elektronik – einen anfangs floskelhaft nervös dahinhuschenden, von kreisenden Geigenzuspielen schwerfällig umrundeten, später ruhigen, auch Alltagsklänge einbeziehenden, konzertfüllenden Zweiteiler. Die Ardittis waren in Stuttgart auch in Kombination mit Orchester, mit Bassklarinetten oder Synthesizer zu hören, aber eben nie allein wie in Sergej Newskis schon 2009 entstandenem Quartett. Dass dieses Stück zu den eindrucksvollsten Werken des Festivals gehört, hat aber nichts mit der kulturellen Überlegenheit der klassischen Quartettkultur zu tun. Der in Berlin und Moskau lebende Komponist arbeitet hier mit unpräzisiertem Material, das Quartett nimmt unvorhersehbare Wendungen und es ist unter seinen eigenen Werken das stärkste im Stuttgarter Programm.

Der 1972 geborene Komponist stand in diesem Jahr im Mittelpunkt des Festivals. In seinen einstündigen Zwischenmusiken zu Modest Mussorgskis Oper *Boris Godunow*, die bereits am Sonntag vor dem Festival an der Stuttgarter Staatsoper uraufgeführt und bei der zweiten Vorstellung am Freitag Teil des Eclat-Festivals wurden, tritt die Instrumentalmusik allerdings hinter den, auf Verständlichkeit angelegten, deklamierten und gesungenen Vokalpart auf Texte aus Swetlana Alexijewitschs Interviewcollage *Secondhand-Zeit* zurück. Die in den *Ur-Boris* eingeschobenen Szenen versetzen das Historiendrama mit individuellen Erinnerungen in die nicht selten traumatische, jüngere russische Geschichte.

Die Kooperation mit der veranstaltenden Stuttgarter Staatsoper war für Eclat Neuland, ebenso die Zusammenarbeit mit dem experimentellen Stuttgarter Theater Rampe. Die finnische Performance-Gruppe Oblivia und die Komponistin Yiran Zhao zeigten dort die Uraufführung von *Verdrängen*, *Verdrängen*, *Verdrängen*. In seinem 40. Jahr war das fünfzügige Festivalprogramm mehr als dicht bestückt. Wie schon in den Vorjahren bedeutete die Konzertdichte für das Publikum mehr als nur eine Herausforderung. Das Programm, das Christine Fischer (Musik der Jahrhunderte) und für zwei Konzerte Lydia Jeschke (SWR) kuratieren, weist eine Ereignisdichte auf, die der Wertschätzung der Werke und Interpretationen nicht immer zuträglich ist.

Natürlich ist ein Festival immer auch eine Börse, an der sich die Vielfalt der Szene abbildet. Und da sich die zeitgenössische Musik – was erfreulich ist – immer weniger mit ästhetischen Dogmen aufhält, stehen Kurator*innen vor neuen Herausforderungen. Ob aber ein riesiger Bauchladen immer die richtige Antwort ist, sei dahingestellt.

Überraschend ist angesichts der ästhetischen Bandbreite, wie sich die kleine, vormals geschlossene Szene in ihren ästhetischen Urteilen inzwischen auflöst. Ein Beispiel dafür war die Rezeption der beiden

Werke von Ashley Fure, die sich mit Andreas Eduardo Frank den diesjährigen Stuttgarter Kompositionspreis teilte. In ihren 40-minütigen *Together Games*, einer Performance mit Megafonen, Instrumenten und Elektronik, schickt sie Performer*innen durch den Raum; sie arbeitet mit Gesten wie einem emporgereckten Megafon, einem Atemhauch, oder später mit liegenden Gesangs- oder Instrumentaltönen. Von den leicht fasslichen Klangeffekten über die schwarz designten Megafone und die Kostüme bis zu den Bewegungen ist in den immersiven *Together Games* jedoch alles so adrett durchgestylt wie in einem Werbeclip. Überraschend oder gar kantig und verquer ist hier nichts – was ein Teil der Besucher sichtlich genoss, während andere, zu denen auch die Rezensentin gehört, das Spektakel eher als glatt und belanglos erlebten. Ähnliches gilt für Ashley Fures vom SWR Symphonieorchester unter Michael Wendberg aufgeführte Komposition für Orchester und Elektronik *Bound to the bow* (2016). Es ist eine Musik, die einen fluktuierenden Ist-Zustand beschreibt. Eine Wolke aus heller Klangmaterie und in sich bewegten rhythmischen wie harmonischen Feldern, gemischt mit diffusen elektronischen Wolken wie von Trockeneis. Im Idealfall müsste eine solche Musik durch kunstvolle Effekte in Staunen versetzen. Um das aber zu tun, müsste die Partitur die Wirkungsmacht des Orchesters noch weiter ausreizen.

Auch von dem zweiten Kompositionspreisträger Andreas Eduardo Frank waren zwei Werke zu hören. Für *Noise is a common sound – II* entwickelte er ein spannendes Setup, in dem ein Schlagzeuger und ein Keyboarder einer Gruppe von Musiker*innen gegenüberstehen, die mit Schaltern und beweglichen Lautsprechern bratzige, maschinell klingende Sounds steuern. Allerdings erschöpft sich der Kontrast schnell: Weder hat der Soloschlagzeuger den Elektronikern musikalisch Substantielles entgegenzusetzen, noch lassen die zerhackten Schaltklänge aus den Lautsprechern eine Entwicklung erkennen. In seinem zweiten Stück, dem uraufgeführten *intruder integer* für Streichquartett und Synthesizer, stehen sich Streicher und Quartett zunächst wie zwei getrennte Welten gegenüber. Während des theatralisch inszenierten Endes transformiert der Synthesizerspieler Sebastian Berweck einzelne Streichersounds und schickt die Mitglieder des Arditti Quartetts damit von der Bühne. Auch in diesem Werk schafft Frank ein interessantes Dispositiv, aus dem sich dann aber nur wenig entwickelt. Anders als bei Sven Ingo Koch, der im selben Konzert in *Nichumai Amichai (Amichais Trost)* das Streichquartett mit einer Bassklarinetten kombiniert und die letztere sehr anrührend auf das dünne Eis fragiler Melodien schickt.

Auf Risiko geht auch Malte Giesen in seinem Musiktheater für die Neuen Vocalsolisten und das Stuttgarter ensemble ascolta. *FRAME* ist ein virtuos rhythmisiertes, betont rotziges Musiktheater nach dem Motto »Mir fällt nichts ein, aber ich stelle das mal cool aus«. Dabei unterschreitet der Komponist unerschrocken die Schmerzgrenze der Selbstreferenzialität, in dem er sich und die Festivalleiterin zur Theaterfigur macht oder im Video gelangweilt verkündet, er komponiere nicht gern. Dennoch war das Lachen nur in wenigen Momenten befreiend und der Blick hinter die Kulissen nur wenig erhellend. Die Titelgebende Lösung, den Einfällen einfach einen Rahmen zu verleihen, diesen dann mit englisch vorgelegten Diskursen zum Thema »Framing« zu thematisieren, war dann zwar technisch gut umgesetzt, entfaltete aber auch die Aura einer Seminararbeit. Beinahe zwingend hatte das gerahmte Theater im Theater keinen Schlussakkord. Statt Vorhang und Applaus gab es Sekt.

Dieses Ende wäre natürlich ein guter Schlusssatz für das journalistische Framing des Festivals, das den Fokus schon lange auf das zeitgenössische Musiktheater setzt und mit den Neuen Vocalsolisten das ausführende Ensemble gleich vor Ort hat. Traditionell ist aber auch der SWR als Co-Veranstalter mit von der Partie und mit ihm seine beiden Klangkörper, die zwei Konzerte beitrugen. Die vier Stimmgruppen

des SWR Vokalensembles und fünf Instrumentalist*innen des Orchesters positioniert Samir Odeh-Tamimi in *Timna* um das Publikum herum. Kreisende Klänge, Mischungen aus Deklamation, Glissandi und Geräusche, sowie gesungene und gesprochene Silben werden in strenge, aber auch schlichte Strukturen gefasst. Ganz geht die gewagte Rechnung allerdings nicht auf, ein Kunstritual zu beschwören, das die bürgerliche Konzertsituation und das zentraleuropäische Vokalensemble vergessen lässt.

Wie die Musik im Idealfall das Konzept, die Noten und nicht zuletzt den Konzertsaal transzendiert, hat hingegen am Vorabend ein Orchesterstück gezeigt, dem der Komponist – György Kurtág – viel weniger Botschaft, dafür aber umso stärkeren Zauber auf den Weg gab. Die weniger als zehn Minuten währende *Petite musique solennelle* von 2015 mit faszinierend langsamen Unisono-Mischklängen im Blech, unvorhersehbaren Wendungen und glasklaren melodischen Gestalten wog – wie so oft bei György Kurtág – schwerer als die zeitlich ausgedehnten Nachbarwerke: eine Musik, die ihre eigene Absichts-erklärung weit hinter sich lässt.

Martina Seeber

BUCH

SOUND ART. SOUND AS A MEDIUM OF ART.

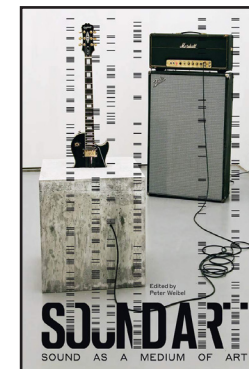
Peter Weibel (Hrsg.)
ZKM & MIT Press. Karlsruhe, Cambridge & London

Kürzlich stellten die Berliner Initiative Neue Musik/Field Notes und die vorliegende Zeitschrift in einer Diskussionsveranstaltung die provokative Frage: »Wer ist Klangkunst?« Es ging darum, ein künstlerisches Feld konzeptionell, personell und organisatorisch zu fassen. Das Buch *Sound Art* lässt keinen Zweifel daran: Wer und was in diesem Buch vertreten ist, ist »Sound Art«. Und der Anspruch, mit dem Buch diese Welt irgendwie vollständig abzubilden, spricht aus dessen Auftreten. Am ZKM in Karlsruhe entschied man sich nämlich für die Maximalgewichtsklasse. Mit fast 3 ½ kg, etwa A4-Größe und 750 Seiten übertrifft es alles bisher Dagewesene. »I am Sound Art«, sagt das Buch, mit bulliger Stimme.

Diesen Anspruch kann man nicht einlösen, aber man kann sich redlich bemühen, und das tut dieses Buch. Es trumpft nicht nur quantitativ auf, sondern gibt inhaltlich ausgesprochen viel her. *Sound Art* gliedert sich in drei große Teile: Vorne, aus Peter Weibels Feder, eine epische, mehr als 100 Jahre umspannende Erzählung von Künstler*innen und ihren Fäden, die sich zu klankünstlerischen Praktiken verwoben haben; mittig ein großer Block zu etwa 90 Künstler*innen oder Gruppen, von denen meist mehrere Arbeiten vorgestellt werden; hinten ein theoretisch-historischer Teil, der ästhetische, medientechnologische, soziale und geografische Entwicklungen erörtert.

Peter Weibels fast 140-seitiger Einführungsartikel nimmt einen Faden auf, den er vor über 30 Jahren selbst legte. Zur ersten Ars Electronica im Jahr 1987, die einen Schwerpunkt auf »sonischer Kunst« hatte, verfasste er eine große Geschichte eben dieser. Seinerzeit zählte dieser Text (neben René Blocks

großem Artikel in *Für Augen und Ohren*) zu den ganz wenigen umfassenden Quellen, und so manche*r hat ihn wohl verschlungen mit seinen bunten Schilderungen und vielfältigen Querverbindungen. Viele Beispiele, Thesen und — etwas irritierend, weil aus der Zeit gefallen — sogar einige komplette Absätze des damaligen Artikels finden sich hier nun wieder, aber erweitert um einige aktuelle Entwicklungen. Vor allem aber ergänzt Weibel im hinteren Teil Abschnitte zu Kopplungen von Hören und Sehen und ausgesprochen informative Erklärungen zur Verbindung von grafischer Notation, mathematischen



Kompositionsverfahren und Computereinsatz. Da bekommt man anschaulich erklärt, wie Zwölftonkomposition mittels Eulers topologischer Verfahren automatisiert werden kann — oder wie mechanisch sie in sich schon ist? Interessante Fragen werfen diese Verbindungen auf.

Der Mittelteil dokumentiert auf knapp 300 Seiten die Ausstellung *Sound Art*, die Peter Weibel im Jahr 2012 zusammen mit Julia Gerlach am ZKM ausgerichtet hatte. Hier hatte man sich (anders als etwa bei *sonambiente* in Berlin) nicht auf die Beauftragung neuer Werke konzentriert, sondern hauptsächlich gesammelt und dokumentiert, verschiedene ausstellerische Repräsentationsformen nebeneinander gestellt, nur in Ausnahmen ortsspezifische Implementationen von Arbeiten beauftragt und so den immensen Umfang von fast 150 ausgestellten Werken erreichen können. Obwohl die Ausstellung unverkennbar auf eine Art Gesamtdarstellung zielte, versuchte die Auswahl der Exponate nicht den großen historischen Rückblick – Peter Weibel bietet diesen ja in seinem einleitenden Epos, wenngleich teils selektiv auf seine Interessensfelder fokussiert. Stattdessen zeigte man auch viele aktuelle Arbeiten und Künstler*innen. Die Werke sind hervorragend dokumentiert, mit vielen Fotos sowie ausführlichen Texten über die einzelnen Arbeiten und Künstler*innen – dieser Teil schon eine fabelhafte Ressource.

Der abschließende Theorie- und Geschichtsteil umfasst noch einmal 250 Seiten, und das im Großformat – mit 20 teils ausladenden Artikeln hat dieser Teil schon den Umfang eines veritablen Buches. Den medientechnologischen Abschnitt eröffnet Siegfried Zielinskys medienarchäologische Untersuchung der »Tiefenzeit« chinesischer Musiktheorie und arabischen Instrumentenbaus, und er stellt fest, dass nicht griechische Äolsharfen und Athanasius Kircher die Grundsteine für die europäische Kultur der Musikautomaten legten, sondern dass wesentliche Konzepte schon lange davor in Asien entwickelt und in das hegemoniale Konzept der westlichen Moderne integriert wurden. Es folgt ein sehr systematischer Artikel über Verwendungsformen des Lautsprechers von Seth Cluett, und von Alexandra Supper ein hervorragender Überblick über die Zusammenarbeit von Wissenschaftler*innen und Künstler*innen bei der Verknüpfung künstlerischer und informativer Anwendungen von Sonifikation.

Der Abschnitt »Sound Art in Context« betrachtet die Rahmung dieser Kunst durch die sie beherbergenden Räume, durch speisende Quellen und durch kuratorische Konzepte. So zeigt Irene Noy, wie u.a. Guy Debords Kritik des Spektakels die Kurator*innen früher Ausstellungen wie *Für Augen und Ohren* bewog, dem Tastsinn besonderen Raum zu geben. Linnea Semmerling beschreibt, wie der »white cube« als Ausstellungsraum selbst zum Thema klankünstlerischer Vorgehensweisen wird, und wie seine strengen Vorgaben durch Sound unterlaufen werden. Konzepte ortsspezifischer Klangerbeiten betrachtet Brandon LaBelle und charakterisiert sie als Mittel, sich durch die Besonderheiten des Hörprozesses in einem Raum mental zu verankern und so zum Beispiel ökologischen Phänomenen, marginalisierten

Gesellschaftsteilen oder urbanen Strukturen eine besonders tiefe Aufmerksamkeit und »practices of care« zukommen zu lassen. Tony Myatt erzählt die schillernde Geschichte der Sound Pavillons, von Xenakis' Philips Pavillon über Stockhausens Osaka-Projekt bis zu gegenwärtigen Projekten zwischen Musik, Sound und Architektur. Morten Søndergaard exemplifiziert Reflexionen über die Rolle von Archiven für das Ausstellungsgeschehen anhand dreier unterschiedlich organisierter »Plattformen« für die skandinavische »Unheard Avant-garde«, die er im Rahmen von Sound Art umsetzte.

