

»It is now on the banks of black river
that we are able to weave the gaze of those disembodied stares,
the artificial eyes in sky
with our own senses down here on the beach
we are able to weave the abstract with the concrete
and the distant with the near
we are able to weave presence with absence and
potentiality with fear«¹³

#4, Language Device Version #1, spoken at geolocation
24.79922, 67.02987, 17:31 (UTC+5), January 30th 2019

Sarah Johanna Theurer forscht an techno-sozialen
Techniken und Theorien. Neben ihrer Tätigkeit
als Direktorin der Galerie K-T Z in Berlin, veröf-
fentlicht sie regelmäßig die Sendung Portals bei
Cashmere Radio und kuratiert in unregelmäßigen
Abständen Ausstellungen

1. Korakrit Arunanondchai, *Painting with history in a room filled with people with funny names 3*, 2016
2. Zum Diorama-Diskurs: Donna Haraway, »Teddy Bear Patriarchy – Taxidermy in the Garden of Eden«, New York City, *Social Text* No. 11 (Winter 1984–1985), S. 20–64
3. Oratorio di San Lorenzo, Manifesta 12, 2019
4. Beursschouwburg, 2019
5. EZB, 2019
6. Die Performance-Dokumentation zeigt die Künstlerin vor einem Wandrelief, nicht unähnlich eines Dioramas, das auf die Verwendung immersiver Strategien in der Proklamation von religiösem Glauben aufmerksam macht.
7. *Together*, eine Live-Kino-Installation, die sich selbst eine Performance in einem Freiluftkino nennt, Performa, New York, 2019
8. *no history in a room filled with people with funny names 5* (2018)
9. Korakrit Arunanondchai, *With history in a room filled with people with funny names 4*, 2017, Minute 21:02
10. Aus: *I am as us (one of Karachi's Traders)* Karachi Trader [6.1.6.0], Plattform #1, Language Device Version #1, spoken at geolocation 24.80371, 67.02748, 17:01 (UTC+5), January 30th 2019
11. Ebd.
12. Aus: *The Compass Rose* Karachi Trader [6.1.6.0], Plattform #3, Language Device Version #1, spoken at geolocation 24.8011, 67.02537, 17:18 (UTC+5), January 30th 2019
13. Aus: *The Black River* Karachi Trader [6.1.6.0], Plattform

Performance(kunst) und Neue Musik

Impulse von Interpret*innen

Frauke Aulbert

Seit nun einigen Jahrzehnten kann das Feld der neuen Musik froh darüber sein, Inspirationen aus anderen performativen Künsten zu erhalten. Festivals und Konzertreihen öffnen sich für Produktionsformate, die nicht ein Konzert sind. Trotz alledem gehört es für Interpret*innen, die mehr künstlerisch tätig werden wollen, als nur eine Partitur auszuführen, zum Alltag, sich auf besondere Weise einbringen zu müssen. Das Selbstverständnis kollaborativen Arbeitens steckt noch in Kinderschuhen. Die Performerin Frauke Aulbert folgt dem Umgang mit den Begrifflichkeiten, die doch maßgeblich die musikalische Praxis bestimmen, und stellt Künstler*innen vor, die einen spannenden Beitrag zur Verschiebung der Praxis leisten.

Für mich als »Stimmkünstlerin« ist »Performance« schon immer zu 100 Prozent verbunden gewesen mit dem Singen. Oder anders, die Aussage, das, was ich zu sagen habe, verbalisiert sich über Körper und Stimme gleichzeitig (und zwar im Rahmen der Noten, die auf dem Blatt stehen). Stimme und Körper erzählen dabei die gleiche Geschichte, weil beide aus der gleichen Quelle kommen: meinem Gefühl. Wenn ich da nicht andocken kann – Pustekuchen. Hieraus generiert sich auch der Stimmklang, mit der ich das Stück/die Stelle singe. Diese Einheit machen meine Auftritte so authentisch, deswegen sagen mir die Leute, ich sei eine gute Performerin. Aber was ist das eigentlich, Performance?¹

Wenn man anfängt, sich mit anderen darüber zu unterhalten, was denn dieser Begriff nun sei, kommt man schnell darauf, dass dieser vielgenutzte Begriff, »Performance«, alles Mögliche meinen kann – und damit nichts. Er ist für das Gespräch im Grunde unnützlich. Da wir es in der aktuellen Musik aber mehr und mehr mit Erscheinungen, die als Performance betitelt werden, zu tun haben, ist es an der Zeit, die verschiedenen Auslegungen auf den Tisch zu legen und einen Diskurs zu entspinnen, um neue, genauere Begriffe für die vielfältigen musikalisch-körperlichen-räumlichen Inhalte zu finden, die im Moment darunter gehandelt werden.

