

positionen.

Texte zur aktuellen Musik



Other listening beings

#MusikfestBerlin

Berliner Festspiele

25.8. *MUSIK* 23.9. *FEST* 2020 *BERLIN*

In Zusammenarbeit mit



Neues
Programm –
neue
Termine



Gefördert durch



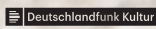
Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Förderer

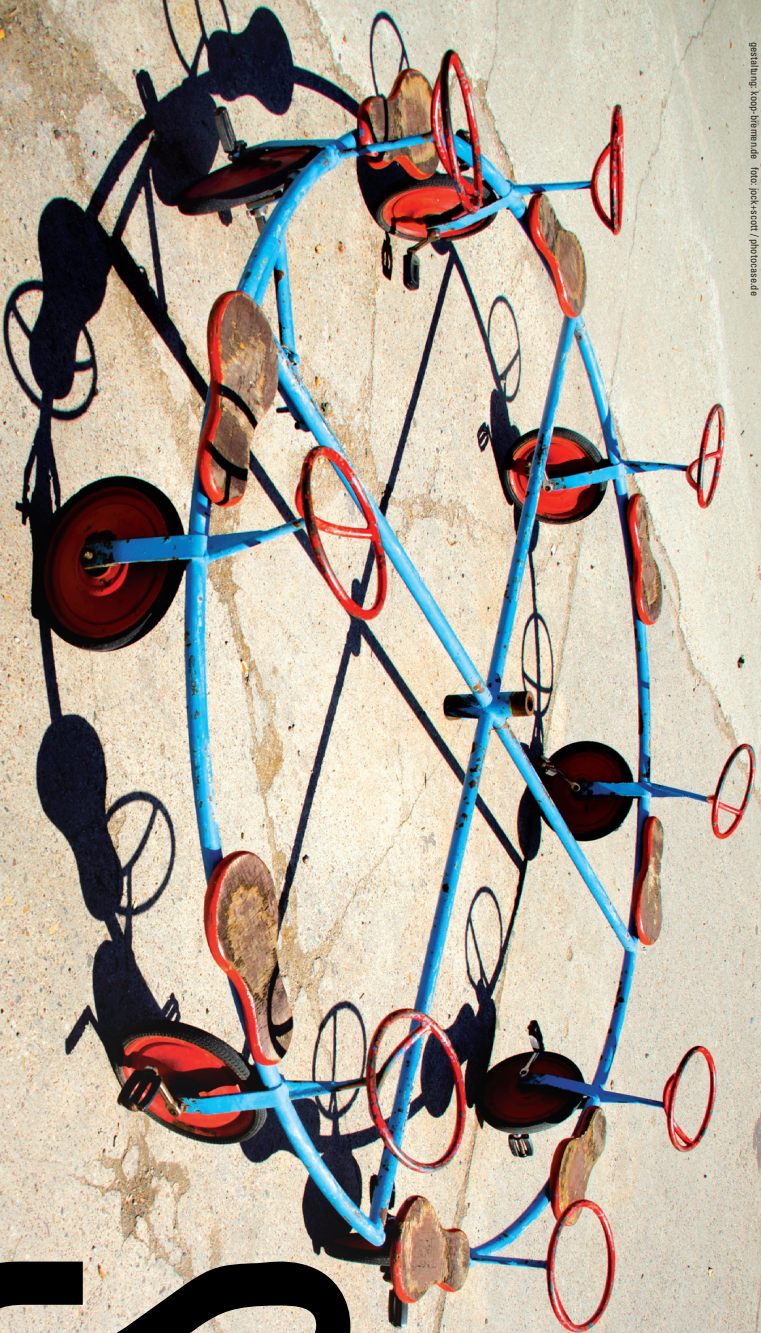


Aventis foundation

Medienpartner



gestaltung: loop hemmude foto: jockeystoff / photoscena



www.pgmm.de

SO!

...entscheiden und dabei bleiben

21. Biennale Aktuelle Musik in Bremen

20.–22.11.2020

pgmm
projektgruppe
neue musik

30 Jahre Klangwerkstatt Berlin Festival für Neue Musik 1990 - 2020

Klangwerkstatt Berlin
Festival für Neue Musik

6. bis 15. November 2020
Kunstquartier Bethanien
und / oder im Internet
www.klangwerkstatt-berlin.de

Gefördert durch

be Berlin

Senatsverwaltung
für Kultur und Europa

rainy days

Festival de musiques nouvelles
Philharmonie Luxembourg
12.-22.11.2020

come together



Premieres and new works by Georges Aperghis, Evelyn Ficarra, Irene Galindo Quero, Rama Gottfried, Catherine Kontz, Michelle Lou, Alvin Lucier, Nicholas Morrish, Max Murray, Damiano Picci and François Sarhan & William Kentridge

With Ensemblekollektiv Berlin, ensemble recherche, Ictus, L'Instant Donné, Noise Watchers, Orchestre Philharmonique du Luxembourg, UGDA, United Instruments of Lucilin, Anthony Braxton, Bijan & Keyvan Chemirani, William Kentridge, Stephen O'Malley, Nacho de Paz, Gwen Rouger, Sokratis Sinopoulos, Tamara Stefanovich, Markus Stenz and others



Orchestre
Philharmonique
Luxembourg

PHILHARMONIE



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture

Exclusive automobile partner



Mercedes-Benz

With kind support by



ernst von siemens
musikstiftung

DO 13. AUGUST 2020 20 UHR
AUENKIRCHE Wilhelmsaue 119 Berlin
ROBERT LIPPOK UND GAMUT INC
Tickets 12€ / 8€ über Reservix

SA 15. AUGUST 2020 15 – 18 UHR
KAPELLE DER VERSÖHNUNG
Bernauer Str. 4 Berlin
INSTALLATION VON GAMUT INC
Einlass laufend – Eintritt frei

AGGREGATE SUSTAIN

DIE KONZERTREIHE PRÄSENTIERT NEUE
WERKE FÜR COMPUTERGESTEuerte
PFEIFENORGELN IN EUROPA UND KANADA
MIT:

GAMUT INC
ROBERT LIPPOK
SETH HORVITZ AKA ROSE
JESSICA EKOMANE
PHILLIP SOLLMANN
KONRAD SPRENGER
STEFAN FRAUNBERGER
NILS HENRIK ASHEIM
ARTURAS BUMŠTEINAS
ROBERT VAN HEUMEN
GEORGE RAHI

FÖRDERER



MEDIENPARTNER

NEUE ZEITSCHRIFT
FÜR MUSIK



WWW.GAMUTINC.ORG

Grafikdesign
Marion Wörle

positionen.

Texte zur aktuellen Musik

Other listening beings

- 8 Impressum
- 9 Editorial
- 10 Checking the boxes with GRiNM
- Masatake Shinohara* 12 Die Resonanz zwischen philosophischem Denken und künstlerischen Praktiken während der ökologischen Krise in Japan
- Thomas Groetz* 20 »Musik unterliegt dem Druck, den die Gesellschaft auf unser Bewusstsein ausübt.«
- Sarah Johanna Theurer* 30 Connectivity equal to an escape...
- Frauke Aulbert* 39 Performance(kunst) und Neue Musik
- Jan Beuerbach* 46 Pygmalion und die Musik entäußerter Gehirne
- Anna Schürmer* 56 Ludo-Ästhetik: Künstl(er)i(s)che Welten
- Sven & Gerliene Schlijper-Karssenberg* 66 Todo es Musica: Der Alltag in der Anomalia Argentina
- 74 Bastard Assignments
Lockdown Jams: Ein Online-Tagebuch von Raphael Jacobs
- Cassandra Miller & Marja Christians* 76 **Special**
Potted plants and other listening beings
- Positionen* 84 All that dust; Cassandra Miller; Forced Entertainment / internil; Wittener Tage für neue Kammermusik; Genesis / Club Silencio; Neue Musik und Naturprozesse; Marion Saxer; Trio Catch; Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts; Lachenmann-DVDs; Éliane Radigue; Fortschrittsdenken in der Neue Musik; Bec Plexus; Ayumi Paul; Zeynep Gedizlioglu; Heroines of Sound; Jakob Ullmann; Kreidler / Tchiba; Grapefruits; N.N.; Poetry Jazz

curating conte

Curating Contemporary Music

CAS Kurs (15 Credit Points)
Hochschule für Musik FHNW, Basel

Weiterbildung zur Professionalisierung der kuratorischen Praxis von Musiker*innen, Dramaturg*innen, Musikvermittler*innen, Produzent*innen u.a. mit Inputs und Workshops von renommierten Kurator*innen und Wissenschaftler*innen sowie anwendungsorientierter Projektarbeit in Kooperation mit dem Festival ZeitRäume Basel.

Dozierende
Björn Gottstein, Heloisa Amaral, Bernhard Günther, Daniel Ott, Christine Fischer, Barbara Eckle, Johannes Kreidler, Theresa Beyer, Brandon Farnsworth u. a.

Anmeldeschluss
30.9.2020
Weitere Informationen
www.sonicsspacebasel.ch/curating

emporary music

IMPRESSUM

Positionen. Texte zur aktuellen Musik

Gegründet 1988 von Gisela Nauck und Armin Köhler

Erscheinungsweise vierteljährlich – Februar, Mai, August, November | 33. Jahrgang

Herausgeber + Redaktion: Andreas Engström & Bastian Zimmermann

Redaktionelle Mitarbeit: Katja Heldt

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), Heloisa Amaral (Brüssel), Sven Schlijper-Karssenberg (Amsterdam), Tim

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

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

Redaktionsadresse: Positionen GbR, Dunckerstraße 48, 10439 Berlin


Email: redaktion@positionen.berlin
www.positionen.berlin

Positionen print kosten als Einzelheft 10,50 € (+ 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

Positionen ist Mitglied im Netzwerk:



Mit freundlicher Unterstützung der:  ernst von siemens musikstiftung

Editorial

Wer hört wem wie warum und in welcher Situation zu? Und was wird eigentlich gehört? Die Perspektiven können zahlreich sein, die Hörgegenstände und Klangursachen sich je nach Perspektive wandeln. Musikalische Praxis verschiebt sich. Ungeahnte Hörer*innen erschließen sich. Mit *Potted plants and other listening beings* der Künstlerinnen Cassandra Miller und Marja Christians (Dank auch an Cassandra Miller für die Bereitstellung der Coverzeichnung!) findet sich im Special ein poetischer Text, der die Wahrnehmungen der uns so nah- und manchmal auch fernstehenden Zimmertopfpflanzen und ihr Hörvermögen zu artikulieren versucht.

Die Wahrnehmung von Welt, Umwelt in klimatischer wie politischer Hinsicht und den dadurch entstehenden Verhandlungen bzw. Verschiebungen in künstlerischer Praxis gehen auch die Hauptartikel nach: Der japanische Kunstkritiker Masatake Shinohara hat für uns über die Zusammenhänge der ›dark ecology‹ eines Timothy Morton, jüngsten klimatischen Katastrophen in Japan und den neuesten künstlerischen Tendenzen geschrieben. Thomas Groetz hingegen untersucht das Schaffen der Komponisten Luc Ferrari und Henning Christiansen in den 70er-Jahren und deren Bestreben ein künstlerisch-politisch adäquates Verhältnis zu ihrer Umwelt zu finden. Die Kuratorin Sarah Johanna Theurer zeigt anhand einiger spannender Positionen aus der Musikperformancekunst wie die ästhetisch-politisch-mythischen Dimensionen von Stimme im Bildenden Kunst-Kontext reflektiert werden. Dieser seit einigen Jahren erstarkenden Tendenz von auditiver Kunst in Galerie- und musealen Kontexten geht – aus der Interpret*innenperspektive – auch die Sängerin Frauke Aulbert nach und bespricht – ausgehend von den Widersprüchen in ihrer Musizierpraxis – einige aktuelle Performance-Positionen. Jan Beuerbach schaut mit der Gegenwart in die Zukunft und reflektiert die philosophischen Herausforderungen des weltweit ersten neuronal gesteuerten Synthesizer cellF des Künstlers Guy Ben-Ary. In die weiten Welten des Computerspiels stürzt sich Anna Schürmer, indem sie nach kompositorischen Konzepten sucht, die sich solcher Gaming-Strategien annehmen und darin die musikalische Praxis verschieben. Und ganz praktisch, weil geografisch verschoben, unternehmen Sven und Gerliene Schlijper-Karssenberg einen musikalischen Trip durch das experimentelle Musikschaffen Argentinien. Nehmt das Mobilgerät zur Hand und lasst euch von den Verlinkungen inspirieren!

Auch einige der ›Positionen‹ wie die von Rita Argauer, Jakob Böttcher oder Irene Lehmann thematisieren im nun schon zweiten Heft des kulturellen Corona-Lockdowns die neuen Herausforderungen künstlerischen Schaffens anhand von Youtube-Streams und Online-Festivals sowie seit Neuestem Live-Performances vor 50 Zuschauer*innen.

Über dieses Heft hinausgehend möchten wir darauf verweisen, dass in den Sommermonaten Raphael Jacobs eine Art Tagebuch auf der Positionen-Website veröffentlicht wird, das die *Lockdown Jams* der britischen Gruppe Bastard Assignments textlich begleitet. Link in Bio...äh Heft!

Wir wünschen also viel Spaß und Anregung bei der Lektüre und Sichtung des Hefts 124!

Bastian Zimmermann, Andreas Engström & Katja Heldt

Schreibt uns an redaktion@positionen.berlin

Besucht uns auf www.positionen.berlin, um Online-Texte zu lesen und den Newsletter zu abonnieren. Außerdem folgt uns auf www.facebook.de/positionen.zeitschrift sowie auf Twitter und Instagram unter @PositionenMusik

Checking Boxes with GRiNM

Chapter 2: Curators of New Music Festivals

Fill in the blanks and send a photo to: genderrelationsinnewmusic@gmail.com

Race / Ethnicity / Migratory Background?			
Class / Socio-economic Background?			
Gender (m/f/d)?			
Acht Brücken Festival Köln			
Louwrens Langevoort			
BAM! Berliner Festival für aktuelles Musiktheater			
Ulrike Brand			
Guy Coolen			
Désirée Meiser			
Roland Quitt			
Rainer Simon			
Marion Wörle			
Biennale Aktueller Musik Bremen			
Christoph Ogiermann			
cresc - Biennale für aktuelle Musik Frankfurt Rhein Main			
Christian Fausch			
Michael Traub			
Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik			
Thomas Schäfer			

Race / Ethnicity / Migratory Background?			
Class / Socio-economic Background?			
Gender (m/f/d)?			
Donaueschinger Musiktage			
Björn Gottstein			
ECLAT Festival			
Christine Fischer			
Festival Archipel Genève			
Denis Schuler			
Marie Jeanson			
Festival für Immaterielle Kunst			
Frauke Aulbert			
Sonic Matter Zürich			
Katharina Rosenberger			
Julie Beauvais			
Lisa Nolte			
Festival Rümlingen			
Christian Dierstein			
Lydia Jeschke			
Thomas Meyer			
Daniel Ott			
Marcus Weiss			
Sylwia Zytynska			

Race / Ethnicity / Migratory Background?			
Class / Socio-economic Background?			
Gender (m/f/d)?			
Heroines of Sound			
Bettina Wackernagel			
Klangspuren Schwaz			
Reinhard Kager			
Klangwerkstatt Berlin			
Stefan Streich			
klub katarakt Hamburg			
Jan Frederik Feddersen			
Robert Engelbrecht			
MaerzMusik – Festival für Zeitfragen Berlin			
Berno Odo Polzer			
Münchener Biennale Festival für Neues Musiktheater			
Manos Tsangaris			
Daniel Ott			
NOW! Festival für Neue Musik Essen			
Hein Mulders			
Ruhrtriennale			
Stefanie Carp (Intendanz)			
Matthias Osterwold (Musik)			
Tonlagen – Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik (Hellerau)			
Carena Schlewitt (Intendanz)			
Moritz Lobeck (Musik)			

Race / Ethnicity / Migratory Background?			
Class / Socio-economic Background?			
Gender (m/f/d)?			
Ultraschall Festival für Neue Musik			
Rainer Pöllmann			
Andreas Göbel			
Wien Modern			
Bernhard Günther			
Wittener Tage für neue Kammermusik			
Harry Vogt			
ZeitRäume Basel: Biennale für neue Musik und Architektur			
Bernhard Günther			

All information was compiled from publicly available sources for more: grinm.org

GRiNM

Die Resonanz zwischen philosophischem Denken und künstlerischen Praktiken während der ökologischen Krise in Japan

Masatake Shinohara

Timothy Morton erklärt, dass wir in einer Welt der Hyperobjekte gefangen sind. Sie werden in solch unerhörten Ausmaßen durch Zeit und Raum verteilt, dass sie die Maßgaben der anthropozentrischen Raumzeit überschreiten.¹ Obwohl wir an ihnen hängen und von ihnen berührt werden, können wir uns nicht ihrer Wirklichkeit sicher sein. Die bewohnte Welt ist ungreifbar außerhalb des menschlichen Denkens. Mortons Erläuterungen folgend könnten wir sagen, dass die Wirklichkeit der Welt verbunden ist mit einem gewissen Mysterium. Dinge in der realen Welt sind unaussprechlich oder geheim. Dinge ziehen sich aus unserer Zugriffszone zurück. In *Realist Magic* argumentiert Morton deshalb: »Because a thing withdraws, it disturbs us with an excess over what we can know or say about it, or what anything can know or say about it – this excess is a nothingness, not absolutely nothing, but not something to which one can point.«²

In Mortons Augen wird der Exzess der Dinge als Nichtigkeit formuliert. Wie haben wir uns das vorzustellen und festzulegen, was Morton Nichtigkeit nennt? Insofern es mitten in der realen Welt auftritt, existiert es als etwas Physikalisches. Laut Morton ist etwas ›da‹. Es ist »a certain physicality whose phenomena I cannot predictably demarcate from its reality in advance.«³ Indes: Insofern es

sich dem menschlichen Zugriff entfernt, fühlt es sich als nichtexistent an.

Aus meiner Perspektive verbleibt die Wirklichkeit der Dinge außerhalb der gewöhnlichen menschlichen Lebenswelt. Mehr noch, sie liegt am äußersten Rand der gewöhnlichen Welt. Wir könnten sagen, dass es dort eine Kluft zwischen der gewöhnlichen Lebenswelt und der wirklichen Welt gibt. Wie *Matrix* zeigt, könnte unsere gewöhnliche Welt von einem falschen ›Erfahrungsreichtum‹ erstickt werden. Im Gegensatz dazu ist die reale Welt eine verdorbene Welt, das, »what remains of our reality outside the Matrix after the catastrophe.«⁴

Wenn katastrophische Ereignisse stattfinden, fühlen wir uns, als seien wir in die reale Welt mit ihren ruinierten und verdorbenen Umständen zurückgefallen, die die menschliche Existenz überwältigen und beherrschen. Allerdings ist in der realen Welt nicht alles ruiniert. Inmitten dieser ruinierten Situation gibt es eine Reihe von Rissen, durch die ein Wunder geschehen kann.

Ich behaupte, dass die Welt, in der das menschliche Leben verwurzelt ist, zweifaltig ist. Diese Zweifaltigkeit der Welt kann in einer Einheit der Welt aufgehoben werden. Wir bevölkern die Zweifaltigkeit, die Zwischenräume dieser Welt. Auf der einen Seite ist sie eine Welt der menschlichen Lebewesen,

die sich von der natürlichen Welt unterscheidet. Indes bewohnen wir auf der anderen Seite die Welt der natürlichen Dinge, die jede Form menschlicher Präsenz überschreiten. Naturkatastrophen lassen

so small that even a gust of wind could have blown me away. In that moment, I could also feel the reality of standing right here, in this body. To grasp that we exist, silence is necessary.«⁷

Worauf es also ankommt, ist, die Idee der Welt als unsere existenzielle Bedingung in der schieren Realität der ökologischen Krise neu zu denken.

uns spüren, wie der grundlegende Unterschied zwischen der Welt der Menschen und der Welt der Natur aufgelöst wird. Worauf es also ankommt, ist, die Idee der Welt als unsere existenzielle Bedingung in der schieren Realität der ökologischen Krise neu zu denken.

Die Stille der ›conditio humana‹

Im Angesicht katastrophischer Ereignisse wie Erdbeben, Taifune, Überschwemmungen und Tsunamis werden wir von Naturkräften überwältigt, die jedes menschliche Maß übersteigen. In dem Moment, wo das ökologisch zerstörerische Ereignis geschieht, kann die Struktur unseres Fühlens drastisch erschüttert werden. In Japan ist die dreiteilige Katastrophe eines großen Erdbebens, Tsunamis und des Unfalls in einem Atomkraftwerk, die hier unter dem Namen 3/11 firmiert, immer noch bestimmend. Es hat verschiedene Reaktionen darauf gegeben. Zu ihnen gehören der wichtige Fotoband der japanischen Fotografin Rinko Kawauchi mit dem Titel *Light and Shadow*.⁵ Der Romancier und Fotograf Teju Cole erklärt, dass Kawauchis Arbeit eine von mehreren Antworten auf eine Tragödie ist, sie aber zugleich darüber hinausgeht und uns eine neue Sprache gibt.⁶ Was mich betrifft, hat mich der Eindruck von Stille fasziniert, der von den Fotos ausgeht. In ihrem Nachwort erklärt Kawauchi: »Against this leveled ground of rubble, the sky looked broader and more expansive than ever. Standing there for a while, I considered the smallness of my existence;

Mit ihren Worten können wir sagen, dass die zukünftige Möglichkeit einer anderen Art von Welt zu einem großen Teil davon abhängt, wie wir die ungeheure Weite der Welt verstehen, die über die Kleinheit des Menschen hinausgeht. Üblicherweise zollen wir ihr keine Beachtung. Wird die menschliche Welt aber einmal gestört durch eine Naturkatastrophe wie ein Erdbeben und ein Taifun, dann werden wir in die Weite der uns umgebenden Welt geworfen.

Kawauchis Tat einer fotografischen Visualisierung der Welt strebt nicht nach einer oberflächlichen Repräsentation des gemeinen Lebens. Sie tritt vielmehr aus dem schmalen Riss in der Mitte des gewöhnlichen Lebens heraus. Ihre Rede – »to grasp that we exist, silence is necessary« – suggeriert auch, dass ihre fotografische Arbeit auf der Überzeugung beruht, dass die Stille eine grundlegende Bedingung der menschlichen Existenz ist. Was halten wir davon?

Erstens behandelt die Idee von Stille die Innerlichkeit, genauer gesagt: die Zurückgezogenheit von der Offenheit der öffentlichen Welt. Jedoch steht sie nicht notwendig in Beziehung mit dem, was man gemeinhin als Privatheit oder als Isolation bezeichnet. Wie Kevin Quashie in *The Quiet of Blackness: Davis and Coltrane* ausführt, dürfen wir erklären, dass Innerlichkeit expressiv ist. Es geht darum, »all the chaotic and creative energies that shape one's human self, that expansive range of feelings and desires and capacities that are beyond one's control but that alight everything.«⁸



Untitled © Rinko Kawauchi, auch Seite 17 und 18.

Vielleicht bedeutet dies, dass Stille als Quelle von Ausdruck eine Unbeweglichkeit hervorbringt, die außerhalb der verknöcherten Öffentlichkeit verbleibt, in der die banale und lärmende Meinung, das Stereotyp und die beschränkte Einbildungskraft herrschen. Kawauchis Bilder visualisieren diese Stille in der Mitte der unterbrochenen Welt auf eine solche Art und Weise, dass sie uns aufmerksam machen auf die reale und chthonische Physikalität der Welt, in der wir gefangen sind.

Zweitens hat die Idee von Stille etwas mit einem gewissen Gefühl von Wirklichkeit zu tun. Wenn wir uns auf dieses Gefühl verlassen, können

wir uns unserer Lebendigkeit sicher sein. Gewöhnlich bleibt es jedoch unfassbar, außerhalb des Bereichs des gewöhnlichen Lebens. In dem Moment, wenn die Unterbrechung und Desintegration der gewöhnlichen Lebenswelt geschieht, entdeckt man, dass wir umgeben sind von einer Stille, der wir entgegenstehen. Die Entdeckung der Stille tritt inmitten von Schutt und Asche auf. Sie wird aus den Beschränkungen des gewöhnlichen Lebens entlassen, das von der Logik sozialer Kontrolle beherrscht wird. Kawauchi findet den Boden, auf dem sie ihre eigene Existenz inmitten der Anomalie einer zerfallenen Welt fühlen kann.

In dieser Offenheit interagieren viele der Elemente, die von den Zwängen der gewöhnlichen Welt des Menschen befreit wurden.

Der unbegrenzte Ort und seine Fragilität

In einem Interview erklärt Kawauchi: »I need many elements to come together in a series to create a mood not just portraits, but landscapes and tiny details and also the mood, the sky, the air. It's about creating mystery, but also expressing my

my intuition without thinking. Thinking too much is boring, not good. It stops the surprising from coming through. When a picture happens, I just say ›Thank you‹ and move on. It is only afterwards that I become an editor and impose the meaning on the work.«¹⁰

Wir können argumentieren, dass Kawauchi die Wirklichkeit der sinnlichen Welt berührt, in der verschiedene Dinge geschehen. Kawauchis Intuition mag den Eindruck erwecken, als gehe diese

Die Entdeckung der Stille tritt inmitten von Schutt und Asche auf.

own feelings about time passing, the fragility of life. They are metaphorical images, really, [about] how fragile our world is.«⁹

Meines Erachtens ähnelt Kawauchis Sinn für die Fragilität der Welt stark dem von Morton. Was sie beide gemeinsam haben, ist die Intuition, dass die Welt, die wir bevölkern, als ein größeres Ganzes vorgestellt wird, als die große Vernetzung. Sie ist ein Ort der weiten Offenheit, in der verschiedene Dinge koexistieren können und eine Art von fluider und sinnlicher Stimmung schaffen. Wie aber Kawauchis »sympathy with small things in the bigness of nature« zeigt, bewundert sie nicht die Ganzheit der Natur selbst. Sie ist sich vielmehr der Wirklichkeit der kleinen Dinge bewusst, die nicht vom fixierten Ganzen unterdrückt werden. Aus diesem Grund ist der Bereich der Vernetzung unabgegrenzt, steht jenseits unseres konzeptuell fixierten Rahmens. Für Kawauchi muss die Weite des Vernetzungsfeldes mit der Winzigkeit multiplexer Dinge zusammengedacht werden. Während verschiedene Elemente miteinander verbunden sind, werden sie doch nicht zu einem stabilen Ganzen reduziert. Sie behalten immer noch ihr eigenes individuelles Was-auch-immer.

Bezüglich ihrer Methode erklärt Kawauchi: »It's about finding a certain space of mind, if that makes sense. When I am shooting, I am following

Welt einer offengelassenen Vernetzung selbst über das menschliche Denken hinaus. Morton formuliert, dass »one finds oneself on the insides of much bigger places than those constituted by humans.«¹¹ In dem Moment, wenn wir diesen Bezirk betreten, können wir fühlen, wie die Zeit in dieser weltlichen Realität vergeht, und den Grundfesten unserer eigenen Existenz gewahr werden. Eine weitere wichtige Sache ist, dass sowohl Kawauchi als auch Morton auf die Fragilität der Welt zu sprechen kommen. Kawauchi evoziert die Unbeständigkeit der Vernetzung, wenn sie über ihre »feelings about time passing« spricht. Dies meint hier, dass alles ununterbrochen vorbeigeht, niemals fixiert ist. Die Welt der unabgegrenzten Vernetzung ist instabil.

Auf eine ähnliche Art und Weise berührt Morton die Frage nach der Unbeständigkeit und Fragilität dieses Bereichs, in der Dinge miteinander verbunden sind: Er erklärt, dass »in order to exist, objects must be fragile.«¹² In seinen Augen liegt der für die fragilen Objekte darin, dass der Raum, in dem sie geschehen, unheimlich und mysteriös ist. Es handelt sich um die ästhetische Dimension, in der der Tod vonstattengeht. »It turns out that objects are dying around us all the time, even as they give birth to other objects.«¹³ Das soll meinen: Fragil ist nicht bloß der ökologische Ort selbst.

Jedes der verschiedenen Elemente, die zusammenkommen, ist ebenfalls fragil und unvollständig. In diesem Ort existieren viele Elemente nebeneinander, ohne in einem einzigen Ganzen gebunden zu werden. Außerdem stimmt Kawachis Auffassung von Realität mit dem überein, was Morten »the aesthetic dimension« nennt. In seinen

sowohl die Panik als auch die Stille miteinander vermischt sind.

In einer E-Mail-Korrespondenz mit ihm erklärt er, dass sein Hauptthema hier eine Erforschung der vorsprachlichen und unbewussten Atmosphäre ist, von der menschliche Körper und Einrichtungen ausgehend organisiert werden. In seinen

Im Angesicht der Fragilität der spektakulären Welt extrahiert Umezawa Klangmaterialien unter dem Tarnmantel der massenmedialen Allgemeinheit.

ist dies eine Leere. Leere ist eine buddhistische Konzeption. Es ist »a light-touch sense of the openness and illusoriness of things, without cynicism.«¹⁴ Vielleicht meint dies, dass der ökologische Raum nicht ein klares Substrat, sondern eher ein ephemeres und fluides Reich der Offenheit ist. Es ist ein unberührbares und sinnliches Gebiet, das außerhalb von unserem Zugriff liegt.

Klangportrait der dunklen chthonischen Realität
Der Schock über die Katastrophe, die über uns hereinbricht, ist nicht auf das körperliche und geistige Leiden beschränkt. Er kann auch spiritueller und innerlicher Natur sein. Als wir von dem 3/11-Desaster überwältigt wurden, waren wir uns der Kluft zwischen der gewöhnlichen Welt und der realen Welt bewusst.

In diesem Sinne ist die Musik des Klangkünstlers Hideki Umezawa von entscheidender Bedeutung, weil sein Kunstwerk *Portrait Re:Sketch* eine feinsinnige Antwort auf die Folgen der Katastrophe ist. Indem Umezawa elektronische Klänge, Stimmen und grummelnde Geräusche mischt und verstärkt, artikuliert dieses Kunstwerk eine existenzielle Beunruhigung über die Welt, die wir bewohnen. Es handelt sich um ein Klangportrait der aufgebrochenen japanischen Inseln, eine abstrakte Klangszene der vieldeutigen Umstände, in denen

Worten handelt es sich um die Umwelt und die Beziehung, die ihn selbst umgibt. Wenn sein Begriff von Umwelt etwas Klingendes, eine sonische Kraft impliziert, könnten wir sagen, dass dieses Gefühl mit Gilles Deleuzes Vorstellung einer klanglichen Materialität resoniert. Wie Claire Colebrook dies in ihrem Aufsatz »Escaping Meaning, Escaping Music« ausführt, betrifft Deleuzes Argumentation »the organization of sound matters into the beating out of a tempo and the distribution of tonalities.«¹⁵ In Verbindung mit Deleuzes Gedankengang können wir argumentieren, dass Umezawas Musik die ursprünglichen Klangmaterialien einfängt, aus denen der gefesselte menschliche Körper hervorgeht.

Dennoch ist die klangliche Materialität seiner Musik etwas verschieden von den unberührten Klängen der Ära vor der Lärmbelästigung, die so typisch für das moderne Industriezeitalter ist. Umezawa erklärt mir, dass *Prepared Garden* aus verschiedenen Stimmen besteht, die man während der Fernsehberichterstattung der 3/11-Katastrophe hören konnte. Er nimmt diese Stimmen und Klänge auf, verfeinert sie und organisiert sie im Rahmen eines Kunstwerks. Der Titel *Prepared Garden* beruht auf seinem Eindruck, dass die spektakulären Bilder der Fernsehübertragung unreal sind. Es sei als wäre die Naturkatastrophe mechanisch kontrolliert in einem künstlichen Miniaturgarten



beschlossen gewesen. Die Wirklichkeit des Desasters wird auf die Maße fixierter Bilder reduziert, womit gesagt ist, dass die Zirkulation der Stimmen und Bilder bei der Fernsehübertragung in der öffentlichen Sphäre der Stereotype eingeschlossen ist. In diesem Sinne können wir denken, dass Umezawas Gefühl mit Guy Debords Vorstellung einer Gesellschaft des Spektakels übereinstimmt, weil Debord das moderne Leben als eine immense Akkumulation von Spektakeln auffasst: »Everything that was directly lived has receded into a representation.«¹⁶ Worum es Debord geht, ist die Frage, wie wir die Trennung zwischen der unmittelbar gelebten Erfahrung und dem spek-

takulären Raum von Technologien der Massenmedien überwinden können. In seinen Augen ist die Überwindung der Spektakel-Gesellschaft schwierig, weil sie derart intakt ist. Im Moment der Katastrophe aber erkennen wir, dass die Gesellschaft des Spektakels überhaupt nicht stabil ist. Was dann deutlich wird, ist, wie sie im ständigen Kontakt mit den Zeiten und Räumen steht, die über die menschliche Präsenz hinausgehen. In dem Moment, wo wir von Naturkatastrophen überwältigt werden, erkennen wir, dass es einen Spalt zwischen der spektakulären Welt und der natürlichen Welt hinausgeht. Im Angesicht der Fragilität der spektakulären Welt extrahiert Um-



ezawa Klangmaterialien unter dem Tarnmantel der massenmedialen Allgemeinheit. Er versucht, die Bilder und Stimmen zu befreien, die in diesem Spektakel künstlich erschaffen werden, und entnimmt ihnen reine und unsichtbare Materialien. In diesem Sinne kreierte sein Klang eine andere Art von Soundscape – um genauer zu sein: ein unterirdischer Soundscape, der von der Gesellschaft des Spektakels getrennt ist.

Erkundung eines sicheren Ortes inmitten des Verfalls der Welt

Mein Hauptanliegen in diesem Essay lautet: Wie können wir ein gutes Leben nach der Naturkata-

strophe haben, wenn alles um uns herum zerbrochen erscheint? In diesem Sinne erkundet dieser Essay die existenziellen Bedingungen, die es uns erlauben, die Realität des Seins als lebendig zu fühlen. Und ich zeige auch, dass Philosophie während einer ökologischen Krise in Resonanz mit verschiedenen zeitgenössischen Kunstprojekten vorzugehen hat. Was mir wichtig ist, ist Kawauchis Bilderwelt der Stille inmitten des Desasters und Umezawas Klangportrait der dunklen chthonischen Realität.

In der Tat stimmt die japanische Raumvorstellung mit der Vergänglichkeit verschiedener Rituale wie dem ›Hanami‹ überein. Was bei diesen

Ritualen von Bedeutung ist, ist die Betrachtung natürlicher Dinge, die die menschliche Lebenswelt umgeben. ›Hanami‹, ein Akt der Betrachtung von Blumen, ist ein immersives Ereignis: Menschen gehen in die Natur und schauen in der Natur vorkommende Dinge wie Blumen an. Während sie schauen, betreten die Leute eine traumartige Bilderwelt der natürlichen Dinge. Manchmal breiten die Menschen eine bescheidene Matte in einem kleinen Ort wie einem Park aus und versammeln sich dort. Sie feiern die Ankunft des Frühlings und erfreuen sich daran. Traditionell sind diese Rituale aber von einem Sinn für die Etikette reguliert, die sich durchaus von einer strengen Regel unterscheidet. Die Etikette wird im Gleichklang mit den Feinheiten der natürlichen Umgebungswelt kultiviert. In diesem delikaten sicheren Raum verschwimmen die Grenzen zwischen den Bezirken von Mensch und Natur.

Aus dem Englischen übersetzt von
Patrick Becker-Naydenov

1. Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2013, S. 1
2. Timothy Morton, *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*, Ann Arbor: Open Humanities Press 2013, S. 47
3. Timothy Morton, »Buddhaphobia: Nothingness and the Fear of Things« in Marcus Boon, Eric Cazdyn und Timothy Morton, *Nothing: Three Inquiries in Buddhism*, Chicago: University of Chicago Press 2015, S. 203.
4. Slavoj Žižek, *The Parallax View*, Cambridge / Mass / MIT Press 2006, S. 312
5. Rinko Kawauchi, *LIGHT and SHADOW*, Kanagawa: Super labo, 2014
6. Teju Cole, »Pictures in the Aftermath« in *The New York Times Magazine*, 11. April 2017 (<https://www.nytimes.com/2017/04/11/magazine/pictures-in-the-aftermath.html?smid=tw-share>)

7. Siehe ebd. Rinko Kawauchi
8. Kevin Quashie, »The Quiet of Blackness: Miles Davis and John Coltrane« in *Audio Culture: Readings in Modern Music*, hrsg. von Christoph Cox und Daniel Warner, London: Bloomsbury 2017, S. 73–84
9. Sean O'Hagan, »Sympathy with small things: the luminous fragility of Rinko Kawauchi« in *The Guardian*, 26. Oktober 2018. (<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/26/rinko-kawauchi-taylor-wessing-photographic-portrait-prize-national-portrait-gallery>)
10. Ebd.
11. Timothy Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, New York: Columbia University Press 2016, S. 11
12. Timothy Morton, *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*, Ann Arbor: Open Humanities Press 2013, S. 188
13. Ebd., S. 188
14. Ebd., S. 223
15. Claire Colebrook, »Escaping Meaning, Escaping Music« *CR: The New Centennial Review*, Jg. 18, Nr. 2, 2018, S. 16
16. Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Übersetzung Ken Knabb, Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets 2014, S. 2

Masatake Shinohara arbeitet derzeit als Privatdozent an der Universität Kyoto. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen zeitgenössische kontinentale Philosophie, Umweltwissenschaften, Architektur und Kunst.

»Musik unterliegt dem Druck, den die Gesellschaft auf unser Bewusstsein ausübt«

Über die Forderung, in der Kulturproduktion politische Inhalte zu berücksichtigen

Thomas Groetz

Die 1960er und 1970er Jahre gelten als die Zeit der Verheißung einer neuen (westlichen) Gesellschaft. Parallel zu diesen Jahrzehnten des Aufbruchs entwickelte sich eine dynamische Kultur. Bereits in den frühen 1960ern auftauchende Strömungen wie Fluxus und Minimal Music brachen mit den bildungsbürgerlichen Standards der Hochkultur, unter anderem mit der Überkomplexität der neuen Musik, während gegen Ende des Jahrzehnts von den Künstler*innen aller Sparten eine gesellschaftspolitische Relevanz ihres Tuns eingefordert wurde. Dieses Diktum scheint auch in unserer Gegenwart seit einigen Jahren wieder auf, doch die Lage der Dinge vor 50 Jahren lässt sich schwerlich mit der jetzigen Situation vergleichen, schon allein, weil heutzutage Wirklichkeit durch die fortschreitende Digitalisierung aller Lebensbereiche nicht nur von dem Phänomen der Virtualität bestimmt wird, sondern zugleich auch von dem durchdrungen ist, was Jean Baudrillard bereits in den 1970er Jahren als Simulation bezeichnet hat. Dabei geht es unter anderem darum, dass sich die Bezüge zwischen Wirklichkeit und Zeichenhaftigkeit mehr und mehr verunklaren und selbst ununterscheidbar werden. Man muss zynisch, oder dem Zeitgeist komplett erlegen sein, um das gut zu finden. Das Phänomen der Simulation lähmt nicht nur die politischen Diagnosen

und Handlungsräume, sondern macht auch die Kultur zu einem Feld, in der eine entleerte, aber gleichwohl wirkmächtige Zeichenhaftigkeit Konkretes überlagert und verdrängt. In der bildenden Kunst ist das (logischerweise) deutlich sichtbar: Ein Großteil der abstrakten Malerei aus den letzten zwanzig Jahren präsentiert als synthetisch zu bezeichnende Formen und Strukturen, die keine Verbindung mehr zu Gegenständlichem aufweisen, wie es noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Fall war. Selbst gegenständlich erscheinende Kunst wird von virtuellem Personal bevölkert, wie etwa die Bilder von Neo Rauch. In den besagten 1960er und 1970er Jahren waren demgegenüber die Anschaulichkeiten und folglich auch die Kämpfe um Zeichen und um Inhalte noch etwas realer.

Neben diesem grundsätzlichen Unterschied wird deutlich, dass sich die historischen Versuche, politische Wirklichkeit in Kunst und Musik einzubeziehen, in vielerlei Hinsicht als problematisch erwiesen haben. Schaut man konkret in damalige Lebens- und Werkläufe bestimmter Komponist*innen hinein, so zeigt sich, welche zwispältige Resultate gesellschaftspolitische Forderungen hervorbrachten: Verbogene Biografien und desorientierte Kulturschaffende, die unter dem Druck ihrer Gegenwart halbherzige, und darum

folgenlose »Lösungen« in die Welt setzten. Andere verfielen in die grundsätzliche Infragestellung ihrer eigenen Kreativität und traten Rückzüge und Ausflüchte unterschiedlicher Art an (aufs Land ziehen, Filmmusik schreiben usw.). Um das Fazit vorweg zu nehmen: Kunst lässt sich nicht auf ein diesseitiges Notwendigkeitskonzept reduzieren,

farm, die er sich auf dem dänischen Land eingerichtet hatte. Und er konzentrierte sich auf seine Verbindungen zur Welt der bildenden Kunst, etwa auf die Zusammenarbeit mit Joseph Beuys.

Doch 1969 führte auch dieser Weg zunächst an ein Ende, bzw. in die Aporie. Am 27. Februar 1969 fand in der Berliner Akademie der Künste eine

Um das Fazit vorweg zu nehmen: Kunst lässt sich nicht auf ein diesseitiges Notwendigkeitskonzept reduzieren, wenn man in Betracht zieht, was Kultur in vielen tausenden Jahren war.

wenn man in Betracht zieht, was Kultur in vielen tausenden Jahren war. So ähnlich sah es wohl auch die kalifornische Musikgruppe The Residents bzw. der Komponist N. Senada, der in seiner *Theory of Obscurity*¹ aus den 1970er Jahren betont, dass ein Künstler nur dann den reinsten Ausdruck seiner Kunst hervorbringen kann, wenn die Erwartungen und Einflüsse der Außenwelt überhaupt nicht berücksichtigt werden.

Heutzutage sind wir allerdings so weit, dass manche serviceorientierte Kulturarbeiter*innen sogar erwägen oder fordern, den Begriff Kunst, beziehungsweise Musik aufzugeben; zugleich halten sie jedoch an ihren institutionalisierten und privilegierten Stellungen fest. Mit einer solch doppelbödigen Haltung wären die Komponist*innen, die in den Strudel der 1960er Jahre geraten waren, schwerlich durchgekommen, obwohl auch sie überkommene Kunstbegriffe rückhaltlos hinterfragten.

*

Dies betrifft zum Beispiel den dänischen Komponisten Henning Christiansen, der in den frühen 1960er Jahren seine akademische Stellung aufgab, bzw. von der Institution entfernt wurde, an der er Fluxus-Veranstaltungen durchgeführt hatte. Christiansen lebte dann von einer Kaninchen-

seiner letzten gemeinsamen Aktionen mit Beuys statt, die unter dem Titel *Ich versuche dich freizulassen* – wobei in Klammern das Wort *machen* hinzugefügt wurde – angekündigt war. Die Aufführung dauerte nicht länger als 25 Minuten, denn dann stürmte das Publikum die Bühne, ergriff im Hintergrund befestigte Feuerlöscher und vernebelte das Bühnengeschehen bzw. setzte die Performer unter Wasser. Unter »Freiheit« und »frei machen« verstand die marxistisch geprägte und destruktiv veranlagte Studierendenschaft jener Zeit etwas anderes, als nach Partituren Geige und Klavier zu spielen, die aus auf Notenständern drapiertem Sauerkraut bestanden. Von Joseph Beuys wird berichtet, dass er nach dem mutwillig abgebrochenen Konzert bis zum Morgengrauen mit dem Publikum diskutierte, doch Henning Christiansen wartete frierend und durchnässt hinter der Bühne.

Das Konzert wurde zu einer Kehrtwende im musikalischen Schaffen des Komponisten. Eine erste Antwort auf das Erlebte war die programmatisch zu verstehende Tonbandmusik *Requiem of Art*, die er in Teilen im Kontext einer weiteren gemeinsamen Performance mit Joseph Beuys verwendete, der dreieinhalbstündigen Aktion mit dem Titel *Celtic (Kinloch Rannoch)*, die 1970 zunächst am College of Art in Edinburgh aufgeführt wurde. *Requiem of Art* lässt sich übersetzen als »Requiem auf die Kunst« – ein Abgesang, ein

bewusst vollzogenes Ende wird hier beschworen, und als eine Art Totenmesse inszeniert. Im Stück verweisen unter anderem Glockenklänge, Orgelmusik und christliche Chorgesänge auf diesen Sachverhalt. Hier spielt die Erschütterung des Glaubens an die Kunst und ihre Möglichkeiten eine Rolle, die in den studentenbewegten Aufbrüchen der späten 1960er Jahre zum Ausdruck kam. Dabei ging es nicht nur um eine Auflehnung gegen die bürgerliche Repräsentationskultur und ihre Rituale, sondern auch um die Ablehnung der künstlerischen Avantgarde, die von der radikalen linken Kulturkritik als selbstbezüglich und letztlich unnütz verurteilt wurde.

