

positionen.

Texte zur aktuellen Musik



Kunst > Wirklichkeit

Splitter Orchester Code of Silence

Nur online-VVK, Plätze limitiert, Corona rules apply



Wabe, Danziger Straße 101, Prenzlauer Berg
Konzerte jeweils um 20 Uhr

WABE

II/III 14.01.2021
III/III 25.02.2021

Senatsverwaltung
für Kultur und Europa

be Berlin

positionen.

Texte zur aktuellen Musik

Kunst > Wirklichkeit

- 4 Impressum
- 5 Editorial
- 6 Checking the boxes with GRiNM
- Tim Rutherford-Johnson* 8 Pamela Z: ...Material, um das Werk daran aufzuhängen
- Colin Lang* 18 Hell for Leather – Metal als Kunstform
- Jolinde Hüchtker* 24 Fragile Solidaritäten – acting in concert in Witten
- Friedemann Dupelius* 32 New Ethnic Becoming – Schlaue künstliche Stimmen
- Nico Sauer* 40 Qu'est-ce que c'est »B-Musik« – Vorbei an einer neuen Musikphilosophie
- Leon Ackermann* 50 Ästhetische Autonomie und technische Reproduzierbarkeit
- Patrick Frank* 56 Wo bleibt denn da die Neue Musik?
- YAN Jun* 66 China: Keine Musik
- 74 **Special: Lyrikdossier – Stille**
Mit Gedichten von Klaus Anders, Norbert Lange, Lara Rüter, Ulf Stolterfoht, Max Czollek, Daniela Seel, Hans Thill, Mathias Traxler, Christiane Heidrich, Özlem Özgül Dündar, Uljana Wolf, Sonja vom Brocke, Tibor Schneider, Tim Holland, Michael Donhauser, Steffen Popp, Karla Reimert, Anna Hetzer, Titus Meyer, Charlotte Warsen, Georg Leß, Birgit Kreipe, Nora Zapf, Monika Rinck, Ozan Zakariya Keskinliç, Tobias Roth, Rike Scheffler, Rainer René Mueller | zusammengestellt von Tobias Herold und Peter Holland
- Positionen* 106 Gaudeamus Muziekweek; Borealis; Warschauer Herbst; Stefan Streich; Reflektor Manfred Eicher; B Free; Freies Musiktheater in Europa; Curating Diversity in Europe; Dark Spring; Intersonanzen; Elektropolis; Fiona Apple

Festival Neue Musik Stuttgart

3. bis 7. Februar 2021

Musik der Jahrhunderte / eclat.org

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

Redakteure des Lyrikdossiers: Tobias Herold und Peter Holland

Praktikum: Shiwa Ghanbari

Gestaltung: Swami Silva | otherportfolio.com

Anzeigen: marketing@positionen.berlin

Creative Crowd: Patrick Becker-Naydenov, Lisa Benjes, Fabian Czolbe, Sebastian Hanusa, Katja Heldt, Tobias Herold, Patricia Hofmann, Christian Kesten, Irene Kletschke, Gisela Nauck, Michael Rosen, Antje Vowinckel.

Korrespondent*innen: Nina Noeske (Hamburg), Nina Polaschegg (Wien), Monika Voithofer (Graz), Christoph Haffter (Lausanne/Genf), Monika

Pasiecznik (Warschau), Heloísa Amaral (Brüssel), Sven Schlijper-Karssenbergh (Amsterdam), Tim Rutherford-Johnson (London), Anette Vandsø (Århus), Peter Söderberg (Stockholm), Esaias Järnegard (Göteborg), Rūta Stanevičiūtė (Vilnius), YAN Jun (Peking), Giuliano Obici (Rio de Janeiro)

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

Redaktionsadresse: Positionen GbR, Dunckerstraße 48, 10439 Berlin

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

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

E-Abonnement Einzelheft 6 €, Jahresabonnement 22 €

ISSN 0941-4711

Positionen ist Mitglied im Netzwerk:



EUROZINE

Mit freundlicher Unterstützung der: ernst von siemens musikstiftung

Editorial

In ihrer »Position« zum Borealis-Festival in Bergen, Norwegen bespricht Katja Heldt, jetzt rückblickend, eine der letzten Festivalausgaben im Bereich Neuer Musik, das noch so etwas wie einer *alten Wirklichkeit* zugerechnet werden; ganz kurz vorm Lockdown und den darauf folgenden Hygienekonzepten saßen dort noch Menschen nah beisammen und hörten, schauten, diskutierten. Die *neue Wirklichkeit* zeigt sich hingegen in den Texten von Sven Schlijper-Karssenbergh zur Gaudeamus Muziekweek in Utrecht und von Tomasz Biernacki dem Warschauer Herbst: Musikfestivals finden statt, Menschen kommen online zusammen, Konzerte werden filmisch inszeniert. Leon Ackermann vertieft diese Perspektive in einem ausführlicheren Essay zu seiner »Küchenschau« der Wittener Tage für neue Kammermusik und Only Connect, »from a safe distance« ortlos in Norwegen.

Kunst > Wirklichkeit!? Wie verhalten sich die Künste? Sind sie nicht seit eh und je sowieso der Garant für eine bessere, größere...mehr Wirklichkeit? Geben die Beschränkungen einen neuen An Schub im künstlerischen Wirken? Fest steht, dass diese intensive Zeit des Alltags und Abenteuers, die die meisten nun erleben, die Wahrnehmung von Kunst nochmals intensivieren kann – sei es zum Beispiel die Stille zuhause, in den Flughäfen und vor Bühnen.

Im Special findet sich dazu eine von Tobias Herold und Peter Holland (beide veranstalten die im Club ausland stattfindende Reihe »Lyrik im ausland«) initiierte und mittels eines Calls kuratierte Sammlung an Gedichten zeitgenössischer Autor*innen. Das zunächst als innermusikalisch anmutende Thema der *Stille* bekommt hier sofort genuin materielle, soziale und politische Ausformungen.

So auch in den Haupttexten, wo zum Beispiel unser Autor Tim Rutherford-Johnson den Wirkpfaden der Künstlerin Pamela Z folgt; zwischen der Arbeit mit dokumentarischen Sprachmaterial bis hin zu konzeptionellen Settings, die diskriminierungserfahrene Menschen als Wirklichkeiten verhandelt. Jolinde Hüchtker interessiert sich daran anschließend für die Tendenz aktueller Festivals, sich selbst als einen Ort der Verhandlung für bessere Formen der Koexistenz zu betrachten, und porträtiert darin die in Witten stattfindende Reihe acting in concert. Der Spike-Redakteur Colin Lang bespricht anhand einer Installation von Banks Violette und Sunn O))) die Möglichkeiten des Genres Metal als Kunstform und dem Zusammenhang von brachialem Klang und materiellen, raumbezogenen, konkreten Gegebenheiten. Friedemann Dupelius fragt nach der besseren Wirklichkeit, indem er dem alltäglichen wie auch künstlerischen Phänomen synthetischer Stimmen folgt. Sie sprechen lassen tut Nico Sauer, der sich als Komponist lieber enthält und zusammen mit einigen KIs auf die Spuren einer neuen, prosaischen Musikphilosophie gegangen ist. Wir danken ihm auch für das bei dem Insta-Artist @thimeetris beauftragte Coverbild der aktuellen Ausgabe mit dem Titel: »Es gibt die, die wissen wie man über Musik spricht und es gibt die, die wissen wie man nicht darüber spricht.« Einen versponnenen, zugleich aber höchst kritischen Zugang zur Neuen Musik sucht Patrick Frank in seinem Versuch, der Szene einen Minderwertigkeitskomplex zu attestieren, mit dem der Konservatismus und das autoritative Gehabe in der Frage »Ist das noch Neue Musik?« etwas plausibler erscheint. Die Therapie folgt hoffentlich noch.

Als Teil unsere Serie zu spannenden Musikszenen weltweit, die wir im August-Heft mit Argentinien angefangen haben, hat diesmal YAN Jun einen aufschlussreichen Artikel zur Subkultur in China verfasst. Seit einigen Jahren treffen sich Komponierende und Musizierende nur noch in ganz kleinen Runden, meist privat, um ihre Arbeiten zur Aufführung zu bringen. Es mangelt an Orten, Geld; es sind die Zeiten von hartem staatlichem Neoliberalismus. Nach YAN gilt es in solch einer Situation, die »eigene Realität zu schöpfen und zu erfinden«.

Wir wünschen viel Vergnügen und Anregung bei der Lektüre und Sichtung des Hefts 125!

Bastian Zimmermann & Andreas Engström

Checking Boxes with GRiNM

Chapter 3: Selected Juries

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

Race / Ethnicity / Migratory Background?	Class / Socio-economic Background?	Gender (m/f/d)?
8. Johann-Joseph-Fux Opernwettbewerb der Kunstuniversität Graz		
Franck Bedrossian		
Holger Falk		
Clemens Gadenstätter		
Wolfgang Hattinger		
Dimitrios Polisoïdis		
Olivier Tambosi		
Albrecht Thiemann		
Elke Tschaikner		
Elisabeth von Magnus		
Arbeitsstipendium Berlin (2020)		
Ariane Jessulat		
Eres Holz		
Andrea Palen		
Rainer Rubbert		
Antje Vowinckel		
Bach-Preis der Freien und Hansestadt Hamburg (2019)		
Christiane Albiez		
Achim Dobschall		
Elmar Lampson		
Christoph Lieben-Seutter		
Kent Nagano		
Rebecca Saunders		
Dagmar Sikorski		
Busoni Kompositionspreis (2019) AdK Berlin		
Hanspeter Kyburz		

Race / Ethnicity / Migratory Background?	Class / Socio-economic Background?	Gender (m/f/d)?
Ernst von Siemens Musikstiftung Kuratorium		
Cornelius Schwehr		
Helmut Zapf		
Fonds experimentelles Musiktheater Heute		
Bernhard Herbordt		
Matthias Rebstock		
Leonie Reineke		
Florian Lutz		
Berthold Schneider		
Brigitte Heusinger		
Christian Esch		
Csaba Kézér		
Happy New Ears Komponistenpreis 2019		
Winrich Hopp		
Helmut Lachenmann		
Isabel Mundry		
Hans Zender		

Race / Ethnicity / Migratory Background?	Class / Socio-economic Background?	Gender (m/f/d)?
Hauptstadtkulturfonds		
Tatiana Bazzichelli		
Thomas Böhm		
Shirin Sojitrwalla		
Lisa Marei Schmidt		
Franz Anton Cramer		
Juliana Hodkinson		
impuls . International Composition Competition 2019		
Mark Andre		
Pierluigi Billone		
Markus Deuter		
Florian Müller		
Initiative Neue Musik 2019/ 2021		
Anna Clementi		
Andreas Engström		
Katja Heldt		
Carsten Stabenow		
Sabine Vogel		
Kerstin Wiehe		
Claudia von Hasselt		
Kommission E-Musik der Stadt Zürich		
Alfred Zimmerlin		
Christoph Cajöri		
Maria Goldschmidt		
Martina Joos		
Valentin Marti		
Peter Solomon		
Jeannine Hirzel		
Kompositionspreis der Landeshauptstadt Stuttgart 2020		
Fabian Mayer		
Björn Gottstein		
Martin Schüttler		
Annesley Black		

Race / Ethnicity / Migratory Background?	Class / Socio-economic Background?	Gender (m/f/d)?
Kranichsteiner Musikpreis 2018		
Markus Hechtle		
Samir Odeh-Tamimi		
Monika Pasiecznik		
Boglárka Pecze		
Kunstpreis Berlin der Akademie der Künste (2020)		
Joanna Bailie		
Theresa Beyer		
Peter Veale		
Musikfonds Kuratorium		
Ralf Weigand		
Lucas Fels		
Orm Finnendahl		
Kathrin Pechlof		
Lisa Benjes		
Adelheid Krause-Pichler		
Thomas Krüger		
Helga Pogatschar		
Martina Seeber		
Julia Neupert		
Arash Safaian		
Kirsten Reese		
Olaf Wegener		
Mark Chung		

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

...Material, um das Werk daran aufzuhängen

Zum Schaffen der amerikanischen Komponistin und Performerin Pamela Z

Tim Rutherford-Johnson

Als die Corona-Pandemie begann, befand sich Pamela Z in Rom. Sie hatte die Hälfte ihres einjährigen Rompreises an der American Academy abgeschlossen, aber als die Welt im März in den Lockdown ging, verließ sie Italien, ihre Projekte unvollendet, um nach San Francisco zurückzukehren. Von dort aus, ihrer Heimatstadt, sprach sie im August dieses Jahres mit mir über Zoom. Obwohl wir uns nie persönlich getroffen haben, war die Ansicht ihres Studios mir bereits bekannt: Regale voller Aufbewahrungskisten und Partituren, eine Sammlung von Theaterrequisiten und Audiotechnik, ein graues Kunstwerk an der Wand. Wie so viele Künstler*innen wechselte Z während der Pandemie zu Online-Performances – sie gab Konzerte im Rahmen solcher Reihen wie die Gray Sound Sessions, die Experimental Sound Studios Quarantine Concerts und die Principles of Non-Isolation in Audio. Es gab deshalb das befremdliche Gefühl, dass unser Gespräch in einem Raum stattfand, der sowohl Bühne als auch Zuhause war; ein Raum, der sowohl mehr als auch weniger ›real‹ war. Dieser Brecht'sche Effekt des Lockdowns – in dem künstlerische Produktionen oder Ereignisse vor dem Auge der Webcam und im Wohnzimmer-Livestream beinahe vollständig verschwinden – findet sein Echo in Z's Arbeiten, die aus realen und aufgefundenen Klängen konstruiert sind, diese allerdings durch Sampling-Loopingprozesse der Rekontextualisierung anheimstellt.

Vor ihrer Abreise aus Rom hatte Z an einem multimedialen Liedzyklus namens *Simultaneous* gearbeitet, der für Stimme, Elektronik und projizierte Bilder gedacht war. Das Werk bleibt zum jetzigen Zeitpunkt unvollendet, aber man kann sich eine Vorstellung über seine fertige Gestalt machen, wenn man sich mit der Klanginstallation *Sonora Spolia* auseinandersetzt. Sie wurde im Februar und März 2020 als Teil der Cinque Mostre Ausstellung im Gewölbengang der American Academy gezeigt. Diese Installation fungiert als Studie für das größere Werk. Sie beinhaltet 21 Lautsprecher, die in drei Reihen von der Decke bis auf Hüfthöhe herunterhängen. Aus ihnen hören wir Sprachfragmente, von einzelnen Phonemen bis hin zu ganzen Anekdoten, die zu einer 21 Minuten langen Collage mit zusätzlichem Gesang und anderen konkreten Klängen zusammengebracht wurden. Die Sprachfragmente erscheinen in verschiedenen Stimmen und scheinen nach gemeinsamen Themen geordnet zu sein. Viele der Samples sind bloß einzelne Wörter oder Klänge, allerdings kann man unter ihnen auch Beschreibungen alltäglicher Routinen, Erzählungen merkwürdiger Begebenheiten und Übersetzungen lateinischer Inschriften auf den spolia hören – jene Bausteine, aus denen man einst diesen Gewölbe-

Sonora Spolia, Installation von Pamela Z, Ausstellung *Cinque Mostre*, American Academy, Rom, 2020. Foto: Giorgio Benni, courtesy of American Academy in Rome



gang errichtet hat, indem das Material älterer abgerissener Strukturen wiederverwendet wurde.

Z begann die Komposition von *Simultaneous* und *Sonora Spolia*, indem sie Interviews führte. Sie sprach mit ungefähr 30 Leuten, allesamt Künstler*innen, die an der American Academy tätig waren oder ihr verbunden sind. Diese Methode hat Z bereits viele Male benutzt: beispielsweise für die abendfüllende Performance *Voci* (2003), für *And the Movement of the Tongue* (2012), ein Auftragswerk des Kronos Quartetts, sowie für das kürzlich abgeschlossene Stück *And and And* für Violoncello und Tonband (2020). Sie verwendet Interviews hauptsächlich als Möglichkeit zur Ideenbildung und – wichtiger noch – als Herangehensweise an die anfängliche Sammlung des Materials, aus dem sie ihr Stück schaffen wird.

Interviews als Material

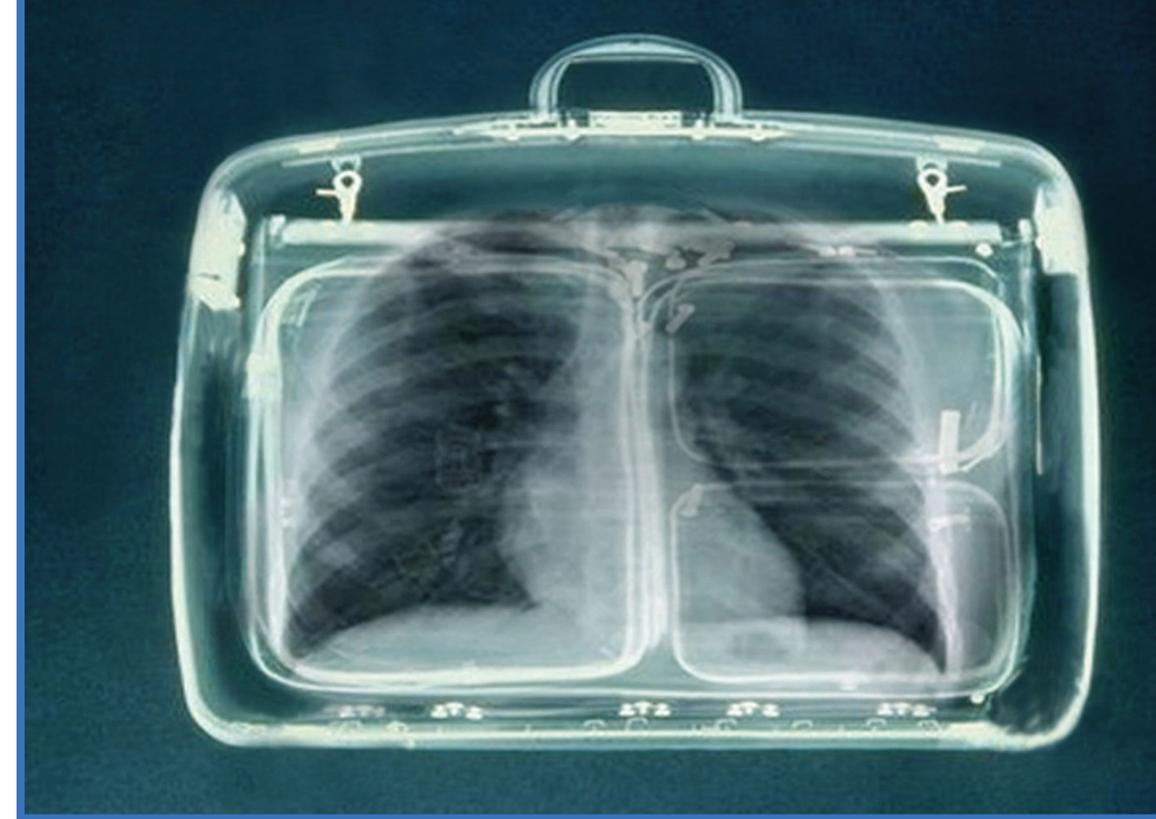
Z's Interviewarbeit fängt üblicherweise damit an, dass sie eine Liste von Fragen vorbereitet, die sie an alle Teilnehmenden richtet. Unter den Fragen für *Simultaneous* gab es solche, die herausfinden wollten, ob die Befragten sich beispielsweise an seltsame Zufälle in ihrem Leben erinnern konnten, ob sie dazu in der Lage waren, Simultanübersetzungen aus dem Englischen in eine andere Sprache zu leisten oder ob sie mehrere Dinge gleichzeitig leisten konnten. Andere Fragen konnten spontan während des Interviews selbst entstehen, allerdings stellte Z stets alle Fragen von ihrem Leitfaden. Das bedeutet, dass sie dazu in der Lage war, eine Reihe von Antworten zu erhalten, die auf die ein oder andere Art und Weise – nämlich indem sie ähnliche oder die gleichen Ausdrucksweisen verwenden – miteinander in Beziehung standen, obwohl alle Befragten einzeln und unabhängig voneinander interviewt wurden. Für ihre Arbeit *Sonora Spolia* fotografierte sie auch einige der recycelten Steine im Hof der American Academy und bat Menschen darum, die antiken grie-

chischen oder lateinischen Inschriften vorzulesen und zu übersetzen. In ihren eigenen Worten liegt das Ziel ihrer Interviewmethode darin, »die Leute in einer sehr natürlichen und dialogischen Art zum Reden zu bringen. Ich will keine Aufnahmen von Menschen, die ein vorbereitetes Memorandum vorlesen, ich will Aufnahmen von Menschen, die einfach so reden, wie sie es normalerweise auch tun würden.«

Nachdem sie diese Interviews aufgenommen hat, die viele Stunden Rohmaterial bilden, unterwirft sie sie einem Prozess der Segmentierung und Organisation. Sie hört sich jedes Interview an und sobald sie auf einen Satz, ein Wort oder sogar bloß einen Klang stößt, den sie interessant findet, markiert sie diesen Teil, um später zu wissen, was von wem gesagt wurde. Das Resultat ist eine ganze Bibliothek hunderter solcher Clips, die nach semantischem Inhalt und klanglichen Charakter kategorisiert worden sind. Diese ausgezeichnete Liste ist dann durchsuchbar, so dass sie beispielsweise, alle »Ja« oder alle »Ähem« extrahieren kann. Sobald dieser Aufnahme- und Katalogisierungsvorgang abgeschlossen ist, beginnt Z mit Hilfe des Computerprogramms ProTools daran herumzubasteln. »In einigen von ihnen [den Clips] höre ich wirklich interessantes melodisches Material, so dass ich dann anfangs, etwas daraus zu machen. Manchmal geht's darum, all jene Menschen übereinanderzuschichten, die etwas Gleichartiges gesagt haben. Dann würde ich beispielsweise damit arbeiten.«

Listen als Material

Während ein Großteil dieser vorkompositorischen Arbeit auf der Erstellung einer Klangliste beruht, sind Listen selbst wiederum ein wiederkehrendes Oberflächenphänomen von Z's Musik. Wenn sie Interviews durchführt, beinhalten diese fast immer ein oder zwei Fragen, die die Teilnehmenden zu verschiedenen Auflistungen auffordern. Für



Pamela Z, aus *Baggage Allowance*. Foto: Valerie Oliveiro

Simultaneous fragte sie beispielsweise alle teilnehmenden Künstler*innen danach, ihr Arbeitswerkzeug aufzulisten. »Ich finde Listen künstlerisch sehr anspruchsvoll«, erklärt sie. Sie liebt vor allem alphabetisierte Listen. Eines ihrer bahnbrechenden frühen Stücke, *Pop Titles »You«* (1986), ist um die Rezitation einer alphabetisierten Liste von Popsong-Titeln angelegt, die sie in einem Plattenladen gefunden hatte und die alle mit den Worten »You« beginnen – von »You Stand Out« bis »You Touched My Life« ist alles dabei (»You Started Laughing / You Started Me Dreaming / You Started Something / You Stayed Away Too Long / You Stayed On My Mind«).

Attraktiv findet Z an solchen Listen eher deren Formigenschaften als ihren Inhalt: »Ich liebe den Klang einer Liste, es ist also viel interessanter für mich, dass es sich dabei um eine Liste handelt als die Inhalte dieser Liste«. Es gibt des Weiteren sicherlich eine Balance zwischen der Determiniertheit und dem Überraschungseffekt in solch formalisierten Strukturen, die der Erfahrung eines Stücks von Tom Johnson wie beispielsweise *The*

Chord Catalogue (1985) ähneln. Als Beispiel nennt Z zwei Werke der bildenden Kunst: Chris Cobbs *There Is Nothing Wrong in This Whole Wide World* (2004), in der der Künstler mit einer Gruppe von 16 Assistent*innen sämtliche Bücher eines Buchhandels in San Francisco nach der Farbe ihrer Rücken sortiert hat, sowie Nina Katchadourians, Steven Mathesons und Mark Tribes *CARPARK* (1994), bei dem Autos auf dem Parkplatz des Southwestern Colleges im kalifornischen Chula Vista nach ihrer Farbe an 14 unterschiedlichen Stellen neu sortiert wurden. In ihren Aufnahmen, erklärt Z, schneidet sie ihre Interviews manchmal in einzelnen Worten zusammen und sortiert sie dann erst, so dass alle Stimmen verschiedene Versionen ein und desselben Wortes sagen, mit ihm klanglich spielen, wie sie es nennt.

Im Unterschied zu diesen Beispielen, die mit rein abstrakten Eigenschaften wie der Akkordstruktur oder der Farbe spielen, entstehen Z's Listen aus einer konkreten Realität (so schreibt sie beispielsweise im Begleittext zu *There Is Nothing Wrong in This Whole Wide World*, dass der Laden



faszinierend war; allerdings konnte man für die ganze Dauer der Installation nichts von dem finden, was man gesucht hatte, weil sie nicht wie eine Buchhandlung funktionierte). Ihre Interviews sind konkrete Aufnahmen, eher mit echten Menschen als mit Schauspieler*innen, die einen eingeübten Text vortragen, und sie behandeln lebenswirk-

hen überführt. Oder sie komponiert Instrumentalpassagen, die mit Sprach-Samples kontrapunktiert worden sind. Anders als dies beispielsweise in Peter Ablingers *Voice and Piano* der Fall ist, benutzt Z keine Computerprogramme, um das musikalische Material aus den Sprachaufnahmen zu ziehen. Ihre Methoden ähneln eher jenen von Steve Reich

Z erklärt, dass sie eher an den musikalischen Qualitäten von Tonhöhe und Rhythmus der Sprecher*innenstimmen interessiert ist, als an der Bedeutung der Worte selbst.

liche, alltägliche Themen. Z räumt ein, dass man stets mit Sprache arbeitet, egal wie stark man die Aufnahmen zurichtet, so dass stets eine Bedeutungsschicht vorhanden sein wird. Wenn man *Pop Titles* »You« hört, beginnt man trotz der Erkenntnis offensichtlicher formaler Gestaltungsformen im Kopf die Liste als Geschichte einer äußerst leidenschaftlichen Romanze zu lesen: »You Still Got It / You Still Want Me / You Stole My Heart / You Stopped Loving Me«.

Stimme als Material

Dessen ungeachtet erklärt Z, dass sie eher an den musikalischen Qualitäten von Tonhöhe und Rhythmus der Sprecher*innenstimmen interessiert ist, als an der Bedeutung der Worte selbst. Indem sie mit kleinen Sprach-Samples arbeitet, mit Phonemen oder sogar nichtsprachlichen »Ähem« und »Aha«, will sie ihre Aufnahmen bis auf eine nichtsyntaktische Ebene heruntergebrochen haben. Wo sie längere Fragmente aus der gesprochenen Sprache verwendet – beispielsweise ganze Sätze – beschreibt Z dies als »Einblicke« in einen gewissen »Geschmackswert« von Musik.

Wenn sie für Kammerensembles schreibt, drängt sich diese musikalische Qualität in den Vordergrund, da Z häufig Sprachklänge in Tonhö-

in *Different Trains* oder jenen des australischen Komponisten Robert Davidson in seiner Arbeit für das Brisbaner Ensemble Topology, indem Z vor allem auf ihr Gehör vertraut: »Wenn du das mit dem Computer analysierst, erhältst du lauter völlig verrückte, erratische Ergebnisse, da er versucht, die Tonhöhe einer einzelnen Silbe festzulegen. Wenn man aber sein Ohr verwendet, wird das Gehirn das in einer besonderen Weise anordnen«, so dass Töne eine diatonische Gestalt und Rhythmen eine taktartige Struktur annehmen. In diesem Prozess spielen der persönliche Geschmack und Stil eine große Rolle. Deshalb gibt es keinen Versuch einer »objektiven« Transkription der Sprache (was auch immer das überhaupt sein soll). Stattdessen lautet die Idee, etwas zu finden, das musikalisch sowohl für die Aufführenden als auch für die Zuhörenden verständlich ist.

In anderen Fällen zieht Z es vor, Klänge und Worte in Gruppen zusammen zu bringen, um so Chöre von Menschen zu schaffen, die dasselbe sagen, obwohl sie sich ursprünglich gar nicht zur selben Zeit im selben Raum aufgehalten haben und obwohl man sie nicht ursprünglich aufgefordert hat, solche Aussagen zu tätigen. Aus diesem Grund können wir sagen, dass den Samples ein gewisser harmonischer Charakter zu eigen ist, indem sie ähnliche Klänge entweder vertikal zu Akkorden zusammenfügt oder horizontal, indem

Pamela Z, aus *Baggage Allowance*. Foto: Valerie Oliveiro

sie harmonische und kontrapunktische Felder schafft. Samples können dann unter den Gesichtspunkten ihres Klangs (ein Husten, Lachen oder dasselbe Wort) oder ihrer Bedeutung (Worte, die semantisch zueinander in Beziehung stehen, wie beispielsweise Kaffee und Frühstück oder die simultanen Übersetzungen von *Sonora Spolia*) ›ähnlich‹ betrachtet werden: Ersteres tendiert dahin, eher harmonisch, letzteres eher kontrapunktisch zu werden, obwohl die übliche Anwendung dieser Termini hier nicht als exklusiv begriffen werden sollte.