Das Buch schließt mit elf Länderartikeln und einem Exkurs von Julia Gerlach über den Einfluss des Instrumentenerfinders Walter Smetak auf Klangkunst und experimentelle Musik. Gerade in diesem Abschnitt setzen sich viele Artikel kritisch mit dem Begriff »Sound Art« und dessen Alternativen wie »Sonic Arts« bzw. landessprachlichen Varianten wie »Klangkunst« auseinander. Es wird deutlich, wie unterschiedlich die Voraussetzungen und Motive lokaler klangbezogener Praktiken waren und sind, wenn z.B. David Toop für England die Bedeutung klangkomödiantischer Filme und der Kunstakademien hervorhebt, während Daniel Muzyczuk das polnische PRES primär als Ort der Synthese für intermediale Projekte beschreibt und Dmitry Bulatov eine russische Klangkunst ganz im russischen Futurismus und den Experimenten von Leon Theremin, Arseny Avraamov und Evgeny Scholpo verankert sieht. Giuliano Obici stellt für Brasilien das Konzept »Gambiara« als eine lokalkulturelle Ästhetik des Improvisierten und des Spielens ohne Regeln heraus, wohingegen Sound Art in den USA sich nach Christoph Cox noch heute primär an John Cage abarbeitet und Klangkünstler in China sich Dajuin Yao zufolge zwischen jahrhundertealter Klangtradition und der Realität als lautestes Land der Welt bewegen. Artikel zu Kanada (Christof Migone), Australien (Caleb Kelley), Japan (Ryo Ikeshiro und Atau Tanaka), Türkei (Başak Şenova) und Deutschland (Carsten Seiffarth und Bernd Schulz) vervollständigen das Bild.

Vielleicht nicht allzu wichtig angesichts der hervorragenden Gesamtqualität, aber bei einem solchen Kompendium dann doch etwas schade: Die angehängte Bibliografie ist vergleichsweise mager und wirkt eher zusammengeschoben als recherchiert. Geradezu umwerfend dagegen ist der riesige Fundus an Originalmaterial: Das Buch enthält grob geschätzt 1.500 Abbildungen von Künstler*innen, Performances, Klangobjekten und -installationen, Studios und technischen Einrichtungen sowie Dokumente wie z.B. Partituren, Konstruktionsskizzen etc.

Eines wird nach der Lektüre von 3.5 kg *Sound Art* deutlich: Je mehr Positionen (sic!) angehäuft werden, desto weniger fügen sie sich zu einem kohärenten Bild, sondern explodieren zu einem Pluriversum einander widersprechender und umkreisender, immer neue Konstellationen bildender Perspektiven. Traditionen und Haltungen der künstlerischen Verwendung von Klang divergieren über die Zeit und von Ort zu Ort massiv. Klangkunst ist also nicht gleich Sound Art und beide haben so viele Erscheinungsformen wie Lesarten. Das Buch bietet eine große und schillernde Abbildung dieses Sachverhalts.

Golo Föllmer

PERFORMANCE

FIGURED

Choreografie: Sheena McGrandles; Musik: Stellan Veloce
6. – 8. März 2020, Tanzplattform, München

Entlang einer Platte, die ein wiederkehrendes Bühnenelement in den Arbeiten der Berliner Choreografin Sheena McGrandles ist und wie ein überdimensionaler Screen den Bühnenraum zerschneidet, führen zwei Figuren eine reduzierte Frequenz von Alltagsgesten in unterschiedlichen Rhythmen und Akzentuierungen aus. Schritte werden unterbrochen, bevor sie sich beenden, teilweise wiederholt, wieder gestoppt, wiederholt, bis sie sich schließlich ausformulieren. Die Bewegungen der Körper, wie auch ihre Schatten, verlaufen stets in einer sauberen Linie entlang des Screens. Die Schatten verdoppeln die beiden Körper und greifen auf diese Weise das Thema der Wiederholung auf. Sie etablieren im Gehen einen flachen, zweidimensionalen Raum, der die Figuren wie in einen Film versetzt mit uns, dem Publikum, als fixe Kamera.

Die Performance fängt mit dem Soundtrack an, nur die Platte / der leere Screen ist auf der Bühne zu sehen. Aus dem Off hören wir wiederholt das Geräusch eines Seils, das in kreisförmiger Bewegung mehrmals durch die Luft schnell, bevor es auf den Boden schnalzt, und wie ein Prolog die Zuschauer*innen auf das Stück einstimmt. Die Platte nimmt dem Raum die Tiefe; sie lässt die Körper zweidimensional wirken. Das Schwingen des Seils, ein zirkuläres Geräusch, es schafft Raumtiefe. Die Musik der* Komponistin* Stellan Veloce, die mit Ableton Live gesampelt und über Lautsprecher eingespielt wird, ist ähnlich der Bewegungen fragmentiert und zerschnitten. Die durch Wiederholungsschleifen und Unterbrechungen entstehende Klanglandschaft verbindet verschiedene Feldaufnahmen, vom Brummen eines Kühlschranks, über die Geräuschkulisse einer Demonstration, zum Sirren einer Neonlampe. Es sind Geräusche, die vage Assoziationen mit Orten und Emotionen herstellen und sich atmosphärisch über die beiden Körper auf der Bühne legen. Im Interview erzählt Veloce, dass Choreografie und Komposition in Proben und gemeinsamen Improvisationen eng zusammen entwickelt und aufeinander abgestimmt wurden. Immer wieder ist beim Zuschauen spürbar, wie präzise am Zusammenspiel von Musik und Bewegung gearbeitet wurde – es entstehen feine Abweichungen, Disjunktionen und Synchronitäten zwischen dem Gehörten und Gesehenen.

»Once there were parking lots, Now it's, Now it's a, it's a, peaceful, peaceful oasis. This was a, This was a, This was a, This was a, This was a Pizza Hut Now it's all covered with daises, daises, daises, daises, things fell apart, things fell apart, fell apart, fell apart.« In der Mitte der Performance spielt Veloce Sprachaufnahmen ein, Satzketten von Lyrics von Talking Heads. Die Sprache schreibt den Körpern auf der Bühne konkrete Bedeutung zu, sie schafft eine Szene. Die beiden Figuren fangen an, die Worte mit ihren Mündern zu imitieren; die Musik wird für kurze Zeit zum Playback.

FIGURED spielt mit der Illusion, vor und hinter dem Screen zugleich zu sein. Nicht nur treten die Performenden fortlaufend vor und hinter die Platte. Ihre Körper zeigen sich einerseits unmittelbar in der konkreten Bewegung (vor dem Screen), andererseits bearbeiten und re-arrangieren sie sich, wie Filmmaterial in der Postproduktion. Beim Zuschauen stellt sich die Frage, ob sich FIGURED – auch wenn ohne

Projektion, Video oder Kamera – als Expanded Cinema begreifen lässt. McGrandles kommt vom zeitgenössischen Tanz, sie hat einen BA vom Laban Centre London und einen MA in Solo, Dance and Authorship vom HZT Berlin, aber etliche ihrer Arbeiten, darunter *FLUSH* (2020) und *FIGURED* (2018), behandeln kinematographische Anordnungen und synästhetische Verfahren, die wir vom Film gewohnt sind.

Insbesondere im Umgang mit Zeitlichkeit und Wiederholung erinnert *FIGURED* an die Materialität von Film – und ist damit auch relevant für den Umgang mit der Klangebene. In Schnittsoftwares lässt sich das Bild von der Tonspur isolieren, mit anderen Aufnahmen kollagieren und in unterschiedlichen Tempi und Frequenzen abspielen. Die Bewegung zerfällt so in »mechanische Punkte« – in Einzelbilder und -sounds, die den Strukturierungsprozess der filmischen Zeit und dynamischen Einheit aufdecken. Während die strukturelle Logik des Filmstreifens Bewegung in Film als Illusion entblößt, haben wir es in Performance nicht mit Bildern zu tun, sondern mit unmittelbarer Dauer und Bewegung, die sich mit und vor einem Publikum vollziehen. In *FIGURED* bricht der Sound aus dem Off zweimal gänzlich ab, sodass wir die Geräusche hören, die die beiden Körper auf der Bühne produzieren, Schnaufen, Schritte, das Reiben der Kleidung – ein Effekt, der im Film niemals möglich wäre; eben kein Bild und keine Darstellung, sondern Körper, deren Erschöpfung unmittelbar ersichtlich wird. Es ist die Differenz von performativen und filmischen Möglichkeiten und Strukturierungsprozessen, die *FIGURED* thematisiert, hervorhebt und zum Teil überschreibt.

Das Anliegen, die formalen Elemente des Mediums zu »performen« und Film in seiner Materialität zu begreifen, lässt sich rückverfolgen zum strukturellen Film der 70er Jahre. Anstelle Geschichten mit den Mitteln von Film zu erzählen, sollten die formalen Grundelemente des Films, wie Licht, Rhythmus, Projektion und Bildfolge, zum Ausdruck kommen. Dieses Anliegen spiegelt sich besonders in den Arbeiten von Hollis Frampton wider, bei dem sich ein zu dieser Zeit gänzlich neuer Umgang mit Film-Zeit, aber auch mit Sprache und Sound finden lässt. Sein Schwarzweißfilm *Critical Mass* (1971) wird beim Zuschauen von *FIGURED* in Erinnerung gerufen. Vor einer flachen Wand ist ein Paar zu sehen, das in einen Beziehungsstreit verwickelt ist. Der Sound ist zerschnitten, sodass das Paar beim Sprechen zu stottern scheint; im zweiten Teil zeigt er sich asynchron zum Bild, das fortlaufend von Flicker-Effekten zerschnitten wird. Der Raum vor der Kamera wirkt, ähnlich wie in *FIGURED* aufgrund der Schatten auf der Wand, verflacht und zugleich verdoppelt.

Die Wiederholungsschleifen bei *FIGURED* gleichen keinen technischen Loops (anders als bei *Critical Mass*, hier handelt es sich um Filmschnitttechniken), sondern verschieben sich minimal und sind fortlaufenden Abweichungen unterworfen. Durch den präzisen und detailgetreuen Umgang mit Zeitlichkeit sind Wahrnehmung und Aufmerksamkeit geschärft. Die sich wiederholende und leicht variierte kurze Frequenz ermöglicht es in Antizipation der Wiederholung der Bewegung präzise Operationen einzufügen, den Blick auf Details zu richten und wie eine Kamera Nahaufnahmen zu machen. Die stilisierten Körper bleiben keineswegs an dem akkuraten Regelwerk verhaftet. Auch wenn *FIGURED* von einem strengen Ordnungsprinzip und einem reduzierten Sound und Bewegungs-Repertoire ausgeht, eröffnen sich bemerkenswert vielschichtige Lesarten der Beziehung von Sound und Bewegung, sowie der beiden Performenden zueinander. Anstelle linearer Narration und verengender Repräsentation bieten sich verschiedene Artikulationen und Modi von Zeitlichkeit an, aber auch Momente von Intimität, Distanz und Erotik. Sozial kodierte Gesten zerfallen in formale Bewegungen und werden durch die Repetition und Neutaktung mit anderen Sinneseindrücken und Sounds assoziiert. Immer wieder

werden neue winzige Details und Subtexte der gleichen Frequenz durch die Rhythmisierung und die Neuverfassung hervorgehoben. Die Figuren auf der Bühne sind in einem fortwährenden Prozess des Umschreibens begriffen, der immer wieder neue Lesarten der Situation und der Beziehungen provoziert. Indem *FIGURED* eine kurze alltägliche Bewegungsfrequenz vor unseren Augen im Detail analysiert, zerschneidet und mit verschiedenen akustischen Atmosphären neu zusammensetzt, werden vielschichtige Zuschreibungen, Nuancen und Synergien erkennbar. Ein und dieselbe Geste wirkt erotisch, beschämt, zynisch, verspielt und verbittert zur gleichen Zeit. Jede Wiederholung überblendet Bedeutungen und lenkt eine neue Richtung ein.

Anneliese Ostertag

KONFERENZEN

GRINM NETZWERK-KONFERENZ

14. – 16. November 2019, Zürcher Hochschule der Künste, Zürich

MUSICAFEMINA INTERNATIONAL SYMPOSIUM BUDAPEST

8. – 9. Januar 2020, Mitteleuropäische Universität Budapest

Als Frau die Laufbahn als Orchesterdirigentin anzustreben geht einher mit der schmerzlichen Erfahrung, wie wenig Frauen auf dem Podium stehen. Ausgehend von dieser Erfahrung haben sich daher meine Bemühungen zu einem Großteil darauf konzentriert, sich überhaupt erst einmal als Frau in diesem männlich dominierten Feld einen Platz zu erkämpfen. In meiner Position als Bundeskanzler-Stipendiatin der Alexander von Humboldt-Stiftung untersuche ich nun aktuell im Rahmen eines unabhängigen Forschungsprojekts die Stellung von Frauen in der Programmgestaltung sowie als Dirigentinnen der deutschen Kulturorchester. In den letzten Jahren habe ich zudem als Amerikanerin mit asiatischen Wurzeln ein wachsendes Interesse an Fragen hinsichtlich Zugehörigkeit und Kolonialismus innerhalb des weißen, eurozentristischen Raumes entwickelt. Diese Fragestellungen sind keineswegs neu und geschuldet der Tatsache, dass ich Anfang dreißig bin und vergleichsweise noch am Anfang stehe, diesen Aspekt in Bezug auf die Orchesterwelt zu untersuchen. Es ist mir bewusst, welche Privilegien ich bereits genieße. Von meinen Privilegien, die mir hinsichtlich des Ableismus, Alterszugehörigkeit oder als cis-Frau zugestanden werden, einmal ganz zu schweigen.

Abseits dieser Überlegungen bin ich auf der Suche nach Möglichkeiten, im Rahmen meines Forschungsprojekts mein Wissen über Geschlechterverhältnisse in der klassischen Musik zu erweitern. So hatte ich das Glück, kürzlich an zwei Veranstaltungen teilzunehmen: Der Konferenz *Gender Relations in New Music* (GRiNM) in Zürich und am internationalen Symposium *MusicaFemina* in Budapest. Meine Hoffnung war dabei, mehr über konkrete Maßnahmen zu erfahren, mit denen verschiedene Gruppen gegen Geschlechterdiskrepanz angehen – und ich wurde nicht enttäuscht. Besonders inspirierend war

eine Roundtable-Diskussion in Budapest mit dem Titel »Increasing Visibility of Female Artists«, in der Vertreter*innen unterschiedlicher Institutionen aus Deutschland, Serbien, Großbritannien und Ungarn herausragende Beispiele aus der Arbeit ihrer Organisationen zur Verbesserung der Stellung von Frauen im Musikleben präsentierten. Auch hielt Dr. Patricia Felber Rufer von der Zürcher Hochschule der Künste einen ausgezeichneten Vortrag über Strategien zur Beseitigung von Geschlechterdisparitäten in ihrer Musikabteilung. Solche Strategien besser zu bewerten und damit Geschlechterverhältnisse besser beobachten zu können, ermöglicht ein Projekt wie *CuratingDiversity.org*, das ebenfalls in einem Vortrag bei GRiNM von den Projektgründerinnen Luisa Santacesaria und Valentina Bertolani vorgestellt wurde. Sie berichteten, wie ihre Erkenntnisse hinsichtlich Herkunft und Geschlecht innerhalb der italienischen Klassikszene abgebildet werden können. Damit stellten sie ein hervorragendes Beispiel für ein Werkzeug vor, das es ermöglicht, den Status von Randgruppen zu untersuchen und wie es als nützliches Instrument, Diversität zu untersuchen, in jeglicher Form von Organisation eingesetzt werden kann.