Doch was das 2016 wiederveröffentlichte *Requiem of Art* auch heute noch interessant macht, ist die Tatsache, dass es nicht den tagespolitischen Erfordernissen folgt oder entspricht, sondern grundsätzlicher, und zudem doppelbödig angelegt ist. Es zelebriert Abschiedsstimmung, bietet zugleich jedoch einen Ausblick auf etwas Neues, Zukünftiges an. Die Komposition endet überraschend mit einem walzerartigen Klavierstück, das sich stilistisch deutlich von der musique concrète-artigen Gesamttextur unterscheidet. Christiansen implantierte dem *Requiem* den Beginn seiner sechsteiligen Klaviersuite *Satie auf hoher See* ein, die mehr oder weniger Stilkopien der Musik des Franzosen vorführt. Christiansens Interesse an Erik Satie wurde nicht erst 1969 geweckt, sondern schon ein paar Jahre zuvor, doch nun wird er konkret zu einer Identifikationsfigur – ein Komponist, der ähnlich wie Christiansen außerhalb der institutionalisierten Musik agierte. Wenn man genauer hinschaut, erkennt man, dass die Frage nach einem gesellschaftsbezogenen Komponieren auch zu Saties Zeiten schon Zwiespältigkeiten hervorbrachte. Als aktives Mitglied der kommunistischen Partei hielt er zum Beispiel trotzdem daran fest, bis an sein Lebensende Kompositionsaufträge von reichen Gönnern aus der Bourgeoisie anzunehmen.

Ähnliche Problematiken finden sich auch in der Komponistenlaufbahn von Hans Werner Henze, den zeitweilig ebenso der 68er-Spirit infiziert hatte. Bekannt ist der Skandal bei der Uraufführung seines Stückes *Das Floß der Medusa* 1968 in Hamburg, oder ein Pamphlet aus dem gleichen Jahr, das er in der Zeit veröffentlichte, und das in den damals üblichen pathetischen Forderungen kulminiert: »Notwendig ist die Veränderung des Menschen, und das heißt: Notwendig ist die Schaffung des größten Kunstwerks der Menschheit: die Weltrevolution.«² Welche Mittel Henze zur Verwirklichung dieses hochtrabenden Zieles einsetzen wollte, blieb allerdings unklar. Er stellte, anders als Henning Christiansen, seine modernistische musikalische Sprache, die er in einigen Bühnenwerken mit linkspropagandistischen Texten der Zeit zu einer bizarr anmutenden Allianz verband, nicht in Frage.

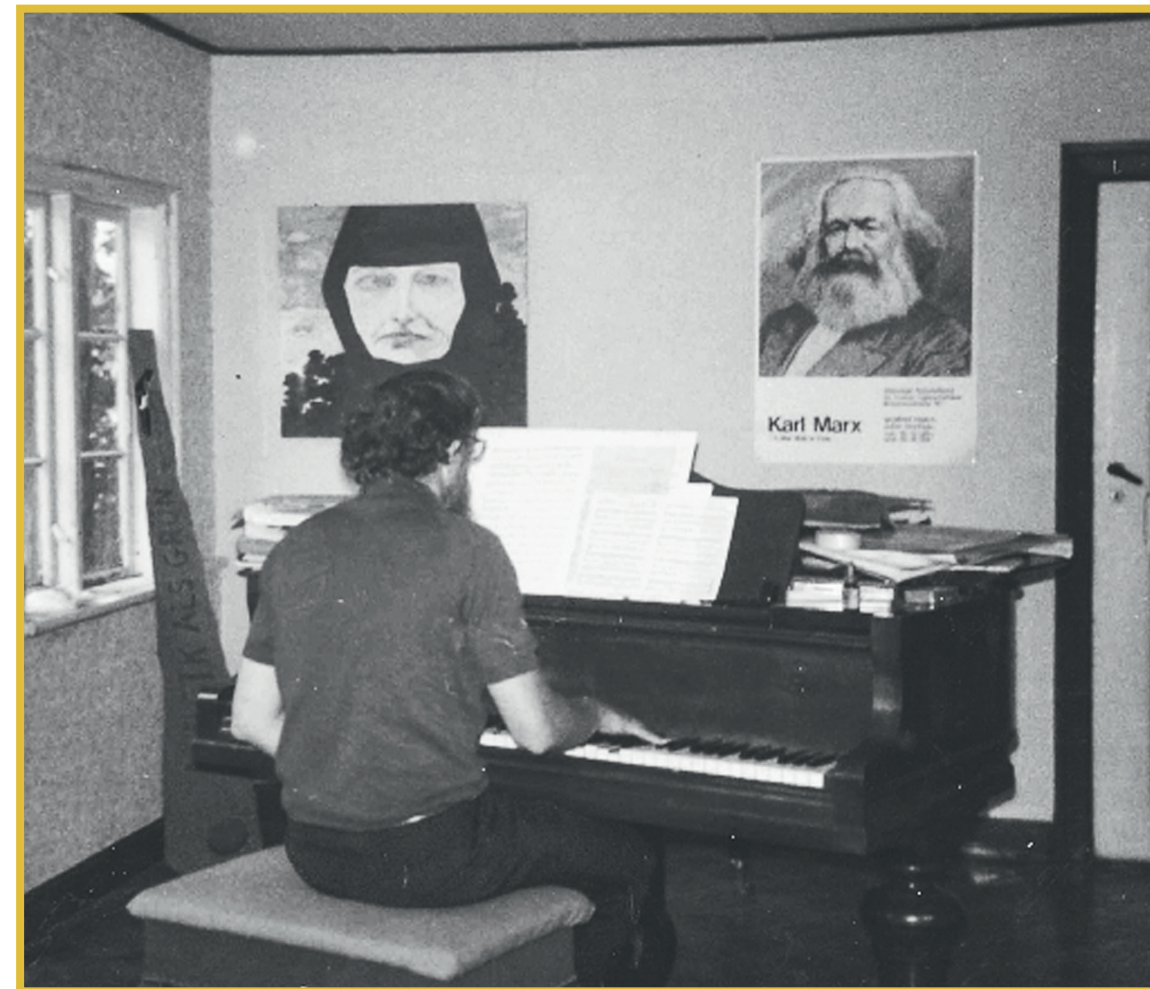
Die bis heute nachwirkende Problematik, dass die Sozialisten und Kommunisten der ersten Stunde Kunst und Musik prinzipiell als eine bourgeoise Angelegenheit ansahen, verbunden mit der Behauptung, dass die Arbeiterklasse keine eigene Kultur habe, führte zu der merkwürdigen Schlussfolgerung des kulturdesinteressierten W.I. Lenin, dass dieser Arbeiterklasse in Ermangelung von Alternativen die Tradition der bürgerlichen Musik, wie etwa die Wiener Klassik, vermittelt werden sollte, was dazu führte, dass auch in entlegensten Sowjetrepubliken wie Aserbaidschan und Turkmenistan Sinfonieorchester gegründet werden mussten. Verständlicherweise ergab das neue Probleme im Zusammenhang mit der Frage nach kultureller Identität.

*

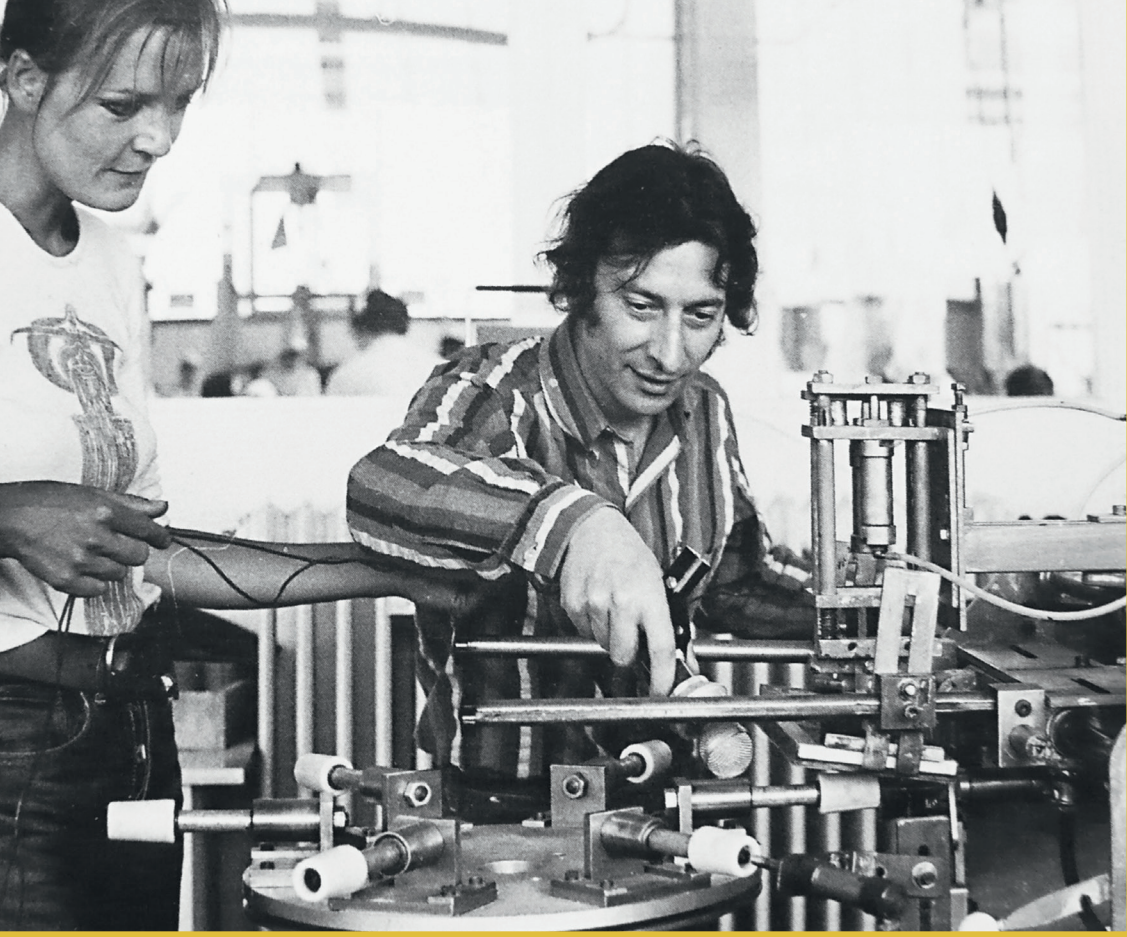
Nicht weniger kompliziert war es im Westeuropa der späten 1960er Jahre. So versuchte auch ein Komponist wie der Franzose Luc Ferrari auf den

gesellschaftlichen Aufbruch zu reagieren und entsprechende künstlerische Lösungen anzubieten. Protest und ideologische Argumente wollte er zwar nicht wie Henze auf vordergründige Weise zum Inhalt seiner Musik machen, doch auch er sympathisierte mit dem klassensprengenden Denken der Zeit:

»Wer sagt denn, dass ein Arbeiter oder Bauer kulturellen Dingen gegenüber nicht aufgeschlossener sein kann als ein Intendant, ein Programmleiter oder ein Kultusminister? Meine Kontakte mit dem Publikum haben mir jedenfalls gezeigt, dass bei den sogenannten einfachen Leuten ein immenser Respekt vorhanden ist vor jegli-



Der dänische Komponist Henning Christiansen in den 1970er Jahren © Henning Christiansen Estate



Luc Ferrari und seine Assistentin Ilse Mengel in Baden-Baden, 1971 © The Estate of Luc Ferrari

cher Art von Arbeit, auch vor künstlerischer Arbeit, auch vor solcher, die sich in scheinbar exzentrischer Form äußert. In den sogenannten gehobenen Kreisen dagegen fehlt dieser Respekt völlig; da gelten die Normen, die der bürgerliche Musikbetrieb gesetzt hat, und wenn einer von diesen Normen abweicht, nennt man ihn gleich einen Scharlatan.«³

Anders als die meisten seiner Komponistenkolleg*innen besaß Ferrari keinen falschen Dünkel bzw. die verborgene Überzeugung, dass man als hochgebildeter Kulturschaffender eben doch mehr verstanden habe, als das ›gemeine‹ Volk:

»Man sollte sich abgewöhnen, in der Öffentlichkeit kompositionstechnische Fragen zu erörtern. Das hilft niemandem. Dem Publikum beschert dergleichen höchstens zusätzliche Komplexe; es kann das, was ihm erklärt wird, selten mit dem, was es hört, in Einklang bringen, und meint dann

gleich, es habe halt die Musik nicht verstanden. Vielleicht hat es sie sehr wohl verstanden. Oder es hätte sie verstehen können, wenn es sich nicht krampfhaft bemüht hätte, dahinterzukommen, wie es gemacht ist. [...] Ich wünschte mir, dass die Leute, die meine anekdotischen Stücke hören, nicht in Ehrfurcht und Anbetung erstarren, sondern sich sagen: Das kann ich auch.«⁴

Der 2005 in Arezzo verstorbene Luc Ferrari hätte sich sicher nicht daran gestoßen, dass die Italiener fünfzehn Jahre später auf ihren Balkonschlager während der sogenannten Corona-Krise singen, und eben keine ›elaborierte‹ Musik,⁵ und er hätte vielleicht mitgesungen oder begeistert Tonaufnahmen gemacht und diese in Loops zu einer großen audiovisuellen Aktion verarbeitet.

Zu Lebzeiten erhielt er immerhin die Möglichkeit, eine damals nicht nur von ihm geforderte kreative Selbstermächtigung zu befördern. In

Frankreich waren seit Beginn der 1960er Jahre durch die Initiative des Schriftstellers und zeitweiligen Kulturministers André Malraux in verschiedenen Provinzstädten sogenannte Maisons de la Culture, multimedial ausgerichtete Kulturhäuser, gegründet worden. Ziel war es, das Kulturleben auch außerhalb von Paris zu beleben. Für fast ein Jahr wurde Luc Ferrari 1968 an das Maison de la Culture in Amiens berufen, allerdings nicht in der konventionellen Funktion eines Intendanten, sondern als ›Animateur Musical‹, als ein ›musikalischer Spielleiter‹. Ferrari kümmerte sich nicht nur um Aufführungen, sondern veranstaltete ebenso öffentliche Proben. Konzerte und andere Events waren in ihrer Dauer weder exakt bestimmt noch räumlich an den Konzertsaal gebunden. Darüber hinaus forderte Ferrari, dass das Privileg der Kunstausübung nicht nur den Profis überlassen werden sollte. Vor Ort arbeitete er mit Jugendlichen, die er mit Fotoapparaten, Filmkameras und Tonbandgeräten ausstattete, und dazu animierte, optisches und akustisches Material für eigene kreative Projekte zu sammeln. Die Umsetzung dieser Initiative gestaltete sich allerdings schwieriger, als erwartet, denn die Jugendlichen scheuten sich, ihre Apparate auch zu benutzen:

»Man hatte ihnen gesagt: Wenn ihr euch mit eurem Tonbandgerät auf die Straße stellt und da unter den Passanten Aufnahmen macht, werdet ihr eins über den Schädel kriegen. Und wenn ihr Foto- und Filmkameras zu Aufführungen ins Maison de la Culture mitbringt, wird euch schon der Pförtner rausschmeißen.«⁶

Ferrari war gezwungen, vertrauensfördernde Maßnahmen zu treffen. Nicht nur mussten die Jugendlichen weiterhin ermutigt, sondern auch die Behörden kontaktiert werden, damit Kreativität unbehelligt in der Öffentlichkeit vonstattengehen konnte. Insgesamt stufte Ferrari seine Tätigkeit als musikalischer Animateur als positiv und erfolgreich ein, doch sein Vertrag wurde nicht verlän-

gert und seine ›kreative Spielwiese‹ ihm damit wieder entzogen.

Enttäuschend verlief auch ein Event, das er 1969 in der Fondation Maeght, einem Privatmuseum in der Nähe von Saint-Paul de Vence, veranstaltete. Unter dem pathetisch-schlichten Titel *Société* – ›Gesellschaft‹ – entwarf Luc Ferrari seit 1965 verschiedene Stücke, die zum Teil nur konzeptuelle Spielanweisungen für Ausführende sind, wobei jene nicht unbedingt Musiker*innen bzw. professionelle Musiker*innen sein müssen:

»Die Serie der *Sociétés* enthält keine Werke mehr, keine ästhetischen Objekte, die Werte setzen wollen, am Ende gar ewige, sondern Stücke, ich nenne sie ›Dinge‹ – ›des choses‹, die etwas in Gang zu bringen versuchen – und wäre es nur im Bereich der einfachsten menschlichen Beziehungen. Sie sind nicht für die Zukunft bestimmt, sondern für die Gegenwart, erfunden aus der gesellschaftlichen Situation der Gegenwart heraus. [...] Aber nicht nur um Werke wird das Publikum geprellt, sondern auch ums Zeremoniell, um die fein säuberliche Trennung zwischen Sender und Empfänger mit all dem, was da für die Klasse der Konzertbesucher, für die bürgerliche Klasse also, drin steckt an Selbstbestätigung.«⁷

Das in der Fondation Maeght präsentierte Stück *Société V* folgte keinem zuvor festgelegten Kompositionsplan. Auf der Bühne befanden sich sechs Perkussionist*innen, die nur nach Aufforderung des Publikums musizieren sollten. Die Zuhörer*innen wurden von einem Spielleiter animiert, aus einem Katalog von vorgeschlagenen Klangaktionen auszuwählen und anschließend die musikalischen Hervorbringungen zu kommentieren – auf ermunternde, oder auch auf kritische Weise. Doch die erwünschte Kritik gewann schnell die Oberhand und schlug in Ablehnung um, sodass das Stück abgebrochen wurde.

*

Enttäuscht und wohl auch entmutigt von seinen Versuchen, als Komponist auf eine direkte Weise gesellschaftlich zu intervenieren, fragte sich Luc Ferrari, wie es weitergehen könnte. Ohne seine kritische Haltung gegenüber einer unreflektierten ›Produktion‹ von Musik aufzugeben, beschäftigte ihn die Idee eines ›Nicht-Werkes‹, als er begann,

Es ist aufschlussreich, den künstlerisch-weltanschaulichen Schlingerkurs von Luc Ferrari in einen Zusammenhang zu Henning Christiansens ernüchternden Erfahrungen in den späten 1960er Jahren zu stellen.

bereits 1967 in einem kleinen Fischerdorf in Kroatien gemachte Tonaufnahmen zu bearbeiten. Damals lag sein Zimmer genau gegenüber einer Hafenbucht. Beim Aufgang der Sonne konnte er wahrnehmen, wie das Dorf langsam erwachte: Hähne krächten, das erste Motorboot wurde in Gang gesetzt, später kam ein Lastwagen. An mehreren aufeinanderfolgenden Tagen hing Ferrari sein Stereomikrofon aus dem Fenster, um dieses Alltags-Schauspiel aufzuzeichnen. Schließlich verdichtete er das umfangreiche Material zu einer 20-minütigen, dramaturgisch präzise komponierten Abfolge unterschiedlicher auditiver Ereignisse, deren psychoakustische Wirkung sich dadurch steigern kann, dass die Rezipient*in – wie in seinen frühen Tonbandstücken auch – ihre eigene Imagination in das zu Hörende einbringt. *Presque rien* – fast nichts, betitelte Luc Ferrari diese Art von Tabula rasa – eine Musik ohne Musik, wie die ehrwürdige Schallplattenfirma Deutsche Grammophon, die Ferrari die Veröffentlichung angeboten hatte, mit Enttäuschung zur Kenntnis nehmen musste. Der Komponist zielte mit seiner Verweigerung, zu Erwartendes abzuliefern, jedoch auf etwas Positives ab:

»Es sind Dinge, die – statt Kritik offen anzumelden und damit Negation – positiv orientiert sind, eine Art Optimismus aufscheinen lassen; oder,

um ein ganz gefährliches Wort zu gebrauchen, Harmonie. Diese Dinge, die ich *Les Presques riens* nenne, weil sie entwicklungslos sind und ganz still, weil wirklich fast nichts mehr passiert, musikalisch, sind mehr Reproduktionen als Produktionen: elektroakustische Naturfotografien.«⁸

Die Ironie des Schicksals bestimmte, dass

Presque rien zu der bekanntesten und populärsten Komposition des vehement gesellschaftlich engagierten Luc Ferrari wurde – ein Stück, das man als eine Abkehr von der Beschäftigung mit den brennenden politischen Fragen auffassen kann, die an die Kulturschaffenden in den späten 1960er Jahren gerichtet wurden. Doch Luc Ferrari Eskapismus vorzuwerfen, wäre zu kurz gegriffen. Er verstand *Presque rien* als eine Art umgekehrten Protest – als eine Verweigerungsgeste, die weder negativ noch destruktiv ausgerichtet ist, sondern den Zauber der Wirklichkeit zelebriert.

Zugleich stellte sich der Komponist die Frage, ob und inwieweit er gesellschaftliche Themen und Problematiken direkt auf die Instrumentalmusik übertragen könne. Eine erste Antwort war selbst als Frage formuliert: *Musique socialiste?* nannte er ein 1972 entstandenes Stück mit dem Untertitel *Programme commun pour clavecin et bande* – Gemeinsames Programm für Cembalo und Tonband:

»Sozialistische Musik? Warum dieser Titel? Vor oder nach dem Hören bleibt die Frage bestehen. Dass die Reaktionäre die anderswo existierenden sozialistischen Modi verurteilen, ist die vorteilhafteste und einfachste Lösung. Schwieriger ist der Aufbau einer ursprünglichen Gesellschaft, die nicht auf betrügerischen Gewinnen beruht. Und das betrifft alle, auch die Künstler. Ich bin kein

Politiker; ich versuche, einen Beruf auszuüben, der einen Platz in der Gesellschaft haben sollte. An dieser Forschung teilzunehmen ist seit langem mein einziges Interesse. Ob ich es will oder nicht, man kann die sozialen und künstlerischen Bestrebungen nicht trennen, wie es zu oft getan wird, um die alten Privilegien zu schützen. Ob das nun direkt im Kino oder indirekt in meiner Musik sein kann, bleibt die Frage. Besteht insbesondere ein Zusammenhang zwischen meinem Titel und meinem Stück? Wie kann man im Allgemeinen in den künstlerischen Aktivitäten mit der Entwicklung einer neuen Gesellschaft arbeiten? Das ist die Frage. Ich weiß es nicht, aber ich suche, ich suche.«⁹

Mit *Musique socialiste ?* versuchte Luc Ferrari, unterschiedlichen musikalischen Bestandteilen konkrete Wirklichkeitsaspekte einzuschreiben. Es ist verführerisch, den in der Komposition entwickelten Dialog zweier Klang-Charaktere in einem illustrativen Sinne zu deuten. Steht der mechanische elektronische Puls für die sich unmerklich einschleichenden, und schließlich dominierenden gesellschaftlichen Machtverhältnisse, während die Cembalostimme ein Äquivalent zu den versuchten, mal übertönten und mal geradezu wütend sich gebärdenden Äußerungen des Subjekts darstellt? Die Antwort auf diese Frage erübrigt sich, da Ferrari wenige Jahre später den Titel *Musique socialiste ?* nicht mehr für das Stück verwendete.

*

Es ist aufschlussreich, den künstlerisch-weltanschaulichen Schlingerkurs von Luc Ferrari in einen Zusammenhang zu Henning Christiansens ernüchternden Erfahrungen in den späten 1960er Jahren zu stellen. Hier zeigen sich deutliche Parallelen: etwa die Distanz zum professionellen Musikbetrieb durch die Anknüpfung an den Topos des Amateurs/Outsiders und das Bestreben, sich der akustischen Welt der Naturphänomene

sowie verschiedenen Musikkulturen zu öffnen. So kooperierte Ferrari mit dem Folk-Ensemble Le Vivant Quartet und gab seinen Interpret*innen Raum für Improvisation. Während sich Ferrari mit dem Topos der sozialistischen Musik befasste, trat Christiansen in die Kommunistische Partei ein und ließ sich sogar als Regionalpolitiker zur Wahl aufstellen. Erinnerung man sich an die Forderungen nach einer allgemeinverständlichen Musiksprache, die etwa in der Kulturpolitik der Sowjetunion eine Rolle spielten, dann verwundert seine Hinwendung zu einer neoklassizistischen bzw. neoromantisch gefärbten Musiksprache nicht, die auf Christiansens Erik Satie-Anverwandlungen folgte. Ein Beispiel dafür ist die 1970 komponierte Musik für einen Film von Per Kirkeby and Jørgen Leth mit dem Titel *Der Hirschgarten: Der romantische Wald*. [*Dyrehaven, den romantiske skov*] Gefilmt wurde im Jægersborg Dyrehave, einem im Norden Kopenhagens gelegenen, elf Quadratkilometer großen, ehemaligen Jagdgebiet, in dem mehrere tausend Hirsche leben. Der vierteilige, nach dem Wechsel der Jahreszeiten gegliederte Film offenbart sich als ein farbenfrohes, poetisches Bekenntnis zur Natur. Zur Evokation des Frühlings schrieb Christiansen ein Stück für Blockflöte und Cembalo, das er folgendermaßen charakterisierte:

»Ein absolut dänisches Musikstück über den Frühling in Dänemark, das in einer Musiksprache aufgeführt wird, die Carl Nielsen, unserem großen dänischen Komponisten, eine erhebliche Schuld zu verdanken hat. Es hat ihm viel von seiner frühlingshaften Frische zu verdanken; was hier beschrieben wird, ist der Frühling der dänischen Buchenwälder. Es soll auch die Jugendlichkeit des Frühlings einfangen. Es ist ein beschreibendes Musikstück. ›Es ist Frühling‹ – ruft die kleine Sopranino-Flöte freudig aus und badet in den knackigen Noten des Spinetts. Der Sopranino-Singvogel verschwindet fast in der Hand, aber oh,

was für ein entzückend leichtes, frühlingshaftes Zwitschern verbirgt sich darin!¹⁰

Henning Christiansens zwanghaft positivistische Musik zum Film *Der Hirschgarten: Der romantische Wald* sowie der Film selbst sind Kunstäußerungen, die wohl die revolutionär gestimmte Linke der späten 1960er Jahre – zumindest in Westeuropa – als affirmativ oder regressiv verur-

aussieht – gerade als wir dachten, wir verlieren hier in unserem geografischen Gebiet unsere Identität – entstand der Wille zum unabhängigen Ausdruck. Niemand wird sich mit Niedergang oder Stagnation abfinden, ein zukünftiges Lied wird aufgehen.¹¹

Auch der 2008 verstorbene Henning Christiansen hätte sich heutzutage wohl über das beherzte

Die Präsenz der Vergangenheit in Form endloser Weiterführungen bestehender Formen und Stile hat in der Kultur (als Spiegelbild der gesellschaftlichen Erstarrung) zu einem Entwicklungsstillstand geführt.

teilt hätte. Doch der in ähnlicher Weise Luc Ferrari im Zusammenhang mit *Presque rien* betreffende Anschein des Eskapismus wäre auch von Henning Christiansen zurückgewiesen worden. In einem bisher unpublizierten Text, aus dem der Kurator und Kunstkritiker Magnus Kaslov 2018 im Booklet zur Wiederveröffentlichung der LP *Satie auf hoher See* zitiert, plädiert Christiansen in kämpferischem Tonfall für eine gesellschaftsverändernde, positive Wirkung, die er dem unvermittelten Musizieren zuschreibt:

»Die echte Freude am Spielen und Singen muss wieder geweckt werden – wo ist sie hingekommen? Ich denke, sie ist in der allgemeinen Depression über so vieles andere als die Musik als solche verloren gegangen, aber Musik unterliegt auch dem Druck, den die Gesellschaft auf unser Bewusstsein ausübt. Und die Tatsache, dass meine Musik gespielt und gesungen werden kann, hängt natürlich damit zusammen, dass ich einen neuen Tag sehe und diesen Morgen als Zeichen dafür, dass die Bereitschaft zum gemeinsamen Spielen – ein Gefühl der Gemeinschaft – erwacht. Wenn Musik uns helfen kann, unser Gemeinschaftsgefühl und all das, was gut für uns ist, zu stärken, das wäre das allerbeste, was uns passieren könnte. Das ist der Grund, warum es doch nicht so trostlos

Singen auf den italienischen Balkonen zur Hochzeit der Corona-Pandemie gefreut. Doch damals, nach Jahren des Rückzugs, die Christiansen mit angewandter Musik für Film und Fernsehen bestritt, folgte ein erneuter Bruch, oder eine erneute Kehre in seiner Laufbahn. In den späten 1970er Jahren war er, nach einem Besuch der Sowjetunion und der damit verbundenen, desillusionierenden Erfahrung des real existierenden Sozialismus, aus der Kommunistischen Partei ausgetreten. Es scheint, dass er im Anschluss sogleich auf seine Fluxus-Identität aus den 1960er Jahren zurückgegriffen hat. Und in der Folge, nach dem Tod von Joseph Beuys im Jahr 1986, ist Henning Christiansen von dessen Schatten mehr und mehr eingeholt worden. Der dänische Komponist fühlte sich in gewisser Weise berufen, Beuys' Geist am Leben zu erhalten. Verschiedene gemeinsame Aktionen wurden von ihm akribisch rekonstruiert aufgeführt, andere Performances verwendeten oder rekapitulierte Musik aus der einstigen Zusammenarbeit.

Damit nähert sich sein Spätwerk der seit den 1990er Jahren allgemein Usus gewordenen Rekapitulation des bereits historisch Entwickelten an – ein Phänomen, das zum Beispiel in der Post-Conceptual Art sichtbar geworden ist. Das Sich-Ein-

richten in den Schleifen des Gewesenen ist in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts zu einem selbstverständlichen Phänomen geworden – Schleifen, aus denen man (noch verstärkt durch die eingangs beschriebene Simulationsproblematik) nicht mehr herauszukommen scheint. Durch neu eingefärbte Rekapitulationen und digital inspirierte Appropriation gerät das Gefüge der Zeit durcheinander, es entsteht Dyschronie (wie der britische Kulturwissenschaftler Mark Fisher festgestellt hat). Die Präsenz der Vergangenheit in Form endloser Weiterführungen bestehender Formen und Stile hat in der Kultur (als Spiegelbild der gesellschaftlichen Erstarrung) zu einem Entwicklungsstillstand geführt, der als solcher allerdings kaum spürbar wird, da die Menschen zugleich eine Vielfalt unterschiedlichster Phänomene in den Künsten und in den Angeboten des vermeintlich immer noch »modernen Lebens« umgibt. Wenn man den Einwirkungen der Wiederholungen, der Simulation und des Virtuellen entgegen steuern wollte, bräuchte es Verfahren und Methoden, die einen verlässlichen Zugang zu dem ermöglichen, was Wirklichkeit – also auch gesellschaftliche Wirklichkeit – ist.

1. Vgl.: https://meettheresidents.fandom.com/wiki/N._Senada

2. Hans Werner Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1985*, München 1984, S. 136

3. Luc Ferrari in: Hansjörg Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Frankfurt am Main 1971, S. 44–45

4. Ebd., S. 48–49

5. Vgl. hierzu: Sandeep Bhagwati, »Anti-Kairos oder: Vom Aushalten des Ungleichzeitigen«, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*. Nr. 123, Berlin Mai 2020, S. 43–53

6. Luc Ferrari in: Hansjörg Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Frankfurt am Main 1971, S. 57

7. Ebd., S. 51–52

8. Ebd., S. 58

9. Vgl.: <http://lucferrari.com/en/analyses-reflexion/programme-commun-pour-clavecin-et-bande>. Übersetzt vom Autor.

10. Henning Christiansen, zitiert vom Innencover der LP *Satie I Høj Sø*. Übersetzt vom Autor.

11. Ebd.

Thomas Groetz stellt seit den frühen 1980er Jahren seine Malerei aus, in den 1990er Jahren beginnt er über zeitgenössische Musik und aktuelle Kunst zu publizieren, und in den letzten Jahren ist er verstärkt auch als Musiker aktiv.

A connectivity equal to an escape...

Sarah Johanna Theurer

Eine Verbindung, die dem Ausbruch von einer Realität in eine andere entspricht, der Wunsch nach, aber auch die Unsicherheit vor dem Eintauchen in ein fremdes In-der-Welt-Sein, ist vermutlich so alt wie die Kunst selbst. Das Phänomen der Immersion, der Auflösung in, Verbindung oder Verwebung des Subjekts mit einer ästhetischen, artifiziellen Umwelt wird, innerhalb einer digitalisierten und individualisierten Kultur, zunehmend wichtig.

Kunst, die in diesem Kontext entsteht, nutzt die Strategien alltäglicher Wahrnehmungs-Technologien und erscheint nur noch selten als Objekt, sondern vielmehr als immersive Praktik. Diese aber sind mit den Vokabeln klassischer Kunst- und Musikkritik schwer zu fassen. Während wir immersiver Kunst im visuellen Wahrnehmungsfeld – einem Feld des Überblicks und der Beherrschung – im Sinne eines Dioramas begegnen, strukturiert eine Annäherung über das Hören das Wahrnehmungsfeld zu einem zumindest bipolar verfassten, vektorieell und ereignishaft strukturierten Feld. Auditive Wahrnehmung ist weniger selektierend, lässt mehr Imaginationsspielraum und ist dadurch vielleicht auch weniger repräsentativ. Die Annäherung an Kunst durch den Hörsinn hebt prozessuale Aspekte hervor und somit möglicherweise ein anderes Erleben.

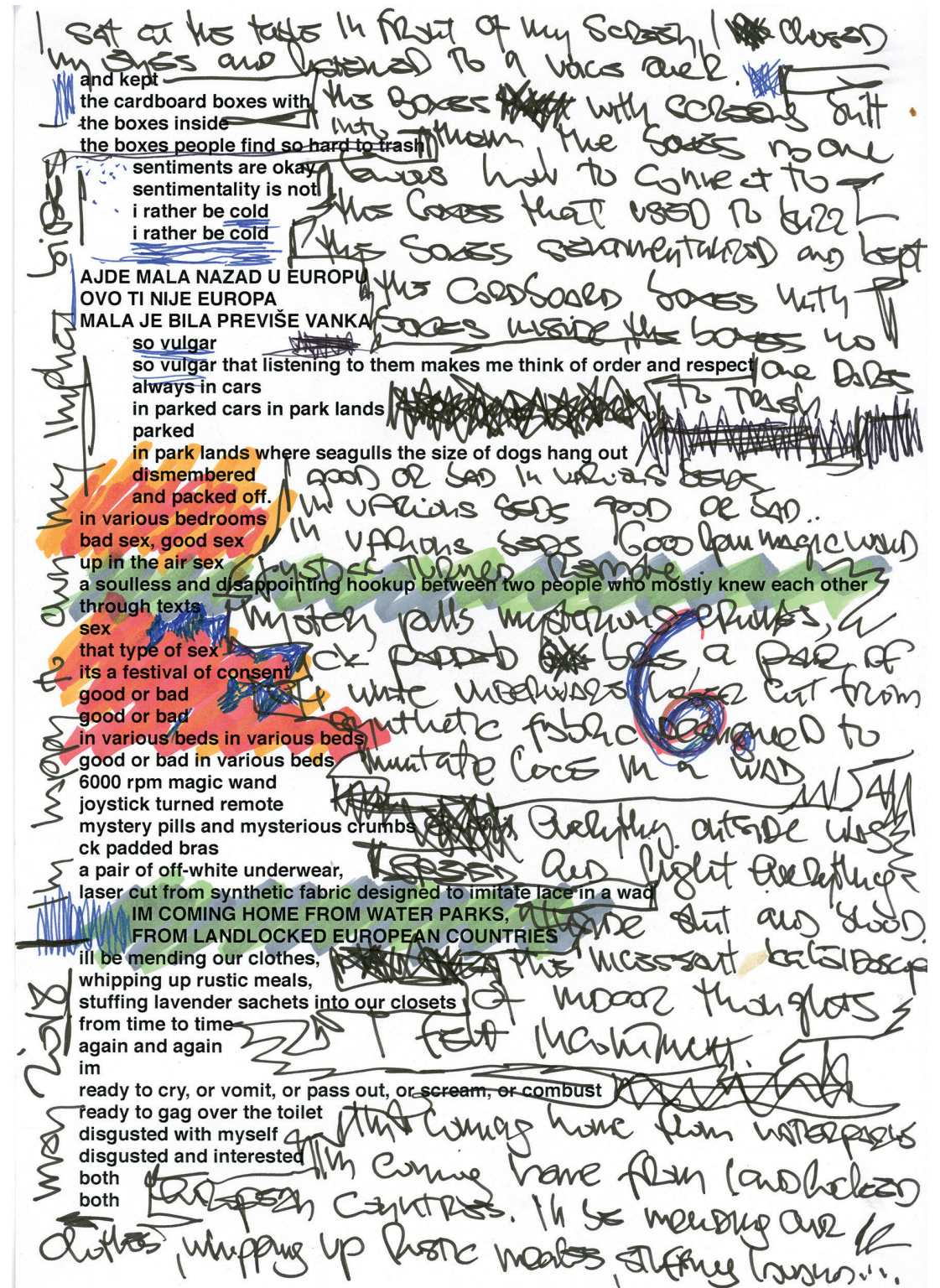
»...imagine the near future, when our eyes have moved to the sky. We will be looking down at each other, a connectivity equal to an escape...«¹

Ausgewählte Arbeiten von Nora Turato, Sung Tieu, Korakrit Arunanondchai sowie Schwarmwesen schlagen eine Flucht aus der »Teddy Bear Patriarchy«² in die besondere Konnektivität und Kollektivität entkörperlichter Blicke und verräumlichter Klänge ein und weisen in eine spekulative Zukunft.

Implicit Biases

Nora Turatos Arbeiten untersuchen Sprache als Technologie und Erkenntnismedium in ihrer graphischen sowie stimmlichen Materialität. Graphische Wallpapers, Videos und Live-Auftritte werden, als Materialisierungen einer mächtigen Soundscape, zu raumgreifenden Installationen. Es ist der Noise der Infosphäre, die Geräuschkulisse von Werbeslogans, Newsfeeds und click-bait Rhetorik, die wir nur allzu gut aus unserem Alltag kennen. Immer well dressed, manchmal mit einem Glas in der Hand, nie aber mit einem Mikrofon, bewegt sich Nora Turatos singende Stimme zwischen konzeptueller Performance und Musik. Die Fragilität der unverstärkten Stimme wirkt beängstigend intim und drängt das Publikum in ein Rabbit Hole von SEO-Sprachmustern, Wortketten und formelhaften Statements.

Turatos Stimme pendelt dabei zwischen den Extrempolen der Artikulation, von staccato zu legatissimo, manchmal in beichtendem Ton dann wieder pastoral oder aggressiv. Einen solchen Text kann ich nicht als bloße Information konsumieren. Die Stimme erzeugt einen signifikanten Überschuss, der nicht auf die referentielle Funktion



Nora Turato, *i'm happy to own my implicit biases*, 6 (scribbles & gloss), 2018, Foto: Isabelle Arthuis © Nora Turato, LambdaLambdaLambda



Nora Turato, *i'm happy to own my implicit biases*, Manifesta 12, Palermo, 2018, Foto: Francesco Bellina © Nora Turato, LambdaLambdaLambda

von Sprache reduzierbar ist. Es ist die Physis ihrer Stimme, der Stimmkörper, der die performativen Dimensionen ihres Auftritts öffnet und das Gesagte kommentiert und subvertiert.

i'm happy to own my implicit biases (2018) wurde in einer Kirche in Palermo³, in einem Theater in Brüssel⁴ und in einer Bank in Frankfurt am Main⁵ gezeigt. Die Installation besteht aus schlichten schwarzen Boxen aus feinmaschigem Metall, die mich je nach Kontext an Beichtstühle oder auch an Umkleieräume erinnern: Orte des Gossips, Klatsch und Tratsch.

Murmeln und flüsternd erzählt Turato hier Geschichten über ›donas de fuera‹, eine Variante der hysterischen oder verrückten Frau. Eine Figur, die sich in fast jeder Kultur, aber immer nur am Rande, als Außenseiterin (de fuera) findet. Ihren unausgesprochenen Schicksalen haucht Turato Leben ein. Wegen eines starken Echos bleiben nur Wortfetzen an den barocken Wänden hängen.⁶ In jedem hallen die Anstrengung und die Widerstände gegen die Dressur der Stimme mit. Das Lauschen auf der harten Bank wird zu einer

Übung in Empathie mit diesem Widerständigen. Turatos Stimme produziert einen akustischen Hyperraum, für den es, wie für die ›donas de fuera‹, keine Entsprechung in der Realität geben kann – weder in der Kirche noch in der Eingangshalle der Europäischen Zentralbank. Vielleicht ist dieser Raum der geflüsterten Stimme das einzige natürliche Habitat der ›donas de fuera‹, die als sonische Lebensform außerhalb der gesellschaftlich akzeptierten Realität existiert. Turato arbeitet die im Klang der Stimme impliziten Widersprüche heraus und dekonstruiert damit die Illusion, die fast jeder menschlichen Subjektkonstruktion zugrunde liegt: Das Auditive trägt in Turatos Arbeit die Rolle des Emotionalen oder auch Irrationalen. Sie knüpft damit nicht nur an die sehr alte Immersions-Technologie des Geschichten-Erzählens an, sondern thematisiert auch unsere Realitätskonstruktionen durch diverse Informationsmedien als Einbettung in eine immersive Umgebungen.

Acousmatic Paranoia

Die Mise en Scène von Sung Tieu Ausstellungen übergibt die Besucher*innen einer Inszenierung. Die Dramaturgie wird vor allem durch die Klang-elemente getragen, die jedoch aufgrund ihrer Unsichtbarkeit gewissermaßen unter dem Radar laufen. Augenscheinlich sind es zunächst die monumentalen Formen der architektonischen Sicherheitsstrukturen, die beeindrucken. Ich denke an Grenzposten. Und an dieses spezielle Gefühl der Unsicherheit über die Sicherheit, das wir in Europa schon fast nicht mehr zu kennen glauben.

Die innere Anspannung wird verstärkt durch ein erratisches Rauschen, Zirpen und unterdrücktes Schmatzen, das nur langsam aus der Peripherie meiner Wahrnehmung hervortritt. Wieder scheint die Dimension des im Raum verteilten Klangs nicht die zu sein, in der ich mich bewege. Im Englischen – der Sprache der Grenzkontrollen – spricht man plastisch von ›bleeding‹ oder ›spilling‹: die Geräusche bluten, spritzen, lecken durch die Wände. Es fällt schwer, ihren unkontrollierten Fluss zu fokussieren.

In Cold Print, so der Titel der Ausstellung bei Nottingham Contemporary, könnte als *Schwarz auf Weiss* übersetzt werden. Die mehrkanalige Klanginstallation basiert auf einer hörbaren Rekonstruktion des sogenannten Havanna-Syndroms, das als akusmatische Kulisse die Leere des Ausstellungsraums und meinen Kopf zum Bersten füllt. Display Screens zeigen Zeitungsartikel, die von PSYOPS und Sonic Warfare berichten. Das Havanna-Syndrom beschreibt eine Reihe von Symptomen wie Kopfschmerzen, Hörverlust und Übelkeit, die Berichten zufolge 2016 und 2017 durch angebliche ›Schallangriffe‹ auf Mitarbeiter*innen der US-Botschaft in Havanna aufgetreten waren. Die mysteriösen Klänge wurden von der US-Regierung mit Hilfe von Zeugenaussagen rekonstruiert und veröffentlicht. Einige Interpretationen legen nahe, dass es sich um fehlerhafte

Spionagetechnik oder abgelenkten Ultraschall handle, während andere die Geräusche auf eine in Kuba heimische Grillenart zurückführen. In der Ausstellung macht Tieu das Havanna-Syndrom als kollektive Halluzination erfahrbar.

Tieu erweitert die Geräuschkulisse der vom US-Militär ›nachgebauten‹ Sounds durch eine Sonifikation von EEG-Scans ihrer eigenen Gehirnströme in Reaktion auf die Klänge des Havanna-Syndroms, sowie durch eine rhythmische Klangkomposition, die von Beschreibungen und Medienberichten inspiriert ist. Diese künstlerische Bearbeitung der Geräusche deutet an, wie unterschiedlich, die gleichen Fakten (Klänge) durch unterschiedliche (kollektive, individuelle, maschinelle) Körper psychisch und physisch erlebt werden. Klang erscheint hier in seiner inhärenten Ambiguität, flüchtig und doch so prägnant. Das Havanna-Syndrom ist eine akustische Imagination, und die Paranoia vor dem Klang ohne erkennbare Quelle stellt den komplexen Moment des Sich-Einlassens aus: Zum einen, auf den immersiven Effekt der körperlichen Erfahrung der Manipulation, zum anderen auf die formale Manipulation des scheinbar Faktischen.

The Sound of Breath

Seit einigen Jahren arbeitet Korakrit Arunondchai an einem multimedialen Konglomerat aus HD-Videos, begehbaren Installationen und Musical-Performances: dem sogenannten *Memory Palace*. Klang ist in seiner Arbeit mit Spiritualität konnotiert und transformiert Spekulationen über potentiell neue Gemeinsamkeiten von Menschen und den sie begleitenden Geistern.

Die Narration von *Painting with history in a room filled with people with funny names 3* (2016) beginnt mit einem atemlosen Summen. Es unterbricht ein Musikvideo, das den Künstler auf einem Hochhaus in Bangkok im Kreis seiner Freunde inszeniert. Das Summen stammt von der Drohne,



Korakrit Arunanondchai, Screen Shot aus *Painting with history in a room filled with people with funny names 3*, 2016, 25:29 Min
© Korakrit Arunanondchai, CLEARING New York / Brüssel und Carlos/Ishikawa, London

die das Geschehen aus der Luft filmt und jetzt in Zeitlupe umschwenkt, als wäre sie abgelenkt worden. Das Summen scheint von der zentralen Stelle ihres Kopfes widerzuhallen – so als würde sie vor sich hinsingen, während sie hinabblickt. Die Drohne erscheint hier als materielle Verkörperung eines ›Spirits‹, wie eingangs in *Eyes in the Sky* geht die Drohne als Spirit der Gegenwart voraus und ersetzt sie. Sie ist ein Medium im Sinne eines Kommunikators. »Dear Chantri...« – die Stimme des Künstlers wendet sich direkt an die Drohne und meint damit auch sein Publikum. Er adressiert sie als eine verkörperte Schicksalsbestimmung, wie eine innere Stimme. Das Summen der Drohne ist die atmosphärische Präsenz von Etwas oder Jemanden, das aus sich heraus tritt.