Es steht »Performance ist nur das, was von der Performancekunst kommt. Gesten und Bewegungen während einer Interpretation sind daher nur Teil einer guten Interpretation, aber nicht Performance.« vs. »Alles kann Performance sein. Auch der architektonische Entwurf eines Gebäudes kann bereits Performance sein, da er Lichteinfall und Klang der Räume reguliert.« Diese Definitionen wurden mir in Gesprächen mit der Flötistin Astrid Schmeling und dem Komponisten Moritz Eggert angeboten.

Für mich ist der körperliche Teil einer Interpretation tatsächlich schon Performance, da dort die Authentizität, mit der ich »die Musik erzähle«, über meinen Körper dargestellt wird. Ich könnte die Musik auch ironisch oder weniger involviert erzählen. Es ist eine künstlerische, kreative Leistung. Interpretation ist nur die Aus-



Gwen Rouger, CARAVAN. Während der Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Juni 2018 © Sasha Engelmann

führung der vorgeschriebenen Noten, und Performance ist eine Leistung eben des Performers. Oder? »Mach doch das, was du immer tust, wenn du Neue Musik aufführst. Mach doch nichts.« – musste ich mir leider schon von einem allseits sehr präsenten Komponisten meiner Generation anhören.

*

Wenn wir die Neue Musik-Szene betrachten, können wir dort generell einen Zuwachs der Auseinandersetzung mit dem Feld der Performance aus dem Pool der Interpret*innen beobachten. Während es aus der Komponist*innen-Ecke ja schon spätestens seit Kagel immer wieder Berührungen damit gab, suchen heute mehr und mehr Interpret*innen nach neuen Termini für ihre Arbeit, die zwar außerhalb der reinen Ausführung eines

Stücks liegt, aber eben auch keine Komposition im traditionellen Sinn ist.

Dies ist deshalb herauszustellen, weil es für Interpret*innen oft eine besondere Hürde darstellt, sich aus der ›Nicht-Komponist*innen-Ecke‹ heraus zu graben. Der Beruf der Interpret*in wird als ein nicht-künstlerisch eigenständiger, nicht aus sich herauschaffender gehandelt. Kreative Leistungen

Werktreue, maximal wird die Präsenz der Performance beurteilt.

Zudem bleibt dem Ausführenden oft genug – und auf Grund der geringen Zeit zwischen Erhalt der Partitur und Auftritt – nur übrig, so viele der geschriebenen Noten wie möglich umzusetzen. Eine persönlichere Auseinandersetzung, ein Verstehen, eine Interpretation braucht Zeit, so wie das Kom-

Nicht nur der Composer soll ›Composer-Performer‹ werden können, sondern auch der Interpret ›Performer-Artist!‹

um das Stück herum, wie Inszenierung, Licht, Kostüm und Kuratierung des Programms werden nicht benannt (kaum jemand schreibt hinter sein Instrument auch noch ›Regie‹, ›Lichtdesign‹ o.ä.) und deswegen auch nicht als solche anerkannt. Die Leitung vieler Musikbetriebe tun hierzu ein Übriges, indem sie eine einfache, konventionelle Aufsplitterung von Tätigkeiten für ihre Textmedien verlangen, statt auf Vorschläge von Künstler*innengruppen (wie z.B. der Nennung von ›Kollaborationen‹) einzugehen. Solange für die vielfältigen Tätigkeiten neben der Ausführung nicht eindeutig eine Person angegeben wird, wird diese Leistung automatisch der Komponist*in zugeschrieben. Oder es wird als nicht erwähnenswertes Detail gehandelt.