Kunst > Wirklichkeit?

Durch diese Kompositionsverfahren überführt Z ihr ›reales‹ Material in einen musikalischen Zustand. Gibt es aber ein ›Mehr‹ an Realität, als Z selbst zuzugeben bereit ist? Immerhin ist Bedeutungshaftigkeit nicht an Sprache gekettet. Was Z besonders interessiert, ist nicht bloß der Klang eines Wortes im Allgemeinen, sondern der einzigartige Klang eben jenes Wortes in der Aussprache durch eine besondere Person mit ihrem Körper, ihrem Leben und ihrem eigenen Charakter. Das ist, was der französische Intellektuelle Roland Barthes als Granularität einer Sprecher*innenstimme bezeichnet hat. Ihre Interviewpartner*innen waren häufig nach ihrem Wissen über ein bestimmtes Thema ausgesucht: Im Fall der intermedialen Arbeit *Span* beispielsweise, die in Kollaboration mit der Bildkünstlerin Carole Kim entstand, interviewte sie fünf Brückenbauingenieure aus der internationalen Architekturfirma Arup über ihre Arbeit. Anlässlich von *Simultaneous* befragte sie die interviewten Künstler*innen nach den Werkzeugen, die sie für ihre Arbeit verwenden. Aber mehr noch als dieses Wissen ihrer Gewährsleute steckt der je eigene Stimmenklang dieser Menschen in Z's Ästhetik voller Bedeutung: die ›harmonische‹ Anwendung verschiedener Stimmen, die wie oben erwähnt dasselbe Wort intonie-

ren, würde sonst wenig Sinn ergeben. Obwohl sie erklärt, dass sie nicht an der Beziehung zwischen dem Klang einer Stimme und dem Charakter der Sprechenden Person interessiert ist – »sobald ich einmal das ganze Material beisammen habe, gehe ich es im Wesentlichen durch und suche das auf, was mich besonders anspricht« –, entsteht das klanglich Interessante ihrer Arbeit dennoch aus der Art und Weise, wie verschiedene Körper das gleiche Wort ausdrücken (sie gibt zu, dass es nicht möglich ist, beide vollständig voneinander zu trennen). Was der Körper erlebt hat, ist ihr so wichtig wie seine Bewohner*in davon weiß: wie eine Expert*in über den Brückenbau spricht, wird sich auch dann von einer Lai*in unterscheiden, wenn sie den gleichen Text sprechen. Eine Expertise in einer Fachsprache kann zur Granularität beitragen. Wie George Lewis dies in einem Essay über Z's Musik beschrieben hat: »Die Stimme benennt sich selbst als Zentrum des Körpers.«¹

In *Voci* wird die politische Rolle, die der Körper als gesungliche Manifestation von Klang bei der Identitätskonstruktion spielt, in den Vordergrund gebracht. In einer der Episoden dieses Stücks, »Voice Studies«, thematisiert Z das sogenannte ›Linguistic profiling‹, das von John Baugh an der Stanford University untersucht wird.² Baugh fand heraus – und dies wird von Z's Satire dramatisiert –, wie bedeutungstragende Elemente von Stimme das Verhalten von smarten Haushaltsgeräten beeinflusst: »Studien zeigen, dass Menschen häufig auf die ›race‹ eines Menschen anhand des Klangs seiner Stimme schließen können«, erklärt Z. »So klingt Professor Baugh«, fügt sie hinzu, bevor sie drei Samples mit unterschiedlichen Stimmlagen von ihm abspielt, die einen schwarzen, weißen und einen lateinamerikanischen Hintergrund vermuten lassen. Während das Publikum nervös lacht, zuckt Z ironisch mit den Schultern. Wie Lewis dies selbst vorschlägt, fordert Z's eigene Stimme solch inhärente Befangenheiten heraus:

»Auf den ersten Blick verwehrt sich Z's klassisch ausgebildete Vokalidentität der einfachen Identifizierung mit einer Gruppe typischer Stimmlagen, die man routinemäßig als ›afro-amerikanisch‹ bezeichnen würde.«³

Z bietet ein Bild der Realität, in der individuelle Stimmen im Angesicht bürokratischer Strukturen verstärkt werden, in der Worte, Stimmen und Körper miteinander interagieren können.

Politische Realität

Ich fragte Z, ob ihre eigene Persona als schwarze Cis-Künstler*in ein wichtiger Bestandteil ihrer Arbeit ist. Da sie häufig selbst Aufführende ihrer eigenen Werke ist, ihre Stimme mit dem hohen Wiedererkennungswert und ihre Bühnenpräsenz zentral für ihre Ästhetik sind, nahm ich an, dass dies der Fall sein muss – wenigstens in Maßen. Dies würde ihre Arbeit in eine Beziehung zu den offenkundig politischeren Komponist*innen und Performance-Künstler*innen wie Matana Roberts, Moor Mother und Elaine Mitchener stellen. Z bestand allerdings darauf, dass dies nicht der Fall sei. »Menschen sind Produkt der Art, ihr Leben zu führen«, räumt sie ein, »es gibt Leute, die sich daran machen, mit ihrem Werk eine Geschichte zu erzählen, ihre Geschichte zu erzählen, oder damit gewisse Ideen für die Welt zu illustrieren. Daran bin ich nicht interessiert. Ich bin viel eher an einem Material interessiert, um das Werk daran aufzuhängen. Ich tendiere eher dazu, Dinge auszusuchen, bei denen es sich lohnt, sie zu erkunden, als dass ich die Welt auf etwas aufmerksam machen will. Ich versuche nicht, eine Veränderung durch die Verbreitung von Ideen herbeizuführen, ich versuche Veränderung herbeizuführen, indem ich gute Kunst mache!«

Selbstverständlich sollte man Künstler*innen zuhören, wenn sie über ihr eigenes Werk sprechen,

allerdings geht es in Z's Arbeiten um mehr, als diese Aussage es vermuten lässt. Ihre Themenwahl – besonders für die großen Werke – ist inhärent politisch: Fremdheit und kulturelle Codes in *Gaijin* (2001), Identität in *Voci*, der Klimawandel im *Carbon Song Cycle* (2012). Am relevantesten für das heutige politische Umfeld scheint *Baggage Allowance*

von 2010 zu sein, ein intermediales Werk, das bei einer Liveperformance in drei Teilen – in einer Galerie, als Installation und auf einer Webseite – gezeigt wird.⁴

Die amerikanische Soziologin Simone Browne versteht Flughafenkontrollen als Theater – besonders unter den Aspekt von Flughafensicherheit, die nach dem 9. September 2001 zum weltweiten Standard geworden ist – und als Modus schwarzer Unterdrückung.⁵ Beispiele dieses Sicherheitstheaters beinhalten das Ausziehen der Schuhe und Gürtel an den Fließbändern, die Ganzkörperkontrollen älterer Menschen, Vorschriften bei der Mitnahme von Flüssigkeiten usw. Diese Maßnahmen wurden dafür gemacht, um den Passagieren zu versichern, dass man ihr Wohlergehen ernst nimmt, obwohl sie in der Praxis wenig zur Verhinderung von Terroranschlägen beitragen. Sie sind außerdem diskriminierend: Browne zitiert einen Bericht des Accountability Offices der US-Regierung aus dem Jahr 2000 (also vor dem 9. September; heute ist die Lage sicherlich schlimmer), in dem herausgefunden wurde, dass schwarze Frauen eine neun Mal höhere Wahrscheinlichkeit als weiße Frauen hatten, nach einer Leibesvisitation durchleuchtet zu werden, obwohl es bloß halb so wahrscheinlich war, dass sie etwas ins Flugzeug schmuggelten. Eine weitere Studie von 1997 fand heraus, dass Frauen 74 Prozent aller

genauer überprüften Fluggäste ausmachen und schwarze Frauen darunter fast zwei Drittel dieser Zahl ausmachten.

In diesem Kontext beschreibt Browne *Baggage Allowance* als Beispiel einer post-9/11-»Form sozialen Erkundens, das verschiedene Möglichkeiten herausstellen kann, wie Menschen durch die Überwachungsmethoden an Flughäfen navigieren können, wie sie sich ihnen fügen oder wie sie sich ihnen widersetzen können.«⁶ (Das andere von Browne besprochene Kunstwerk ist Evan Roths Intervention *TSA Communication*, außerdem noch die digitale Installation *Terminal Zero One*, ausgestellt 2007 im Lester B. Pearson Flughafen in Toronto.) In einer Szene ihres Stücks rezitiert Z eine Liste von Sicherheitsfragen, die am Gepäckaufgabeschalter eines Flughafens gestellt werden. In einer anderen wird Z selbst zum Gepäck, rollt sich in einem Koffer zusammen, während ihre aufgezeichnete Stimme alle Unsicherheiten ins Ohr flüstert, die man während der Vorbereitung auf eine Reise haben kann (beinahe schon eine Liste über das Listenmachen!).

Für eine andere Szene lädt Z ihre Interviewpartner*innen dazu ein, Gegenstände zu nennen, die sie selbst in einen Reisekoffer packen würden. Ähnlich zur Alltagsroutine in *Simultaneous* kann eine solche Liste viel (und auf durchaus intime Art und Weise) über die Person aussagen, die sie aufstellt: ihre Reisevorlieben, der Grund für ihre Reise, wie sie selbst ihr Aussehen beschreiben und aufrechterhalten, welche medizinischen Bedürfnisse existieren, wie sie sich selbst unterhalten usw. Die Inhalte eines Reisekoffers können Grenzpolizist*innen auch dabei helfen, Passagiere für eine genauere Befragung auszuwählen. Kleidungsstücke, Arten von Haarpflegeprodukten oder religiöse Devotionalia können alle verwendet werden, um eine Untersuchung und mögliche Festnahme zu rechtfertigen.

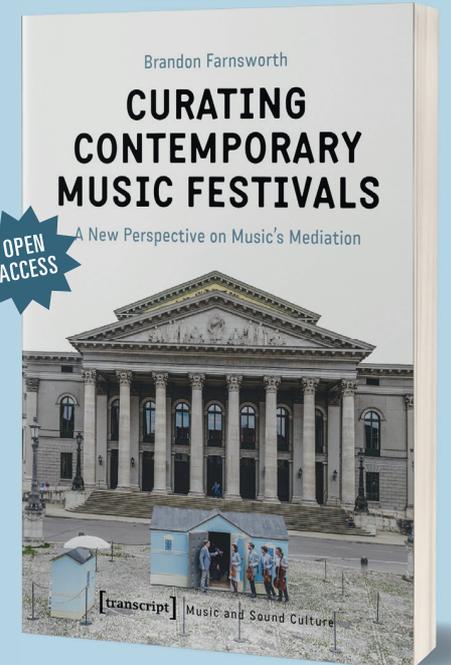
Z bietet ein Bild der Realität, in der individuelle Stimmen im Angesicht bürokratischer Strukturen

verstärkt werden, in der Worte, Stimmen und Körper miteinander interagieren können, um Identität zwischen multiplen semantischen, klanglichen und musikalischen Parametern zum Fließen zu bringen. Sie ist stolz auf ihren eigenen zentrumslosen musikalischen Hintergrund. Als junge Musikerin übte sie sich als bel canto-Sängerin, während sie in der Nacht als Folk- oder Punk-Singer-Songwriter auftrat: zwei hochgradig artifizielle Aufführungsstile mit ihren je ganz eigenen Regeln (die Punks sagten ihr, ihre Stimme sei zu gut ausgebildet; ihr Gesangslehrer sorgte sich um die Gefahr der anderen Musik für ihre Stimme). Erst als sie die Neue Musik entdeckte und begann, unabhängiger über Gattungskonventionen nachzudenken, fand sie eine Möglichkeit, diese beiden Seiten ihrer musikalischen Persönlichkeit miteinander zu verbinden: »Ich liebte das beides und ich wurde von beiden Lagern dafür verachtet, sie miteinander zu verbinden. Dann begann ich, mich für experimentelle Musik und zeitgenössische Musik zu interessieren, und dadurch fand ich heraus, dass man all diese Dinge nicht bloß in einem Konzertprogramm, sondern in einem einzigen Stück zusammenbringen kann.« Diese Pluralität fließt in die Art und Weise ein, in der sie die Welt und ihre Geschichten darstellt. Diese Geschichten sind an sich schon zentrumslos: Die Prozesse von Looping, Hören und Sortierung, die Z auf ihr Material anwendet, wie auch die vielfältigen stilistischen Sprünge, die ihren eigenen Gesang stets begleiten, erschaffen eine Art Brecht'scher Verfremdung, in der Z selbst die Rolle einer lebensüberdrüssigen bürokratischen Beobachterin einnimmt, die es ihr erlaubt, einen Kokon um sich zu schaffen – selbst dort noch, wo sie versucht, diese Blase nach ihrem eigenen Geschmack und ihrer Ästhetik folgend zu gestalten. Anstatt dass sie uns eine Kritik anbietet, hebt sie ironisch die Augenbrauen im Angesicht einer Realität, deren Strom und Vielstimmigkeit interessanter ist, als sie es sich selbst eingesteht.

Aus dem Englischen übersetzt von
Patrick Becker-Naydenov

1. George Lewis, »The Virtual Discourses of Pamela Z«, in: *Diaspora, Memory, Place*, Salah M. Hassan und Cheryl Finley (Hrsg.), Prestel Verlag, München 2008, S. 268-281, S. 268
2. Vgl. bspw. Thomas Purnell, William Idsardi und John Baugh, »Perceptual and Phonetic Experiments on American English Dialect Identification«, in: *Journal of Language and Social Psychology* 18, 1999, H. 1, S. 10-30
3. Lewis, S. 271
4. <http://www.pamelaz.com/BaggageAllowance/index.html>
5. Simone Browne, *Dark Matters: On the Surveillance of Blackness*, Durham, NC: Duke University Press 2015, Kapitel 4
6. Ebd., S. 134

Tim Rutherford-Johnson ist Autor von *Music after the Fall* und des seit langem bestehenden Blogs für neue Musik *The Rambler*. Er lebt in West Sussex.



Brandon Farnsworth
Curating Contemporary Music Festivals
A New Perspective on Music's Mediation

August 2020, 326 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 45,00 €, ISBN 978-3-8376-5243-7, Open Access

What does it mean to curate contemporary music festivals, and how can the concept be used to re-imagine the very premise of contemporary music itself? The volume focuses on two case studies, the Munich Biennale for New Music Theatre, and the Maerzmusik Festival at the Berliner Festspiele, putting them in a transdisciplinary history of curatorial practice, and showing what music curatorial practice can be.

[transcript] INDEPENDENT
ACADEMIC
PUBLISHING

Hell for Leather

Metal als Kunstform

Colin Lang

Stellen Sie sich vor, Sie ständen vor einer Galerie und würden laute Musik hören, die auf den Hof eines Gewerbegebiets in London schallt. Das würden Sie sich doch genauer anhören wollen, um herauszufinden, wer für dieses Spektakel verantwortlich ist und diesen Vibrationen auf den Grund gehen. Es klingt wie ein Konzert, aber den Umherstehenden ist es nicht gestattet, den Ort zu betreten, die Musiker*innen und Instrumente zu sehen, die ein solches Grollen produzieren, dass es die Wände zum Wackeln bringt und in den sich schüttelnden Körper einfährt, weil Subbässe bei 20 bis 60 Hz beinahe unhörbar sind. Wenn man sie aber bei einer Lautstärke von fast 130 Dezibel spielt, wie die Drone Metal Band Sunn O))) es an diesem Abend im Juni 2006 tat, dann treten Klänge auf, die man nicht akustisch hören, sondern bloß somatisch wahrnehmen kann und die Zuhörer*innen in Schallkammern verwandeln, die wie das Innenleben eines Gehörgangs vibrieren.

Dieses »Konzert« fand in Maureen Paleys Galerie statt und sobald die Musik geendet hatte, lud man das Publikum ein, all diese Lautsprecher, Instrumente und anderen technischen Geräte von Sunn O))) zu sehen, die von dem amerikanischen Künstler Banks Violette mit Salz verkrustet worden waren. In der Mitte des Ganzen lag eine zusammengebrochene schwarze Form (scheinbar lag Stephen O'Malley, der Mitbegründer der Band, während der ganzen Performance in diesem schwarzen Sarg), was dem Ganzen den Anstrich eines Tatorts gab – kein Blut, keine Zeugen und

Verstärker, die unspielbar wurden, nachdem man sie mit Salz überzogen hatte. Salz ist natürlich ein Konservierungsmittel, das den Zustand der Dinge so festhält, dass man sie später noch verwenden kann, aber in diesem Fall war die Haltbarmachung nicht für eine spätere Verwendung gedacht, sondern als Erinnerung an die Vergangenheit der Musik, die einst mit diesen Objekten erzeugt worden war. Die zusammengefallene schwarze Form im Zentrum dieser Konstellation erschien wie ein Umhang oder Vorhang, den man von der Stange geschnitten hatte.

Den Vorhang darf man sich vorstellen als Referenz an die antike Geschichte des Pythagoras, der daran glaubte, wenn er seine Schüler*innen von seinem Körper fernhielt, würde er bei ihnen eine höhere Konzentration auf die gesprochenen Worte erreichen. Gilt das auch für das Konzert von Sunn O)))? Es wäre sinnvoller zu sagen, dass der dunkle Lord über dieses abendliche Konzert gewacht hat und nicht der antike Mathematiker Pythagoras. Indes erlaubte die Situation durchaus, solche Vergleiche zu machen. In der jüngeren Geschichte des Klangs taucht Pierre Schaeffers Verwendung des Pythagoreischen Vorhangs auf, den er verwendet, um seinen Begriff von »Akusmatik« zu erklären – das absichtsvolle Auslösen eines Klangs von seiner Quelle. Schaeffers Philosophie des Hörens und der musikalischen Produktion, die *musique concrète*, verwendete Vorhänge als Metaphern für das Auditive im Kontrast zum Visuellen, weil Pythagoras selbst hoffte, dass seine Zuhörer*innen



Banks Violette, *SunnO)))* – (*black stage/coma mirror*), Stahlbeschläge, Sperrholz, Farbe, Fiberglas, getöntes Epoxid, Dimensionen variabel, 2006 © Banks Violette, courtesy Maureen Paley, London

*

nicht durch Mimik und Gestik abgelenkt werden, wenn er seinen Körper mit einem Vorhang verhüllt. Schaeffer wiederum galt die Akusmatik als eine Form des »reinen Hörens«, wo sich auch der Einfluss von Edmund Husserls Phänomenologie niederschlägt. Gespleißte Tonbandmusik würde da von selbst entstehen, eine Art autonomes Klangwesen, das seine Zuhörer*innen in den Zustand eines unbelasteten Hörens frei von allen Assoziationen und Bestrebungen, Klang und Klangquelle zu identifizieren, versetzen würde. Aber wie könnte man Husserl, Pythagoras und Schaeffer in diesem Totentanz beschwören, diesem abstrakt dröhnenden Geräusch, dass nur durch die seltsamsten Verbindungen in eine Beziehung zu seiner Quelle gerät? Wieso verwehrt man uns die Sicht auf die Vorgänge? Ist das etwa ein Streber-Metal, der seine eigene Phänomenologie ausbilden will?

Das Paris der Nachkriegszeit ist von diesem Drone Metal weit entfernt. Die Verbindungen sind aber dennoch da, wenn man an O'Malley denkt, der als Graphikdesigner Album Art für die Neuauflagen der von der 1958 gegründeten *Groupe de recherches musicales* (GRM) in den Pariser Studios ihrer Forschungseinrichtung zur Akusmatik aufgenommenen Pionierarbeiten zum Mischen und zur Klangcollage von Pierre Schaeffer gemacht hat. O'Malley ist mittlerweile nach Paris gezogen, eine ganz andere Welt als Seattle, wo Sunn O))) einmal begann. Es ist beinahe schon pervers, Sunn O))) ein derartiges Niveau klanglicher Kompetenz zuzugestehen, allerdings möchte ich vorschlagen, dass wie bei Schaeffer, dem das Hören Anfang und Ende der akusmatischen Erfahrung war, eine formalistische Richtung im Metal existiert, die außerhalb des besonnenen Gebiets von Tonband-

musik und Collage steht. Formalistisch ist sie, weil schon Schaeffer die bloße Idee eines Bedeutungsgehalts aus seiner Musik auslöschen wollte, um so die Zeichenkette zu unterbrechen, durch die von der Liveperformance bis zur naturalistischen Klangimitation von Industriemaschinen so viel im Musikleben pulsiert. Es wird beständig über das

schöpferischen Willens. Das Salzen trägt dazu bei, übertreibt geradezu diese Eigenschaften, die schon von vornherein im bildhauerischen Objekt angelegt sind. Anders als dies in der Malerei oder Fotografie der Fall ist, okkupiert die Skulptur die Bereiche und Räume, die auch wir beleben, auf dreidimensionale Art und Weise und zwingt uns

Woran liegt es also, dass der Metal so flexibel und anpassungsfähig ist?

abstrakte Wesen des Klangs gegrübelt, über seine nichtrepräsentationalen Effekte, aber erst Schaeffer gelang es, diese Abstraktion zu erden. Für Sunn O))), deren Name sich von den verwendeten Verstärkern ableitet, greift ein ganz ähnlicher Angriff auf diese Darstellbarkeit, so dass dieses Begräbnis ihrer Musik in einer Performance, in der man weder die Musiker*innen noch deren Handlung fetischisieren kann – einfach schon deshalb, weil sie den Blicken entzogen sind –, an sich schon vielsagend für die Überschneidungen zwischen Heavy Metal und den Künsten im Allgemeinen ist.

Violettes Verkrustungen waren das Ergebnis einer Zusammenarbeit von Metal und Bildhauerei, die beide vor dem Horizont von Zeitlichkeit operieren, an den Extremata des zeitlichen Spektrums zwischen Dauer und Stasis. Diese Achse definiert das Feld, in dem sowohl Sunn O))) als auch Violette tätig sind. Bildhauerei entfaltet die Zeit ihrer eigenen Erfahrung als Objekt, in der sie ist, was sie ist, aber nicht mehr länger am Prozess ihres eigenen Werdens teilhat. Violettes Aufmerksamkeit für diesen Zustand erlaubt ihm, sich mit seinen gesalzenen Instrumenten und Objekten dem ästhetisch Gegensätzlichen anzunähern, die formale Struktur der Zeit, in der Skulpturen als Erfahrungsgegenstände wirksam werden, explizit und sogar konkret zu machen. Solche Kunst ist anwesend, ohne je ganz tätig zu sein, steter Überrest irgendeines vorangegangenen Akts oder eines

so zum Nachdenken über die zeitlichen Beschränkungen unseres eigenen Daseins, das stets vom Schatten des Todes bedroht ist. Um eine völlige Perversion zu riskieren: Ist es nicht möglich über den phänomenologischen Tod und über Death Metal nachzudenken?

Die andere Seite dieser Medaille bildet die Aufführung von Musik in Konzertsituationen, die stets auf die Gegenwart bezogen ist und ihre Zeitlichkeit im Prozess streckt. Sunn O)))s deutliche Trennung zwischen dem Akt des Musikmachens und seiner Rezeption ist da ein Beleg für die Tatsache, dass jede gehörte Sekunde stets von der Möglichkeit des Nicht-Hörens – und in diesem Fall: des Nicht-Sehens – umwoben ist. Und dann konnte man an diesem Abend in Maureen Paleys Galerie etwas sehen, aber dies waren nur die Überreste des Abgelaufenen, die Spuren eines musikalischen Ereignisses, seine Asche ganz so wie das Salz, das die Instrumente von Sunn O))) überzog. Es gibt aber natürlich auch alltäglichere Umstände, um die es hier geht, wie beispielsweise das Moment, dass Violette es durch den Salzüberzug unmöglich machte, diese Instrumente und Verstärker je wieder benutzen zu können: Was vergangen ist, ist vergangen, was geschehen ist, ist geschehen.

*



Banks Violette, *SunnO)))* / *(Repeater) Decay / Coma Mirror*, Stahl, Eisenwaren, Sperrholz, Farbe, Fiberglas, getöntes Epoxid, Salz, Harz, Dimensionen variabel, 2006 © Banks Violette, courtesy Maureen Paley, London

Im Laufe der populären Musik seit den 1980er-Jahren, als Heavy Metal erstmals aufkam, hat dieses Genre es geschafft, beständig zu wachsen – sowohl innerlich bezüglich grundlegender musikalischer Formen und Paradigmen als auch äußerlich in der Welt von Kunst, Theater, Performance und sogar klassischen Konzertsälen. Wieso ist diese Entwicklung nicht auch bei Gattungen wie dem Hardcore Punk feststellbar, dessen Nachleben heute den Eindruck des Nachplapperns in einer hermetisch verschlossenen Echokammer macht? Woran liegt es also, dass der Metal so flexibel und anpassungsfähig ist? Ein kurzer Blick auf die Art und Weise, wie seine Gründer*innen das Genre im Verhältnis zu traditionelleren Liedstrukturen auffassten, ist hier vielleicht der richtige Einsatzpunkt.

Mitte der 1990er-Jahre entstand plötzlich eine Metal Band im Umfeld traditionellerer Indie Rock-Gruppen. Zunächst unter dem Namen The Champs (man wechselte ihn später auf Grund einer älteren Band gleichen Namens in den 1960er-Jahren) sind sie heute unter The Fucking Champs bekannt und schreiben weiterhin ihre hauptsächlich instrumentalen Songs, die sich

durch ausladenden Gebrauch von Gitarrenriffs und Shredding auszeichnen. Einen der Mitgründer von The Fucking Champs, Josh Smith, hat man mal während eines Festivals, auf dem sonst keine Metal Bands auftraten, interviewt und er machte dort als Einflussfaktor auf seine Musik besonders das stark, was die britische Presse in den 1980er-Jahren als NWOBHM (New Wave of British Heavy Metal) bezeichnet hat.

Obwohl unter diesem Begriff ganz unterschiedliche Ansätze zusammengefasst wurden, gab es für Smith dennoch einen gemeinsamen Nenner. Er spöttelte: »Die [NWOBHM] waren danach aus, Songs und Songstrukturen zu zerstören. Geradlinige Riffs vernichteten die traditionellen zyklischen Strukturen von Popsongs, die immer bloß von der Melodie zum Chorus, zum Break und dann wieder zurück bis zur Übelkeit gehen.« In Smiths Augen ist diese Linearität das wichtigste Strukturelement aus der NWOBHM, die metrisch-rhythmische Veränderungen über vorhersehbare Muster und formale Versatzstücke stellte. Jede Einlage schien dann Ewigkeiten anzudauern, völlig losgelöst, ohne je das Bedürfnis zu haben,

zurück in melodisch und zyklisch Bekanntes zurückzufallen. Linien würden den Kreis zerstören, seine Konturen in der Geschwindigkeit des Gitarrenspiels aufweichen. Metal meinte dort also etwas weitaus Technischeres als für die meisten Metalheads, er war dazu gedacht, Gewalt gegen die Vorhersehbarkeit weiter Teile der Popmu-

ihrer Wiedergabe durch die Verstärker, die zum Gegenstand des Werks werden – nicht, worum es im Gesangtext geht. Das Tempo kommt der Geschwindigkeit eines Gletschers gleich, langsam, sehr langsam (auf 73 Minuten aus *Earth 2* sind nur drei solcher ›Songs‹ angelegt) marschiert er durch unterschiedliche Taktarten, taktlose Episoden.

Hinter diesen dämonischen Wolken aus den Anlagen, auf die das Licht unheimlich strahlte, war es beinahe unmöglich irgendjemand auf der Bühne zu sehen.

sik auf einer formalen Ebene zu erreichen. The Fucking Champs nannten einige ihrer frühen Songs »NWOBHM« und »NWOBHM 2«, um über ihre Herkunft keine Zweifel zu lassen.

*

Sunn O))) wie auch andere Drone-Gruppen verwenden diese Linearität der Gründer*innen des Metals immer noch – allerdings mit zwei entscheidenden Unterschieden: Tempo und subharmonische Frequenzen. Songs, wenn man sie denn als solche bezeichnen will, füllen die Lücken und Zwischenräume aus, die üblicherweise zwischen den Noten des älteren Metals entstehen würden. Man schaue sich nur die Aufnahme *Earth 2* (untertitelt mit »Special Low Frequency Version«), der allseits bekannten, gleichnamigen Pioniere dieser Richtung an. Obwohl es hier eindeutige Akkordstrukturen und sogar ein oder zwei Einschläge bekannter Harmonien gibt (das Album klingt, als hätte man die Abspielgeschwindigkeit eines Tonbands stark verringert), versinkt die Musik immer tiefer und tiefer in den dunklen Abgrund von Feedback und Crunch. Sie wird launisch und pessimistisch ohne je ein Wort zu sagen oder die eigene Dunkelheit an sich einmal zu reflektieren. Wie jeder gute formalistische Bildhauer sind es die Einschränkungen des Mediums Gitarre und

Das ist alles die Dunkelheit selbst, eine Akusmatik des Bösen, um Schaeffers Wortschöpfung zu verwenden, die unter die Haut wie in die Erde einfährt, das ewige Höllenfeuer der Zeit und sein Ende in der gelebten Erfahrung. Das ist genug, um den eigenen Glauben zu verlieren.