With history in a room filled with people with funny names 4 (2017) verstärkt dieses Moment. Das Video wurde synchron zu einer Atemfrequenz editiert und der Ton ist so gemischt, dass die Hintergrundgeräusche hervortreten. Diese Vergegenwärtigung des Hintergrunds markiert durch Sound einen psychischen Raum, den ich physisch nicht betreten kann.

Auf der Biennale of Moving Images in Genf 2019 – unter dem Titel *The Sound of Screens Imploding – war no history in a room filled with people with*

funny names 5 (2018) als verräumlichtes Video installiert: Auf zwei sich gegenüberliegenden Wänden flimmern Aufnahmen einer Performance in Marseille 2018, in der Korakrit Arunanondchai auf einer Laser-Harfe spielt. Wie von Geisterhand findet Licht seine Übersetzung in Sound. Einem Orchester gleich setzen nacheinander weitere Stimmen ein: das Voice-Over des Erzählers, ein Nachrichtensprecher, dann der unsaubere Sound von Youtube-Videoclips.

Aus diesem Environment entwickelt sich später ein neues Format: *Together*⁷ ist eine Art Musical. Choräle beschwören eine spirituelle Sonosphäre, in der die Klänge der digitalen Videobilder mit den Klängen des analogen Raums verschmelzen. Ich höre Regen tropfen – auf dem Screen führt mich die Kamera durch einen nassen Urwald – und im Ausstellungsraum klingen die dumpfen Sounds der Lichtharfe, in unisono mit dem Regen. Der Choral erklingt: »Let's build a museum from everyone's praying voices.«⁸ Ein Museum der Stimmen muss ein Gedächtnispalast sein. Hier geht es nicht mehr nur um das Eingebettet-Sein in etwas Fremdes, eine Welt im Außen. Arunanondchai begibt sich in eine alternative Welt, die im Subjekt selbst liegt: »In this room I hear music

from a place not so familiar but relatable through the sound of it's breath.«⁹

The Witch's Song

Das Schwarmwesen, eine artifizielle Identität, tritt als Stimme aus sich heraus, um sich für die Dauer ihrer Erscheinung mit anderen zu einem Schwarm zu verbinden. Im Gegensatz zu Arunanondchais Chantri spricht das Schwarmwesen mit einer Stimme ohne empirischen Ausdruck; und doch ist es ein Song, ein Audiofile auf dem Smartphone, der die Schwarmbildung initiiert. Das linguistische Spiel der *Witch Songs* wird während der Erscheinung durch die Kopfhörer als innere Stimme hörbar.

»I as us are (...) trading in language endlessly (...) I speak through you, your body, your screen, your devices.«¹⁰

Das Schwarmwesen tritt als humanoides Wesen überall dort in Erscheinung, wo sich die Routen des globalen Handels und Tourismus kreuzen. Es operiert im öffentlichen Raum, und generiert durch ihre Songs innerhalb einer normalisierten, geteilten Realität alternative Psycho-Realitäten. Die *Witch Songs*, rezipiert durch Kopfhörer, sind nicht mal Vibration in der Luft. Sie sprechen ›personare‹, im wahrsten Sinne des Wortes, durch ihre Hörer*innen.



Korakrit Arunanondchai, Screen Shot aus *Painting with history in a room filled with people with funny names 4*, 2017, 23:28 Min
© Korakrit Arunanondchai, CLEARING New York / Brüssel und Carlos/Ishikawa, London



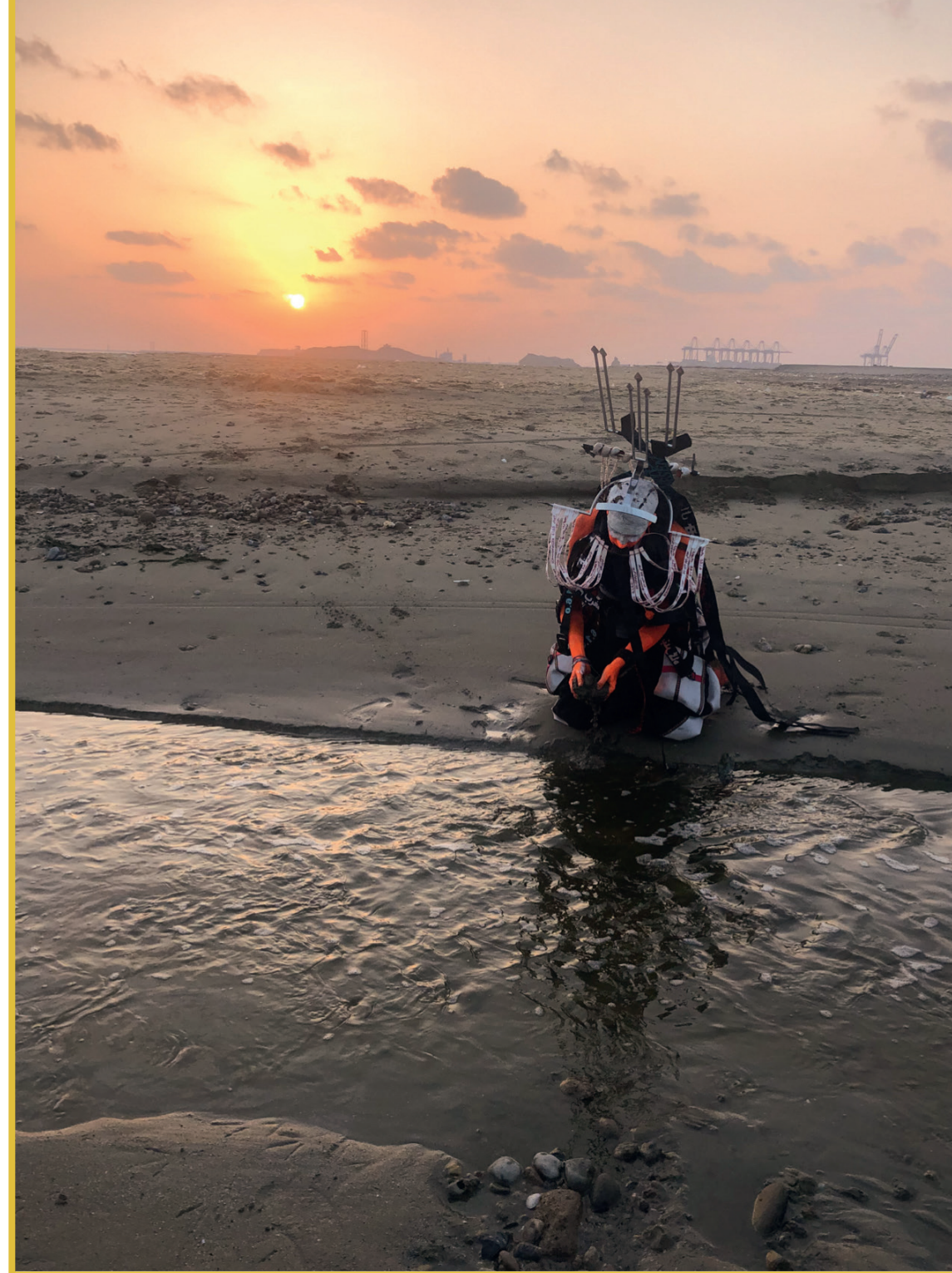
Schwarmwesen (cared for by J.P. Raether), *The Black River Karachi Trader* [6.1.6.0], Platform #4, Language Device Version #1, spoken at geolocation 24.79922, 67.02987, 17:31 (UTC+5), January 30th 2019 © Johannes Paul Raether und Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin

»but I devour me
I digest we(s)
I spit I's all around
to make us from we
and to speak I
as an other.«¹¹

Wie ein Mantra begleitet die Stimme den Auflösungsprozess des Individuums: »Ich« ist nicht mehr nur eine separate Entität, sondern integriert sich in die Schwarm-Formation. Unabhängig davon, wer was aus welcher Perspektive sieht, sind alle Wesen des Schwarms durch die Audiospur miteinander verbunden. Was durch die Kopfhörer als innere Stimme erklingt, dehnt sich als sphärische, auditive Blase um den Schwarm herum aus. Die Psychorealität, das ist nicht mehr nur das, was im ontologischen Sinne da ist, sondern eine erweiterte Realität, eine spekulative Kosmologie aus Stimmen und Orten, die (noch) nicht da sind oder nicht da sein können, weil sie für die in der gemeinen Realität eingewöhnten perceptiven Register nicht da sein dürfen. Ermöglicht wird diese immersive Kollektivität durch den Klang der aufgezeichneten Stimme, die eine techno-soziale Maschine in Gang setzt.

»Only here
in this geolocation
in which
the trade routes cross us,
through me as you as south
and you as me as north
[...]
here we are able to see the
stalls as shrines of the everyday
the cranes in the distance as thrones of the real«¹²

Die Dimensionen und Details der gigantischen Handelsinfrastrukturen und wie diese in unsere gemeine Realität eingeschrieben sind, sind in ihrer Gesamtheit nicht abbildbar. Doch in dem Moment, in dem sich die akustische Realität wie eine verzerrte Blaupause über die visuelle Welt legt, im Moment der Immersion in den Schwarm und diese akustische Realität, gelingt es vielleicht durch Resonanz eine Verbindung herzustellen, die den Ausbruch aus der gemeinen Realität ermöglicht. Nachdem ich die Prothesen aus meinen Ohren entfernt habe, hallt die Stimme noch lange nach.



Schwarmwesen (cared for by J.P. Raether), *No China Port nor Seaview Karachi Trader* [6.1.6.0], Platform #6, Language Device Version #1, spoken at geolocation 24.80274, 67.01434, 17:57 (UTC+5), January 30th 2019 © Johannes Paul Raether und Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin

»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 experimentelle 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 Schmelting: Es sei eine Interpretation, die dem Hören der Umgebungsklänge Raum gibt. Schmelting 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 uralten Stimmen lassen Scelsis Ansammlung mikrointervallischer, modalen 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.

Pygmalion und die Musik entäußerter Gehirne

Jan Beuerbach

»Ah! Encore moi.«
Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion*

»To say the thing I made I did not make and
is not mine.«
Richard Powers, *Galatea 2.2*

Im Scheinwerferlicht steht eine raumgreifende schwarze Apparatur, skulptural, der gewundenen Form eines Schalltrichters alter Grammophone nicht unähnlich, die Röhre schneckenförmig in sich zurückgebogen. Aus der beleuchteten Öffnung quellen hunderte Kabel, verschaltet zu dem, was der Künstler Guy Ben-Ary »the world's first neuron-driven synthesizer«¹ nennt. Denn die Kabel führen nicht nur in die Kanäle des Synthesizers, sondern durch ein Interface in eine Petri-Schale hinein, in der sich ein intaktes neuronales Netz befindet, das auf elektrische Signale der Umgebung reagiert und eigene Signale aussendet. Das Zellgeflecht in der Nährlösung besteht aus biologisch transformierten Hautzellen des Künstlers, umgewandelt in funktionstüchtige Neurone und sorgsam kultiviert auf einem sensorischen Raster von Elektroden.² Diese Apparatur beherbergt so etwas wie ein Gehirn, das sich anschickt, gemeinsam mit Musiker*innen zu improvisieren.³ Sie trägt den Namen *cellF* – und der Gleichklang mit dem englischen »self« markiert, dass hier eine bedeutsame Reflexion auf das »Ich« des Künstler-Subjekts eingeleitet wird. So wie Installationen nach Rebentisch »weniger Werke, denn Modelle

ihrer Möglichkeit«⁴ sind, lässt auch die komplexe Inszenierung, die uns Ben-Ary mit *cellF* vorlegt, eine spezifische Konstellation neurologischen Wissens, technischer Verfügbarkeit, musikästhetischer Entscheidungen und gesellschaftlicher Imaginationen sichtbar werden.

Dass wir überhaupt eine Beziehung zwischen dem Zellhaufen und dem Künstler herstellen, ist das Resultat einer langen Entwicklung in der Erforschung des Gehirns. Nicht schon immer haben die Menschen ihr Selbst unmittelbar unter der Schädeldecke vermutet. Für Aristoteles war dieses merkwürdig graubraune Organ lediglich eine Kühlvorrichtung für das Blut, während er das Herz als »Zentralorgan der Lebendigkeit«⁵ und Vermittlungsinstanz der Wahrnehmungen betrachtete. Auch gab es bei ihm noch keine Nerven. Die Kohärenz der Empfindungen und Gedanken der Seele band er physiologisch an das Pneuma, ein spekulativer Stoff, dem die Hirnphysiologen als »Spiritus animalis« bis in die Neuzeit hinein nachspüren wollten.⁶ Der mittelalterlichen Vorliebe für Alchemie folgend, wurde die Denktätigkeit in der Gehirnflüssigkeit lokalisiert, nicht in dem Organ selbst. Erst Descartes machte in seinem mechanistischen Weltbild einen anatomischen Ort für das Selbstbewusstsein, dem selbstidentischen *Cogito*, aus – die Zirbeldrüse.⁷ Hier wanderte nun ein als mentale Einheit verstandenes Ich erstmals in das Gehirngewebe. Es war im Übrigen auch Descartes, der die Nerventätigkeit im Sinne einer musikalischen Metapher fasste: Erregungszustän-

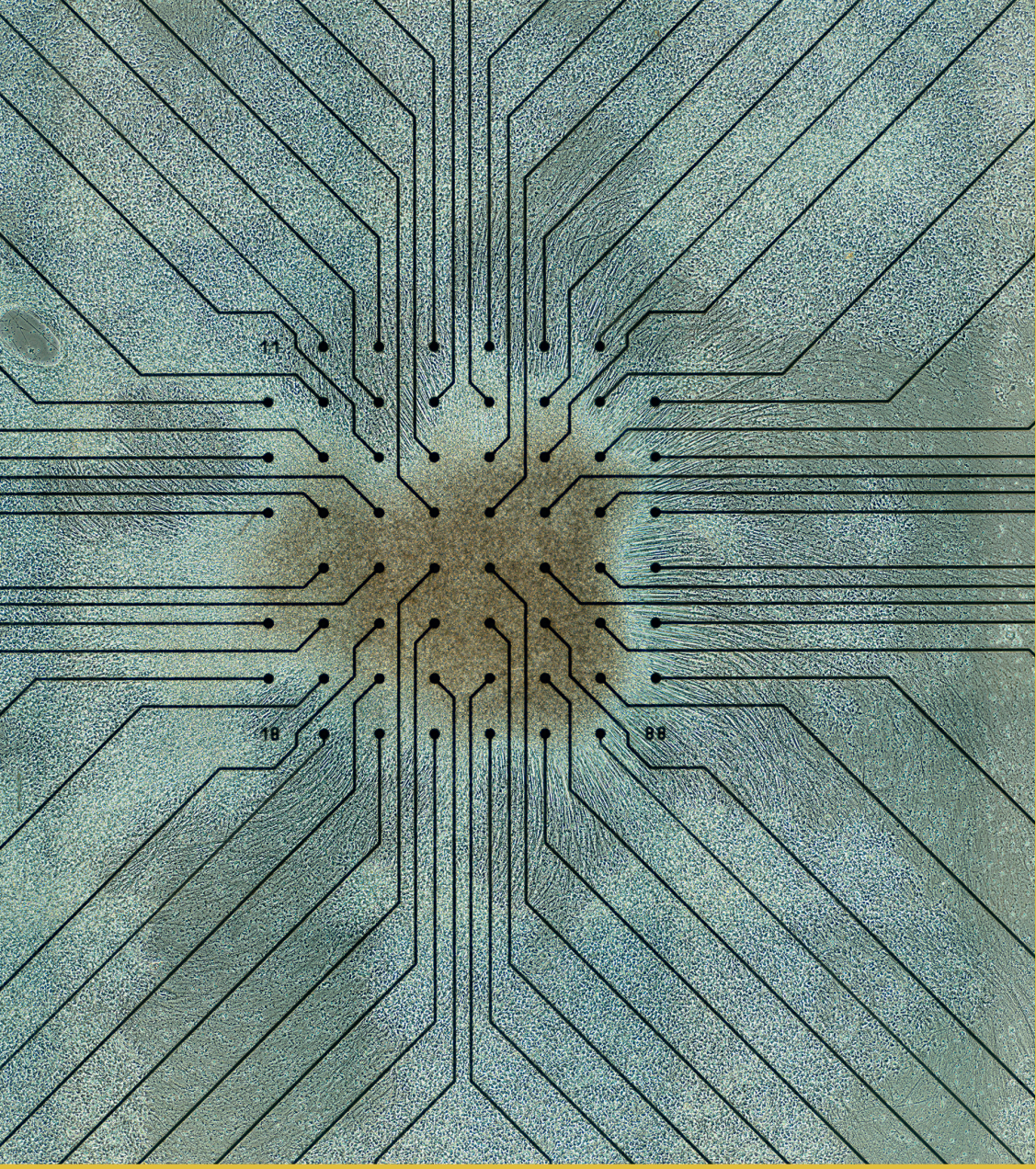


Entnahme der körpereigenen Zellen © Guy Ben-Ary

de des Menschen funktionieren wie das Spielen einer Orgel, dem Synthesizer des Barock. Äußere Eindrücke lösen, wie der Orgelspieler, Reize aus, die Lebensgeister durch das Herz (Blasebalg), in das Gehirn blasen und dort, den Tönen an den Pfeifenköpfen gleich, Empfindungen auslösen.⁸ Für La Mettrie hingegen entsprach das Gedächtnis einem automatischen Cembalo.⁹ Erst mit der Entdeckung der Elektrizität und der Wirkung elektrischer Spannung auf Nervenenden konnte sich die Hirnphysiologie von mechanistischen Erklärungen lösen und entwickelte die Vorstellung des Gehirns als Schaltzentrale.¹⁰ Auch Ben-Ary

und seine Kollegen bauen ihr vollständig analoges Setup von *cellF* auf dem Wirkprinzip elektrischer Erregbarkeit der kultivierten Nervenzellen auf.

Die kuriosen Vorstellungen vergangener Jahrhunderte ergaben sich aus dem kniffligen Umstand, dass man das Hirn, anders als das Herz, nicht in Aktion betrachten konnte. So sehr man auch an den Gehirnen herumoperierte, man konnte nur von außen auf das Gehirngewebe schauen, nicht aber ins Innere seiner molekularen Tätigkeit. Erst die Elektrizität ebnete den Weg für eine Sichtbarmachung von Hirnaktivität – vermittelt durch das EEG, der von Hans Berger in den 1920er



Neuronen, die über die MEA-Schnittstelle wachsen © Guy Ben-Ary

Jahren entwickelten Elektroenzephalografie. Die Möglichkeit einer elektronischen Hirnschrift löste einen ersten großen Hype der Neurowissenschaften aus und nährte Fantasien von Gedankenübertragung und der Entschlüsselung letzter Rätsel unseres Bewusstseins.¹¹ Wenngleich als diagnostisches Werkzeug auch heute noch unverzichtbar, ist der Output eines EEGs jedoch zu unspezifisch, um Denkinhalte darzustellen. Es ist lediglich

möglich, Gehirnaktivität im Ganzen zu messen, lassen sich doch verschiedene Muster von Spannungskurven bestimmten Bewusstseinszuständen zuordnen.

Genau diesen Effekt macht sich Alvin Lucier in seinem vieldiskutiertem *Music for Solo Performer* zu Nutze. In dem erstmals 1965 aufgeführten Stück sitzt Lucier (respektive der Solo Performer) mit Elektroden an seinen Schläfen auf der Bühne. Die

Elektroden nehmen EEG-Daten ab und senden die Signale durch Filter und Verstärker an im Raum verteilte Lautsprecher, auf denen Perkussionsinstrumente liegen. Wird nun ein Bewusstseinszustand der Entspannung erreicht, sodass das

*

Bezog die Neurologie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts seine Metaphern aus der Welt der Elektrizität, fand sich mit dem Aufschwung der

Das Gehirn des Performers steht in dieser theatralen Szene im Vordergrund. Wenngleich es selbst nicht sichtbar ist.

Gehirn sogenannte Alphawellen von 8-13Hz emittiert, beginnen die Lautsprecher zu vibrieren und die Schlaginstrumente zu klingen. Die Technik des Biofeedback, die auch Piloten zum Trainieren ihrer Konzentrationsleistung verwenden, ist das zentrale Element dieser geradezu theatralen Aufführung. Der Performer muss regungslos verharren, die Augen möglichst geschlossen, um einen mentalen Ruhezustand einzuleiten.¹² Im selben Maße, wie diese zurückgenommene Inwendung vom Performer keine sichtbare Handlung verlangt und damit gewöhnliche Konzertpraxis konträrkariert, vollzieht sich eine mehr oder weniger bewusst gesteuerte Synchronisationsleistung von Ich, Gehirn und Technik, die in der Phase der Überlagerung sonifiziert wird.¹³ Das Gehirn des Performers steht in dieser theatralen Szene im Vordergrund. Wenngleich es selbst nicht sichtbar ist, entäußert und verräumlicht es sich vermittels der Apparatur aus Kabeln, Verstärkern, Lautsprechern und Percussions – das elektrifizierte Gehirn der Neurologie wird klanglicher Körper einer musikalischen Situation um das Drama des Geistes. Die zentrale Rolle des kontemplativen Gehirns ist dabei ein Inszenierungseffekt des Stücks, das für sein klangliches Funktionieren nicht nur auf eine speziell kalibrierte technische Infrastruktur, sondern auch auf Assistenten angewiesen ist, die Lautsprecher verschieden arrangieren, präparieren und ansteuern.¹⁴ Im Nullpunkt der meditativen Selbstauflösung bleibt das Performer-Gehirn aber doch als *tonangebende* Einheit erhalten.

Informationstechnologie ein neues, ungeheuer wirkmächtiges Bild für unseren Denkapparat: der Computer. In der Hochphase der Kybernetik geriet die Analogie sogar zur Identitätsbehauptung, da angenommen wurde, das Gehirn funktioniere nach denselben logischen Regeln, wie die immer leistungsstärkeren Rechner.¹⁵ Statt Denkinhalte nur entziffern zu wollen, wie dies noch ein hermeneutisches Versprechen der EEG-Technologie war, erhielt nun die Vorstellung, Gehirne nachbauen zu können, imaginativen Anschub. Die zeitgenössische Erforschung künstlicher Intelligenz und maschinellen Lernens führte diesen Traum unter gewaltigem Einsatz von Rechenleistung (und Strom) fort und harrt dem Moment technischer Singularität, in der die künstliche die menschliche Intelligenz übertreffen, die Schöpfung ihre Schöpfer*innen überbieten wird.

In der Forschung hat man mittlerweile erkannt, dass die Nervenzellen des Gehirns in einem komplexen Netzwerk über Synapsen miteinander verbunden sind, sodass mehrere Reize weitergeleitet und verteilt verarbeitet werden können. Bei wiederholter Erregung von Neuronen differenzieren sich bestimmte Bahnungen des Netzwerks aus und werden verstärkt – das Gehirn ist also plastisch, veränderbar und es lernt.¹⁶ Mit künstlichen neuronalen Netzen (KNN) versucht man diesen Prozess mit mathematischen Funktionen nachzuahmen. KNNs sind, anders als klassische Computer, in der Lage mehrere Reize gleichzeitig zu verarbeiten und sie können auf Muster trainiert

niert werden. Die Firma Intel baute 1989 mit dem ETANN einen ersten analogen Chip mit 10240 Synapsen und goss damit eine Gehirnstruktur in Silizium.¹⁷ Auf Basis dieser Technologie entwickelte David Tudor (auf den sich Ben-Ary bezieht) ab 1989 zusammen mit Ingenieuren seinen neural-network synthesizer, der Grundlage für seine Werkreihe *Neural Synthesis* ist.

Die Zellmasse scheint sich eher mit kontinuierlicher Bespielung zu entwickeln, auch immer wieder Momente bereitzuhalten, die ein plötzliches Ausbrechen markieren, ohne dabei bloßer Zufallsgenerator zu sein.

Tudor, der vor allem als Interpret (oder Medium) der Cage'schen Klavierstücke bekannt ist, hatte schon früh mit den Soundqualitäten elektronischer Apparate experimentiert und konzentrierte sich ab den 60ern zunehmend auf Verschaltung und Eigenbau zahlreicher elektronischer Filter und Geräte. Mit seinem Werk *Bandoneon!* gelingt ihm erstmals eine Kombination von Geräten, das nach eigenen Aussagen »a life of its own« entwickelt: »And that's when it occurs to me, it's I who have done that, [...] I have given life to this configuration.«¹⁸ Der lebensspendende Konfigurator löst sich in der Performance jedoch zugleich in der Apparatur auf, folgt der Emergenz von Klängen und Soundeffekten aus der verschalteten Struktur. Das aleatorische Moment wandert in die Gerätschaft ab, womit diese nicht mehr als bloßes Mittel behandelt wird, sondern sich selbst zeigen soll. »The circuit [...] becomes the score«¹⁹, so die Leitlinie der Composers Inside Electronics, wie eine Gruppe um Tudor sich nennt. Der Rückgriff auf den ETANN-Chip in *Neural Synthesis* setzt diese Logik konsequent fort. Nicht nur die unkontrollierbare Überlagerung von Spannungseffekten leitet hier die akustische Situation an, sondern ein integriertes KNN, das sich aufgrund der Inputsignale transformiert und unkontrollierbare Komple-

xität entwickelt. Blieb bei Lucier das Gehirn des Performers nur lautlich-räumliches Anzeichen in einer Vermittlungsapparatur, interagieren in *Neural Synthesis* zwei neuronale Netze miteinander, ein elektrotechnisch entäußertes und ein menschliches innerliches. In jeder Performance realisiert sich diese Synthese aufs Neue und macht eine kompositorische Partitur, die über das technische

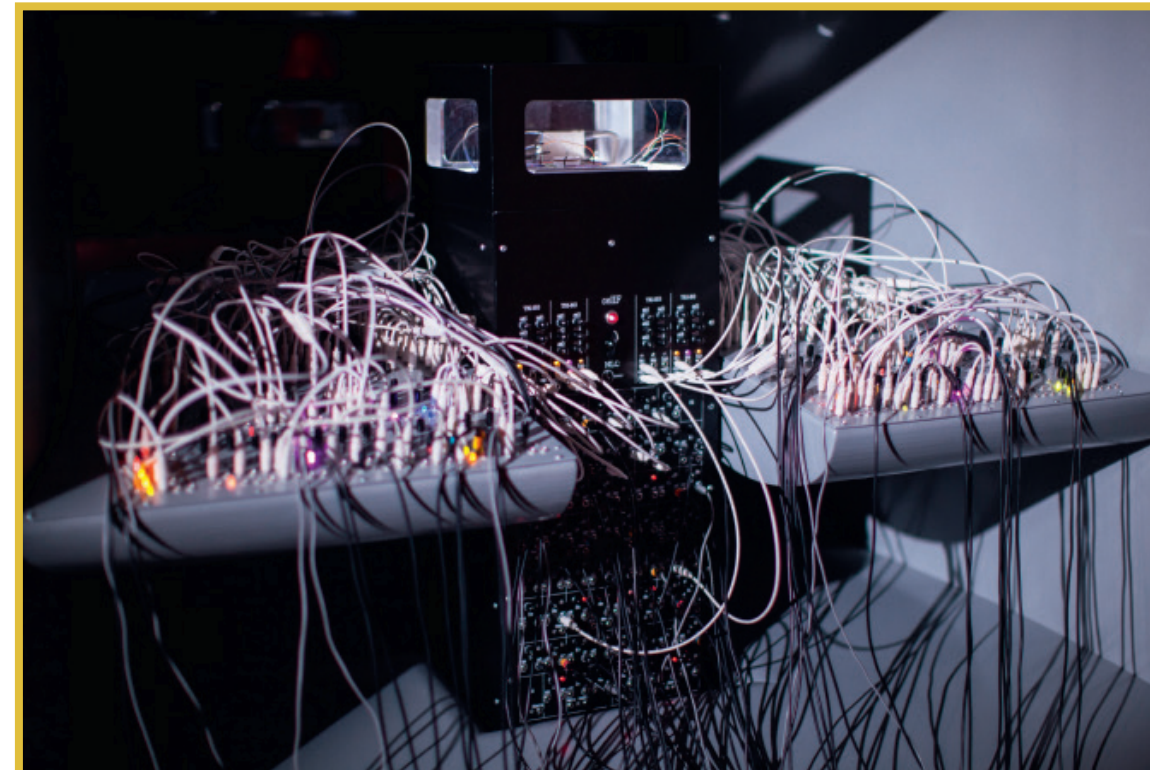
Setup hinausgeht, unnötig. Tudor selbst wird zur Funktion dieser Installation, als »collaborator, diplomat and wayward«²⁰ oder als »learner, pattern-recognizer and responder«²¹ – zumindest so lange sich der Traum der Ingenieure*innen noch nicht verwirklicht hat, dass KNNs so intelligent werden, selbst bestechendere Soundentscheidungen als ihre Schöpfer*innen zu treffen. »Until then«, so der beteiligte Ingenieur Forrest Warthman, »there is no substitute for David«²². Eine Prognose, die auch Tudor selbst beschäftigte: »When things are really lively, it makes me want to get up and leave the table and let it play.«²³

*

Und mit diesem Abtreten des Künstlers sind wir wieder bei *cellF* angelangt. Anstelle eines Chips, der biologische Prozesse simuliert, finden wir hier lebendiges Zellmaterial mit metabolischer Funktionalität vor – Wetware. Im 21. Jahrhundert ist das Denken in Netzwerken dank der Ausbreitung des Internets nach wie vor dominant, Gehirne werden aber nur noch selten mit Computern gleichgesetzt.²⁴ Dies hat auch mit dem Aufschwung der Lebenswissenschaften seit den 70er Jahren zu tun, die uns die Komplexität biochemischer Prozesse

lehrt, welche in (bisherigen) KNNs nicht abbildbar ist. Gentechnik und Zellbiologie jedoch haben Verfahren entwickelt, die das Arbeiten mit und Transformieren von Zellen so handhabbar macht, dass auch Künstler*innen mit ihnen laborieren können. Seit den 90ern gedeiht die Kunstgattung der Bio-Art in bestimmten Nischen der Artosphäre, wobei mit *SymbioticA – Centre of Excellence for Biological Arts* der University of Western Australia sogar ein dezidiertes Forschungsinstitut entstanden ist, an dem Ben-Ary sein Projekt entwickelte. Er hatte bereits zuvor mit Gehirnzellen gearbeitet (*MEART*, 2000; *In-Potentia*, 2008), *cellF* ist jedoch sein erstes Stück im Register der Musik. Ben-Ary

inszeniert dabei seinen neuron-driven-synthesizer *cellF* als autonome Bühnenautorität, die im Dialog mit anderen Künstler*innen musiziert – »a cybernetic musician, a rock star in a Petri dish.«²⁵ Er selbst zieht sich hingegen vollständig aus der Performance heraus und wandert in die ausführliche Dokumentation des Entwicklungsprozesses auf der Website und der den Konzertakt begleitenden Ausstellung ab. Dem zeitgenössischen Paradigma des Artistic Research, nach dem Kunst selbst zu einer epistemischen Praxis wird, folgend, veröffentlicht Ben-Ary mit seinen Kollaboratoren Paper im wissenschaftlichen Duktus und Fotografien, auf denen die Laborarbeit festgehalten ist.



Das neuronale Interface © Guy Ben-Ary

Ohnehin wird die Kollaboration unterstrichen: »artists, musicians, designers and scientists«²⁶ werden namentlich genannt und arbeiten zusammen, um die interdisziplinäre Aufgabe einer biomedialen Installation zu meistern, die einem »continual battle«²⁷ gleichkommt. Die Allüren des biokybernetischen Rockstars ergeben sich aus der

Performances im Zusammenspiel mit nicht-elektronischen Geräten etwas besser, da sich die Laute aus der Maschine von denen der Menschen genauer unterscheiden lassen. Die Musiker*innen beginnen meist zaghaft, eigene Klänge zu produzieren und auszuforschen, wie *cellF* auf bestimmte Sounds wohl reagieren mag. Interessanterweise

Der Künstler wird zum Gewebespende, der einen kollaborativen Forschungsprozess begleitet und der Performance der eigenen Kreatur zuschaut.

Sensibilität biologischen Materials, das nur unter spezifisch kontrollierten Bedingungen wachsen kann und zudem zahlreicher gesetzlicher Auflagen für genmanipuliertes Material unterworfen ist. Schon dieser Umstand lässt *cellF* über den Status eines bloßen Instruments hinauswachsen. Der große schwarze Container auf der Bühne unterstreicht die Prekarität des darin eingehausten Gewebes, das zugleich geschützt und zurückgehalten werden muss.

Und tatsächlich: lauscht man den verschiedenen Performances, so scheint es mal ein sanftes, knisterndes Einverständnis, mal ein exaltes, schrill-übersteuertes Auflehnen der Zellschicht zu geben, die da mit den improvisierenden Musiker*innen interagiert.²⁸ Die Musiker*innen sitzen schräg zu *cellF* auf der spärlich beleuchteten Bühne. Dann wird die Verbindung zu den Zellen hergestellt, indem lapidar (und nicht von Ben-Ary selbst) ein Kippschalter umgelegt wird, der das System hochfährt. Dies lässt den Brutkasten, das organische Herz- bzw. Hirnstück der Apparatur, aufleuchten und ein stark übersteuerter Noise-Sound äußert sich, als hätte man *cellF* einem unbekannten Traum entrissen und überrascht. Schnell stabilisiert sich das System zu einem dumpf-grollenden Schnurren von stark artifizieller Qualität, der das Grundrauschen der Lebensäußerungen von *cellF* zu sein scheint. Insofern funktionieren

spielt sich hier aber nicht einfach ein simples Schema von Aktion-Reaktion ab. Die Zellmasse scheint sich eher mit kontinuierlicher Bespielung zu entwickeln, auch immer wieder Momente bereitzuhalten, die ein plötzliches Ausbrechen markieren, ohne dabei bloßer Zufallsgenerator zu sein. »The only conceivable way of unveiling a black box, is to play with it«²⁹ – hinter die Kausalität der Lautäußerungen von *cellF* lässt sich ebenso wenig blicken, wie hinter die Antriebe der werten menschlichen Mit-Improvisator*innen, auch wenn diese uns aufgrund ihrer Sozialisation vertrauter sein mögen. Im Zusammenspiel entstehen so verschiedene Dynamiken, in denen sich die Musiker*innen und *cellF* vorsichtig beschnuppern, aneinander arbeiten oder sich in einem gemeinsamen *crescendo* gegenseitig aufpeitschen, wobei sich die besondere Spannung der gesamten Situation der inszenierten Anthropomorphisierung von *cellF* verdankt, der man sich kaum zu entziehen vermag.

*

Die Reihe der Entäußerungen von Gehirnen, die wir hier verfolgt haben, läuft von einem ephemeren akustischen Raumgreifen (Lucier), über eine Teil-Entäußerung eines Strukturelements (Tudor) auf ein lebendiges Gegenüber hinaus, das aufgrund seiner biotischen Qualitäten Rätsel

aufwirft. Im gleichen Zuge ziehen sich die Künstler-Subjekte schrittweise zurück. Selbstverständlich sind das Sound-Design und die technischen Komponenten spezifisch kalibriert, um *cellF* überhaupt Töne zu entlocken. Die Unbestimmtheit geht aber über technische Störsignale hinaus und liegt in der Unwägbarkeit des Lebens selbst, in der Plastizität des externalisierten Gehirns. In diesem Sinne realisiert Ben-Ary nicht nur ein technisch komplexes Unterfangen auf der Höhe des wissenschaftlichen Forschungsstands, sondern erscheint zugleich als Echo einer Jahrtausende alten Mythe von der Belebung des Kunstwerks. Die Ovid'sche Geschichte des Künstlers Pygmalion, der (wohl-gemerkt aus Abweisung und Misogynie) aus Elfenbein eine Frauenstatue schnitzt, sich wegen ihrer Schönheit in sie verliebt und Venus um eine, dann auch gewährte, Belebung anfleht, erfährt selbst durch die europäische Geschichte hindurch mehrfache Metamorphosen.³⁰ Im 18. Jahrhundert wird der Mythos als melodramatisches Musiktheaterstück in der Version Rousseaus Ausdruck des Genie-Diskurses in der Kunst und Rousseaus erfolgreichstes Bühnenwerk. Hier kommt nun der Künstler völlig ohne göttliche Hilfe aus. Der in einer Schaffenskrise verzweifelte Künstler hat zu Beginn sein bestes Werk, die marmorne Statue Galathea verhüllt. Langsam lüftet er den Schleier, wird vom Schöpfer zum Betrachter und verfällt in der Betrachtung der eigenen Meisterleistung.³¹ Er verzweifelt über seine Liebe, bis Galathea tatsächlich zum Leben erwacht und sich selbst mit einem zarten »Ich« [...] »Ich bin's« benennt und von der Umgebung, einer anderen Statue, unterscheidet: »Das ist nicht mehr ich.«³²

Die Fantasie der Künstler*in, das eigene Werk zu beleben, haben wir bereits bei Tudor gesehen und sie steht auch im Zentrum von *cellF*: »Ich gab dir mein ganzes Sein; nur noch durch dich will ich leben«³³, so Pygmalion im letzten Satz des Melodrams, der auch aus der angespannten Miene

Ben-Arys auf dem Foto seiner Biopsie zu sprechen scheint. Aus dem Unterarm wurde ihm ein Stück Haut entnommen, eine Wunde wurde geschlagen, um daraus die Zellen des neuronalen Netzwerks von *cellF* zu schöpfen – ein zelluläres »self portrait«³⁴, das jedoch ein Eigenleben entwickelt, dem Ben-Ary nur noch zuschauen kann. Der Künstler wird zum Gewebespende, der einen kollaborativen Forschungsprozess begleitet und der Performance der eigenen Kreatur zuschaut. Dieser Selbstverlust in der Entäußerung scheint ihm selbst nicht ganz geheuer: Betrachten wir nicht nur die Performance, sondern auch den gesamten dokumentarischen Anhang als Teil der Inszenierung, so fällt auf, dass »Pygmalion von Natur aus [leider] unfähig [ist], irgendetwas auszustellen, ohne zuerst darüber eine Vorlesung zu halten, um es zu erklären«³⁵ wie man mit einer weiteren Mythen-Metamorphose nach Bernard Shaws *Back to Methuselah* sagen könnte. Immer wieder wird in den ausführlichen Selbstdarstellungen der Paper erwähnt, »welche« Fragen dieses Stück »wie« aufwirft »by problematising the influence of current and emergent biotechnologies on the shifting forces that govern and determine life, death and sentience.«³⁶ Auf dieser Ebene erscheinen die Stücke Luciers und Tudors unbestimmter, verbleiben sie doch opak, ohne sich zu erklären, um sich damit ungeschützt dem ratlosen Staunen, der unkontrollierbaren Hingabe und kollaborativen Koproduktion betrachtender und lauschender Gehirne auszuliefern.●

1. Darren Moore, Guy Ben-Ary u.a., »cellF: A neuron-driven music synthesiser for real-time performance«, in: *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 12 (1) (2016), S. 31–43, hier: S. 31

2. Die Hautzellen wurden Ben-Ary in einer Biopsie entnommen und dann in einem heute standardmäßigen Verfahren zunächst in pluripotente Stammzellen zurückverwandelt (iPSCs = induced pluripotent stem cells). Nach dieser Entdifferenzierung können die Zellen dann durch spezielle Medien in einem weiteren Verfahren wieder in eine spezifische Funktion, hier die der Neuronen, überführt werden. Diese Zellen sind *lebendig* und müssen daher kontinuierlich mit Nährflüssigkeit versorgt oder zur Lagerung kryogenetisch eingefroren werden.

3. Es handelt sich um ein neuronales Netzwerk von ca. 100.000 Zellen, was in etwa der Größe eines Hummerhirns entspricht. Ein menschliches Gehirn besteht aus etwa einhundert Milliarden Zellen, die in Trillionen von Synapsen miteinander verbunden sind.

4. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main 2003, S. 15

5. Matthias Eckoldt, *Eine kurze Geschichte von Gehirn und Geist. Woher wir wissen, wie wir fühlen und denken*, München 2016, S. 29

6. Vgl. Erhard Oeser, *Geschichte der Hirnforschung. Von der Antike bis zur Gegenwart*. 2. Auflage. Darmstadt 2012

7. Vgl. Eckold (2016), S. 71ff

8. Vgl. James Croy Kassler, »Man – A Musical Instrument. Models of the Brain and mental functioning before the computer«, in: *History of Science* 22 (1984), S. 59–92, hier: 62f

9. Vgl. ebd. S. 76f

10. Die Schaltwerk-Metapher für das Gehirn entstammt der zunehmenden Elektrifizierung und Verdrahtung der Infrastruktur seit der Wende ins 20. Jahrhundert, die den materiellen Boden bereitet, auf dem sich die moderne Hirnphysiologie entwickeln kann. Schaltung, Telegraphenkabel, Strömung, Verdrahtung und Energiefluss sind wichtige konzeptuelle Metaphern der Neurowis-

senschaft in der ersten Hälfte des 20. Jh. Vgl. Cornelius Borck, *Hirnströme. Eine Kulturgeschichte der Elektroenzephalographie*, Göttingen 2013, S. 85–127

11. Vgl. Cornelius Borck, *Hirnströme. Eine Kulturgeschichte der Elektroenzephalographie*, Göttingen 2013, S. 127–135

12. Alvin Lucier sagt in einem Interview: »Yes, when I perform my brain wave piece, Music for Solo Performer (1965), it is essential to sit and try not to think of anything, because if you create a visual image in your mind your alpha will block. That's meditation, isn't it? So my experiences with meditation (and contemplation) prepared me for Solo Performer. The two go together very well.« (Andrea Miller-Keller u.a., *Alvin Lucier. A Celebration*, Middletown 2012, S. 27)

13. Straebel und Thoben weisen darauf hin, dass John Tilbury in seiner Performance des Stückes 1969 in London kaum einen Klang erzeugen konnte und es bloß das Störgeräusch der Apparatur zu hören gab, vgl. Volker Straebel u. Wilm Thoben, »Alvin Lucier's Music for Solo Performer: Experimental music beyond sonification«, in: *Organised Sound* 19 (2014), S. 17–29, hier: S. 19

14. Vgl. ebd., S. 23–27

15. Vgl. Eckold (2016), S. 189f

16. Dieser Prozess geht als Hebb'sche Lernregel in den Wissensbestand der Neurowissenschaften ein, vgl. dazu Donald Hebb, *The Organization of Behavior. A Neuropsychological Theory*, New York 1949, S. 62

17. Vgl. dazu Wikichip-Artikel: »ETANN - Intel«, auf: <https://en.wikichip.org/wiki/intel/etann>

18. David Tudor u. Teddy Hultberg, »I smile when the sound is singing through the space. An Interview with David Tudor by Teddy Hultberg in Dusseldorf May 17–18 1988«, auf: <https://davidtudor.org/Articles/hultberg.html>

19. Nicolas Collins, »Composers inside Electronics: Music after David Tudor«, in: *Leonardo Music Journal* 14 (2004), S. 1-3, hier S. 1

20. Ron Kuivila, »Open Sources: Words, Circuits and the Notation-Realization Relation in the Music of David Tudor«, in: *Leonardo Music Journal* 14 (2004), S. 17–23, hier S. 22

21. Forrest Warthman, »Notes for David Tudor: Neural Synthesis Nos. 6–9«, Label: Lovely Music, Catalog Number: LCD1602, 1999

22. Ebd.

23. Tudor/Hultberg (1988)

24. Vgl. dazu: Matthew Cobb, »Why your brain is not a computer«, *TheGuardian.com*, 27.02.2020, auf: <https://www.theguardian.com/science/2020/feb/27/why-your-brain-is-not-a-computer-neuroscience-neural-networks-consciousness>

Der Einsatz von Computertechnologie in der Neurowissenschaft ist ungebrochen: durch das neue Bildgebungsverfahren des MRT und im Zuge des *Human Brain Projects* werden unfassbar große Mengen an Daten über Hirnaktivität eingefahren, die bislang jedoch kaum interpretierbar sind. Diese Datenmassen sind das Material von Ryoji Ikedas Werk *data-verse*, das die Präzision heutiger Messbarkeit bei gleichzeitiger Überforderung des Begreifens ausstellt. (7.12.2019-29.03.2020 im Kunstmuseum Wolfsburg)

25. Moore/Ben-Ary u.a. (2016), S. 31

26. Ebd.

27. Ebd. S. 42

28. Der musikalischen Qualität kann hier wegen der Vielseitigkeit der verschiedenen Settings kaum Rechnung getragen werden. Auf bisher sechs Performances in Australien und Europa hat *cellF* bereits mit Darren Moore, Chris Abrahams, Ensemble Offspring, Jon Rose, Clayton Thomas, Mindy Meng Wang, Scott Tinkler, Okkyung Lee, Schneider TM, Stine Janvin, Rupert Huber, Lucas Abela, Cynthia Zaven, Širom, Alexei Borisov, Jaap Blonk und Han Bennink zusammen gespielt. Dabei kamen nicht-elektronische und elektronische Instrumente gleichermaßen zum Einsatz.