Zu guter Letzt ist auch die Ausführung einer Komposition keine kreative, künstlerische Leistung, sondern eine handwerkliche. Ist die ideale Interpret*in eben nur eine Ausführende der Partitur? Ein humanes Midi-File? Diese Frage ist natürlich zweischneidig. Einerseits würde das gewöhnlich (fast) niemand so äußern. Andererseits aber spricht auch kaum jemand über den Anteil der Interpret*in an der Wirkung eines Werks, ein altes Problem der europäischen Musikwissenschaft, die traditionell die Noten und nicht den Auftritt beschreibt. Man spricht über das Stück, man spricht über die klangliche Leistung am Instrument oder

ponieren auch. Dies wird auch durch geringes Repertoirespiel gegenüber sehr vielen Uraufführungen verstärkt.

Der Anstieg der Performer*innen unter den Interpret*innen liegt in einer Umbenennung bzw. einem Feststellen und Benennen der eigenen vielfältigen Tätigkeiten, und führt somit auch zu einem Neudenken des eigenen Schaffens und darüber zum Hervorbringen neuer, vollständig eigenständiger Projekte und Werke. Man könnte also sagen, die Art und Weise, wie das Stück aufgeführt wird, wurde bis vor kurzem ›Interpretation‹ genannt, und heute ›Performance‹. Während meiner Erfahrung nach früher sehr viele Details einer Interpretation durch Konventionen festgelegt waren, ist es heute möglich, wenn nicht sogar notwendig, sie für jedes Stück neu zu erfinden.

Daneben ist eine Hinwendung zum generell Außermusikalischen auch der heutigen Geschwindigkeit durch die immer weiter erstarkende Digitalisierung zuzuschreiben. Visuelles lässt sich einfach schneller fassen, und viele Neue Musik-Werke kommen anscheinend ohne Elektronik oder Video und ›Performance‹ gar nicht mehr aus, zur Freud, zum Leid. Gleichzeitig lässt sich über Performatives auch eben eine Wiederhinwendung zum Menschen herstellen, da sich dadurch künstlerische Inhalte direkter und weniger abstrakt als die Musik sagen lassen.

Die Verknüpfung mit der eigenen Realität und die Möglichkeit der Realisation eigener musikalisch-künstlerischer Vorstellungen (statt des Einfühlens in wie etwas historisch wahrgenommen und praktiziert wurde), war und ist mit Sicherheit ein Grund für viele Interpret*innen, den Weg in die Neue Musik einzuschlagen. Diese Route fordert sehr viel Kreativität und Eigenständigkeit (sprich: Mut zur Position des Sonderlings!), da das Angebot vieler Musikhochschulen hier immer noch eingeschränkt ist, wenn denn überhaupt vorhanden. Es wäre wünschenswert, dass auch Interpret*innen in den Ausbildungsstätten bereits deutlich mehr zum künstlerischen Schaffen angeregt würden, anstatt des Fokus auf die Ausbildung von Solist*innen.

Nur, weil man aus der Musik kommt, scheint der einzige Weg, der vor einem liegen kann, wenn man künstlerisch tätig werden möchte, der der Komposition zu sein. Viele Jahre habe ich gebraucht, um trotzdem eine Selbstsicherheit für meine Stücke zu finden, weil ich nicht den richtigen Begriff dafür hatte. Es ist die Performancekunst.

Die alte Trennung von ›Künstler*innen‹ und ›Ausführenden‹ in der Musik sollen meiner Meinung nach nicht auch noch häuslich getrennt sein. Im Gegenteil: nicht nur der Composer soll ›Composer-Performer‹ werden können, sondern auch der Interpret ›Performer-Artist! Im Idealfall fänden sich tatsächlich alle Kunstsparten in einem Haus!

*

Aus Sicht der Performancekunst-Szene andererseits mag kaum etwas, was in Neuer Musik geschieht, ›Performance‹ sein, da eine Performance meist eine experimenthafte Form mit offenem Ausgang beinhaltet, oder zumindest kein abgeschlossenes Werk voraussetzt. Das öffentliche

Durchführen eines Handlungsablaufs ist eine Art künstlerischer Recherche, ist Laboratorium, beinhaltet Unvorhersehbares, Unnotierbares. Und genau das ist Neue(st)e Musik nicht, da stets versucht wird, die Handlungen des Ausführenden so konkret wie möglich zu bestimmen und festzulegen, sogar bei ›Improvisationen‹ (z.B. durch Exklusion bestimmter Musikrichtungen oder Klangabfolgen). Dies hat nicht nur mit der Trennung von Komponist*in und Interpret*in zu tun, bei dem eventuelle Wirkungseinflüsse durch den professionellen Ausführenden auf das Werk negiert werden sollen und nicht als Teil des Stücks betrachtet werden. Es liegt auch eine grundsätzlich unterschiedliche Haltung zur Idee des Werkgedankens und dessen Abgeschlossenheit vor.