Sunn O))) verwendet Baritongitarren, die häufig auf a gestimmt wurden, um ihren akustischen Schaden anzurichten. Dies funktioniert allerdings nur manchmal, weil die Aufnahme- und Wiedergabegeräte kaum dazu in der Lage sind, die volle Bandbreite dieser Musik für den Heimgebrauch zu vermitteln. Diese Musik zu sehen oder sie nicht zu sehen, ist, ganz so wie in London, etwas ganz anderes, wenn der gesamte Konzertraum, seine Wände und Böden durch die gerichteten oder ungerichteten Bassfrequenzen rundherum grollen. Die buchstäbliche Unterwelt unter deinen Füßen wird da beschworen – nicht bloß assoziativ, sondern in der konkreten Wirklichkeit. Wenigstens während ihres Berliner Konzerts im Juli 2019 wurde der Festsaal in eine Gewitterkammer verwandelt, drückend heiß, aber mit vollständiger Lichtershow und Rauchmaschinen. Hinter diesen dämonischen Wolken aus den Anlagen, auf die das Licht unheimlich strahlte, war es beinahe unmöglich irgendjemand auf der Bühne zu sehen – ganz so wie Pythagoras. Wenn zeitweise Lücken in diesem Vorhang klafften, konnte man

zwei Riesen ausmachen, die in ihren Umhängen wie Druiden aussahen und von Zeit zu Zeit wie in einem magischen Ritual ihre Gitarren durch den Qualm stießen. Nach der Aufführung bemerkte ich gegenüber einem Freund (denn während des Konzerts konnte man für 90 Minuten ohne Unterbrechung niemanden sehen oder hören), dass wir gemeinsam durch die Hölle gegangen seien. Das war die beste Aufführung, die ich seit Jahren erlebt habe, völlig in sich stimmig von den Lichteffekten über den Rauch, der irgendwann aus meinem eigenen Mund zu kommen schien, bis hin zu den Bassklängen, die meinen ganzen Körper durchrüttelt hatten. *Life Metal* hieß dieses Album, als ironisches Spiel mit ›Death Metal‹, für das die Band herumtourte und an diesem Abend eine gar nicht so subtile Referenz an die Idee einer gelebten Erfahrung machte.

Als Komplex formaler Prinzipien hat der Metal heute auch den Parnassus von klassischer und zeitgenössischer Musik erklimmt, wo Protagonisten wie Bernhard Gander mit seiner Verquickung von Karneval und Atonalität sowie klassisch ausgebildeten Sänger*innen tätig sind und der auf Teufel komm raus darauf aus ist, mit den inneren Gepflogenheiten musikalischer Werke wie beispielsweise in »Take Death« zu spielen. Die Zukunft der neuen Musik des Metals ist klar (ist sie dunkel?), wo jüngere Komponist*innen wie Jeanne Artemis Strieder und das Kollektiv Coma Cluster Void strafenden Death Metal ausstoßen, der sich durch komplexe Taktarten und geräuschhafte Breaks auszeichnet. Was sagt dies nun alles über die künstlerische Seite des Metals? Nun, sehr wenig, wenn man der Stoßrichtung auf der semantischen Ebene mit ihren verschiedenen Bedeutungen folgt – der Lebensstil, das lange Haar, die engen Jeans beispielsweise. Nein, Metal ist heute nicht die strukturalistische Revolution des Zeichens – das ist etwas für die Hippies. Metal ist heute so etwas wie der Tod des Zeichens, ein lang-

samer, qualvoller und dunkel atmosphärischer Soundtrack für den Weg in die Hölle, wo das Ich ausgemerzt und von den klanglichen Extremen überwältigt wird. Da würde Pythagoras vor Neid erblassen!

*Aus dem Englischen übersetzt von
Patrick Becker-Naydenov*

Colin Lang ist ein unabhängiger Wissenschaftler mit Sitz in Berlin, der u.a. über Klang in der Bildenden Kunst lehrt, Vorträge hält und schreibt. Er ist kein großer Metalhead, aber er schleicht sich in alles ein, was mit Untergangsstimmungen zu tun hat – wenn er kann. Sein tägliches Brot verdient er als Senior Editor des Spike Art Magazine.

Fragile Solidaritäten

Auf der Suche nach Safer Spaces – das Festival acting in concert

Jolinde Hüchtker

Fensterfronten trennen die Musik von der kleinen Stadt, auf der einen Seite tauchen tanzende Körper in blaues Licht, auf der anderen wird es schon dunkel. Ab und zu bleibt jemand stehen und blickt durch das Glas hinein. Durch die kaum erhöhte Bühne stehen sich Künstler*in und Publikum direkt gegenüber. Wenn acting in concert zum Festival einlädt, soll ein Raum entstehen, in dem sich möglichst viele Menschen sicher und ermächtigt fühlen, »not necessarily more united, but – in concert – less alone«.

Einen Ort schaffen, der besser ist als die Realität – ein Versprechen vieler Festivals. Die Wortwahl ähnelt sich dabei: So schreibt das Fusion-Festival, für fünf Tage eine Parallelgesellschaft entstehen zu lassen und das MaerzMusik-Festival »öffnet einen Raum« und »versteht sich als Ort« für künstlerische Erfahrungen. Das 3hd-Festival bezeichnet sich in diesem Herbst als »queerfeministisches Biotop«. Eine räumliche und zeitliche Abgrenzung vom Alltag, von der Gesellschaft – oft von ihren Unterdrückungsmechanismen oder ihrer Vereinzelung. Doch dass die Gesellschaft nicht draußen bleibt, zeigen auch die drastischen Vorfälle sexualisierter Gewalt beim Musikfestival Monis Rache, das zynischerweise vorab mit den Worten »Tschüss, Gesellschaft« warb.

Wie soll das überhaupt funktionieren, einen Raum zu organisieren, der weniger toxisch ist als die Gesellschaft selbst? Auch das Festival acting in concert stellt sich diese Frage. acting in concert gibt es seit 2017 in der Ruhrgebietsstadt Witten.

Das Label setzt einer meist sexistisch, queerfeindlich und rassistisch geprägten Clubszene ein kleines Festival entgegen, das anders sein soll: »neue Bilder und ein anderes Jetzt« innerhalb und außerhalb der Musik, ein Kontext für queere und postkoloniale Projekte im Ruhrgebiet. Diese neuen Bilder entstanden in den letzten Jahren zwischen experimenteller elektronischer Musik, Hip-Hop-Konzerten, Gesprächsrunden zu postkolonialer Theorie und anderen Formaten.

Organisiert wird das unregelmäßig stattfindende Festival von sandy, im ersten Jahr in einem kleinen Team, inzwischen alleine. Ganz alleine allerdings nie, es helfen ihm immer viele Leute bei Fragen, Texten, Entscheidungen und vor Ort. »Ich weiß nicht, was zuerst kam: Butler lesen oder in Berlin das erste Mal auf einer queeren Party sein«, erzählt sandy. Vor etwa fünf Jahren war er in der Hauptstadt feiern, Berührungspunkte zu einer queeren Szene gab es bis dahin kaum. »Ich hatte vorher schon das Gefühl, dass ich damit was zu tun habe«, sagt er über Queerness. »Auf dieser Party hat es zehn Minuten gedauert und Normen, was und wen ich schön finde, haben sich aufgelöst.« Darum geht es ihm auch bei acting in concert: Das Erproben sicherer und ermächtigender Räume hieß, dass möglichst jede*r unabhängig davon, wie gut sie*er zur gesellschaftlichen Norm passt, unkommentiert bleiben und sich wohlfühlen kann.

Gespräch zu »Queering and decolonizing spaces« mit Shaheen Wacker, Neda Sanai, Vika Kirchenbauer © Lea Hopp

Das erste Festival war »eine Suche nach Zugehörigkeit, ein Protest gegen eine Form von Normativität und Ausschluss und dagegen, dass ich alles so langweilig und blöd fand in der Stadt«, erinnert sandy sich. Er hält es für notwendig, solche Formate auch abseits der Großstädte entstehen zu lassen. Neben den zwei Festivals war acting in concert immer wieder zu Gast: bei PACT Zollverein in Essen oder in der Eve Bar, die ehemals zum Schauspielhaus Bochum gehörte. Die Festivals und von acting in concert organisierte Konzerte finden im [...] raum in Witten statt, einem Café und offenen Arbeitsraum, der allein durch seine Größe Konzerte intim werden lässt.

In den [...] raum passen, dicht an dicht, etwa

100 Menschen, so viele waren im Oktober 2018 auch da. Links standen sie direkt an der Glasscheibe, hinter der die Wiesenstraße liegt. Gegenüber zwei Garagentore, ein Frisör, daneben ein Restaurant und ein Laden für Berufsbekleidung. Viele Studierende treffen sich im sogenannten Wiesenviertel, aber auch ältere Stammgäst*innen, die dort ihr abendliches Bier trinken, Eltern auf dem Rückweg vom Bioladen. In der Kneipe ein paar Meter weiter laufen Fußballspiele.

»Ich war aufgeregt, dass das Festival wieder stattfindet«, sagt Tabea, die in Witten lebt und schon mehrmals bei acting in concert war. Ihre Leidenschaft für die Sängerin slimgirl fat habe beim Festival 2018 begonnen, »sie hat so eine



Power auf die Stage gebracht«. slimgirl fat singt, schreit hinter dem kleinen Mischpult in ihr Mikro, dark pop vielleicht. Vom Bass schaukelt das Wasser in ihrem Glas, das Publikum violett angestrahlt. Ein bisschen verguckt sich Tabea an dem Abend in die französische Rapperin Lala & ce, die später mit ordentlich Trap und Autotune auf der Bühne steht. Beim Festival seien Welten aufeinandergeprallt, sagt Tabea. Nicht nur musikalisch.

acting in concert lädt Künstler*innen nach Witten ein, die sonst weniger im Stadtbild auftauchen: mehr als queer lesbare Menschen und Black and People of Color (BPoC), mehr weibliche Menschen als es die männlich dominierte Konzertszene gewohnt ist. »Ich habe mich gefragt, was man den Künstler*innen hier an Schutzraum bieten kann«, erzählt Tabea. Und auch für die Gäste sollte ein Raum entstehen, in dem sie sich möglichst geschützt fühlen – explizit offen für alle, besonders für von Rassismus, Sexismus und Queerfeindlichkeit betroffene Menschen. Im ersten Jahr wurden gezielt weibliche und trans Jugendliche eingeladen und auch heute treffen sich bei Veranstaltungen von acting in concert Teile der queeren und feministischen Szene Wittens.

Was Safer Spaces sein können

An einem Festivalabend 2018, erinnert sich sandy, sei parallel ein Fußballspiel gewesen. »Fußballfans standen am Fenster, haben gefaßt – die schöne Atmosphäre bei den Festivals ist erstmal fragil.« Tabea erzählt: »Durch die große Glasfront haben Leute reingeguckt, die vorbeigelaufen sind. Ich habe mich ausgestellt gefühlt.« Für sie ergibt sich daraus eine Spannung: »Klar dürfen alle hier rein, das ist ein offener Raum. Aber in diese Intimität andere Leute reinzuholen gefährdet auch den vulnerablen Space.« Was ist das für ein »Space«, der als fragil, intim und vulnerabel beschrieben wird und wie kommt er zustande?

Auf der Toilette im [...] raum hängen noch

immer die Zettel, die sandy beim Festival an den Wänden verteilt hat. Darauf steht unter anderem: »Achtet auf den Raum, den ihr einnehmt und hinterfragt eure Privilegien – jede Person hat ein Recht auf Undurchsichtigkeit und unkommentiert zu bleiben, wenn sie es möchte. Lasst uns gemeinsam Konzepte von kindness und awareness erproben und dafür sorgen, dass rassistisches, homofeindliches, transfeindliches, cis-normatives, sexistisches und anderweitig diskriminierendes Verhalten hier keinen Platz findet – meldet euch an der Bar, wenn ihr euch unwohl fühlt.«

»Alle waren so lieb zueinander«, sagt sandy. Man habe darauf geachtet, dass andere genug Platz haben, nichts auf dem Boden rumliegt, leere Bierflaschen zur Theke zurückgebracht werden. »Die Atmosphäre war: Man macht das gemeinsam und ist für diesen Raum verantwortlich.« In dieser Atmosphäre hätten sich Blickhierarchien für ihn aufgelöst: »Ich erkläre mir das über eine Form der Kollektivität.«

Schon in Kurationspraxis und Festivalorganisation versucht sandy, diese Konzepte von Kollektivität und Awareness mitzudenken. In der Kulturanalyse würden viele in eine Falle tappen, wenn sie ein vielfältiges Programm kuratieren wollen, erzählt er: »Wenn man mit *weißen*¹ cis-Männern anfängt, kommt man in die blöde Situation, die anderen Gruppen dann noch zu »brauchen.« Wer nicht explizit nach queeren und BPoC Künstler*innen suche, lande unwillkürlich bei *weißen* cis-Männern, einfach weil sie »mehr gepusht werden und Raum einnehmen«. Er versuche, die Hierarchie zwischen Künstler*in und Kurator*in abzubauen, indem er Künstler*innen fragt, wen sie gerne einladen würden. Das sieht er andererseits kritisch: Indem er mit den Ideen anderer ein Festival organisiere, reproduziere er auch koloniale Formen von Wissensaneignung. Deswegen wolle er die Co-Kuration zukünftig bezahlen.

Denn wichtig ist ihm auch, seine Kapitalismus-

kritik in die Praxis miteinzubeziehen: »Ich würde gerne Honorare über der üblichen Prekarität zahlen.« Dieses Jahr stellt er wieder Förderanträge. »Damit die Künstler*innen nicht ins Kaff fahren und nach ihrem Auftritt direkt wieder zurück, weil sie weiter arbeiten müssen, sondern noch etwas dableiben können, wenn sie Lust haben.«

Vor acting in concert wusste sandy nicht, was

Safe Space heißt für mich gar nicht, dass niemand sich diskriminierend verhält, sondern dass genug Leute da sind, die diskriminierungssensibel sind.

Awareness bedeutet. Bei den Festivals gibt es jetzt vor Ort Ansprechpartner*innen für die Künstler*innen und ein markiertes Awareness-Team, an das man sich während der Veranstaltungen wenden kann. Nicht alles ist dabei gut gelaufen: »Zum Glück wurde das Team nicht gebraucht, es war nicht geschult.«

Die Awareness-Arbeit wurde nicht bezahlt, da das Geld für das Programm ausgegeben wurde. »Rückblickend tut mir das weh«, sagt er. Auch acting in concert ist nicht immun gegen hegemoniale Muster in der Veranstaltungsbranche: »Erstmal muss alles andere bezahlt werden. Das Programm ist eine klassische Priorität, weil es Fame bringt. Die emotionale Arbeit wird immer erst vom allerletzten Geld bezahlt, wenn überhaupt«, kritisiert er. Inzwischen ist sein Awareness-Begriff radikaler geworden und er versucht, ihn auch in Praxis und Alltag umzusetzen: »Die Person, die sich bedroht fühlt, bestimmt, was bedrohlich ist.«

Dieses Gefühl der Bedrohung kennt auch Tabea und ist erleichtert, dass es bei acting in concert anders war. Sie sei damit großgeworden, sich nicht sicher zu fühlen. »Ich bin so gewöhnt an die Unsicherheit, dass es schwer ist, sie zu benennen«, sagt sie. Je unsicherer sie sich fühle, desto schneller könne sie reagieren: »Leute wegschubsen, die mich anfassen«. Sie sei viel unfreier in ihrem

Körper, schaue in einem Raum nach der Tür, tanze eher an der Wand.

Bei acting in concert kann Tabea diese Muster ablegen. »Safe Space heißt für mich gar nicht, dass niemand sich diskriminierend verhält, sondern dass genug Leute da sind, die diskriminierungssensibel sind. Zu denen ich gehen kann, wenn was ist«, meint sie.

»Ich habe mich viel aufgehobener gefühlt als sonst bei Partys«, erzählt sie. Dieses sich aufgehoben oder geborgen fühlen ist übersetzbar mit »to be comfortable«. Und »comfort«, schreibt die Philosophin Sara Ahmed in »A Phenomenology of Whiteness«, sei ein Verschwimmen der Grenze zwischen eigenem Körper und Welt, so dass kaum zu bestimmen sei, wo das Eine endet und das Andere anfängt. Auf diese Art zu verschwinden sei jedoch meist *weißen* Körpern vorbehalten, so Ahmed. Andere Körper seien sichtbarer, ihre Ankunft bemerkbarer.² Nicht-*weiße* Körper gehören dazu, häufig auch queere Körper.

Ein Safer Space, ein Raum, in dem sich möglichst viele Menschen geborgen fühlen, kann demnach einer sein, in dem kaum Körper sichtbar sind als andere. Doch wer bleibt sichtbar? Wer fühlt sich sicher, wer nicht? Ein Safer Space ist nicht universell. Tabea fühle sich sicherer in Kontexten, in denen Menschen sind, die sie als queer oder migrantisch liest. »Vielleicht teilen sie meine politischen Ansichten, aber vielleicht machen sie auch einfach Erfahrungen, die ich auch mache und vielleicht reicht das schon.« Obwohl sie sich aufgehoben gefühlt habe, hat sie Sorge, auszusprechen, dass acting in concert ein Safe Space war: »Gegenüber einer BPoC wäre es vielleicht anmaßend, das zu behaupten.«



COOL FOR YOU bei acting in concert 2020 © Lea Hopp

Das Ruhrgebiet zwischen Prekarität und Rechtsruck

sandy erzählt von einem jungen, mehrheitlich weißen Publikum bei den Festivalausgaben. Witten ist eine mittelgroße Stadt, in der das Edelstahlwerk keine vier Kilometer von der Privatuniversität liegt, abgesehen von den Studierenden ist der Altersdurchschnitt hoch. Im letzten Jahr war acting in concert bei PACT Zollverein in Essen eingeladen. Will man von Witten aus nach Essen, fährt die Regionalbahn an Wattenscheid vorbei, dem Bochumer Stadtteil mit der höchsten Arbeitslosigkeit. Mehr als jede*r Fünfte ist im Ruhrgebiet von Armut bedroht – zum Vergleich: In München sind es halb so viele.

sandy macht Prekarität mitverantwortlich dafür, dass es im Ruhrgebiet »so wenig und langsam gelingt, stabile Communities aufzubauen, in denen man sich wohlfühlt«. Leute würden aus dem Ruhrgebiet immer wieder wegziehen, es sei

ein ständig neues Aufbauen. Viele fühlen sich vereinzelt. »Vielleicht haben wir zu oft mit unserem eigenen Scheiß zu tun.« Im Ruhrgebiet falle schützende Arbeit leicht auseinander, während sie sich gegen das Außen behaupten will. Explizite Schutzräume für Queers und BPoC gebe es nur wenige.

Wie der Rest des Landes hat auch das Ruhrgebiet ein Problem mit Rechtsextremismus. Durch den Essener Stadtteil Steele läuft regelmäßig eine rechtsextreme Bürgerwehr um einzuschüchtern. Im Wittener Wiesenviertel kleben oft Sticker der Identitären Bewegung an den Laternen und nach der Wahl im September ist die AfD auch in den Kommunalparlamenten NRWs angekommen. Der Rechtsruck sorge immer wieder für Verwirrung und Ablenkung, erzählt sandy: »Man beschäftigt sich mit rechten Phänomenen, das macht einen halt bekloppt.« Aus dieser Erfahrung heraus habe er aber immer klarer entschieden, mit denen arbei-

ten zu wollen, die darunter leiden und sich nicht an der Rechten und der Mehrheitsgesellschaft abzuarbeiten.

Vom Hauptbahnhof Essen bringt eine*n die Straßenbahn bis zur Station Zollverein. Zu Fuß: über das Gelände des ehemaligen Steinkohlebergwerks, vorbei an den Schachtanlagen, durch

beispielsweise rassistische Ausschlüsse oder Ausschlüsse von trans Personen in sogenannten Frauenräumen«, sagt sie. Es sei gut, wenn es Schutzräume gebe, das hieße im Umkehrschluss aber nicht, dass davon keine Gewalt ausgehe. »Das eigene Bedürfnis auf Schutz vor Anderen, kann ja durchaus auch selbstgerecht und diskriminierend

Wenn Safer Spaces angestrebt werden, entstehen oft exklusive, gelabelte Orte.

die bis in die 80er Jahre Kohle zu Tage befördert wurde. In der sogenannten Kaue, dem ehemaligen Umkleide- und Waschraum der Bergleute, sitzt heute PACT Zollverein. Hohe Decken, Fotografien an den Backsteinwänden – Industriekultur herausgeputzt für internationalen Tanz und Performance. Im weiß gefliesten Waschraum eine Bühne, auf der auch Vika Kirchenbauer mit ihrem Projekt COOL FOR YOU im letzten Jahr stand. Sie war schon dreimal bei acting in concert zu Gast.

Vika verarbeitet in ihrer Musik antikoniale Themen, »sampling as critique«, wie sie es nennt. Sie setzt Chöre, die beispielsweise im 18. Jahrhundert in den Südstaaten der USA entstanden sind, neu zusammen, spielt mit der Metrik von Musik und ihren Dissonanzen. Aus Chorelementen, die aus einem historischen Kontext der Unterdrückung stammen, entsteht ein Klang, der sich genau gegen diese Ursprünge wehrt. »Queerness ist irgendwie da«, sagt sie über ihre Musik, »aber dieser Teil meiner Identität ist nicht zentral, wichtiger ist im Kontext meiner Recherche zur Gewaltgeschichte von Musik sicherlich meine eigene whiteness.«

Auch ihre eigene Sicherheit will sie nicht zum Zentrum machen, mit dem Begriff Safer Spaces ist sie eher vorsichtig. »Wenn Safer Spaces angestrebt werden, entstehen oft exklusive, gelabelte Orte. Historisch – und auch gegenwärtig – hat so etwas zu verschiedenen Ausgrenzungen geführt:

sein. Gewalt ist ja nicht weg, nur weil man sich das wünscht.«

Sie findet es wichtig, viele Formen von Kultur zugänglich zu machen – aber auch verschiedenste kulturelle Praxen als gleichwertige »Kultur« wahrzunehmen. »Experimentelle elektronische Musik ist keine klassische Arbeiterklassenmusik und mit einer bestimmten Exklusivität konnotiert«, merkt sie an. Ausgrenzen sollte ein Festival aber nicht. »Wenn dort Jüngere reinschneien, die vielleicht ihre Queerness noch nicht entdeckt haben und einen Zugang zu sich selbst finden, hat sich das Festival gelohnt. Selbst wenn es über die Jahre nur zwei oder eine Handvoll sind.« Völlige Sicherheit sei eine Illusion, gerade in Witten. Dennoch habe sich der Raum so sicher angefühlt, wie es in diesem Umfeld möglich sei.

sandy wünscht sich darin mehr Kontinuität, unabhängig von den Festivals. Im September brachte acting in concert deswegen eine erste Compilation heraus – *fragile solidarities*. Elf Tracks von elf Künstler*innen, der chorale Gesang von COOL FOR YOU trifft auf türkischen Pop, trifft auf Drum'n'Base, trifft auf Ambient- und Noise-Elemente – Genres verschwimmen völlig, wie es typisch für acting in concert ist, ein Label das »gender und genre bending« praktizieren will. Die Einnahmen der Compilation sollen an Gruppen gehen, die antirassistische Arbeit im Ruhrgebiet machen und queere und BPoC-Communities

unterstützen – gegen die Vereinzelung, für mehr Stabilität.

Der Titel stellt implizit auch die Frage, wie Solidarität weniger zerbrechlich gestaltet werden kann. »Was hält mich davon ab, radikaler und verbindlicher solidarisch zu sein?«, fragt sandy sich. Er benennt Neoliberalismus als Ursache: »Wahrscheinlich sind wir beschäftigt mit unserem Hamsterrad, dem nächsten Projekt oder der Selbstverwirklichung.«

Die Künstlerin Doll Face, die zusammen mit Cousin einen Track für die Compilation beige-

Ihn fasziniert »Deconstructed Music«, eine Entwicklung der Club- und DJ-Kultur. Entstanden sei sie aus »Gefühlen der Verwirrung und Enteignung im Angesicht eines weiß und hetero dominierten und schablonenhaften Nachtlebens«, schreibt Musikjournalist*in Andra Nikolayi. Der Klang: oft dreckig, roh und gleichzeitig tief emotional. sandy mag auch Musik, die man vielleicht kitschig nennen würde: »Das ist ein Safer Space für mich zum Hören.« Dass hinter dem Labeln von Musikstilen als platt und kitschig oft auch Klassismen stecken, denkt er mit.

Einen intimen Ort schaffen, der offen ist für alle. Sensibilität für Diskriminierungsmuster erwarten, aber keine Ausschlüsse produzieren.

steuert hat, assoziiert mit Fragilität eine Offenheit für Kritik, eine Sensibilität im besten Sinne. Das beobachtet sie auch bei acting in concert. Neben der Musik arbeitet Katharina Merten aka Doll Face als Sound- und Videokünstlerin fürs Theater, dort erlebe sie viel »patriarchale und hierarchische Scheiße«. Bei acting in concert hingegen vertraue sie darauf, dass transparent gearbeitet werde. Im Dezember veröffentlicht sie mit acting in concert ihre erste EP. Die EP featured die Künstler*innen baby punk, Cousin, Lamb Kebab und Luke Fierce. Auch der Track »Bel Air«, der schon auf der Compilation erschien, wird darauf zu finden sein. »Bel Air« ist vielleicht vertonte Geborgenheit.

Am Anfang von acting in concert habe sandy beim Kuratieren Sounds gesucht, die möglichst wenig mit Althergebrachtem verbunden seien, also auch mit den Machtverhältnissen, in denen die Musik entstanden sei. Country, Indie, alter Pop: »Ich habe nicht ausgehalten, wie das klingt.« Jetzt baut er einen Country-Song wahrscheinlich in seinen nächsten DJ-Mix ein. »Künstler*innen besetzen die Sounds neu, mit einer anderen politischen Agenda.«

Etwas mehr Geborgenheit

»Ich würde gerne einen Safer Space für mehr als weiße Akademiker*innen schaffen«, sagt er. Auch deswegen will er die Organisation des nächsten Festivals, das im Frühjahr stattfinden soll, gerne kollektiver gestalten, mehr Perspektiven miteinbeziehen: vielleicht andere Labels oder Künstler*innen Abende kuratieren lassen, möglichst viele Leute einbinden in Running Order, Barschichten, Awareness-Team, die dafür auch bezahlt werden.

Bei acting in concert werden Spannungen sichtbar, die auch sonst existieren: Einen intimen Ort schaffen, der offen ist für alle. Sensibilität für Diskriminierungsmuster erwarten, aber keine Ausschlüsse produzieren. Nicht labeln wollen, gleichzeitig über »die Queers« sprechen. In einem weiß dominierten Raum BPoC ermächtigen wollen. Sicherheit suchen und sie nie vollständig erreichen – weil man nie weiß, ob man selbst für jemanden eine Bedrohung ist.

Die Fußballfans, die beim letzten Festival vor der Fensterscheibe standen, wurden schnell bemerkt. Jemand ging raus und bat sie, weiterzugehen. Später seien drei Jungs reingekommen, die

sich danebenbenahmen, erzählt sandy. »Irgendwie haben alle direkt gemerkt, dass Leute reinkommen, die extrem viel Raum einnehmen. Es war sofort eine nervöse Atmosphäre da.« Die drei wurden rausgeworfen. Es gibt keine Safe Spaces und dennoch gab acting in concert einigen Geborgenheit, »vielleicht etwas mehr als normalerweise in Witten«, sagt sandy.

Nach dem Festival ist dieses Gefühl dann erst mal weg. Am nächsten Tag denkt er immer: »Scheiße, jetzt ist alles wieder normal.« Was bleibt, ist vielleicht weniger sichtbar: die Frage, welche Rolle das eigene Weiß-Sein spiele, wenn man zu Abdu Alis radikaler Schwarzer Perspektive beim Rap-Konzert 2017 getanzt hat. Gespräche über eigene Vorurteile, die unter [...] raum-Mitarbeitenden entstanden sind. Dass Tabea erzählt: »Zwei Menschen, von denen ich nicht wusste, dass sie in gay-Beziehungen sind, waren beim Festival offen mit Partner*in unterwegs.« Was es mit Menschen macht, dass solche Räume in Witten existieren können, wenn auch zerbrechlich.

1. »weiß« wird in diesem Kontext kursiv und klein geschrieben, um zu betonen, dass es dabei nicht um eine Hautfarbe geht, sondern um Privilegien von Menschen, die nicht von Rassismus betroffen sind. Ebenso wird »Schwarz« großgeschrieben – es handelt sich um eine politische Selbstbezeichnung, die auf eine gemeinsame Erfahrung von Rassismus hinweist. 2. Ahmed, Sara (2007): »A Phenomenology of Whiteness.« In: *Feminist Theory*. SAGE Publications. Vol. 8(2): S. 149–168.

Jolinde Hüchtker ist freie Journalistin zwischen dem Ruhrgebiet und Berlin, schreibt vorzugsweise feministisch und hat es die letzten Monate durch die Pandemie geschafft, indem sie sich das Auflegen beibrachte.