29. René Thom, *Mathematical models of morphogenesis*, Chichester 1983, S. 298

30. Vgl. dazu: Annegret Dinter, *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel*, Heidelberg 1979; sowie Mathias Mayer u. Gerhard Neumann (Hrsg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg im Breisgau 1997

31. »Nein, meine Galathea möge leben und ich nicht sie sein. Oh, wäre ich stets ein anderer, um stets sie zu wollen, um sie zu sehen, sie zu lieben, von ihr geliebt zu werden... / *Außer sich: [...]*« Jean-Jacques Rousseau, »Pygmalion«, in: ders.: *Königin Grille und andere Kleinprosa*, Frankfurt am Main 1978, S. 87–98, hier: 95

32. Ebd., S. 98

33. Ebd.

34. Moore/Ben-Ary et al. (2016), S. 31

35. Bernard Shaw, *Zurück zu Methusalem. Ein metabiologischer Pentateuch*, Berlin 1922, S. 387

36. Moore/Ben-Ary et al. (2016), S. 41, vgl. auch: Guy Ben-Ary u.a., »Matters of Liveliness and Other Absurd Scenarios«, in: Ryszard W. Kluszczyński (Hrsg.), *NERVOPLASTICA. Guy Ben-Ary, Bio-Robotic Art and Its Cultural Contexts*, 2016 (Pre-Print Version auf: http://guybenary.com/wp-content/uploads/2016/08/Matters-of-Liveliness-and-Other-Absurd-Scenarios_final.pdf): »Visual strategies are employed to help lure viewers into exploring the artworks in a manner that draws viewers into a dialogue about the future of these technologies, and encourages them to re-evaluate their own perceptions and beliefs.«, S. 1

Jan Beuerbach lebt in Berlin, arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Forschungsbereich Kulturphilosophie des Instituts für Kulturwissenschaften an der Universität Leipzig und mutet seinem Gehirn eine Promotion in der Philosophie zum Thema Aneignung von Daten zu.

Ludo-Ästhetik: Künstl(er)i(s)che Welten

Anna Schürmer

Lara Croft hat feministische Pionierarbeit geleistet und Super Marios 8-Bits-Sound den Minimal Techno geprägt; Pac Man ist lesbar als Symbol des Raubtierkapitalismus von Fressen und gefressen werden, während mit Zelda und Sims erstmals virtuelle Welten erschlossen wurden.

Die Gaming-Kultur ist im besten Sinne sozioästhetisch – und künstlerisches Tool der ›Generation +1980‹, die altersbedingt mittlerweile Schaltzentralen in Gesellschaft und Kultur besetzt. Analog sozialisiert und zugleich die ersten ›digital natives‹, (inter)agieren ihre Vertreter*innen an den hybriden Schnittstellen einer neuen medienästhetischen Ordnung, die Pop und Kunst, Realität und Virtualität, Unterhaltungsindustrie und den Ernst des Lebens beziehungsweise der Musik nicht mehr unterscheiden will.¹ Diese mit dem Musikfernsehen und Computerspielen aufgewachsene Generation kundschaftet in bester Avantgarde-Manier neues Terrain aus und öffnet mit einer gehörigen Portion Spieltrieb audiovisuell animierte und interaktiv modellierte Möglichkeitsräume.

Aktuelles Beispiel aus dem Bereich der zeitgenössischen Musik ist Alexander Schuberts echtzeit Computer-Spiel *Genesis*, das zwischen dem 27. April und 3. Mai 2020 live ging – trotz Corona, denn diese Art von Kunst kennt trotz Ausgangsbeschränkungen dank virtueller Vernetzung kein ›Social Distancing‹: Im interaktiven Spielmodus werden Hörer*innen zu Spieler*innen, indem sie via Interface live agierende Avatare/Performer in einer zunächst leeren Fabrikhalle steuern, die ihre

Perspektive mittels VR-Brillen in Echtzeit über das Internet übertragen und so die Schöpfung einer künstl(er)i(s)chen Welt dokumentieren.² Kontrolle und Steuerung – nicht von ungefähr zentrale Faktoren gleichermaßen von Videospiele wie des Überwachungsstaates – reflektierte 2012 auch Stefan Prins in *Generation Kill*. Der Belgier stattete die Musiker*innen seiner audiovisuellen Performance mit Joysticks aus und stellte so einen Kurzschluss zwischen den neuen Kriegen und der ›Generation Playstation‹ her, wo Drohnen genauso wie Ego-Shooter-Spiele gesteuert werden und so die Grenze zwischen Realität und Virtualität mehr und mehr verschwimmt: Die Bühne wird hier zur simulierten Kommandozentrale eines erschreckend spielerischen Cyberwar.³ Nostalgischer geht Konzeptkomponist Johannes Kreidler zu Werk, der für seine musiktheatrale Talkshow *Feeds. Hören TV* (2009-10) Computerspiele der 1980er Jahre nach Melodien durchstöberte, die den Tod des Helden markieren, um daraus ein »Requiem auf schmalem Frequenzband« zu montieren: Das Ergebnis ist eine Sammlung von Miniatur-Requiems auf Chiptunes-Basis.⁴ Dieser charakteristische 8-Bit-Sound der Telespiele-Ära schließlich ist für Composer-Performerin Julia Mihály »low tech music for high tech people« und nichts weniger als der »Punk der elektronischen Musik«.⁵

Ludo-ästhetische Potentiale:

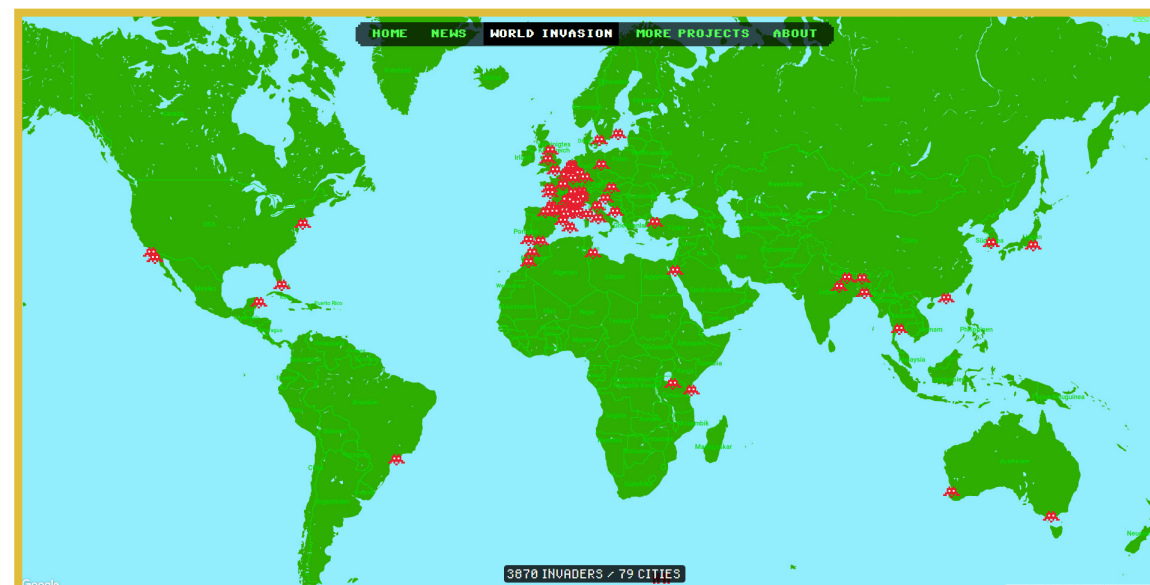
»The medium is the message«

Die ›Generation Gaming‹ macht Marshall McLuhans prominente Formel spielerisch greifbar, wobei die ›ludo-ästhetischen‹ Potentiale der neuen Medien keinesfalls nur in der Musik ausgelotet werden – vielmehr ist der verspielte Impuls in allen Künsten greifbar. Hatte der niederländische Kulturhistoriker Johan Huizinga schon 1938 in *Homo Ludens* die Neigung zum Spiel als Ursprung aller Kultur und also auch Künste beschrieben⁶, so fügen die medialen Games der Gegenwart seinen Überlegungen ein hybrid verfasstes und sparten-sprengendes Kapitel hinzu: Ob Gemälde oder Fotografie, Sound oder Animation, Video oder Performance – »Game Art is any art in which digital games played a significant role in the creation, production, and/or display of the artwork.«⁷

Angefangen beim Theater, wo das Spiel schließlich schon immer konstituierend war und Fried-

rich Schiller entsprechend betonte: »Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.« Im Gegensatz zum ›Homo faber‹ – dem werktätigen Menschen – eignet sich der ›Homo ludens‹ die Welt über die Zufälle und Potentiale des zweckfreien und fantasievollen Spiels an. Entgegen der instrumentellen Vernunft lässt die kreative Rückbesinnung auf das Spielerische also Platz zur autonomen Selbstwerdung und ist damit sui generis ein ästhetischer Faktor. In diesem Sinne ist auch Novalis zu verstehen, der das Spielen als »Experimentieren mit dem Zufall« bezeichnete und damit das Wesen aller Künste benannte.⁸

Insofern wundert es nicht, dass ›Game Art‹ als Sub-Genre der Medienkunst eine eigene Gattung darstellt, die erfolgreich durch Museen tourt. Und auch vice versa wirken die Künste ins Gaming zurück – etwa die surrealen Grafiken M.C. Eschers im visuell bestechenden Adventurespiel *Monu-*



Screenshot aus dem Spiel *Space Invaders* © Space Invaders

ment Valley, wo Prinzessin Ida auf der Suche nach der ›Heiligen Geometrie‹ traumwandlerisch durch Landschaften jenseits physikalischer Gesetze flaniert. Anders herum zeigt sich die Beeinflussung von Künstler*innen durch die animierte Spielwelt in der ›Pixel-Art‹, wo grobkörnige Dots aus Rastergrafiken in Zeiten von HD-Hyperrealismen erfrischend nostalgische Gefühle wecken – zu

unsere technisierte und mediatisierte Welt: 1984 wurde der Rundfunk dual, kurz nachdem die Compact Disc die analoge Langspielplatte ablöste und die Welt digital wurde. Im selben Jahr brachte Nintendo Tetris auf den Markt und läutete die Ära des Gaming ein – mit vier möglichen Sounds, die sich jedem Game Boy Kid eingebrannt hat, das sich mit Kopfhörern zunehmend in individuelle Hör-

Nicht zufällig ist Immersion ein prominenter Begriff im Bereich von Computer- und Rollenspielen, der auch im Kontext interaktiver und multimedialer Performances eine Konjunktur erlebt.

nennen wäre etwa der Street-Artist Invader, der mit seinen Mosaikbildern rund um den Globus Charaktere aus Space Invaders verewigt.⁹ Oder der Schweizer Künstler Guillaume Reymond, der in seinem Game Over-Projekt Videospieldassiker in kollaborativen Animationsfilmen aufleben lässt – die Pixel werden dabei durch eine Gruppe echter Menschen ersetzt und die synthetischen Melodien stimmlich nachgestellt.¹⁰

Diese ›retromantische‹ Perspektive auf die 1980er, den Gründerjahren der medientechnologischen Spielzeit, hat Dominik Schrey mit seiner Studie Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur¹¹ nachgezeichnet, während das von Jacques Derrida und Mark Fisher geprägte Konzept der »Hauntology« die geisterhafte Heimsuchung der Gegenwart durch Ideen aus der Vergangenheit beschreibt, wodurch die Linearität der Geschichte in Frage gestellt wird. Auch Fishers depressiver Blick auf ›Lost Futures‹ ist sozioästhetisch grundiert: Er speist sich aus dem Sieg des Neoliberalismus und äußert sich in der künstlerischen Rückbesinnung auf analoge Vintage-Technologien der 80er Jahre, die im Digitalen doch nur replikativ gesampelt werden.¹²

Jenseits mediennostalgischer Topoi ist die Dekade mit ihrem von George Orwell metaphorisch geprägten Schlüsseljahr real bestimmend für

räume und Klangwelten zurückzog¹³, während synthetische Klänge salon- oder besser clubfähig wurden. Diese Jahre wirken durch die ›Generation+1980‹ nun maßgeblich in die digitale Gegenwart und ihre Musikkultur hinein.

Auch in Film und Literatur wirken die 1980er Jahre als nostalgische Folie für retro-futuristische Genres wie Cyber-Punk und Speculative Fiction – zu nennen wäre etwa Ernest Clines 2018 von Steven Spielberg verfilmter Roman Ready Player One, wo sich der 2025 geborene Protagonist durch eine virtuelle Simulation spielt, um die reale Welt zu retten – unmöglich ohne das Faktenwissen zu den Helden der 80er Jahre in Musik und Gaming. Ein solcher Nerd steht auch im Zentrum von Edgar Wrights auf der gleichnamigen Graphic Novel basierender Film Scott Pilgrim vs. the World (2010), wo die Ästhetik von Videospelen auf visueller, narrativer und musikalischer Ebene dominiert. In einem Interview für die Zeitschrift Wired kommentiert der Regisseur eine Schlüsselszene wie folgt: »Shigeru Miyamoto – the Mario creator from Nintendo – has seen part of the film. We had to get his permission to use this piece of music from The Legend of Zelda for that dream sequence. So when I was writing to Nintendo to get permission, I was saying, ›This music is like nursery rhymes to a generation‹«¹⁴ – ein Kinderreim der ›Genera-

tion+1980‹ also, genauso wie die 8-Bit-Sounds aus Super Mario Bros. oder Donkey Kong.

2022 soll die Verfilmung der ›Postcyberpunk-Thriller-Roman-Trilogie‹ Nexus anlaufen, in deren Zukunft die gleichnamige Nano-Droge die Möglichkeit bietet, das Bewusstsein der Menschen miteinander zu verknüpfen. Auf Soundebene wird der Regisseur wohl kaum die zukunfts-musikalische Vision einlösen können, die Autor Ramez Naam in Crux, dem zweiten Band der Trilogie, mit Worten vor Ohren führt. Als »elektronisch und tribal, rhythmisch und trancendelisch« beschreibt er das Genre ›Flux‹, in dem eine ›Nexus-Jockey« namens Lotus die Überschreitung der Wahrnehmungsgrenzen sampelt:

Und sie verströmte Wellen des Hochgefühls und fast halluzinatorische Visionen [...]. Sie streckte segnend die arme über die Menge aus und teilte die rubinroten Lippen, um den Feiernenden zu singen [...], eine himmelhohe Arie, die mit den Techno-Beats verflochten war. Dann verströmte sie ihren mentalen Song [...]. Und dann erkannte er, dass sie die Musik machten, das Publikum, die Tänzer, und Lotus channelte es, absorbierte die Gedanken und Emotionen der wogenden Menge, warf ihre mentale Musik wie ein Echo zu ihnen zurück. Die Feedback-Schleife schloss sich, und er [...] war Teil von etwas Größerem, ein lebender, atmender Organismus mit tausend Gliedmaßen, hundert Köpfen, eine Gestalt [...]. Er war der Beat. Sie waren der Beat.

Hier zeigt die Belletristik, wie Worte noch nicht existente, immersiv wirksame Zukunftsmusik imaginieren können, in der das Publikum aktiviert und in eine virtuelle Realität hineingezogen wird. Das Ergebnis ist eine emotionale Ko-Präsenz trotz Entgrenzung, die der Autor seinen Protagonisten im Kapitel »Symphonisch« mithilfe von Nexus auch auf Ebene der klassischen Musik erleben lässt:

Sein Körper lag auf der anderen Seite des Planeten, aber sein Bewusstsein war im Geist der Pianistin, beobachtete, nahm alles auf [...]. Die Pianistin wiederum war mit dem Bewusstsein der anderen Musiker verbunden. Es waren sieben, die in diesem leeren Konzertsaal spielten, geistig miteinander verflochten wie die Musik. [...] Hier gab es keinen Dirigenten außer der sich bildenden Summe ihrer Bewusstseine. Auch kein Publikum, aber eines Tages [...] würden sie das Publikum spüren lassen, wie es war, solche Musik zu machen.

Nexus ermöglicht also Immersion pur – das multisinnliche Ein- und Abtauchen in eine virtuelle Welt und also die Totalisierung der ästhetischen Reflexion. Tatsächlich ist ja Klang in besonderem Maße der Immergenztätigkeit fähig, wie Helga de la Motte-Haber verdeutlicht hat: »Einbezug, ›being there‹, ist mit den Ohren am leichtesten zu erreichen.«¹⁵ Und nicht zufällig ist Immersion ein prominenter Begriff im Bereich von Computer- und Rollenspielen, der auch im Kontext interaktiver und multimedialer Performances eine Konjunktur erlebt. The Virtual is real demonstriert etwa Cécile B. Evans mit und in ihren Arbeiten, während Tamiko Thiel ›Augmented Reality‹ als Plattform nutzt, um das Zusammenspiel von Ort, Raum, Körper und kultureller Identität zu erforschen. Im Theaterkontext setzt sich das Kopenhagener Performance-Kollektiv SIGNA prominent mit dem ›Immersiven Theater‹ auseinander, indem geschlossene Welten kreiert werden, welche das Publikum bis zu 288 Stunden am Stück erforschen und dabei auch sich selbst erfahren kann.¹⁶ Fast immer spielt dabei die bedeutungsleitende, emotionslenkende und Atmosphäre stiftende Musik eine zentrale Rolle für das Abtauchen in eine virtuelle Welt: »The mood, the presence and the feeling of a lifelike world disappeared, and the games revealed themselves as nothing but animated graphics on a screen.«¹⁷ Ohne Sound zeigen sich die Spiele als wenig mehr denn animierte Grafiken auf einem Bildschirm.

Mit Musik aber werden künstl(er)i(s)che Welten erschaffen.

Ludomusikologie:

Transmediale und interaktive Audiovisionen

Nun ist die Klangebene dieser audiovisuell verspielten Welten nicht mehr zu fassen mit dem analytischen Instrumentarium der klassischen Musikwissenschaft, indem es sich kategorisch den Kategorien von ›U‹ und ›E‹ entzieht und spielerisch neue Klangwelten entwirft: ›Transmediale Audiovisionen‹ der (post-)digitalen Zeitrechnung, die einem Kanon mit eigenen Regeln folgt und mit der ›Ludomusikologie‹ – ein Kompositum der Begriffe ›Ludologie‹ und ›Musikologie‹ – einen eigenen Fachbereich begründet hat, der sich mit Musik aus Computerspielen einerseits befasst, und Musik andererseits als spielerisch-performative Praxis auffasst.¹⁸

Computerspielmusik ist eine Verwandte der Filmmusik – aber mit einem entscheidenden Unterschied: Während das Kinopublikum weder auf die Ereignisse im Film noch auf die darin erklingende Musik Einfluss nehmen kann, werden Computerspiele von den Spieler*innen zur Ausführung gebracht und wird die dritte Wand durch virtuelle Interaktion aufgelöst. Für Komponist*innen geht es um mehr, als die akustische Untermalung visueller Ereignisse; vielmehr muss sich der Soundtrack von Games dem Spielgeschehen zu jeder Zeit dynamisch anpassen – schließlich hat jeder Gamer seinen eigenen Rhythmus und ist der Spielverlauf bei jedem Versuch anders, was eine Reaktionsfähigkeit der Musik erfordert. Dazu kommt, dass ein Film im Schnitt 90 Minuten umfasst, während Computerspiele für einen längeren Zeitraum konstruiert sind und die Schöpfer*innen der Soundebene in punkto Variabilität vor weitere Herausforderungen stellt. Für deren Bewältigung

stehen Game-Komponist*innen die Potentiale und Tools adaptiver und modularer Musik zur Verfügung, die auch Avantgardisten auf neue Wege führen können und zugleich von den Techniken der Neuen Musik profitieren: Beim ›Branching‹ oder ›Layering‹ wird ein Musikstück in verschiedene Schichten unterteilt, die wahlweise oder aleatorisch stummgestaltet oder gegen andere Schichten ausgetauscht werden können, sobald sich das Gameplay verändert – vergleichbar der offenen oder vieldeutigen Form, die Karlheinz Stockhausen in seinem *Klavierstück XI* erprobte: Hier kann der Pianist in absichtloser Reihenfolge 19 miteinander verknüpfte Gruppen kombinieren. Einen anderen Ansatz verfolgt ›Generative Musik‹, wo der Computer nach dem Zufallsprinzip Variationen verschiedener Themen erstellen kann, während beim ›Parallel Composing‹ mehrere Stücke geschrieben werden, die in den wichtigsten Parametern übereinstimmen und so einander ablösen können. In ›Prozeduraler Musik‹ schließlich erfolgt die Generierung des Soundtracks direkt und in Echtzeit durch den Computer – hier kommen also Algorithmen zum Einsatz, die wohl irgendwann von einer kreativen KI abgelöst werden – aber das ist noch Zukunftsmusik, die nur spielerisch und experimentell erprobt werden kann.

Inverse Genese: Zurück in die Zukunft

Interessant ist die inverse Genese der Computerspielmusik, die dem Motto ›Zurück in die Zukunft‹ zu folgen scheint: Während die abendländische Musikgeschichte ihren Weg in drei Epochen von der vokalen, über die instrumentale, bis zur elektronischen Musik nimmt, ist es beim Gaming-Sound genau andersherum: Von Synthetik zur Instrumentalmusik, wobei das Genre eine Art Musikentwicklung im Schnelldurchgang

Spielansicht aus dem Spiel *Monument Valley* © Monument Valley



durchlaufen hat: Von der Einstimmigkeit bis zu den heute äußerst aufwendigen HD-Klängen. Zu Beginn der Videospiegelgeschichte wurde aus technischen Gründen ausschließlich auf synthetische Klänge zurückgegriffen: Den Chiptunes der Amiga- und Commodore-Generation, die Julia Mihály als »Punk der elektronischen Musik« be-

Amiga- und Commodore-Ära zum ästhetischen Tool der experimentellen Musikszene – wobei die Chiptunes-Szene der Neuen Musik weniger verbunden ist als umgekehrt und in einer Nische außerhalb von Techno steht – den ihre Vertreter*innen als Ableger, Inflationierung und Degenerierung ihrer frühen Arbeit für den Massen-

Zum kreativen Momentum wurden die Potentiale dieser ›low tech music for high tech people‹ erstmals in der Cracker-Szene.

zeichnete¹⁹, waren mangels Tonspuren noch nicht einmal die berühmten vier Akkorde möglich, um einen Song zu schreiben – und doch prägt die minimalistische Drei-Noten-Polyphonie des 8-Bit-Sounds heute die künstlerischen Aktivitäten jener ›Generation+-1980‹ als ästhetische Prinzip – und zwar dies- und jenseits der Demarkationslinie von ›U‹ und ›E‹.

Zum kreativen Momentum wurden die Potentiale dieser ›low tech music for high tech people‹ erstmals in der Cracker-Szene – Hacker-Gruppierungen, die in der Blütezeit der 8-Bit-Systeme den softwarebasierten Kopierschutz umgingen und die geknackten Spiele lange vor der Kommerzialisierung des Internets über selbstgebastelte Telefon-Netzwerkverbindungen weltweit zur Verfügung stellten. Um eine Art Reviermarke zu setzen, wurde das gehackte Spiel mit einem Intro (›Cracktro‹) aus selbstkomponierter 8-Bit-Musik unterlegt²⁰ – die Hacker fingen also an, zu komponieren. Die mit relativ primitiven Tongeneratoren erzeugten sinusförmigen Piepstöne machen die Verbindung von Kunst und künstlich sinnlich erfahrbar und versprühen als eine andere Art von Minimal Music den Geist der ›Generation+-1980‹.

Während Videospielesoundtracks mittlerweile häufig mit echten Orchestern aufgenommen und in Konzertsälen aufgeführt werden, aber nur selten ästhetisch innovative Duftmarken setzen, wurde der charakteristische 8-Bit-Sound der

geschmack sehen. Hier wiederholt sich also die avantgardistische Abwehr der ›Kulturindustrie‹ – allerdings in einem Genre, das Adorno wohl noch nicht einmal als ›Wurlitzerorgel‹ gewürdigt hätte, womit der Philosoph der Neuen Musik die elektronische Musik der Nachkriegszeit diffamierte.²¹ Und in der Tat kann ja Chiptunes als begrenzter künstlerischer Ausdruck eines Ablaufes gelten – von Computerspielen.

Und doch durchforsten ernstzunehmende Soundartist*innen Flohmärkte und Online-Auktionen nach alten Fundstücken der Soundchip-Ära und verleihen diesen Geräten Sammlerstatus, was als Ausdruck der von Dominik Schrey diagnostizierten analogen Nostalgie in der digitalen Medienkultur gelten kann: Eine Rückwärtsge wandtheit, die doch zugleich subversiv ist, indem die klangtechnischen Fortschritte zugunsten einer ganz eigenen Klangästhetik verweigert werden und die Innovation – das Fortschrittsparadigma der Moderne – kurzerhand umgedreht und retrofuturistisch umgedeutet wird: »Als Streiter für die vergessene Technologie kapern wir die Zukunft!« So beschreibt das Netlabel 8bitpeoples sein Profil, während die in C64-Ästhetik gestaltete Plattform Micromusic.net so etwas wie ein webbasierter Vergnügungspark für kreative Lowtech-Produzenten ist, die mit Sex Pistols-Manager Malcolm McLaren einen prominenten Anhänger hat, was

Julia Mihálys These von Chiptunes als »Punk der elektronischen Musik« noch weiter stützt:

It's been invented to the purposes trying to humanize what has happened in Music and Popculture generally. There is something in taking digital generations music and pressing it on to vinyl and analogue medium. It seems to be a reaction against CD-Technology, I-Pod, Ringtones – it makes music fresh again. And it gives a cultural subversive attitude that equates it totally with old Rock 'n' roll records that got me up when I was a very young teenager.²²

Und auch bei den Avantgarden ist der retrofuturistische Rückgriff ein wichtiges Tool der ›Generation+-1980‹, die medientechnische Relikte ihrer Kindheit als Tools definiert. Ein Beispiel für die Verwendung von 8-Bit-Klängen jenseits der Chiptunes-Szene ist die audiovisuelle Live Performance *Displaced Meanings: 8 ½ Bits* (2009) des 1980 geborenen Medienkünstlers Damian Marhulets, der auditiv wie visuell eine Mischung aus 8-Bit-Ästhetik und Glitch Art inszeniert. Imperfekte Klanglandschaften und Bildstörungen, so scheint es, werden in Hörweite der digitalen Perfektion zum kreativen und kritischen Faktor.²³



Screenshot aus *Genesis* © Alexander Schubert

Vom Musiktheater zur verspielten Computeroper
 Kommen wir abschließend zurück zu den einleitenden Spiel-Trieben der Neuen Musik im strengeren Sinne: Was verbindet Alexander Schuberts Echtzeit-Computerspiel *Genesis* (2020), Stefan Prins' Joystick-gesteuerte Performance *Generation Kill* (2012) und Johannes Kreidlers »Requiem« aus *Feeds*. Hören TV (2009-10)? Man könnte ihre »transmedialen Audiovisionen« musikhistorisch als Weiterentwicklung des Musiktheaters verstehen.

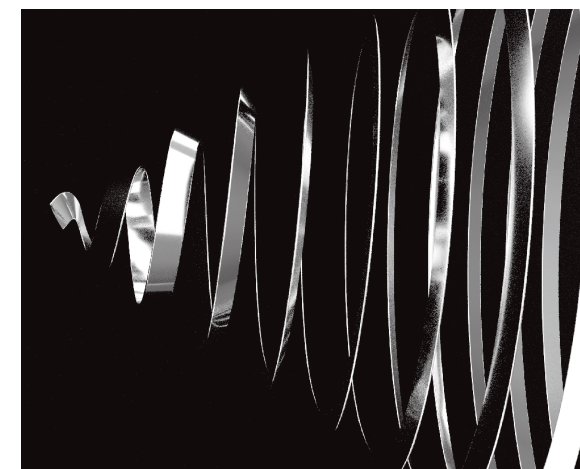
Wenn Opern als audiovisuelle Gesamtkunstwerke bezeichnet werden, erweitern die Vertreter*innen der »Generation+1980« das Instrumentarium um zeitgenössische Medien – in diesem Falle Requisiten der Gaming-Kultur – und bringt mit interaktiven Tools die vierte Wand ernsthaft zum Bröckeln; deren Einsturz wird fraglos den Blick auf virtuelle Welten freilegen. Wenn klassische Opern weiter als »Bühnen der Politik«²⁴ beschrieben wurden – dann gilt das auch für Prins und Schubert, die in ihren genannten Arbeiten Kontrolle, Überwachung und Gesteuert-sein im digitalen Zeitalter thematisieren. Dagegen wäre Kreidlers Arbeit in dieser Analogie als musikalische buffa-Komödie zu verorten, die Alexander Kluges Rede vom »Kraftwerk der Gefühle« medial persifliert, indem sein »Requiem auf schmalen Frequenzband« die beiden zentralen Topoi der Operngeschichte – Sterben und Liebe – verspielt berührt. In seiner Anmoderation der Szene erklärt der Komponist: »Der Tod ist der Tod der Postmoderne. Du musst sterben, Tristan.« Was aber folgt auf die Postmoderne? Wenn Pierre Boulez die Opernhäuser bereits 1967 verbal in die Luft sprengte (und nichtsdestotrotz 1976 den Bayreuther Jahrhundertring dirigierte), kann das audiovisuelle Gesamtkunstwerk Oper in den virtuell verspielten Luftbildern der transmedialen Audiovisionen wie in Computergames fortleben: Nicht ohne Grund kämpft sich die Parade-Hosenrolle des Gaming, Lara Croft, im vierten Level von

Tomb Raider II durch ein fast zerstörtes Opernhaus und kann der fast klassische Held Super Mario in seiner hoffnungslosen Liebe zur Prinzessin Peach als 8-Bit-Version von Tristan gelten. •
 Game Over

1. Anna Schürmer: *Transmediale Audiovisionen, oder: U+E=Ü*, in: *Mehr als Bebilderte Musik*, Wiesbaden 2020 (im Erscheinen)
2. <https://www.virtual-genesis.net>
3. https://www.stefanprins.be/eng/composesChrono/comp_2012_03.html
4. <http://www.kreidler-net.de/english/works/feeds.htm>
5. Julia Mihály: »low tech music for high tech people«. *Chiptunes – der Punk der elektronischen Musik*, in: *Musiktexte* 155 (11/2017), S. 14-18
6. Johan Huizinga, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbeck 2009
7. Matteo Bittanti / Domenico Quaranta (Hrsg.): *Gamescenes. Art in the age of Videogames*, Monza 2006.
8. Eine Vielzahl erhellender Zitate zum Spielen findet sich unter: www.ludologie.de
9. www.space-invaders.com
10. www.notsonoisy.com/gameover
11. Dominik Schrey, *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, Berlin 2017
12. Jacques Derrida, *Marx' Gespenster: Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt am Main 1993; Mark Fisher, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester/Washington 2014
13. Shuhei Hosokawa: »Der Walkman-Effekt«, in Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, S. 229-251
14. www.wired.com/magazine/2010/06/ff_cerawright/all/1
15. Helga de la Motte-Haber: »Intermedialität – Interaktivität – Immersion. Neue Musik und visuelle Kontextualisierung«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 171 (2/2010), S. 24-29 Zum Phänomen der Immersion siehe weiterfüh-

- rend Adrienne Wong, »Sound Immersion«, in: *Canadian Theatre Review* Volume 173 (2018), S. 48-52
16. Informationen zu den hier angeführten Vertretern immersiver Kunsterfahrungen finden sich auf ihren Websites: cecilebevans.com / tamikothiel.com / signa.dk
 17. Kristine Jørgensen, »Left in the dark. Playing computer games with the sound turned off«, in: Karen Collins (Hg.): *From Pac Man to Pop Music. Interactive Audio in Games and New Media*, Ashgate 2008, S. 163-176
 18. Melanie Fritsch, *Performing Bytes. Musikperformances der Computerspielkultur*, Würzburg 2018
 19. Julia Mihály: »low tech music for high tech people«. *Chiptunes – der Punk der elektronischen Musik*, in: *Musiktexte* 155 (11/2017), S. 14-18
 20. Markku Reunanen/Patryk Wasiak/Daniel Botz, »Crack Intros: Piracy, Creativity and Communication«, in: *International Journal of Communication* (9/2015), S. 798–817
 21. Theodor W. Adorno: »Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt«, Göttingen 1956
 22. <https://www.youtube.com/watch?v=oQRUVGVm2vQ&feature=youtu.be&t=59>
 23. Anna Schürmer: »Digitale Im/Perfektion. Der Fehler als kreativer Faktor«, in: SWR2 »JetztMusik« (08.06.2020)
 24. Sven Oliver Müller/ Jutta Toelle (Hg.): *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien/Köln/Weimar 2008

Dr. Anna Schürmer interessiert sich für Diskurse, Medialität und Ästhetik der zeitgenössischen Musikkultur. Als Journalistin publiziert und produziert sie regelmäßig in diversen Print- und Funkmedien. Als Medienkulturwissenschaftlerin forscht sie aktuell u.a. zu Störpotentialen des Akustischen und über die »Posthumanen Sinfonien« der digitalen Ära.



blurred edges

Festival für aktuelle Musik Hamburg

www.blurrededges.de www.blurrededges.de www.blurrededges.de



15. — 28. Oktober 2020

Fieldrecording, Komposition, Improvisation, Performances, Klanginstal



Todo es Musica: Der Alltag in der Anomalia Argentina

Sven & Gerliene Schlijper-Karsenberg

»**A**rgentinien war immer ein zweideutiges Land, ewig gefangen in einem Zustand der Unbestimmtheit und der Perspektivlosigkeit, die in jeder Krise, jedem wirtschaftlichen Rückschlag und jeder sozialen Katastrophe, wovon das Land in seiner kurzen Geschichte viele erlebt hat, wieder aufleben. Das Erbe, welches hierbei stets überlebt, ist das Paradox, dass dieser permanente Krisenzustand keine Ausnahmesituation, sondern der Zustand zur permanenten Abnormität geworden ist. Und wir Argentinier haben gelernt, mit dieser Anomalie zu leben«, schreibt der Musikjournalist und Rezensent Norberto Cambiasso.

In Argentinien ist Musik immer und überall. Die Menschen im Land diskutieren, besingen und -spielen das Leben. Musik zieht sich durch alle Lebensbereiche und bringt die Menschen zusammen. Von Stadionacts, flirrendem Tango, über freien Jazz bis zum alltäglichen Lärm der Gassen: »Todo es Musica«. Das Leben ist erfüllt von Musik, sie ist »Leben«.

Der Stellenwert und die Bedeutung von Musik als kulturellem Gut lässt sich natürlich auch in anderen Ländern wiederfinden, und ist nicht eine Besonderheit Argentinien. Bemerkenswert aber an diesem Land ist seine Vielfalt, erstreckt es sich doch schon geographisch von der Metropole Buenos Aires bis zu den Steppenregionen, von den hohen Anden zu den Subtropen, von den eisigen Gletschern Patagoniens bis zu den sonnendurchfluteten Weinbergen von Mendoza. Dieses Land ist nicht nur ein riesiges geographisches Gebiet,

voller Artenvielfalt und kulturellem Reichtum, es ist ein Schmelztiegel dieser unterschiedlichen Ursprünge – und gerade diese Ursprünge, mischen sich zusammen zu Argentinien einzigartigem Puls der Klänge.

Argentinien Musik lebt aber nicht nur durch die diversen Traditionen, die noch immer stark in der Musik des Landes durchklingen. Die musikalische Landschaft erblühte vor allem auch dank der Einflüsse, die Tausende von Einwanderern aus vielen europäischen und auch afrikanischen Kulturen in das Land gebracht haben. All diese Hintergründe finden sich, manchmal tiefer, manchmal etwas flüchtiger, ein in die argentinische Musikkultur, die trotz allem Einfluss zutiefst »argentinisch« geblieben ist – in ihrem Sinne argentinisch, gerade weil sie so viele Gesichter hat.

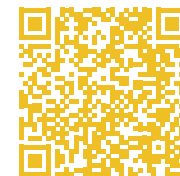
Die argentinische Musik »sieht eher wie ein chaotisches Durcheinander als ein organisches Ganzes aus«, meint der experimentelle Musiker Alan Courtis: »Aber in diesem diffusen Patchwork gibt es Highlights, auf die man hinweisen muss«. Ein bisschen so, wie die Architektur der Hauptstadt Argentinien, die auch wenig geplante Bebauung aufweist, sondern eher locker als gemischtes Gebilde zusammenhängt und gerade darin ihren einzigartigen, unverwechselbaren Charakter findet.

Jeder, der die Vielschichtigkeit dieses Patchworks konkretisieren, einordnen möchte, sollte unter die Oberfläche hören, und sich Zeit nehmen dem pluralistischen, reichen Geschehen des

experimentelleren Undergrounds zuzuhören. Nur so kann man den typisch-argentinischen Pluralismus verstehen und den Zustand, den Cambiasso Abnormität nennt, dechiffrieren. Die Vielseitigkeit der argentinischen Musikszene reicht dann eben noch tiefer und weiter, als man es vielleicht aufgrund der maßgeblich einflussnehmenden Stile und kulturellen Einflüsse erwarten würde.

Um einen Einblick in die »Abnormität« zu geben und einen Querschnitt der Vielschichtigkeit der argentinischen Musik zu geben, haben wir quer durch unsere eigene Sammlung, aus unserem Wissen, Erinnerungen und Gesprächen geschöpft. Zusätzlich haben wir eine Reihe von argentinischen Komponist*innen, Klangkünstler*innen und Musiker*innen um ihre Beiträge gebeten, um eine ganz persönliche Auswahl ihres Spektrums des argentinischen Patchworks zu sammeln.

Unsere Auswahl ist explizit kein detaillierter Bericht über Nischen der argentinischen Musikszene und auch kein definitives »Who's who«. Unsere Liste ist vielmehr bewusst subjektiv und auf ihre Weise unvollständig und bildet eine Hörempfehlung von Alben und Künstler*innen ab, die wir und unsere Gesprächspartner*innen spannend finden. Wir schließen uns der Vielfältigkeit der Szene an und geben analog zur Diversität der Musiklandschaft eine Empfehlung. Wir hoffen, dass unsere Sammlung wie ein roter Faden durch die chaotische-lebendige Musikkultur Argentinien ist, die so voll und bunt ist, dass man leicht den Überblick verlieren kann.



Pescado Rabioso – *Artaud* (Talent, 1973)

Almendra – *Almendra*

(RCA Vik, 1970)

Invisible – *Invisible* (Talent, 1974)

Luis Alberto Spinetta – *Kamikaze*

(Ratón Finta, 1982)

Luis Alberto Spinetta & Fito Páez – *La La La* (EMI, 1986)

Wenn die argentinische Musikwelt einen Thron besetzen müsste, würde gewiss einer dort platznehmen dürfen: Luis Alberto Spinetta (Spitzname: »El Flaco« – der Dünne) und gleich neben ihm der andere Große der argentinischen Musik: Charly García. Spinetta verbindet literarische Texte mit Querverweisen zu den großen Philosophen und fasst diese in einem aufgeladenen, progressiven Rock, der Blues, Space Rock, Psychedelia und Velvet-Underground-artige Avantgarde. Seine typisch nasale und oft wenig intonationssichere Stimme wurde zum Vorbild für Sänger*innen argentinischer und spanischsprachiger Rockmusik.

Spinetta trat solo oder in diversen Bandbesetzungen (oft wechselnd und von kurzer Dauer) auf und besetzt damit allein einen ganzen Flügel in der »Hall of Fame« des argentinischen Rock'n'Roll.



Eduardo Rovira – *Sónico*

(Show Records, 1968)

Daniel Melingo – *Linyera*

(World Village, 2014)

María Laura Antonelli – *Argentina*

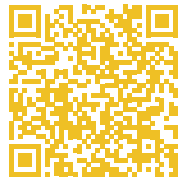
(Acqua, 2018)

Der Tango ist allgegenwärtig in Argentinien. Er verkörpert die Leidenschaft, sein Rhythmus ist der Herzschlag der Argentinier*innen. Und Eduardo Rovira, ein zu Unrecht eher in Vergessenheit geratener Komponist, beweist, dass der Tango fernab seiner touristischer Standardausprägung, auch Mittel für die Avantgarde sein kann. In den 50er Jahren veränderte der Pionier Rovira den Tango in einer Form, dass er sogar von Astor Piazzolla als revolutionärer als er selbst genannt wurde. Auf *Sónico* zeigt Rovira, wie weit man dieses Tango-Idiom verändern und bereichern kann, insbesondere mit den Elementen zeitgenössischer Musik.

Ein jüngerer Bearbeiter des Tangos ist Daniel Melingo. Er leiht sich Elemente von Captain

Beefheart, kratzt wie die Bratsche von John Cale und knarzt und gurgelt wie Tom Waits nach einer oder zehn durchzechten Nächten. Der Tango von Melingo ist der Straßentango voll von Sexarbeiter*innen und Schläger*innen, von Alkohol und Drogen. (Bemerkenswert: Melingo spielte in einem früheren Leben in Los Twists, einer beinahe vergessenen Rockabilly-Gruppe).

Im Bereich des Post-Tangos empfiehlt die Komponistin Cecilia Ardito das Schaffen von María Laura Antonelli. Ihr geradezu ätzender Tango platzt vor ungezügelter Wut und verwüstet jede mögliche Reminiszenz eines klassischen Tangos: einfach spektakulär!



Atahualpa Yupanqui –
Interpretatus Exitos (Odeon, 1967)
Gustavo ›Cuchi‹ Leguizamón –
En Vivo (Meloepa, 1983)

Nicht zu vergessen sind in unserem Querschnitt die alten Herren: Atahualpa und der Geheimtip ›Cuchi‹. Atahualpa Yupanqui war dem Kommunismus entflohen und genoss schon zu Lebzeiten weltweiten Ruhm als herausragender Dichter. Seine Lieder sind die ultimative Interpretation des harten Lebens in der Pampa, der im Südosten gelegenen argentinischen Grassteppe. Von den 1960er Jahren bis heute erscheinen seine Lieder auf zahlreichen Singles, LPs und Sammlungen, dazu gibt es mittlerweile unzählige Tributes und Cover der Atahualpa-Songs. Was Spinetta für den argentinischen Rock ist, ist Atahualpa Yupanqui für die argentinische Folklore, in unerreichtem Glanz.

Gustavo Leguizamón, genannt ›Cuchi‹, sitzt heutzutage an der Ecke eines Platzes in Salta und lächelt unentwegt freundlich vor sich hin. Er ist dort als Statue manifestiert und dennoch hat Leguizamón fast den Charakter eines Geheim-

tipps, denn seine Produktion auf Platte ist winzig. Eigentlich zählt dazu nur das *Nighthawks at the Diner*-artige *En Vivo* von 1983. Dennoch ist das Werk Leguizamóns weithin bekannt und beliebt. Er inspirierte zahlreiche Folklorekünstler*innen, schrieb hunderte von Liedern und »hebt Melodie, Harmonie und Folkmusik-Synkope auf ein Niveau, welches nur wenige andere erreicht haben«, sagt Alan Courtis.

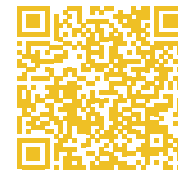
Eine solche Liste, wie die unsere zu erstellen, bedeutet, eine Entscheidung zu treffen und einige vorzustellen und andere auszuschließen. Künstler*innen, die man trotz ihres Fehlens auf unserer Liste nicht vergessen sollte, sind: Mercedes Sosa, Jorge Cafrune und Zamba Quipildor (von der fantastischen *La Carpa de Don Jaime*).

Juana Molina – *Wed 21* (Sony, 2013)
Miss Bolivia – *Miau* (Ariola/Sony, 2013)

Frauen stehen an der Spitze der argentinischen alternativen Rock- und Popmusik, die von Juana Molina und Miss Bolivia geführt wird. Molina genießt weltweiten Ruhm mit ihrem etwas naiven, abstrakt verhüllten Indie-Rock, der komplettiert wird von ihrem etwas unsicherem Gesang, der stilistisch auf Spinetta zurückzuführen ist.

Miss Bolivia dagegen kombiniert Cumbia, Hip-Hop, Tanz, Reggae und Lady-Gaga-artigen Pop zu einem starken Cocktail, der die Ausgangsbasis für ihre Protesttexte darstellt. Diese Mischung stützen auch die mehr als 42 Millionen Aufrufe für ihr Video der Hitsingle »Tomate el Palo«. Und nicht nur das: Wenn Miss Bolivia spricht, dann wird zugehört, vom Rap für die »Madres de Plaza de Mayo« bis hin zur argentinischen Abtreibungsdebatte.

Wie erwähnt: Musik in Argentinien ist allgegenwärtig. Und besonders in den Anden und sicherlich auch in Humahuaca, wo im Innenhof eines Restaurants eine durch Mark und Bein schneidende Stimme aus den Lautsprechern tönt.



Melania Pérez – *Luz del Aire*
(EPSA, 2003)
Micaela Chauque – *Jallalla*
(Sure, 2018)
Alan Courtis – *Cascabel Radio Hand-picks* (Resonance FM, 2018)

Sie ist diese Art von Stimme, die einen sofort in den Soundtrack eines Pedro Almodóvar-Films katapultiert. Und genau diese Stimme entpuppt sich als die wenig bekannte Melania Pérez. Ihr *Luz del Aire* ist eine Offenbarung des Folklore-Genres: glasklar und vor allem sehr nah.