Zu Kagels Zeit war Interpretation noch durch die Maxime ›Der Interpret stellt sich hinter das Werk‹ geprägt. Obwohl mir dieser Satz in dieser Form erst vor ein paar Tagen im Gespräch mit älteren Interpreten begegnete, gilt er auch unausgesprochen immer noch als Leitspruch. Im deutschsprachigen Raum wurde das, was theatrale Elemente in der Musik verhandelte, als Instrumentales Musiktheater in der Tradition von Kagel, Schnebel und auch Cage angesehen. Die Begriffe ›Performance‹ und ›Performancekunst‹ waren der Bildenden Kunst zugehörig, von wo aus Aktionsideen über den Fluxus auch in die Neue Musik schwappten. Besonders wichtig war, nicht in schlechte Schauspielerei zu verfallen, ergo nur zu tun, was anliegt (zum Beispiel Kaffee trinken auf der Bühne), ohne privat zu sein, ohne so zu tun als ob. Kagel war großartig darin, Musiker*innen dazu zu bringen, auf der Bühne Musiker*innen zu sein, ohne zu musizieren.

Ist dann John Cages 4'33 eine Performance oder eine Interpretation? Die schönste Beschreibung hierzu hörte ich von Astrid Schmeling: Es sei eine Interpretation, die dem Hören der Umgebungsklänge Raum gibt. Schmeling und das Ensemble

L'ART POUR L'ART sind überzeugende Performer*innen, eben weil sie nichts zu viel tun. Man kann ihnen stundenlang beim Zuhören zugucken. Sie würden sich allerdings nie Performer*innen nennen. Es ist und bleibt eine Generationenfrage.

Welche Bedeutung hat die Qualität der Performance für das Verständnis eines musikalischen Werks? Was kommt der Musiker*in zu, ab wann ist sie nicht nur Ausführende, sondern auch Performer*in. Ab wann gibt die Ausführende eine künstlerisch-kreative Leistung zum Notenwerk hinzu? Wichtiger als die konkrete Antwort auf diese Fragen ist das Gedankenspiel an sich.

*

Wie verhält es sich, wenn ein Werk zusätzlich eng mit der Erstinterpret*in verbunden ist? Michiko Hirayama, die jahrzehntlang mit dem Komponisten Giacinto Scelsi zusammenarbeitete, gab die nach Proben und Aufführungen finale Originalpartitur der *Canti del Capricorno* bis wenige Jahre vor ihrem Tod nicht frei. Die bei Salabert 1972 herausgegebene Edition sei veraltet und falsch. Man musste, um die Richtige zu erhalten, bei ihr studieren (»If you are rich you can come.«), und sie gab die Teile dann Stück für Stück unter dem zu leistenden Versprechen heraus, dass man sie nicht an Dritte weitergeben würde. Warum tat sie das? Jede Performer*in kennt das Gefühl, ein für sie geschriebenes, von ihr uraufgeführtes und durch ihre Interpretation Bekanntheit erlangtes Stück ›hergeben‹ zu müssen. Jede*r schämt sich dafür, und sicher keine Person will die Leistungen der Komponist*in aberkennen. Aber woher kommt dieses Gefühl?