Zu meiner Überraschung und Freude durfte ich feststellen, dass die Intersektionalität von *race*, des Geschlechts, aber auch anderer sozialer Faktoren entweder dezidierte Diskussionsthemen waren oder von den Teilnehmer*innen mit in das Gespräch eingebracht wurden. So hielten die Hauptrednerinnen bei GRiNM, Anke Charton (Universität Wien), Susanne van Els (Royal Welsh Conservatoire of Music/ Royal Academy of Music Aarhus) sowie Camilla Overgaard und Christina Scharff (King's College London) aufschlussreiche Vorträge, die mein Verständnis von Intersektionalität erweiterten und ausdifferenzierten. Und ausgehend von den Anfängen der Intersektionalität in der schwarzen, feministischen Bewegung untersuchten sie die tiefsitzenden Probleme innerhalb der europäischen, von Männern dominierten Musikindustrie, die sich von der Ausbildung bis hin in die berufliche Praxis finden – sowie die Mechanismen, mit denen diese Ungleichheiten weiterhin aufrechterhalten werden.

Die vom GRiNM-Team moderierten Diskussionsrunden boten außerordentlich viel intellektuelles Futter und thematisierten zugleich die Notwendigkeit, geschlechtsspezifische Initiativen in den breiteren Kontext von Intersektionalität einzubetten. Wobei dies nicht impliziert, dass eine Gleichstellung von Männern und Frauen erreicht wäre. Offensichtlich gibt es noch Raum für Verbesserungen, von einer Geschlechtervielfalt insgesamt einmal ganz zu schweigen. Es zeigte sich aber, dass einzelne Aspekte von Identitätskonstitution nicht isoliert betrachtet werden dürfen, sondern dass die Betrachtung von Diversität einer ganzheitlichen Betrachtung bedarf. Wie dies am besten geschehen kann und wie Lösungen aussehen könnten, ist ein Bereich, der weiterführende Diskussionen erfordert.

Aber auch eine andere, noch brisantere Frage wurde, mit einer gewissen subversiven Implikation auf der GRiNM-Konferenz formuliert: Was ist überhaupt die Motivation für ein Streben nach Diversität in der klassischen Musik? Und wem dient sie? Oft wird dieser Bereich der Künste als elitär dargestellt und wahrgenommen. Der Besuch klassischer Konzerte ist für die Zuhörer*innen zweifelsohne oft auch Gegenstand sozialer Selbstbestätigung. So stellt sich die Frage, ob ein Zusammenbringen von Menschen unterschiedlichster Herkunft innerhalb einer derartigen Konzertkultur nicht in erster Linie der Beruhigung der Selbstwahrnehmung der derzeit Beteiligten dient, die sich damit vor sich selber rechtfertigen können, etwas gegen Ausgrenzung zu tun. Müsste sich nicht vielmehr der Konzertsaal selbst, der für eine ganz bestimmte Praxis innerhalb des Musiklebens und damit innerhalb bestimmter kultureller Hierarchien steht, die sich innerhalb seiner Mauern manifestieren, diversifizieren? Die Wiederbelebung des »Miscellany«-Konzertformats, das historisch gesehen unseren heutigen kuratierten, ritualisierten

Konzertprogrammen vorausging, böte hierfür eine mögliche Lösung – während auch hier wiederum die Falle lauert, unter dem Deckmantel der Vielfalt lediglich eine Alibifunktion zu erfüllen, mit der die Rolle des Konzertsaals als kulturellem Torwächter aufrechterhalten würde. Und ist nicht darüber hinaus die Entfernung nicht-westlicher klassischer Musik aus ihrem üblichen Kontext und ihre Präsentation in einem Konzertsaal wiederum ein Akt der Bevormundung und des Kulturimperialismus?

Am Ende der beiden Konferenzen hatten sich für mich mehr Fragen gebildet, als beantwortet wurden – sicherlich ein Zeichen für erfolgreiche Veranstaltungen. Als ich an diesen anregenden und aufschlussreichen Diskussionen teilnahm, wurde ich herausgefordert, über die Grenzen meiner eigenen Erfahrung hinaus zu sehen, und wurde Zeuge eines sich verändernden Diskurses hinsichtlich des gerechteren Umgangs mit unterschiedlichen gesellschaftlichen Dimensionen. Dabei wird mir zunehmend klar, dass diese Fragen über die Frage hinausgehen, welche Körper auf Bühnen zu erleben sind: Die Art des Konzertlebens, was programmiert wird, wer auftritt und warum, und welcher Raum ihnen in unserer gegenwärtigen kulturellen und künstlerischen Hierarchie eingeräumt wird, muss ebenfalls berücksichtigt werden.

Melissa Panlasigui

Aus dem Englischen übersetzt von Sebastian Hanusa

FILM

WOLFGANG RIHM – DAS VERMÄCHTNIS

Regie: Magdalena Adugna & Victor Grandits

Erstausstrahlung: 23. Januar 2020, SWR-Fernsehen

Gesprächsgrundlage bei den Dreharbeiten zur SWR-Dokumentation *Wolfgang Rihm – Das Vermächtnis*, in welcher der berühmte Komponist laut Teaser »über die Magie der Musik, sein Leben, seine Krankheit und den Tod« spricht, war wohl jene Formel, mit der Liedermacher Reinhard May 1975 die *Homestory* aufs Korn nahm: »Eine Dame mit dem Blick des Löffeljournalisten; ein Fotograf, beladen mit Koffern und Kisten...« Nun erzähl'n Sie mal...«

Nun ist Victor Grandits weder Dame noch Löffeljournalist, und diese boulevardeske Form des Journalismus in der zeitgenössischen Musik eine Seltenheit – was am vielbeschworenen Elfenbeinturm liegen mag, oder aber an der bewussten Ablehnung der »Kulturindustrie« in der kritischen Tradition Adornos. Und doch hat der Regisseur gemeinsam mit Magdalena Adugna ein Machwerk abgeliefert, das man in kuriosem Denglisch als »Homestory« bezeichnen könnte.

Im Œuvre Grandits, der nach *Wolfgang Rihm – über die Linien. Grenzgänger des Klangs* bereits den zweiten Film über den Komponisten vorlegt, ist außerdem *Mount Everest – Der Friedhof meiner Freunde* verzeichnet. Irgendwie sinnträchtig: Zum einen ist Rihm ein Monolith von einem Komponisten; zum anderen sind die publikumswirksamen Motive »Größe« und »Tragik« im Sujet angelegt. Denn ja: Wolf-

gang Rihm ist ein Star der Avantgarde-Szene, krank zumal, und die Sehnsucht nach lebenden Legenden ist groß. Wenn nun Martin Hufner auf *musik|kultur|unrat* schreibt: »Jede Tierdokumentation im Fernsehen oder Film ist berührender«, so liegt das nicht am ungebrochen heiteren Schalk des Portraitierten, sondern an zu simplen Frage- und plakativen Erzähltechniken des Regisseurs in Punkto Mensch (1), Musik (2) und Leben/Sterben (3).

1) Der Mensch: »Mein Mann, der Komponist – ein Narzisst«

Eine Kamerafahrt durch den herrschaftlichen Altbau in der Karlsruher Weststadt, der Spot auf die private Bibliothek und die »Werkbank« des Meisters: Wie es sich für eine echte »Homestory« gehört, ist die Rihm'sche Wohnung der wichtigste Schauplatz, um dem Menschen nahezukommen. Nun leben aber solche Geschichten von der Eitelkeit des Darstellers – und Rihm ist keinesfalls gewillt das Genie auf dem Sockel zu geben: Als »grunddefizitäres Wesen mit einer robusten Begabung« charakterisiert sich der Komponist; seine Frau bezeichnet er als seinen »Lebensmensch« – und die Liebesbeziehung in Badischer Harmonie gehört tatsächlich zu den berührendsten Momenten der Produktion. Unterstrichen wird die bürgerliche Bodenständigkeit beim Außendreh am unspektakulär idyllischen Fermasee: »Simpler geht's ja nicht: ein Baggerloch...«

Wobei, in einer Szene charakterisiert Verena Rihm ihren Mann durchaus liebevoll als »Komponist – ein Narzisst«. Allerdings ist seine Selbstbezogenheit von diverser Neugier genährt – am Ende der knapp 60 Minuten Filmdauer antwortet Rihm auf die Frage nach seinem Wunsch-»Vermächtnis«: Das Schlimmste wäre die Aussage, »dass er die Unfreiheit gefördert habe«; das Beste, »dass die Musik ihren Rätselcharakter behalten hat« und als »Kraftfeld« fortwirkt. – Womit wir bei seiner Musik wären.

2) Die Musik, oder Was hat Wolfgang Rihm mit Jóhann Jóhannsson zu tun?

Der Film beginnt in einer von künstlichen Störfrequenzen durchzogenen Retrooptik des 80-er Jahre-TV. Dazu erklingt ein flimmernder Klangteppich aus glissandierenden Streichern – der Kennern von Rihms Werk schleierhaft, Cineasten bekannt sein dürfte: Die Verwendung von Jóhann Jóhannssons Soundtrack zum Alien-Epos *Arrival* (2016) ist eine nette Hommage an den 2018 verstorbenen Isländer – in einem Film über den wohl größten lebenden (!) Komponisten Neuer Musik mindestens befremdlich. Oder in den lakonischen Worten von Rihm selbst: »Das ist, als würde man einen Film über Udo Lindenberg machen und ständig meine Musik spielen.«

Zugegeben – im Verlauf der 60 Minuten sind durchaus einige Werke Wolfgang Rihms zu hören: Elegische Ausschnitte aus dem Geigenkonzert *Gedicht des Malers* (2014), ein markantes Bruchstück aus *Fetzen für Akkordeon und Streichquartett* (1999), eine Passage aus dem energetischen Orchesterwerk *Jagden und Formen* (1995 – 2001): alles in verdaulichen Portionen arrangiert. Größeren Raum nehmen *Marsyas* die »Rhapsodie für Trompete mit Schlagzeug und Orchester« (1998/99) und das donnernde Frühwerk *Dis-Kontur* (1974) für großes Orchester ein, beide aufgeführt im Rahmen des Lucerne Festival 2019 – wo Rihm 2016 die Akademie von Pierre Boulez übernommen hat. Die Filmausschnitte zeigen Rihm im »Composer Seminar« als Musikpädagogen, der ja tatsächlich eine Reihe bedeutender Schüler*innen hervorgebracht hat – darunter Siemens-Musikpreisträgerin Rebecca Saunders; und das wohl deshalb, weil er niemandem sein Verständnis von Musik je aufdrängt, sondern Individualität fordert und fördert: »Each of you is an island!«

Beim Gespräch mit Dirigent Riccardo Chailly über die Schweizer Erstaufführung von *Dis-Kontur* erwähnt Rihm, er habe ursprünglich eine Werkreihe geplant und nach *Dis-* und *Sub-Kontur* noch *Kontra-Kontur* komponieren wollen. Seine Antwort auf Chaillys Bemerkung, ein solches Tryptichon könne ein monumentales »Vermächtnis« sein, erklärt auch Rihms generelles Unbehagen gegenüber dem Film: »Vermächtnis«, was heißt das: Ich vermache etwas, weil ich mich jetzt zum Sterben zurücksenke – das ist natürlich eine sehr pathetische Konfiguration, der ich innerlich nicht entspreche.«

3) Der Tod und das ewige Leben

Nicht nur Martin Hufner fragte sich bei der Sichtung von *Das Vermächtnis*: »Habe ich etwas verpasst, ist der Wolfgang Rihm denn schon gestorben?« Der doch noch sehr lebendige Portraitierte kritisierte die melodramatischen Intentionen von Victor Grandits in einem Interview: »Er wollte unbedingt, dass ich moribund im Bett liege. Und hat alles rausgeschnitten, was irgendwie lebensfroh ist.«

Nun ist die Reflexion von Krankheit und Tod kein Tabu: Wolfgang Herrndorf und Christoph Schlingensief etwa haben das Thema Künstler und Krebs eindrücklich verarbeitet – aber eben selbst und ohne Zutun eines mittelmäßigen Regisseurs. Der Schalk Wolfgang Rihm, der den Titel wie eine »Blähung« empfindet (»Das wirft so Blasen und passt nicht zu mir«), schlägt den melodramatischen Intentionen Grandits ein kluges kunstimmanentes Schnippchen, indem er die menschliche Endlichkeit auf seine flüchtige Kunstform selbst zurückführt: »Unser Dasein beginnt, dauert und endet« – so wie die »Musik andauert, indem sie vergeht.«

Anna Schürmer

AUSSTELLUNG

NAM JUNE PAIK

17. Oktober 2019 – 9. Februar 2020, Tate Modern, London

Der koreanisch-amerikanische Multimedia-Künstler Nam June Paik (1932–2006) wird häufig als Visionär beschrieben. Da er aber ein Visionär war – und so viele seiner Voraussagen über Technologie, Bildschirme und Anschlussfähigkeit eingetreten sind –, wird das Sehen seines Werks im Jahr 2020 zu einer merkwürdigen Übung in Zeitreisen. Sein Schaffen zeigt nicht länger in Richtung einer Zukunft, sondern – eingekleidet in die Sprache und Ästhetik der jüngeren Vergangenheit – auf die Gegenwart. Schaut man sich beispielsweise Objekte wie seine *TV Eyeglasses* (1971) an – eine Sonnenbrille, an deren Gestell zwei kleine Fernsehbildschirme mit Klebeband angebracht worden sind –, so kommt dies dem Eindruck nahe, den man hat, wenn man sich Leonardo Da Vincis Skizzen eines Helikopters zu Gemüte führt. Diese Sonnenbrille sieht nicht ganz so aus wie die bekannten Google-Brillen, aber irgendwie ahnen sie diese voraus. Diese Erfahrung ist eher bestätigend als aufschlussreich.

Durch die gerade zu Ende gegangene Retrospektive von Paiks Werk im Tate Modern (in Kollaboration

mit dem San Francisco Museum of Modern Art) zu gehen, fühlte sich so an, als würde man durch eine Ausstellung von Prototypen schreiten. Dort gab es seinen laufenden, sprechenden und urinierenden Humanoiden *Robot-K456* (1964); den »Video Synthesizer«, den er gemeinsam mit dem Ingenieur Shuya Abe als Artist-in-Residence am Bostoner Fernsehsender WGBH-TV 1969 gemacht hat; das *TV Cello* (1971) für seine langjährige künstlerische Partnerin Charlotte Moorman. Die Ausstellung im Tate Modern war häufig eher nach dem Muster eines Museums denn einer Galerie angelegt. In ungefähr der Hälfte von insgesamt zwölf Räumen wurde der Schwerpunkt auf Notizhefte, Fotografien, Skizzen und andere dokumentarische Materialien anstelle des eigentlichen Werks gelegt. Das Schaffen selbst nahm sogar an einigen Stellen eine dokumentarische Form an: Paiks Denkmal an Moorman (der 1991 starb), *Room for Charlotte Moorman*, war eine Vorführung der Kleider, die sie während ihrer gemeinsamen Arbeiten getragen hat. Einer der Orte – eher ein Flur am Ende der Ausstellung – war Paiks Arbeit mit der Fluxus-Bewegung gewidmet: Der Wand auf der einen Seite stand ein Glaskabinett auf der anderen gegenüber, in dem sich Fotografien, Programmhefte, Billets, Presseerklärungen, Poster, Notizen und Partituren von frühen Fluxus-Performances befanden. Eine Schatztruhe voller Informationen und Bilder, und man hätte einige Stunden gebraucht, dieses ganze Material vollständig aufzunehmen – ein Zeitrahmen, der eher einem Archiv oder einer Bibliothek als einer Galerie angemessen ist.

Außerdem gab es viele Filme. An einer Stelle philosophiert John Cage in den 1980er-Jahren an einer Bushaltestelle; an einer anderen wird Paiks zweiteiliges Video für Merce Cunningham gezeigt; wieder woanders sieht man Moorman und Paik für *TV Bra* proben. Desweiteren wurden zwei Performances mit Joseph Beuys in voller Länge gezeigt: Einmal das improvisierte Klavierduo *In memoriam George Maciunas* (1978) und *Coyote III* (1984), eine Performance für Stimme (Beuys) und Klavier (Paik), die in Tokio aufgenommen wurde – ihr letzter gemeinsamer Auftritt. Alles in allem also viel mehr Filmmaterial, als man in einem einzigen Besuch aufnehmen könnte.