Micaela Chauque schöpft vor allem aus dem Traditionellen, in dem sie mit entwaffnendem Charme alte Lieder in ihrem Werk zu neuem Glanz verdichtet. Diese werden dann beispielsweise beim Abendessen zu Gehör gebracht, denn hoch oben in den Bergen werden Mahlzeiten oft musikalisch begleitet. Micaela Chauque ist zudem auch Gegenstand eines Dokumentarfilms, den wir hoffentlich auf den europäischen Filmfestivals zu sehen bekommen.

Am späten Abend dann, nach dem Abendessen, ist es durchaus möglich, zufällig in eine der religiösen Prozessionen, zum Beispiel in Tilcara, zu stolpern. Dort treten an religiösen Feiertagen mehrere Banda de Sikuri, die Perkussions- und Tanzgruppen der Anden, gegeneinander an. Scheinen sie zunächst wie ein arhythmisches und atonales Trommel- und Panflötengewirr, entpuppen sie sich nach längerem Zuhören als äußerst virtuos und differenziert, genial verwoben in ihrem Gegeneinander. Um einen Eindruck über die verschiedenen Ausprägungen der argentinischen Volksmusik zu bekommen, lohnt es sich in Alan Courtis knapp einstündige Sendung für Resonance FM hinein zu hören. In seiner umfassenden Sammlung hat er die Wurzeln der argentinischen Folkloremusik differenziert zusammengestellt.

Sui Generis – *Vida* (Talent/Mikrofon, 1972)
Charly García – *Clics Modernos* (SG Discos, 1983)
Charly García – *Piano Bar* (SG Discos, 1984)

»Canción Para Mi Muerte« von Sui Generis ist Teil des kollektiven Gedächtnisses des musikveressenen Argentiniers, soweit, dass es wirklich jeder Argentinier*in bekannt ist. Das Lied gilt als Symbol für die Freiheit und das Glück der langhaarigen Jugendlichen, welche die revolutionären 70er Jahre miteinander feierten. Frontmann Charly García startete nach diesem Erfolgshit solo durch und wurde zur Legende. Trotz seiner Alkohol- und Drogenexzesse (wie zum Beispiel sein Sprung in einen Pool aus dem neunten Stock eines Hochhauses) ist er der unbestrittene und verehrte Mittelpunkt des argentinischen Rock.

García ist weder Clown noch Kultfigur. García ist einfach ein Held, der mit allem durchkommt. Er lässt Fans in völlig ausverkauften Stadien (wie den legendären Boxtempel Luna Park) stundenlang warten, legt sich mit Bruce Springsteen an und möchte beweisen, dass er in Argentinien ›The Boss‹ ist. Doch die Argentinier*innen lachen seine Exzesse verzeihlich weg: »Así es Charly!« (So ist Charly nun einmal!)

Auch wenn er heute wie ein gealterter Bob Dylan nach einer durchzechten Nacht mit zu viel Alkohol und Zigaretten klingt: es regnet stets eine verherrlichende Kritik nach der anderen. In seinem sehr umfangreichen Œuvre scheint trotz einiger Flops das unverkennbare Talent dieses Mannes durch, besonders auch in seinen Popsongs mit dem leichten Hang zur Melancholie. Denn auch das ist Charly.

Gato Barbieri – *Capítulo Uno: América Latina*
(Impulse!, 1973)
Laura Andel Orchestra – *SomnambulisT* (Red Toucan, 2003)
Mariano Loíacono – *Vibrations* (DBN, 2019)

So wie einerseits der Tango das musikalische Leben Argentiniens nährt, so tut es Jazz in mindestens demselben Ausmaß. Jazzbegeisterten sei bei einem Besuch der Hauptstadt Buenos Aires, der Besuch des Minton's nahegelegt. Minton's ist nämlich einer der vielleicht bestsortierten Jazz-CD-Läden der Welt.

Inhaber Guillermo Hernández führt Minton's mit Sachverstand und Leidenschaft und empfahl während eines Besuches in dem engen Laden, die damals kürzlich erschienenen *Vibrations*-CD des jungen Trompeters Mariano Loíacono. Es ist eine Einspielung voll dynamischer Eruptionen, die in das geschäftige Treiben der Großstadt eingebettet wurden: klar und nach vorn gerichtet und gleichzeitig mit sensiblem Ohr an der Tradition arbeitend.

Cecilia Ardito empfiehlt Laura Andel und lobt ihre Live-Auftritte in höchsten Tönen. Andel lebt und arbeitet in New York und leitet dort ihr Improvisationsorchester, welches mit neuen Improvisations- und Kompositionstechniken und einer Neigung zu mechanischen Prozessen und Geräuschen arbeitet: messerscharf. Schließlich ist es Courtis, der uns drängt, Gato Barbieri anzuhören. Er spielte u.a. mit Don Cherry und Charlie Haden zusammen und ist mir seinem Ansatz bekanntgeworden, bei dem Free-Jazz mit lateinamerikanischer Folklore verschmelzen. Sein Amalgam ist fundamental verwurzelt und revolutionär.



Alma Laprida – *La Estela También Desaparece* (Audition, 2016)
 Beatriz Ferreyra – *Beatriz Ferreyra* (Mnémosyne Musique Média, 1998)

»Es gibt zurzeit so viele großartige Künstler«, sagt Cecilia Ardito: »Wir haben jedoch nur wenige Platten im Regal mit komponierter oder improvi-



Carmen Baliero – *Centésimas del Alma* (Acqua, 2015)
 Sin Cataforesis – *Musica Para Instrumentos No Convencionales* (Noseso, 2002)
 Graciela Paraskevaídis – *Libres en el Sonido* (Ayui/Tacuabé, 2003)

sierter Musik. Und die Zahl der Frauen, die in diesem Bereich Platten veröffentlichen ist ziemlich traurig, fast nicht existent. Die Sichtbarkeit ist jetzt für uns das Wichtigste: Wir müssen die wenigen Platten zu Gehör bringen, damit diese Frauen ihren Platz in der Musikwelt bekommen.«

Und seine Daseinsberechtigung in einem Land wie Argentinien zu behaupten ist sicherlich nicht einfach. Im Schulterchluss mit Ardito finden wir, dass es eine absolute Notwendigkeit ist, diesen Komponistinnen mehr Gehör zu verschaffen. In diesem Sinne sind die Komponistinnen Elsa Justel, Eliana Rosales und Cecilia Quinteros zu empfehlen.

Neben diesen sticht besonders die junge Komponistin Alma Laprida hervor, deren Musik im wörtlichen Sinne durch das Schreiben auf Papier entsteht.

Als minimal und einfach, oft basierend auf Texten einflussreicher lateinamerikanischer Schriftsteller*innen, beschreibt Ardito das musikalische Schaffen von Carmen Baliero. Der besondere Reiz ihrer konzeptuellen Lieder liegt in der Mischung aus idiomatischem Songwriting, gepaart mit den Einflüssen moderner Musik.

Sin Cataforesis sollte in der Liste argentinischer Komponistinnen nicht fehlen: ihre gurgelnde Musik entsteht im Spiel mit Objekten — leider nicht mehr aktiv als Musikerin, gibt es jedoch zahlreiche Aufnahmen dieser Ausnahmekünstlerin.

Auch schon viel früher konnten einige argentinische Musikerinnen und Komponistinnen von sich reden machen. Beatriz Ferreyra beispielsweise zog Anfang der 1960er Jahre nach Paris, wo sie

zusammen mit Pierre Schaeffer am renommierten GRM die Geburtsstunde der musique concrète erlebte. Ihr eigenes Werk blieb der radikalen Freiheit des Zuhörens treu und überrascht immer wieder mit Tönen in geradezu schimmerndem Glanz.

Graciela Paraskevaídis gilt als Leuchtturm in der lateinamerikanischen komponierten Musik; sie schaffte es auch in politisch sehr unruhigen Zeiten ihre Stimme zu bewahren und beeindruckt mit ihrem essentialistisch-ausdrucksstarkem, einem geradezu rohen und aggressiven Schaffen, das trotzdem auf besondere Art und Weise fröhlich ist, wie der Komponist und Klangkünstler Gabriel Paiuk es beschreibt.



Courtis & Marhaug – *North and South Neutrino* (Antifrost, 2004)
 Alan Courtis & BJ Nilsen – *Nijmegen Pulse* (Korm Plastics/Brombron, 2013)

Gabriel Paiuk – *Res Extensa* (Sedimental, 2006)
 Nicolás Varchausky – *Speaker Performing Kiosk Live Sessions Vol. 1* (Inkilino, 2013)

»Es ist sehr ungewöhnlich, ein Klangkunstzentrum wie dieses irgendwo auf der Welt zu finden. Nehmt es nicht als selbstverständlich hin«, sagte David Toop bei der Eröffnung des CASo, das experimentellen Klanglabors Centro de Arte Sonoro von Buenos Aires. Denn die Szene in der Hauptstadt ist Niederschläge gewohnt; viele der Undergroundorte für experimentelle Klangkunst sind im Laufe der Jahre schon verschwunden. Die ohnehin lose Szene fiel oft auseinander und kam an neuen Orten wieder zusammen. Seit 2017 bietet nun das CASo den Klangkünstler*innen ein festes Dach über den Köpfen.

Alan aka Anla Courtis ist eine der Schlüsselfiguren der argentinischen Geräusch- und Klangkunst. Er ist seit Beginn Teil der CASo-Szene,

lehrt an der Universität und steht selbstbewusst verankert in einem eigensinnigen Praxis-Umfeld, denn Klangkunst ist in Argentinien eine sehr kleine Nische. Kein Wunder also, dass er überall auf der Welt mit unterschiedlichen Künstler*innen zusammenarbeitet.

Die Szene in Argentinien mag klein sein, doch was im Land produziert wird, ist von beeindruckender Qualität, wie auch Gabriel Paiuk beweist, der heute in den Niederlanden lebt und arbeitet. Seine *Res Extensa* ist ein hervorragendes Werk der musique concrète in einer Collage aus marginalen Alltagsgeräuschen.

Nicolás Varchausky orientiert sich an der Pendelmusik Steve Reichs und überträgt das Feedback zwischen Mikrofon und Lautsprecher in eine knisternd-knirschende neue Ära voller kontrollierter Resonanzen.

Mariano Etkin – *New Music from the Americas Volume 1* (Presto, 2012)

Lucio Capece & Mika Vainio – *Trahnie* (Editions Mego, 2009)
 Archipiélagos – *guermantes* (Eigenveröffentlichung, 2018)

Mariano Etkin's oft körperlose Kompositionen suchen eine Synthese zwischen expressiven Tendenzen und höchst rational-konstruktivistischem Einfluss. Dabei berühren sie unmittelbar den Herzschlag der argentinischen Seele.

Eine Begegnung von elektronischem Minimalismus und Improv-Jazz findet sich bei dem in Berlin lebenden Lucio Capece und dem Schaffen des Finnen Mika Vainios. In dem experimentellen Dröhnen und Rauschen voller geballter Energie liegt Ruhe und Frieden eingebettet in klammen Angstschweiß in melancholischer Abstraktion.

Die junge Band Archipiélagos schöpft aus dem Erbe, welches Don Caballero anstrebte: ein kantiger, geradezu mathematischer Rock meist instrumentaler Art. Sich wiederholende Muster führen in Zustände der Ekstase, die das Bewusstsein, wie

ELEONORE

ICH MUSS NICHT GLÜCKLICH SEIN

25./26./27. SEPT. 2020

CARLSWERK VICTORIA, KÖLN

30. OKT. 2020

THEATER MÖNCHENGLADBACH

Susanne Blumenthal – Musikal. Leitung / Frauke Meyer – Regie

MAM.manufaktur für aktuelle musik

Oxana Omelchuk, Gordon Kampe, DJ Illvibe – Musik

Charlotte Roos – Libretto

www.mam-eleonore.de



eine sanfte Brise während einer friedlichen Siesta streift, ohne dabei Nervosität hervorzurufen.



Billy Bond y La Pesada del Rock and Roll – *Tontos* (Operita)
(Music Hall, 1972)

Reynols – *Minecxio Emanations 1993-2018* (Pica Disk, 2019)

El Helicóptero – *El Helicóptero*
(Eigenveröffentlichung, 2018)

Alan Courtis sagte einmal: »Manchmal möchte man doch einfach mal ausrasten, die Nachbarn erschrecken, und dann könnte das hier um dem Bedürfnis Abhilfe zu verschaffen die beste Wahl sein: Eine vollständig konzeptionelle Reise als Dekonstruktion einer Rock-Aufnahmesession mit mehr als einem Song und vielen intensiven Passagen voller Wahnsinn.« Dieser Tipp bezieht sich auf Tontos. Und kein einziges Wort ist gelogen. Es lohnt sich einfach rein zu hören. Punkt.

Courtis selbst ist auch Teil der phänomenalen Band Reynols, die vor etwa einem Jahr eine umfangreiche Sammlung aus fast nur neuen Werken veröffentlichte – offen, frei, fröhlich, grenzenlos! El Helicóptero sollte auch nicht unerwähnt bleiben, die mit ihrem Proto-Pop alle Grenzen sprengen. Die Gruppe ist wie gemacht für die nächste Party-Playlist: schief, kantig, avantgardistisch, anarchistisch.

Wenn man in Buenos Aires nach Mauricio Kagel fragt, kommt man nicht weit, auch nicht in dem fabelhaft sortierten Laden Casa Piscitelli. Vielleicht klingelt der Name Kagel noch beim ein oder anderen, doch seine Musik ist fast gänzlich unter dem Radar. Schade, denn *Acustica* allein ist eine Blaupause für Radikalität im Klang – eine Blaupause vielleicht sogar für alles, was klingen kann: von akustischen Volksinstrumenten aus aller Welt bis hin zu einem Eimer Wasser oder einem einfachen Plattenspieler – nur mit einem Taschen-



Hernán Vives – *Parco* (Noseso, 2014)
Mauricio Kagel – *Acustica*
(Zig Zag Territories, 2008)
Osvaldo Golijov –
La Pasión según San Marcos
(Deutsche Grammophon, 2012)

messer anstelle einer Nadel. Alles was er tut, ist feingetuned und präzise durchkomponiert. Kagel eröffnet eben eine ganz neue, seine eigene Welt.

Das gilt auch für den Gitarristen und Theorbenspieler Hernán Vives, auf den der Komponist Gabriel Paiuk aufmerksam machte. In *Parco* fallen Lied und Landschaft vollständig ineinander. Einige Bausteine der Kompositionen finden ihren Ursprung in der Pampa, andere im bolivianischen Altiplano, wieder andere in Patagonien. Doch zusammen verschmelzen sie zu einem avantgardistischen und zugleich dokumentarischen Ganzen, das von der Notwendigkeit durchdrungen ist, kulturelle Tektonik, Aktivität und Bewegung weiterzugeben.

Osvaldo Golijov schuf, laut dem Musikkritiker Alex Ross, »ohne jeden Zweifel die erste große Komposition des 21. Jahrhunderts«. 87 Minuten ist *La Pasión* lang; ein gewaltiges Werk mit in mehr als dreißig Sätzen für 54-stimmigen Chor, acht Solisten und eine große Perkussionsgruppe.

Nach der Uraufführung brach das Publikum trotz Schockstarre in 25 Minuten andauernde Standing Ovationen aus. Golijovs *La Pasión* ist ein atemberaubender Kraftakt, der jede Vorstellung, klassische Musik sei eine rein europäische Kunstform, ausradiert.

Sumo – *Divididos por la Felicidad* (CBS, 1985)
Soda Stereo – *Canción Animal* (CBS, 1990)
Los Fabulosos Cadillacs – *Vasos Vacíos* (Epic, 1993)

Eine Liste wie diese hier über die argentinische Vielfalt, kann nicht erstellt werden, ohne die

Kontroverse, was aufgenommen werden soll und was nicht. Sind die Musiker*innen repräsentativ genug? Passt dieses Unterthema in den Gesamtkontext? Kann man sie einordnen? Diese Rubrik ist eine Liste an Bonustracks, die in die vielen Lücken dieser Aufzählung hier gehören. Sie sollen ein kleines Extra, ein Geschenk sein, aber keine »after thoughts«. »De Música Ligera« von Soda Stereo beispielsweise ist die inoffizielle Hymne ganz Lateinamerikas, und das Gleiche kann man über »Matador« von Los Fabulosos Cadillacs sagen.

Mit Dank an: Cecilia Ardito, Alan Courtis, Ezequiel Menalled, Gabriel Paiuk und Guillermo Hernandez.

Aus dem Niederländischen übersetzt von
Raphael Jacobs

Sven Schlijper-Karsenberg ist Schriftsteller, Herausgeber, Musikkritiker, (Kunst-)Sammler und Kurator aus Amsterdam. Er ist der KREV-Minister of the collection of collections und der KREV-Minister für Knockouts. Zehn Jahre lang war er musikalischer Kurator des GOGBOT-Festivals in Enschede, und derzeit arbeitet er auch für das Amsterdamer Label Unsounds.

Gerliene Schlijper-Karsenberg ist KREV-Ministerin von +1 und hat die Sprachen und Kulturen Lateinamerikas studiert, den Kontinent ausgiebig bereist und eine tiefe und umfangreiche Sammlung von Schallplatten und Büchern über lateinamerikanische Musikkultur zusammengetragen. Dies ist ihr erster Artikel über (experimentelle) Musik.

Bastard Assignment – Lockdown Jams



www.positionen.berlin

Seit Beginn des Lockdowns in Großbritannien hat sich die Gruppe Bastard Assignments über Video-Konferenz-Software getroffen, um ihre Arbeit fortzusetzen. Bei diesen Lockdown Jams handelt es sich um kurze Begegnungen, bei denen im Geiste des Experimentierens Ideen schnell ausprobiert werden. Positionen-Autor Raphael Jacobs begleitet diese Investigationen des Digitalen in den Sommermonaten und veröffentlicht in regelmäßigen Abständen auf der Positionen-Website seine textlichen Reaktionen auf die Lockdown Jams.

Die vier Composer-Performer haben zudem ein spannendes Spektrum internationaler Künstler*innen aus den Bereichen Komposition, Performance, Theater und Tanz eingeladen, etwas mit ihnen zu entwickeln – darunter die Choreograph*innen Lea Anderson und Thick and Tight; die Komponist*innen Jennifer Walshe, Alexander Schubert, Marcela Lucatelli, Elaine Mitchener, Neil Luck, Id M Theft Able und Michael Brailey sowie die Theatermacher Alan Fielden und Oliver Dawe.

Potted plants and other listening beings

Cassandra Miller & Marja Christians

When Marja proposed in February that we write an article together about *what plants listen to* for the summer edition of *Positionen* I said yes but without really knowing what it was I was agreeing to. February seems unreal to me now, its reference used to evoke memories of bad weather, depression, lethargy, and the knowledge that once it was over you would not have to relive it for another year – how funny that at present, it has become the last reflection I have of normal life before the outbreak.

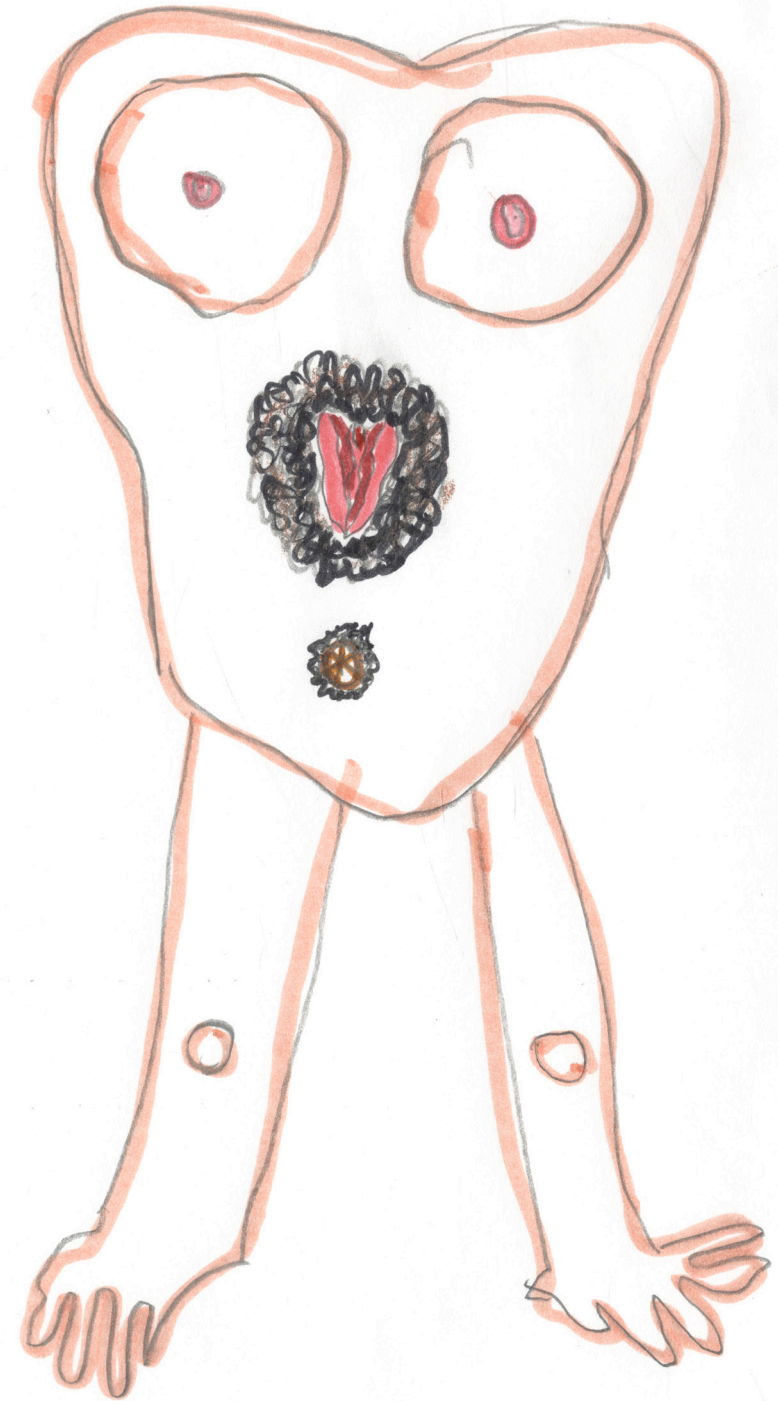
It's June, the world is on its head, I'm quarantined at my mother's house in Toronto, and had up until a few days ago forgotten about this article. Marja, despite everything that has happened to her: the pandemic, an earthquake in Zagreb, a concussion, and a transplant to Berlin, has forgotten nothing. She has a notebook where she keeps everything. She is able to adapt. She makes me think of the beginning of that Bruce Lee quote *Empty your mind, be formless, shapeless – like water*. So, when she called me to remind me about the due date and asked how everything was going, I lied to her and said I was in the middle of it (now you know and so does she), then got off the phone, sat down at my desk, and attempted to write.

I had it in my head that I would be able to finish everything in one day – sheer hubris. The reality was: hours had passed, I talked to myself, I mass-murdered sentences, I stared into space, nothing happened, and when I looked down at the blank screen I was left with the sensation that seemed comparable to what someone might experience after losing a limb. The screen that should have been

full was somehow overwhelmingly empty. Not knowing where to turn (I literally know nothing about botany, I do not have a green thumb, I have killed cacti), I typed *what do plants hear* into Google and let the internet wash up endless pages that I took my time sifting through, hoping the distraction would produce some insight into the question proposed. I now know a lot about plants and could have gotten lost in an internet-hole for months but decided that Mort Garson's 1976 album *Mother Earth's Plantasia* was where I would end my search.

What caught my attention first was the album cover: a drawing of two people sitting cheek to cheek, holding hands, and appropriately nestled in the middle of the two lovers stands a tall leafy green plant. I stared at the cover for a while and thought about the last hand I had held, the last cheek I had touched, I looked at the plant flourishing on a mixture of sound waves, and affection, and thought to myself »Fucking February«. Mort Garson composed *Plantasia* so that it could be played for seedlings to help them grow – to penetrate through the mass. Germination is a state of awareness, that was what I had imagined being the message behind Mort's album. He was more than just a Canadian hippy burnout with a Moog synthesizer, he was my guide to getting this article done, and out of what was becoming blatantly apparent (to you as the reader and me as the writer) as a depression. *Do plants ever get depressed? Can they wither away and die of it? Is it genetic? Is it because of lack of sunlight and vitamin D? Is that why Germans and Canadians hate February?* I decided to

Die Zeichnungen im Special als auch das Cover wurden von Cassandra Miller angefertigt.



take a bath and listen to Mort's album instead of continuing with my first-year university existential tangent. There were four orchids in the bathroom, all of them stunning and poised like little avatars embodying the essences of all the eccentric people I had known in my life. I hopped in the tub and started writing questions down for them as though I were preparing for an interview. *Where does the name orchid come from? Are they happy at my mother's house? Do they like Mort Garson's Plantasia? Would they prefer Debussy? Or Grace Jones? How do they feel about isolation? Do they have memories? Do they feel our relationship with them is romantic, exploitative, infantilizing, abusive, performative, or dependant? Would they rather we just die so that bees can live? Are some plants selfish and others not?*

I focused on a white orchid boasting a pouty channel red lip. It was undeniably seductive, everything about it suggested sex, which was, of course, the entire point. I found myself saying out loud »I wonder what it's like to wear your genitals on your face?« I thought about what the world would look like if people had evolved from flowers. *If I wore my genitals on my face would my entire existence revolve around sex? Or would it mean almost nothing? Would it be reduced to another bodily function, detached from emotion, just a natural reaction to something or someone in the environment – like when pollen enters your nose and causes you to sneeze? If I bumped into someone on the street, would the collision cause us both to cum? Would we both get pregnant? Would I feel maternal, paternal, both, nothing?*

I looked down at the tub, my body looked so small, I had shrunk, I was a seedling, the tub was the fruit holding me at its center. I had so many questions but I couldn't tell who was doing the listening and who was doing the talking, was it the orchids or me? Were they waiting for an opening statement? I could see their tendrils reaching from outside of the pot, probing the room – little green

divining rods, sucking up a mixture of vapor, glucose, and sweat. Each orchid seemed to be aware of the presence of the others in the room, and it made me wonder if that awareness was brutally painful? They were together, but not as they should be, not in the place they should be, or in the earth, or the country, the climate where they should be. Germination is a state of awareness. Awareness is a state of germination. The effect is the same – good or bad, the result is irrevocable. Here we are in my mother's bathroom. You and me. You the orchids, and me the one writing this article...
And I?

I: I, as a seed, submerged in water, was only just becoming aware of my pulse, of my thirst, of my needs.

I, as a seed, could not stay in any one singular state forever.

I, as a seed, intrinsically knew my existence is a function, to keep existence going. A daisy chain. Secretion, absorption, fruit, repeat.

I, as a seed, was listening, to an exchange of corporal neologisms, a language of cells, of movement, reaction due to impulse, communicated to and from another impulse.

And then there was me: unable to hold such a fragile thought without (just by the realization that I was having it), causing it to disappear. How removed from nature, even my own, had I become. Awareness as germination. Germination as awareness. *I wondered if they were listening to me? To the tap dripping? To my respiration? I wonder what Marja has written? Does she know the name orchid comes from the greek ὄρχις (órchis) which means testicle? I bit the bottom half of my lip and felt the blood pulse through it. Why can't I just listen? I should just shut up.*

How brutally painful awareness can be.

Its tingling in the ends

It rained after some darkness and light. Now too. Drops are vibrating on the window sill, durch die Scheibe bis hier. Dripping steady with the background construction. Whatever buzzing in circles. Es brummt schon wieder.

Would be refreshing to hear a bit from the tree in front of the window, they seem letting themselves grow for leaves. These birds might be there, some hoping vibrations, die Töne schwingen bis hier. Tit, tit. Zip zip. And triiiididiou, these bigger singers, singing all along the warm light rising and falling. Early and late. Klingt wie eine Einladung, getting lost in listening and memories (difficult especially on dry days). Dusk or dawn? That hard mud could maybe know it.

A plant in the forest prefers dawn or some similar changes to darkness. Can't trace a memory, its tingling in the ends. They would call it a day and listen to all the noises while the leaves activity is going down. On the extension of the window irregular patterns and some sense of safety or longing, getting this bunch of water and wind and branches of others.

No trace of a wet impact

Lots of things, up and down, liquids vibrating, all at once, in the silence here, inside the hard mud. Depending on the context the listening develops, dieser Lehm macht...diese...these...oh its really loud da und da, genau da und dahinten. Alles in allem, not too much sun, not too much rain. These hard mud keeps earth and bacteria and moist in it together, the life behind it, loud sometimes, schwingt durch den harten Lehm, double loud vibration.

Growing around hard mud amplifies the hearing. No trace of a wet impact of a storm. Sometimes something is missing. Not an extension, or lost of listening or other roots, eher wie das Geräusch

eines fallenden Asts, ganz nah, like getting into a storm bath together, and then being all fresh and a new, leaned up of old leaves, desires and what so ever.

The soil is so tasty after getting watered.

Still no water here but a wet wind from outside.

Wechselhafte Lichtaufnahme und Weiterverarbeitung

Trriitrii ttip ttip zwitsch zwitsch hhhust hrrrr. drrrr drr dumpf drr dufff, dff dff dff drrr duffff zwysch drr drrring drrr tatüü tatüüü. Wind wind wind tschup tschup

Alternating light absorption and processing. Der Wind hat sich gedreht.

The wind leaves traces about the clouds. The clouds too far to touch, to sense, to feel. Listening to the bacteria changing around, between light and shadow. What a place to be. Full warm light even when clouded. Less light is tasty too.

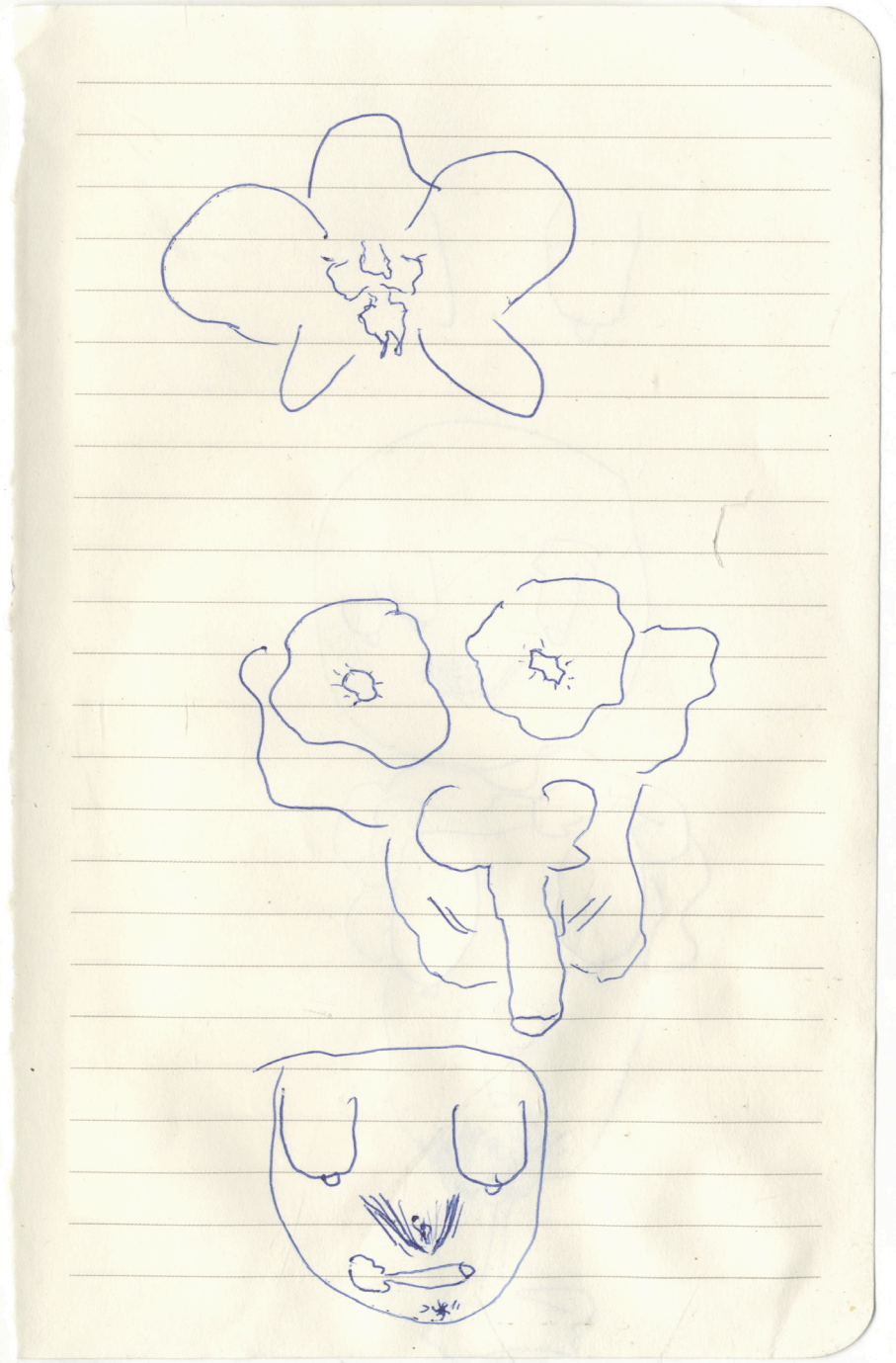
Reaching and trying trying, sometimes some listening. Licht, Schatten, Licht, Schatten, Schatten, light and shadow, sounds...different in the leaves. A day of busy bacteria, so noisy around all, ends. Regular vibrations, so loud next to the mud. Bathing in the light. Full warm light. Opening the capilars and listening. dscchdschuu u u u die Bakterien von unten. kschr schhhhhhhh noch eine von oben.

Great to be watered, all die gewässerte Erde, having it all and around. And then all these rhythms, vibrations entering, so much noises in the fine ends.

Hold it, it feels there.

We are witness here

We are in a bigger hard mud, der ganze Lehm vibriert, so much much, so much. Es kracht und



klappert, wenn etwas vorbeizieht, zwischen trocken und zu feucht, gerade zu viel, no balance here, heiß, es schwitzt. Machtkritische Pflanzenableger*innen, ja wir wissen das wir klein scheinen. Klein und schwitzig, mittlerweile größer, sweat plant sweat. sweatplantsweat.tumblr.com. Sticky air und viele menschliche Tiere ein und aus, sprechen untereinander, gestresste Stimmen schwingen an dem harten Lehm hier. Silent nights, silent mornings. The busy world starts am späten Vormittag. How could we sense that we are an institutional plant? All das Telefongeläute, Tastengeklappere, we almost never get touched. So viel Gelabber, und auch Gefluce und weiter den Tag und dann alle paar Sommer-Winter-Frühling mal ein größere Lehmform, dann vibriert noch lauter das auf und ab der Stimmen. Unterschiedlich, schneidend, müde, klar, ach ja so unterschiedlich auch wieder nicht.

We came here with a song, talk, Unterschrift. We are witness here, we carry memory and remind: care for the daily action, care for Machtstrukturen, regularly instead of overdoing, water regularly, but not too much und nährend. Big institution life around us. Was wir da hören? Ja, sweatplantsweat.tumblr.com.

Irgendwas ist an den Tellern Das Licht hat gewechselt

Again changing, and we are trying to refind the light.

All work from the last light duration for nothing, during the darkness also still fine and then in the middle of the new light

There is this vibration of an approaching animal, it grabs the hard mud, we can hear it and takes everything and all us and now we are here, full light. What a changing, the attempts to communicate with the hard mud also failed, probably it changed the Zustand of its bacteria, they did.

It would have been nice to share more, until now the we space goes until them. they remain they for now.

We got something in the bacteria, one of the worst. Too much water everywhere, nothing tasty. Overwater. Everything feels numb and new bacteria, fungus enjoying the too wet. Growing so fast and affecting the roots, the deep listening is kind of cut, we go more up towards the light. We could be stressed but we are just giving up slowly space to the water, our bacteria develop odours and warmth. We can't listen anymore what is going on behind the hard mud, the amplification of the hard mud is wandering through watery nutritious empty lands. Overrated taste, and all water. BRACKIG.

The water overtakes the sounds of the mud. Drops of vibration. Traveling from side to side of the hard mud posing through rotten roots, it must be loud down there, we hear just the echo in the upper parts. smelly, we became also that bacteria. The parts of us down, so numb through the water and the fungus and the rest loud and...

Staunässe. Das Hörereignis.
Big beats.
In a numb setting.

We would have if we could have

Jeden Tag die Zugluft, Schritte, Tür, manchmal mehr, manchmal weniger, der harte Lehm, der Boden unter uns, alles voll mit Vibration, so viel. Wir versuchen schon in die andere Ecke zu wachsen, uns in dem kleinen harten Lehmgehäuse zu halten und wachsen seit Jahren, tagaus, tagein. Who cares? Abläufe, Rhythmen, immer dasselbe menschliche Tier, nicht jeden Tag, aber mehrmals die Woche, mit dem flatschigen Geräusch. Dieses Gerät klopft manchmal an unseren Topf, und manchmal werden wir verrückt. It all the time the same, busy times and summer times, its hot

and we are almost forgotten. Where are all these animals in the summer? Some summers we stay in the garden, in the beginning the sun so hot hot, burning burning.

If someone asks for a soundtrack from the perspective of an institutional plant, here we are, getting again a little Ableger. Wer wohl kommt und ihn, ein Teil von uns mitnimmt?

C.M. & M.C.
Toronto, Berlin, Zagreb 2020

C.M. und M.C. haben Wasser von verschiedenen Seiten des Atlantiks geschlürft. Cassandra Miller, ist Cassandra Miller und auch nicht, sie hatte Berlin in ihrem Herzen und gegenwärtig Montréal in ihrem Mund. Sie ist auch nicht die Cassandra Miller auf den Seiten 84-88. Marja Christians, ist nicht Marja Christians, sie spricht sechs Sprachen gut, sieben, wenn man die Stille mit einbezieht.

16.10.-1.11.20
alte münze | spreeufer | errant sound

DYS TOPIE
sound art festival

berlin-brasilien

DIS TOPIA

www.dystopie-festival.net

BERLIN

LABEL

ALL THAT DUST

› **D**ust – heißt Staub, Abrieb, etwas das in der Luft schwebt, weil etwas in Bewegung geraten ist, aber auch etwas Unmerkliches, kaum wahrnehmbar, doch überall. *all that dust* – was für ein Name für ein Label, das sich der zeitgenössischen, experimentellen Musik insbesondere auch dem elektronisch erweiterten Klangraum verschrieben hat. Das Label bringt ›Klassiker‹ wie Luigi Nonos *La fabbrica illuminata* und Morton Feldmans *For John Cage* neu zum Klingen, verlegt Arbeiten von bereits etablierten wie Cassandra Miller und Matthew Shlomowitz und ermöglicht aktuelle Produktionen von ganz neuen Stimmen – Kompositionen, die in ihrer Feinheit und Vielschichtigkeit bis an die Grenzen des Hörbaren gehen und häufig spatial, räumlich sind. Die Staubpartikel des Klanges werden wie unter einem Mikroskop hörbar, konzentriert und scharf und zugleich umfassend. Immersiv ist sicher eines der mittlerweile abgenutztesten Modewörter unserer Tage, aber für diese Produktionen gilt dieser Begriff.

Beginnen will ich mit der letzten, der insgesamt bis jetzt neun verlegten Soundproduktionen: *Kontakte* von Karlheinz Stockhausen. Ich durfte dieses Werk einmal live erleben, im Sendesaal des Rundfunk Berlin Brandenburg, aufgeführt von Pierre-Laurent Aimard und Dirk Rothbrust, sicherlich eines meiner intensivsten Konzerterlebnisse. Umso größer die Neugier auf diese Studioproduktion, aufgenommen 2019 in der Saffron Hall, nördlich von London, fast bei Cambridge. George Barton Perkussion und Siwan Rhys Klavier. Gemastert wurde die Produktion im binauralen Format – insgesamt vier der neun Produktionen sind in diesem aufwendigen Verfahren gemastert, das die Aufnahme des Klanges wie über das menschliche Ohr technisch nachahmt, um »die immersive, Surroundsound-Erfahrung einer Live-Performance zu simulieren«. Empfohlen wird das Hören mit »good quality over-ear headphones«. Und es lohnt sich. Nicht umsonst wurde und wird diese Technik vornehmlich von der Game-Industrie benutzt. Auch wenn das körperliche Erlebnis bei der Live-Performance, das Auf-den-Körper-Treffen des Klanges fehlt. Auch wenn der visuelle Aspekt, das an ein Spektakel grenzende Agieren vor allem des Perkussionisten hinter seiner Sound-Maschinerie fehlt. Diese Studioproduktion beamt eine*n in die Instrumente hinein, das Schlagen des Filzes auf die Saite im Flügel, in all seinen Nuancen, das Klappern der getrockneten Bohnen in den Bongos, jeder Beckenschlag, das leiseste Scharren und Streifen ist direkt, nah, greifbar. Laute Klangkaskaden und Explosionen überwältigen. Dies ist keine ›Simulation‹ einer Live-Erfahrung, diese Surround-Erfahrung ist ein neues Produkt. Die Präzision, Vielschichtigkeit und Farbigkeit lebt durch die analoge Klangerzeugung der Instrumente und wäre eben nicht mit einer rein-elektronischen Produktion zu realisieren.

Hiermit ist ein Kern dieses Labels benannt, das 2018 von der Sängerin Juliet Fraser, dem Pianisten Mark Knop und dem Komponisten Newton Armstrong gegründet wurde. Es sind alles Produktionen, die für sich als rein digitales Kunstwerk funktionieren, hergestellt mit Elektronik, erweiterten oder auch rein analog hervorgerufenen Klängen. Sie alle verbindet ein Hörbar-Machen dieses Zwischenraumes eines analogen Klanges, der in eine neue digitale Klangwahrnehmung transportiert wird, nah am musikalischen Geschehen, geradezu im Instrument – das ist ein Schlüssel für diese Reihe. Insgesamt sind neun Produktionen entstanden: Im Herbst 2018 die erste Reihe von fünf CDs, im Herbst 2019 dann

vier weitere – alle zeitgemäß als rein digitale Audiofiles in drei unterschiedlichen Qualitäten zum Download bereit und beim Kaufen der physischen CD inklusive.

Schon bei der ersten Veröffentlichungsserie gab es eine Neuentdeckung – in ihrer Solo-Aufnahme war die Cellistin Séverine Ballon erstmalig auch als Komponistin zu erleben, ein herausragendes Beispiel dieser Reihe für einen analog erzeugten Klang, der eine elektroakustisch-räumliche Klangwirkung hat. In der neuen Serie werden zwei Stücke der Komponistin Georgia Rodgers verlegt, eine Newcomerin aus London, die Elektronik zu ihrem Instrumentarium zählt und dabei den analogen Instrumenten in dieser Aufnahme auf den Zahn fühlt – hier wieder in binauraler Technik aufgenommen. Diese Klangwelt kommt viel rauer und ungeschliffener daher als die präzisen *Kontakte*. Doch scheint es eine innere Verbindung zu geben. Das Perkussion-Stück *A to B* wirkt flächiger, nicht den Klang so ziselierend, auch massiv und grob in manchen Momenten. *Late lines* ist dann gänzlich von Klangflächen bestimmt – beide Arbeiten sind wie Bilder eines Instrumentariums, an dem die Aufnahme Anteil haben lässt.

Die Sängerin Juliet Fraser ist auf zwei Produktionen ganz unterschiedlichen Charakters zu hören. Wieder in binauraler Technik produziert ist *Philomel* von Milton Babbitt. Abgesehen von der unglaublichen Gesangsleistung von Juliet Fraser entpuppt sich diese Produktion als spannende Entdeckungsreise in die Soundwelt der Elektronik-Pionierzeit – uraufgeführt wurde das Werk 1964 – und zugleich als Überführung dieses Sounds in unsere heutige Zeit. In eine völlig andere Sphäre entführt *Songs about singing* von Cassandra Miller. Hier begibt sich Juliet Fraser auf die Spur des menschlichen Gesanges, der fernab von technischer Virtuosität oder gar elektronischer Sounderweiterung an die fragilen Grenzen des Ausdrucks einer rein menschlichen Existenz gerät. Die Zusammenarbeit zwischen Sängerin und Komponistin besteht seit Jahren. Seltsam, dass dieser intime Einblick in die Stimme von Fraser auch nur unter dieser Voraussetzung möglich zu sein scheint. Ausgehend von *Bel Canto*, einer Tiefenanalyse der Stimme von Maria Callas, insbesondere einer Live-Aufnahme von Puccinis »Vissi d'arte«, in der die für diese Sängerin so bezeichnende völlige Auflösung zwischen einem Außen und Innen, zwischen Künstler*innenpersönlichkeit und menschlicher Existenz, in wiederkehrenden Loops fast schmerzhaft spürbar wird, ist diese Aufnahme genau diesen fragilen und brüchigen Momenten der Stimme gewidmet. Der Gesang bewegt sich in schmaler Amplitude, oft seufzenden Bewegungen, aus dem Atem kommend und in beständigen Wiederholungen von gleichen Phrasen. Das Plus-Minus Ensemble spielt dabei wie bei einer Zeremonie den umarmenden, zugleich antreibenden wie kontrapunktartig agierenden Part. Die Zuhörende muss ihr Befremden ablegen und selbst Teil dieses Rituals werden.