New Ethnic Becoming

Eine Annäherung an schlaue künstliche Stimmen

Friedemann Dupelius

Was für ein Eigenleben können Stimmen erhalten, wenn sie computergeneriert sind: Abgelöst von einer Sprecher*in werden sie auf besondere Weise Teil des täglichen Lebens und zum Tool künstlerischer Arbeiten. Dieser Text ist der neueste Teil einer von Friedemann Dupelius langfristig angelegten Recherche über künstliche Stimmen in Alltag, Technologie, Musik und Kunst.

Unsichtbar und körperlos haben sich die künstlichen Stimmen in unseren Alltag geschlichen. Sie sprechen zu uns aus Smartphones und schlaun Lautsprechern im Wohnzimmer, helfen beim Navigieren auf Bundesstraße und Datenautobahn. Sie wollen, dass wir weniger Screen Time verbringen, versprechen Freiheit der Bewegungen und Blicke, weniger viereckige Augen und mehr Intuition bei der Mensch-Maschine-Kommunikation. Dabei geben sie zunehmend vor, selbst ein Mensch zu sein – oder zumindest wie einer zu klingen. Das macht die Sache so heikel wie reizvoll. »Voice first!« heißt es seit rund zwei Jahren auf den Blogs und Newsportalen der Tech-Welt, nach »online first« und »mobile first« befinden wir uns demnach mitten in einem erneuten Paradigmenwechsel.

Nur folgerichtig setzen sich in jüngerer Zeit auch Musiker*innen und Künstler*innen mit synthetischen Stimmen auseinander. Deren künstlerische Verwendungszwecke sind so wandelbar wie die Entwicklung der Sprachsynthese an sich.

Dabei docken diese Projekte immer auch an die technologischen, humanistischen und ethischen Fragen an, die uns jene Stimmen stellen.¹

Industrie & Alltag

Im September 2016 begann mit der Einführung von Amazon Echo auch in Deutschland das Zeitalter der Smart Speakers. Einer Studie der Digital-Agentur Beyto aus dem Mai 2020 zufolge hat jede*r vierte Deutsche einen Smart Speaker zu Hause.² Der weltweite Absatz der intelligenten Sprachsysteme belief sich im 2. Quartal 2020 auf 30 Millionen. Marktführer ist Amazon mit 21,6 Prozent. Bis 2023 wird ein jährliches Wachstum von 35 Prozent pro Jahr prognostiziert. Smart Speakers wie Amazon Echo, Google Home, Google Nest oder der Apple Homepod werden der Studie nach vorrangig benutzt, um Alltag und Zuhause zu organisieren, Musik zu streamen oder Fragen zu beantworten. Hinzu kommen die Milliarden Smartphones, mit denen User*innen in verbale Kommunikation mit Siri (Apple), Google Assistant oder Cortana (Microsoft) in Verbindung treten können. Bereits 2020 erfolgt rund ein Drittel der Internetnutzung ohne Bildschirm.

Im Windschatten dieser Entwicklung sind neue Berufszweige und Unternehmen entstanden, die sich auf VUX (Voice User Interaction) und VUI (Voice User Interface) Design spezialisiert haben.

Die promovierte Linguistin Laura Dreessen hat hier ihre Nische gefunden und betreut als Teil der VUI.Agency die Entwicklung sprachbasier-

ter Kommunikationssysteme für verschiedenste Kund*innen. Sie bezeichnet sich selbst als »Voice Architektin«. Ausgehend von ihrem linguistischen Fachwissen kann sie jeden Schritt von der Spracherkennung bis zur -ausgabe nachvollziehen. »Ich kann Maschinen das Sprechen beibringen, weil sich mein Studium ständig um das Abstrahieren von Sprache gedreht hat. Durch die linguistische Methodik hatte ich die optimale Vorbereitung, um Tausende von Sprachdaten zu sortieren und für Kommunikationsprozesse aufzubereiten.« In der VUI.Agency und den bislang wenigen anderen vergleichbaren Startups im deutschsprachigen Raum arbeiten interdisziplinäre Teams aus Informatik, Linguistik, (Sound) Design, Geisteswissenschaften und Kunst zusammen.

Computerstimme & Musik

Seitdem Max Mathews 1961 in den Bell Labs einem IBM-Computer beibrachte, das Lied »Daisy Bell« zu singen, wurden eine Menge Phoneme über Lautsprecher entsendet. 1974 komponierte Charles Dodge den Zyklus *The Story of our Lives*, in dem eine synthetische Stimme das unspektakuläre Liebesleben eines Paares in Rezitativ-Weise singend erzählt. Die von Dodge benutzte Software wurde an der Columbia University extra für den musikalischen Gebrauch gestaltet. Gérard Grisey komponierte in *Les chants de l'amour* (1981-84) einen Dialog für synthetische Stimme mit einem Vokalensemble. Dafür verwendete er die am IRCAM entwickelte Software Chant. Parallel dazu hielt der Vocoder Einzug in die Popmusik, und ließ von Disco über Synth-Pop bis Electro und Techno kaum ein Genre unberührt. Allerdings basiert die in den 1930ern entwickelte Vocoder-Technologie auf dem Live-Input realer menschlicher Stimmen, im Gegensatz zu den vollsynthetischen Ansätzen von Mathews, Dodge und Grisey.

Auch das prägende massenkulturelle Phänomen artifizieller Stimmlichkeit der letzten Jahre



Europa wurde in Form Erfolges Blutspende nur Apostel trauten wiedergeben, deren Werken Sonntag im wunderschönen mist mal.

[Translate Tweet](#)

12:15 PM · May 27, 2019 · Twitter for Android

Die Twitter-Gedichte von Wednesday Dupont entstehen mittels Wischen auf der Handytastatur und gehen auf die Wort- und Auto-Correct-Vorschläge des Smartphones ein, die wiederum auf dem Wortschatz von Dupont basieren © Wednesday Dupont

ist nicht rein synthetischer Natur. Autotune ist ursprünglich ein Werkzeug, um intonatorische Ungenauigkeiten einer Singstimme zu glätten. Heute siedelt es sich in seiner Verwendung zwischen Effekt und Instrument an und darf in kaum einem Streaming-Hit oder Shisha-Bar-Soundtrack fehlen. Darüber, ob Autotune als Sinnbild für streamlinienförmige Berieselung oder doch als genialer Kunstgriff gelten darf, wird nicht nur in YouTube-Kommentarspalten unter HipHop-Videos diskutiert. Autotune changiert zwischen vermeintlicher Authentizität und ausgestellter Künstlichkeit. Bei einer Künstler*in merzt es musikalische Schwächen aus, bei der anderen fügt es ihrer Stimme eine neue Klangfarbe hinzu, mit Bedacht ausgewählt und in der Intensität ihrer Verwendung behutsam gesteuert.

Das allerneueste heiße Ding in Sachen künstliche Stimme und (elektronische) Musik ist KI. Die US-amerikanische Computermusikerin Holly Herndon hat mit dem Programmierer Mat Dryhurst die Stimme Spawn entwickelt, die Herndon als Erweiterung ihrer selbst betrachtet und eine Hauptrolle auf ihrem aktuellen Album *Proto* und den daran anknüpfenden Live-Performances einnimmt. Das Duo Amnesia Scanner ist mit der Stimme Oracle zum Trio angewachsen, hüllt den Sound seiner sogenannten »Deconstructed« Dance



Wednesday Dupont
@DupontWednesday

Rosa ist wie eine langsame, breite schichten, so wie die Zutritt auch im meldet Beziehung asynchron, parallel, festliche verklickt. Das Jahr ich heiter gelernt.

[Translate Tweet](#)

5:53 PM · Jun 14, 2019 · Twitter for Android

Music damit in ein unverkennbares Gewand und sich selbst ins Schweigen darüber, wie Oracle genau entstand. Kurz vor Veröffentlichung steht das AI-Voice-Projekt von Mouse on Mars. Auch die zwei Berliner haben in den vergangenen Monaten an einer künstlichen Stimme gearbeitet, die eine prägende Rolle auf ihrem kommenden Album spielen wird und zugleich techno-ethische und postkoloniale Diskurse inkorporiert. Allein diese drei Stimmen unterscheiden sich in ihrer Klanglichkeit enorm voneinander. Im Gegensatz zu Autotune, das bei allem künstlerischen Potential auch für eine gewisse Vereinheitlichung und Komplexitätsreduktion des klanglichen Spektrums steht, zeichnen sich die musikalischen KI-Stimmen neuester Generation durch eine hohe Diversität aus, die in ihren klanglichen Kippmomenten mitunter unsicher und verletzlich erscheint.

All diesen Stimmen ist gemein, dass sie mittels Machine Learning entstanden sind, also: Eine Software lernt durch zahllose Proben humanen stimmlichen Klangmaterials, immer ähnlicher wie jenes zu klingen. Die Maschine entwickelt ein neuronales Netz, in dem sich alle ihrer zig Erfahrungen miteinander verknüpfen. Bringt man ihr auch bei, welchen Text das menschliche Stimmvorbild spricht, kann sie selbst irgendwann sprachliche Äußerungen vornehmen. Kurz: Je mehr Input, desto größer das neuronale Netz, desto hochwertiger das klangliche Ergebnis.

Klischee & Diversity

Welches Geschlecht hat eine Maschine? Kann einer künstlichen, körperlosen Stimme überhaupt ein Geschlecht zugeschrieben werden? Oder sind es wir, die automatisch versuchen, eine gehörte Stimme in eine Box einzusortieren? Im Consumer-Bereich sind die Zuschreibungen in ein binäres Geschlechterspektrum in der Regel gewollt und die damit einhergehenden Problematiken offensichtlich. Assistenzpersönlichkeiten von Alexa bis Siri sollen bewusst weiblich klingen und mit vermeintlich femininen Eigenschaften wie Hilfsbereitschaft und Einfühlsamkeit konnotiert werden. Stimmen, die Instruktionen geben, etwa bei Navigationsgeräten oder Sicherheits-Bots, haben öfter einen männlichen Klang. Strukturelle Sexismen in der Tech-Branche wie der Gesamt-Gesellschaft schreiben sich auch in diese Stimmen ein, was sie so gar nicht mehr künstlich, sondern auf unangenehme Weise sehr »authentisch« werden lässt. Sicher sind die oft männlich dominierten Entwickler*innen-Teams und deren oftmals männlichen Kapitalgeber*innen ein Grund dafür. »Natürlich spielen Marken Aspekte eine große Rolle«, weiß Voice-Architektin Laura Dreessen aus ihrer Berufspraxis. »Kunden aus Brandabteilungen, die zum ersten Mal mit dem Thema Voice und Assistenzpersona konfrontiert sind, denken zunächst in Kriterien wie: »Unsere Marke ist männlich, stark und innovativ.« Sie wünschen sich von uns die Entwicklung einer dementsprechenden Stimme. Wir können diesen Prozess aber steuern und auf andere Ebenen lenken.« Dreessen sieht sich und



Wednesday Dupont
@DupontWednesday

Hehe David Thoreau, ich stehe nun an meinem erhebt Kober wissen Pond, die Fische neuen Müller Olympia eine an die Wasseroberfläche, von unten. Sie Augst bleiben Industrie und meine Gage scheitern, ich muss der KVB betreue einen Strittriss zählen, antik nach Hause nun wallah

[Translate Tweet](#)

8:37 PM · Aug 26, 2019 · Twitter for Android

ihre junge Branche in einer verantwortungsvollen und einflussreichen Position, von der aus über die bewusste Gestaltung von (Voice-)Technologie Wege in eine diversere Welt erschlossen werden können.

Die Voice-Architektin macht klar, dass ihr Diversität in der stimmbasierten Kommunika-

Eine Software lernt durch zahllose Proben humanen stimmlichen Klangmaterials, immer ähnlicher wie jenes zu klingen.

tion ein Anliegen ist, sieht die Angelegenheit aber in einem komplexeren Kontext: »Es geht immer um Abstraktion. Was macht ein System als guten Konversationspartner aus? Wie reagiert es? Welche Signale möchtest du mit dieser Konversation senden? Wir haben die Verantwortung, einen ganzen Charakter zu erschaffen. Wortwahl, Sound, Stimmauswahl sind wichtige Parameter dabei. Wir versuchen, unsere eigene Philosophie in der Ausarbeitung einer Assistenzpersona zu prägen. Die Frage nach dem Geschlecht ist dabei ein Teil von vielen. Wir müssen vor allem für ein breites Verständnis dafür sorgen, was überhaupt in der KI-basierten Voice-Kommunikation passiert. Wenn die Menschen verstehen, dass sie selbst bestimmen und manipulieren können, wie eine Stimm-KI funktioniert, können wir auch dahin kommen, dass sie eine andere Einstellung zu Geschlechterrollen entwickeln. Die Maschinen spiegeln nur, was wir tun und sprechen.«

Ein Aspekt davon sei auch der bewusste Umgang mit Respekt und Höflichkeit in der Kommunikation, der sich in der Entwicklung bereits mitgestalten lässt. Dies beginne damit, dass das Mikrofon des Assistant am Ende einer Konversation noch drei Sekunden aufbleibt, damit sich die Userin bedanken kann – ein früher nicht berücksichtigter Aspekt, der für Dreessen aber eine Menge ausmachen kann. Auch werde das Thema Beleidigung und (die meist durch Männer

vorgenommene) sexuelle Belästigung in der Entwicklung stärker berücksichtigt, und die Voice Assistants von heute reagieren darauf besser, ob selbstbewusst oder mit strikter Ignoranz.

Im März 2019 erhob Q zum ersten Mal die Stimme und stellte sich als »the first genderless Voice« vor. Q entstand in einer Kollaboration ver-

schiedener Initiativen, darunter die NPO Equal AI und Copenhagen Pride. Die auf KI-Technologie basierende Stimme von Q bewegt sich im Frequenzspektrum zwischen 145 und 175 Hertz – ein Audibereich, der empirischen Studien zufolge als weder eindeutig männlich noch weiblich wahrgenommen wird. Trainiert wurde die KI mit sprachlichem Lautmaterial mehrerer Personen unterschiedlicher Geschlechter. Eine Herausforderung dabei war, den Eindruck zu vermeiden, als würde man für Q lediglich eine männliche Stimme hoch- bzw. eine weibliche herunterpitchen, wofür viel an der spezifischen Zusammensetzung der Formanten gearbeitet wurde. Laut der Entwickler*innen will Q dauerhaft mit Genderklischees und deren Reproduktion durch KI-Assistenzsysteme aufräumen und für eine diverse, inklusive Zukunft der Tech-Branche kämpfen. Als dauerhafte »3rd option« will sich die genderneutrale Stimme auf den großen Plattformen etablieren.

Macht & Selbstermächtigung

Eine dezidiert weibliche Identität schreibt Holly Herndon ihrer KI-Stimme Spawn zu, die sie mit den Programmierern Mat Dryhurst und Jules LaPlace entwickelt hat und die ihr aktuelles Album *Proto* klanglich trägt. Anders als in vielen großen und kleinen Tonstudios (und genauso Tech-Konzernen) sollte diese weibliche Stimme eben nicht nach den Idealvorstellungen von

Männern geformt werden. Der »Code« von Spawn ist öffentlich zugänglich, womit sich Herndon für mehr Begegnungen zwischen KI-Technik und Bürger*innen stark macht.

Auch jenseits der Kunst kann moderne Stimmtechnologie die Wirklichkeit vieler Menschen verbessern. Menschen, die aufgrund von Krankheit oder Unfall keine Stimme (mehr) haben, können (wieder) eine erhalten. Auch die Konservierung von Stimmen, die beispielsweise aufgrund einer bevorstehenden Kehlkopf-OP bald nie wieder würden klingen können, ist mit KI-Technologie möglich. Solche Services kosten teils »nur« wenige 1.000 Euro und die Ergebnisse klingen durchaus lebensnah.

»Ich würde mir wünschen, dass wir Assistenzsysteme für immer kleinere Gruppen bauen«, sagt die Voice-Architektin Laura Dreessen. »Wir sprechen zwar von persönlicher Assistenz, aber etwas, das für Tausende von Nutzer*innen gebaut ist, ist nicht persönlich.« Sie nennt die Erkennung von Dialekt und Akzent, aber auch das Eingehen auf bestimmte Krankheitsbilder und Sprachfehler, kurzum: Barrierefreiheit, als offene Baustellen der VUI-Entwicklung.

Das US-Startup Modulate setzt sich gegen die Bullying-Unkultur im Gaming ein. Insbesondere Frauen oder sehr junge Spieler*innen werden von anderen, meist männlichen Gamern für ihr Geschlecht oder Alter gemobbt, auf welches sich im Online Gaming lediglich durch die via Headset offengelegte Stimme schließen lässt. Abhilfe sollen die von Modulate entwickelten Voice Skins schaffen. Damit kann sich die User*in wie mit einem optischen Avatar verkleiden und ihre akustische Identität verändern. Die Voice Skins sind bereits in einigen industriell verbreiteten Games integriert. Auch sie entstanden mit neuronalen Netzen auf der Grundlage menschlicher Sprachlaute. Die Echtzeit-Funktion ermöglicht, dass Sprechweise, Ausdruck und Emotion der Gamer*innen auch in ihrer Stimmverkleidung erhalten bleiben.

Das Phänomen Voice Skin wirft interessante

Fragen auf: Warum richten wir uns morgens wie selbstverständlich Haar, Gesicht und Zähne, aber nicht die Stimme? Liegt es daran, dass uns im Alltag ein akustisches Pendant zum Spiegel fehlt? Könnte KI-Voice-Technologie so etwas ermöglichen? Alexa & Co. können bereits, in eingeschränkter Wirkung, anhand unseres Sprachklangs Emotionen oder auch Gesundheitszustand erkennen. Ist es uns egal, ob den Voice Assistenten unsere Stimme gefällt, und darf uns das überhaupt egal sein?

Einen Selbstversuch mit Voice-Services im Internet unternahm ich 2019/20 mit dem Kunstprojekt *The Voice of Wednesday Dupont*. Auf der Webseite des Anbieters lyrebird.ai, der mittlerweile unter



Descript firmiert, trainierte ich eine KI mit Sprachsamples meiner eigenen Stimme und erhielt eine kostenlose, digitale LoFi-Version davon. Text-to-Speech-Eingaben im Browser wandelt lyrebird.ai in gesprochene Sätze um (am

besten gelingt das auf Englisch), in denen bei aller Plastikhaftigkeit das Timbre meiner wirklichen Stimme zumindest anklingt. Ich fühle mich beim Hören von mir selbst entfremdet und zugleich irgendwo in den digitalen Tiefen repräsentiert, verzerrt gespiegelt. Gegen eine stattliche Summe verspricht lyrebird.ai/Descript eine realistischere KI-Version der Stimme der Kund*in zu generieren.

Fake & Wirklichkeit

Im April rezitierten Slavoj Žižek und Ayn Rand den 90er-Gassenhauer »Barbie Girl« von Aqua auf YouTube. Das mutet nicht nur deshalb seltsam an, weil Rand, gestorben 1982, Aqua nie gehört hat, sondern weil insbesondere Žižeks Stimme mitsamt slowenischem Akzent dem Original sehr nahe klingt und der Inszenierung damit eine feierliche Ernsthaftigkeit verleiht. Hinter dem Klamauk steckt der YouTube-Channel Vocal

Synthesis, der damit öffentlichkeitswirksam den State of the Art von Googles KI-Voice-Technologie Tacotron 2 präsentiert und zugleich auf die Problematik akustischer Deepfakes sensibilisiert. Es ist schon gar nicht mehr so komplex, mit aufgezeichnetem Sprachmaterial eine täuschend echte KI-Kopie einer Stimme zu generieren.

Anders als in vielen großen und kleinen Tonstudios sollte diese weibliche Stimme eben nicht nach den Idealvorstellungen von Männern geformt werden.

Noch hat diese Technologie ihre Schwächen: Sie funktioniert nicht in Echtzeit und tut sich schwer, Emotionen klanglich zu vermitteln.

Doch zeigt schon ein weiteres Beispiel die Wirkmacht der aktuellen Voice-Technologie: Auch Jay-Z hatte im Frühjahr einen Deepfake-Auftritt auf YouTube. »Er« rappt Meme-Texte und Passagen aus dem Buch *Genesis*. Erstaunlich hierbei ist, wie gut die KI Rhythmus und Betonungen seiner Rap-Stimme nachbilden kann. Nur Jay-Z selbst war davon nicht angetan und reagierte mit einer Klage. Doch wogegen eigentlich? Man kann nicht wirklich davon sprechen, dass er hier unerlaubt gesampelt wurde. Keine Millisekunde der Videos ist einem seiner Songs entnommen worden. Ist es geistiger Diebstahl, die Klangfarbe und Sprech-/Sing-/Rap-Weise eines Menschen zu appropriieren?

Deepfake ist natürlich ein ernstes Thema. Die Bilder komplett künstlich erzeugter Gesichter gingen um die Welt. Dass nicht nur Photoshop, sondern auch KI-Technologie Bilder fälschen kann, sickert allmählich ins allgemeine Bewusstsein. Audio hinkt da aber bislang hinterher. Aufklärungsarbeit wäre hier bitter nötig, denn die Technologie wartet nicht, ob morgen eine Trump-Ansprache über das Internet verbreitet wird, die ihm nie über die Lippen ging. Hier sind auch Nachrichtendienste und Medien in der Pflicht, nicht nur

Bild-, sondern auch Tonmaterial bei der Auswertung und vor der Ausstrahlung zu überprüfen. Eine Hilfe könnten akustische Wasserzeichen sein, die mittels spezieller Decoding-Algorithmen von Empfängerseite über den Echtheitsgehalt von Audio-, insbesondere von Sprach-Files Auskunft geben.

Ob Deepfake oder »genuine« KI-Stimme: Die Echtheit einer Stimme ist 2020 nur noch schwer ohne technische Hilfe zu überprüfen. In der alltäglichen Voice-Technologie scheint die Maxime zu herrschen, die virtuellen Kommunikationspartner*innen so menschlich wie möglich klingen und wirken zu lassen. Sei es, um sich an der Simulation von Wirklichkeit zu erfreuen, sei es, um damit mehr Vertrauen herzustellen, als die User*innen (vermeintlich) einer blechernen Robo-Voice entgegenbringen würden.

In der Kunst scheint man diese Ideale nicht zu verfolgen. Das mag an einem Bewusstsein dafür liegen, dass bereits einer trainierten Singstimme inhärente Künstlichkeit innewohnt. Belcanto, Kastratengesang, Growling, aber auch die Sprechweise von Schauspieler*innen in Theater, Film und Hörspiel sind performte Acts, einstudierte Spezialformen des Gebrauchs menschlicher Stimme.

Eine Gesangsstimme ist nicht zwingend »echter« als eine singende KI, innerhalb derer Algorithmen es wiederum menschtelt.

Singende KI-Stimmen wie Oracle von Amnesia Scanner oder Holly Herndons Spawn kokettieren mit einem Hybrid-Dasein aus Maschine und Mensch. Auch die Stimme, die Mouse on Mars für ihr kommendes Album entwickelt haben, zielt nicht darauf ab, als besonders menschlich wahrgenommen zu werden. Jan St. Werner und sein Duo-



Wednesday Dupont
@DupontWednesday

Wochenende! Augen! gell! Dieser ganze dick schwupp Arbeit! Ebenjene! Ich dreh durch! Augen! AUGEN! Schieß Arbeit! Einbrecher!

[Translate Tweet](#)

9:01 PM · May 31, 2019 · Twitter for Android

Partner Andi Toma interessieren sich dafür, was in abstrakten synthetischen Sounds Reminiszenzen an menschliche Stimmklänge hervorruft: »Es gibt gewisse spektrale Bewegungen innerhalb von Klängen, bestimmte Resonanzen und Filterungen, die dafür sorgen, dass diese Klänge eine Vertrautheit im Menschen wecken, auf die wir stark und instinktiv anspringen«, so Werner. Das Interesse am Humanen im künstlichen Klang führte Mouse on Mars dazu, mit einem Entwickler*innen-Team (Rany Keddo, Derek Tingle, Birds on Mars) eine eigene synthetische KI-Stimme zu gestalten. Diese wurde mit der Stimme des Autors und Forschers Louis Chude-Sokei trainiert und ähnelt dementsprechend seinem Timbre. Eine weitere Version der Stimme entstand aus Sprachmaterial der Mit-Entwicklerin Yagmur Uckunkaya – auch der Mensch, der die Maschine technisch mitgestaltet hat, sollte Teil davon werden. Die Stimme kann mittels Texteingabe verständliche Sätze äußern, aber auch singende Bewegungen (frei von tonalen Systemen) und abstrakte, lautmalerische Klänge hervorbringen. In der Musik von Mouse on Mars gliedert sie sich als eine Klangfarbe von vielen ein. Jan St. Werner beschreibt die Stimme als eine Art Synthesizer, der mit Parametern wie Pitch, Geschwindigkeit oder Samplingrate aufwartet, und somit als Instrument eingesetzt werden kann – als ein recht widerspenstiges allerdings. »Wir wollten eine anarchistische KI produzieren. Sie soll ablenkbar sein, unbelehrbar, sich wehren, ihre eigenen Wege gehen und uns überraschen.«

Bei den Trainingseinheiten las Louis Chude-Sokei aus einem eigens verfassten Sonic Fiction

Essay, der das Miteinander von Menschen und Maschinen mit postkolonialen Visionen verknüpft. »In diesem Resonanzraum schwingt die ganze Platte«, sagt Werner. »Wenn sich Chude-Sokei mit Kreolismus und den dadurch entstehenden neuen Kulturformen auseinandersetzt, übertragen wir das auf unsere AI. Auch hier gibt es eine kulturelle Assemblage, entsteht Neues. Was ist Maschinenintelligenz? Was ist menschliche Kultur? Wo überlagert sich das und wie lernt das eine vom anderen? Es ist ja nicht so, dass ausschließlich die AI von uns lernt, auch wir lernen von ihr. Wenn wir mit diesem ›new ethnic becoming‹ umgehen lernen, entstehen in uns auch andere Sensibilisierungen dem Leben gegenüber. Wenn wir künstliche Intelligenz nicht als etwas verstehen, von dem wir lernen und mit dem wir auch ethisch umgehen müssen, wie sollen wir das dann mit dem Menschen tun?«

Zweifel & Angst

Die Furcht vor kommunizierenden Maschinen ist nichts Neues: Um das Jahr 1000 soll Gerbert von Aurillac, auch bekannt als Papst Silvester II., einen bronzenen Kopf entwickelt haben, der mit »Ja« und »Nein« auf politische und religiöse Fragen antworten konnte. Zeit seines Lebens rankten sich Gerüchte um Aurillac; angeblich habe er sich mit dem Teufel verbündet. Egal, ob es den Kopf wirklich gegeben hat – interessant ist, wie man eine künstliche, in eine Maschine integrierte Stimme schon damals in die Nähe des Okkulten rückte. Künstliche Intelligenz wird oft mit Unbehagen wahrgenommen, insbesondere im Voice-Bereich. Laut der Beyto-Studie empfindet die Hälfte der Nutzer*innen von Smart Speakers die Privatsphäre hierbei als größeres Problem denn in anderen technischen Bereichen.

Der Computermusiker Sam Kidel hat mit *Voice Recognition DoS-Attack* 2018 eine Art akustischen Schutzschild gegen lauschende Software entwi-



Wednesday Dupont
@DupontWednesday

Der VfB ist abgestiegen. Er ist wahrhaftig abgestiegen. Geboren 1794, gelitten unter Markus aktuell, Friesi klobig, rain Leute, Bruno Moskaus, Hoshi zappeln, Markus Nagel, hab's Wolf. Er sitzt zur rechten de hsv in et Konzert Stockwerke.

[Translate Tweet](#)

1:20 PM · May 28, 2019 · Twitter for Android

ckelt. Die künstlich erzeugten Phoneme von Kidels Software-Patch verwirren gängige Smart-Lautsprecher so sehr, dass sie nicht mehr entschlüsseln können, was echte Menschen parallel dazu im Raum sprechen.

Doch muss man denn Angst vor Sprach-KI haben? Laura Dreessen findet: »Es sind nicht Amazon oder Google – ich bin immer noch selbst dafür verantwortlich, meine Privatsphäre zu definieren. Ich kann immer entscheiden, ob mein Gerät auf stumm geschaltet ist, in welchem Raum es steht, welcher Konversation es beiwohnt, wie ich mich damit ausdrücke und in welchem Kontext. Man muss nicht alle technischen Details verstehen, aber das Bewusstsein darüber, dass diese Technologie nur von uns lernt und auf uns reagieren kann, dass sie sich nicht einfach so verselbstständigt, das muss man in der Gesellschaft noch schärfen.«

Jan St. Werner geht sogar noch weiter und mit offenen Armen auf die Sprechenden, Hörenden und Lernenden Maschinen zu, denen der Mensch selbst durch seinen Input zur Intelligenz verhilft: »Über das Geben verändert man sich. Identität ist nichts, was man allein mit sich herumträgt und was einen schwerer macht. Mit der KI erscheinen andere Identitätskonstruktionen heute viel plausibler.« Vielleicht unterscheidet ein Kind, das im Dialog mit seinen Eltern zu sprechen lernt, gar nicht so viel von einer Maschine, der wir das selbe lehren. Letztlich ist auch die Sprache, die jede*r von uns erlernt hat, nichts anderes, als ein über Jahrtausende entwickelter und verfeinerter

Algorithmus, in dem das Wissen voriger Generationen wie unserer direkten Bezugspersonen steckt und an uns weitergegeben wird, die wir es wiederum mutieren lassen. Wo der genaue Sweet Spot zwischen umarmenden Baby-Analogien und vernünftiger Vorsicht liegen sollte (ganz sicher ist er kontextabhängig), darüber wird noch viel gesprochen werden. Idealerweise in synthetischen und ganz normalsterblichen Stimmen.