In einem der Räume funktionierte all dies dennoch tadellos. 1963 – er lebte bereits seit einigen Jahren in Deutschland und hatte auch schon Cage und Karlheinz Stockhausen getroffen – präsentierte Paik eine Einzelausstellung in Wuppertal mit dem Titel »Exposition of Music – Electronic Television«. Paiks Ausstellung umfasste drei Etagen eines Hauses, das bis an den Rand gefüllt war mit interaktiven Skulpturen und immersiven Umwelten und das solch unterschiedliche Dinge beinhaltete wie stark präparierte Klaviere (sogar mit Stacheldraht und anderen Hindernissen bestückt), *Zen for Walking*, bei dem Paik eine Violine an ein Seil band, um sie hinter sich herzuführen, *Record Shishkebab*, eine verlängerte Grammophonspindel, an die ungefähr ein Dutzend Platten angebracht sind; *Random Access*, eine Sammlung von Streifen Magnettonbändern, angebracht an eine Wand wie eine Linienzeichnung Sol Le Witts, die von einem kleinen Tonkopf gespielt wurde, und vieles weitere. Zwar wird Cage häufig als Stammvater all dessen betrachtet, was die Avant-Garde in den 1970er-Jahren und danach unternommen hat, aber in dieser Ausstellung war es Paik, sein Schüler, der Prototypen für alle Künstler*innen schuf, die schon einmal ein Instrument, eine Aufnahme oder ein Klangmedium als Skulptur zerstören wollten (Die Beziehung zwischen *Zen for Walking* und Christian Marclays *Guitar Drag* von 1999 war besonders unheimlich).

Wo es möglich wurde unterhalb die überwältigende Oberfläche von Werkkommentaren und Erklärungen zu tauchen, konnte Paiks Werk auch durch sich selbst faszinierend sein. *TV Garden* (1974–1977) im zweiten Raum war eine von drei raumfüllenden Installationen, bei der, über einem dunkelgrünen pflanzenähnlichen Glanz, Fernsehgeräte eine Ruhe ausstrahlten, die in dieser Ausstellung ansonsten

zu kurz kam. *One Candle (Candle Projection)* (1989) setzte diesen Gedanken jedoch fort und übertrug ihn ins Technische: Eine flackernde Kerze wurde mit Videokameras aufgenommen und in rot, blau und grün (die Grundfarben des Videobilds) an die Wände geworfen. Nichts aber konnte auf den Einschlag vorbereiten, den die erstmalige Rekonstruktion von Paiks *Sistine Chapel* für die Venedig Biennale 1993 im letzten Raum der Ausstellung machte. Auf der Grundlage eines Gerüsts im Zentrum des Raums waren 40 Filmprojektoren in jeden nur erdenklichen Winkel angebracht worden, die auf die Wände in strahlenden Farben eine Videocollage von neuen Materialien und Auszügen aus Paiks vergangenen Videos warfen: Es war, als ob alles und jeder, die zuvor in der Ausstellung vorkamen, nun zu sehen waren. Dies war ein berauschendes und virtuoses Stück Videokunst, das als ideale Zusammenfassung fungierte: Wenn die Ausstellung »Exposition of Music« nach vorn schaute – auf alles, was Paik später tun sollte –, blickte *Sistine Chapel* zurück auf alles, was er bis zu diesem Punkt getan hat. Hier gab es schließlich die tiefgreifend immersive Sinneserfahrung, die diese bisweilen frustrierende Ausstellung vorher bloß andeutete.

Tim Rutherford-Johnson

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker-Naydenov

CURRENTLY IN TOWN *

EMRE
DÜNDAR

TARA
TRANSITORY

STINE
JANVIN

MATANA
ROBERTS

*GÄSTE MUSIK /
DERZEIT
IN BERLIN

www.berliner-kuenstlerprogramm.de

BERLINER
KÜNSTLER*
PROGRAMM

DA
AD

KONZERTREIHE

SCHWERPUNKT IANNIS XENAKIS

29. November – 1. Dezember 2019, Elbphilharmonie Hamburg

Vier Konzerte an zwei Tagen mit Musik von Iannis Xenakis (1922-2001), dazu ein Vorspiel – eine verdichtete Werkschau, wie sie selten zu hören ist. Solche »Schwerpunkte« gehören zu den ganz besonderen Akzenten, wie sie die Programm-Verantwortlichen der Elbphilharmonie setzen. Voraus gingen Jörg Widmann, Charles Ives oder, in der Reihe »Reflektor«, in der Kurator*innen für ein paar Tage das Programm des Hauses bestimmen, Bryce Dessner, Nils Frahm, Laurie Anderson, Yaron Herman und Manfred Eicher, der Künstler*innen seines ECM-Labels von Arvo Pärt bis Meredith Monk und Heiner Goebbels vorstellte.

Xenakis also, der Ingenieur-Architekt, der grafische Pläne entwirft, die Musik werden. Der Mathematiker, der Konstruktionen aus Zahlen und Zufall zum Klingen bringt. Mehr als ein Dutzend Kompositionen kompakt, die vom Publikum begeistert aufgenommen wurden – neue Musik, die ihr Zustandekommen verbirgt und Ansprüche stellt, jedoch, wenn sie auf Ohren trifft, die vorurteilslos aufnahmebereit sind, ihre »Schönheit« zeigt. Und es sind die Interpret*innen, deren Können gewürdigt wird. Als eine Art Einstimmung spielte das NDR Elbphilharmonie Orchester unter der Leitung von Carlos Miguel Prieto nach Werken von Unsuk Chin, NDR-Composer in Residence und Bach-Preis-Trägerin 2019 der Hansestadt Hamburg, Thierry Escaich und Olivier Messiaen Xenakis' *Jonchaies* für großes Orchester (1977, auch »für 109 Musiker«). Die von Beginn an heftigen Glissando-Bewegungen der Streicher in hoher Lage, der Schluss mit höchsten Vibraphon- und Piccolo-Klängen lassen, überraschend vielleicht, an den Natur bezogenen Titel – *Jonchaie* = Röhricht, Binsendickicht – denken. Dem kontrastieren aber maschinenhafte Rhythmen, immer wieder gestört, aufgelöst in Tutti-Schläge, instrumentale Soli. Es spricht für eine überlegte Programmarbeit, dass zwei der folgenden »Schwerpunkt«-Konzerte ebenfalls Kompositionen von Messiaen enthielten, bei dem Xenakis Anfang der Fünfziger studiert hatte. Die Pointe: Sie waren durchweg christlich-theologischen Inhalts – für Messiaen naheliegend, doch für den mathematisch-naturwissenschaftlich orientierten Xenakis ein Kontrast. Womöglich stimulierend, biografisch gesehen, denn Messiaen hatte den Emigranten in Paris angeregt, die wissenschaftlichen Kenntnisse auf die Musik anzuwenden. Das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter der Leitung von Peter Rundel brachte diese Rückblenden mit, zusammen mit einem Seitenblick auf den Zeitgenossen Jani Christou (1926-1970), dessen *Enantiodromia* (= Verkehrung ins Gegenteil, 1965/68) einen Begriff der Jungschen Psychologie grafisch in scharfe Orchesterfarben umsetzt und die Musiker*innen sich von ihren Plätzen erheben, lebhaft streiten und gestikulieren lässt. Zum großen Vergnügen des voll besetzten Saals, wobei Christou mit seinen gleitenden, atmosphärisch schillernden Tonflächen, wie zuvor Messiaen, auch für Xenakis sensibilisierte. *Metastaseis* (1953/54) zum Beispiel, dessen vibrierende Klangflächen, vorgegeben in einer grafisch sehr sprechenden Partitur, als Architekturvorlage für den Philips-Pavillon der Brüsseler Weltausstellung 1958 dienten. Am Spätnachmittag darauf begeisterten die Berliner und der Hausorganist Thomas Cornelius, neben Titularorganistin Iveta Apkalna, mit dem virtuosen Orgelkonzert *Gmeoorh* (1974); dieses Instrument wohl auch eine späte Reminiszenz an den

Mentor Messiaen. Den äußerst komplexen Klavierpart inmitten kontrastierender Orchesterkombinationen meisterte Nicolas Hodges in *Synaphai* (1969) grandios.

Die sechs Spieler*innen von Les Percussions de Strasbourg, Widmungsträger des 1969 uraufgeführten Werkes, interpretierten mitreißend *Persephassa* (= Persephone, Göttin der Unterwelt), die rhythmisch und klanglich vielfältig nuancierte, klar strukturierte Schlagwerk-Komposition, beeindruckend auch die Platzierung weit im Saal bis in die hohen Ebenen. Dass Xenakis' Schöpfungen auf andere Kunstformen aktuell produktiv wirken können, wurde in einer Ausstellung mit Arbeiten von Studierenden der HafenCity Universität sichtbar. Innerhalb des Studiengangs Architektur hatten 24 international zusammengesetzte Master-Kandidat*innen in einem Seminar anhand von *Persephassa* die Umwandlung musikalischer Strukturen in räumliche Objekte, Zeichnungen und filmische Arbeiten überzeugend erprobt – eine kreative Umkehrung jenes Verfahrens, das zum Philips-Pavillon führte. Unter der Leitung von Professor Lothar Eckhardt und Tina Bremer entstanden beim Anhören der Komposition etwa spontane Zeichnungen, die dann ins Dreidimensionale umgewandelt wurden. In der Ausstellung im Kaistudio 1 der Elbphilharmonie erläuterten die künftigen Architekt*innen ihre Arbeiten einem interessierten Publikum.

Mit Alexandros Giovanos spannt ein weiterer Schlagwerker diese besondere Klangfarbe fort: die beiden Solo-Werke *Rebonds A, B* (1988) und *Psappha* (alt für Sappho, 1976), wiederum erkennbare, stets gestörte Strukturen wie ein darüber gelegtes Gitter zeigend; in *Komboi* (1981) alternieren und verbinden sich Cembalo (Ermis Theodorakis) und ein reiches Trommelwerk. Nach Sappho rückte Xenakis mit *Kassandra* (1987) noch eine Frau des griechischen Altertums in den Fokus – der Bariton Martin Gerke verlieh den Worten der Seherin aus der *Orestie* des Aischylos mit affektgeladener, souverän die Register wechselnder Stimme bedrängende Nähe, und doch, wenn er dazu gelegentlich das Psalterium zupfte, beschwor das im Zusammenspiel mit der Perkussion zugleich mythische Ferne. Den Abschluss machte das Ensemble Resonanz unter Johannes Kalitzke mit Kompositionen für Streichorchester. *Aoura* (1971), am Computer entstanden, weist alle nur erdenklichen Stricharten und Bogenführungen auf, die das Ensemble so brillant beherrscht. Ähnlich entfesselt treibt *Syrmos* (1959), in der überwältigenden Besetzung mit 16 Violinen, vier Violoncelli und zwei Kontrabässen herkömmlich notiert, stürmische Klangwolken vor sich her. Als gäben sie stellvertretend für das Ensemble ihre künstlerischen Visitenkarten ab, so demonstrierten mit *Theraps* (1976) für Kontrabass solo und *Embeillie* (1981) für Bratsche solo Benedict Ziervogel und Justin Caulley, wie Xenakis' extreme Anforderungen an die Instrumente zu bewältigen sind.

Herbert Glossner

FESTIVAL

ULTRASCHALL

16. – 19. Januar 2019, Berlin

Das Ultraschall Berlin, jetzt im 21. Jahrgang, beschreibt die neue Musikszene als voll von sowohl neuen Klängen, Ideen sowie Einflüssen, Meinungen und Haltungen; und das Festival als solches sollte eine Antwort auf diese aktuellen Themen geben und eben ein Forum für neue Entwicklungen in diesem Teil der Gegenwartskultur sein. Dies ist eine recht interessante Aussage von einem Festival, das lange Zeit als ein »Repertoire«-Festival angesehen wurde, das daran interessiert war, aktuelle und neue Werke zu zeigen, aber ohne je einen bewussten politischen Aspekt.

Trotzdem gab es Konzerte, die auf aktuelle Themen reagierten. Das erste, das von dem ausgezeichneten österreichischen ensemble für neue musik, œnm, gegeben wurde, schien sich in seiner Beschreibung ganz auf seine musikalischen Elemente zu konzentrieren – die wechselnde Besetzung, von einem Duo für Klavier und Cello bis zu einem Quartett aus Violine, Bratsche und zwei Umblättern (und Mundharmonikaspielern). Die Verwendung nicht-traditioneller Instrumentierung erlaubte es, neue Klangwelten zu erforschen, ebenso wie Innovationen in erweiterten Techniken, von denen viele in diesem Programm anwesend waren; die wechselnde Besetzung in diesem Konzert gab jedem nachfolgenden Werk eine Frische für Augen und Ohren.

Musikalische Höhepunkte des œnm-Konzerts waren Clara Iannottas konzentrierter *Limun* für Streicherduo und Umblättern, der durchgehend eine feine Spannung gehalten hat, und Sofia Gubaidulinas *Fünf Etüden* für Schlagzeug, Kontrabass und Harfe, das, obwohl es mit mehreren Jahrzehnten nach seiner Entstehung das älteste Werk des Programms war, ich ebenso frisch und innovativ fand wie alle die anderen. Margareta Ferek-Petricks faszinierendes *fire walk with(out) me* für Cembalo, Harfe und zwei Flöten erzählte eine Geschichte durch clevere Klangfarbenkombinationen gepaarter Instrumente. Sowohl Ferek-Petric als auch Elena Mendoza, deren Stück *Fremdkörper/Variationen* das Konzert abgeschlossen hat, haben über äußere Einflüsse, die sie zu den Werken inspirierten, gesprochen – für die erste Komponistin war es offensichtlich die neue Staffel von *Twin Peaks*, für die zweite die »Flüchtlingskrise« und die Idee der Zugehörigkeit und Inklusion. Beide Komponistinnen haben die Art und Weise ihrer Komposition diskutiert, wie ihre Werke oft auf die Außenwelt reagieren. Sie sind aktuell, nicht politisch – etwas, das im Kontext der Neuen Musik im Gegensatz zu anderer zeitgenössischer Kunst oft zugunsten einer Konzentration auf die rein musikalische Ästhetik vergessen wird.

Hinzu kommt, dass das Konzertprogramm nur Werke von Komponistinnen umfasste. In einer idealen Welt wäre mir das gar nicht aufgefallen. Ich bin froh, dass dies nicht als symbolisches »Frauenmusik«-Konzert beworben wurde, aber ich denke auch, dass es eine Erwähnung verdient hat. Es ist eine sehr gute Antwort auf die aktuelle (wenn auch verspätete) Diskussion über die Geschlechterparität in der Neue-Musik-Industrie.

Das zweite Konzert an diesem Abend befasste sich viel offener mit dem Politischen. Maja Ratjke und ihre engen Mitarbeiter, Trio POING (Akkordeon, Saxophon und Kontrabass), spielten zwei Werke aus ihrem Projekt *Kapital & Moral*, bei denen es sich um Arrangements – oder genauer gesagt, um Rekompo-

sitionen – von Kurt Weills *Ballade vom ertrunkenen Mädchen* (geschrieben als Elegie für Rosa Luxemburg) und John Lennons *Working Class Hero* gehandelt hat. Die Aussage dieser beiden radikalen Neuinterpretationen klassischer Revolutionslieder war recht klar, aber ich bin mir nicht sicher, wie wirksam sie musikalisch waren. Im Allgemeinen fiel es mir schwer, die Werke im Programm zu unterscheiden. Sie alle hatten einen bestimmten Kompositionsstil, der auf scheinbar unterschiedlichen improvisatorischen Geräuschlinien der drei Instrumente (oder vier an den Stellen, wo Ratjke gesungen hat) gebaut wurde, wobei sehr wenig Raum für eine melodische oder harmonische Kohärenz gegeben wurde. Ratjkes *ØX*, das auf einem Stereo-Playback von extrem lauten, hohen Tonbandklängen basierte, war ein besonders unangenehmes Hörerlebnis. Fast wie ein externalisierter Tinnitus. Als die Musiker wieder begannen, sich an das Publikum zu wenden, entspannte sich die Atmosphäre, besonders bei Bjørn Stenvaags *Bark II*, bei dem drei Arten von Rinde aus norwegischen Wäldern bespielt wurden (außer einer, die auf ein Stück Papier gedruckt war, da dieser spezielle Baum aufgrund des Klimawandels nicht mehr so leicht zu finden ist).