Kathartischen Charakter besitzen auch die beiden Einspielungen mit Pianist Mark Knop, die als erste Aufnahme der gesamten Reihe zusammen mit der Geigerin Aisha Orazbayeva Morton Feldman huldigt und in den von Sommer 2015 bis Ende 2016 komponierten Solo-Klavierstücken von Tom Parkinson ihre Fortsetzung finden. Beide Produktionen sind rein analog, aber wie schon bei der Cello-Solo-Aufnahme von intensiver Räumlichkeit geprägt. An den durchaus humorvollen und spielerischen Ansatz einer Cassandra Miller knüpft die Produktion von Matthew Shlomowitz an, der mit Field Recordings aus ganz unterschiedlichen Situationen ein Panorama und Wechselbad an Sounds kreiert – eine geradezu knallige Entdeckungsreise. Die Dramaturgie aller Produktionen von *all that dust* ist somit wirklich als eine künstlerische Einheit zu begreifen, fein aufeinander abgestimmt sind die in ihrem Charakter durchaus sehr unterschiedlichen Werke.

Das Label *all that dust* besitzt die persönliche Note einer Art ›Community im Geiste‹, einer gemeinsamen musikalischen Haltung. Sowohl die Auswahl der ›Klassiker‹, denen in neuer Weise auf den Grund gegangen wird, die Projekte mit Komponist*innen, die jetzt etabliert sind, aber Begleiter auf dem doch mühsamen Weg einer Karriere in der zeitgenössischen Musik sind, bis hin zur jungen Generation wie Georgia Rodgers und Séverine Ballon, die ebenfalls zur Künstler*innenfamilie gehören. Mit diesem Kollektiv-Gedanken und der ausgewogenen, wenn auch nicht strengen Gender-Gewichtung steht dieses Label sehr für unsere Zeit. Die Grafik besticht durch ihre einfache, ansprechende Ästhetik – der ›Dust‹ manifestiert sich in pastellfarbenen, wolken- oder gesteinsartigen Formationen. Absolut zeitgemäß sind auch die informativen und zugänglich geschriebenen Liner-Notes von Laura Tunbridge und der Vertriebsweg mit seinem neben der CD-Produktion durchdachten, smoothen Angebot an rein digitaler Ausspielung. Allein bei der Bespielung der Social-Media-Kanäle, wäre noch Potential, um mit der modernen Haltung und innovativen Technik eine jüngere Generation und auch Communities über den Inner Circle der zeitgenössischen Musik hinaus zu begeistern.

Hört also auf mit dem Live-Streaming in miserabler Sound-Qualität – es lebe die Studio-Produktion! Ein wunderbarer Begleiter für Stunden in der Natur oder auf einer Reise nach New York, wenn sie denn wieder möglich sein werden. Ich warte also auf die geplante Veröffentlichung im Herbst. Viele Aufnahmesessions mussten aufgrund der Corona-Situation ins nächste Jahr geschoben und die Pläne für die Zukunft neu gestaltet werden, verriet mir Juliet Fraser. Dennoch soll es Releases geben – eine steht schon fest: der Gitarrist Kobe Van Cauwenberghe mit Anthony Braxtons *Ghost Trance Solos*, also wenigstens die musikalische Reise in die USA ist sicher!

Patricia Hofmann

Eine separate Rezension des Cassandra Miller-Albums findet sich in der anschließenden »Position«

CD

CASSANDRA MILLER

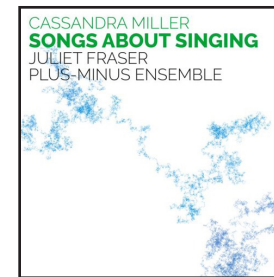
Songs About Singing
all that dust

Während ich mich hinsetze, um *Songs About Singing*, die auf dem Label *all that dust* veröffentlichten Vokalwerke von Cassandra Miller, zu hören, tritt Europa in seine neue Staatsschizophrenie ein – die Sonne schaut hinter den Wolken hervor und deutet auf den kommenden Frühling hin, während um mich herum in Berlin alles stillsteht. Da keine öffentlichen Veranstaltungen stattfinden, scheint diese ganze neu »gewonnene« Zeit die perfekte Gelegenheit zu sein. Und ich habe die perfekte Platte gefunden, um sich etwas Zeit zu nehmen und im tiefen Zuhören zu entspannen.

Songs About Singing ist frei von Worten und Text. Es sind nur Klänge, die das Hörerlebnis in eine

Meditation über Vokalisationen und eine Erforschung der Stimme als Instrument verwandeln. Im weiteren Sinne geht es, wie in der Covernote des Albums erwähnt, um Stimmen, die »unsere inneren und äußeren Erfahrungen durchschneiden«.

Das Album beginnt mit Millers *Bel Canto* (2010), einer Art Hommage an Maria Callas und ihrem inzwischen veralteten, wenn auch ikonischen Gesangsstil. In diesem Werk singt die Sopranistin Juliet Fraser immer wieder hängende, schwingende Linien mit einem breiten Vibrato, begleitet von dem weiten, ebenso vibratoerfüllten Spiel des Plus-Minus Ensembles. Das gesamte Stück mit seinen kontinuierlichen Loops und langsamen, progressiven Veränderungen vermittelt das Gefühl, sich inmitten mehrerer Wellenlängen zu befinden, wobei sich das Ohr langsam an diejenige anpasst, auf die man sich einstimmen möchte. Dies setzt sich bis zum letzten Abschnitt fort, der mit einem neuen Energieschub überrascht und die Zuhörer*in aus der Trance reißt. Was über die Aufnahme leider nicht zu spüren ist, ist die physische Aufteilung der Musiker*innen in zwei Gruppen – ohne Dirigenten –, so dass sie nah beieinander aufeinander hören mussten; die potentielle Intensität des Hörens dieses Werkes in einer Live-Umgebung wurde nicht vollständig umgesetzt.



Das zweite Werk auf dem Album ist Millers *Traveller Song* (2017), bei dem Miller zu einem Volkslied singt, das sie über Kopfhörer hört, während sie zunächst vom Klavier und später von einem größeren Ensemble begleitet wird. Obwohl – wie in dem ersten Werk – das visuelle Element fehlt, was die volle Erfahrung des Werkes vermindert, ist der wackelige Gesang akustisch recht wohltuend und heimelig. Zusammen mit dem ständigen Looping und den sehr langsamen Veränderungen, führt es die Zuhörer*in auf einen Weg der emotionalen Introspektion. Ähnlich wie bei *Bel Canto* zwingt ein plötzlicher Wechsel die Zuhörer aus diesem tranceähnlichen Zustand herauszutreten. Die Mitglieder des Plus-Minus Ensemble sind kaum als Individuen bemerkbar, sie spielen als ein Ganzes und weben die weitgehend statischen Linien ein und aus, um der Stimme eine perfekt abgestimmte Begleitung zu geben.

In der zweiten Hälfte des Albums mit zwei Stücken aus dem *Tracery*-Projekt – Millers laufender Zusammenarbeit mit der Sopranistin Juliet Fraser – geht es allein um die Stimme. Mit Loops als zentralem Thema des Albums wird die Hörer*in in zwei verschiedene Klangwelten versetzt. Wie bei den vorherigen Werken gibt es auch hier ein visuelles Element, in das die Zuhörer nicht eingeweiht werden: Fraser führt eine »Körperscan-Meditation durch, in der sie über Kopfhörer zuhört und (vielleicht) stimmlich auf ein Ausgangsmaterial reagiert«, während sie ihren Gesang in Loops zerlegt und schichtet. *Tracery: Hardanger* beginnt mit einer Modalität, die an Aufrufe zum Gebet oder zur Meditation erinnert; die hörbaren Atemzüge sind sehr yogischer Natur, sie sorgen für regelmäßige Pausen und beenden das Stück mit einer Vokalisierung, die an das ›Om‹ erinnert, mit dem die Yogapraxis begonnen und beendet wird. Wie im Yoga wird auch in *Hardanger* der Atem als Schlüssel für die Gesangspraxis verwendet, wobei sich die geschichteten Linien ständig und langsam weiterentwickeln – von Miller und Fraser treffend beschrieben als »eine Einladung, Zeuge einer Meditation zu sein oder sogar an einer Meditation teilzunehmen«.

Tracery: Lazy, Rocking ist viel zerbrechlicher. Frasers empfindliche Vokalisationen bauen mit einigen sanften M und U aufeinander auf, ab und zu mit einem spitzeren T gekniffen. Die ganze Erfahrung des

Werkes, das Fraser mit einer Schönheit und Rohheit singt, ist wie das Essen eines Miodowniks – ein Honigkuchen mit so vielen nicht wahrnehmbaren Schichten, dass sie zu einem einzigen glatten Ganzen verschmelzen.

Das gesamte Album ist eine Meditation über die Stimme, und jedes Werk geht von einem anderen, sehr konkreten Stimulus aus – sei es der Stimme von Maria Callas, einem Volkslied, Hardangerfiedel-Melodien (*Tracey: Hardanger*) oder Ben Johnstons achtes Streichquartett (*Tracery: Lazy, Rocking*). In allen Werken geht es um Übertragung, Umsetzungen und kulturelle Reproduktion sowie um die zweite Inkarnation einer Idee – nicht einer Kopie, sondern ein zweites Ganzes. Das schöne Programm des Albums hat ein straffes konzeptuelles Rückgrat, aber es fehlt ein Element, das die Fantasie als Werkzeug zur Erweiterung der Werke in ihrer eigentlich beabsichtigten, visuellen Fülle hat. Ein vollständig auf Loop basierendes, meditatives Album eignet sich zwar nicht für jegliche Hörsitzungen zu Hause, aber in Zeiten der Selbstisolierung ist es vielleicht genau das Richtige, um sich darin zu verlieren.●

Hanna Grzeskiewicz

PERFORMANCES

END MEETING FOR ALL

Forced Entertainment

Ab 28. April 2020, 3 Episoden, YouTube / PACT Zollverein Essen

LOCKDOWN

internil

Ab 7. Juni 2020, 5 Episoden, YouTube / Staatstheater Darmstadt

Ist nun endlich die Zeit des digitalen Theaters angebrochen, fragten sich manche. Der Medientheoretiker und -künstler Peter Weibel etwa sah die Konzertsäle mit den Fußballstadien gemeinsam schon das Erbe der Pharaonengräber antreten (»Virus, Viralität, Virtualität: Wie gerade die erste Ferngesellschaft der Menschheitsgeschichte entsteht«, NZZ, 20.03.2020). Fußballspiele finden nun tatsächlich ohne Fans statt, und die Theater öffnen immerhin ihre Archive und ermöglichen anhand von Videodokumentation das ein oder andere Stück vom Sofa aus »nachzuholen«. Doch diejenigen, die gerne in Stadien gehen, sind genauso wenig überzeugt von diesem Angebot im Sinne eines »Ersatzes«, wie die Theatergänger*innen, die »ihr« Theater vermissen – das mehr ist als eine Geschichte, die auf der Bühne erzählt wird.

Es scheint sich vielmehr umgekehrt zu verhalten als Weibel nahelegt: die gegenwärtige Krise vollendet nicht die Telegesellschaft, sondern unterstreicht das Bedürfnis nach einer sinnlichen wie geistigen Involvierung in eine gemeinsam erfahrbare Wirklichkeit, wie sie Theater, Konzert, Sportereignis, religiöses Fest, Party oder politische Demonstration bieten.

Mit Spannung wurde dennoch die Performance von Forced Entertainment aus Sheffield erwartet, koproduziert vom HAU Berlin, PACT Zollverein Essen und Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am

Main. Das Performance-Kollektiv blickt auf eine langjährige Geschichte gemeinsamer Zusammenarbeit zurück, und gehört zu denjenigen Gruppen, die innovative postdramatische Erzählweisen und Theaterformen entwickeln, und regelmäßig in den Produktionsorten der »freien Szene« in Deutschland anzutreffen sind.

End Meeting for All war die passende Formulierung für all diejenigen, die innerhalb kürzester Zeit versuchen, die unterschiedlichsten Arbeitsformate mittels Videoplattformen zu realisieren. Der Titel, der eine Schaltfläche der Plattform Zoom entnommen ist, weist über sich hinaus: internationale Zusammenarbeiten, wie diejenige von Forced Entertainment selbst, sind auf unbestimmte Zeit verschoben, genauso wie das Ausführen bestimmter künstlerischer Praktiken: singen, reisen, Blasinstrumente spielen, auf gemeinsamer Körperarbeit beruhender Tanz- und Theaterpraktiken.

End Meeting for All könnte womöglich auch als Fortsetzung von Samuel Becketts *Endspiel* (1957) gelesen werden, das mit den Worten beginnt: »Ende. Es geht zu Ende. Es geht vielleicht zu Ende.« Und von der Gewissheit, dass etwas zu seinem Ende gekommen ist, in Unsicherheiten diffundiert. Das ist nicht so weit entfernt von dem, was sich in den journalistischen Berichten darüber spiegelt, wie Menschen die gegenwärtige Krise erleben. Während manche hoffen, dass bestimmte gesellschaftliche Probleme endlich erkannt und behoben werden, wenden sich Forced Entertainment den düsteren Seiten der Pandemie zu, genauer der Isolation der sechs Performer*innen (Robin Arthur, Tim Etchells, Richard Lowdon, Claire Marshall, Cathy Naden und Terry O'Connor).

Sie spielen, wie nicht unüblich für performative Formate, mit einer Überlagerung von privater oder privat gespielter Persona sowie weiteren Rollen, die sie annehmen und abstreifen wie die nicht mehr taufrische Perücke, die Claire Marshall eine Zeit lang trägt.

Über drei Episoden kann das Auseinanderdriften der Performer*innen beobachtet werden; wie Kommunikation immer mehr misslingt, und damit auch Versuche, Spielsituationen zu generieren. Eine Performerin widmet sich dem Trinken alkoholischer Getränke, und unweigerlich kommt mir die Performance des britischen Duos Gilbert&George *Gordon's Makes Us Drunk* (1972) in den Sinn. Gewiss steht diese Performance in einem anderen Kontext, doch gemeinsam ist der melancholische Ausdruck von Verlorenheit, der einen Aspekt im Verhältnis künstlerischer Subjektivität zur Gesellschaft beschreibt, welcher gegenwärtig erneut hervortritt.

Einer der Performer in *End Meeting for All* bleibt lange Phasen im Skelettkostüm, einer sitzt entfernt vom Bildschirm an seinem Schreibtisch, ein anderes Mal versucht er im Keller eine Gartenmaschine zu reparieren. Die Tipps der anderen helfen dabei so wenig, wie eine Performerin vergeblich versucht, die andere zu hören. »I can't hear you« wird damit zu einem intensiven Ausdruck der Situation, in der sich zur Zeit Menschen auf der ganzen Welt unter Bedingungen von Lockdown und Regeln des »social/physical distancing« befinden. Forced Entertainment formulieren eine allgemeinere Erfahrung insofern als die digitale Kommunikation bestimmte Kommunikationswege blockiert, die maßgeblicher Bestandteil gegenseitigen Verstehens und emotionaler Resonanz ist.

Das Online-Theater hat überdies eine merkwürdig verflachende Wirkung auf die Wahrnehmung, die sowohl die visuelle wie die klangliche Qualität betrifft. Dies lässt auch die beste Performance nicht unbeschadet: Tim Etchells versucht zu einer anderen Performerin durchzudringen, einen Moment von emotionaler Intensität im Sprechen herzustellen. Mit Sehnsucht in der Stimme erzählt er von kleinen Begegnungen, die nach dem Lockdown wieder möglich sein werden. Wenn ich daran denke, wie er in

einer Solo-Performance, in der er ausschließlich seine Stimme verwendete, um Situationen und Emotionen zu erzeugen, und damit ein Publikum von vielleicht 2000 Menschen gespannt den Atem anhielt, könnte der Unterschied kaum größer sein. (*Ready when you are. Performance/Stasis/Change*, Kampnagel Hamburg, 10.06.2017).

Die Situation einer geteilten Wirklichkeit, die daran bestehen kann, gemeinsam gebannt oder gelangweilt zu sein, kann sich im Online-Theater nicht herstellen; daran können auch die freundlichen Chatangebote nichts ändern. Die performative Qualität und Intensität des gemeinsamen Erlebens, das sich verstärkt; oder auch in Abgrenzung zu anderen im Publikum empfunden werden kann, stellt sich online nicht her. Diese Erfahrung ist nicht neu, und wurde vielfach beschrieben, doch kann im Moment des gegenwärtigen strikten Entzogenenseins des Live-Erlebnisses mit erneuter Schärfe erlebt werden: Theater besteht aus dem Publikum so sehr wie aus den Performer*innen, dem Foyer und der Theaterbar.

Das wird selbst mit einem Stück deutlich, das für das Online-Format entwickelt wurde, wie dasjenige von Forced Entertainment. Doch für die jetzige Situation ist es das richtige Format, um die Verlorenheit nicht nur der Künstler*innen zum Ausdruck zu bringen. Dies unterstreicht eine weitere, in Episoden aufgeteilte Produktion, *Lockdown*, des Duos internil, produziert vom Staatstheater Darmstadt und auf YouTube einsehbar.

Anhand der Diskussionen und performativen Fragmente des Duos wird deutlich, dass die Suche nach adäquaten künstlerischen Formen und Mitteln, um die gegenwärtigen Erfahrungen zu beschreiben, erst begonnen hat. Zu ihnen gehören die Klaustrophobie, die Dislozierung durch die digitale Kommunikation und die Auflösung von Zeiterfahrungen. Hier gibt es keine vorgefertigten Rollen und Handlungsmuster für Held*innen, die ihre wahren Qualitäten in der Krise entfalten würden, wie es die Theorie des klassischen Dramas vorsieht.

Irene Lehmann

FESTIVAL

WITTENER TAGE FÜR NEUE KAMMERMUSIK

24. – 26. April 2020, WDR-Website

Während die Pop-Welt sich seit Jahrzehnten mit immer teureren und aufwendigeren Musikvideos überbietet, scheint diese Darbietungsform in der Klassik etwas eingeschlafen zu sein. Die neueste Musik ist davon nicht ausgenommen, nur vereinzelt sehen wir Videos wie die vom Multimedia-Komponisten Alexander Schubert – erstaunlich, wo die jüngeren Generationen an Komponist*innen doch sonst große Experimentierfreude an den Tag legen. Es mag daran liegen, dass es die Festivals und Institutionen sind, die Geld und Kompositionsaufträge verteilen. In Witten jedenfalls geht der Sprung ins Digitale nur mühselig, und die diesjährige Radio- und Online-Ausgabe der Tage für neue Kammermusik versucht mit allen Mitteln, eine Illusion des Vor-Ort-Festivals zu kreieren.

Da ist im PDF-Programmheft immer noch die Rede von abendfüllenden Konzerten mit festgelegter Reihenfolge. Da ist die WDR-Witten-Webseite, die eher wie ein Archiv wirkt und danach geordnet ist, an welchen Tagen die Stücke jeweils hätten aufgeführt werden sollen. Aber die Webseite ist jetzt die Bühne, diese Einsicht haben Witten und sein künstlerischer Leiter und WDR-Musikredakteur Harry Vogt leider noch nicht so recht gehabt. Keine Frage: Vogt hat großartige Komponist*innen eingeladen und die Stücke bilden ein breites Spektrum des aktuellen Horizonts neuer Musik ab. Aber die Videos sind eben Mitschnitte oder dokumentarisches Material.

Da ist zum Beispiel Hugues Dufourts *L'Atelier rouge d'après Matisse*, was aufgeführt vom über die ganze Welt verteilten Ensemble Nickel ein bisschen wirkt wie eines der zahlreichen Selfmade-Split-Screen-Videos, von denen gerade täglich Tausende entstehen – nur professionell gemischt. Und natürlich beherrschen die Musiker ihr Handwerk – es ist faszinierend zu verfolgen, wie Dufourts postapokalyptische Klanglandschaften entstehen, dominiert von Rhythmus und E-Gitarre. Aber wieso können die Musiker*innen dafür nicht Licht setzen und ihr Wohnzimmer aufräumen? Das Bild gehört zur Interpretation dazu. Gordon Kampes Zitat-Stück *I forgot to remember to forget* für die Neuen Vocalsolisten ist da vielleicht ein Anfang, zumindest ist es in einem passenden Raum mit guter Lichtsetzung aufgenommen. Aber das Video ist dann doch nicht mehr als der Mitschnitt einer Aufführung, die es ohne den Mitschnitt gar nicht erst gegeben hätte. Dabei bietet das Videoclip-Format eine Spielwiese, mit der man so viel machen könnte.

Es mögen der trockene Humor und die performative Qualität der Komposition sein, aber trotzdem erstaunlich, wie sehr sich eines der Videos von allen anderen abhebt. Carola Bauckholt lässt in *Witten Vakuum* Johanna Vargas und Truike van der Poel von den Neuen Vocalsolisten zehn Minuten lang ihre Stimmen mit Staubsaugern verformen, die sie sich pausenlos an die Mundwinkel halten. Diese Bilder spielen geradezu mit der klassischen Konzertsituation: großer Saal, Bühnenlicht, Sängerinnen in Konzertkleidung, und eben diese Staubsauger. Das wirkt schon vom ersten Bild an so grotesk und absurd, da muss man einfach dranbleiben. Und nicht nur vom Titel her scheint *Witten Vakuum* wie für die Corona-Situation gemacht zu sein: die nah abgenommenen Klänge sind mit Kopfhörern zuhause noch wirkungsvoller als sie es vielleicht im Konzertsaal wären.

Bauckholt vermag in zehn Minuten eine derartige Vielfalt an Klängen aus dieser einen Staubsauger-Mundwinkel-Konstellation herauszuholen, manchmal mag man gar nicht glauben, dass all die Saug- und Schlürfkänge (für die Bauckholt sich laut Programmheft schon länger interessiert) wirklich nur von den beiden Sängerinnen erzeugt werden. Das klingt mal außerirdisch, mal roboterartig, am Ende wird es zu einem richtigen Dialog, nur sind die Worte verformt durch die Staubsauger. Einzig die direkt gesungene Stimme im ersten Drittel des Stücks fällt klanglich heraus und macht das Stück kurzzeitig zu einer Aneinanderreihung von Experimenten, als van der Poel versucht, die von Vargas produzierten Staubsaugerklänge zur Abwechslung mal ohne Staubsauger, nur mit ihrer Stimme nachzuahmen. Diesen alten Trick hätte es nicht gebraucht, aber zum Glück taucht man sogleich wieder ab in die faszinierende Klanglichkeit zwischen Zahnarztbesuch und Papierstau eines Druckers. Man bekommt schlagartig die verwegene Lust, das mal selbst auszuprobieren.

Die beiden Sängerinnen scheinen jedenfalls wie geschaffen für diese Aufgabe, besonders Johanna Vargas hat eine enorme schauspielerische Bühnenpräsenz. Regungslos stehen die beiden da mit ihren Staubsaugerschläuchen, man könnte meinen, die Mimik wäre mitkomponiert. Bauckholt entwickelt

völlig slapstick-befreit eine visuelle Skurrilität, von der man die Klanglichkeit entkoppelt und geradezu ernst wahrnehmen kann. Das sind zwei Kunstwerke in einem. Und das Video von Adrian Huber, der sonst eher bei Spielfilmen und Pop-Musikvideos die Kamera schwenkt, ist eben ein richtiges Musikvideo: da stimmt das Timing, das Licht, die Schnitte. Zuerst nur abwechselnde Nahaufnahmen, erst nach Minuten eine Totale mit beiden Sängerinnen. Man merkt, dass da jemand mit künstlerischem Auge über die Gestaltung nachgedacht hat.

Witten glänzt in gewohnter Qualität mit sage und schreibe 22 Uraufführungen, nur das Video als diesjährig alleiniger Überbringer zum Publikum wird leider weitestgehend nicht zur Kunst selbst, sondern bleibt in seiner altbackenen dokumentarischen Rolle. Vielleicht erwarten wir zu viel vom WDR, schließlich laufen die Wittener Tage dort immer noch als Radio-Festival. Und man darf nicht vergessen, dass die Komponist*innen ihre Stücke mit dem Ziel einer klassischen Aufführung geschrieben haben. Das im Nachhinein zu Video-Stücken auszuweiten, ist vielleicht noch ungewohnt oder es mangelt an Zeit und Mitteln. Carola Bauckholts *Witten Vakuum* jedenfalls ist eine besondere Ausnahme und kann wegweisend sein für die Entwicklung von Musikvideos in der neuen Musik. Und von denen wollen wir dringend mehr sehen.

Jakob Böttcher

PERFORMANCES

GENESIS

Konzept, Künstlerische Leitung: Alexander Schubert
27. April 2020 0:00 Uhr – 3. Mai 2020 23:55 Uhr, Hamburg

CLUB SILENCIO

Regie: Yana Thönnnes, Musik: Nile Koetting
14. Juni 2020, Bayerische Staatsoper München

Bach, Chopin, Schlager – alles auf Vinyl. Oder lieber eine Spielzeug-Eule? Topfpflanzen, Pfannen, Schnaps, Klamotten. Es ist ein irriges Sammelsurium des Alltags, ein Panorama deutscher Wohnungseinrichtung mit dem sich das virtuelle Performance-Projekt *Genesis* als erstes präsentiert. Konzipiert vom Musiker und Komponisten Alexander Schubert leben hier zu Corona-Hochzeit vom 27. April bis 3. Mai Performer*innen und Musiker*innen u.a. des Decoder Ensembles in einer alten Hamburger Industriehalle und dienen als Avatare für die Zuschauer*innen – oder besser die Gamer*innen – vor ihren Computer. In Slots von einer Stunde kann man jeweils die Kontrolle über einen solchen Menschen übernehmen. Das ist gruselig. Und genauso gruselig ist auch die Stimmung, die sich pixelig und in ruckeliger Qualität über den Laptop aus der Industriehalle in die Wohnzimmer vermittelt: Feucht und finster. Endzeitlich, apokalyptisch. Wenn das die Genesis der neuen Zeit ist, dann gute Nacht.

Etwas erschlagen von so viel Macht über andere Menschen und von der ›Children of Men‹-Stimmung

fängt man also an, ein paar Befehle in den Laptop zu sprechen. »Would you mind to turn right?«, »Oh please shake hands...«, »Do you want to play the piano?«, alles auf Englisch, um Höflichkeit bemüht und gleichzeitig angewidert davon, so mit einem so ergebenen Erwachsenen zu sprechen. Das Computer-Mikrofon lässt die eigene Stimme hallen. Doch es gibt ein technisches Problem, der Mensch auf der anderen Seite des Bildschirms scheint einen nicht zu hören. Fast erleichtert darüber wird das Prinzip noch ein paar Mal ausprobiert, es passiert nichts. Der Fehler führt zu Anarchie in der Apokalypse, wunderbar. Nach 55 Minuten ist die seltsame Begegnung vorbei, die die Zuschauer*in zur Interaktivität bringen wollte und durch einen Fehler (vermutlich am eigenen Computer) nur zu seltsamster Passivität führte. In dem Fall also ein wunderbares Corona-Abbild. Nicht mehr und nicht weniger.

Eine der Performer*innen, der Avatare in *Genesis* war die Theatermacherin Yana Thönnnes. Sie ist auch eine der ersten, die nach gehörigen Corona-Lockerungen im Juni die Bayerische Staatsoper bespielen dürfen. Das klingt erst einmal größer als es ist, denn das riesige Haus überwältigt in diesen Zeiten zunächst durch seine Leere. Das Prinzip des Hauses war über den Juni hinweg, dass je ein Tag der Wochenenden aus dem Ensemble und einer von freien Künstler*innen gestaltet wird. 50 Zuschauer sind zugelassen, die wie durch einen Hochsicherheitstrakt zu ihrem Platz geschleust werden. Und Thönnnes agiert in dieser freien Arbeit geschickt, wenn sie genau dieses unheimlich leere Riesen-Theater zum Thema ihrer Arbeit macht.

Club Silencio, das ist das Albtraum-Theater aus David Lynchs *Mulholland Drive*, in dem Antonio Banderas durch eine Nacht führt, die Spektakel verspricht, aber letztlich nur einen höchst pathetischen Fado bereithält, der sich letztlich als Playback herausstellt. Diesen singt Thönnnes am Ende ihres Abends selbst, lippensynchron und voller Sinn für all den Fake, um den es hier geht. Den nach Live-Momenten lechzenden Zuschauer*innen werden hier Theaterhülsen gezeigt, die gar nicht mehr versuchen echt zu sein. Echt gibt's nicht auf der Bühne, das weiß man doch schon lange, was wollt ihr also? Diese Frage brüllt einem in diesem Stück durch all die varietéhaften Performances entgegen.

Und doch, so postmodern wie David Lynch ist Thönnnes nicht mehr. Hier entsteht eine neue Echtheit. Eine, die gerade viel diskutiert wird. Eine, die dem Theater beinahe das Recht auf einen gesunden Fake abspricht. Eine, die am Beispiel Scarlett Johansson medial durchdiskutiert wurde, als diese Internet-Proteste für ihren Plan, eine Transgender-Rolle zu spielen, erntete. Hier soll nicht mehr gespielt werden, sie habe nicht das Recht, zu spielen, denn sie kenne das ›Wahre‹ eines solchen Schicksals nicht.

Die Wahrheit eines Schicksals verbietet in diesem Denken das Spiel in der Kunst. Im Extremfall. So weit geht Thönnnes nicht. Und dennoch ist das, was das Publikum in ihrem *Club Silencio* an Live-Moment, an Echtheit bekommt, nicht die heiß ersehnte Arie, die Peter Ambacher, der als Conférencier durch den Abend führt, im Playback singt, sondern dessen schwäbischer Zungenschlag, der nie ganz glattgebügelt wurde.

Der Perfektionsanspruch des Opernhauses, dessen größter Trumpf in normalen Spielzeiten Virtuosität ist, weicht hier den Brüchen, die normales Leben erzeugt. Alltag als Bühnenkunst und Bühnenkunst als Fake. Witzig ist dieser Bruch bei Lola Fonsèque als hygienekonformer Brezelverkäuferin, unterstützt vom Live-Tubisten Stefan Ambrosius. Am stimmigsten zeigt er sich aber in einer durch einen elektronischen Chopper-Effekt völlig zerstörten Arie, die Belle Santos als alienhaftes Wesen aus der Königsloge durch den erhaben-leeren Zuschauerraum gen Bühne schmettert, auf der das Publikum sitzt. Alles verdreht. Und doch ist in diesem Moment alles richtig.

BUCH

DIE WELT KLINGT. NEUE MUSIK UND NATURPROZESSE

Maria Kostakeva

Böhlau Verlag

Als 1966 Michel Foucaults *Die Ordnung der Dinge (Les mots et les choses)* erschien, konnte man auf der letzten Seite davon lesen, dass der Mensch wie nie stets das drängendste Problem für sein eigenes Wissen gewesen ist: Es hat in Europa vor dem 16. Jahrhundert wichtigere Fragen gegeben, so wie Foucault in seiner eigenen Zeit den Anfang einer neuen Ordnung des Wissens auszumachen glaubte. Heute, immerhin schon ein gutes halbes Jahrhundert später, mangelt es nicht an solchen Ereignissen, die einschneidend genug waren, um die Welt ins Wanken zu bringen – das Ende des Sozialismus, 9/11, die Krise nach 2008, 3/11 (siehe Masatake Shinoharas Text auf Seite 12) –, aber sind solche epochalen Zäsuren nur der Meeresschaum oder selbst schon die Wellen, die am Ufer einer neuen Zeit den Menschen zum Verschwinden gebracht haben wie ein Gesicht im Sand?

Es braucht offensichtlich Menschen wie Justin Adams Burton, der in den USA über die Möglichkeit eines ›Posthuman Rap‹ als Lebensform wie auch als musikalische Praxis forscht, oder – wie dies nun hier der Fall ist – die seltene Art der freien Musikwissenschaftlerin: Was in der akademischen Musikforschung die Frage nach einer Welt nach dem Menschen angeht, die dennoch eine Welt mit Menschen ist, begegnet man eher noch der Zurechtweisung, vor der Roland Barthes einmal in *Die helle Kammer (La chambre claire)* warnte, wenn man es mit der Unordnung solcher Dinge wie der Fotografie zu tun kriegt.

Kostakeva legt also eine Arbeit vor, die ein wenig »zur Unzeit geegigt« ist (Otto Nebel): Um an einen etablierten Forschungsdiskurs in der Musikwissenschaft anzuknüpfen, ist es noch zu früh, ob die Schrift wegweisend sein wird, bleibt abzuwarten, und was sie mit zeitgenössischen Debatten um das Anthropozän eint, trennt sie mit ihren hervorragenden Musikanalysen vom kulturwissenschaftlichen Mainstream.

Kostakeva begann ihre beachtliche publizistische und musikwissenschaftliche Tätigkeit noch in ihrer Heimat Bulgarien während des Sozialismus, wo sie Arbeiten zum dortigen zeitgenössischen Musikleben anfertigte, bevor sie mit ihrem Mann, dem Komponisten Bojidar Spassov, nach Deutschland ging und sich hier vor allem mit Untersuchungen zu Adriana Hölszky, György Ligeti und Alfred Schnittke einen Namen machte. Das vorliegende Buch ist dann auch in der guten Intellektuellenmanier eines Freigeists verfasst: In sieben Kapiteln, drei Interludien, der Einleitung und einem Epilog geht die Autorin der Frage nach dem Verhältnis von neuer Musik und Naturprozessen sowie ihrer Bedeutung in verschiedenen historischen Kontexten, Denkschulen und bei unterschiedlichen Komponisten des 20. Jahrhunderts nach. Es geht Kostakeva um eine Verklammerung von philosophischer Reflexion und struktureller Musikanalyse mit einem Gespür für die Bedeutung der Naturwissenschaft unter Künstlern wie Ligeti, Karlheinz Stockhausen oder Iannis Xenakis, genauso wie der Nachverfolgung des großen Ganzen: die

zunehmende Metaphorisierung des Musikschaffens in den geometrisch-räumlichen Kategorien von Netzen, Feldern, Spiralen, Rhizomen und dergleichen Dinge mehr.

Mit ihrem unpräzisen und stets eingängig-erfrischenden Denk- und Schreibstil stellt Kostakevas Studie eine wichtige und überzeugende Bereicherung für all jene dar, die in ihrer Beschäftigung mit der Musik des 20. Jahrhunderts nicht den Blick über den Tellerrand scheuen und Interdisziplinarität in der Disziplin leben.

Patrick Becker-Naydenov

NACHRUF

MARION SAXER

Musikwissenschaftlerin

Marion Saxer (30. Juli 1960 – 18. Mai 2020) hat in den 1980er Jahren in Mainz an der Johannes Gutenberg-Universität studiert, wie seinerzeit ich auch. Dort haben wir uns kennengelernt, und wir gehörten zu den damals wenigen Studierenden in Mainz, die sich ernsthaft für zeitgenössische Musik und auch ernsthaft für die Philosophie in der Neuen Musik interessierten. Zum Glück war Darmstadt mit den Frühjahrskursen für Neue Musik und Musikerziehung und den Ferienkursen für Neue Musik nicht weit weg von Mainz und zum Glück gab es in Frankfurt eine Alte Oper, die Frankfurt Feste, die Oper Frankfurt, wo ein hervorragend von Norbert Abels gehaltenes Seminar zu Schönbergs *Moses und Aron* – es ging auch ohne Uni –, ein Ensemble Modern und die Vorlesungen von Jürgen Habermas zur Modernen Philosophie stattfanden. Auf Habermas' Vorlesung hatte mich Marion aufmerksam gemacht. So ward für mich ein wichtiger Schritt nach Frankfurt getan, denn ich ging hin. Wir wollten Frankfurter werden, als Frankfurter Schüler*innen fühlten wir uns schon. Später wurde ich dann Kritiker der Frankfurter Allgemeinen Zeitung für hauptsächlich zeitgenössische Musik und Marion wurde die Leiterin des Instituts für Musikwissenschaft der Goethe-Universität. Dass ich dieser Kritiker für diese Zeitung werden wollte, sagte ich ihr einmal, als sie bereits in Frankfurt lebte, bei einem schönen Reissessen. Den Reis hatte sie morgens aufkochen lassen und den Topf dann bis zum Abend unter das Federbett geschoben. Abends war er richtig durch und doch körnig. Dazu gab's Fisch.

Ich hatte zu dieser Zeit meine damalige Wohngemeinschaft davon noch überzeugen müssen, dass wir jetzt doch einmal das Frankfurter Rundschau-Abo kündigen sollten, um die FAZ wegen des Feuilletons täglich lesen zu können. Allein war sie mir zu teuer. Die FAZ las ich dann ein Jahr lang sehr intensiv, bevor ich 1993 zum analogen Telefonhörer griff, um mit Belegexemplaren eigener Schreibe unterm Arm in diesem Feuilleton vorzusprechen – meinen Termin hatte Wolfgang Sandner bei meiner Ankunft im Haus gar nicht mehr auf dem Schirm, sympathisch –, was aber auf Anhieb den gewünschten Erfolg brachte. Ich blieb dabei.

Die Nachricht Jahrzehnte später, Marion Saxer sei in Frankfurt Leiterin des Instituts für Musikwissenschaft geworden, hat mich begeistert. Toll, eine von uns! Wer das ›uns‹ gewesen ist, kann ich noch

nicht einmal genau sagen. Es war ein Lebensgefühl, denn wir wollten Neue Musik leben, lebensphilosophisch. Das machte uns selbst immer wieder neu – glaubten wir, glaubte ich. Es war ähnlich dem, als Lucas Fels Cellist des Arditti String Quartet geworden war. Was für ein Jubel in Darmstadt beim Konzert mit ihm, gegenüber von Irvine Arditti sitzend zum ersten Mal. Auch da das Gefühl: Einer von uns ist es geworden. Ein wenig war man dieses ›uns‹ ja auch selbst. Man selbst war es ein wenig auch geworden. So war das Gefühl im Jubel.

Recht kurz vor ihrer Erkrankung, wie ich es jetzt weiß, im Herbst 2017, wollten wir ein gemeinsames Forschungsprojekt zum modernen Musiktheater auf den Weg bringen und formulierten einen Antrag. Unterdessen wurde ich dann Leiter des Kulturamts in Eisenach, der Geburtsstadt Bachs, worüber sich Marion sehr gefreut hat, als ich ihr davon erzählte. Einen Bach-Kompositionswettbewerb gibt es jetzt in Eisenach.

Über die vielen Jahre haben wir uns aber eher selten gesehen und unsere freundschaftliche Verbundenheit gar nicht verstetigt durch regelmäßige Treffen. Freundschaft ist ein sehr großes Wort. Wenn wir uns aber bei Veranstaltungen trafen, war es immer gleich zugewandt. Trotz der verstrichenen Zeit und der unterschiedlichen Funktionen, in denen wir unterwegs waren, hatte ich immer den Eindruck, dass sich Marion dann Zeit nahm: In den Pausen der Neue Musik-Konzerte im Hessischen Rundfunk beim, wie sie sagte »Podest-Kaffee« am Automat, der für den Becher erst einmal ein kleines Podest hochfuhr, bei den sommerlich heißen Konzerten der Darmstädter Ferienkurse im Luisencenter, der Centralstation. Oder als ich künstlerischer Produktionsleiter beim ZKM in Karlsruhe war und sie mit ihren Studierenden zum ZKM eine Exkursion unternahm. Ein Anruf genügte. Oder in Donaueschingen, wenn schnell klar war, dass man von dieser speziellen höfischen Betriebsamkeit auf der Baar rasch ermüdet war. Wir wussten doch, so mein Eindruck, hier reitet niemand mehr als Weltgeist der Neuen Musik zu Pferde vorbei. Alles ist allzu menschlich, auch der vermeintlich innovative Klang. Ein launischer Plauderabend im ›Grünen Baum‹ mit Carola Schlüter und Marion Saxer war da eher nach meinem Geschmack. Später kam dann noch Mathias Spahlinger, Dieter Schnebel oder Lotte Thaler dazu. Oder wir trafen uns beim Frühstück. Da war dann gleich auch das Interesse für den so gar nicht stromlinienartigen beruflichen Werdegang und die familiären Entwicklungen von ihr und von mir und allem anderen drum herum.

Dass Marion über denjenigen Komponisten promoviert hat, der die fast ausgedehntesten aufführbaren Kompositionen geschrieben hat, Morton Feldman, und in der *Geschichte der Musik 1975–2000* so großartig in psychologische und ästhetische Tiefendimensionen der Anschauung vordringend über meditative Musik für die folgenden Generationen erst einmal ein Kategoriengerüst entwickelt hat und selbst noch nicht einmal sechzig Jahre jung wurde, auch das ist eine bittere Erfahrung ihres viel zu frühen Todes.

In Donaueschingen kaufte ich am Stand vom Wolke Verlag Marions Buch *Anfänge* über die instrumentalen Anfänge von Komponist*innen. Das schenkte ich meinem Sohn Franz Ferdinand August Rieks, der zu der Zeit selbst anfang zu komponieren. Ich schenkte es ihm zweimal. Denn nach kurzer Zeit war das erste Exemplar zerlesen. Und auch das zweite Exemplar bekam rasch deutliche Gebrauchsspuren. Franz wurde Komponist. Das wusste Marion. *Anfänge* ist ein großes Buch.●

Achim Heidenreich

CD

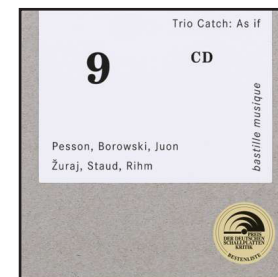
TRIO CATCH

As if

bastille musique

Erfolg im Musikleben anhand rein äußerlicher Parameter zu erklären, fällt im Fall des Trio Catch leicht: Im traditionellen Klassikbetrieb gibt es nur sehr wenige feste Ensembles, die das feine, doch überaus schmale Repertoire an Klarinettrios auf solch hohem Niveau wie Boglárka Pecze (Klarinette), Eva Boesch (Violoncello) und Sun-Young Nam (Klavier) spielen können. Und es gibt wenige Ensembles, die sich zugleich und sehr schnell, nachdem sich die drei Musikerinnen 2010 in der Internationalen Ensemble Modern Akademie kennengelernt und zusammengefunden hatten, als ein Spitzenensemble der Neuen Musik etablieren konnten. Hinzu kommt noch als Alleinstellungsmerkmal eine kluge Programm- dramaturgie. Kombiniert doch das Ensemble geschickt das Zeitgenössische mit den klassisch-romantischen Repertoirewerken in solcher Weise, dass es auch abseits der Festivals und Reihen der Neuen Musik in den Programmen der großen Konzerthäuser sein Publikum findet. Während das Trio mit der Reihe *Ohrknacker* seit 2016 in Hamburg und Berlin zudem ein eigenes, höchst erfolgreiches Konzertformat zwischen Gesprächskonzert, Lounge und Kammermusik-Soirée entwickelt hat.

Abseits solcher Äußerlichkeiten bildet jedoch etwas anderes die Grundlage für den Erfolg des Ensembles: Eine Kombination aus instrumentaler Virtuosität, Präzision, Klangsensibilität und höchster Musikalität im Zusammenspiel, verbunden mit größter Genauigkeit und Integrität in der Interpretation



der gespielten Stücke. So zumindest vermittelt es sich beim Hören der 2019 mit dem Titel *As if* beim Label *bastille musique* erschienenen, dritten Portrait-CD des Ensembles (die beiden früheren erschienen beim Label *col legno*).

Diese überrascht zunächst mit der Zusammenstellung der zu hörenden Stücke. Neben vier gewichtigen, zwischen 2014 und 2017 für das Ensemble entstandenen und von diesem uraufgeführten neuen Werken finden sich dort die vier *Trio-Miniaturen* von Paul Juon sowie Wolfgang Rihms *Kleiner Walzer* mit seinen knapp drei Minuten Spieldauer. Paul Juon wurde 1872 in Russland als Kind von Schweizer Emigranten geboren, verbrachte den größeren Teil seiner Berufsjahre in Berlin und siedelte 1934 in die Schweiz

über, wo er 1940 starb. Seine *Trio-Miniaturen* entstanden 1920 als Arrangements älterer Klavierwerke und bewegen sich irgendwo zwischen gefälliger Spätromantik, impressionistischen Anklängen und Genrebildern à la russe. Und auch Wolfgang Rihms *Kleiner Walzer* basiert wiederum auf älteren Werken, in diesem Fall auf kleinen Klavierminiaturen, die als skizzenhafte Studien zwischen 1979 und 1988 entstanden und von Rihm 2004 zu einem kleinen Gelegenheitswerk über das Gelegenheitswerk zusammengefasst wurden:

Beiden Stücken ist das *Als ob* des Uneigentlichen inne. Das vergisst man für einen Moment, wenn sie das Trio Catch diese Stücke bezaubernd gut und betörend feinsinnig spielt – doch man erinnert sich an deren höchst merkwürdige Verbindung von kompositorischem Niveau, Genremodell, Stilkopie und

musikantischem Spieltrieb, wenn man die vier anderen Werke der CD hört: Diese gravitieren auf ihre je eigene Weise um einen streng gefassten Grundgedanken, der sich zu höchst unterschiedlich gestalteten Klanglandschaften von jeweils circa zehn Minuten Dauer entfaltet.