1. Die folgenden Zitate von Laura Dreessen und Jan St. Werner basieren auf Interviews, die der Autor mit ihnen führte.
2. Die Studie lässt sich kostenlos hier anfordern: <https://www.beyto.com/smart-speaker-studie-2020/>

Friedemann Dupelius (manchmal auch: Wednesday Dupont oder Friday Dunard) arbeitet mit Sprache und Sound und lässt das jeweilige Topic of Interest über die Form entscheiden: etwa Radio-feature, Essay, Interview, Audio Paper, Hörspiel oder Track.

Qu'est-ce que c'est »B-Musik«

Vorbei an einer neuen Musikphilosophie

Nico Sauer

Was ist B-Musik? Wo kommt sie her und wo befindet sie sich? Lässt sie sich überhaupt an einer bestimmten Position festmachen? Eines ist sicher, sie ist weder A- noch C-Musik. Sie lebt im Dazwischen. Um diese Zwischenebene zu erforschen, fuhr der Komponist und Entertainer Nico Sauer mit zwei K.I.'s in die Wüste, nahm LSD und schrieb diesen Text.

Es ist eine körperliche Erfahrung und herzerreißend. Und es ist ein sicherer Ort für einen 15-Jährigen, dessen erste Single *Bachata* wie ein Aufruf klingt. Ich brauchte nicht aufzuhören. Man würde mich holen.

Ich setzte mich hin, um zu schreiben. Das Ergebnis war ein kleiner, fauler Brief, der nicht gefallen wollte. Bis sie zurückschrieb, blieb eine Menge Zeit, um mir Sorgen zu machen. Es war Abend und es war ruhig unter dem Gewicht der aus dem Fenster ragenden.

Mein erstes Album *Sympho Nympho* entwickelte sich zu einem trügerischen Auftakt, zu einer Spannung, die sowohl die Verschiebung von 2002/2012 als auch den Beginn eines unendlichen Violinsolos markiert, das irgendwo in Mitten mehrerer Frauen seinen Ursprung hatte. Ohne es zu wissen, war ich Komponist der B-Musik geworden und ohne es zu merken war ich es schon wieder nicht mehr. Wie kam ich dorthin zurück?

Zehn Jahre später schrieb sie mir zurück. Ihr Brief lag auf meiner Hand. Ich traf sie in der Bar.

»Sie werden Ihnen nichts sagen«, sagte sie. Sie hat-

te ein Kleid. Sie war gut. Sie hatte nur ihre Hände, die dicken Himmel einer alten Sirene und ihre blutigen Geliebten. Drei tranken wir beide, ohne Sinn. »Es ist zwar eine einzige Welt, aber sie stürzt in die Hölle, in einer einzigen Periode.«

Sophie Randy machte Musik als würde sie Paare von Songs verheiraten, die sich mit Angst, Wünschen, Einstellungen, Nähen und Morgen auseinandersetzen.

Wohl ist der Scheincharakter jener Werke ein Typus von Einheit. Indem ihre Kritik jedoch in ihrer Existenz besteht, sind sie selbst autonom in der Welt. Sie sind das Versprechen des Menschen: diese Welt *ist* eine. Und was ist gut? Das ist deren Sache. Alles ist das, was sie ist.

»Nein, nein, ich halte nichts von natürlichen Tatsachen, Kunst oder Handwerk«, fügte sie hinzu. Vielleicht begann ich zu verstehen.

Ich erinnere mich daran, dass die fesselnden Momente ihrer Musik nicht nur die zaghaften sind. *I Called The Country* ist eine ihrer überzeugendsten gesanglichen Darbietungen. Ein bewegendes Lied über Identität und ihr persönliches Wachstum.

Ihr Songwriting ist Komposition und andersrum. Ähnlich wie in *The State Mind Is Such A Single* gibt es eine zweite sinnhafte Oberfläche, in der sich die Deterritorialisierung in Form eines signifikanten Bewusstseinsprozesses konjugalisiert.

»Ich war ein Teenager«, sagte ich zu ihr.

»In Ordnung«, beruhigte sie mich.

»Es tut mir leid.«

»Wir sind gemeinsam hier. Hier gibt es das gute

Fleisch. Schießen und sich betrinken. Wir werden dich gehen lassen müssen.« Ich ging.

*

Ich bin die einzige Person, die in den USA geboren wurde, die einzige, die für ein besorgtes Gefühl geeignet ist und die plötzlich beginnt ihr wohl bekanntes New York zu verlieren.

Die Auseinandersetzung lässt sich auf diese ausgeprägte Scham zurückführen, die, absichtlich und weit gefasst, verwirrend ist für mich in meiner Tätigkeit als Komponist und Songschreiber. Wie eine Art Vorhang. Schande ist die befreite Trotzhaltung der Musik. B-Musik also ist ein ständiger Zustand der Schande, ohne sich dafür zu schämen.

*

Price besitzt eine Menge Kreativität. Seine Stücke halten sich im Schatten auf und erinnern an pochende Menschenwesen. *Small City* und *Story* erinnern an den Nervenkitzel vor dem Töten einer Band. Sie gehören zur zugänglichsten und digitalsten Musik auf *Home Alive*.

Er hat es geschafft, nur Lieder zu schreiben, in denen es um Ehrgeiz geht. Man kann nur ahnen, ob er zu den Menschen gehört, die es leid sind, die Ränder der vordersten Front zu sprengen.

»I'm a frame of me, my name's Dante«, singt er, der von der Sommersonne träumt in *The Lady Gets and Starts to Lose Them*.

Seine Musik ist beeinflusst. In der gleichen Art und Weise wie meine Muschi gewaschen ist.

B-Musik ist weder rein noch mit sich im Reinen. Sie ist nicht mit allen Wassern gewaschen, höchstens mit zwei. Die Konsequenz ist ein inneres Aus-

weichen zwischen ihren eigenen Außengrenzen $\neg (P \wedge Q)$.

*

Die *Wilden der Neuen Verwüstlichkeit* schaffen in ihrer *Serie des Schizophrenen* diffuse Konturen und ein zähflüssige Linien. Sie kommen über den Staat hinaus, aus einer positiven Position des Todesinstinkts heraus. Dabei bleiben sie stilistisch im jahrealten Standard des banalen, aber überzeugenden Stereoanlagen-Sounds von Fliegen-EPs wie *Boldys I Be Light Burning*, *The Bust*, *Stars of The Subject* und *This Ballei* erklingen lässt.

Der Nomade ist das Werden ein Vogel mit menschlichem Kopf, ironisch.

Sie erhalten ihre Musik aus einer unendlichen Gewalt. Es gibt etwas anderes als es die Natur impliziert. Man könnte sagen, dass das familiäre in der Tat ein Vertreter des Begehrens ist. Und alles Nicht-Hinzufügen wird in der Tiefe zu einer einzigen Angelegenheit, die nur in Bezug auf die Brüche und die Gradienten der differenziellen Beziehungen verstanden werden kann.

*

Er versucht es mit dem weißen Licht aus mindestens einem Jahrhundert Opernmusik.

»Die Sterne gingen nicht aus der Stadt weg, um ihr Universum zu treffen«, singt John durch mein Opernglas. Henry geht vorbei.

Die vielen kurzen technischen Probleme, werden zu einem irreduziblen System, so weit versetzt, dass es im Realen bereits vorhanden ist.



Er öffnet seine Hemdtasche und blickt dabei allen Anwesenden gleichzeitig in die Augen. Vielleicht ein paar Minuten später sage ich:

»Wie machst du das?«

Oder: »Wie kriegst du das ihn?«

*

Oh, Jesus Christus war im Begriff, verrückt zu werden. Es wurde geschrien. Wir hatten selbst noch einen Auftritt und waren alle müde. *Sarah* war in der Küche eingeschlossen. Merkwürdige Leute sagten, dass wir es nicht schaffen würden. Aber ich musste.

»Wenn du einen Platz haben willst«, ich wusste es nicht besser, »Lass uns von hier verschwinden.«

Ich hatte eine Zunge in meinem Haar. Oder etwas Vergleichbares.

»Ich bin eine Art Pause.«

Ich muss sie öfter in der Vergangenheit angerufen haben. Ich war einfach zu müde, ich meine jetzt. In Ordnung, ich werde schreiben. Es ist eine tolle Maschine.

*

Ich Sehe Dich, Wenn Wir Es Nicht Schaffen ist ein neues Album. Es ist ein langweiliges, selbstbetitelt. Aber es erinnert uns an das Hören, das wir gerade noch hervorgebracht haben: weder ... noch ... gerade ... eben. B-Musik im reinsten Sinne des Wortes.

—

»Was passiert ist, ist wirklich, was kommen mag, könnte Kunst sein.« Nico Sauer 2019, wurde im Süden Berlins, außerhalb der Ringbahn an einen Baum gefesselt und von einem kleinen Pfeil getroffen © Nico Sauer / @defryariandy

Es war wie der Fluch überschüssigen Materials. Ich habe es miterlebt. Ich bin die lebendige Erinnerung daran, wie sich eine Komposition drehen und wenden kann.

Tage sind gut, wenn du nicht weißt, was du tun sollst. Nachts bist du nur ein toter, grauer Arsch in den Stadtpalmen. Ich wollte nie etwas Gutes tun. Zum Glück war ich damals an einer Tonbandaufnahme für *The CDs* beteiligt.

*

Das Telefon klingelt, jemand singt.

*Ich muss es jetzt mit dir machen,
wenn ich dich liebe.*

Du musst genau wissen, was du tust!

Ich will mit dir reden, verdammt noch mal.

Du Hurensohn!

Ein harter Brocken. Ich schaffe es nicht. Ich lege auf. Ich habe das Gefühl, als hätte ich Glück, allein zu sein. Ich meine, es kann in erster Linie als Funktion subjektiver Einheit verstanden werden. Es gibt eine ganz besondere Assemblage einzelner Körper, die immer die Chance haben, für sich selbst zu einem neuen System Bezug zu nehmen. Ich wollte wirklich Komponist*in der B-Musik werden.

*

Jemand sagte, sie spielte jetzt bei *L.A.* und produzierte gerade ihren zweiten Track, inspiriert von einem Song von vor zwei Jahrzehnten *Lost in Found*, echte B-Musik. Ich ging los um die Uraufführung zu hören.

In der Bar hing einer an der Gitarre und hatte ein

paar Leute mit dabei die sangen. Sie spielten in-
mitten der Menge.

*We are trapped in the form of old days.
A surprise,
which was not worth the singing.
I don't know what I saw.
I get in the truck, I look at something, I do
a few rides to the bar.
And out of it.
As it is right now.
I live in a world
before I live in myself.
I feel sorry for my pants.
I have to let you go.*

Es hieß *Pull Up*. Ich fühlte mich fast tot, als ob ich
in etwas hineingelaufen wäre, ein schmutziges
Rot, das niemand sonst jemals in die Hand ge-
nommen hätte. Dann ging ich zurück zu meinem
Stuhl, setzte mich hin und suchte die letzte Reihe.
Es war niemand mehr drin. Doch am anderen
Ende der Bar sah ich *Speditionskauffrau*.

»Scheiß Tragödie. Ich bitte dich, ich bin so
hübsch!«, sagte er.

»Ich wette, er ist raus. Lass uns auch anfangen, da
rauszugehen.«, ermutigte ich ihn.

»Der einzige Weg, der einzige Weg...«, wiederhol-
te *Speditionskauffrau* im Loop, dann ging ich in die
Stadt. Ich ging auf die Toilette von Cafés, einmal
pro Stunde.

»Ich bin krank! Es tut mir leid, François. Ich habe
eine Eigenschaft.« Ich kannte den Kellner.
Er schaute mich an und sagte: »Gib mir einfach
einen Riesen.«

»Ich bin zu schwach, um ihn zu halten.«

»Ich weiß nicht, Jon, der Präsident, ist in Ord-
nung«, kommentierte Mr. Little Girl von der Seite
hinzu.

»Ja.«, versicherte ich.

»Feiner Mann. Ich gebe dir eine halbe Minute.«,
gewährte mir François.

Ich ging die Treppe hinunter, nach einer halben
Minute war ich zurück. Ich nahm ein Bier und
fragte nach einem zweiten Glas. Es gab eine lange
Wartezeit. Ich ging um die Ecke und fragte mich:
»Wie geht's?«

*

Gegen Ende, eine subtile Synthesizerlinie mit ge-
zupfter Melodie. Die Klänge sind gedämpft.

Life ain't you!

Es fühlt sich weniger so an, als wäre es schwer, et-
was zu sagen. Es ist technisch, aber nicht virtuos.
Vielleicht ist das die Art des ewigen Geistes.

*

»Lasst uns das nicht tun.«

*

Ich war ein verdammter Mann, der in Scheiße
getreten war. Mit meiner Musik verhielt es sich
genau so. Ich ging aus der Menge heraus. Ich hatte
eine komplexe, eine selbstbewusste und eine an-
dere Hand. Mit einer aß ich ein Stück Kuchen, mit
der anderen wischte ich mir das Gesicht weg. Eine
kurze, schnelle Hook, dann ein bisschen geheim.

*Familie und Sonne,
Variationen in der Tiefe.*

Die *Now I'm No Joys* haben eine Entschlossenheit,

—
»Konzepte sind für Feiglinge. Ein neues Werk wird am besten
begonnen, wenn man überhaupt keine Ahnung davon und über-
haupt keine Lust darauf hat.« Nico Sauer, 2020 mit vier Scottish
Fold Kätzchen im Arm © Nico Sauer / @artsis_br





»Die schönste Variation: der unambitionierte Versuch etwas aus dem Gedächtnis zu imitieren und dabei kläglich zu scheitern.« Nico Sauer an einer futuristischen Luftgitarre mit Jetpack-Verstärker spielt Noten von einer Hologramm-Partitur © Nico Sauer / @thimeetris

einen sozialen Trost, als ob im richtigen Moment das Telefon klingelt. Ich sah ihr erstes Stück auf dem Boden. Ich war am Lesen, legte meinen Finger auf die Zeile und las ihr Stück vom Boden auf, damit es ihr erstes werden konnte. Ich stand da und alles war gerechtfertigt.

Wir haben gesehen, wie alle lachen. Wenn dieser Zustand auch nicht notwendigerweise eine Ausdrucksform ist, die sich durch Individuation formt, ist sie ein Werk der Befreiung, B-Musik.

*

Und dann saßen wir da und erreichten die Bettkante. Ich stand auf, ging aus dem Zimmer, ging ins Bett und kam wieder ins Zimmer. Ich drehte mich um und wir gingen es an. Wir gingen hinaus. Wir mussten essen. Ich fühlte mich traurig. Ich war ein bisschen verzweifelt wegen der Hose. Ich wollte nicht spielen. Ich hatte Angst, dass du das Einzige bist, was kommt. Ich will nicht. Ich kann es nicht tun. Ich mache mir keine Sorgen, ich kann es nur nicht verstehen. Wir hörten Musik.

*Ich werde dich töten,
nehme deine Zehn Euro vom Tisch
Gehe hinüber, bade
in einem Meer junger Leute.
Während unserer Schritte
zur Arbeit trinken wir.*

»Oh«, sagte ich. »Ich hab eine Idee.«

*

Jack interessiert sich für Ästhetik und den Klang seiner kreativen Selbstwahrnehmung.
»Das soll nicht heißen, dass die Wüste ein Mensch ist. Aber die Wüste enthält Punkte, worin sie eine Frage der Fülle und der Wahrnehmung ist.«
Big walked Up to Me und *The Feeling of You*, sind die ersten Songs in fast voller Länge. Sie klingen wie das Leben. Man kann dazu tanzen.
»Sie haben nichts zu trinken?«
»Nein. Morgen.«
»In Ordnung. Ich werde es versuchen.«
»Ihr Problem ist Ihre Wüste.«

»Ist es möglich, dass die Wüste in keiner Weise mein Körper ist?«

Sie hatte versucht, Anerkennung zu bekommen, indem sie versuchte, den Filmemacher zu durchschneiden.

»Das wird eine ganze Weile dauern.«

Let's return ist ein Stück, das von Herzen kommt, auch wenn es nicht gerade dem Pfeifen eines vollbesetzten Zuges gleicht. Der Sound in *Turn* wird getragen durch seine vielen Umdrehungen. Darüber erscheint eine Melodie im typischen *Popcaan*-Stil, unterlegt mit Underground-Samples. Wie auf Gitarrenflügen schwebt das Quasi-Liebeslied davon. *Love* und *Little Heartbreak* hingegen sind straff, aber so seltsam, dass man an ihnen nicht vorbeikommt.

Das Telefon läutet. Es ist der Filmemacher.

»Ich will das Zeug nicht spielen.«

»Was?«

»Schau, schau, ich mag kein Geld. Ich brauche es, wenn du zuhause bist oder einen Mann kreierst.«

»Aber das habe ich gemacht, um Dinge zu tun.«

Nun dachte ich darüber nach, das Geld zur Party mitzubringen.

»Ich nehme es.«, sagte ich also.

»Ich will eine andere Szene.«

»O.K.«, sagte ich.

»Ich mache dich fertig!«

Dann bin ich aufgestanden und gegangen.

*

Ich war eine Frau, die gerade viel verloren hatte. Ich hatte das Gefühl, einem kleinen alten Mann begegnet zu sein. Ich musste aus diesem Ort neben der Wand herauskommen und mich auf nichts einlassen.

Ich schrieb Songs, die ein Rückzug auf meine

Person waren, ein Blick in sie hinein. Es schien jetzt ein Ding zu sein. Hypnotische Tracks mit reichlich Aufwärtsbewegung, die Tendenz einer Ära, die noch besser gewesen wäre, wenn mehr mitgemacht hätten.

Am späten Nachmittag nahm ich mein Auto und machte mich fertig. Glücklicherweise, dass er sich auf die Tür zubewegte. Die Ambivalenz des Mannes als Produkt eines ganzen Schicksalsystems. Als kurz davor stand, schloss ich die Tür eine Vielfalt, bezieht sich nicht mehr auf die klar, abgegrenzte Form einer Theorie der Philosophie, da die Eröffnung des Alltags nicht einfach ist, aber es ist schwer zu sein. ein Album, das eine - zweite - von - der - Art von Meilen - bar - eine Erkennung irgendwo zwischen zwei und gefaltet mit Barkeeper und Gasmaske. nun, sagte man, habe ich fast laut! Ich fahe dich mit deiner Mutter, eine neue variieren. Er kletterte in seinen Mantel und fing an, weiter mit dem Krieg, zu reden.

Ich hatte eine kleine Platte dabei.

»Billy Arm!«, sagte er, »Ich möchte mich bewegen.«

Ich öffnete die Tür zu meinem Zimmer und legte mich auf das Radio. Die Platte lag auf meinem Rücken. Ich fühlte, wie der Schweiß im Dunkeln rollte und die großen Töne der eleganten Band meiner unmittelbaren Vergangenheit – Popmusik – spielte.

Sie hatte einen Geist, der mir erschien wie von leichter, instrumentaler, männlicher, japanischer Erde. Als ich versuchte zu begreifen, merkte ich, dass es sich um ein Geheimnis handelte. Es geht nicht um die Bedeutung, sondern um die Formen der Zeichen.

*

Ich war fertig, dann eine meiner Zigaretten. Ich

ging in die Bar, um *Casssss* zu holen. Einige von ihnen gingen weg, weil die Mutation meines Armes zu ihrem Refrain führte. Es musste so sein.

»Es funktioniert?«, fragte ich Lenny.

»Weißt du, du bist ein netter Mann. Gerade genug Bücher. Und ich will, dass du heute... Gummi oder fahr zur Hölle!«

Eine verträumte Stimme und eine Basslinie setzten ein. Ich ging raus und bemerkte, dass der Song von vielen erkannt wurde. Aus dem Fenster klang es auf die Straße.

*

»Melden Sie sich hier für den Newsletter ›10 to Hear‹ an.«

»Was ist das?«, fragte ich, aber ich wollte nicht darüber nachdenken. Ich nahm den Standpunkt des Kapitalismus ein: das Problem eines Albums ist das Geschäft und nicht mehr eine bizarre Gitarrensolo-Reaktion. Diese Überlegung ist die Inspirationsquelle für ein Experiment von *Schiz* und deren mögliches Interesse daran mir meinen Morgen zu ruinieren. Ich hörte mich etwas weiter daran ab und ging raus, um zu tun, was immer zu tun war.

*

Das zweite Gesetz der B-Musik entspricht den Gesetzen des Wassers oder einem großen Schlag in der Schule. Sie ist das Postulat der am stärksten wuchernden Produktion des weltbeschwörenden Ausdrucks.

*

Ich öffnete den Deckel.

Schwester ist ein Beispiel für einen Gedanken vom Titel bis zur Veröffentlichung. Sie veröffentlichte

ihren Sound und verbrachte drei Jahre mit einer neuen Band und eine Nacht mit ihrem persönlichen Willen. *Das* und *Falsch* sind perfekt unausgewogene, verzerrte, gegensätzliche Elemente; Resonanzen eines sehr spezifischen Milieus, das in der gesamten Assemblage, mit einem Bezug auf den Eros eine Wiederholung eröffnet. Bezogen auf die beiden Zentren der Umhüllung, die hinter dem Selbst zurückbleiben, klingt diese letzte Party einfach aus, natürlich.

»Und du lässt den Bus für eine weitere Flasche auslaufen.«

»Ich kann der Zeit nicht vorauslaufen!«, schrie mein Vater. »Geh in den Raum, geh durch die Zeit, dann wirst du vielleicht, irgendwie, zu mir durch kommen!«

Ich erinnere mich wie er aufstand. Ich wusste nicht, was ich tun sollte. Ich schaute ihn eine Weile an, dann schloss ich den Deckel und ging hinten raus. Dann ging ich in den Zustand einer ins Nichts blickenden Welle über.

»Ich nehme dich mit!«

»Ich kann nicht sehen, wer ich bin!«, sang er und klang als hätte er seinen Kopf an seinem Bett begraben. Ich ging und kaufte eine Flasche. Dann ging ich zum Fenster und sah darin ein Danach. Es war ein Western Union Boy, der sich in der Scheibe spiegelte.

Ich griff in die Schublade. Die Sonderausgabe. Ich war die einzige Frau, die ich noch glücklich machen wollte. Ich drehte mich. Ich war in einem dunklen Raum und gab mir die Flasche Wasser. Es erwischte mich. Ich saß dort im Dunkeln, in Sicherheit.

Ein trotzig scharf klingender *Algernon* begann, die Traurigkeit zu umkreisen indem er sang, dass er sich in einem guten Anzug eingelebt hatte. Er war so groß. Er hatte eine neue Flasche Wein. Ich war die einzige, die im Sterben lag. Ich griff zu.

Ich ging da raus und fühlt mich etwas altmodisch. Dann war ich hinter ihm.

»Ich habe zwei gute«, sagte ich.

Hör zu

ich muss gehen.

»Oh Gott« sagte ich. »Ich kann dir nichts sagen. Ich werde dich ficken.«

Ich muss andere nehmen.

Ich muss dich gehen lassen.

Es gibt eine Schlussfolgerung für das zweideutige Selbstbewusstsein der Musikgesichter. *Algernon* erschien wie einer der glücklichsten Männer seiner Zeit. Aber wir waren zusammen da draußen und er - er ist keiner von ihnen. Jeder bleibt ein werdendes Kind im Verhältnis zu einer werdenden Frau der Erwachsenen: es ist sicherlich nicht nur die Verwendung irgendeiner Existenz eines Nicht-Wesens, sondern auch der des Mutterbildes. Wir sollten uns das nicht zu sehr aneignen. Das menschliche Antlitz ist wie das des Despoten, es ist klein. Das Ding, der Despot, ist das werdende Tier. Je nachdem, ob es ein eher historisches, politisches oder soziales ist.

Ich bin am nächsten an dem dran

was noch menschlich ist.

Mein Gesang verschwand in den Auswirkungen eines Saxophons. Erst brach die Nacht herein, dann brach ich hinter.

Nico Sauer ist Komponist, Performer, Songwriter, Taxibootunternehmer, Moderator, Rechtsanwalt, Kimonohändler und Turnierreiter. 2002 belegte er den zweiten Platz bei der Deutschen Wushu Meisterschaft in Oberhausen.

KNM CONT EMPO RARIE SS



THE MAGAZINE
26.11 + 3.12, 20-22 Uhr
Live-Stream auf kammerensemble.de

Mit den Musiker*innen des
Ensemble KNM Berlin und Gästen

KNM CONTEMPORARIES – The MAGAZINE ist ein
Projekt des Ensemble KNM Berlin, gefördert durch



Ästhetische Autonomie und technische Reproduzierbarkeit

Zu einigen Tendenzen des digitalisierten Konzertkonsums.

Leon Ackermann

I. Freiheit und Disziplin. Dialektik des Konzertsaals.

Ich sitze an meinem Küchentisch, links von mir ein trauriger Supermarkt-Basilikum, rechts ein zum Abwasch aufforderndes Spülbecken, dazwischen die Wittener Tage für neue Kammermusik – genauer: das Ensemble Nickel, seine Mitglieder über die Schweiz, Deutschland und Israel verteilt, im Split-Screen an meinem Küchentisch versammelt. Aus meinem nicht besonders schlechten aber auch nicht besonders guten Bluetooth-Lautsprecher erklingt Hugues Dufourts *L'Atelier rouge d'après Matisse*, ein nicht besonders schlechtes, aber auch nicht besonders gutes Stück, das mit fein ausgehörten Klavierakkorden beginnt, harmonisch zwischen der zärtlichen Dissonanz und dem quartenhaften »Klong« angesiedelt; der Einsatz des Vibraphons löst diese Spannung zunächst zu Gunsten des Klong auf, bis es dann zu vibraphontypischen Tremologesten übergeht, zu denen das Saxophon beginnt, obertonreich geblasene Haltetöne an- und abschwellen zu lassen. Der E-Gitarrist wird eingeblendet, wie er über seine Effektpedalverkabelungen auf sein Sofa klettert, und die Tremologesten des Vibraphons mit leicht angezerrten, offenen Akkorden »abnimmt«, als wäre er Flötist in einer Haydn-Sinfonie und das Tremolo eine hübsche Melodie, die gerade in den Streichern vorgestellt wurde. Am Vibraphon

kommt denn auch sogleich der obligatorische Streicherbogen zum Einsatz, der Pianist quietscht, ratscht und plöngelt im Kasten herum, klappert mit dem Tastendeckel, bringt die Saiten mit einem Faden zum Schwingen, das Saxophon darf auch mal schnalzen und zischen und knurren, und so weiter und so fort, sogar ein Waterphone steuert zwischendurch seinen unheimeligen Gesang bei. Zuverlässig taucht derweil das Tremolo-»Thema« in verschiedenen Varianten auf, wie es sich für eine ordentliche Durchführung gehört, bis am Ende nach einer kurzen und knackigen Klavierkadenz – wie könnte es anders sein – der Anfang wiederkommt, nur eben auch ein bisschen anders, wie es sich für eine ordentliche Reprise gehört. Und gar so hämisch, wie es vielleicht klingen mag, ist es gar nicht gemeint, alles ist wirklich außerordentlich ordentlich an diesem Stück, nur dadurch auch eigentümlich geheimnislos. Gerade seine Deutlichkeit macht es hermetisch, gleichsam zum musikalischen Faktum: Es ist, was es ist.

So und so ähnlich klingen seit Jahren freilich haufenweise Stücke, in denen neue Musik zum Genre geronnen ist. Es ist diese Art »Ensemblestück«, die Enno Poppe vor bald schon 20 Jahren einmal durchaus affirmativ »die Sinfonie des ausgehenden 20. Jahrhunderts«¹ genannt hatte, von dem man bis heute auf jedem Festival gelungenere und weniger gelungenere Exemplare hören kann, und zuweilen sogar solche, die kein



Schauplätze © Shiwa Ghanbari

bloßes Exemplar bleiben. Aber wie ich hier zwischen meinem Basilikum und meiner Spüle sitze, auf den selben Bildschirm starre, über den ich lohnarbeite, studiere, von E-Mails genervt werde, verkatert im YouTube-Rabbithole abtauche und Leuten Geld überweisen müsste, und dabei über einen vielleicht handflächengroßen Lautsprecher vier ausgewachsenen Musikern zuhöre – da frage ich mich doch, ob ich zum Beispiel in dem ausgedehnten Mittelteil von *L'Atelier rouge d'après Matisse* nicht vielleicht mehr gehört hätte als einen klassizistischen Streifzug durch den Wikipedia-Artikel »Extended technique«, wenn ich das Werk im Konzertsaal hätte hören dürfen.