Das elektronische Musiktheaterwerk *Also sprach Golem* von Kaj Duncan David mit dem Ensemble Kommando Himmelfahrt nach dem gleichnamigen Buch des polnischen Science-Fiction-Autors Stanislaw Lem hat sich mit künstlicher Intelligenz und deren Auswirkungen auf die Menschheit beschäftigt. Der Supercomputer Golem tippte seinen Vortrag, vorgelesen mit einer männlichen, britischen Siri-Stimme, auf einen großen Bildschirm, auf dem die Grafiken immer komplexer wurden; er (es?) hat die These über den Menschen an der Spitze der Schöpfungspyramide über Bord geworfen und konzentriert sich auf die willkürliche Natur der Evolution – und Golems Erfinder, effektiv gespielt von Graham F. Valentine, verzweifelt an der Ungehorsamkeit des Computers. Die Musik war sehr präzise und komplex, aber leider etwas nebensächlich. Bei einem Großteil der Stücke schien es, dass sie eher die Argumente Golems illustrieren sollten, als dass sie ein zentraler Teil des Werks waren. Schade, weil es einige sehr spannende Klänge zu entdecken gab. Erst am Ende, als die Leinwand von hinten beleuchtet wurde und die Musiker sichtbar wurden, hat die Musik eine zentralere Rolle eingenommen, und das Geschick und die Aufregung des Ensembles SCENATET wurden deutlich.

Drei sehr unterschiedliche Ereignisse und drei sehr unterschiedliche Reaktionen auf aktuelle Themen. Die Feststellung, dass neue Musik tatsächlich auf zeitgenössische Ereignisse reagiert, ist wichtig – und wir sollten diese Mythologie, dass nur »music for music's sake« komponiert wird, auflösen; sie ist einfach eine von mehreren zeitgenössischen Ausdrucksformen.

Hanna Grzeskiewicz

KONFERENZEN

WOMEN, FEMINISTS, AND MUSIC: TRANSFORMING TOMORROW TODAY

6 – 9. Juni 2019, Berklee College of Music, Boston

GRINM NETZWERK KONFERENZ

14 – 16. November 2019, Zürcher Hochschule der Künste, Zürich

Anlässlich des 70. Jubiläums von Simone de Beauvoirs *Das andere Geschlecht* fanden im Juni und November 2019 zwei Konferenzen über Feministinnen in der Musik, Frauen und Diversität in den Vereinigten Staaten und Europa statt. Die erste der beiden, »Women, Feminists, and Music«, wurde am Berklee College of Music in Boston veranstaltet. Die zweite Konferenz, »Experiencing Gender and Diversity in New Music«, organisierten Gender Relations in New Music (GRiNM) und das Institut für Kulturanalyse an der Zürcher Universität der Künste.

Die Konferenz in Boston bezog sich deutlich auf Perspektiven feministischer Forschung im Kontext der anglo-amerikanischen New Musicology. Die Zürcher Tagung präsentierte wiederum verschiedene Vorträge und Diskussionssitzungen, die eher an praktischen Fragen wie beispielsweise den Geschlechterverhältnissen an Universitäten, Konservatorien und Klangkörpern interessiert waren. An beiden Treffen nahmen internationale Wissenschaftler*innen und Konzertagent*innen teil, die nicht bloß an weiblichen Musiker*innen, sondern auch an Themen der Zusammenarbeit von ernster und populärer Musik sowie Fragen bezüglich Geschlecht und Ethnie oder aktuellen Entwicklungen in der neuen Musik interessiert waren.

In Boston gab es eine Reihe von Vorträgen zur Oper: Elizabeth Keathly von der University of North Carolina sprach über Arnold Schönbergs Zeitoper *Von heute auf morgen* (1929), eine von drei Opern, die Schönberg zeit seines Lebens fertigstellte. Für zwei dieser musikszenischen Werke wurden die Libretti von Frauen geschrieben. Keathly zeigte, wie Schönbergs Oper *Von heute auf morgen* sich der neuen Situation moderner Geschlechterverhältnisse in den 1920er-Jahren anpasste und wie seine Musik mit dem Text interagierte, um eine überzeugende und interessante Kritik gesellschaftlicher Verhältnisse anzustreben.

In den 1970er- und 1980er-Jahren begannen feministische Musikwissenschaftler*innen damit, das Gedächtnis westlicher Musik umzuarbeiten, so dass es auch Frauen beinhaltete. Im Sinne einer Aktualisierung dieser Tendenz schlug Nancy Newman von der University at Albany das Thema »#AlmaToo« vor, um Alma Mahlers Position in der Musikgeschichte aus der Perspektive der #MeToo-Bewegung zu reevaluiieren, indem sie auf die Notwendigkeit hinwies, Sexualpolitiken zwischen mächtigen Männern und jungen Frauen neu zu bewerten. Parallel dazu zeigte die US-amerikanische Komponistin Judith Shatin in ihrem Vortrag »Subversion as Strategy in the Music of Judith Shatin«, wie sie mit Blick auf geschlechtliche Machtdynamiken komponierte, indem sie Aggressivität und die Destruktion traditioneller Strukturen in ihrem Werk umsetzt.

Tammy Kernodle von der University of Miami untersuchte in ihrem Vortrag, wie afroamerikanische Sängerinnen wie Aretha Franklin, Nina Simone und Roberta Flack das performative Narrativ schwarzer

Sängerinnen zu einer feministischen Ästhetik weiterentwickelten, die ein schwarzes Nationalbewusstsein wiederaufleben ließ.

Die beiden Konferenzen setzten sich nicht bloß mit feministischer Forschung aus der Perspektive der New Musicology auseinander, sondern streben auch die Entwicklung eines neuen Rahmens an, um Entwicklungen in der zeitgenössischen Musik besser vermitteln zu können. Das Ziel der Diskussionen während der Zürcher Konferenz war in diesem Sinne die Herstellung von Gleichstellung und Vielfältigkeit in Orchestern, Hochschulen und Institutionen.

Anke Charton vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften der Universität Wien schlug während ihrer Keynote Lecture am Eröffnungstag der Zürcher Konferenz Interdisziplinarität und farbenblinde Intersektionalität als Grundlagen einer vielfältigen Ökologie neuer Musik vor.

Die Tatsache, dass es Komponistinnen immer noch schwerfällt, in Deutschland aufgeführt zu werden, war vor gut 40 Jahren der Grund, weshalb das Archiv Frau und Musik gegründet wurde. Das Archiv war auf beiden Tagungen vertreten. Dort wird Musik erforscht und Dokumente wie Pressestimmen oder Artikel gesammelt. Es gibt außerdem eine Repertoireliste von Werken vieler Komponistinnen sowie Anstrengungen zur Propagierung ihrer Arbeit und Netzwerktreffen für Frauen in Musikorganisationen, die in ganz Deutschland stattfinden. Dennoch ist dies bei weitem nicht bloß ein deutsches Problem, wie Monika Żyła, Präsidentin der Frankfurter Gesellschaft für Neue Musik, dies in ihrem Vortrag über polnische Musikfestivals deutlich machte, bei denen das Verhältnis von Männern und Frauen bei ungefähr 90 zu 10 liegt.

Die Boulanger Initiative wiederum ist eine erfolgreiche Organisation in Washington D.C., die sich darauf konzentriert die Musik von weiblichen, transgener und non-binary Künstler*innen zu bewerben. In der Paneldiskussion der Boulanger Initiative wurde über die Identität von Komponist*innen und Performer*innen im Kontext verschwimmender Gattungsgrenzen und Programmentscheidungen diskutiert. Außerdem besprach man, wie die Organologie musikalischer Instrumente die künstlerische Praxis beeinflusst, wie ethische Reflexionen die zahlreicher werdenden Angebote für Komponistinnen beeinflussen und wie auch Künstler*innen, die sich als transgener oder non-binary beschreiben, sich in einer stetig sich verändernden Welt verhalten.

Die beiden Konferenzen waren äußerst inklusiv, zeigten jedoch die Tendenz, von der Musik selbst abzusehen. Besonders in Zürich wurde Musik beinahe überhaupt nicht besprochen. In vergangenen Jahren gab es dennoch viele derartige Diskussionen und Analysen über die Bedingungen von Komponistinnen in Büchern wie *Compositrices l'égalité en acte* (Éditions MF) [rezensiert in den *Positionen* #122] und *Analytical Essays on Music by Women Composers* (Oxford University Press) sowie in Konferenzen. Unter den kommenden Veranstaltungen sei besonders die internationale Konferenz »A Powerful Force: Women in Music« genannt, die versuchen will, jene Vielfältigkeit zu feiern, die durch die Beiträge von Frauen geschaffen wird. Sie wird vom 1 – 3. Oktober 2020 an der Ball State University von Muncie im US-amerikanischen Bundesstaat Indiana stattfinden.

Mengqi Wang

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker-Naydenov

LP

ANGELA BULLOCH

Heavy Metal Herkules
ABCDLP

ANNE IMHOF

Faust
PAN

In einer abgelegenen Höhle kurz vor Aurangabad hängt seit Anbeginn der Menschheitsgeschichte ein Pendel. Wie von Geisterhand schwingt es in einem konstanten Radius von einem halben Meter knapp über dem Boden. Bei jeder zehnten Umdrehung setzt das Pendel jedoch für einen kurzen Moment aus und wird unsichtbar. Gleichzeitig ertönt ein eindringlicher Sound. Fast so wie das Zersplittern eines GPS-Trackers nach einem Sturz aus hoher Höhe. Das Geräusch verteilt sich in der Höhle – doch bei geschlossenen Augen kann man sehen, wie die Schallwellen das Pendel aussparen und es in seinem Schwingverhalten nur bedingt affektieren...

Während Ontologie und Erkenntnistheorie, Platons Höhlengleichnis stets als Allegorie der materiellen Welt zur Herleitung von Wahrnehmungs- und Repräsentationssystemen anführten, und dabei stets das Visuelle fokussierten, lässt sich 2020 berechtigterweise die Frage formulieren, warum die Klang-

kunst es über lange Zeit eigentlich versäumt hat, sich diese – ihr weitaus näher stehende – Metapher anzueignen und diese argumentativ – klangökonomisch wie -ökologisch – für sich anzuwenden. Im Umkehrschluss (und eventuell als Abstrafung für dieses Versäumnis) erlebt die Klangkunst nun einen fatalistischen Slapback: das stets auf Expansion bedachte Kontinuum der zeitgenössischen Kunst bedient sich immer öfter und umso systematischer bei dem von der Klangkunst entwickelten Vokabular ästhetischer Parameter, und matched diese (im Sinne ihrer Verwertungslogik) auf das von ihr entwickelte Mesh-System aus Distinktionsökonomie, ästhetischer Innovation und Kapitalertrag. Und so sieht man sich gerade im institutionellen Ausstel-

lungsbereich immer öfters mit einer Klangkunst konfrontiert, die im eigentlichen Sinne gar keine Klangkunst ist, als solche jedoch gerne durchgewunken wird, weil sie irgendwas mit Lautsprechern macht oder irgendjemand in ein Mikrofon gesprochen hat.

Doch verlassen wir einmal kurz den Hauptschauplatz und wechseln in eine der zahlreichen Nebenhöhlen des Geschehens: eine der Klangkunst anverwandte Nische ist die Künstlerschallplatte. Durch den Veröffentlichungsdiktus des Fluxus entstanden, ist die Künstlerschallplatte ein seltenes Relikt zwischen Kunstedition und unabhängigem Tonträger, das im kommerziellen Tonträgermarkt stets eine zu vernachlässigende Randerscheinung darstellt. Denn die Künstlerschallplatte muss nicht nach der Herstellungs- und Vertriebsökonomie unabhängiger Tonträger funktionieren, sondern kann sich – zumindest in den meisten Fällen – auf eine institutionelle Ausstellungsfinanzierung oder andere

Fördermittel verlassen. Denn nur so – als Begleitobjekt oder als Nebenprodukt – mag es der Künstlerschallplatte vollkommen ausreichend erscheinen, in einer einsamen Vitrine bei Walther König ihr Dasein zu fristen. Wie diese Künstlerschallplatten inhaltlich gefüllt werden, ist dabei eine ganz andere Frage: Einige wollen nicht mehr als ein Event dokumentieren und bestehen z.B. nur aus den Klängen eines Pendels; andere hingegen versuchen sich an einer Form idiosynkratischer Künstler-Musik. Qualitativ fallen diese Ergebnisse dabei meistens sehr unterschiedlich aus. Doch oftmals liegt die wahre Qualität im *Ungehört-Bleiben* – oder präziser formuliert, entsteht der Wert über die reine Präsenz oder bestenfalls über das Beiwerk. Denn erst die beigefügte Kunst (oder deren Aura), erhebt die Künstlerschallplatte von einem Massenprodukt zur Edition. Doch auch dieses hat seinen Preis: denn im Umkehrschluss wird der Tonträger von einem Medium (des Klangs) zu einem Objekt (der Kunst) degradiert.



Verdeutlichen lässt sich das reziproke Wechselspiel (zwischen der Wertgerierungen der Kunst und der Entwertung des Auditiven) an zwei konkreten Beispielen: Im September 2019 veröffentlicht das Berliner Label PAN das Album *Faust* von Anne Imhof. Imhof wurde für die performative Gestaltung des Deutschen Pavillon zur 57. Venedig Biennale 2017 für einen kurzen Moment vom Feuilleton frenetisch gefeiert, und präsentiert hier nun das musikalische Pastiche besagter Performance als Vinyl. In Zusammenarbeit mit dem Musiker und Komponisten Billy Bultheel, sowie den Stimmen von Eliza Douglas und Franziska Aigner, mäandert *Faust* auf Albumlänge durch 18 Stücke dunkel-affirmativer Songpathetik mit Nico-Referenz, klassisch instrumentiertem Goth-Kitsch plus Vaporwave-Versatzstücken aus der 032C-Kollektion.

Ungefähr zeitgleich erscheint Angela Bullochs Editions-Tonträger *Heavy Metal Herkules* – in Kleinstauflage auf ihrem eigenen ABCDLP-Label veröffentlicht und zum Anlass ihrer Drawing Machine-Installation bei den Donaueschinger Musiktagen 2019. Bulloch, ebenso wie Imhof als primär visuelle Künstlerin mit Sound-Affinität arbeitend, gibt hier jedoch die Autorenschaft ab, und beauftragt den französischen Musiker und Komponisten Augustin Mours die Koordinaten einer ihrer Skulpturen (*Heavy Metal Stack*) als Komposition für sechs Bass-Gitarren zu übersetzen. Eingespielt vom Berliner Bassisten Carsten Hein, entfaltet sich *Heavy Metal Herkules* monolithisch wie das Frühwerk Glenn Brancas, referenziert den Brutalismus von Bullochs Stapel-Skulpturen und positioniert sich durch seine Statik ganz bewusst gegen Körper-Negation und akzelerativer Auflösung. Bulloch geht hier also antithetisch zu Imhof vor, und entwickelt nicht eine Musik, die Sound sein soll, um einen Raum zu füllen, sondern leitet den Sound ganz bewusst von einem Raum ab, der eben auch Klang sein kann.