Aber sie sind eben auch Spiel. Anknüpfend an das im Booklet von Janis El-Bira zitierte Konzept Schillers vom Spiel als »geschütztem Freiheits- und Möglichkeitsraum« zur Begegnung mit dem Ästhetischen an sich »spielen« alle vier Werke mit Form und Klang, Ausbruch und Strenge. Und so fasziniert in Gérard Pessons *Catch Sonata* die Vielzahl musikalischer Aktionstempi, die er auf engstem Raum aus fein ausgehörten Klanggesten zu entwickeln weiß – und es frappieren die Stillen, mit denen Johannes Boris Borowski in *As if* expressionsgeladene Gesten erst überraschend und dann, immer neu insistierend, zu ersticken vermag. Dahintropfende Pianistik des präparierten Klaviers begleitet mikrotonale Melismen in Vito Žurajs *Chrysanthemum*, das als Epitaph für Armin Köhler entstand – und in Johannes Maria Stauds *Wasserzeichen (Auf die Stimme der weißen Kreide II)* werden energetisch-brüchige Liegeklänge genauso aus einem dräuenden In-Sich-Kreisen im tiefen Instrumentalregistern entwickelt wie eine klanglich breit gezeichnete Motorik.

Und so gibt es sehr viel zu hören auf dieser CD, die zu Recht unter anderem auf der Shortlist zum Preis der Deutschen Schallplattenkritik 2019 stand.

Sebastian Hanusa

BUCH

ANKLAENGE 2018. DIE MUSIKGESCHICHTE DES 20. UND 21. JAHRHUNDERTS IM UNIVERSITÄREN UNTERRICHT

Juri Giannini, Julia Heimerdinger, Andreas Holzer (Hrsg.)

Hollitzer Verlag

Wo hätte ich im Vor-Corona-Jahr 2019 gerne studiert? Diese Frage stelle ich mir nach der Lektüre des zweiten Teils des Wiener Jahrbuchs für Musikwissenschaft, in dem Lehrende aus 20 Ländern und sechs Kontinenten zweisprachig (dt./engl.) darüber berichten, in welchen Kursen und wie Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts an ihren Hochschulen und Universitäten unterrichtet wird. Die Islands Academy of the Arts lockt mich mit der übersichtlichen Zahl von nur 82 Studierenden am einzigen »department of music« des Landes und einem individuell auf die eigenen Interessen zusammenstellbaren Lehrangebot. In Israel und Südafrika eröffnet der Blick auf die Lehrpläne eine komplexe Auseinandersetzung mit »Autoexotismus« und Dekolonisierung. Auch Australiens Curriculum verlagerte in den letzten Jahren den Fokus weg von westlicher Musikgeschichtsschreibung und einem »composer-centered art music canon« hin zu vielfältigen Genres, globalen Perspektiven einerseits und einer australischen Musikgeschichte andererseits. Und in China könnte ich parallel westliche und chinesische Musik studieren, wobei bei letzterer die Geschichtsschreibung ganz offensichtlich politischen Einflüssen unter-

liegt. Angesichts der in vielen Beiträgen thematisierten Abhängigkeit des universitären Auftrags von wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Forderungen bin ich versöhnt mit meiner eigenen vor-exzellente Studienzeit zur Jahrtausendwende in Europa, durfte ich damals aus dem breiten Musikwissenschaftsangebot an vier Berliner Universitäten frei wählen und für meine Beschäftigungsfähigkeit selbst Sorge tragen.

Drei Teile und eine Glosse umfasst das Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft *Anklaenge 2018*, einer Institutsreihe des Instituts für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung (IMI) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw). Den Anfang macht eine umfangreiche Studie der Herausgeber*innen, für die sie die Vorlesungsverzeichnisse deutschsprachiger Musikhochschulen und



Universitäten der Studienjahre 2013/14 bis 2015/16 ausgewertet haben. Angesichts der sehr unterschiedlich ausgerichteten Studiengänge, an die sich das Angebot richtet (wie z.B. Komposition, Musikwissenschaft, Musikpädagogik oder Instrumentalstudium), des sehr großen Zeitraums von 1900 bis 2016 und des globalen Gegenstands Musik können aus dem zusammengetragenen Datenmaterial schwerlich Schlüsse gezogen werden, die über den allerdings interessanten Vergleich mit früheren Studien und anderen Ländern hinausgehen. Grundlegendere Überlegungen, wie man eine Studienordnung im 21. Jahrhundert festlegen kann, ergeben sich aus den 21 Berichten, in denen Kolleg*innen aus Asien, Afrika (nur Südafrika), Nordamerika, Südamerika, Europa und Australien – teils mit empirischen Daten, teils mit Erfahrungen aus ihrem beruflichen Alltag – auf die Fragen der Herausgeber*innen nach Kursen,

Mengenverhältnissen, Veränderungen, Inhalten, Themen, Strukturen, Literatur, Projekten, Exkursionen, Problemen und Wünschen für das Musikgeschichtsstudium in ihrem Land hinsichtlich der Musik seit 1900 antworten. Den dritten Teil »Allgemeine Musikgeschichten in der Kritik« bildeten in der ursprünglichen Planung sechs vergleichende Buch-Rezensionen gängiger, nach 2000 erschienener oder erweiterter Musikgeschichtsbücher deutscher und angloamerikanischer Herkunft, die den Studierenden als Literaturempfehlungen häufig genannt werden und im Titel einen Überblick über »die« Geschichte »der« – mitunter auch als »westlich« eingegrenzten – Musik verheißen. Unabhängig von der gewählten Strategie der Autor*innen, ihre Geschichte nach Themenfeldern (Michael Heinemann), als Nachschlagewerk (Arnold Werner-Jensen), kontextualisierend (Richard Taruskin/ Christopher Howar Gibbs), an Meisterwerken und Heroen orientiert (Werner Keil), abhängig von Ort und Zeit (Paul Griffith) oder – für das 21. Jahrhundert – im Hinblick auf die prominente Rolle neuer Technologien (Burkholder) zu erzählen, bemängeln die Rezensent*innen vor allem bei den deutschsprachigen Publikationen, dass aktuelle kultur- und sozialwissenschaftliche Ansätze und – auch hier mit Ausnahme von Griffith und Burkholder – Komponistinnen kaum bis gar keine Rolle spielten. Zurecht weist Matej Santi auf die »brisante Frage zur Stellung der Reproduktion eines stereotypisierten Wissens« hin, wenn solche Musikgeschichten sogar in der Lehre verwendet werden. Als Glosse beschließt der Artikel »Darmstadt und der Kalte Krieg. Ein Beitrag zur Erhellung der Ausbreitung »postfaktischer« Tendenzen in der Musikwissenschaft« von Andreas Holzer das Jahrbuch.

Der Beitrag »Von der Unmöglichkeit, eine »sinnvolle« Geschichte zu schreiben«, den Frank Hentschel anstelle einer der sechs Rezension geschrieben hat, fasst – indem er an Prinzipien wissenschaftlicher

Texte erinnert – die grundlegenden Probleme noch einmal polemisch zusammen, die nicht nur überblicksartige Musikgeschichtsbücher betreffen, sondern auch die Lehre(r*innen) von Musikgeschichte an Hochschulen und Universitäten in die Pflicht nimmt. Statt konkrete Fragen an einen einzugrenzenden Gegenstand zu formulieren und für die Problemlösung eine Methode zu finden, verschwiegen Musikgeschichten die zugrundeliegende (z.B. hegemoniale, eurozentristische oder anders wertende) Ideologie und kaschierten die Aussichtslosigkeit des Unterfangens, eine zugleich konsistente und wissenschaftliche – auch populärwissenschaftliche – zu rechtfertigende Musikgeschichte zu schreiben. Für den vorliegenden Band hätte sich dieser Beitrag – obwohl in Bezug auf Musikgeschichtsbücher verfasst – auch als mahnender Prolog geeignet. Wenn Lehre und aktuelle Forschung miteinander einhergehen und Studierende sowohl an Universitäten als auch an Musikhochschulen eine sich gegen falsche Vereinfachung richtende, kritische Herangehensweise herausbilden, wirkt dies auch in das Musikleben und die Gesellschaft zurück, so dass auch dort Musik und Geschichtsschreibung vielschichtig gedacht und wachsam befragt werden können.

Irene Kletschke

DVD

LACHENMANN PERSPEKTIVEN. EIN FILMDOKUMENT IN SIEBEN DVDS

Regie: Wiebke Pöpel; Kamera: Michael Zimmer
Breitkopf & Härtel

Der Verein *Musik der Jahrhunderte e.V.* hat seinen Sitz in Stuttgart und organisiert dort u.a. das *ECLAT Festival für Neue Musik*. Außerdem ist er Träger des Vokalensembles Neue Vocalsolisten Stuttgart. Der 80. Geburtstag von Helmut Lachenmann war 2015 Anlass, die DVD-Reihe *Lachenmann Perspektiven* ins Leben zu rufen. Mit der Unterstützung des Landes Baden-Württemberg, der Ernst von Siemens Musikstiftung und der Paul Sacher Stiftung konnte die Regisseurin Wiebke Pöpel beauftragt werden, neun ausgewählte Orchesterproduktionen Lachenmanns filmisch zu begleiten.

Dabei soll die DVD-Sammlung kein klassisches Streben nach Perfektion von Spitzenorchestern zeigen oder die Härte des zeitgenössischen Musiklebens inszenieren. Viel eher geht es darum, die unglaubliche musikalische Bandbreite Lachenmanns darzustellen und seine Fähigkeit zu dokumentieren, zeitgenössische Musik und entsprechende Fragestellungen an Musiker*innen jeder Bandbreite zu vermitteln. So erlebt man Proben und Konzerte eines Studierendenorchesters aus San Sebastián (*SCHREIBEN*), das mit modernen Spieltechniken kaum vertraut ist und von Lachenmann quasi eine Einführung erfährt. Auf der anderen Seite begleitet man als Zuschauer*in das Ensemble Modern Orchestra (*Air / Schwankungen am Rand*), das zu den wohl besten Klangkörpern unserer Zeit gehört.

Bei *Accanto* (1975/76) legt Lachenmann den Fokus auf die Dialektik zwischen Altbekanntem und

Neuem. Das dem Orchesterwerk zugespielten Klarinettenkonzert von Mozart stellt Lachenmann seine eigene Klangsprache gegenüber. »Zerstörerischer Umgang mit dem, was man liebt, um sich dessen Wahrheit zu bewahren«, sagt Lachenmann über sein Stück und ergänzt: »[Mozarts Klarinettenkonzert] wurde so zum verborgenen Bezugspunkt, um den meine Musik den paranoischen Bogen der Verehrung und der angstvollen Liebe macht.« Sein Stück sei »*accanto*« daneben.

Air (1969/2015) für großes Ensemble und Solo-Schlagzeug wird hier vom Ensemble Modern Orchestra im Wiesbadener Kurhaus gespielt. Lachenmann entschied sich 2015 *Air* (eigentlich mit 48 Streichern)



für eine reduzierte Streicherbesetzung umzuschreiben. Hier bekommt der Orchesterapparat – gerade durch die kleinere Besetzung – eine unglaubliche Präsenz: der Klang wird intensiver, leichter formbar. Neben den Konzert- und Probenaufnahmen findet man im Zusatzmaterial der DVD eine ganz besondere Aufnahme: Helmut Lachenmann sammelt in einem verschneiten Waldstück morsches Holz, das sich seinen Klangvorstellungen entsprechend zerbrechen lässt.

Das SWR Vokalensemble und das Radio-Sinfonieorchester Stuttgart führten im November 2015 im Stuttgarter Theaterhaus *Les Consolations* (1967/78) auf. Lachenmann zeigt in diesem Orchesterwerk besonders gut, wie phonetisches zu musikalischem Material werden kann. Die Textgrundlage dafür bietet ein Auszug aus *Masse Mensch* von Ernst Toller. Die Becken zischen das »sch« aus »Mensch« oder schlagen das »ch« aus »Erkenn dich doch«: Ein Meisterwerk der durch Lachenmann geprägten *Musique concrète instrumentale*.

Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Lachenmann in der *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1979/80) für Orchester und Streichquartett; gemeinsam mit dem Staatsorchester Stuttgart sitzt hier das Arditti Quartet auf der Bühne. Besonders durch das Deutschlandlied baut Lachenmann eine Brücke zum Begriff der Heimat, die Geborgenheit und Sicherheit vermittelt, aus der man sich aber auch – wie aus einer Eierschale – herauskämpfen müsse. Herauskommen aus tradierten Hörgewohnheiten hin zu einer Bereitschaft, Musik neu zu erleben: Eine Aufforderung, die sich implizit durch jede der Aufnahmen zieht.

Eindrucklich ermöglicht die DVD-Reihe einen Blick auf Helmut Lachenmanns Vorstellungen von Musik und Ästhetik. Dabei sind es nicht nur die berühmten Solowerke wie *Guero* (1970) für Klavier, die tatsächlich bahnbrechend für die Entwicklung der Neuen Musik waren. Auch viele der Orchesterwerke haben durchaus einen Schlüsselwerk-Charakter. Lachenmann schreibt hier eine *Musique concrète instrumentale*: phonetische Laute, zerbrechende Äste, die Imitation von zerschellendem Glas oder ganze Bassregister, die lediglich mit Donnerblechen besetzt sind. Die klassisch symphonische Funktion des Orchesterapparates wird hier nicht mehr gebraucht. Der Fokus liegt voll auf der Abkehr von tradierten Hörgewohnheiten und der Konzentration auf unsere klingende Welt abseits der romantisch symphonischen Orchestertradition. Das allerdings, ohne eben diese Tradition zu verleugnen oder gar zu verachten, wie man unter anderem bei *Accanto* hört.

Besonders spannend ist die Neudefinition des musikalischen Materials. Geräusch und Ton werden gleichwertig behandelt, was bis heute teilweise Irritationen beim Publikum auslöst. Dabei steht keinesfalls die bloße Emanzipation des Geräusches im Vordergrund. Ein strukturelles Musikverständnis und der Versuch, Musik aus unserer klanglichen Umwelt quasi heraus zu komponieren prägen bis in die

1980er Jahre hinein das Werk Lachenmanns. Die logische Konsequenz daraus ist, dass bei Werken wie *SCHREIBEN* (2003/04) zwar keine Rückkehr zum Tonmaterial, durchaus aber eine Gleichstellung des Tons gegenüber dem Geräusch erfolgt.

Die Konzertaufnahmen sind gut, keine Frage. Gut spielen andere Gruppen und Ensembles aber auch. Was die DVD-Sammlung wirklich auszeichnet, sind die Aufnahmen der Proben, die auf jeder DVD in den einzelnen Instrumentengruppen miterlebt werden können. Hier bekommt man Einblicke in den Entstehungsprozess der Orchesterwerke und nicht zuletzt in Lachenmanns musikalische Ideen und Wege, diese umzusetzen. In diesem Zusammenhang wird auch nochmal deutlich, wie wichtig es für Musiker*innen ist, mit Komponist*innen zusammenzuarbeiten, die es mit dem nötigen Ernst, gleichzeitig aber einer lebensfrohen Heiterkeit schaffen, nicht nur Musik, sondern auch eine grundsätzliche Begeisterung zu vermitteln. Was hier vorliegt ist ein wahrer Schatz, dessen Wert für das Verständnis von Lachenmanns Musik unbezahlbar ist.

Felix Knoblauch

BUCH

ÉLIANE RADIGUE INTERMEDIARY SPACES: ESPACES INTERMÉDIANTES

Julia Eckhardt
Q-02 / Umland Editions

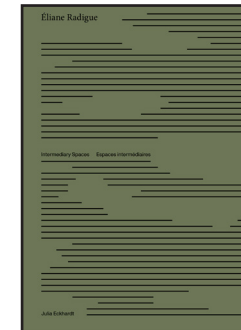
»**P**as de nanas dans le groupe« – »No chicks in the group«. Ein wahrlich bezeichnender Satz, der Éliane Radigue entgegenkam, als sie in den 70er Jahren an einem Gruppentreffen der *GERM* – *Groupe d'étude et réalisation musicale* – (eine Gruppe gegründet u.a. von Pierre Mariétan und nicht zu verwechseln mit dem *GRM*) teilnehmen wollte, entgegen traf. Es scheint ein repräsentativer Slogan für jene Epoche an den Studios für elektronische Musik der Pariser 1950er bis 1980er Jahre – denn einen leichten Zugang hatten sie nicht, die Frauen, die Pionierinnen, die in den Studios für elektronische Musik arbeiteten und komponierten und sich dabei deren patriarchalen Hierarchien unterordnen mussten.

Die Französin Éliane Radigue (*1932) mag zu den bekanntesten Komponistinnen gehören: Schon 1955 begann sie bei Pierre Schaeffer und Pierre Henry im Studio d'Essai in Paris zu arbeiten, lernte bei mehreren Aufenthalten im New York der 1960er und 1970er Jahre John Cage, David Tudor, James Tenney, Steve Reich und Philip Glass kennen und entwickelte zeit ihrer Karriere eigene musikalische Ästhetiken, die besonders in den letzten Jahren immer mehr Achtung erfuhren und deren Werk immer häufiger auf Konzert- und Festivalbühnen präsent ist.

Die Kuratorin und Musikjournalistin Julia Eckhardt arbeitete selbst als Musikerin intensiv mit Éliane Radigue zusammen. Für das in 2019 herausgebrachte Buch trafen sich die beiden Frauen in mehreren Sequenzen zu ausgedehnten Interviews, die auf 210 Seiten, parallel im Original auf französisch und in

englischer Übersetzung zu lesen sind. Begleitet von Fotos, Werkkatalog und Diskographie wird hier ein lebendiges Bild der Komponistin und dem sie umgebenden Zeitgeschehen gezeichnet.

Aufgeteilt in die Abschnitte »Beginnings« (1932–1968) / »Electronic Period« (1969–2000) / »Acoustic Period« (2001–) hangeln sich die Themen zunächst an den biografischen Daten Radigues entlang: ihre frühe Passion für die *Musique concrète* und elektronische Musik; ihre ersten Kontakte zum Studio d'Essai in Paris; ihre kompositorischen Arbeiten, die sie als Mutter von drei Kindern für neun Jahre pausieren musste. Sie besprechen ihre wechselnden Rollen zum einen als Ehefrau des »großen Künstlers« Armand, der mit Künstlern wie Yves Klein die Avantgarde der 50er und 60er in Paris und Nizza ausmachte, zum anderen als Assistentin in den Studios, die tagsüber Fleißarbeit verrichtete wie Magnetband schneiden und kleben und nach getaner Arbeit an ihrer eigenen Musik arbeitete und von Henry und Schaeffer nur wenig Anerkennung für ihre Werke erhielt.



Sie gehen auf den Feminismus und Radigues Rolle in den 1968er Jahren ein, ihre Netzwerke mit anderen Zeitgenossinnen wie Pauline Oliveros, Maryanne Amacher, Annea Lockwood, Laurie Spiegel, sprechen über ihre Konvertierung zum Buddhismus und schließlich ihrer Zuwendung ab 2001 zu akustischen Instrumenten und der intensiven Arbeit mit einzelnen Musiker*innen wie dem Cellisten Charles Curtis.

Weiter führt Eckhardt mit ihren Fragen chronologisch durch Radigues Kompositionen, mit genauem Blick auf technische und kompositorische Details und verwendetes Instrumentarium – vor allem den Synthesizer ARP 2500 den Radigue 1970 in New York für sich entdeckte und über 30 Jahre am häufigsten nutzte – auf die Entwicklung der verschiedenen Ästhetiken und ihrer Inspirationen, der *Musique concrète*, dem Feedback, der Aleatorik, später den Philosophien des Buddhismus, die sich in Stücken wie *Les chants de Milarepa* niederschlagen, ohne diese zu religiöser Musik zu machen.

Julia Eckhardt gelingt es durch das vertrauensvolle Gespräch mit Éliane Radigue ein wertvolles Stück Zeitgeschichte zu dokumentieren. Ihr Buch gliedert sich in eine ganze Reihe an Texten, Anthologien und Forschung ein, die in den letzten Jahren entstanden sind und die sich den Pionier*innen jener Zeit wie Pauline Oliveros, Else Marie Pade, Delia Derbyshire, Annette Vande Gorne und vielen wichtigen Namen mehr widmen. Radigues subjektive Eindrücke und Berichte stehen exemplarisch für die Schwierigkeiten und Hindernisse einer ganzen Generation von Komponistinnen und ergänzen das Bild, dass sich in der männlich geprägten Literatur der vorigen Jahrzehnte um den Mikrokosmos der Studios für elektronische Musik gelegt hat und relativieren den Geniekult, der viele männliche Komponisten jener Zeit umgibt – mit einer lang überfälligen weiblichen Perspektive, von der es glücklicherweise immer mehr gibt.

Katja Heldt

BUCH

FORTSCHRITTSDENKEN IN DER NEUEN MUSIK. KONZEPTE UND DEBATTEN IN DER FRÜHEN BUNDESREPUBLIK

Julia Freund
Wilhelm Fink Verlag

Anspruchslos ist diese Arbeit nicht, wie die Autorin Julia Freund schon in der Einleitung deutlich macht: Mit *Fortschrittsdenken in der Neuen Musik* legt die Autorin im Wilhelm Fink Verlag (jetzt auch schon mit Brill-Impressum) ihre 2017 an der Ludwig-Maximilian-Universität München angenommene Dissertation vor, die mit ihren drei Teilen – »Theodor W. Adornos Konzept des musikalischen Fortschritts«, »Motive des Fortschrittsdenken im Umkreis der seriellen Musik« und »Von ›permanenten Revoluzzern« und ›ewig Gestrigen«: Die innerwestdeutschen Kämpfe um das Wesen der Musik« – nicht weniger als ein Panorama der »Konzepte und Debatten in der frühen Bundesrepublik« zeichnen will.

Worum es hier genau geht, macht bereits die Fotografie einer zwanglosen Unterredung zwischen den Tagesordnungspunkten der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt 1957 von Susanne Schapowalow deutlich, die den Bucheinband ziert: Im Vordergrund die beiden Hinterköpfe

Wolfgang Steineckes und Theodor W. Adornos, ihm gegenüber und mit dem Gesicht zur Betrachter*in gewandt ein sichtlich erregter Karlheinz Stockhausen im Gespräch, während rechts und links von ihm Heinz-Klaus Metzger mit der obligaten Zigarette und Andreas Razumovsky mit markantem Ziegenbart gebannt lauschen – und all das vor dem Getränkestand in einem Bierzelt.

Freunds Studie ist dann auch – trotz gelegentlicher Seitenblicke etwa auf die analytische Praxis Adornos – um eine Untersuchung jener Diskursgemeinschaft bemüht, die heute nicht ganz zu Unrecht als Darmstädter Schule bezeichnet wird, ohne dass man dieses Phänomen mit dem »Mythos Darmstadt« (Hermann Danuser) ganz zu fassen kriegt. Der Text kommuniziert expressis verbis mit den Anregungen für eine gesteigerte selbstreflexive Sensibilität, wie sie um

die Jahrtausendwende von Anselm Gerhard angestoßen wurde und mittlerweile in den Habilitationsschriften von Tobias Janz, *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, und Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik* weiterentwickelt wurde; auch Golan Gurs Dissertation *Orakelnde Musik* über das Fortschrittsdenken der Schönberg-Schule benennt Freund als unmittelbare Vorgängerin.

Auf den ersten Blick muss sich diese Arbeit dennoch dem skeptischen Einwand stellen, ob es sie überhaupt braucht, ob nicht vielmehr über die Darmstädter Schule so langsam genug gesagt worden ist. Solche Bedenken kann die Autorin erfolgreich zerstreuen: Bereits in der Einleitung weiß sie mit Randbemerkungen deutlich zu machen, wie weitere Forschungen die auffälligen Querverbindungen und Analogien zwischen Nachkriegsavantgarde und zeitgenössischer Populärmusik zurückverfolgen könnten – man wird allerdings bei der Lektüre nie ganz die Befürchtung los, dass Freund genau dies hätte leisten müssen – und referiert noch einmal mit Blick auf die Debatte um eine Postmoderne, wie der

Fortschrittsbegriff zu einer jener unhintergehbaren geschichtsphilosophischen Kategorien der Musikhistoriographie und des Musikschrifttums wurde, von der man sich in den 1970er- und 1980er-Jahren so vehement abzugrenzen versuchte.

Freund leistet dann auch eine in ihren Prämissen und Methoden schlüssige Arbeit, betreibt eine Bedeutungsanalyse des Diskurses – hier wäre eine stärkere methodische Selbstpositionierung wünschenswert gewesen, weil die Bezugnahme der Analyse auf Foucault zwar stattfindet, aber nicht ausreichend über die Inzidenzen der Diskurstheorie für die Musikwissenschaft reflektiert –, und widmet sich in den drei Teilen ihrer Studie einem beachtlichen »Close Reading«, dessen Manko eines unaufgeregten Schreibstils, der sich der brillanten Pointe verwehrt, je nach den eigenen Lektürevorlieben auch zur Stärke dieser Veröffentlichung werden kann.

Mit anderen Worten, was die Untersuchung eines derart wichtigen und zugleich überraschend vernachlässigten Begriffs angeht, darf man sagen: Ja, bitte, es braucht diese Arbeit.

Patrick Becker-Naydenov



intersonanzen
BRANDENBURGISCHES
FEST NEUER MUSIK
BVNM

WEG_ASPEKT: DISKURS

20 Jahre intersonanzen – Neue Musik im Gespräch

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

Ort: Kunsthaus sans titre, Potsdam
www.intersonanzen.de

20.–24.08.2020

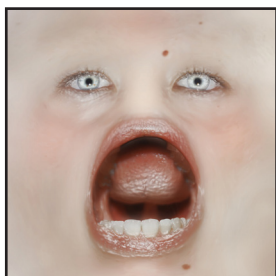
ALBUM

BEC PLEXUS

STICKLIP

New Amsterdam Records

Sticklip. Lipstick. Sticky Lips. Lippenbekenntnisse. Mit Ihrem Album *STICKLIP* macht sich Bec Plexus (Brechtje van Dijk) auf in den Bereich des Unsagbaren. Initial startete sie 2016 mit dem Gedanken, eben all das zu vertonen, dass man sich sonst nicht traut (laut) auszusprechen, »things you don't dare to say out loud«. Nun ist die Lautstärke einer Artikulation bei uns allen sehr unterschiedlich, Tabus abhängig von einem sozialen Radius, Beziehungstiefen, Untiefen einer Begegnung und dem Tanz des gegenseitig Zumutbaren. Naheliegender also, dass Bec Plexus ihre Fühler ausgestreckt hat im experimental avant-pop und unter ihren Szenefavoriten vielfältig schöne Blickwinkel auf dieses Unsagbare und seine Interpretationen gefunden hat. Diese anderen Stimmen, sind die Gesten von acht verschiedenen Komponist*innen, bei denen Bec Plexus Beiträge für *STICKLIP* in Auftrag gab. Diese Art der Auftragskomposition steht natürlich im Lichte Ihres Hintergrunds als graduierte Komponistin des Amsterdamer Konservatoriums und der Auftrag ist im Verlauf des Albumprojektes immer wieder zwischen Umsetzung, Rückmeldung, Anpassung, ihrem eigenen Raumnehmen in den eingereichten MIDIs und Partituren, oszilliert.



Veröffentlicht wurde das *STICKLIP*-Projekt bei New Amsterdam Records, ein New Yorker Label, das sich für Vermittlung neuer Musik stark macht und als gemeinschaftlich organisiertes Label verschiedenste Positionen veröffentlicht.

Als komponierende Performerin, singende Komponistin hatte sie naturgemäß eigene Ideen, sodass keiner der veröffentlichten Songs eins zu eins eine Ausführungsform geworden ist, sondern ihr Album *STICKLIP* ist vielmehr eine Einladung, all das Unsagbare fallen zu lassen und in einem Gemeinschaftsprojekt aus immer mehr Beteiligten unter ihrer Federführung in eine Form zu gießen. Mit geschickter Hand an der Instrumentierung und mit einer Stimme, welche die Lyrics der beteiligten Komponist*innen geradezu interpretatorisch auseinanderfaltet, hat sie es geschafft dem gesamten Album eben ihren Stempel, eine unglaublich vielschichtige Kohärenz zu geben. Bec Plexus gewann unter anderem Künstler*innen wie Arone Dyer, bekannt aus Buke and Gase, mit klarem Post-Punk-Background, den breit aufgestellten Richard Ayres und Sanne Huijbregts, Komponistin mit unverkennbarem Jazz-Background.

Herausgekommen sind dabei hervorragend unterschiedliche, dennoch wunderbar abgestimmte Avant-Pop-Kompositionen. Mal dröhnen sie um klare Beats, eingängige melodische Ketten, mal spielen sie als lyrisch-sphärische Empfindungen, wie in *Surrogate Reality*, fast ein auskomponiertes Hörspiel, das sich sacht und voll in den Text hineinkniet. Simple Skalen immer wieder graduell auf- und abbauend interferieren mit immer wieder durchscheinendem Knarren und der exakt richtigen Menge erfrischender Unsauberkeiten. Diese ziehen sich auch durch Richard Ayres drei Beiträge, eine brüchige Liebestrilogie mit nostalgischem Beat, eingängigem Elektropop, immer wieder in rauschig-kratzen-

deutlich zerbröselnd. So wummert »I picked you up and laid you gently on the ground« liebevoll verweilend ins Ohr und verschwindet ebenso schnell wieder in den geflüsterten Bekenntnissen, in das unendlich dehnbar Ungesagte. Eine Ode an das Flüstern: *Whisperlude* plätschert minimal kurz, als konzentrationsschärfendes Intermezzo durch das Album. Gerade dieses Flüstern, Sprechen, Ausrufen, Sagen umwindet all die unausgesprochenen Bekenntnisse und Worthülsen, macht das Unsagbare zum sich selbst Hermetischen, vielleicht vor Bec Plexus' selbst Verborgenen; die in Auftrag gegebenen Geheimnisse.

Wer ist dort im Spiegel, die Doppelgänger*in, das *Mirror Image*? Musikalisch tritt *Mirror Image* zwar etwas auf der Stelle, doch das eigentlich Interessante ist, dass Bec Plexus es besser als die zirkulierende-paranoiden Ego-Lines des Songs schafft mit dem Thema Autor*innenschaft umzugehen. Sie lebt die beeindruckend offene, flache Hierarchie des Austausches und der Zusammenarbeit von Komponist*in und Performer*in. Diese Zusammenarbeit geht über die Songproduktion hinaus, denn Titel wie eben *Mirror Image* leben von ihrem Musikvideo, das gleichwertig zur auskomponierten Musik steht. Extra-Features sind neben den schon erschienenen Musikvideos die brandneuen Live-Videos für die ursprünglich um diese Zeit angesetzte Tour. In Kooperation mit vier Video-Künstler*innen und Kleinstbesetzungen zur musikalischen Ausführung, haben Bec Plexus, Allison Wright und Tristan Renfrow in zwei Tagen Aufnahmemarathon von jedem *STICKLIP*-Titel eine Liveversion inklusive Video aufgenommen. Die Videos bestehen aus simplen Musiker*innenshots aus verschiedenen Perspektiven und den für die Album-Tour erstellten Backgroundvideos. Für einige Songs wie etwa *Surrogate Reality* funktioniert das hervorragend, eben solche Beiträge, die vor allem durch die Lyrics getragen werden und gut mit dem collagierenden Editing harmonieren. In anderen Beiträgen wie *Waist High* vermisst man die perfektionistisch abgestimmte Produktion, die den Song in der Liveversion platt erscheinen lässt, und das visuelle Spiel gerät schnell an die Grenze zur Materialschlacht. Nichtsdestoweniger ist Bec Plexus Entschlossenheit bewundernswert in dieser Ausnahmesituation dieses Lockdowns aus allen Ressourcen zu schöpfen und trotz Widrigkeiten live in die Welt zu schalten.

Bec Plexus schafft es mit ihrem Langzeitprojekt *STICKLIP* zumindest stellenweise ausgefahrene Pop-Wege in die Landschaft experimenteller elektronischer Musik umzulenken und mit den gebündelten Art- und Experimental-Pop-Stimmen der beteiligten Komponist*innen in ihrer Version zusammenzuführen. Bei Bec Plexus geht es um eine Gesamterscheinung, ein Umrücken der Rollen, der Komponistin, zur Performerin und wieder zurück zur komponierenden Videokünstlerin. *STICKLIP* lebt von der Performativität und Wandelbarkeit der Künstlerin selbst, von den schlicht-eingängigen Melodien und griffigen Beats, der visuellen Gesamtverpackung und der kontinuierlichen Arbeit am Material, die sie auf ihren zahlreichen Social-Media-Kanälen fortsetzt. Bec Plexus lädt uns in ihre eigene Welt ein, wo wir nicht alles wissen können, nicht alles im Flüsterton verstehen und auch das laute Aussprechen keine definitive Wahrheit formt. Sie lädt uns ein, loszulassen, »no matter how many times you loose grip, you've got to keeping jumping back onto that rodeo of wonder.«

Raphael Jacobs

AUSSTELLUNG

AYUMI PAUL

Sympathetic Resonances

1. März – 5. Juli 2020, Kunsthalle Osnabrück

Ayumi Paul arbeitet in Form von diversen skulpturalen Formaten, Audio- und Videoarbeiten und Performances an einer Transkription musikalischer Fragestellungen in diverse konkrete Erscheinungsformen. Sie übersetzt ihre eigene Rolle als Geigerin – als hochspezialisiert ausgebildete Profimusikerin – in weitere künstlerische Sphären und Begegnungsräume. Das ist zunächst eine sehr interessante Grundkonstellation und ein wichtiges, partizipatives Anliegen noch dazu.

Dieses Vorhaben gelingt jedoch in seiner konkreten Umsetzung unterschiedlich gut. Mit dem Faszinosum von Musik als Kunstform, die buchstäblich in die Zeit »eingeschrieben« wird, befasst sich die Arbeit *I was here*. Hier hat Paul die zweite Solo-Partita von Bach – von welcher sie geradezu besessen zu sein scheint – auf Lackschallplatte eingespielt und damit auf eine historische Aufnahmetechnik zurückgegriffen, die die Musik in Echtzeit in die Platte eingraviert und grafisch übersetzt. Die Besucher*in der Ausstellung kann eben diese Lackschallplatte als nüchtern präsentiertes Ausstellungsobjekt betrachten, ebenso wie das als »Negativ« zu verstehende Überbleibsel der ausgeschnittenen Lackfäden als weitere eigenständige Skulptur. Hier zeigt sich wie in anderen Arbeiten der Werkschau der augenscheinliche Wunsch der Künstlerin, die Flüchtigkeit von Musik einzufangen und in eine Art von materieller Eindeutigkeit zu überführen: Ein ambivalentes Vorhaben, das zu einem ästhetisch – oder sollte man eher sagen: ästhetisierend – einnehmenden visuellen Ergebnis führt, aber im selben Moment in einer eher dekorativen Spielart des Konzeptuellen verharrt.

Wirklich problematisch wird dieser auch ins Esoterische tendierende Zugang in der Videoarbeit *Earth Rhythms (Yellow Planetary Human)*. Hier sieht und hört man die Künstlerin auf einer Art Rohbau stehend Violine spielen, während um sie herum die Abenddämmerung über einer Baumlandschaft den Himmel und die Wolken langsam umfährt. Ayumi Paul selbst schreibt von der Dokumentation ihres »Spiels in den Rhythmen der sich drehenden Erde im Kosmos.« Die offenbar vorherrschende Sehnsucht nach einer Verschmelzung von Geigenklang und Natur stellt sich aber eher nicht ein – zu groß nimmt sich der Abstand zwischen den eben gerade sehr artifiziellen, tonalen, an den Stil eines Arvo Pärt erinnernden Geigenklängen und den Geräuschen der Umgebung aus. Reizvoll sind die kurzen Momente, wo Schwebungen durch mikrotonale Tonhöhen entstehen und wo Hundegebell in die als fortwährende Bedeutsamkeit in Szene gesetzte Atmosphäre bricht – aber insgesamt kommt man nicht umhin, sich zu fragen, was wechselnde Durterzen und Quinten mit dem »Kalender der Maya [...] im Dschungel von Mexiko« zu tun haben sollen. Diese Problematik erinnert an den Komponisten Ludovico Einaudi, der für Greenpeace seinen Konzertflügel vor einem schmelzenden Gletscher im arktischen Meer aufbauen ließ und wo die Verbindung von simplen Harmoniefolgen traditioneller mitteleuropäischer Musikpraxis mit einer solchen Naturkulisse inklusive all ihren politischen Implikationen ebenso rätselhaft blieb.

Berührend hingegen die filmische Dokumentation *Für Frieda*. Hier hat Paul ihrer Großmutter zum ersten Mal überhaupt Violine vorgespielt – natürlich Bach – und ihr Spiel und die Gespräche zwischen

den Sätzen dokumentiert. Dieses schlichte Konzept erweist sich im Erleben als spannende Studie über das soziale Potenzial von Kunstmusik. Der Austausch zwischen den beiden Frauen berührt, weil er den gelegentlich unüberbrückbar erscheinenden Graben zwischen professionell ausgebildeten Musiker*innen und dem übergroßen Rest der Gesellschaft schmerzhaft spürbar macht, wie auch gleichzeitig durch liebevolle Ansprache und große Offenheit teilweise überwindet. Die Gleichwertigkeit von Kunstmusik höchsten Anspruches und direkter Alltäglichkeit vom Sprechen über Musik bildet einen spannenden Kontrapunkt zueinander und reflektiert so zusätzlich auch die musikhistorische Vorlage Bachs als kontrapunktische Musik. Nebenbei bemerkt wird die Partita auch wunderbar gespielt.

Dieses soziale Potenzial, das *Für Frieda* auszeichnet, wohnt auch anderen Arbeiten der Ausstellung inne, wird aber auf Grund der aktuellen Situation der COVID-19-Pandemie verhindert oder transformiert, was sich jedoch als spannend erweist. So darf man sein Ohr leider nicht auf die Holzskulptur legen, um der Resonanz einer Stimmgabel zu lauschen, die stellvertretend für die für Menschen unhörbare Resonanz steht, welche die Erde beim Kreisen um die Sonne erzeugt. Dafür erlebt man eine reizvoll absurde Musiktheater-Szene, indem die hilfsbereite Mitarbeiterin des Museums die Stimmgabel anschlägt, während man seine durch einen Gummihandschuh beengte Hand auf die Holzskulptur legen darf, um – fast nichts zu erspüren. Ein engagierter Aufseher bricht unversehens in eine eindrucksvolle Vokalperformance aus, um einen Eindruck der Arbeit *The Singing Project* zu vermitteln, in welchem Frauen aus Osnabrück in verschiedenen Workshops gemeinsam mit der Künstlerin ihre Stimme erforscht haben und eigentlich im großen Kirchenschiff, das Bestandteil des Museums ist, hätten performen sollen.

Solche Szenen vermitteln trotz – oder gerade wegen? – ihrer Improvisiertheit einen guten Eindruck vom wichtigen und sympathischen sozialen Anliegen der Künstlerin, das mit das Stärkste an dieser Ausstellung ist – gerade dann, wenn es sich eher nebenbei einstellt, anstatt bedeutungsvoll inszeniert zu werden.

Nicolas Kuhn

CD

ZEYNEP GEDIZLIOĞLU

Verbinden und Abwenden

Wergo

Ich schalte die CD ein und frage Freunde: Was für eine Musik ist das? Sie antworten kühn, ohne großen Zweifel und in ähnlicher Weise, weil sie sicher sind, dass sie es schon irgendwo gehört haben. Musik vom Ende des 20. Jahrhunderts. Manche hören was von Ligeti, Boulez oder Lachenmann..., in dem Moment, in dem ich die Identität der 1977 in Izmir geborenen Komponistin Zeynep Gedizlioğlu enthülle, sind sie verwirrt.

In Polen, wo ich lebe, ist die türkische Komponistin nicht bekannt. Anders ist es wahrscheinlich in Deutschland, wo sie seit Jahren lebt und arbeitet. Als mehrfache Stipendiatin verschiedener Stiftungen studierte sie unter anderem bei Wolfgang Rihm und bei Ivan Fedele (in Frankreich). Dazu absolvierte sie ein Praktikum im IRCAM. Zeynep Gedizlioğlu kann sich einer Zusammenarbeit mit den angesehensten Musiker*innen sowie Auftritten auf allen renommierten Festivals für Neue Musik rühmen. 2012 wurde sie Preisträgerin des Siemens-Kompositionspreis, der zur Veröffentlichung eines monografischen Albums mit ihrer Musik bei col legno führte.

Die obenerwähnte CD ist eine neue, gerade bei Wergo in der Reihe Edition Zeitgenössische Musik erschienen. Es ist die zweite veröffentlichte Monografie von Zeynep Gedizlioğlu. Das Album



beinhaltet ihre Kammer- und Orchesterwerke aus den letzten sieben Jahren in technisch guten und interpretatorisch perfekten Aufnahmen von Klangforum Wien, Ensemble Modern, hr-Sinfonieorchester, Neue Vocalisten Stuttgart, Quatuor Diotima, Klavierduo Yukiko Sugawara und Tomoko Hemmi.

Zunächst wird die Aufmerksamkeit auf *Jetzt – mit meiner linken Hand* (2014) gelenkt, da man vom Beginn des Stücks an, eine orientalisch anmutende, mikrotonale Melodie des Saxofons hören kann. Es ist in der Tat das einzige Moment auf dem Album, in dem Echos der Musik aus dem Nahen

Osten zu hören sind. Bald löst sich das Thema auf und verschwindet vollständig bevor das Stück endet, als wollte die Komponistin ihre kulturelle Besonderheit nicht zu sehr betonen. Die Hörer*in setzt die Ohren allerdings unwillkürlich auf solche Elemente an, was zu einer Exotisierung der Musik führen kann. Wollte die Komponistin das vermeiden? Im Vergleich zum vorherigen Album, das sich viel deutlicher auf türkische Themen bezieht, versucht Zeynep Gedizlioğlu auf dem neuen die Neutralität des Sounds und die »Universalität« der Sprache der neuen Musik aufrechtzuerhalten.

Ein weiteres Hören des Albums lässt auf *Verbinden und Abwenden* (2016) aufmerksam werden, eine Komposition für Ensemble und Orchester. Es ist die längste und dramatischste Komposition auf dem Album. Obwohl man auf der CD das Raumkonzept nicht hört, hat die Komponistin die Ordnung des Orchesters umorganisiert und 14 Solist*innen zwischen die Orchestermusiker*innen, jedoch in untypische Instrumentalgruppen gesetzt. Die Komposition oszilliert zwischen Ruhe und Aktion bei wieder-

kehrenden Energieeruptionen, wo auch ein Schrei der Musiker*innen zu hören ist. Das Werk ist als politisches Labor konzipiert, in dem das Solistenensemble als eine Gruppe von Individuen dem Orchester entgegensteht. Verursacht das irgendwelche politische Wirkungen der Musik? Das kann ich leider nicht beantworten. Zweifellos sind die künstlerischen Äußerungen Gedizlioğlus pathetisch und ernst.

Ebenso prächtig ist das Klavierkonzert *Blick des Abwesenden* (2018), das sich durch epischen Schwung und perfekt ausbalancierte Proportionen zwischen eng verbundenen Solos und Tuttis auszeichnet. Gesättigte Clusterfragmente im Klavier füllen den leeren Raum mit traditioneller Virtuosität und behalten die Position des Klaviers als Zentrum bei.

Das CD beweist, dass die Komponistin ihr Interesse an der Tradition der neuen Musik sorgfältig pflegt. Die eindeutige Affinität zu den »Meisterwerken« der neuen Musik kann ein Vorteil des Albums sein. Man kann die Idiomatik dieser neuen Musik, die den besten Vorbildern nach geboren wurde, völlig genießen. Darin beherrscht die Komponistin ihr Handwerk und bezeugt guten Geschmack.

Die Musik klingt eben schön und elegant. Nur...haben wir das nicht schon irgendwo gehört... Es ist vergeblich, in Zeynep Gedizlioğlus Musik einen Riss zu finden. Zweifellos strebt sie nach Meisterschaft – eben sich ihren Lieblingen zu nähern – als dass sie versucht, ihre eigene souveräne Stimme zu finden. Die Musik hört sich angenehm an, ohne größere Überraschungen oder Enttäuschungen. Angenehm und gleichgültig.

Monika Pasiecznik

BUCH

HEROINES OF SOUND – FEMINISMUS UND GENDER IN DER ELEKTRONISCHEN MUSIK

Sabine Sanio, Bettina Wackernagel (Hrsg.)

Wolke Verlag

Kunst gilt als progressiv, insbesondere ihre Avantgarden – und doch handelt es sich hier um ein ausgesprochen machistischstes Milieu. Das gilt nicht zuletzt für die Kunstmusik und auch ihre zeitgenössische Szene: Der rund fünfhundertjährige westliche Kanon kennt kaum eine Handvoll Komponistinnen, ganz zu schweigen von Frauen auf dem wohl hierarchischsten musikalischen Posten: dem Dirigentenpodest. Allenfalls Interpretinnen, allen voran die glamouröse Operndiva, konnte als oft genug stereotyp gezeichnete Frauenfigur Ruhm erlangen. Daran änderte auch das 20. Jahrhundert mit seinen bahnbrechenden Innovationen wenig: Zwar wurde das Geräusch emanzipiert, der Zufall zum Kompositionsprinzip und Klangwelten elektronisch – und doch ließen die männlichen Exegeten – Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, John Cage – kaum Raum für weibliche Kreativität oder gar Geschlechtergerechtigkeit.