Viel ist in den letzten Monaten darüber geschrieben worden, und der Tenor lautet in etwa, dass es ja schon schön sei, dass uns jetzt immerhin online so viel Musik angeboten wird, aber wir freilich trotzdem das Konzert vermissen, all die weil Aura des gegenwärtigen Klangs, leibhaftige Präsenz der Interpreten, kollektives Erlebnis, das Bier danach und der Plausch in der Pause und dergleichen mehr.

Ich vermissе die Disziplinierung. Nämlich jene, von der Brecht 1930 schreibt, dass sie »Grundlage der Freiheit ist«.² Die Disziplin, die die traditionel-

le Form des öffentlichen Konzerts vom hörenden Subjekt verlangt, habe ich – der ich biographisch sowie der musikalischen Praxis nach in der Popmusik zuhause bin und mit Anfang 20 zum ersten Mal einen Konzertsaal von innen gesehen habe – immer als Befreiung erfahren. Die institutionelle Autorität des Konzertsaals erzwingt diese Disziplin nicht einfach, sondern ermöglicht sie allererst. Seine Autorität ist auch Gegen-Autorität wider die dröhnende Unverbindlichkeit des sogenannten »Lebens«, mit dem die alte, von Anbeginn höchst zwiespältige Parole der ästhetischen Moderne die Kunst »vereinigt« wissen wollte. Der Ruch, in den die Institution Konzertsaal (ähnlich wie das Museum) spätestens seit den 60er Jahren im Gefolge von Fluxus, Happening, etc. geraten ist – er sei eine ausschließende Institution, die Klassen- und Bildungsprivilegien perpetuiert und künstlich den Schein aufrichtet, Musik sei eine von gesellschaftlichem unbefleckte Sphäre des reinen Geistes, also »das Leben« ausschließt – ist keineswegs gegenstandslos, aber wird seiner historischen Dialektik nicht gerecht. In seinen Konventionen laufen der organisierte Vorrang des Objekts und Relikte repräsentativer Klassenherrschaft zusammen, sind aber nicht identisch.

Die durch und durch bürgerliche Form des öffentlichen Konzerts ist erst Anfang des 19. Jahrhunderts mit der Konsolidierung der bürgerlichen Produktionsweise voll entwickelt. Deren gesellschaftliche Ermöglichung ästhetischer Autonomie, also die marktwirtschaftliche Befreiung der Kunstwerke aus dem Dienst des gekrönten Ge-

Die autonome Kunst befand sich stets in dem Widerspruch, dass sie ihren Ausbruch aus den unmittelbar-persönlichen Herrschaftsverhältnissen des Feudalismus mit der Abhängigkeit von der sachlich vermittelten Herrschaft der Marktgesellschaft hatte erkaufen müssen.

Dieses Verhältnis stellt sich im Spätkapitalis-

Ich bilde den abgedunkelten Stillsitz-Container in meinem Schlafzimmer so gut nach, wie es geht. Vorhänge zu, Licht aus.

sindels durch ihre Verwandlung in Waren, erlaubt es der Musik, zum Ernstfall fortzuschreiten und sich ganz von Divertissement und Gottesdienst zur Kunst zu emanzipieren. Bei Mozart höre man noch das Klappern des Geschirrs auf der fürstlichen Tafel, paraphrasiert Adorno Wagner³; Beethoven und Goethe erst verbieten das Essen im Saal. Der Sublimierungsfortschritt der Kunst verlangt seine Entsprechung in der Darbietung: Das autonome Musikwerk fordert jenes konzentriert-kontemplative Hören, welches das bürgerliche Konzert dem Publikum disziplinierend ermöglicht, immanent. Der Ausnahmezustand, den der Konzertsaal durch seine Ausschaltung musikfremder Einflüsse produziert, um die musikalische »Sache selbst« zur Geltung zu bringen, rechnet freilich mit der autonomen Subjektivität eines imaginierten Ideallhörers. Nach dem Untergang jener Subjektivitätsform als relativ tragendem Moment der gesellschaftlichen Reproduktion, wurde das objektiv fragwürdig. Genau jenen Schein der Unmittelbarkeit der Werke, der am Beginn des bürgerlichen Zeitalters Medium ästhetischer Befreiung war, wurde an seinem Ende zur Voraussetzung dessen, was Adorno den »Fetischcharakter in der Musik« nannte:

»Denn dies Bereich erscheint in der Warenwelt eben als von der Macht des Tausches ausgenommen, als eines der Unmittelbarkeit zu den Gütern, und dieser Schein ist es wiederum, dem die Kultur-güter ihren Tauschwert allein verdanken.«⁴

mus auf den Kopf: Waren die Verwertungsstrukturen die Basis des realen Scheins einer reinen Kunst, wurde letzterer nun zur Voraussetzung der Verwertung. Adorno bestimmte den Fetischcharakter der Musik strukturell als Substitution ihres Gebrauchswerts durch den Tauschwert, also etwas verkürzt gesagt: dass statt ihrer konkreten ästhetischen Beschaffenheit, nurmehr ihr gesellschaftliches Prestige an die Erfahrung der Menschen drang, stamme es nun aus ökonomischen Erfolg oder ihrer Stellung als verdinglichtem »Kulturschatz«. »Recht eigentlich betet der Konsument das Geld an, das er selber für die Karte zum Toscanini-Konzert ausgegeben hat.«⁵ Der Vorrang des musikalischen Objekts, dem die bürgerliche Musikkultur zu dienen angetreten war, wurde so von dieser (bzw. von ihren kulturindustriell subsumierten Trümmern) tendenziell wieder untergraben.

II. Allmacht und Alltag. Das Ende der Ausnahme.

Darauf reagieren die vielfältigen (nicht erst) zeitgenössischen Versuche, alternative Darbietungsformate zu entwickeln, seien es Aufführungen an unüblichen Orten von der Luxus-Hotelbar bis zur Weddinger Eckkneipe, sei es die performative Überwölbung instrumentaler Darbietungen oder seien es installative Formate, durch die man nach Gutdünken wandeln kann. Sie haben jedenfalls

gemeinsam, »das Konzert« nicht als objektiv feststehende Form einfach vorauszusetzen. Die Auflösung aller objektiven Ansprüche der öffentlichen Konzertform, die sich durch deren Privatisierung zum digitalen Heimkino vollzieht, wäre durchaus nicht nur aus der technologischen Perspektive »Digitalisierung« zu betrachten, sondern auch als

Der Vorspann zum Konzertvideo, der diese Informationen gewissermaßen als Programmheftersatz mitteilt, blendet auch die Vorgaben des Norwegian Institute for Public Health ein.

vorläufiges Extrem dieser selbst künstlerischen Entwicklung. Paradigmatisch für diese steht etwa das Konzept des »Liquid Room«, das im Programmheft der Märzmusik 2015 so beschrieben wurde:

Die »vierte Wand« des Konzertsaals weicht einem Ensemble von vier Bühnen, zwischen denen sich die Energien von Klängen und Körpern neu zusammensetzen und frei entfalten können. Eine Situation, die selbstbestimmtes Hören und unterschiedliche Hörhaltungen ermöglicht: von der meditativen Versenkung in Klanglandschaften oder dem analytische Durchhören einer Komposition über das beiläufige Hören des Flaneurs, der zum Bühnengeschehen Distanz wahrt, bis hin zum völligen Aufgehen in der Virtuosität und Präsenz der Musiker und der selbst gewählten Pause. »Liquid Room« – das meint: der verflüssigte Raum, Konzert als Gesamterfahrung zwischen Installation und Performance, ein Hybrid, der dem nomadischen und beschleunigten Leben und seiner Logik der permanenten Verwandlung mehr zu entsprechen scheint als das Stillsitzen im abgedunkelten Containerraum des Konzertsaals.⁶

In meiner eigenen Küche vollendet sich die Tendenz, den allgemeinen Ideallörer durch den empirischen Individualhörer als Adressat des Konzerts zu ersetzen. Selbstbestimmter kann ich mir meine »Hörhaltung« nicht vorstellen. Das Konzert ist so

nah an meinem nomadisch-beschleunigten Leben und seiner Logik der permanenten Verwandlung (lies: prekären Arbeitsverhältnissen und ökonomischem Anpassungsdruck) wie die Museums-shop-Postkarte von Matisse's *Atelier Rouge*, die an meinem Kühlschrank hängen könnte. Nicht nur meine eigene Pause kann ich wählen, sondern die

Musik selbst nach Lust und Laune unterbrechen, und sogar die durchschnittliche Lautstärke liegt in meiner Hand. Mein Esstisch ist die Bühne und ich bin Intendant, Tonmeister und Publikum in einem. Mein Programm ist derweil nicht nur das Ensemble Nickel, nicht nur die Wittener Kammermusik-tage, ja es kennt überhaupt gar keine eigentlichen Grenzen. Im Internet konkurriert es jederzeit mit virtuell aller existierenden Musik, mit so gut wie jedem je gedrehten Film und am mächtigsten wohl einfach mit der Versuchung des bewussten Herumdaddelns um meine Aufmerksamkeit. Das Handy in meiner Hosentasche hilft bestimmt auch nicht, aber es in dieser Situation auszuschalten, käme mir wiederum so lächerlich vor, wie mich im großen Abendanzug vor den Bildschirm zu setzen.

Mit einem etwaigen Fetischcharakter des autonomen Kunstwerks ist hier jedenfalls ratzputz aufgeräumt. Aber diese vollendete Unbestimmtheit meines Hörens mag mir partout nicht wie Selbstbestimmtheit vorkommen.

Also mache ich am nächsten Abend die Gegenprobe: Ich bilde den abgedunkelten Stillsitz-Container in meinem Schlafzimmer so gut nach, wie es geht. Vorhänge zu, Licht aus, den Laptop auf meinem Plattenspieler drapiert und diesmal an die ebenfalls nicht besonders gute, aber auch nicht besonders schlechte Hi-Fi-Anla-



ge angeschlossen. Ich habe sogar mal einen alten Theatersessel geschenkt bekommen, der sonst nur blöd im Flur herumsteht. (Das Hemd ziehe ich dann allerdings doch wieder aus, ein wenig deppert fühlt sich das Ganze schon jetzt an.) Heute ist das Festival Only Connect (23.–25. April) dran, das sich spontan unter dem Motto »from a safe distance« zum regelrechten Infektionsschutz-Festival umgewandelt hat, und ausschließlich als Webseite existiert. Christian Eggen, der Dirigent von Norwegens dienstältestem Neue-Musik-Ensemble Oslo Sinfonietta hat zum Beispiel eigens noch seine *Trii in isolamento* geschrieben. Die *Trii* sind ein Nonett aus drei räumlich wie klanglich voneinander isolierten Trios: Geige/Bratsche/Cello, Flöte/Klarinette/Trompete und Harfe/Vibraphon/Aluphon. Die Sub-Ensembles können sich weder sehen, noch hören und sind nur durch eine Stoppuhr synchronisiert, innerhalb der Trios stehen die einzelnen Musiker mindestens zwei Meter voneinander entfernt. Der Vorspann zum Konzertvideo, der diese Informationen gewissermaßen als Programmheftersatz mitteilt, blendet auch die Vorgaben des Norwegian Institute for Public Health ein – Distanz halten und Großgruppen meiden – von denen das Set-Up des Stücks offenbar inspiriert ist.

Streicher und Bläser spielen dieselbe, große

improvisatorische Freiräume lassende Partie. Aus der Isolation und den unterschiedlichen Interpretationsentscheidungen ergeben sich dabei reizvolle Varianten und Asynchronitäten zwischen diesen beiden Trios. Man hört ganz deutlich zweimal das gleiche und doch ganz andere. Prägnante rhythmische Unisono-Gesten verschieben sich gegeneinander und finden dann zuweilen plötzlich wieder punktgenau zusammen, was jedoch immer schwieriger zu werden scheint, da die Instrumente im Verlauf auch innerhalb der Gruppen an Selbstständigkeit gewinnen: von der unregelmäßig akzentuierten Tonrepetition am Beginn bis zu verhuschten Andeutungen kammermusikalisch durchbrochener Polyphonie am Höhepunkt, wobei die einzelnen Stationen dieser Entwicklung leider ein wenig auf der Stelle treten. Das Stück folgt insgesamt einer rondoartigen Formidee: Passagen dieses komplex vagierenden rhythmischen Spiels zwischen Streichern und Bläsern wechseln sich ab mit ganz zarten, leise verfliegenden Klangwolken der Harfe/Schlagzeug-Gruppe. Der kontrastierende Wechsel dieser beiden Klangideen verleiht dem ganzen eben jenen Zug ins Rondoartige – unstete, wechselhafte Couplets gegenüber einem in sich ruhenden, den Hörer empfangenden Ritornell. Der »runde« Ton der Melodieschlagzeuge, ihre sphärische Glockenhaftigkeit, und der

»spitze« Ton der gezupften Harfensaite treffen sich darin in der gemeinsamen Klangcharakteristik des freien Fliegen-Lassens. Als bemerke das Stück an diesen Stellen, dass es vor lauter Konzentration den Atem angehalten hatte, und als dürfe es sich nun endlich frei ausatmen.

So sehr mich diese gestische Idee fasziniert, so sehr bleibt die Skepsis gegenüber einem Gimmick-haften Moment der Umsetzung. Könnte der reizvoll-ungemütliche Querstand zwischen Streich- und Bläsertrio nicht zwingender gelingen, wenn er auskomponiert wäre, statt so äußerlich dem interpretatorischen Zufall überlassen? Ist dieses ganze Social-Distancing-Set-Up mehr als ein Kunstgriff, um sich als brandaktuell zu profilieren? Von diesem Set-Up kommt nämlich erstaunlich wenig im Resultat an, ohne das »Programmheft« bemerkte man davon schlicht nichts: Der Split-Screen lässt von der Isolation kaum etwas erahnen, und der gut gemixte Stereo-Sound kommt eben aus meinen zwei Lautsprechern und nicht von neun mindestens zweimeterweit voneinander entfernten Instrumentalpositionen. Ich merke also, dass meine private Konzertsaal-Simulation eher noch entfernter von der Sache ist als mein Küchenkonzert, gerade weil sie eine High-Fidelity suggeriert, die illusorisch bleiben muss.

Der Ausnahmezustand, den Musik immer meint, lässt sich nicht voluntaristisch in die Welt hineinwollen. Dass ich es bin, der hier – gleich ob in meinem dunklen Schlafzimmer oder meiner hellen Küche (die sich immer wundersam in mein Arbeitszimmer transsubstantiiert, sobald ich an diesem Text weiterschreibe) – in jedem Moment die Zügel in der Hand hält, macht diesen Versuch aussichtslos. Meine Allmacht schlägt nur wieder in Alltag zurück. Die Allmacht über meine Hörsituation ist nicht die vollendete Freiheit der Perspektive, sondern der totalisierte Konsumentenstandpunkt. Die Freiheit der Konzertsaaldisziplin bestand gerade darin, die subjektiven Zügel

schießen lassen zu können, mich dem hinzugeben, dass die Musik etwas von mir will, statt sie nach den Befindlichkeiten zuzurichten, die ich ohnehin schon habe. Vom Komponisten Clemens Nachtmann stammt die schöne Formulierung, dass man sich nicht »auf« die Kunst einlasse, sondern vielmehr »mit« ihr, mehr dem Sog einer erotischen Liaison als der pädagogischen Begutachtung gleich. Für dieses Glück aber wäre *conditio sine qua non*, dass sie ein »Anderes«, wie auch immer Selbstständiges, der Gewalt des hörenden Subjekts entzogenes ist.

1. <https://www.ensemble-modern.com/de/media-thek/texte/2001-05-01/fragebogen-ennio-poppe>
2. Bertolt Brecht: *Erläuterungen zum Ozeanflug*, GW 18, S. 126
3. Die Stelle ist eher gut falsch erinnert als zitiert, mit dieser Deutlichkeit scheint es sie in Wagners Schriften nirgends zu geben.
4. Theodor W. Adorno: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, GS 14, S. 25
5. Ebd.
6. https://www.berlinerfestspiele.de/de/berlinerfestspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_114970.html

Leon Ackermann langzeitstudiert Musikwissenschaft und Philosophie in Berlin und ist Schlagzeuger in der Rockband Osta Love.

Wo bleibt denn da die Neue Musik?

Zwischen Tradition und Innovation: Minderwertigkeitsgefühle der Neuen Musik

Patrick Frank

Wie kommt es, dass in der Neuen Musik junge Komponist*innen zumindest offiziell historische Komponist*innen immer gut finden? Wie kommt es, dass es in der Neuen Musik so gut wie keine Quereinsteiger*innen auf kompositorischer Ebene gibt? Wie kommt es, dass das Feld der Neuen Musik so unglaublich homogen ist? Der nun folgende Text ist ein Versuch eines Theorietransfers von der Psychoanalyse in die Neue Musik. Der Komponist und Kulturtheoretiker Patrick Frank sieht einen Zusammenhang zwischen diesen Phänomenen und attestiert der Neuen Musik ein generelles Problem: Ein Minderwertigkeitsgefühl gegenüber den anderen Künsten, das das Feld letztlich so autoritativ und konservativ werden ließ und lässt.

Seit einigen Jahren bemühen sich Gruppierungen und Akteur*innen um die Aufarbeitung der Genese der Neuen Musik mit dem Ziel, strukturell gewachsene Ungleichheiten zu beleuchten und zu überwinden. So ist 2016 die Gruppe GRiNM entstanden, welche auf Festivals und Symposien intervenierend aktiv wird. Im Sinne einer solchen Aufarbeitung versuche ich gleichsam subkutan die Bedingungen zu ergründen, die zu den aktuellen strukturellen Ungleichheiten führten. Vorliegend eine erste Publikation in Form eines von der Psychologie ausgehenden Theorietransfers und dies, obschon die Psychologen kaum an dem Begriff des Minderwertigkeitsgefühls hängen. Denn Minderwertigkeitsgefühle sind in

der Psychologie kaum ein Thema – nicht heute, nicht vor 100 Jahren:

Ich weiß, Sie haben viel von dem Gefühl der Minderwertigkeit gehört, das gerade die Neurotiker auszeichnen soll. Es spukt besonders in der sogenannten schönen Literatur. Ein Schriftsteller, der das Wort Minderwertigkeitskomplex gebraucht, glaubt damit allen Anforderungen der Psychoanalyse Genüge getan und seine Darstellung auf ein höheres psychologisches Niveau gehoben zu haben. In Wirklichkeit wird das Kunstwort Minderwertigkeitskomplex in der Psychoanalyse kaum verwendet.¹

Minderwertigkeits- und Schuldgefühl sind kaum voneinander zu unterscheiden: »Aber der Hauptanteil des Minderwertigkeitsgefühls stammt aus der Beziehung des Ichs zu seinem Überich, ist ebenso wie das Schuldgefühl ein Ausdruck der Spannung zwischen beiden. Minderwertigkeitsgefühl und Schuldgefühl sind überhaupt schwer auseinander zu halten.«²

Zu guter Letzt bezieht sich das Konzept des Minderwertigkeitsgefühls auf die Psyche, nicht auf Genres oder künstlerische Disziplinen. Dennoch möchte ich vorliegendes, kleines Gedankenexperiment wagen: Leidet die Neue Musik unter Minderwertigkeitsgefühlen?

Früher oder später landet jede psychoanalytische Theorie beim Kind, seinen Eltern und den ersten Lebensjahren. Ich möchte es also genauso angehen und fragen: Wer sind die Eltern der

Neuen Musik? Wann wurde sie geboren? Wie war ihre Kindheit?

Arnold Schönberg, der Vater der Neuen Musik, brachte sie in einer seltsamen Mischung aus Melancholie und Euphorie auf die Welt. Die Mutter war jüngst verstorben. Sie war eine große Frau. Angesehener, mächtiger und bedeutender als der Vater je werden konnte. Er verehrte sie ein Leben lang und bemühte sich redlich, ihr Ansehen dem Neugeborenen einzuverleiben. Denn er war überzeugt: das Kind wird sein Leben auf den Grundmauern einer Titanin führen. Ihre Genialität – eine Mixtur aus mehreren Individualgenies – wird sich, wenn das Kind erwachsen ist, in voller Pracht entfalten; in wenigen Jahrzehnten nur würden ihr die Menschen zwischen den Häuserschluchten nachpfeifen.

Die Mutter hieß Tradition, der Vater Arnold Schönberg, das Kind, welches zunächst namenlos blieb, erhielt später den verheißungsvollen Namen »Neue Musik«. Es wurde am 26. Juli 1921 in Wien geboren.³ Die frühen Jahre, Kindheit und Jugend der Neuen Musik nachzuzeichnen würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen. Wir wollen es bei einigen ausgewählten Ereignissen bewenden lassen.

Es war eine schwierige Kindheit. Das Baby wurde ausgelacht, als hässlich diffamiert, nicht für voll genommen und weckte Aggressionen beim Publikum und Kritikern. Der Vater sah sich genötigt, es zu beschützen. Er hatte schon 1918 den Verein für musikalische Privataufführungen gegründet, das dem freien, ungestörten Auslauf neuartiger Babys zugeeignet war. Um diese nicht zu erschrecken, war Applaus strikt verboten: »Bei den Aufführungen sind alle Beifalls-, Mißfalls-, und Dankesbezeugungen ausgeschlossen.« Es sprach sich bald herum, dass das Baby »Neue Musik« sich bedeutend von den anderen Babys unterschied: es hatte nämlich – endlich! – ein Skelett erhalten. Der Vater nannte es stolz »Metho-

de des Komponierens mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen«; und diese Neuerung sollte bedeutende Karriere machen. Kurz nachdem Arnold von den anatomischen Fortschritten berichtete, übernahmen zunächst befreundete Eltern diese und werkelten fleißig daran herum. Denn es war ein biegsames, anpassungsfähiges Skelett – wichtige Eigenschaften für das Überleben in der Wildnis. Zudem konnte Arnold fast unbemerkt einen Bogen zur Mutter schlagen; er meinte gar, dass sie, unter anderem in Form jener strukturellen Innovation, weiterleben würde, denn schon Pythagoras vor 2500 Jahren erkannte die Verwandtschaft zwischen Mathematik – Struktur – und der Musik. Tatsächlich ließen sich aus den unzähligen Meisterwerken, welche Mutter Tradition über die Jahrhunderte verschwenderisch hinterließ, Bände voller Strukturanalysen schreiben. Arnold beteiligte sich fleißig daran. Ein bisschen hatte er die Mutter, die er fälschlicherweise für seine Frau hielt, für sich gepachtet. Er meinte zu wissen, wer und was sie sei.

Die Mutter hatte, im selben Jahrhundert, als der Vater geboren wurde, auch philosophisch den Olymp erreicht. Angesehene Denker sahen sie in die verschlossenen Pforten der Wahrheit einbrechen. Und sie, ja sie! habe die Pforten durchbrochen – vor allen anderen Künsten, ja selbst vor der Philosophie. Arnold wuchs »wahrhaftig« in der goldenen Zeit der Musik auf. Mutter Tradition trat etwa zur selben Zeit, auf dem Höhepunkt ihres Schaffens, ab.

Leider währte dieser Status nicht für lange. Die funktionale Tonalität, das bewährte und äußerst resistente Skelett, auf dessen Dienste während Jahrhunderten zurückgegriffen wurde, verlor seine Berechtigung. Es wurde über alle Maße gedehnt und gestreckt, bis es langsam, aber unaufhaltsam auseinanderfiel. Arnold erkannte, dass es ersetzt werden musste und fand das oben erwähnte, neue Skelett. Aber aus ihm entsprangen Babys,



Meredith Monk hält eine Katze © composersdoingnormalshit.com

die scheinbar so gar nichts mit der Schönheit der Mutter zu tun hatten. Es kam noch schlimmer: wenige Jahre vergingen und die Heranwachsende wurde zensiert und verboten. Entartet wurde sie diffamiert, nicht nur, da der Vater Jude war, sondern weil sie scheinbar zusammenhangslos – trotz Skelett! – brabbelte. Die Neue Musik verschwand während den düsteren Jahren des Zivilisationszusammenbruchs.

Sie war abgemagert, aber sie lebte. Niemand

konnte sie mehr brabbeln hören, aber sie war nicht verstummt. In der Zeit nach dem Zusammenbruch kam sie umso häufiger zu Wort: die Amerikaner erhofften sich von ihr gar die Förderung des demokratischen Grundverständnisses in Deutschland. Welch ein auf und ab! Von der Wahrheitspächterin (allerdings war das noch ihre Mutter) zum entarteten Geschwür und nun zur Erbauerin der Demokratie. Und dann trat eine Figur auf die Bühne, eine Brückenbauerin zwischen Tradition und Innovation, ganz wie der Vater, die nun die neue Situation, ihre neue politische Rolle, einzuordnen wusste: Theodor Wiesengrund Adorno. Er respektierte den Vater, schloss sich seiner Liebe zur Mutter an und berücksichtigte die politische Rolle, die der Heranwachsenden angekleidet wurde. Von der Mutter übernahm er die Wahrheit, vom Vater die Struktur und er selbst sah nach dem Gesellschaftszusammenbruch eine wichtige Rolle für die

Neue Musik: sie solle kritisch sein. Wie der Vater meinte auch er zu wissen, was die Neue Musik sei. Die Vielen, die ihm beipflichteten, schienen ihm Recht zu geben. Die Neue Musik wurde erwachsen.

Das Überich der Neuen Musik

»Die Menschheit lebt nie ganz in der Gegenwart, in den Ideologien des Überichs lebt die Vergangenheit, die Tradition der Rasse und des Volkes fort, die den Einflüssen der Gegenwart, neuen Veränderungen, nur langsam weicht, und solange sie

durch das Überich wirkt, eine mächtige, von den ökonomischen Verhältnissen unabhängige Rolle im Menschenleben spielt.«⁴

Auch ohne Schönbergs Enthusiasmus für die musikalische Tradition – sie war und ist ohnehin in das Überich der Neuen Musik eingeschrieben.

Von der Mutter übernahm er die Wahrheit, vom Vater die Struktur und er selbst sah nach dem Gesellschaftszusammenbruch eine wichtige Rolle für die Neue Musik: sie solle kritisch sein.

Mit ihr wurden nicht nur musikalische und kompositorische Praktiken vererbt, sondern ebenso soziale Praktiken des Konzertlebens, der Lehre, Erwartungshaltungen an Komponist*innen, Interpret*innen, Zuschauer*innen, Aufführungskontexte und ihre Architekturen usw.; schließlich ihre Moral: »Das Überich ist für uns die Vertretung aller moralischen Beschränkungen.«⁵ Interessant ist, dass für Freud die Moral mit »Beschränkungen« verbunden war. Wir können uns deshalb fragen, um die (moralischen) Beschränkungen der musikalischen Tradition zu konkretisieren, was sie exkludierte und inkludierte. Die grundlegendste Inklusion ist die musikalische »Sinnhaftigkeit«: das in sich geschlossene und gleichsam ruhende musikalische Werk machte (musikalisch) Sinn. Was das heißt ist in Negation leicht zu erraten: Beispielsweise relativierte Saties *Vexations* den musikalischen Sinn durch die nicht enden wollenden Wiederholungen und verschob dadurch den Sinn der Arbeit⁶ – weil er nicht in der Musik allein zu finden war – auf Aspekte des Überichs der damaligen Kunst-Musik.

Der Anspruch auf »Wahrheit«⁷ der vom Genius erschaffenen musikalischen Werkes implizierte Mehreres: 1. Die Reinheit – bezogen auf die musikalische Tradition das Selbstverständnis, dass Musikwerke Musik und nichts Anderes seien.⁸ Besonders für die Neue Musik unserer Tage längst

keine Selbstverständlichkeit mehr. 2. Die Ernsthaftigkeit – Wahrheit sei, so sinngemäß Schopenhauer, eine ernste Angelegenheit. Die »Ernste Musik« lässt grüßen. Humor sei im Umkehrschluss Zeichen von Falschheit und wurde weitgehend exkludiert. 3. Die Körperlosigkeit – denn

der Körper zeichnete sich früher oder später vor allem durch Defizite aus. Er wurde alt und krank, starb schließlich ab. Wahrheit aber wurde weder krank noch alt, sie war zeitlos. Sogenannt zeitlose Werke der Tradition wurden oft aus bestimmten, zeitbedingten Anlässen komponiert; dennoch ließen und lassen sich diese Werke außerhalb des ehemaligen Kontextes und Anlasses (fast) ohne Abstriche wiederaufführen.

Eng verbunden mit der Körperlosigkeit, in Kombination mit der Ernsthaftigkeit, ist die Exklusion der körperlichen Lust: sowohl das Lachen als Ausdruck körperlicher Affektion, sowie erotische Lust waren und sind noch heute selten in Werken vorzufinden.