Anders als das generische Artwork der Imhof-Veröffentlichung, nutzt Bulloch für das Artwork ihrer Edition die Drawing Machine, das Zeichengerät, mit welchem sie Anfang der Neunziger Jahre bekannt geworden ist und welches auch in Donaueschingen präsentiert wurde. Die Zeichenmaschine übernimmt also die Gestaltung – und der Algorithmus führt den Zeichenstift an den Anfang einer Überlegung zurück, die hier als Sollbruchstelle unserer Ausführungen dienen soll: unter welchen Bedingungen sollten Künstler*innen mit Klang arbeiten und vor allen Dingen: welche Verpflichtungen und Verantwortungen ergeben sich daraus?

Tim Tetzner

BÜCHER

MARCO STROPPA

Musik-Konzepte 186, Ulrich Tadday (Hrsg.)
edition text + kritik

SALVATORE SCIARRINO

Musik-Konzepte Sonderband, Ulrich Tadday (Hrsg.)
edition text + kritik

Jetzt noch Rezensionen zu schreiben, erweckt den Eindruck, man klammere sich an die letzten schwachen Äste einer vergangenen Zeit: die letzten Belegexemplare als Dokumente eines unwiderruflich Verlorenen, dessen Wiederkehr nicht einmal mehr in den Sternen steht, so aussichtslos wie heute alles erscheint. Eingepfercht in unsere Heime, die – mal groß, mal klein – mit jedem Tag zu immer unheimlicheren Kabinetten werden, in denen einst Liebgewonnenes uns mit der Fratze der Notwendigkeit in der Einsamkeit anglotzt.

Von Gosciny und Uderzo weiß man, wie die Kelten keine größere Angst hatten, als dass ihnen der Himmel auf dem Kopf fällt. Heute, wo sich die eigenen Wände auf uns zu bewegen, kann man sich nichts Schöneres als sein Ende im Freien vorstellen. Während dort die Sonne gleichgültig einem Winter, dessen Gestalt wir längst vergaßen, einen Frühling entlockt, der uns stets als der erste im Gedächtnis bleiben wird, an dem wir nicht mehr teilhaben, vergeht in der Welt das Lichtermeer: Eine nach der anderen verlöschen die Leuchten, während wir wie die ersten Menschen in diesen Kristallkäfigen sitzen, die wir Wohnstatt nennen. Erbarmungslos drängt sich uns durch meilenweit verworrene Kabel die Ahnung auf, dass uns nichts von dem retten kann, was einmal durch die Unterwelt muss, um zu uns gelangen. Das

Schicksal hat's ausgemacht, aber wenigstens sind wir einem Ende ausgeliefert, in dem wir uns mit trüben Augen noch davon vergewissern können, dass es allen gleich geht.

Es ist als würde Brechts Galilei hinter uns stehen und uns auf die Schultern klopfen: Mauern und Schalen der Unbeweglichkeit stürzen auf uns ein, unsere Zeit neigt sich ihrem Ende entgegen und – einer Verschiebung von gewaltigen Landmassen gleich – gleiten wir vom Stuhl, nur um zu erkennen: Es gibt kein zurück. Ja, die Himmel sind leer, aber unsere Zukunft, die ist auch leer, weil wir nicht wissen, wie lange unsere Gegenwart währt.

So kehren die Bücher zurück in den Gesichtskreis dieses Daseins, das wir unser Leben nennen, und zwei Komponisten, die in ihrer Musik über solche Endzeitstimmung berichtet haben, sind die beiden Italiener Marco Stroppa und Salvatore Sciarrino. Über sie sind jetzt neben den Heften über Jürg Baur

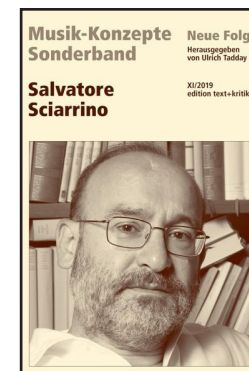
und Klaus Ospald 2019 in der *Neuen Folge* der *Musik-Konzepte* zwei weitere Bände erschienen. Stroppa, der 1959 in Verona geboren wurde, und nach dem Studium am Centro di Sonologia Computazionale an der Universität Padua tätig war, leitete Ende der 1980er-Jahre auf Einladung von Pierre Boulez das

Pariser Ircam. Die beiden bestimmenden Aspekte seines Schaffens sind einerseits seine architektonische Auffassung von Musik und andererseits sein computergestütztes Komponieren. Gleich in zwei Beiträgen zeichnet Elena Ungeheuer Stroppas mehrdimensionale Poetik nach und spricht mit Arshia Cont, Jean Bresson und dem Komponisten selbst über dessen Technologie. Besondere Aufmerksamkeit wird in diesem Band auch dem Stellenwert dramaturgischer Strategien gewidmet. Giacomo Albert und Giordano Ferrari zeigen mit ihren detaillierten Analysen anschaulich, wie ein umfangreicher kompositorischer Werkzeugkasten und Teilmomente der Operntradition Stroppa Anknüpfungspunkte für seine

Ecriture liefern. Anregend sind schließlich auch Stroppas eigene Überlegungen zum Komponieren von multiplen Formen: Aus zwei biographischen Erlebnissen leitet der Komponist mit einem Aktivitäts-Reaktivitäts-Modell sowie einer Idee über inverse Virtuosität als gestisch-emotionale Form entscheidende Elemente seiner Musik her.

Salvatore Sciarrino widmeten die *Musik-Konzepte* im vergangenen Jahr gleich einen Sonderband. Die insgesamt zehn Beiträge behandeln Fragen der Körperlichkeit und Vokalität, der Dramaturgie mit einem besonderen Fokus auf sein Musiktheaterschaffen sowie der Ästhetik und Poetik des 1947 in Palermo geborenen Komponisten. Camilla Bork untersucht aus der Perspektive feministischer Theorie Sciarrinos *Lohengrin* und Stefan Drees geht den körperlichen Inszenierungen von Virtuosität in den *Sei Capricci per violino* in ihrer Nähe zu Paganini nach. Sciarrinos dramaturgische Verfahren tauchen bei Jörn

Peter Hiekel unter dem Aspekt von Reduktion, Askese und (Selbst-)Inszenierung auf, während Marion Saxer sich mit dem Blickverbot als Verhängnis des Sehens in *Luci mie traditrici* auseinandersetzt. Christian Utz führt seine hochinteressante jüngere Forschung zur musikalischen Gestaltung von Schlüssen fort und Sebastian Claren prüft, wie in Sciarrinos *Macbeth*, der bisher einzigen Musiktheaterkomposition Sciarrinos über ein klassisches Stück, Ritual und Opfer am Horizont dieser Musik auftauchen. Was Claren hier aus einer Einzelanalyse an Schlüssen zieht, wird in zwei weiteren Beiträgen aus poetisch-ästhetischer Sicht bestätigt: So zeichnet Tobias Schick das Bild einer Musik, die in ihrer klaren Syntax schwebende Atmosphären herstelle – wieso aber diese beiden Aspekte »zwei gegensätzliche, sich aber zu einem charakteristischen Idiom verbindende Pole« (S. 152) sein sollen, bleibt dennoch unklar. Lukas Haselböck hellt dieses Dunkel auf, wo er in seinem Aufsatz von der erratischen Qualität eines sprechenden Schweigens in solchen Kompositionen wie dem Streichtrio *Codex purpureus* spricht. Aus dem sonst thematisch sehr kohärent angelegten Band stechen einzig noch zwei Beiträge heraus: Julia Kursell zeigt, wie Sciarrinos kompositorische Auseinandersetzung mit der Tradition in seinen Klavierstücken auditiv reflektiert wird. Regine Elzenheimer wiederum blickt auf einen der Anders-Orte schlechthin: den Bahnhof in Sciarrinos Musiktheater *Superflumina* (2011), in dem – nicht unähnlich zu Adriana Hölszky – in der dritten Szene nur eine übrig bleibt, die die »Scherben einer Nacht [...] zwischen Sonnenuntergang und Tagesanbruch« aufammelt (S. 79) – die Obdachlose. Es fragt sich dann nur, wer morgens wieder das Licht ausmacht.



Patrick Becker-Naydenov

FESTIVAL

CTM FESTIVAL

24. Januar – 2. Februar 2020, Berlin

»Liminal«, so lautete das Motto des diesjährigen CTM Festivals in Berlin. Der Begriff kommt aus der Ethnologie bzw. Anthropologie und bezeichnet den Moment des Übergangs von einem gesellschaftlichen Zustand in den anderen, zum Beispiel vom Teenager zum Erwachsenen oder von der ledigen zur verheirateten Person, aber auch den Übergang ins Leben oder in den Tod. Diese Übergänge sind von Chaos und Unsicherheiten geprägt, so dass sie oft von Ritualen begleitet werden, die Orientierung im Unbekannten bieten sollen. So beängstigend ein solcher Übergangszustand auch ist, er bietet zugleich die Möglichkeit, danach zu einer neuen, anderen und vielleicht besseren Ordnung zu gelangen.

Im Rahmen des Festivals wurde das Liminale ganz unterschiedlich aufgefasst. Die musikalische Zone, in der ein Rhythmus fast unmerklich in einen anderen übergeht, nahmen die minimalistischen Elektrotracks von Jessica Ekomane in den Blick. Indem Ekomane die Sounds durch den Raum wandern ließ, stellten sich je nach Sitzplatz andere rhythmische Effekte ein und machten einem die eigene Position in genau diesem Publikum und an genau diesem Ort bewusst: Ich als Einzelne*r und die vielen, und die Frage: wo hört meine Perspektive auf und wo fängt die Deine an?

Perspektiven und künstlerische Positionen aus aller Welt wurden im Rahmen des Festivals in Konzerten, Workshops, Installationen, Ausstellungen und Podiumsdiskussionen hörbar und erfahrbar gemacht. Auf dem Embaire, einem hölzernen Riesen-Xylophon, das von acht Musikern gleichzeitig gespielt wurde, präsentierte die Nakibembe Xylophone Troupe aus Uganda komplexe Rhythmen, und brachte damit den Festsaal Kreuzberg an den Rand der Trance, zum Tanzen und zum Jubeln. Wie sehr Umweltzerstörung und Waldbrände Teil der Lebensrealität in Indonesien sind, brachte Juan Arminandi aus Kalimantan bei einer Podiumsdiskussion über Musik und Klimawandel zum Ausdruck. Er spielte auf einer Flöte, die er selbst aus einer Atemmaske gebaut hatte, die in der von Waldbränden verbrauchten Luft seiner Heimat mehr und mehr zum Alltagsgegenstand geworden ist.

In dem Musiktheaterprojekt *Hercules of Lubumbashi* erzählt der Tänzer Dorine Mokha von seiner Kindheit in Lubumbashi, einem Ort im Kongo. Eine Kobaltmine sicherte dort lange Jahre den Menschen das Einkommen. Doch politische Entwicklungen führten zum Niedergang, unterdessen haben ausländische Konzerne die Schürfrechte. Obwohl weltweit die Nachfrage nach Kobalt steigt, das vor allem für Smartphones, Laptops und Batterien verwendet wird, geht die Bevölkerung in Lubumbashi leer aus.

Ein aus afrikanischen und europäischen Musiker*innen zusammen gestelltes Ensemble spielt frei nach dem Oratorium *Hercules* von Georg Friedrich Händel barocke Klänge mit afrikanischem Einschlag, während Dorine Mokha dazu tanzt und erzählt. Ein Chor, vor der Kulisse der zerstörten Minenlandschaft aufgenommen, wird per Video eingeblendet und singt die Namen der Computer- und Smartphone-Hersteller. »Wir haben Angst vor euren Batterien!« singen sie. Der Schweizer Musiker Elia Rediger singt den Twitter-Feed eines in die Ausbeutung der Mine verwickelten Unternehmens als Falsett-Arie. O-Töne von illegalen Minenschürfern werden eingeblendet, ihre Schicksale, Monatslöhne, Krankenhauskosten, Wünsche für die Zukunft. Halb amüsiert, halb betroffen und zugleich ratlos tritt man aus dieser

Aufführung. Die Frage bleibt: wer soll der Herkules sein, der die Schiefelage der Welt, die Ungerechtigkeit und die Ausbeutung, korrigieren kann?

Besonders berührend war die Musikperformance *Sonic Rights. Music of Escape, Music of Belonging*. Dort wurde von einem Übergangsmoment im Leben des beteiligten Musikers Milad Khawam erzählt. Der Trompeter aus Syrien gehörte zu der Vielzahl derjenigen, die im Zuge des Bürgerkriegs im Jahr 2015 flüchten mussten. Während der Schiffspassage über das Mittelmeer in einem überfüllten Schlauchboot machte Milad Khawam mit seinem Smartphone eine Tonaufnahme, die das Rauschen des Meeres, das Dröhnen des Schiffsmotors, das Jammern der Kinder und die aufkommende Panik dokumentiert. Jahre später griff Khawam den Track auf und komplettierte ihn mit elektronischen Sounds und Trompetenmelodien zu einem Musikstück. Das Grauen der Überfahrt, das Glück dessen, der auf der anderen Seite angekommen ist und sich ein neues Leben aufbauen konnte, aber auch das Wissen darüber, dass gerade in diesem Moment wieder Menschen auf dem Mittelmeer in einem Schlauchboot auf eine sichere Überfahrt hoffen, verdichteten sich zu einem geradezu unerträglichen, großartigen, ästhetischen Moment.

Heute befinden wir uns alle in einem weltumspannenden liminalen Zustand. Ein CTM Festival mit künstlerischen Perspektiven aus aller Welt wird so bald nicht wieder möglich sein. Wieder gibt es keinen Herkules, der uns einfach da raus retten kann. Was bleibt, ist die Hoffnung auf einen Übergang in eine neue, andere und unbedingt bessere Ordnung der Welt.

Friederike Kenneweg

FILM

DIE ERSTE BEWEGUNG DES UNBEWEGTEN

Regie: Sebastiano d'Ayala Valva

ARTE, Nicolas Lesoult, Sophie de Hijes

Es gibt mehr als eine berührende Szene in diesem Film über den 1988 verstorbenen römischen Komponisten Giacinto Scelsi. Wenn die hochbetagte Sängerin Michiko Hirayama einer Schildkröte in die Augen blickt und anschließend mit maskenhaft weißem Gesicht in die Kamera schaut. Oder wenn der Filmemacher seinem alten Vater, der beim Gespräch einschläft, eine Schallplatte mit Scelsis Musik vorspielt. Der Vater war ein Cousin Giacinto Scelsis, den der Sohn nie kennengelernt hat. Nur die Schallplatte, die er dem Vater vorspielt, hatte ihm schon als Kind Angst gemacht.

Der 80-minütige Film von Sebastiano d'Ayala Valva dokumentiert seine Annäherung an den Verwandten, seine Musik und sein künstlerisches Selbstverständnis. Auf dieser Suche schafft der Filmemacher ungewöhnlich intime Situationen und zugleich beeindruckend starke und schöne Bilder. Es sind keine Fernsichtsbilder, wie man sie von Kulturdokumentationen kennt, in denen Zeitzeugen vor Bücherwänden aus ihrem Leben erzählen, sondern Szenen mit einer eigenen Poesie, bisweilen auch abstrakte, bewegte Bilder, um die Musik zu begleiten. Im Mittelpunkt des Films steht jedoch die Stimme

von Giacinto Scelsi. d'Áyala Valva durfte die bisher konsequent unter Verschluss gehaltenen Tonbänder verwenden, auf die der Komponist seine Memoiren gesprochen hat. Bisher war nur die Transkription (Giacinto Scelsi *Il sogno 101*, Quodlibet, 2010) bekannt. Aus der Überfülle der in nur fünf Nächten eingesprochenen Erinnerungen finden aber nicht die zahllosen Anekdoten, sondern nur wenige Sätze über die Kraft des Klangs, das für ihn fragwürdige künstlerische Handwerk oder den Fortbestand seiner Kunst Eingang in diesen langsamen Film.