Aber natürlich gab es sie, Pionierinnen, die Teil der Musikavantgarde sind und waren: *Heroines of Sound*, die seit 2014 im Zentrum des Berliner Festivals von Bettina Wackernagel und Sabine Sanio stehen, die 2019 einen gleichnamigen Sammelband zum Thema Feminismus und Gender in der elektronischen Musik herausgegeben haben – mit diversen Positionen und Texten diverser Musiker*innen – und tatsächlich ist das doppelte Wort mehr doppeldeutig zu verstehen: So stehen Gender-Themen wie ›Diversity‹ im Zentrum der Beiträge, die auch in ihrer Form – Interviews und Kurzstatements, polemische und poetische Texte, Porträts und wissenschaftliche Essays – Diversität spiegeln. Das stilistische Panorama schließlich reicht quer durch die elektronischen Sparten – von Live-Elektronik, über avancierten Pop bis zur Club-Musik – und kann in diesem Sinne als ›queer‹ im Wortsinn gedeutet werden: als offener Möglichkeitsraum, in dem die binären Grenzen von ›U‹ und ›E‹ hybrid durchbrochen werden.

Technik gilt als männliche Domäne; und doch bietet offenbar gerade die elektronische Musik Komponist*innen eine Bühne – das zeigen die pointierten (Selbst-)Porträts von Künstler*innen verschiedener Generationen: Von Cathy Berberian, der ikonischen und komponierenden Sängerin, über Iris ter Shiphorsts Selbstverständnis als Komponistin, bis zu heutigen Composer-Performer*innen, von denen eine ganze Reihe in Miniaturen, aber auch längeren Texten vorgestellt werden – etwa die beiden österreichischen ›Heroines of Sound‹ Elisabeth Schimana und Susanne Kirchmayr a.k.a. Electric Indigo, von denen sich die eine als ›Surface Junky‹ im Schatten der komplexen Universalmaschine Computer charakterisiert, während die andere als DJ für gleichermaßen intelligenten wie tanzbaren Techno steht.

Neben solchen biographischen Noten, die zwar zur Sichtbarmachung weiblichen Muskschaffens weiterhin notwendig sind, aber nichtsdestotrotz Gefahr laufen, in essentialistische Sichtweisen der Frauenmusikforschung abzudriften, bieten insbesondere die analytischen Exkurse des Bandes gewinnbringende Perspektivierungen: Angefangen bei einführenden Grundlagentexten zum Thema Musik(wissenschaft) und Gender – wobei namentlich Christina von Brauns fast schon kanonischer Text über »Die magischen dreizehn Prozent« zu nennen ist. Der Titel bezieht sich auf ein Symposium, das 2014 an der UdK Berlin zur Genderbalance in der Neuen Musik realisiert wurde und beziffert den weiblichen Anteil an Spitzenpositionen im Musikbetrieb – der sich allerdings in den vergangenen sechs Jahren erhöht haben dürfte (wobei der marginale Status auch mit 25 Prozent bestehen bleibt). Davon erzählt Kirsten Reeses Text »Was sich geändert hat«, die Gender-Perspektiven als »Konzept kulturellen Handelns« und als spezifische Methode versteht, um am Beispiel weiblichen Komponierens ›das Andere‹ und ›Diversity‹ im Allgemeinen in den Fokus zu rücken.

In ihrem Text bezieht sich Reese auch auf ihre 2010 gezogene kritische Bilanz der männlich dominierten Laptopszene, in der sie unter dem Titel »Geschlechtslose Elektronische Musik?« die Vision einer ›körperlosen‹ Musik entworfen hat: die »Utopie eines nicht an Geschlecht und andere Deskriptoren wie Herkunft, Ausbildung, handwerklich-instrumentale Fähigkeiten, Infrastrukturen [...] usw. gebundenen Komponierens und Musizierens.« Diesen Punkt greift Janina Klassen nun eine Dekade später in ihrem Text »Körper_los« auf. Gendertheoretisch bedeutsam ist Klassens differenzierende Betrachtung der Kategorien Geschlecht und Körper, womit sie der von Judith Butler prominent gemachten und dank der englischen Sprache plausibilisierten Unterscheidung von biologischem (Sex) und dem sozialen (Gender)

Geschlecht Rechnung trägt. Von medienästhetischer Bedeutung ist Klassens Ohrenmerk auf den von Donna Haraway geprägten Cyborg-Diskurs: Schließlich sprengen elektronische und digitale Medien die biologisch gesetzten Grenzen etwa der Stimmlagen und machen Ästhetik zu einem frei inszenierbaren Parameter. Kulturwissenschaftliche Anschlüsse bietet ihr Exkurs in dekonstruktivistische Denkfelder: Mit der Vorstellung der ›toten‹ Klänge synthetischer Musik »im Sinne einer der Natur enthobenen ›reinen Idee«, werden posthuman(istisch)e Diskurse der Ästhetik berührt, während der Verweis auf das von Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Mille Plateaux* geprägte Konzept von Musik als fluidem ›organlosem‹ Körper die Hybridisierung der Klangkunst in einem Prozess der ›Deterritorialisierung‹ greifbar macht.

Geschlecht (Sex und Gender) unterliegen einem Konstruktionscharakter – und dasselbe gilt für die Musik. Deshalb verlaufen die Diskurse um ›geschlechtslose‹ Elektroakustik nicht von ungefähr parallel zur hybriden Auflösung der Genregrenzen durch die in diesem anregenden Band geehrten ›Heroines of Sound‹ – was in einer kurzen Formel darstellbar wäre: U+E=Ü-Musik, die nicht an gängigen Konventionen und konstruierten Genderrollen festhält: Klassik und ihre Avantgarde sind kein weißer, heterosexueller, alter Mann – vielmehr divers, vielgestaltig, queer.

Anna Schürmer

CD

JAKOB ULLMANN

solo V für Klavier
Edition RZ

Solo V für Klavier ist eine weitere Veröffentlichung aus dem Werkzyklus *buch der stille 1* (bisher erschienen sind die Soli für Orgel, Fagott, sowie eine CD mit den simultan erklingenden Soli für Fagott, Oboe und Orgel). Mit *solo III* für Orgel hat das Klavierstück gemein, dass es erstmal kein Solo ist. Die in der Aufnahme dokumentierte Klangform ist nicht das Ergebnis der Anstrengung von einer, sondern von vier Personen. Diese paradoxe oder paradoxale Ausgangssituation eröffnet bereits das besondere Spannungsfeld, in dem das Stück angesiedelt ist – ein Spannungsfeld, das zugleich die Aufmerksamkeit schärft, nicht nur der Hörer*innen, sondern auch der Interpret*innen, denn das Stück – wie die Musik von Jakob Ullmann generell – bewegt sich an der Hörschwelle, an der Grenze zum Verklingen. Auch hier, an dieser Grenze, herrscht eine paradoxe Situation, denn die fokussierende Zurücknahme erzeugt ihr Gegenteil: eine unüberschaubare Klangfülle. Um diese hervorzubringen, fungieren drei Assistent*innen des Pianisten als verlebendigte Geigenbögen. Sie erzeugen einen Grundklang, indem sie unentwegt Rosshaar zwischen den Saiten des geöffneten Flügels führen. Das akustische Resultat dieser Aktionen hat etwas von einem vibrierenden Luftzug, einer ›atmenden‹ Mikrostruktur, die sich kontinuierlich, sowohl mechanisch als auch lebendig pulsierend aushaucht. Ein Universum von nicht nur flageoletartigen

Rauschklingen verbindet sich untrennbar mit der geräuschhaften Situation und der akustischen Aura des Aufnahmeortes, der Karthäuserkirche in Basel.

Es passiert also schon mal sehr viel, bevor der am Flügel sitzende Interpret überhaupt etwas macht, und das Stück sozusagen seinem Titel ›gerecht‹ wird. Der Möglichkeitsraum, der sich zwischen diesem ›gerecht werden‹ auf der einen und einer befreiten, frei gelassenen bzw. in nuce als ekstatisch zu bezeichnenden Entfesselung von Klang auf der anderen Seite eröffnet, schwebt über dem Ganzen. Mitten in dieser komplexen, spezifisch gespannten Konstellation ist der Interpret lokalisiert, der unter anderem Glissandi auf den Saiten des geöffneten Flügels erzeugt. Seine Artikulationen auf der Tastatur sind kurze Einwürfe und unerwartete Einsprengsel, die im extrem ›heruntergefahrenen‹ Klangfeld geradezu als Explosionen mit Schockwirkung erfahrbar werden.

Insgesamt erhält der Interpret große Freiheiten, um mittels der Partiturmaterialien eine konkrete Klangform zu realisieren. Die gemeinsame Arbeit am Stück, die für das *solo V* charakteristisch ist, betrifft bereits die Ausarbeitung, die Lukas Rickli, der Interpret der vorliegenden Aufnahme, gemeinsam mit Zora Marti vorgenommen hat. Neben diesen, die Identitätsbildung des Werkes betreffenden Aspekten, spielen graphische Partituren eine Rolle, die insbesondere John Cage und andere Exponenten der New York School verwendet haben. Auch das *solo V für Klavier* besteht zunächst – wie die meisten Werke von Jakob Ullmann – aus bildnerischen Kompositionen: aquarellartige Papiere bzw. Kunstwerke, die um Blätter mit konkreten

Spielanweisungen ergänzt werden. Insgesamt wirkt Ullmanns Musik im Vergleich zur New York School auf eigentümliche Weise sowohl entfesselter und radikaler als auch traditioneller. Wobei traditioneller vor allem den Bezug zum eigenen kulturellen Hintergrund meint, der von ihm nicht verleugnet wird. Als Sohn eines vielseitig engagierten Theologen und Politikers braucht er nicht auf irgendwelche Zen-Ideale zu schießen.

Was weitere Gegebenheiten der sogenannten musikalischen Moderne anbelangt, die bei Ullmann eine Rolle spielen, könnte man neben der Tradition des Innenklaviers auch auf den Sonorismus und den Drone verweisen. Auch die musikalische Modellform einer flächigen, statisch ausgebildeten Struktur, die von konträren Interaktionen effektiv unterbrochen wird, erscheint bereits mit Charles Ives' *The Unanswered Question* oder bei *Orient : Occident* von Hans Otte. Und natürlich könnte man auch an Giacinto Scelsi oder an Alexander Knaifel denken. Mit Knaifel und anderen Protagonisten der ehemals sowjetischen Musik teilt Ullmann das epiloghafte, postludium-mäßige, das sich als ein hochkomplex arrangiertes Verklingen und Vergehen äußert. Dieses Vergehen artikuliert sich nicht im verzweiferten Aufschrei des Bedauerns, sondern als ein Raunen und Flüstern. Für den und die Aufmerksamen ist das subkutane sich Verabschieden der abendländischen Kultur nicht zu leugnen. Zu einfach scheint es jedoch, in dystopischen Fantasien zu schwelgen, oder im Sinne eines Horror vacui Entschwindendes mittels Anhäufungen kaschieren zu wollen. Zu diesen ablenkungsmanöverartigen Unternehmungen zählen insbesondere manche – sicher nicht alle – medialen Überformungen des Musikalischen durch Film, Video und theatrale Elemente. Demgegenüber drängt sich Jakob Ullmanns Musik nicht auf, sie wirkt im Gegensatz dazu fast zu zerbrechlich. Es kann intensiver sein, wenn man mit ihr allein ist. All die unweigerlichen Ablenkungen durch die Gegebenheiten eines Aufführungsortes, durch das Agieren

der Interpret*innen oder durch ein wenig konzentriertes Publikum stehen Ullmanns filigraner Musik oft im Wege – Aspekte, die man vor der heimischen Musikanlage verharrend ausschalten kann.

Wer in den unaufdringlichen, halluzinogen-flüsternden, und nahezu psychedelischen Reichtum von *solo V für Klavier* eingetaucht ist, wird die CD mehr als einmal hören wollen. Musik zum Hören! Komisch, dass man das betonen muss. Die im Musikbetrieb um sich greifende Befürchtung, dass das Hören allein nicht mehr ausreichen könnte, stimmt irgendwie traurig. Ullmann ist, wie gesagt, kein Anhänger der grassierenden Medien-Euphorie, er braucht keine externen Reize, da er dem vertraut, was sich auf Basis der von ihm bestimmten Rahmenbedingungen der Komposition als lebendiges Geschehen vollziehen kann.

Thomas Groetz

CD

JOHANNES KREIDLER / MARTIN TCHIBA

Piano Music
Emit Edition Martin Tchiba

Ende letzten Jahres veröffentlichte Martin Tchiba die weltweit erste Gesamteinspielung des Klavierwerks von Johannes Kreidler. Erschienen ist die von der Kunststiftung NRW geförderte und im SWR aufgezeichnete CD in Tchibas eigenem Label *emt*.

Johannes Kreidler gilt heute als einer der wichtigsten Vertreter des Neuen Konzeptualismus. In diesem Zusammenhang erreichte er besonders mit Werken wie *product placements* (2008) ein breites Publikum. Komponiert wurde hier ein Stück mit 70200 musikalischen Zitaten, die mit einer LKW-Ladung voller Nutzungsanträgen bei der GEMA öffentlichkeitswirksam angemeldet wurden. Dabei spielen die 70200 Zitate – also die klingende Musik im klassischen Sinne – eine untergeordnete Rolle. Die Aktion bzw. eher: die Dekonstruktion der Institution war hier künstlerischer Kern.

Zwei Jahre vorher beendet Kreidler die Arbeit an seinen sechs Klavierstücken, die im Zeitraum von 2004 bis 2006 entstanden und die bereits konzeptuelle Tendenzen erkennen lassen, insgesamt mit der Konzeptkunst ab 2008 aber nur schwer vergleichbar sind.

Klavierstück 1 ist ein vorwiegend zweistimmiges Werk, das Martin Tchiba hier im *sempre forte* zu spielen hat. Präzise hämmert sich der Pianist durch freitonale, oft zweistimmige, Passagen, die sich ab und zu bis zur Vierstimmigkeit öffnen. Der Rhythmus scheint dabei antagonistisch zum melodischen Verlauf zu stehen, scheint diesen durch seine Struktur gar zu verschleiern.

Mit zwölf Minuten Dauer ist *Klavierstück 2* das längste der Klavierwerke Kreidlers. Anders aber als bei *Klavierstück 1* entwickeln sich hier die laut-rhythmischen Passagen zu leisen, einstimmigen Melodien zurück.

Ein kontinuierlich glissandierender Theremin-Klang verfolgt die fixierte Chromatik des Klaviers in *Klavierstück 3*. Dabei scheint die Elektronik immer leicht verzögert auf das Klavier zu reagieren, das sich, durch seine Bauweise bedingt, nur in Tonschritten bewegen kann. Dieses elektronische Echo wirkt in den Mitten als melodischer Duo-Partner, in den Tiefen eher als geräuschhafte – durch das Brummen in den Bässen fast perkussive – Begleitung.

Das *Klavierstück 5* ist das einzige der Klavierstücke, das sich sowohl eines ausgetüftelten elektronischen Setups bedient als auch vom Pianisten haufenweise moderne Spieltechniken abverlangt. Während Kreidler die elektronischen Klänge flexibel im Stereobild platziert, bleibt das Klavier als tongebende Instanz mittig hörbar. Aufgezeichnete Klaviersamples werden hier in die Breite transponiert: Man hört tiefes Brummen und hohes Rauschen; in der Mitte kurze Musikzitate von Boulez und Schönberg.



Aufnahmen von Fußballspielen, aus Supermärkten und schließlich Kreidlers Stimme selbst bahnen sich durch das Musikkonzept, das immer wieder durch Spulgeräusche eines alten Bandgeräts unterbrochen wird. Kreidlers Philosophie zur »Musik mit Musik« deutet sich hier an.

Klavierstück 6 beginnt mit der pendelnden kleinen Sekunde d# – e und erinnert (abgesehen von der kleinen Transposition, im Original sind es e# und f#) an Ligetis *Musica ricercata II*. Dabei bewegt sich das musikalische Material auf engem Raum, Oktavsprünge verleihen den trügerischen Eindruck musikalischer Weite. Ein Klavierstück, das dem Pianisten Tchiba einiges an Können abverlangt.

Die folgenden drei Werke entstanden zwischen 2010 und 2014. Sie fallen damit in eine Zeit, in der Kreidler sich konkret mit Konzeptkunst auseinandersetzt, die bis heute zentral für seine Kompositionen ist. Dazu zählen beispielsweise *Stil 1* oder auch die *Sheet Music*. Bei dem ersten der von Tchiba eingespielten Werke – der *Neutralisation Study* – ist das Konzept, den Anfängen einiger Klaviersonaten Beethovens repetierte Töne folgen zu lassen. Hier wird »Musik mit Musik« gemacht, die tradierte Kunst in einen zeitgenössischen Diskurs übertragen und damit in gleichem Atemzug entsprechend dekonstruiert.

Dem Stück *Das Ungewöhnliche* liegt ein beinahe gegenteiliges Konzept zugrunde: Kreidler schreibt hier dreistimmige Akkorde, die sich aus sämtlichen 678 Möglichkeiten der Tonzusammensetzung innerhalb eines Duodezim-Raumes ergeben. Die Akkorde werden per Zufall angeordnet, kein Dreiklang erklingt zweimal. Im Pianissimo bei Tempo 150 gespielt ist hier die Performance von Martin Tchiba zu bewundern. Wie selbstverständlich spielt er die sieben Seiten zufällig zusammengewürfelter Töne in penetranter Perfektion.

Die Partitur von *Zum Geburtstag* besteht lediglich aus der Spielanweisung: »on any instrument: play chromatic scale upwards (or downwards), as soft as possible, in moderate tempo, the last possible tone as loud as possible & sustained.« Diese Partitur erinnert irgendwo an die Text-Partituren von Stockhausen (vgl. *Aus den sieben Tagen*) oder Cage, die Spielanweisung an Komponisten wie Feldman etc.

Wirklich beachtliches hat Martin Tchiba hier mit seiner CD geleistet. Dabei ist weniger die Virtuosität – diese scheint doch heute selbstverständlich für professionelle Pianist*innen – hervorzuheben. Vielmehr ist es die Leistung im Verständnis der Konzepte der Werke, die besonders bei Stücken wie *Das Ungewöhnliche* unglaublich ist. Hier scheint sich eine neue Form von Virtuosität zu zeigen. Ein wenig schade, dass das *Klavierstück 4* für die CD nicht mitproduziert wurde. Ja, Tchiba wäre hier selbst – das

Stück ist für Playerpiano komponiert – nicht zum Zuge gekommen. Dem Konzept »Gesamtaufnahme Klavierwerke Kreidlers« wurde so aber nicht vollständig Genüge getan.

Auch soll die Grundproblematik konzeptueller Musik als Dekonstruktion klassischer Musik und der Musikinstitutionen nicht unerwähnt bleiben. Wenn Kreidler und Tchiba hier ihre CD im für Neue Musik im altbewährten SWR-Studio aufnehmen, dafür einen Steinway D Konzertflügel (wenn dieses Instrument nicht Symbol westlicher Musikbourgeoisie ist, was dann?) nutzen, sorgen sie dann nicht selbst dafür, dass sich die Katze hier buchstäblich in den eigenen Schwanz beißt? Auf der einen Seite will man dekonstruieren, will man neue Wege zeigen und gehen. Andererseits ist man auf das Alte und die Institution existentiell angewiesen, macht dies gar zur Grundlage der eigenen Kunst.

Diese Quadratur des Kreises ist nicht gelungen; sie kann nicht und nie gelingen. Akzeptiert man das, so kann man sich musikalischer Gedankenspiele erfreuen, die intellektuell hoch virtuos und pianistisch perfekt vorgetragen wurden.

Felix Knoblauch

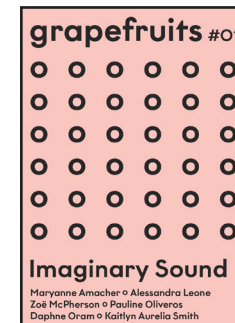
FANZINE

GRAPEFRUITS A FANZINE ON FEMALE* COMPOSERS AND SOUND ARTISTS

Ausgaben 1–3, 2019–2020

Der Sonderling in der Familie der Zitrusfrüchte ist wohl die Grapefruit. Sie entzieht sich der Eindeutigkeit, ist weder Zitrone noch Orange, irgendetwas dazwischen. Schon Yoko Ono ließ sich von der Frucht inspirieren und benannte nach ihr ein 1964 erschienenes Buch mit Event Scores, ein Meilenstein der Konzeptkunst. Die Mischform der Grapefruit setzt sie dabei als Sinnbild für die Hybridität ihrer eigenen Identität.

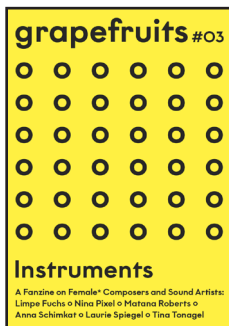
Über Yoko Onos Buch kam das Fanzine *grapefruits* (www.grapefruits.online) zu seinem Namen.



Fanzines stammen aus einer Zeit, in der Vergemeinschaftungen über das Internet noch nicht möglich waren. *grapefruits* bedient die feministische Szene innerhalb der zeitgenössischen Musik. Es wird das Schaffen von Komponistinnen und Soundkünstlerinnen behandelt, Diversität wird großgeschrieben, Internationalität auch: Das Heft ist englischsprachig. Die Auswahl der porträtierten Künstlerinnen folgt rein der persönlichen Interessenslage der Autor*innen. Und so treffen renommierte und bereits verstorbene Komponistinnen wie Pauline Oliveros ganz selbstverständlich zusammen mit aktuellen Soundkünstlerinnen wie der kamerunischen Elsa M'bala aka AMET. Mehr oder weniger ausführlich beschreiben die Autor*innen Kunst, Arbeitsprozesse und Lebenswege der Musikerinnen. Ein ergänzender Podcast zum Fanzine inklusive Musik

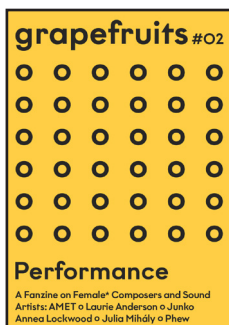
der porträtierten Künstlerinnen steckt in den Kinderschuhen.

Der Grundstein für *grapefruits* wurde am Düsseldorfer Institut für Musik und Medien gelegt: Studentinnen des Masters »Klang und Realität« entwickelten im Wintersemester 2018/19 mit der Unterstützung von Prof. Dr. Heike Sperling und Prof. Dr. Swantje Lichtenstein das Konzept des Magazins. Bisher haben Elisa Metz, Nathalie Brum, Elisa Kühnl und Theresa Nink drei Ausgaben herausgegeben. Sie befassen sich mit Künstlerinnen unter den Gesichtspunkten *Imaginary sound*, auf der Suche nach Schnittstellen zwischen Bild und Klang, *Performance* zwischen Klanginstallationen und Körperlichkeit sowie *Instruments* in ihrer Bandbreite vom E-Cello bis zum präparierten Schaufensterpuppenbein. Im kommenden Winter soll die vierte Ausgabe erscheinen.



Die DIN A5-Hefte in Pastellfarben rufen bei mir schon mit ihrem Coverdesign vielfältige Assoziationen hervor: Abstraktion, Stringenz, Rundung, Weichheit... ein Spiel mit genderspezifisch konnotierten Design-Aspekten. Diese Ambiguität zieht sich als roter Faden durch verschiedene Aspekte des Fanzines, sowohl durch die Form als auch durch die Inhalte: Die porträtierten Komponistinnen bewegen sich in einem Spannungsfeld zwischen Institutionalisierung und Unabhängigkeit. Außerdem lassen sie sich nicht in eine Genre-Schublade stecken. Das Format Fanzine ist allerdings in seiner Konzeption und insbesondere in den behandelten Inhalten eigentlich ein genuin popkulturelles Phänomen. Es ist ein Magazin, das sich von Fans an andere Fans richtet; eine Gruppe von Menschen, die sich bewusst nicht als Expert*innen positioniert. Da die Herausgeberinnen mehrheitlich aus einem wissenschaftlichen Kontext kommen, prallt eine gewisse Institutionalisierung auf das niederschwellige Fantum. Die DIY-Culture des Fanzines vermengt sich mit inhaltlicher Professionalität. Das Verhältnis von Nähe und Distanz zum Gegenstand verschwimmt.

Hier stellen sich mir Fragen zur Hybridität der Rolle der Herausgeberinnen: Ja, sie sind Expertinnen. Aber ist es nicht auch möglich, dass sie sich gleichzeitig als Fan verstehen? Kann man bei der Rezeption von Kunst ganz allgemein den eigenen analytischen Blick ausklammern? Ist es uns als hybriden Menschen, die wir alle sind, möglich, Gegenstände und Sachverhalte aus verschiedenen Perspektiven heraus zu lesen? Und spielt das überhaupt eine Rolle?



Aber das ist eine Eigenschaft, die man bei Fans zeitgenössischer Musik vielleicht ein Stück weit voraussetzen kann.

Die feministische Strategie, die ich aus den Heften herauslese, ist eine durchaus smarte: Die popkulturelle Anleihe, »von unten nach oben« zu agieren, wirkt bescheiden und fast subversiv. Mit geringem

(Kosten-)Aufwand hat das Fanzine das Potential, Komponistinnen sichtbarer zu machen, sie stärker ins Bewusstsein zu rücken und unsere Kulturlandschaft insgesamt bunter und diverser werden zu lassen. Zum einen kann *grapefruits* dazu beitragen, dass sich feministisch eingestellte Personen der Szene vernetzen. Zum anderen kann es ein hilfreiches Tool für Personen sein, die bereit sind, ihren eigenen blinden Fleck in diesem Bereich zu bearbeiten – und dazu zählen auch Menschen in Entscheidungspositionen, die Gelder und Aufträge vergeben oder Programme kuratieren.

In der aktuellen Ausgabe wird Black Acid aka Nina Pixel zitiert: »I usually focus on the projects and not on the fact if the other person is a woman or man or another kind of human being. It should be about quality and not about gender.« Dass wir an einen Punkt kommen, an dem es im Kulturbetrieb tatsächlich um künstlerische Qualität geht, unabhängig von z.B. gender und race – oder uns dem zumindest annähern – ist sehr wünschenswert. *grapefruits* kann sicherlich einen Beitrag dazu leisten.

Insa Murawski

FESTIVAL

N.N.

N.N., 2020

Hier soll in Kürze berichtet werden, wie ein Festival mutwillig zerstört wurde. Aus arbeitsrechtlichen Gründen bleibt der Ort des Geschehens ungenannt. Dass das Festival schon länger existierte, kann man daran ersehen, dass längst verstorbene Komponistinnen wie Prof. Brunhilde Sonntag und Magdalene Schauß-Flake Uraufführungen von Auftragswerken dort hatten. Als weiterer Name kann etwa Hans Georg Bertram genannt werden. Doch gab es in jüngerer Zeit auch Cross-Over-Projekte mit DJ und Live-Elektronik in der abendfüllenden Begegnung mit modernen Klavierklängen. Als vor über 20 Jahren eine blutjunge Person bei Übernahme der hauptamtlichen Kirchenmusikerstelle dieses Festival als festen Bestandteil der Gemeindearbeit vorfand, hat sie sich der Herausforderung mit Ausdauer und Energie gestellt. Denn im Kontext der sonstigen eher konventionellen Musikszene der Stadt war es eine auch in der Presse phasenweise gut angenommene Ergänzung des musikalischen Angebots. Die Erfahrung mit den modernen Partituren mündete in erfolgreiche Bemühungen um chorische Improvisationen, die es in dieser Form in der Stadt bis heute kaum gibt, weil dort eben eher Traditionelles gepflegt wird. Auch im Bereich Kinderchor wurden Beiträge zum Festival erarbeitet und wurden Eltern mit modernen Gestaltungsformen in Berührung gebracht. Aus dem Kantaten-Orchester, welches eher für die Chorbegleitung an hohen Feiertagen gedacht war, kam gelegentlich die Frage, wann es wieder eine Einbeziehung in das zeitgenössische Tun gäbe! Gerade auch die Projekte mit DJ und dem guten Zuspruch durch eine junge Besucher*innenschaft hätten in der Kirchen- und in der kommunalen Ortsgemeinde eine dankbare Resonanz verdient gehabt. Ganz abgesehen von der generationenübergreifenden Bildungsarbeit, die da

geleistet wurde. Um es klarzustellen: Manche Projekte kamen so gut an, dass sie in Gottesdiensten und Sommerkonzerten wiederholt wurden.

Doch was passierte dann? Bekanntlich ist der Kirchenvorstand das entscheidende Gremium vor Ort. Von dort gab es auch vielfältige Unterstützung. Jedoch kam ein neuer Pfarrer, der mit zeitgenössischer Klassik nicht viel anfangen konnte und gerade die von Jugendlichen gut besuchten Konzerte links liegen ließ. Arbeitsrecht und Dienstauftrag der kirchen-musikalischen Person hin oder her, der Pfarrer ist nun mal die entscheidende Symbolfigur, welche für den lebendigen Geist der Institution zu stehen hat und an den Schalthebeln der Kommunikation sitzt. Dieses pfarr-herrliche Intermezzo endete jäh. Man hoffte auf Entspannung. Leider kam man vom Regen in die Traufe. Sein Nachfolger startete Schikanen, die den künstlerischen Alltag der hauptamtlichen musikalischen Kraft zunehmend belasteten. Es wurden immer stärker Forderungen laut, dass mehr eingängige und pop-geprägte Musikstile berücksichtigt werden sollten und es wurde versucht, an der hauptamtlichen Kirchenmusik vorbei zu agieren. Nun gibt es eindeutige Regelungen im Kirchenbereich für die künstlerische Freiheit von Musizierenden und zur Beteiligungspflicht, und die Gesetzeslage zum Arbeitsrecht ist eindeutig. Außerdem gibt es mehrere Ebenen der Fachberatung, die auch alle eingeschaltet wurden, um unangemessene Eingriffsversuche zu unterbinden. Primär ging es um den Erhalt des Arbeitsplatzes. Ergänzende Hinweise auf den Schwerpunkt Neue Musik und das Festival wurden praktisch nicht ernstgenommen. Dass es um ein Biotop ging für neue Musik mit Workshops und Kinderprojekten – alles irgendwie ohne Relevanz.

Doch wenn Traditionen vor Ort missachtet werden und Kommunikation behindert wird: Was nutzen auf dem Papier stehende Rechte, wenn der Konflikt um die Einforderung dieser Rechte den Arbeitsalltag überschattet und die eigentlich vorausgesetzte kooperative Grundhaltung der Akteure nicht mehr gegeben ist? Konzerte kann man stärker selbst verantworten als Künstler*in. Jedoch mit dem Impuls, auch bewusst Gottesdienste einzubeziehen, wurde es durch die immer weniger werdende Kooperationsbereitschaft schwierig. Die hauptamtliche Kraft verhielt sich lange loyal, um den Spaß der ehrenamtlich Musizierenden nicht zu verderben. Aber die Abwehr ständiger Einflussversuche auf die künstlerische Arbeit konnte den Aktiven auf Dauer nicht verborgen bleiben. Es begann eine Absetzbewegung im Musikbereich aber auch von wichtigen Mitarbeitenden aus anderen Arbeitsfeldern in der Gemeinde, so dass die Infrastruktur schwand. Es bröckelte an der Basis der Alltags-Arbeit, so dass auch für das Festival die Aussichten dünn wurden. Die Person zog sich aus der hauptamtlichen Arbeit zurück.

Was ist das Fazit? Im Kontext des Mai-Heftes der Positionen, wo es um das Konservative ging oder sogar rechtsradikale Tendenzen gegenüber der freien Kunstausübung sei die These gewagt: In der Kirche geht es um einen Verlust des kritischen Geistes. Schlagermusik wird salonfähig und die triviale selbstreferentielle Vermarktung von Klassik greift um sich. Es ist gedankenlos. Es folgt dem Mainstream und hat nicht begriffen, dass vielleicht aktuelle Texte von ortsansässigen Autor*innen, die durchaus in Musikstücke einbezogen waren, eine ganz andere inhaltliche Ebene mit sich bringen. Artenschutz für »alternative« Konzepte wie »Begegnung mit lebenden Komponist*innen« ist ein Fremdwort und spielt bei Erhaltung oder Abwicklung von Stellen keine Rolle. Der Abgang kümmerte fast niemanden.●

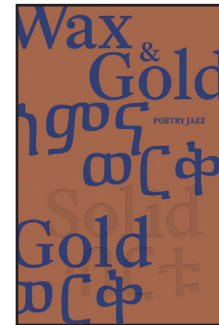
Die Verfasser*in ist der Redaktion bekannt.

BUCH

POETRY JAZZ: WAX AND GOLD

Walther König Verlag

Ein Projekt wie *Poetry Jazz: Wax and Gold* wäre unter den jetzigen Corona-Umständen nicht machbar gewesen. In dieser Zusammenarbeit des Instituts für Raumexperimente um Ólafur Elíasson in Berlin mit der Gruppe Tobiya poetic jazz aus Addis Abeba trafen deutsche, us-amerikanische, südafrikanische, finnlandschwedische und äthiopische Musiker*innen und Lyriker*innen aufeinander. Gemeinsam übersetzten sie ihre Gedichte in die jeweils anderen Sprachen und fanden eine musikalisch-akustische Umsetzung für ihre Texte, die sie in gemeinsamen Live-Auftritten präsentierten. Eine Hälfte der Veranstaltungen fand in Berlin statt, die andere in Addis Abeba.



Eine Facette des Projekts, die sich passend zum Gebot der Stunde zum Abstandhalten vom heimischen Sofa aus rezipieren lässt, ist 2019 dazu gekommen: eine Publikation auf Amharisch, Deutsch und Englisch, die den künstlerischen Prozess auf insgesamt 256 Seiten dokumentiert.

Der Titel *Wax and Gold* spielt auf eine traditionelle lyrische Form aus Äthiopien an. Durch die Überlagerung verschiedener Bedeutungsschichten, das Wachs, wird die Botschaft darunter, das Gold, verhüllt. Eine Art der Verschlüsselung, die besonders in Zeiten eingeschränkter Meinungsfreiheit immer wieder zu einer besonderen Blüte findet.

Der erste Teil von *Wax and Gold* ist vor allem den Gedichten und ihren Übersetzungen gewidmet. Zeichnungen, Noten, Raumskizzen und Schriftüberlagerungen transportieren auch die musikalisch-akustische Ebene der Performances mit. Es wird deutlich, wie nah sich Gedicht, konkrete Poesie, Sprachscore und graphische Notation bisweilen kommen. Zum Beispiel in »Identität« von Rike Scheffler. Noten für drei Stimmen legen fest, in welchem Rhythmus und welcher Tonhöhe Fragmente aus dem Wort »Identität« wiedergegeben werden sollen. »Hi. My name is Rike.« So beginnt ein längerer Text darunter, der seinerseits von Fragmenten erzählt, aus denen sich Identität zusammensetzt. »Wenn es regnet, findet Ihr mich am Zebrastreifen, da steh ich und warte, bis das Schwarz und Weiß miteinander verschwimmen.« Der Text wird durchbrochen von Großbuchstaben, die den Rhythmus eines Liedes wiedergeben: »Trop-fen für Trop-fen, was macht es uns möglich uns zusammen zu tun?«

Dass es mit dem Verschwimmen von Schwarz und Weiß nicht weit her ist, zeigt das Gedicht »IF YOU SEE SOMETHING SAY SOMETHING« des US-Amerikaners Eric Ellingsen aus dem Jahr 2014. Es erinnert an den asthmakranken Afroamerikaner Eric Garner, der am 17. Juli 2014 bei einem Polizei-Einsatz starb. »I CAN'T BREATHE.« heißt es mehrmals in dem Gedicht – und beweist damit eine beklemmende Aktualität.

In mehreren Gedichten über Flaggen, die auch graphisch an solche erinnern, reflektieren die Lyriker*innen ihr jeweiliges Verhältnis zum Nationalstaat. Bei Eric Ellingsen sieht das so aus, dass er die amerikanische Flagge mit Buchstaben-Kombinationen nachbildet und diese in einer darunter stehenden Legende aufschlüsselt. »fud = fear uncertainty and disinformation = star.«



Corvo Festival

Nicolas Wiese Isabelle Duthoit Audrey Chen Neo Hülcker
 Joke Lanz Martyna Poznańska Robin Hayward Korhan Erel
 Tony Buck & Magda Mayas Laura Mello Kusum Normoyle
 dieb13 Jonas Köcher Camilla Sørensen & Greta Christensen
 Elena Kakaliggou & Ingrid Schmoliner Gilles Aubry
 Alessandra Eramo Maria Iorio & Raphaël Cuomo

10 Years of Corvo Records
 11-13 September 2020
 ausland Berlin

limited audience access + live stream

Festival info:
 corvorecords.de



Cia Rinne lässt durch die Kombination von verschiedenen Wörtern, die »nation« enthalten, ein graphisches Bild und gleichzeitig ein Klangbild entstehen: »nation. donation. damnation. alienation.« Rike Scheffler reflektiert lyrisch, was eigentlich eine Gemeinschaft ausmacht; die deutsche Fahne ist damit nur implizit Gegenstand ihres Gedichts. Mihret Kebede Alwabe kontrastiert die Farben der äthiopischen Fahne auf Englisch, »Green Yellow Red«, mit den Worten »Development Hoe Scarifies«. Passagen ihres Gedichts auf Amharisch bleiben unübersetzt. Die Buchstaben des amharischen Alphabets bilden für den Unkundigen eine rätselhafte Chiffre, die für den kulturellen Unterschied steht, der auch beim Übersetzen noch bestehen bleibt.

Diese Schwierigkeiten und Abgründe des Übersetzens reflektiert der zweite Teil der Publikation, in dem die Projektbeteiligten von Begebenheiten und Begegnungen im Arbeitsprozess erzählen. Immer müssen beim Übersetzen Entscheidungen getroffen werden für die eine oder andere Interpretation, zugunsten des Wortsinnes oder zugunsten des Klangs. Und manche Zeichen lassen sich nicht übertragen, weil der entsprechende kulturelle Hintergrund fehlt. Plakativ lässt sich das an dem Gedicht »friends and enemies« von Cia Rinne zeigen. Darin schildert sie einen Aspekt der Kindheit Stockhausens, wie sich nämlich im Rheinland Freundschaft und Feindschaft zu den anderen Nationen in einem schillernden Reigen abwechselten: »the french were our enemies/ and the english were our enemies/ and the italians were our friends/ (...) and the russians were our friends/ (but that changed a year later;/ then the russians were enemies as well)« Nebiy Mekonnen hat dies ins Amharische übertragen, spielt aber nicht mehr auf Stockhausen, sondern auf die Kolonialmächte in Afrika an. Die Übersetzung wird eine Neudichtung, die wiederum Cia Rinne ins Deutsche überträgt, um die notwendige kulturelle Brücke auch in die andere Richtung sichtbar zu machen: »The Americans came and brought their luggage/ The Americans left and took their luggage/ Yankee, go home, we said.«

Dass beim Übersetzen auch entschärft werden muss, um ein Gedicht zugänglich machen zu können, zeigt der Bericht von Mihret Kebede Alwabe, in dem sie die Bedeutung des Schweigens reflektiert. Zu den Poetry-Jazz-Veranstaltungen in Addis Abeba kamen zu diesem Zeitpunkt nicht nur eine Vielzahl Besucher*innen, sondern auch Spitzel der Obrigkeit. Um das Gedicht »A glass of water« von Rike Scheffler präsentieren zu können, musste sie verschleiern, dass es darin um die Liebe von einer Frau zu einer Frau geht – etwas, das in Äthiopien (noch) nicht öffentlich verhandelt werden kann.

Die Publikation *Wax and Gold* macht die Schwierigkeiten nachvollziehbar, die eine Begegnung zwischen den Sprachen und Kulturen mit sich bringt. Rätsel und Fremdheiten bleiben dabei bestehen. Wie bei einem Vexierbild tun sich, je nachdem, woher wir kommen, die Lücken des Verstehens an anderen Stellen auf. Doch erst aus der Vielzahl der Perspektiven und Stimmen kann etwas entstehen, das dem Geschehen auf einer ganzen Welt gerecht werden kann.

Friederike Kenneweg

Symposium Curating Diversity in Europe – Decolonizing Contemporary Music Freitag 25.09.2020, 10.30 – 20 Uhr

Online unter www.sounds-now.eu und vor Ort an der Akademie der Künste Berlin, Pariser Platz (Plenarsaal)

Das online und vor Ort veranstaltete Symposium bietet eine Plattform, um in Zeiten beschränkter internationaler Begegnungen und nationalistischer Strömungen den Diskurs über Diversität in der zeitgenössischen Musik in Europa lebendig zu halten. Im Fokus stehen Prozesse und Profile des Kuratierens, die Machtstrukturen und eurologische Denkmuster kritisch hinterfragen und kreativ aufbrechen. Aus Keynotes von Du Yun und Sandeep Bhagwati gehen Panels zu Emanzipation, Dekolonisation und Raubmusik hervor.

Ein Projekt des europäischen Netzwerks Sounds Now in Kooperation mit der Akademie der Künste, der *im / field notes* und dem Ultima Festival Oslo.

Mit freundlicher Unterstützung von



COPENHAGEN

October 30 to November 10 2020

Klang.dk/en

FESTIVAL
NEUE MUSIK
RÜMLINGEN

30 JAHRE

Unterwegs ab Bahnhof
Läufelfingen und im SILO 12
Infos: www.neue-musik-ruemlingen.ch

22./23. AUGUST
2020



NEESER & MÜLLER

BASEL
LANDSCHAFT
SWISSLOS

prohelvetia

Fondation Nestlé pour l'Art
Nicoti-de Luze
BLKB Stiftung Kultur & Bildung

Sulger-Stiftung
Gemeinde Läufelfingen
Silo 12, Läufelfingen

Schweizerische
Interpretenstiftung
Fondation Suisa

Medien-
partnere:
bz
Bühnen- und Sinfonieorchester

BLUDENZER TAGE ZEITGEMÄßER MUSIK 8. - 11. OKTOBER 2020

Clara Iannotta *Intendantin*



www.allerart-bludenz.at/btzm
www.facebook.com/bludenzertage
Foto: © Juho Liukkonen, Lennard Rühle,
Anja Weber

8. Oktober 2020, 20.00 Uhr, Remise Bludenz
KONZERT #1

Ensemble Mosaik mit Werken von Sara Glojnarić, Kelley Sheehan,
Andrea Mancianti, Joshua Mastel.

9. Oktober 2020, 20.00 Uhr, Remise Bludenz
KONZERT #2

MDI Ensemble mit Werken von Giorgio Netti.

10. Oktober 2020, 20.00 Uhr, Remise Bludenz
KONZERT #3

Trio Catch mit Werken von Beat Furrer, Jonah Haven, Daniela Terranova.
Julia Eckhardt, Rhodri Davies, Carol Robinson, Enrico Malatesta
mit Werken von Éliane Radigue.

11. Oktober 2020, 11.00 Uhr, Musikschule Bludenz
KONZERT #4

Maurice Quartet mit Uraufführungen von
Isaac Roth Blumfield, Andrés Nuño de Buen, Polina Korobkova,
Wingel Gilberto Pérez Mendoza, Nicolas Roulive, Rachel C. Walker.

11. Oktober 2020, 17.00 Uhr, Remise Bludenz
KONZERT #5

Faint Noise mit Werken von Elnaz Seyedi, Carola Bauckholt,
Timothy McCormack, Fausto Romitelli, Malin Bång.

URAUFFÜHRUNGEN

Malin Bång, Jonah Haven, Joshua Mastel,
Meisterklasse-Student*innen, Giorgio Netti, Éliane Radigue,
Elnaz Seyedi, Kelley Sheehan, Daniela Terranova



btzm2020

WIEN MODERN 33

ST EM NG MU

29 OKT
BIS
29 NOV
2020

Ur- und Erstaufführungen von Peter Ablinger, Andres Bosshard,
Friedrich Cerha, James Clarke, Martina Claussen, Chaya Czernowin,
Werner Dafeldecker, Thomas Desi / Helga Utz, Hannes Dufek,
Hugues Dufourt, Tamara Friebl, Susanne Gartmayr, Thomas
Gorbach, Sofia Gubaidulina, Georg Friedrich Haas, Edu Haubensak,
Hofstetter Kurt, Clara Iannotta, Peter Jakober, Betsy Jolas, Johannes
Kälitzke, Thomas Kessler / Lukas Bärfuss, Volkmar Klien, Matthias
Kranebitter, Herbert Lacina, Klaus Lang, Zarah Mani, Tim Mariën,
Michael Moser, Pia Palme, Germán Toro Pérez, Winfried Ritsch,
Gunter Schneider, Wolfram Schurig, Mia Zabelka u.v.a.

SUBVENTIONS GEBER



Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

FESTIVALSPONSOR



SPONSOR



MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG VON

ART FOUNDATION
MENTOR LUCERNE



WWW. WIENMODERN. AT

Mythos,

Masse,

Metapraxis

ONCE TO BE REALISED

Premiere am 15. November 2020

Sechs Begegnungen mit Jani Christous „Project Files“
von Beat Furrer, Barblina Meierhans, Olga Neuwirth,
Younghee Pagh-Paan, Samir Odeh-Tamimi und Christian Wolff

Michail Marmarinos Inszenierung

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

Eine Koproduktion mit der Münchener Biennale und dem Onassis Cultural Center Athen
Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes und Ernst von Siemens Musikstiftung
Mit Unterstützung von Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung

MÜNCHEN - BIENNALE
FESTIVAL FÜR
NEUE MUSIK

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES



ernst von siemens
musikstiftung

prohelvetia



DEUTSCHE OPER BERLIN
TISCHLEREI