

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 Inststrumentalist*innen, die Muntendorfs *Public Privacy*-Stücke aufführen, produzieren vorab ein solches Video von sich in ihrem privaten Umfeld in Youtuber-Mannier, 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 unausgegrenzte 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

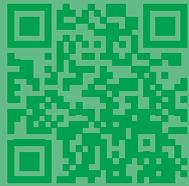
Der erste musikalische Beitrag, der sich inhaltlich explizit auf Corona bezieht und gut geraten ist, kam aus dem Bereich der Memes und der Popmusik; aus einer zufälligen Fusion von Instagram und TikTok-Formaten. Ein (zuvor) unbekannter DJ sampelte einige Tage vor dem offiziellen Lock-



© 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



6



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=IwAR0keTRG4dly1x1w32pZTUwHosXbDGQ_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://soundcloud.com/some_lane) // [tryniti](https://tryniti.com/)

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.