Auch die Interpret*innen von Scelsis Musik, darunter Joëlle Léandre, Marianne Schroeder und Carol Robinson sprechen nicht viel. Der Film lässt Zeit zum Schauen und Hören. Zugleich präsentiert er in aller Ruhe wesentliche Bilder wie die elektrische Ondiola, auf der Scelsi improvisierte, die Tonbandmaschine, die Wohnung des Komponisten am Forum Romanum oder die Palme vor seinem Fenster, in der er glaubte wiedergeboren zu werden. Auch der Transkriptor und Komponist Vieri Tosatti ist im O-Ton zu hören, wie er im Rundfunk den vermeintlichen Skandal enthüllt, dass Scelsi kein Komponist, sondern ein Scharlatan sei.

Sebastiano d'Áyala Valva ist kein Musikexperte, aber ein Filmemacher, der den Zeitzeugen nahekommt, ohne sie bloßzustellen. Neue Fakten für Scelsi-Kenner – natürlich außer der Stimme vom Tonband – liefert er nicht. Dafür inszeniert er die dokumentarischen Szenen so klug und subtil, dass die Grenze zwischen Fiktion und Realität – wie in Scelsis Selbstdarstellungen – in permanenter Auflösung begriffen ist. Gleich zu Beginn begleitet die Kamera einen alten Mann zum Grab des Komponisten. Es ist der ehemalige Chauffeur des Komponisten und damit eine Person, die der Buchautor Gabriel Jospovici bereits zur Hauptfigur einer halbfictionalen Erzählung über Scelsi gemacht hatte (Gabriel Jospovici *Unendlichkeit: Die Geschichte eines Augenblicks*). Mit der Grabinschrift »in passaggio« ist zugleich eines der Kernmotive des Films benannt, die Frage nach Spiritualität, Kunst und schließlich auch nach der Reinkarnation. »Atmosphärisch dicht« ist in Bezug auf diesen Film ausnahmsweise mal kein vernichtendes Urteil. Im Gegenteil.♦

Martina Seeber

BUCH

REIHEM 2009 – 2019

Frank Dommert, Hans W. Koch, Dirk Specht, Volker Zander (Hrsg.)
www.reihe-M.de

Der neon-grügelbe Umschlag springt einen vom Verkaufstisch oder aus dem Schaufenster an. Beachte mich, ist die Devise! Oder, anders ausgedrückt: Ich Sorge schon dafür, dass ich nicht unbemerkt bleibe. Der Titel hingegen ist auf dem Cover leicht verdeckt und einen Klappentext sucht man vergebens. So stellt sich, nachdem die Aufmerksamkeit einmal geweckt wurde, die Frage, womit man es hier eigentlich zu tun hat. *ReiheM*, eigentlich klein geschrieben – was am Anfang eines Satzes nur schwerlich

geht – ist ein broschiertes Buch von 108 Seiten, das sich, teilweise auf Deutsch, teilweise auf Englisch, der Kölner Konzertreihe *reiheM* widmet. Diese eigenwillige Reihe hat in den letzten zehn Jahren eine breite Auswahl avantgardistischer, faszinierender und zum Teil bahnbrechender Konzerte im Bereich der Klangkunst und der Neuen Musik präsentiert, von Éliane Radigue bis Mark Fell, von Mario de Vega bis Norbert Möslang. Und geordnet von B (Mark Bain) bis Z (Peter Zinovieff) trägt nun dieses Buch dazu bei, die Erinnerung an diese Konzerte lebendig zu erhalten.

Dabei handelt es sich beileibe nicht um ein »in memoriam«, dazu ist die Reihe zum Glück viel zu lebendig und wird fortlaufend weitergeführt. Vielmehr reiht sich das Buch ein in eine Reihe von



Publikationen wie dem anlässlich des Jubiläums des Glastonbury Festivals erschienenen Band oder auch der »Biographie« der Brixton Academy. Während zugleich, gerade im besonders interessanten Feld der Neuen Musik, in dem viele wichtige Entwicklungen nicht über kleinere Bühnen hinauskommen, eine Zusammenstellung wie diese innerhalb des gelben Umschlags selten anzutreffen sind. Dies ist umso bedauerlicher, da in nicht wenigen Fällen diese Musik nur im flüchtigen Moment der Aufführung existiert, Aufnahmen selten gemacht werden beziehungsweise nicht veröffentlicht werden und somit kein gutes »Bild« als Dokumentation der Konzerte existiert. Wobei zudem durch eine Betrachtung der einzelnen, für sich genommenen Konzerte die Erinnerung an eine Reihe und der Blick für ihre spezifische Konstellation und die darin eingegangenen kuratorischen

Visionen über die Jahre in Vergessenheit geraten würde.

Zugleich erinnert *reiheM 2009 – 2019* an das Buch *tesla berlin. medien kunst labor 2005 – 2007*. Während dieses jedoch einen chronologischen Überblick über die vielen Unternehmungen bietet, die unter der tesla-Flagge stattfanden, findet sich hier eine Zusammenstellung von höchstpersönlichen Selbstzeugnissen der Künstler*innen. Diese sind in einer Art »Ausstellung in Buchform« vereint, in der man nicht nur viel von und über die Musiker*innen und Komponisten*innen erfährt, sondern mit der zugleich ein sehr subjektives Bild der spezifischen Programmauswahl der *reiheM* gezeichnet wird. Klammheimlich setzt das Buch damit natürlich fort, was die Konzertreihe ohnehin schon geleistet hat: Es stellt die Künstler*innen in den Mittelpunkt, damit diese nicht unbemerkt bleiben und bietet ihnen eine Bühne, auf der sie sie selber sein können, auf der ihre Stimme gehört wird. Dieser rote Faden stiftet Zusammenhang und bündelt im Fall dieser erfolgreichen Reihe Neuer Musik logischerweise eine breite Vielfalt unterschiedlicher künstlerischer Positionen. Wobei auch hier sich zeigt, dass *reiheM 2009 – 2019* kein Epitaph ist. Vielmehr lädt das Buch ein, teilweise aufgrund der ins Offene weisenden Beiträge der Künstler*innen, teilweise schlichtweg durch die Zusammenstellung (man kennt wahrlich nicht alles und jeden), die vitale Kraft der Reihe aufzunehmen und eigenständig fortzusetzen, indem man selbst liest und hört. So ist *reiheM 2009 – 2019* eine Fundgrube für das gestern, das heute und, hoffentlich, auch für mindestens weitere zehn Jahre: Ich kann *reiheM 2020 – 2030* sowohl live als auch in Buchform kaum erwarten.

Sven Schlijper-Karsenberg

Aus dem Niederländischen übersetzt von Sebastian Hanusa

MUSIKTHEATER

ODYSSEY: DEAD MEN DIE

Opera Lab Berlin; Komposition: Evan Gardner; Regie: Michael Höppner
3. Februar 2019, Theater im Delfi, Berlin

NEIN, so schallt es in den Ohren der Besucher*innen von den Wänden im oberen Saal des geteilten Delphi wider, das NEIN ist der erschütternde Ausruf des Popcornverkäufers Telemachos, der Beklemmung hervorruft. Er und seine hochhackige Mutter Penelope lassen alle Maskierung einer intakten Beziehung schon beim Betreten des Brettersteiges fallen und das explosive weiterschallende NEIN, diese pure Ablehnung wird ins unermesslich nervtötende Signal NEIN gedehnt — die Ablehnung eines pubertierenden Kindes.

Als das Schreien zum Ende kommt und der schmerzlich ersehnte Film in diesem Kinosetting startet, werden die Sirenen und Maids in ihrem drapierten Schimmer hinter der Leinwand hervor gezerrt und als Live-Musik-Ensemble eingesetzt. Mit offenem Busen, hinter Plastikmasken gezwängt und unter Perücken versteckt, spielt sich die Schar leblos in Rage. Ein seichtes Aufwiegen der Musik mit elektronischen Effekten untermalt das cineastische Erlebnis à la *The Revenant*. Und tatsächlich, nicht nur im projizierten Film kehrt Odysseus zurück, wahrhaftig steht er aus den Zuschauerreihen auf. Zuerst nicht erkannt, ergreifen dann die übererotisierten Real Dolls den patriarchalen Heimkehrer und führen ihn mitsamt des Publikums in einen futuristisch-griechischen Säulensaal hinunter. Hier wird sodann der unten herum Entkleidete durch allerhand erniedrigende Szenen geführt, kann zeitweise das Ruder wieder in die Hand reißen und die Schar der Sexpuppen in seinen Bann ziehen. Kaum entronnen wird er von Penelope in Ketten gelegt, seiner Bestimmung als sexualisiertes männliches Unterwerfungsobjekt zugeführt.

Kleine Intermezzi mit Monologen des personifizierten Geschlechtsteils des Odysseus, welches ein intim verwirrtes Gambensolo zum besten gibt, führen einen Bogen zum Finale eines an der Pistole versagenden Sohnes, der sich den augenscheinlichen Fußstapfen seines Vaters anzuschließen versucht und die Rechte eines Patriarchats, gegen die Frauenfiguren gewandt, wiederherstellen will. Doch die Maids lassen sich nicht so einfach die Luft abdrehen, erst eine Rezitation aus Ulysses kann den ganzen Apparat eines Schiedsprozesses in den Schlusschor einer versöhnten(?) Familie führen.

Reich mit Zitaten allerlei odysseischer Dichtungen gespickt, halb singend und halb deklamierend, winden sich die Protagonist*innen durch den Abend. Wo eine Reihe ernster Themen um Heimat, Zugehörigkeit, Veränderung und das Althergebrachte – Vermächtnisse von herrschenden Strukturen – werden, entgleist die Proportionierung schon zu Beginn der schmalen Bretter-Leinwand-Show.

Penelopes Hilflosigkeit gegenüber dem Schreien und den Schwierigkeiten ihres Sohnes decken überzeugend die Brüche in der Kleinfamilie und letztlich die des Königreichs auf. Doch über ein Anreißen und in die endlose Aushöhlung des NEINs kommt die Hilflosigkeit nicht hinaus und die Tiefe des gewählten Sujets wird leider entweder überschrien oder mit diffusem Geschrammel verweicht. Die Musik verliert sich oft bevor die Idee greifbar wird. Ebenso verliert sich die Ästhetik der überdrapierten Glitzerkleider in griechischer Manier, aus denen falsche Brüste heraushängen; eine Überzeichnung der

willenlosen und monströs-roboterhaft agierenden Musiker*innen als Gefolge und Sirenen. Bewusst oberflächlich und grob bedienen sich Slapstick und Visualisierung hier einer Trash-Ästhetik. Diese soll vielleicht darauf abzielen überspitzt Strukturen eines Systems der patriarchalen Unterdrückung und Objektivierung der Frau darzustellen, schafft aber den Anschluss an wirkliche Abgründe männlich basierter Abhängigkeit nicht. Der fein gebügelte Glitzertrash von *Odyssey: Dead Men Die* hinkt leider einige Saisons der wirklichen Welt hinterher und bewegt sich auf dem schmalen Grat die angeschnittenen Themen ernst zu nehmen und gleichzeitig in Slapstick zu ertränken.

In der offenen Bühnensituation des Endes wird die Zuschauermenge um die Möglichkeit gebracht, Anteil zu nehmen am Geschehen. Vielmehr sind die Beobachter zur stummen Masse geworden, die die aufflackernden, sich durch den Raum schiebenden Handlungspunkte verfolgt und sich selbst einlädt, in dem immer länger werdenden Abend verloren zu gehen.

Eine Frage zumindest wäre wünschenswert, wenn wir schon keine Antwort auf den Weg mitbekommen. Penelopes final ausgerufenes JA bildet zwar eine radikal eindeutige, aber nicht schlüssige Aussage an diesem Abend, der sich zu oft selbst übertönt und sich nur mit dem noch immer nachhallenden NEIN zum JEIN verwebt.

Raphael Jacobs

MUSIKPERFORMANCE

DAS GLÜCK DES JA-SAGENS

Patrick Frank
10. Januar 2020, Privatwohnung, Zürich

Patrick Frank affirmiert die *Menschwerdung*. Dazu lädt der Schweizer Komponist das kulturinteressierte Zürcher Publikum in sein zweigeschossiges Privatloft in der Langstraße ein. Acht Stunden dauert der Abend, unterteilt in vier sich wiederholende Abschnitte, zu denen immer neues Publikum hereingelassen wird. Es gibt exquisiten Kaffee, es wird gemeinsam gegessen, getrunken, der eindrucksvolle Blick von der Dachterrasse auf die umliegenden Berge genossen. Einige Besucher*innen kommen sogar in den Genuss eines heißen Schaumbads.

In seiner dreiteiligen Reihe *Das Glück des Ja-Sagens* setzt sich Patrick Frank mit Nietzsches Konzept der *Affirmation* auseinander. Der erste Teil fand zuvor im Wald statt und handelte von der *Menschwerdung*, im zweiten Teil, im privatem Wohnraum, geht es um *Affirmationen*, und Teil 3 sollte im März 2020 im öffentlichen Raum des Zürcher Venue Gessnerallee den Titel *Das Glück des Nein-Sagens – reclaim postmodernity* tragen.

Beim Betreten der Wohnung wird man von einem hektisch herumlaufenden Gastgeber (Malte Scholz) begrüßt, der lauthals die Hausregeln exklamiert: »Getränke gibt es in der Küche! Selbst mitgebrachtes Essen kann in der Küche zubereitet werden! Fühlt euch wie zu Hause! Im Bad kann geduscht werden,

aber nicht wundern, wenn jemand zeitgleich kacken muss! Bitte Bremsspuren wegwischen!« In dem Moment taucht unter dem Flügel im Wohnzimmer Trond Reinholdtsen, Gastkomponist und Performer aus Norwegen, auf und wiederholt schreiend »BREMSSPUREN!«.

Das Projekt entstand durch die Einladung des Zürcher Ensembles Tzara an Patrick Frank, das Programm ihrer Saison 2019/2020 als Gastkurator zu gestalten. Anstatt eines kuratierten Programms stellte er allerdings eine, so wie er es nennt, Metakomposition zusammen, die komponierte Werke, vorgelegene Texte, aber auch alle anderen Elemente des Zusammenkommens umfasst. Einmal mehr wird die Frage verhandelt, was Musik ist und was nicht? Aufgeteilt in Makro-, Mikro- und Nanoebene, ist jeder Zeitpunkt der Metakomposition minutiös vorgegeben. Die Zuschauer*innen werden Teil der Komposition, sie sollen affirmieren oder negieren und haben Einfluss auf die Entwicklung der anderen Teile.

Zunächst noch etwas steif und vorsichtig verteilt sich das Publikum auf den Sofas, am großen Holztisch, auf Sesseln oder dem Boden. Man betrachtet die Bücherregale, die Kunst an den Wänden und die Designermöbel. Man hat Zeit sich zu unterhalten. Originalausgaben der Zeitschrift BRAVO aus den Jahren um 1968 liegen herum. Alle zwei Stunden kommt ein neuer Schwall neugieriger Zuhörer*innen herein. Das Ensemble Tzara führt durch die streng getakteten zweistündigen Abschnitte des Abends. Sie spielen Schubert, Schumann, Skrjabin und Pärt. Zwischendurch wird SIRI aufgefordert, einen Song zu abzuspielen: mal ertönt Billie Eilish, mal kommt nur die Antwort »Es gibt ein Problem mit dem Internet«.

Das einzige neu komponierte Stück – die »Weltaufführung« für Streichquartett und Video, die der Moderator Malte aufgeregt ankündigt, – findet dicht gedrängt in einem kleinen abgedunkelten Raum statt. Trond Reinholdtsen liegt mit blinkender Taschenlampe unter dem Sofa und mimt mit Gruselstimme den »Blob« – eine Maschine, der man auf dem Video dabei zusieht, wie sie sich tentakelartig ausbreitet und mit einem steifen Arm brutal auf ein Klavier schlägt. Trotz der klaustrophobischen Atmosphäre fühlt sich das einzige neue Stück des Abends mit knapp 15 Minuten zu kurz an.