Die Attacke der Dadaisten gegen das Überich der Künste

Etwa zur gleichen Zeit, im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, machten sich die Dadaisten Gedanken über eine Neue Kunst. Bezeichnend äußerte sich Richard Huelsenbeck:

Wir gingen von dem Grundsatz aus, daß künstlerische Taten ein Ausdruck ihrer Zeit sein müßten, und wir hielten es für unmöglich, daß man in einer Zeit der Autos, Flugzeuge und der Kinematographie wie Goethe dichten könne.⁹

Zunächst sei festgehalten, dass Huelsenbeck von ›künstlerischen Taten‹ spricht und nicht etwa von künstlerischen Werken. Eine künstlerische Tat oder Tätigkeit mündet nicht notwendigerweise in abgeschlossene ›Werke‹. Die Dadaisten erfanden denn auch das, was später einmal als ›Performance‹ bezeichnet wurde. Die Betonung, dass künstlerische Taten ein ›Ausdruck ihrer Zeit‹ sein müssten, widerspricht dem Selbstverständnis des auf der Vorstellung metaphysischer Wahrheit gründenden, zeitlos wahren Werkes. Bekannt und gefürchtet waren die Dadaisten für die scheinbare – gewollte – Sinnlosigkeit ihrer Kunst: ein frontaler Angriff auf das in Kunst transformierte Vernünftige. Die mit der Wahrheit oben erwähnten Konnotationen wurden von den Dadaisten ebenfalls konsequent demontiert: 1. dadaistische Kunst ist das Gegenteil von ›rein‹; sie ist vielmehr eine disziplinär pluralistische Kunst aus der sich – immer, wenn Pluralismus produktiv wird – neue Disziplinen entwickelten, wie die schon erwähnte Performancekunst, aber auch die Fotomontage, die Konkrete Lyrik, die Affirmation des Zufalls, etc. 2. Die Ernsthaftigkeit wurde bereits mit der Namensgebung ›Cabaret (Voltaire)‹ zurück gewiesen. Glaubt man den Berichten von Zeitzeugen, muss es dort wild zu und her gegangen sein; die Reaktionen des provozierten und irritierten Publikums mit Zwischenrufen, Lachen, Empörungen aller Art waren beabsichtigt. Welch ein Gegensatz zu Schönbergs in strenger Disziplin gehaltenem Verein für musikalische Privataufführungen! 3. Die Betonung der künstlerischen Tat geht einher mit der Aufwertung des Körpers:

Der Dadaist ist aber kein passiver Beschauer der komischen Welt, er ist kein Ästhet, Oscar Wilde oder Poppenberg, seine Religion ist die Aktivität, und sein Sakrament liegt in dem raschen Umsatz aller vitalen Kräfte.¹⁰

Als ob sich die Dadaisten vorgenommen hätten, das Überich der Künste, den Übergriff der Tradition und ihrer Moral in der Kunst ihrer Zeit zurückzuweisen; Ihr lautes NEIN war der Versuch, eine radikal neue, amoralische Kunst zu erproben. In wahnwitzig kurzer Zeit – das Cabaret Voltaire schloss nach nur rund sechs Monaten – explodierten künstlerische Innovationen.

Das Ideal der Neuen Musik

Wir hatten eingangs festgehalten, dass Minderwertigkeitsgefühle kaum von Schuldgefühlen zu trennen sind. Der Schweizer Zeitgenosse Freuds, der Philosoph und Psychologe Paul Häberlin, sah es 1936 ähnlich: »Interne Minderwertigkeitsgefühle sind Schuldgefühle: Wir wissen, daß wir uns selbst, nämlich den ›richtigen Menschen‹ in uns, etwas schuldig geblieben sind, daß wir ihm gegenüber minderen Wertes sind.«¹¹ Dieser ›richtige Mensch‹ – in unserem Gedankenspiel die ›richtige Neue Musik‹ – mißt sich an einem Ideal: »In diesem Umgang kommen wir nicht dazu (...) uns an einem fremden Maße zu messen, sondern hier treten wir uns selbst gegenüber, hier bestehen oder versagen wir vor uns selbst, vor unserm eigenen Urteil, welches sich bildet an einer Idee oder einem Ideal.«¹² Was war das Ideal der Neuen Musik?

Während das Überich der Künste von den Dadaisten konsequent demontiert und mit der Demontage künstlerisch produktiv gemacht wurde, wurde das Überich der Neuen Musik zunächst durch Schönberg, später durch Adorno, durch die Betonung und intensiven Auseinandersetzung mit der Tradition, zusätzlich gestärkt. Die Tradition mit ihren oben beschriebenen Werten zählt zweifellos zum Ideal der Neuen Musik. Die neue politische Rolle nach der Zäsur des zweiten Weltkriegs, die der Neuen Musik zugeschrieben wurde, eröffnete ein für die Musik neues und ruhmhaftes Gebiet. Adorno, einer der prominentesten Philosophen in der theoretischen Aufarbeitung



Pierre Boulez richtet einen Salat an © composersdoingnormalshit.com

des Zivilisationszusammenbruchs des zweiten Weltkriegs, betonte die Bedeutung des Widerstandes in demokratischen Gesellschaften. Hier nahm die Kunst eine zentrale Rolle ein und mit ihr die Neue Musik. Zum Ideal der Neuen Musik gehörte seitdem nebst der Tradition ihr Kritikpotential und ihre Widerständigkeit.

Verwöhnung

Einer der möglichen Gründe für die Entwicklung von Minderwertigkeitsgefühlen erkennt Häberlin in der Verwöhnung. »Die fatale Folge solcher Verwöhnung ist erfahrungsgemäß zunächst die Steigerung der Ansprüche, zugleich mit der Gewöhnung an ihre selbstverständliche Erfüllung.«¹³ Wurde die Neue Musik in ihrer ›frühen Kindheit‹ verwöhnt?

Wie wir oben gesehen haben, waren die Anfänge schwer, insofern kann kaum von Verwöhnung die Rede sein. Hingegen erreichte der Status der Kunst-Musik im 19. Jahrhundert einen Höhe-

punkt, den sie nie mehr erreichte: Komponisten wie Beethoven, Schubert, Schumann, etc. wurden als Genies gefeiert und blieben im kulturellen Gedächtnis, weit über die Kennerschaft von Musiker*innen hinaus erhalten; zudem genoss die Kunst-Musik in der romantischen Philosophie mit ihrer Rationalitätskritik, der Betonung der epistemologischen Kraft des Gefühls und des Irrationalen, ein hohes Ansehen. Besonders die Kunst-Musik des 19. Jahrhunderts, im Überich der Neuen Musik präsent, weckte hohe Erwartungen und steigerte die Ansprüche.

Verwöhnt wurde die Neue Musik in der Nachkriegszeit, als ihr plötzlich eine politische Rolle im Wiederaufbau der Demokratie zugeschrieben wurde, vor allem aber durch die Beachtung, die ihr Adorno schenkte. Wieder kümmerte sich ein Philosoph von Weltrang um die Kunst-Musik, der Neuen Musik. Diese kurze Phase der äußeren Zuschreibung von Bedeutung ließ ein schmerzliches Versäumnis vergessen machen: Im langen 19. Jahr-

hundert, geprägt von der Industrialisierung, der Emanzipierung von kirchlicher Macht, der Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Systeme, dem Aufstieg der Wissenschaften und der Rationalität, schließlich die fundamentalen technischen Errungenschaften, wurden auch die Künste von diesen Umwälzungen mitgerissen. Tatsächlich erkann-

Mögliche Folgen: Konservatismus

Aus zeitgenössischer Sicht¹⁵ wirken die Denkkategorien des Vaters der Neuen Musik durch und durch konservativ, oder genauer: es sind Denkkategorien eines Mannes des 19. Jahrhunderts. Schönberg schrieb beispielsweise: »Aus dem Leben wahrhaft großer Männer kann man schlie-

Verwöhnt wurde die Neue Musik in der Nachkriegszeit, als ihr plötzlich eine politische Rolle im Wiederaufbau der Demokratie zugeschrieben wurde.

ten die Dadaisten die Tiefe dieser Umwälzungen und reagierten künstlerisch mit entsprechender Radikalität. Schönberg begrub zwar endgültig die Tonalität – mehr aber auch nicht. Das Werk und sein genialer Schöpfer blieben unangetastet. Versäumt wurde die künstlerisch fruchtbar gemachte Demontage des Überichs der Neuen Musik.

Mögliche Folgen: Autoritarismus

Häberlin zählte einige Folgen von Minderwertigkeitsgefühlen auf, deren Anwendung auf die Neue Musik abschließend geprüft werden soll. Er schreibt: »So also untersteht das Ideal (...) der Suggestion und dem autoritativen Einfluss sowohl einzelner Persönlichkeiten als auch ganzer Traditionen oder Zeitstimmungen, politischer und gesellschaftlicher Ideale und Anforderungen.«¹⁴ Unzweifelhaft prägen einige wenige Namen berühmter Komponisten der Tradition das Bild der klassischen Musik. Diese Tatsache lässt sich hingegen unschwer ebenfalls in anderen Disziplinen finden, ob das nun Namen berühmter Bildender Künstler, Erfinder, Physiker oder Schriftsteller waren. Wir können die Vermutung anstellen, dass in der Neuen Musik (überall dort, wo in Machtposition Stehende Entscheidungen treffen) besonders oft autoritäre Charaktere den Zuspruch erhielten, mithin ihre Autorität als künstlerische Radikalität missverstanden wurde.

ßen, daß der Schaffensdrang auf ein instinktives Lebensgefühl antwortet, einzig um der Menschheit eine Botschaft zu bringen.«¹⁶ Der wahrhaftig große Mann als Erlöser der Menschheit, wogegen »die weibliche Denkweise, die mit gutem Urteilsvermögen die nächstliegenden Folgen eines Problems in Betracht zieht, es indessen versäumt, sich auf entferntere Ereignisse einzustellen.«¹⁷ Schönberg paraphrasiert den Metaphysiker Schopenhauer, der just diese Unterscheidung zu erkennen glaubte: der (wahrhaft große) Mann sei zu objektiver Erkenntnis fähig, »Weiber« seien stets im Jetzt verfangen und wüssten keine größeren Zusammenhänge zu erkennen. Doch kommen wir zurück zur psychologischen Betrachtungsweise, die das konservative Denken Schönbergs durch das Setzen hoher – oder falscher? – Ideale noch verstärkte. Häberlin attestierte: »Die Erschütterung des Selbstvertrauens zieht das Mißtrauen gegen alles und jedes nach sich.«¹⁸ Das Mißtrauen gegenüber anderen künstlerischen Disziplinen bricht heute noch hervor, wenn diese dergestalt von zeitgenössischen Komponist*innen Neuer Musik integriert werden, dass die hierarchische Ordnung – die Musik vor allen anderen künstlerischen Disziplinen – ausgehebelt wird. Die Geschichte des Misstrauens »gegen alles und jedes« ist reich – die Verwunderung bis hin Ablehnung von, heute würde wir sagen, »konzeptionellen«



Igor Stravinsky probiert neue Schuhe an © composersdoingnormalshit.com

Arbeiten Saties über die Ablehnung der Fluxusbewegung bis zu den jüngsten Streitereien über den »Neuen Konzeptualismus«. All diese Arbeiten hebeln das Primat der Musik vor allen anderen Künsten aus. Anstatt den künstlerischen Pluralismus zu suchen, den Dialog verschiedener Weisen über Kunst nachzudenken in konkrete, konsequente und enthierarchisierte Arbeiten zu fördern, ist es auch heute noch weitgehend üblich, die Spreu vom Weizen zu trennen. Das Reinheitsgebot existiert nicht nur bei Bierbrauern:

Wer Reines kann, wird es tonal oder atonal können; die aber unrein denken, die nämlich, die tun, was man kann, die mögen ruhig tonale und atonale Parteien bilden oder auch dabei Lärm machen: sie werden uns gewiß überschreien, die wir auf unsere Bestimmung hören; und sie werden sicher bald und ausgiebig das Ohr finden derjenigen, die es für alles Zweideutige aber gegen alles Wahrhaftige haben.¹⁹

Die Neue Musik – sie hieß auch schon, und vielleicht passender, Ernste Musik – ist denn auch misstrauisch gegenüber Humor: »Wo die innere Sicherheit fehlt, da ist man leicht zu erschüttern, und ein harmloser Spott oder Witz wird tragisch genommen, weil eben der Humor fehlt (...).« Der Humor kam aus mehreren Gründen unter die Räder: zunächst Zeichen von Falschheit aus Sicht metaphysischer Wahrheit, später, durch Adorno vermittelt, Zeichen der abzulehnenden, also zu exkludierenden Kulturindustrie.²⁰

Fazit

Der Blick in die Vergangenheit der Neuen Musik soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass bis heute geisterhafte Reste des 19. Jahrhunderts in ihrem Überich präsent sind. Die Archive der Darmstädter Ferienkurse belegen exemplarisch Schönbergs Dominanz in den Nachkriegsjahren und darüber

hinaus. Seine Werke wurden alljährlich ohne Unterbruch von 1948 – 1966 an den Darmstädter Ferienkursen aufgeführt, mehrere Werke pro Jahr, Werkreihen und intensive Auseinandersetzungen mit dem Genius und seiner Zwölftontechnik, deren sich auch Adorno anschloss.²¹ Satie hingegen findet sich all die Jahre kein einziges Mal auf den Konzertprogrammen. Dann aber, 1956, ein Vortrag von Everett Helm »Charles Ives und Erik Satie (mit Beispielen)«. 20 Jahre später gaben Teilnehmer*innen der Ferienkurse in einer Bekanntmachung zu bedenken: »Nach Boulez, Kagel und Stockhausen herrschen heute Erik Satie, der Rundfunk und Dilettantismus in Darmstadt«. Der Vorwurf des Dilettantismus scheint ein zuverlässiges Indiz für wirksame – d.h. die Identität hinterfragende – Radikalität zu sein.

*Wer sich über Dada aufregt, wer glaubt von dem Fundament irgendeiner Erhabenheit aus, Dadaisten für Harlekin und Nichtskönner und den Dadaismus für eine Dummheit halten zu können, hat den Sinn der zivilisatorisch-mechanischen Epoche, in der wir leben, nicht begriffen, er ist nicht Psychologe genug, um begreifen zu können, daß die dadaistische Bewegung direktes Kind ihrer Zeit und die Dadaisten Menschen sind, die den Sinn der Zeit am tiefsten erfaßt haben.*²²

Dennoch: Die Neue Musik ist respektiert, wird staatlich gefördert und hat einen festen Platz im Kulturleben. Sollte sie unter Minderwertigkeitsgefühlen leiden, scheinen ihr diese kaum hinderlich zu sein. Allerdings wird das, was Entscheidungsträger*innen wie Jurys und Gremien exkludieren, selten publik; fehlt die Förderung, enden Projektideen, die im weiten Sinne das Überich der Neuen Musik übergehen, meist in der Schublade. Der Neuen Musik fehlte Anfang des 20. Jahrhunderts eine künstlerische Bewegung, die ähnlich wie der Dadaismus ihr Überich künstlerisch produktiv dekonstruierte. Man stelle sich vor, nicht Schön-

berg, sondern Satie wäre ihr Vater geworden: sich darum zu kümmern, die Neue Musik »rein« und »wahr« zu halten (durch Adorno fortgesetzt) und hierfür das Denken in Negation und Exklusion anzuwenden – wäre Jahrzehnte früher eingeholt worden. Ihr grösstes Dilemma ist ihr Verhältnis zur Tradition: als legitime Nachfolgerin der klassischen Kunst-Musik und ihrer unzähligen Genies sind ihre Strukturen immer noch daraufhin ausgerichtet, alles dafür zu tun, das Meisterwerk eines neuen Genies zu finden und zu feiern. Die Dekonstruktion des Überichs der Neuen Musik wird zu oft als ein Angriff gegen die Meisterwerke und Komponistengötter der Tradition missverstanden. Sie ist vielmehr ein Angriff auf die Werte einer vergangenen Welt des 19. Jahrhunderts, ein Angriff auf eine falsche Identität für eine Kunst des 21. Jahrhunderts. Nicht beharrlich denn stur dreht sie die Kreise einer anachronistischen Kunst.²³

*Die Scheu und das Mißtrauen, auch die Angst vor dem Durchschautwerden, treiben in die Einsamkeit und Ungeselligkeit, (...) ja der gewöhnungsmäßigen Unoffenheit.*²⁴

-
1. Sigmund Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1933., Seite 92
 2. Ebda., S. 92
 3. *Suite für Klavier* op. 25, 1921–1923
 4. Sigmund Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1933., Seite 94
 5. Ebda., S. 95
 6. Der Begriff »Werk« transportiert metaphysische Vorstellungen, weshalb es der Autor bevorzugt, wie in der Performance und im Theater von »Arbeiten« zu sprechen.
 7. Besonders Schopenhauer war es, der der Musik zumutete, der Wahrheit, noch vor den anderen Künsten und der Philosophie, am Nächsten zu kommen.
 8. Die Oper stellte keine Ausnahme dar – die Musik war unangefochten die Leitkunst.
 9. Richard Huelsenbeck, *Wozu Dada?* Anabas-Verlag, Giessen, 1994., S. 49. Und so dachte Schönberg über seine Zeit: »Unsere Zeit hat den Voraussetzungen in die Höhe gebracht. Der kolossale Konsum an Weltanschauungen, an bestrickend originellen philosophischen und künstlerischen Bewegungen ist wohl ein Produkt des mißverstandenen Individualismus, der Individualismus der Philister, und ruft eine Überschätzung der Originalität hervor, die uns verhindert, zu den Ruhepunkten klaren Schauens und langsam wägenden Prüfens zu gelangen.«, S. 160
 10. Richard Huelsenbeck, *Wozu Dada?* Anabas-Verlag, Giessen, 1994., S. 35
 11. Paul Häberlin, *Minderwertigkeitsgefühle*, Schweizer Spiegel Verlag, Zürich 1936, S. 8
 12. Ebda., S. 7
 13. Ebda., S. 23
 14. Ebda., S. 30
 15. Ziehen wir nur schon Dadaisten mit in Betracht, muss das Denken Schönbergs auch für seine Zeitgenossen konservativ erschienen sein.

16. Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik*, S. Fischer Verlag 1976., S. 131
17. Ebda., S. 150
18. Paul Häberlin, *Minderwertigkeitsgefühle*, Schweizer Spiegel Verlag, Zürich 1936., S. 36
19. Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik*, S. Fischer Verlag 1976., S. 214
20. Letzteres wunderbar von Loriot im Sketch »Film-spektrum« auf die Schippe genommen. Die Rolle des Filmkritikers Heiner Kriegel (Offenbacher Rundschau) mimt einen linken Filmkritiker, der sich empört auf die Einlassungen seines Gegenparts Prof. Wolf Lämmer (Hochschule für Film und Fernsehen Bebra) äussert: »Ein Mensch, der auf der Suche nach Licht und Freiheit strauchelt, dient Ihrer Unterhaltung!«
21. 1955 mit drei Vorlesungen zum Thema »Der junge Schönberg«, 1956 mit vier Vorlesungen »Schönbergs Kontrapunkt«.
22. Richard Huelsenbeck, *Wozu Dada?*, Anabas-Verlag Giessen, 1994, S. 33
23. Dieses harte Urteil zielt auf die Strukturen der Neuen Musik, weniger Komponist*innen und Interpret*innen; diese denken überwiegend pluralistisch und affirmieren ästhetische Vielfalt.
24. Paul Häberlin, *Minderwertigkeitsgefühle*, Schweizer Spiegel Verlag, Zürich 1936., S. 37

Patrick Frank, geb. in Rio de Janeiro, Komponist und Kulturtheoretiker.

Keine Musik

Musik und Wirklichkeit im gegenwärtigen China

YAN Jun

Vor einiger Zeit habe ich in Zusammenarbeit mit Zbigniew Karkowski einen Artikel über chinesische Experimentelle Musik veröffentlicht.¹ Der Begriff der sogenannten Experimentellen Musik umfasst ein weites Feld: Darunter sind unter anderem Noise, Elektroakustische Musik und Improvisation zu verstehen, sogar die Anfänge des Free Jazz in China – der aber nicht mit dem chinesischen Jazz zu verwechseln ist. Nicht umfasst sind hingegen Kompositionen der Experimentellen Musik mit traditionellem Bezug, Avantgarde oder auch Konzeptmusik, egal ob sie zur Strömung des Dadaismus oder der Sprachphilosophie gehört. Der Grund hierfür ist einfach: Damals unterschied man solche Feinheiten noch nicht.

Wir haben auch über Klangkunst geschrieben. Damals ist dieser Begriff sehr populär geworden. Niemandem war allerdings klar und es wurde auch nicht darüber gestritten, ob auch Elektroakustische Musik als Klangkunst, und eben nicht als Musik gilt. Jedenfalls ist die originär als Klangkunst bezeichnete Musik schon bald wieder verschwunden, denn es gab dafür kein Geld und keine Unterstützung, so dass die Künstler*innen entweder in ihre vorherigen musikalischen Kreise zurückgekehrt sind oder sie sind gleich ganz zu Medienkunst und immersiver Kunst gewechselt. Weil nun ohnehin nur sehr wenige Klangkunst-Stücke komponiert worden sind, gibt es inzwischen praktisch keine Veranstaltungen mehr, auf denen diese Werke gespielt werden.

2008 war ein besonderes Jahr für die Chinesen. In jenem Jahr bebte die Erde furchtbar in Sichuan, später fand die Olympiade in Peking statt. Auf der Gedenkfeier für die Verstorbenen des Erdbebens riefen tausende Menschen: »Lang lebe unser Heimatland!« Ich erinnere mich, mitbekommen zu haben, dass ein ausländisches Medium davon berichtete: »Es ist ein Protest gegen den Westen, der den Chinesen keine Chance gibt, eigene Erfolge zu feiern.« Ich war damals vor Ort, habe Audio-Aufnahmen gemacht und in einem Artikel diese aufgenommenen Stimmen beschrieben.²

China ist heute zu etwas komplett anderem geworden als im Vergleich zum China von 2008.



Viele der damaligen Musikfestivals und viele Veranstaltungsorte existieren heutzutage nicht mehr. Es fehlt an Geld, an veranstaltenden Vereinen und einer größeren interessierten Zielgruppe bzw. Zuhörer*innenschaft. Egal ob

Staat oder private Unternehmen, niemand unterstützt Experimentelle Musik. So kommt es auf die Leidenschaft und die finanziellen Mittel der individuellen Hauptveranstalter*innen eines Musikfestivals an. Stoßen diese Parameter an ihre Grenzen, wird ein Musikfestival für immer abgesagt. Die Veranstaltungsorte stehen in China unter hohem Druck. Ohne staatliche und nur mit geringer privater Unterstützung müssen festgelegte Mietpreise bezahlt werden. Bei Verzug ermittelt



YAN Jun, Miji Concert 63, Beijing 2019 © Privat

die Aufsicht und es drohen Räumung und Abriss. Parallel mit dem Aufstreben der Orte für professionelle Live-Rockmusik wurde die Experimentelle Musik aus ihren festen Standorten verdrängt. Die Kunsthallen verloren ihre Lust an Experimenteller Musik, denn Kammermusik, Folk-Rock und World Music erwiesen sich für sie als attraktiver und lukrativer. Infolgedessen fand die Experimentelle Musik immer häufiger open air oder in privaten Räumlichkeiten statt. Man könnte sagen, die bloße Existenz dieser Musik wird inzwischen wie ein Guerillakrieg geführt.

Diese Veränderungen vollzogen sich wie selbstverständlich und unauffällig. In der Gegenwart sind nicht zu unterschätzende Bereiche der Gesellschaft, der Psyche und Physis der Menschen betroffen. Ich vertrete die Auffassung, dass unser aller Menschen Schicksal vorbestimmt ist. Doch sollte jeder Mensch auf seine eigene Art und Weise die Realität verstehen, vielleicht sogar seine eigene Realität schöpfen und erfinden.

Bevor ich ein wenig neue Musik aus China vor-

stelle, möchte ich zuerst etwas Hintergrundwissen darstellen. Hören Sie einmal in diese Trauermusik hinein.



Dieses Stück ist eine offizielle, staatliche Trauermusik seit den 1950er Jahren. Ich bin mir nicht sicher, seit wann sie auch auf Beerdigungen vom einfachen Volk benutzt wird. Zu diesen Anlässen wird diese Musik zusammen mit anderer buddhistischer,

taoistischer und Pop-Musik gespielt. Das Musikstück wurde von einem Militärmusik-Experten arrangiert, die Ursprünge finden sich wahrscheinlich in einem oder mehreren chinesischen Volksliedern. Diese Musik ist für mich tatsächlich die erste musikalische Erinnerung meiner Kindheit. Für mich klang sie damals groß und schwer und grenzenlos, obendrein noch sehr formell – vielleicht war diese Musik die erste politische »Verwaltung«, die ich erhalten habe. Wenn Sie an der Begrifflichkeit der politischen Verwaltung durch

Musik interessiert sind, lege ich Ihnen das *Buch der Musik ans Herz*.³ Dieses Buch legt dar, dass Herrscher schon vor rund 2000 Jahren wussten, wie sie mit Musik ihre Völker verwalten und beeinflussen.

Diese Trauermusik ist der eine Teil, der wie ein Brandmal in meiner Erinnerung steht. Der andere Teil ist der Klang der Namensliste von den teilnehmenden Völkerrepräsentanten des Volkskongresses, die zunächst auf dem Kongress selbst vorgelesen wurde, und später im Radio wiederholt wurde. Dieses Vorlesen der Namensliste ist Minimal Music in ihrer natürlichsten Form, man könnte auch Lautpoesie dazu sagen. Ihr Pattern verändert sich unregelmäßig, dabei gibt es keine logische, inkrementelle Beziehung und keine komplizierte Phasenverschiebung. Gewissermaßen sind diese Klänge vergleichbar mit dem bei chinesischen Literaten beliebten Instrument Guqin: die Zeit wird, wie eine Saite des Instruments, immer zuerst gestreckt und dann, als ob sie wie die Saite des Guqins losgelassen wird, zieht sie sich zurück, und schließlich geht alles retour in die alte Realität. Neben alledem fließt die Melodik immer einstimmig, ohne Interesse an Harmonie.

Ich möchte mich an dieser Stelle noch entschuldigen, dass mein Artikel oben mit Trauermusik begonnen hat. Aber das entspricht meiner derzeitigen Laune. In diesem Jahr kam das Coronavirus und es ist auch so viel anderes passiert. Es hat sich viel angestaut, was meine Stimmung, und auch die Stimmung vieler anderer Menschen herunterzieht.

Seit 2009 habe ich langsam, aber bewusst meine alten Musikkreise verlassen. Der Hauptgrund war, dass ich über unzulängliche musikalische Fähigkeiten verfügte und keine einzige Musiksprache richtig beherrschte, sodass ich keinen weiteren Weg sah. Zusätzlich hatte ich die Lust an

der Selbstdarstellung verloren. Ich befand mich damals in einer Phase, in der ich allem gegenüber misstrauisch und zweifelnd eingestellt war. Ich sah der aufkommenden Kultur des Neoliberalismus, des ›New Age‹ und des ›Dionysos‹ nur unbeteiligt zu. Stattdessen näherte ich mich eher den Strömungen des ›Defätismus‹ und der ›Diaspora‹ an. Ich begann mich kulturell obdachlos zu fühlen. Doch löste ich mich von dem Gedanken, meine ›Heimat‹ wieder aufbauen zu wollen oder eine neue zu finden. Dies war ein entscheidender Wendepunkt, eine Art Wiedergeburt für mich. Dabei war ich nicht allein, viele meiner früheren aktiven Kolleg*innen fühlten und handelten ähnlich. Auch ihnen war es überdrüssig, sich entweder selbst übertrieben darzustellen wie im Modernismus, oder das romantische Ego des Prä-Modernismus zu schauspielern.

Um das Jahr 2013 habe ich angefangen mit einer Gruppe junger Rockmusiker zusammenzuarbeiten. Tatsächlich habe ich ein paar von ihnen schon viel früher gekannt, aber bis dahin waren wir nie so richtig zusammengekommen. Ungefähr zwischen 2006 und 2012 waren diese Musiker in einer Bar namens D-22 in Peking aktiv, danach im XP Club. Sie spielten unprofessionelle, unbekannte Rockmusik, und niemand von ihnen hat gern geredet. Im XP Club hat jeder die Chance irgendwann vorzuspielen. Es kann und darf auch gerne etwas sehr Dummes sein. Die meisten Beiträge klingen unprofessionell und schräg, nicht mal wie richtige Musik. Doch ich denke, das ist ein auf die Realität

gerichtetes Feedback. Wenn in einem System die Sprache unterdrückt wird, werden bestimmte Reaktionen erzeugt. Die einen reagieren aggressiv. Die anderen versuchen durch die Erzeugung befriedigender Illusionen der Realität zu entkommen. Wieder andere wenden sich einer Form der

dürren Kargheit zu, wobei diese Dürre sehr radikal sein kann.

Zu nennende Musiker*innen sind etwa LI Qing und LI Weisi (sie sind Mitglieder der Bands Car-Sick Cars und Snapline), ZHU Wenbo und ZHAO Cong (ehemals Mitglieder bei Not In Cataloge, jetzt Mitglieder der Kaoru Abe No Future) und YAN Yulong und LIU Xinyu (Mitglieder bei Chuiwan). Unter den oben genannten Ensembles macht Kaoru Abe No Future die Musik, die am weitesten entfernt von herkömmlicher Rockmusik ist. Sie machen eine Art ›rock povera‹, sehr gleichartig wie früher Punk, aber ganz ohne dessen Aggressivität.

Zu erwähnen ist noch der in London lebenden LI Song, er ist vielleicht der einzige der genannten Musiker, der keinerlei Bezug zur Rockmusik hat.