Dieses Werk war zentraler Gegenstand von Hirayamas Leben, für sie waren die *Canti* ihr Lebenswerk. Ihre genuine Persönlichkeit und ihre uringen Stimmen lassen Scelsis Ansammlung mikrointervallischer, modaler Litaneien erst lebendig werden

und sich auf die Zuhörer*in übertragen. Sie hätte das so nie gesagt. Werktreue stand bei ihr an oberster Stelle und der Name Scelsi wurde immer in Ehren gehalten. Aber die Bedeutung ihrer Person auf das Werk zeigte sie, in dem sie über dreißig Jahre dafür sorgte, dass jede einzelne Interpretin durch ihre Hände und ihre Schule gehen musste. Dadurch hat sie jede weitere Aufführung geformt, und es hat ihr persönliche und finanzielle Anerkennung gebracht. Dies hätte sie nicht schaffen können, wenn ihr künstlerischer Anteil an den *Canti* nicht tatsächlich so hoch gewesen wäre. Ich habe bei ihr 2012 studieren dürfen, nicht die *Canti* (I wasn't rich...), aber *Hô* und *Taiagaru* von Scelsi. Der Unterricht bei ihr, ihr Studio, ihre Person, alles war sehr eindrücklich, voller Details und Geschichten. Durch sie hat sich der Habitus von Scelsi und seinen Inspirationsquellen auf mich übertragen: Die orale Tradition, die Arbeit mit einem ›Meister‹ im besten Sinne, solange, bis man selbst in dieser Tradition improvisieren kann. Ich habe nicht mit der Partitur gelernt, sondern von der – ich benutze das Wort jetzt einfach, auch ohne Anführungszeichen – Meisterin, von der Performerin, der auf keine andere Weise Kredit an diesen Stücken gezollt werden konnte als eben mit diesem Modell, welches sie durchgesetzt hat.

Unterhält man sich mit Musiker*innen meiner Generation, kommt der Begriff Performance ganz einfach über die Lippen. Klar, man ist so an die englische Deutung des Worts gewöhnt, dass alles, was passiert bzw. ›gemacht ist‹, Performance ist. Wir sind eben nicht mit Kagel-Uraufführungen aufgewachsen. Unser Verhältnis zu der Erkenntnis, »Es kann nie etwas wirklich komplett Neues erfunden werden«, – und diese wird uns eines Tages kommen –, wird sich stattdessen an den Uraufführungen von Künstler*innen unserer jeweils eigenen Generation messen.

*

Die Bildende Kunst-Szene verhält sich lockerer dazu, was denn Performance oder experimentelle Musik eigentlich konkret ausmache, will nicht schematisieren oder von Begriffen herdenken. Elemente werden von einem innerlich gefühlten übergeordneten Konzept her eingesetzt, nicht wie zum Beispiel beim Musiktheater bestimmte Felder abgearbeitet. Daher gibt es auch keine Bezeichnung für die Musik, die z.B. bei Tintin Patrones Performances entsteht. Für ihr *allegro barbaro* (2011) z.B. baute sie eine Art Synthesizer-Toypiano im Großformat (belegt mit Aufnahmen von Hupen), welches aber nur mit sehr viel körperlichem

Struktur von Geräuschen. In Analogie hierzu ließe sich sagen: Die Performanceansätze in der Neuen Musik arbeiten zwar mit körperlichen, visuellen, aber eben nach musikalischen Maßstäben. Dies ist natürlich eine ganz grobe Einordnung, denn jede Performance arbeitet mit einer Vielfalt von Gestaltungsmitteln, die alle ihren Teil zur künstlerischen Situation beitragen. Womit wir dazu kommen, einige Performances und ihre Themen vorzustellen.

Ein außermusikalisches Thema, was aktuell oft in die Neue Musik in Form von Performance einfließt, ist die Nähe oder sogar Kontakt zur Zuschauer*in. Die verschiedenen Arbeiten reichen vom Zusammenbringen einer Performer*in mit

nur einer Zuschauer*in über die Einladung der Zuschauer*in auf die Bühne bis hin zu invasiven Performances in die (stehende) Zuschauer*innen-gruppe. Hierzu sollen zwei Beispiele genannt werden.

Gwen Rouger lässt in ihrer Performance *CARAVAN* (2017) eine Zuschauer*in ganz nah an sie heran. Er oder sie besuchen sie in einem kleinen Wohnwagen, in dem ein Tisch und ein Klavier untergebracht sind; an beiden Objekten finden Aktionen statt. Schon das Setup, für eine Privatperformance in der Nähe des Caravans zu warten, statt mit der Besucher*innenherde in den Saal gelassen zu werden, ist ein Ereignis. Das Betreten des schon fast historischen Gefährts ist der nächste Schritt; durch die Tür hinein in Gwen Rougers Welt, in der ich eben nicht weiß, was passiert, wo der Ablauf nicht seit Jahrhunderten ritualisiert ist, sondern ich eben jede Handlung als etwas Besonderes wahrnehme. Sie spricht zu mir an einem Tisch, führt mich zum Klavier, spielt ein