Im Flur von Franks Wohnung hängt der Plan der Metakomposition über mehrere Meter ausgebreitet auf einem großen Schaubild. Das Konzept der Metakomposition basiert auf Deleuzes Buch *Nietzsche und die Philosophie* und den Kategorien »Erkenntnis, Moral und Religion«, die Patrick Frank versucht hat auf die Neue Musik zu übertragen. Gerade arbeitet er an einem Buch, mit dem er die Neue Musik aus Nietzsches Perspektive heraus dekonstruieren will, wie in diesem Auszug aus einem Artikel von Frank auf www.on-curating.org zu lesen: »I transposed these three fields to New Music – how did they manifest themselves there? Religion became the imperative of truth, morality became the imperative of critique and knowledge became the imperative of structure.«

Ob der theoretische Überbau tatsächlich bei allen Gästen ankommt, bleibt fraglich. Spätestens nach dem ersten Bier scheint das Konzept in den Hintergrund zu rücken, die Stimmung wird ausgelassen und es fühlt sich an wie eine private Party von Kulturfunktionär*innen im Zürcher Künstler-Loft.

Katja Heldt

BUCH

KAMIKAZE MUSIKE: PLAYLIST

Peter Trawny
Matthes & Seitz Berlin

Der Philosoph Peter Trawny, bekannt als Herausgeber der *Schwarzen Hefte* Martin Heideggers, hat eine lose Sammlung kurzer Texte zu Stücken der Musikgeschichte von Bach bis Björk veröffentlicht, philosophische Miniaturen, die von »persönlichen Lebenserfahrungen« gezeichnet seien.

kamikaze musike, nennt er sie, » – seltsamer Titel. Japanisch, deutsch, griechisch...«. An diesem Raunen zeigt sich bereits ein Grundzug des Buchs: Trawny liebäugelt immer wieder mit Motiven des reaktionären Denkens, die er ins Spiel bringt, um sich sogleich wieder von ihnen zu distanzieren. Man kennt dieses Verfahren aus der »Rhetorik der parlamentarischen Rechten« (Heinrich Detering) und ihrer Stichwortgeber. Dass Trawny bewusst so verfährt, möchte ich ihm nicht unterstellen; vieles entschlüpft ihm wohl eher aus Ungeschick. Wichtig sind ihm drei programmatische Linien: Musik sei erstens eine Kunst der unmittelbaren Innerlichkeit, sie adressiert damit zweitens die Sphäre des Intimen, welche die biographische Erinnerung wie das sexuelle Begehren umfasst, und sie muss daher drittens ganz aus jenem praktischen Umgang mit ihr verstanden werden, durch den sich das Leben des Einzelnen in der Musik einrichtet.



Auch dies sind bekannte Motive der konservativen Kunsttheorie von Jankélévitch bis Marquard, die Trawny konsequent in die These verlängert, dass alle Musik Popmusik sei. Galten Konservatismus und die sogenannte Aufgeschlossenheit gegenüber der Popkultur noch vor einigen Jahrzehnten als Gegensätze, so ist heute klar, dass sie sich wechselseitig implizieren. Das konservative Musikverständnis, das Trawny verteidigt, folgt präzise den Vorgaben der Kulturindustrie (»ein kompliziertes Wort für Pop«): Sie verspricht Kunstgenuss als Weltflucht und Entlastung, stachelt die Vorlust auf, ohne sie zu befriedigen und kaschiert ihre Gleichmacherei hinter Persönlichkeitskult und Spartenvielfalt.

So wird »der Jude Schönberg« gelobt, ihm sei »nach der Shoah die Komposition gelungen, die – um es neutral zu sagen – auf das Ereignis antwortet«, während sich an Captain Beefhearts »Dachau Blues« zeige, dass Pop und Shoah ein »schwieriges Verhältnis« pflegten; Wagner »feiert musikalisch das absolute Recht auf Geschlechtsverkehr«; Nina Simone singt über ihre Hautfarbe; Beyoncé versucht mit ihrem schwarzen Körper das weiße Begehren zu beherrschen und verfängt sich so im rassistischen Schema (»Begehre die Differenz – ohne Hass!« lautet dagegen Trawnys Credo); Elvis Presley bereitet der »fantastischen Idee« des deutschen Volkslieds ein Ende; das »Geviert« von Led Zeppelin – gemeint sind die vier Instrumente – wird als musikalische Verdichtung des Phallus gehört (»Ohne Geschlecht – keine Musik!«); Nonos spätes Streichquartett wird – man hört es kommen – zum »Geläut der Stille«; Tom Waits' Stimme klingt nach Bourbon und Zigarre (»das ist natürlich ein Klischee, obwohl...«) und Elton John singt seinen Song nur »zu Dir, für Dich, dass Du ein Welt-Glücksfall bist, dass ich es liebe, in Deiner Nähe zu leben. Nichts anderes ist

der Song überhaupt. Und der Mensch als Mensch weiß unmittelbar, um was es geht.« Auch Trawny weiss es: Pop sei womöglich »die Vollendung des Mythos« und damit, »das beste Milieu für den Faschismus«. Nur dass sich Trawny auch hier sogleich wieder distanziert, Pop sei schliesslich »moralisch indifferent«, bloßer Schein. Gegen die »Überpolitisierung aller Lebensbereiche« propagiert Trawny den »Rückzug ins Innere«, ein Inneres aber, das er sogleich zum Tummelplatz von Identitätspolitik, Männerfantasien und Biographik macht – von Musik ist selten die Rede. »Was hat das mit ihrer Musik zu tun?« fragt sich Trawny an einer Stelle, den Vorwurf ahnend, um geschickt zu kontern: »Ziemlich viel, wenn nicht alles.«

Christoph Haffter

WERK

MAJA RATKJE

Ekkokammer 2.0

15. November 2019, Stormen Konserthus, Nordic Music Days, Bodö, Norwegen

Stellen Sie sich eine Welt vor, in der Frauen gleichermaßen in Konzerthäusern auftreten, um ihre ganz eigenen ästhetischen Interessen und Stile zu entwickeln, ihre Talente voll auszunutzen. In der sie frei erforschen, was sie interessiert, was funktioniert und was sie ausdrücken möchten. Stellen Sie sich eine Welt vor, in der ein Konzerthaus erfüllt ist von den Klängen eines A-capella-Chors, experimentelle Erkundungen des Vokalen. Persönliche Geschichten, die durch geschicktes, vokales Freestyling in einem lebendigen Stil freier radiophoner Kunst erzählt werden, humorvoll und mit Elan. Eine Aufführung, die das Narrative in einer an Brecht geschulten Erzählkunst akzentuiert. Ein starkes und einzigartiges Klangstück.

Musik ist wichtig. Sie ist essenziell. Sie ist. Sie existiert – eine ursprüngliche Kraft. Klangliche Energie mit emotionaler und intellektueller Macht: Dies sind die Facetten von Maja Ratkjes *Ekkokammer 2.0* im Stormen Konserthus während der Nordic Music Days im norwegischen Bodö. Entwickelt, inszeniert, geschrieben und komponiert in Zusammenarbeit mit Trondheim Voices, basiert *Ekkokammer 2.0* auf Materialien, die von den Sänger*innen gesammelt wurden, um die Geschichte der »Entdeckung ihrer Stimme, der Rolle des Sängers zu erzählen, und die sowohl metaphorische als auch körperliche Frage zu beantworten, was es überhaupt bedeutet, eine Stimme zu haben.« Eine verwobene Geschichte bildet die materielle Grundlage dieses Werks, die von den Entscheidungen berichtet, die jede Sänger*in macht, um ihre eigene Stimme zu finden. Eine Geschichte, die von den Helden berichtet, denen man begegnet ist, denen man sich angenähert hat, nur um sie später wieder zu verwerfen. Die Entscheidung zu treffen, in einer völlig anderen Umgebung vokaler Expressivität zu arbeiten, neue persönliche Kriterien zu finden und welche Konsequenzen sich daraus für ihre Karrieren ergeben haben. Es geht nicht darum, sich bestehenden ästhetischen Dogmen zu unterwerfen, sondern sie zu stören: den eigenen Weg zu finden.

Der strukturelle Zusammenhang des Texts wird an den verschiedensten Orten kontrapunktiert von manchmal bloß einer einzigen Stimme, die den ganzen Raum erfüllt. Ein Ensemble von Stimmen, das die

Aufmerksamkeit eines derart großen Publikums auf sich zieht und zu halten vermag durch sein authentisches Stimmennarrativ: *Das* war tiefgreifend, evozierte etwas altertümlich Ursprüngliches.

Über ihre Arbeit am eigenen Werk sagt die Komponistin Maja Ratkje: »Als Mensch fühle ich mich wirklich frei, mich zu äußern und Teil von allem möglichen zu sein. Als Komponistin ist dies beschränkter, da man zu einem Milieu gehört, einer ganzen Gesellschaft von anderen Komponisten, mit denen man Teil einer Szene ist, die ihre eigenen Regeln und Dogmen und Ästhetiken und solche Dinge hat, denen man sich angleichen oder eben nicht angleichen muss. Das bedeutet, dass die Zugehörigkeit zu einer Szene sich manchmal unfreier anfühlt, als wenn man sich anderen sozialen Problemen widmet. Ich empfinde es als sehr befreiend, nicht hauptberuflich als Komponistin tätig zu sein. Dass ich auch eine Performerin, Politikerin und Mutter bin, das schafft auch genügend Abstand zu diesen Dingen.«

Die Überzeugungen, die den gegenwärtigen ästhetischen Konstrukten in der Komposition zugrunde liegen, haben sich im Laufe der Jahre undurchsichtig – und eindeutig nicht geschlechterparitätisch – entwickelt und sich zu einem verdrehten, aus dem Gleichgewicht geratenen musikalischen Erbe verzerrt. Darüber ist man sich wenigstens einig. Wie sind wir aber dorthin gekommen? Diese verzogene, schiefstehende und ausgedünnte Version eines viel reicheren und vielfältigeren Territoriums der Musik, das existieren *könnte*.

Neue Formen der Programmplanung und Kuration werden allüberall in Europa entwickelt. Das Huddersfield Contemporary Music Festival startete 2019 den vielbeachteten Versuch eines Programms, das nicht mehr auf männliche Komponisten fokussiert war. Auch skandinavische Länder entwickeln seit einigen Jahren eine künstlerische Sprache, die sich zunehmend von kontinentaleuropäischen Traditionen emanzipiert.

Wir alle schauen genauer auf die Welt und bemerken, wie unterschiedlich sie von dem ist, was wir uns vorgestellt haben. Eine kreative Erneuerung ist vonnöten, wenn wir aus unserem Winterschlaf auftauchen, aus der Belagerung, unter der wir gegenwärtig stehen – wenn wir schließlich auftauchen und mit dem Wiederaufbau beginnen.

Rose Dodd

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker-Naydenov

PORTRAITKONZERT

MIRELA IVIČEVIĆ / THE BLACK PAGE ORCHESTRA

18. Januar 2020, Ultraschall, Radialsystem, Berlin

Die Sopranistin Kaoko Amano tritt ans Notenpult, öffnet den Mund und stöhnt leise. Kurz darauf reißt sie in triumphierender Geste die Arme hoch und kündigt wie bei einem Boxkampf an: »Mirela Ivičević!« Sie referiert den Lebenslauf der in Wien lebenden kroatischen Komponistin, dazu erklingen Musikzitate, die nach Softporno, Tourismuswerbung (»Born in Split, Croatia!«) oder nach dem Soundtrack vom *Krieg der Sterne* klingen. Und wieder Stöhnen, Schreien, ein Umschlagen in opernhafte klassischen Gesang.

Es ist ein Mash-Up unterschiedlichster Stile und Materialien, den Mirela Ivičević in *Orgy of References* für Sopran und Live-Elektronik vornimmt. Daraus eröffnet sich ein Assoziationsfeld irgendwo zwischen Besetzungscouch, Sexarbeit und Porno, zwischen Selbstvermarktung, Selbstbefriedigung und Selbstfeier. Die Idee, den eigenen Lebenslauf wie einen sexuellen Akt zu vertonen, verfolgt die Komponistin radikal und konsequent bis zur angedeuteten Zigarette danach, das Ein- und Ausatmen des Zigarettenrauchs sind Teil des Klangmaterials. Und das ist eine Stärke des Stückes, die es über den lustigen Einfall hinausbringt: dass Ivičević Material, Klang und musikalische Form ebenso radikal ernst nimmt.

»Ästhetischer Pluralismus«, so nennt Mirela Ivičević ihren Kompositionsstil. Im Programmheft wird sie zitiert: »Mich interessiert, Räume zu schaffen, in denen Unterschiedlichkeiten zusammenleben können.« Dass Ivičević in ihrem Werk eine Vielzahl von Unterschiedlichkeiten zu vereinen weiß, zeigt sich daran, dass wirklich jedes der sieben Stücke, das das Black Page Orchestra aus Wien im Radialsystem zu Gehör bringt, dem Publikum einen neuen, anderen Klangraum eröffnet. In *Jinx!* spielen Sopran und Sopransaxofon die gleiche Melodie. Beide scheinen einander zu imitieren, umspielen einander, mischen sich – und trotzdem kommt dadurch das jeweils Eigene von Stimme und Saxofon umso besser zur Geltung.

In *Scarlet Song* drischt die Schlagzeugin Kaja Farszky auf das Schlagwerk ein. Sprachsamples lassen Schlagwörter wie »Bitch!« und andere Beschimpfungen erkennen. Über das virtuose Bravourstück legt sich wie eine Folie das Bild einer Frau, die zwischen verschiedenen Rollenerwartungen um ihre Eigenständigkeit kämpft.

In *Case Black* für Ensemble und Elektronik ist es die Brutalität des Partisanenkrieges, die in unterschiedlich lang andauernden, lauten und intensiven Klangscharmützeln aufscheint. Dazwischen: Spannung und Stille. Das Stück mündet in einen Ausschnitt aus dem Song »The Partisan« von Leonard Cohen. Schwelgend in der Schönheit und Süße des Flöten- und Gitarrenklangs scheint die friedliche Landschaft auf, die heute über den Schlachtszenen von damals liegt. Dass der Frieden einen schmerzlichen Abgrund überdeckt, wird dadurch ebenso spürbar wie die Tatsache, dass auch diese Süße nicht von Dauer sein wird, wenn man nicht dafür kämpft.

Friederike Kenneweg

The leading Swedish festival
for new music

KALV
FESTIVALEN

6-9 August 2020

International
Composition Academy
with Clara Iannotta [IT]
and Dmitri Kourliandski [RU]

International
Academy in
Music Journalism

ensemble mosaik [DE]

RAGE Thormbones [US]

Hidden Mother [SE]

Ensemble Temporum [NO]

Linda Jankowska [PL]

www.kalvfestival.se

15.–18.10.2020

weitere Informationen unter:
swr.de/donaueschingen

Kartenvorverkauf ab Juli 2020
unter: reservix.de


Donau- eschin- ger Musik- tage

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES



Baden-Württemberg

»SWR2 SWR» CLASSIC

 Donaueschingen

Accentus
Marcus Creed
Sivan Eldar
Kaija Saariaho
Giorgio Netti
Roger Admiral
SWR Symphonieorchester
Titus Engel
Lula Romero
Francesca Verunelli
Younggi Pagh-Paan
Steven Takasugi
Diedrich Diederichsen

Ensemble Musikfabrik
Mariano Chiacchiarini
Carola Bauckholt
Gerald Barry
Peter Ablinger
Ensemble Kwadrofonik
Malte Giesen
Artur Zagajewski
Sasha Blondeau
Nigel Osborne
Dam Van Huynh
Elaine Mitchener
Manufaktur aktuelle Musik

George Lewis
Tansy Davies
Jason Yarde
Laure Hiendl
Matana Roberts
Wojtek Blecharz
Holly Herndon
Thomas Lehn
Marcus Schmickler
Dirk von Lowtzow
Talea Ensemble
Mauro Lanza
Alexander Goehr

Iris ter Schiphorst
Joanna Wozny
SWR Experimentalstudio
SWR Vokalensemble
Teodor Currentzis
Marko Nikodijevic
Alexey Sioumak
Christian Skjødt
Jan Jelinek
Katalin Ladik
Lucrecia Dalt
Sergej Maingardt
Jens Standke