Stück, wobei ich wirklich ganz nah neben ihr sitze und ihre Fingernägel betrachten kann. Das Stück, das sie spielt, ist, – ich muss es nachschlagen –, *Collector* von Charlie Sdraulig, und auch die Erläuterungen am Tisch stammen aus für die Pianist*in bestimmten Erläuterungen hierzu. Wenn es also eine (Fremd-)Komposition gibt, ist *CARAVAN* dann eine Inszenierung und keine Performance? Rouger müsste sich dann nicht Pianist, Performer, sondern Pianist, Stage Director nennen. Allerdings inszeniert sie auch in ihren anderen Arbeiten nur sich selbst und keine anderen Personen. *CARAVAN* ist aber vor allem deshalb eine Performance und keine Inszenierung, weil das gesamte Setup sehr weit vom klassischen Konzertsaal entfernt ist, sodass der Bezug zum (Musik-)Theateraum völlig fehlt. Es wurde nicht »in die Szenerie« bzw. auf eine Bühne gesetzt, sondern das gesamte Setup neu geschaffen.

Neo Hülcker und Stellan Veloce verbringen während ihrer Performance von *Ear Action* (2016) einige Minuten mit zwei Zuhörer*innen, die vor ihnen auf Stühlen sitzen. Die Kopfhörer, welche die Besucher*innen aufgesetzt bekommen, dienen als bespielbare Membran, die nur wenige Zentimeter vom Trommelfell entfernt ist, und damit einen großen Vertrauensvorschuss von der Besucher*in verlangt. Über das Geräusch von Bürsten, Geigenbögen oder die Vibration von mit Wasser gefüllten Schalen dringen die beiden Performer*innen in ihre Köpfe ein, und verschaffen ihnen ein sehr nahes, sehr persönliches Klangerlebnis.

Diese beiden Modelle zeigen vor allem den Wunsch nach dem Aufbruch der »vierten Wand«, nach einem Ende des »Ausstellens der Kunst und der Künstler*in«. Das Material, die Inspiration kommt von Menschen und soll sie auch erreichen, ganz persönlich ansprechen.

Ob man etwas nun Performance nennt oder nicht: Tatsächlich zählt letzten Endes immer die Wahrhaftigkeit, mit der man etwas tut – auch auf

der Bühne. Diese Eigenschaft, dieses Talent, ist ein wesentlicher Teil der Qualität eines Auftritts. Sie ist nicht bei jeder Person gleichermaßen vorhanden und sie steht auch nicht an erster Stelle, wenn man Sänger*in oder Instrumentalist*in ist, sondern es ist eben eine performative Qualität.

*

Die Auslegung des Begriffs der Performance ist eine Generationsfrage. Neue Musik nähert sich über neue Herangehensweisen von Musiker*innen an die Performancekunst an. Mehr Mut zum Ungewissen, ins Experimenthafte, Nicht-Ernste, Spielerische sind hier erste Schritte in die Zukunft. Performer*innen wollen näher an ihr Publikum heran, und das ist eine Chance, welche die Neue Musik unbedingt nutzen sollte, um die Zuschauer*in einzubinden und ihr die Wichtigkeit ihrer Präsenz ganz plastisch zu machen. Neue Begriffe benötigen, wie die alten auch, allgemeine Anerkennung. Bis sich diese gefunden haben, schadet es nicht, sämtliche Tätigkeiten, die man für ein Werk aufgewendet hat, ungeniert hinter dem eigenen Namen aufzulisten.

1. Die kursivierten Textteile sind Statements aus Frauke Aulberts eigener Praxis.

Frauke Aulbert ist Sopran, Stimmkünstlerin, Performance Artist, Kuratorin, Organisatorin, Autorin, Medienkünstlerin, Improvisatorin, Filmemacherin, Kostüm-, Web- und Grafik-Designerin. 2020 kuratiert sie in der Elbphilharmonie Hamburg das *Festival für Immaterielle Kunst* für Performance in Neuer Musik und experimentelle Musik in Performancekunst.