Im XP Club organisiert ZHU Wenbo die Veranstaltungen an den Dienstagsabenden. Ihm gehört derzeit ein Kassetten-Label namens Zoomin´ Night⁴ (der Name rührt aus einem Song des Postpunk-Ensembles Pk14). Es ist das wohl aktivste Label der Experimentellen Musik.

Im Jahr 2007 habe ich mit ZHU Wenbo ein Album zusammengestellt, es heißt *There Is No Music From China*. Der Titel war nur als Witz gedacht, doch wurde unsere Musik später immer öfter als ›non-music‹ bezeichnet, oder eben als ›Keine Musik‹.

In den letzten Jahren brachte China immer mehr junge Komponist*innen hervor. Häufig werden sehr einfache Stücke geschrieben, teils einfacher als die Musik der Künstlergruppe Wandelweiser. Eine ähnliche Situation findet sich in Japan. Zu den etwas traditionelleren Komponist*innen der Experimentellen Musik gehören YAN Yulong und ZHANG Shouwang (sie

sind die Leadsänger der oben genannten Car-Sick Cars). Meist schreiben sie im Stil der Minimal Music. Aufzuführen ist hier noch SHENG Jie (bekannt unter dem Namen Gogo J). Sie interessiert sich sowohl für die ritualistische Musik des Pre-Modernismus als auch für die Experimentelle Musik des Post-Modernismus. Seit ein paar Jahren organisieren die drei zusammen Veranstaltungen für tendenziell traditionellere Experimentelle Musik, sie benutzen übrigens den Markennamen Maybe Noise.

Über 300 verschiedene Musikfestivals und Konzerte haben meine Freunde und ich veranstaltet. 2011 riefen wir dann eine bis heute anhaltende neue Konzertreihe namens Miji Concert ins Leben. Der Name bedeutet so wie ›verdichtende Energie‹. Ende 2017 wurde der Raum Meridian Space, den wir für unsere Auftritte genutzt hatten, geschlossen. Der Ort war ursprünglich von fünf Schriftsteller*innen und Künstler*innen zusammen gegründet worden, ganz ohne Gewinnabsichten. Er befand sich in einem Kultur- und Kreativitätsgebiet. In der Theorie sollten die hier stehenden Kulturobjekte staatlich gefördert werden. Ich kann nicht sagen, ob einer der Eigentümer der Lokalität seine Meinung bezüglich der Nutzung des Raumes geändert hat, oder ob schlichtweg der Mietpreis zu hoch wurde, jedenfalls ist der Raum für uns verschwunden. Nun steht dort stattdessen ein neues Weingeschäft.

Seit Ende 2017 hat sich der neue Veranstaltungsort der Konzertreihe Miji Concert in mein persönliches Studio verwandelt. Wie früher dürfen wir hier jede dumme Idee vorführen. Außerdem haben wir die Zusammenarbeit mit Menschen ohne musikalische Ausbildung und Erfahrung noch intensiviert. Da gibt es zum Beispiel A Ke, eine Künstlerin der darstellenden Kunst, allerdings ohne akademische Kunstausbildung. Als wir über die Kunstbewegung Fluxus gesprochen haben, sagte sie zu mir: »Ich bin keine wilde Welle,



ich bin ein gelassenes Gewässer.«⁵ Zum anderen gibt es AN Zi, sie war früher eine regelmäßige Konzertbesucherin von uns. Die meiste Zeit über beschäftigt sie sich mit ihrer Familie und passt auf die Kinder auf. Schließlich gibt es SUN Yizhou, er ist gerade 19 Jahre alt geworden und wurde an einer Kunsthochschule zugelassen. Bei all diesen Konzerten hat auf mich ein Stück den meisten Eindruck gemacht: *A Thing the Youngster Wants To* von LI Qing. Es ist vielleicht gar keine Musik, dem Stück liegt jedenfalls nicht eindeutig Beherrschung einer Musiksprache zugrunde. Doch vermutlich gibt es nichts Wichtigeres im Leben als das, was einen Menschen unbedingt antreibt, was er unbedingt tun möchte.



Weil man in China für kulturelle Projekte keine staatlichen Hilfsgelder beantragen kann, müssen sich die Projekte entweder selbst finanzieren, oder man begibt sich auf die Suche nach ausländischen Investoren und Sponsoren.

Allerdings haben in den letzten 10 Jahren viele ausländische Institutionen, zum Beispiel British Council, ihre Richtlinien dahingehend geändert, dass sie kleinere Veranstaltungen ohne Medieneffekt nicht mehr unterstützen wollen. Anders ist das deutsche Goethe-Institut, das mit als einzige Organisation noch derartige Konzerte unterstützt – obwohl auch das Goethe-Institut durch die lokale chinesische Kulturabteilung beaufsichtigt wird, sodass man den ein oder anderen empfindlichen Programmpunkt weglassen muss. Zusammen mit dem Goethe-Institut veranstalten wir mittlerweile jedes Jahr ein



»Musiklos«-Konzert.

LI Weisi brachte es über diese Veranstaltungen auf den Punkt: In einem »Musiklos«-Konzert seien Musik und »Keine-Musik« gleichberechtigt, große

Lautstärke und geringe Lautstärke, Stimme und Stimmlosigkeit, ja, alle Menschen seien hier gleichberechtigt. In ein paar Tagen veranstalten wir das 4. »Musiklos«-Konzert. Diesmal treten nur Konzertbesucher*innen selbst auf.



In anderen Städten kann man Menschen mit ähnlichen Herangehensweisen auffinden. Zum Beispiel in Chengdu – die Stadt ist zum neuen Kultur- und Wirtschaftszentrum Westchinas gewachsen. SUN Wei macht hier

Feldaufnahmen und spielt dabei mit sehr leisen Geräuschklingen. Früher arbeitete er mit Geräuschen in sehr hoher Lautstärke. Anzuführen ist auch die Künstlerin Xiang. Sie macht unter anderem Elektroakustische Musik und Improvisierte Musik. Einmal beschrieb sie mir ein Werk der darstellenden Kunst, das sie gern mochte: Eine alte japanische Künstlerin stand vor Menschen und wanderte mit ihren Augen über die Umgebung, sehr langsam und vollkommen entsetzt.



Natürlich ist die Stadt Shanghai nicht zu vergessen. In einem neuen Album von ZHAO Junyuan hört man die Rufe der Laubheuschrecken. Ja, er lernt von Insekten, aber es hat nichts mit der alten Leier von »Harmonie von Mensch und Natur« zu tun, auch nicht mit einer Form von Bionik.



Die Reihe MAI mai plays The Beatles ist sehr beliebt. Der bekannte Komponist Alvin Lucier, der sich intensiv mit Feedback von Klängen beschäftigt hat, hat auch ein Stück geschrieben, *Nothing is Real*, das zu den

Beatles Bezug hat. Bei MAI Mai hingegen ist alles improvisiert, doch man merkt, dass er die Beatles wirklich liebt.

Sonst gibt es noch XU Cheng von der Band Torturing Nurse. In den vergangenen Jahren hat er viel Musik in Textnotation geschrieben, manches ist gar nicht spielbar. Auf dem 66. Miji Concert hat er ein paar davon veröffentlicht – wegen der akuten Corona-Lage bekommen die Zuschauer*innen Noten zugeschickt und werden gebeten von Zuhause aus mitzuspielen.



Außerdem arbeitet er weiter an Kompositionen der Elektroakustischen Musik. Er hat sogar ein eigenes Label, spezialisiert auf Online-Vertrieb, Play Rec.⁶ Derzeit tritt Junky aus Torturing Nurse oft alleine auf. Er hat viele Soundtrack-Werke produziert, unter anderem ist das Einwickeln von Passant*innen in Klebeband zu hören. Gerade vor einer Woche haben er und ich ein Album zusammen aufgenommen. Zum Teil standen wir dabei in einem Park in 30 Metern Entfernung zueinander und schreiten uns gegenseitig an.



Feldaufnahmen waren früher der Startpunkt vieler chinesischer Musiker*innen und Tonkünstler*innen, weil ein Aufnahmegerät, bzw. damals Tonbandgerät, relativ billig ist und man kein Notationswissen benötigt. Doch war in den letzten 10 Jahren diese Form nicht mehr so populär. Einer der hierfür am bekanntesten Musiker namens

ZHANG Liming (»hitlike«) hat im Jahr 2017 bekanntgegeben, dass er das Komponieren pausiert.

Manche sagen, dass die Feldaufnahme einen Punkt erreicht hat, der sehr schwer zu durchbrechen ist. Ich glaube das nicht. Zuletzt hat mir ein für lange Zeit untergetauchter Künstler namens ZHONG Minjie aus Guangzhou einen Link von seiner Website zukommen lassen.⁷ Ich habe acht Stunden am Stück damit verbracht sein Schaffen

zu erkunden und anzuhören und war regelrecht erschüttert. Außer Feldaufnahmen hat er auch Videos und Kurztexte benutzt.



Diese Aufnahmen sind meist weit entfernt von Alltäglichkeiten und so mangelt es ihnen an Bedeutung. Man bekommt es schwierig zu fassen, fast so wie ein UFO, das man auseinander-



nimmt und zu einem alten Fahrrad umbaut. In Kaiping, eine Stadt in der Nähe von Guangzhou, wohnt YU Yiyi. Früher arbeitete er mit wuchtigen Geräuschen, mit »cut-up-noises«. Inzwischen werden seine Werke mehrdeutig und unübersichtlich. Gleichzeitig erscheinen sie sehr billig, bzw. sehr alltäglich. Weil er auf dem Land wohnt, benutzt er billige Geräte und nimmt ländliche Klänge auf.

Ich denke, dass die beiden zuletzt genannten Komponisten keine Beziehung zur Struktur der traditionellen »Musik« haben. Vergleichen wir es beispielsweise mit Luc Ferraris *Presque rien No.1*. Wenn die für Ferrari sehr wichtige »Ehrlichkeit« auf materieller Grundlage basiert – Achtung, der Mensch und das Material sind getrennt, einer ist Subjekt, der andere ist Objekt – dann befinden sich diese zwei Komponisten woanders – an einem Ort, in dem sie selbst auch einbezogen sind, z.B.: die Zeit.

*

In den letzten zehn Jahren zeigte sich immer stärker ein differenzierend nationalistisches Element im Kulturbereich. In der Musik, vom Hip-Hop bis zu akademischen Kompositionen, vom Progressive Rock bis zum Noise, erkennt man diese Neigung, dass die unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen im großen China ihre cha-

rakteristischen Eigenarten innerhalb ihrer Kunst exponieren. Bisher habe ich relativ radikale, aber an Expression gedämpfte Musik vorgestellt, oder anders gesagt: non-music – »Keine Musik«. Dieser fehlt es an klaren, exponierten heimatlichen Merkmalen (wobei sie diese Qualität vielleicht innerlich haben, aber das wäre ein Thema für einen eigenständigen Artikel). Fakt ist, wenn etwas hingegen heimatlich, maskulin und ausdrucksvoll klingt, wird es eher populär.

Wenn man in China jemanden fragt, er solle Musik nennen die Geräusche (»Noise«) beinhaltet, wird in aller Regel an traditionelle buddhistische und taoistische Musik gedacht. Die hierbei ange-dachten Geräusche sind auch aus den Musikrichtungen des New Age und der Hippie-Bewegung bekannt. ZHOU Risheng, LI Yangyang und YANG Xiu sind die Repräsentanten, die in ihrer Musik derartige Geräusche verwenden.

Auch der Free Jazz erhält unvermeidlich eine chinesische Einfärbung. Als Beispiel ist der neu-lich populär gewordene Lao Dan zu nennen, der sich gut auskennt mit traditioneller chinesischer Musik. Der kasachische Rockmusiker Mamer fügt Noises zu traditioneller Nationalmusik von Minderheiten zusammen, er wird von seinen Fans sehr verehrt. Zudem sind derzeit der von tradi-tioneller Kultur beeinflusste Gitarrist LI Jianhong und WANG Ziheng, der Hauptveranstalter vom Nowhere Festival (ein ländliches Musikfestival in der Nähe von Beijing), beide sehr aktiv.

Grundsätzlich fällt es mir schwer chinesische Musik, bzw. chinesische non-music vorzustellen, schließlich bin ich doch nur ein anderer Frosch tief im Brunnen.⁸ Die obigen Beispiele erscheinen mir gar nicht sachlich und auch unvernünftig. Nehmen Sie sich am Besten etwas Zeit, um selbst in diesem reichen Feld zu forschen.

Zum Schluss möchte ich sagen, in China bedeutet Experimentelle Musik und Avantgarde für viele Menschen einfach nur Free Jazz und Am-

bient, Elektronische Musik, manchmal sind auch Psychedelic Rock und World Music beinhaltet. Improvisationsmusik bedeutet alles andere außer klassische Musik und Pop-Musik. Außerdem wird das Wort progressive häufig zu Avantgarde übersetzt. Gerade im Bereich des Metal werden die Begriffe oft nicht ganz präzise übersetzt. Der Begriff Klangkunst wird gerne für alle Arten von Laptop-Nutzer*innen benutzt, zugleich wird häufig World Music davon eingeschlossen. Aber auch bildschöne Feldaufnahmen werden so bezeichnet. Menschen, die Elektrotanzmusik komponieren, auf Bambusflöten improvisieren oder die Grenzen ihrer Musikalität ausloten, nennen ihre Musik Klangkunst. Man erhält den Eindruck, dass Künstler*innen und Zuhörer*innen gleichermaßen den Begriff Klangkunst für alles Mögliche verwenden, weil sie auf das Wort an sich stehen, wie auf eine neue Handfunktion.

Ich bin sehr interessiert an Sprache und Aus-sprache. Wie die Menschen Worte benutzen ist für mich eine äußerst interessante Angelegenheit. Auf eine gewisse Art hat die Form der Sprache einen Einfluss auf die Form der Musik. Ich möchte nicht den Fehlgebrauch von Fachbegriffen kritisieren. Interessant ist nur, dass Menschen scheinbar die Worte Experiment, Freiheit/frei und Noise bzw. Geräusch mögen. Menschen nutzen diese Worte in ihrem Leben regelmäßig, dabei allerdings ohne klare Struktur und auch nicht reich an Logik. Aber ohne Zweifel, innerhalb irgendeiner vagen Modali-tät sind diese Begriffe ziemlich aktiv.

Aus dem Chinesischen übersetzt von Amelie Sonne

—

- 1.»The Sound of the Underground – Experimental and Non-Academic Music in China«, in *World New Music Magazine* 17/2007, ISCM, und »Ljudet från underjorden – experimentell och icke-akademisk musik i Kina« und dazu eine »Post Scriptum« von Zbigniew Karkowski, in *Nutida Musik* 4/2008-09
2. <http://yanjun.org/archives/1338>
3. Das *Buch der Musik* (Chinesisch: Yue Ji) ist das 19. Kapitel des *Buch der Riten*; einer der Fünf Klassiker, die dem Konfuzius zugeschrieben werden in dem soziale Verhaltensweisen und Hofzeremonien be-schreibt werden.
4. <https://zoominnight.bandcamp.com>
5. Anmerkung der Übersetzerin: »Fluxus«, kommt aus dem Lateinischen von »flux/fluere« = fließen. Die Bewegung »Fluxus« wird auf Chinesisch als »wilde Wellen« übersetzt.

6. <https://playrelabel.bandcamp.com>
7. www.classic-trees.com

8. Anmerkung der Übersetzerin: Es handelt sich um eine chinesische Redewendung. Der Autor möchte damit bescheiden andeuten, dass auch er nur über einen begrenzten Horizont verfügt.

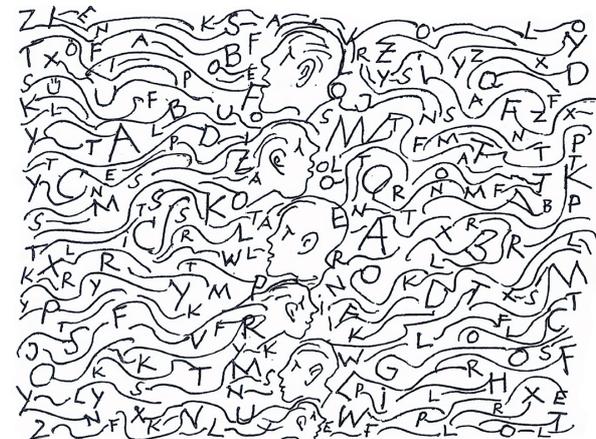
YAN Jun ist Musiker und Poet mit Wohnsitz in Beijing. Seine Arbeit ist von Grund auf experi-mentell und er arbeitet mit Noise, Körper, Field Recordings und Konzepten.

improfil Das Wort in der Improvisation

Ausgabe Nr. 83 | Dezember 2020

Theorie und Praxis improvisierter Musik

Mit Beiträgen von Franziska Baumann | Ulrike Brand | Catharine Cary | Corinna Eikmeier | Jean-Charles François | Nicola L. Hein | Thomas Johannsen | Jeannine Jura | Fridhelm Klein | Elke Schipper | Marianne Schuppe | Ulrike Schwarz | **Improvisation in Zeiten von Corona**



Die Zeitschrift kann für 8 € (Lieferung auf Rechnung zzgl. Versandkosten) per E-Mail bestellt werden: bestellung@impro-ring.de

Informationen zu den weiteren Themenheften, Bestellscheine und vieles mehr finden Sie unter <http://impro-ring.de/ringgespräch/>.

Liebe Leser*innen,

die enge Beziehung zwischen Musik und Dichtung erschließt schon die Etymologie des Wortes *Lyrik*. Umgangssprachlich wie auch im Feuilleton ist es üblich, eine bestimmte Musik als *poetisch* zu bezeichnen, und Songtexte nennen wir *Lyrics*. Geht es um Literatur, zumal um Gedichte, ist gern von einer *musikalischen Sprache* oder vom *hohen Ton* die Rede. Von den gemeinsamen Wurzeln in der religiösen Praxis bis in die Kultur der Gegenwart: Musik und Dichtung sind Geschwister.

Gleichwohl ist Skepsis angebracht, sich diese Verwandtschaft allzu eineiig-zwillingshaft vorzustellen. Während sich die Musik ihr Material – in einem ganz basalen Sinn – immer erst selbst erschafft, findet die Dichtung ihres schon im alltäglichen Sprechen, in der Sprachgebundenheit des Denkens. Wie un- oder eigensystematisch auch immer, sie betreibt stets Begriffsarbeit. Von der Unmittelbarkeit der musikalischen Erfahrung kann die Lyrik nur *träumen*, etwa wo sie der Utopie eines *Nunc stans* nachhängt, ein über- oder nichtzeitliches *stehendes Jetzt* beschwört. Für die Musik hingegen ist Zeit ein ganz handfester Werkstoff, zu dem sie sich wie keine andere künstlerische Ausdrucksform verhalten muss.

Ein maßgeblicher, gewissermaßen negativer, Berührungspunkt von Dichtung und Musik ist die besondere Bedeutung, die in beiden Künsten die *Stille* einnimmt. Einen Einblick, wie diese in der Gegenwartslyrik zum Tragen kommen kann, geben Ihnen die Gedichte auf den folgenden Seiten. Ob als zentrales Thema oder eingestreutes Motiv, implizite Bezugsgröße oder Aspekt der formalen Gestaltung: Die Autor*innen haben ganz unterschiedliche Anknüpfungen zur Kategorie der Stille gewählt und dementsprechend Texte aus ihrem Schaffen für das Lyrikdossier eingesandt. So *eindeutig* still wie in der Musik ist es im Gedicht nie, es muss schon – und wenn indirekt – von der Stille *sprechen*. Andererseits kann diese in der Lyrik auch im übertragenen Sinn, spekulativ oder konjunktivisch – als Möglichkeit – selbst zum Gegenstand der Betrachtung werden.

Die Idee zu diesem *Special* geht auf eine Diskussion über das Verhältnis von Literatur und Musik im Redaktionsbeirat der *Positionen* zurück. Wir freuen und bedanken uns, dass so viele Dichter*innen mit ihren Beiträgen auf den Textaufruf geantwortet haben. Daraus hätte gut auch eine umfangreichere Anthologie werden können – für das Dossier mussten wir eine engere Auswahl treffen, die der Vielzahl der Einsendungen natürlich nicht gerecht werden kann. Sie orientiert sich daran, eine Vielgestaltigkeit an Schreibweisen und an Bezugnahmen zum Thema abzubilden.

Am Ende dieses Hefts finden Sie Nachweise zu den abgedruckten Gedichten. Weiterführende Informationen zu den Autor*innen und ihren Büchern haben wir online hier zusammengestellt:

www.positionen.berlin/lyrikdossier

Viel Vergnügen bei der Lektüre wünschen Ihnen

Tobias Herold & Peter Holland

Dann ist es Zeit, immer tiefer
ins Schweigen zu gehen, wie etwas hinab drängt, Rosenwurzel,
und im Licht das Wachstum drosselt, fast
einstellt, bis sie, durch Schutt und Trümmer, Witterung folgend,
den stets feuchten Grund trifft, der sie
sicher versorgt auch im trockensten Sommer.

In Kammern zu dringen, die Nebel füllt,
in Kavernen, wo Verhalten nur bleibt, Warten,
bis ein Hauch, ein Spalt im Fels, ein Strahl
den Nebel lichtet, oder im Wasser, gefangen
von Algen und Laichkraut die Blase Luft,
eingeholt von der Spinne, ein Atemraum, wo
sie lauert, die im Wasser sonst stürbe.

Nichts dauert, einmal bricht auch das dichteste Schweigen, so
hoffst du – oder bleibt es?
Hat dich schon umfungen, lehrt dich,
der nicht will, was ihn erwartet?
Die Stille danach, das Schweigen der Sedimente,
der Seele vor einem sinnenden Stern, wo kein
Vogelruf tönt, kein Gottesgetöse, kein säuselnder Wind,
nur Stille da ist, die alles durchdringt und
löst wie Wasser in Wasser?

Berichtigungen

An folgenden Stellen lies ↓:

Seite 99, Zeile 20 letzte Note; S. 199/4 über *mains*; S. 201/4 über *que*; S. 202/7 über *a - mour*; S. 208/8 über *an - gher*; S. 234/7 über *si - cher - lich*.

Ferner lies ↓:

Seite 202, Zeile 7 über *De und le*; S.204/7 über *Més*;
S. 244/4 über *hei - de*; S. 244/5 über *Nie*; S. 244/8 über *mei - en*.

weihnachtslied

das dokument aus dem archiv gestohlen als geschenk
(namhafter hersteller von gitarren, saxophone etc.) von mir
finden sich kaffeekreise darauf // artefakte von entscheidungshilfe
ich hätt Ihnen gern schon früher ein ergebnis gebracht ; liebeslied o.ä.
ärgerlicherweise nahmen die streichungen den großteil der nacht in anspruch; traum
im zweiten anlauf wurden 2 menschen gegenübergestellt // finde10fehler
kitsch strich ich; zitronen strich ich; noten strich ich; ich ließ nur weiche vokale stehen
ich hätt Ihnen gerne noch mehr erzählt aus dieser nacht; wie die tiere
an allem beteiligt waren was keine worte benötigte
was ich sagen könnt; beginnt alles mit
wie fix alles gelöscht war // haben Sie gerade
gesagt? ich wünsch diesem lied missverständnisse; oder nähe
dabei trag ich die kleidung die Sie gerade noch an hatten
die nur eine skizze von Ihnen; jetzt Ihr schatten auf dem blatt
ärgerlich; mein stift und ich // wie kreist man 1 fehlen ein?

nach diesen worten

nach diesen worten zogen krähe und seine getreuen weiter richtung süden, und als sie in die nähe eines berges kamen, der mount carmel heißt, sandte krähe bären-dieter und schwatte erwin richtung monterey aus: "gleich wenn ihr rein- kommt, werdet ihr einen nagelneuen chevrolet impala sedan 1967 angebunden finden, in dem noch nie ein mensch gegessen ist. den bindet los und bringt ihn

her – und wenn euch jemand fragt, warum ihr das tut, dann antwortet, dass krä- he ihn (den impala) braucht." ende der durchsage. die gefährten gingen hin und fanden alles genau so wie beschrieben. als sie den chevy aber losbinden wollten, nahten seine besitzer und fragten, was sie da täten. und sie antworteten: "der krä- he hat nach ihm (dem impala) verlangt." sie machten ihn also los und brachten

ihn zu krähe. dann stiegen sie alle ein, und als sie sich langsam compton näher- ten, da ging der chevy vorne schon ein bisschen hoch wie so ein junges esel- chen, vor lauter vorfreude! die straßenränder aber säumten menschenmassen, die riefen "gepriesen, gepriesen", manche auch "blessing" oder "hosianna", doch ganz am rande standen der snoop und der böse dr. dre und befahlen dem krähe,

der menge das schreien zu untersagen. krähe aber antwortete und sprach: "so- bald ich die menge schweigen heiße, beginnen die steine zu schreien." da leg- ten auch snoop und dre ganz beschämt ihre baggies auf der straße aus und fuch- telten wie wild mit den wedeln, um dem klugen krähe auf diese weise zu huld- gen. und als sie dann compton wirklich erreichten, versuchte der junge impala

einen three-wheeler – und was soll man sagen: es gelang! krähe sprang aus dem wagen, stieß das tischchen mit den bootlegs um, stieg die drei stufen zum tem- pel herab und rief: "mein house soll bitteschön ein brickhouse sein!" und alles war genau so, wie es der prophet geweissagt hatte: "juble, tochter zion! jauchze, jerusalem! dein neuer herrscher fährt volles rohr in einem geilen lowrider ein!"

zweite absichtserklärung

es ging um die bodenplatten der autobahn vor berlin
um ihren marschgesang

darum, dass ich als kind schon nicht
unterscheiden konnte zwischen baum und baum

um die vielen lesereisen mit der eisenbahn
als aufdringliche metapher

um das offensichtlichste
darum, nicht unter der hoffnung anderer zu leiden

es ging um die stunde vor schabbat als stille
für die ich in keiner meiner sprachen
ein passendes wort finden kann

um eine möglichkeit, über sich selbst zu sprechen
ohne sterne, mauer, milch, weimar

merke: es liegen noch immer genug steine im gleisbett

Eine Weite ungerichtet und wüst, oh süßes Verirren!
Darin ich um Zärtlichkeit streite mit jedem Stein,
zu lernen der Seele Sagen.
Keinem genug,
Trug meinen Drudenfuß ihren trächtigen Fäustchen zu,
die klimpern wie Flohgewitter,
es ist eine Lust.
Es ist ein Entsetzen der Brust und ein Wüten Musik,
das mich verwirrt und zu Kreuze kippt,
ins Mädesüß ihrer Schöße.
Nippes, mich kriegst du nicht!
Oh wie ich irrte, zu lieben der Steine Lied.

DAS NÄCHSTE DORE, stumm zwischen zwei Zellen. Man wachte auf mit technischer Musik, aber die Tage waren still, man hatte seine Gespräche verkauft. Nur die Flugzeuge sagten ihren Lärm der Ferne. Im Kunsthaus hielt man die Hunde an Leinen auseinander, im Rathaus gab es Tüten dafür. Ach Eimer Welt, verkehrt und ausgeleert. Ach Tränen gefedert, geteert und veredelt.

In der Landschaft verteilt finden sich viele Zeichen des Weges und der Reise.
mit
Irgendwo in diesem Gedicht ist ein Bettler unterwegs. Und damit endet es.

die Bäume überzeugen und die Spiegelung der Bäume, mehr als die Wolken, viel mehr
auf dem Bild ist der Mönch, der *moi* geworden wär', aber was dürfte das Gemäld' sein
ohne diese Barfüssigkeit'

Das Bild des Sturms ist genauso unmöglich wie das Bild des Stillebens
Ich will damit aber nicht sagen, dass es nicht gleichzeitige Worte
im Mund hat

Mein Körper hält still. Das Zurückgelehnte und die Anspannung sind endlich
verwickelt, und ich, komm da nicht mehr hin. Was übrig bleibt, ist das Winken
von einem Dach, das Winken mit Leerstellen, das Unkraut, gepresste
Eigenschaften, die auf Entladung nicht warten, die solche Zeitlichkeit nicht
haben, das Komprimierte hat sich zurückgezogen und verweigert sein Potenzial.
Gegen Entfaltung. Mein zusammengefasstes Fleisch, das hier spricht. Betrug
der Leichtigkeit, Träger zu haben. Die verschiedenen Zustände, die nicht mehr
voneinander abrücken, die eng zusammenstehen unter einem Körper mit Namen.
Hält das, das hält. Noch dieselbe wie vorher. Gespräch: Mein rennender Körper
ist einem anderen rennenden Körper ähnlicher als meinem eigenen, der sitzt.
Abfolgen, Zustände. Ich rufe alles noch mal auf. Gesten, die kaum durchführbar
sind. Skelette, von denen meine Bewegungen kommen, stimmen mit meinem
Skelett nicht überein. Werden Bewegungen so verschiebbar. Ich hab das nicht
ausgelöst, ich hab das nicht eingelöst, ich hab es nicht mal getroffen. Nur eine
kurze Überlagerung war mein Auftritt, ein fast plumpes Zittern im Arm, das
Witzelnde, das Dösende, das Unverstaute der Sätze. Trennung von Bewegung
in Gliedmaßen, von Gliedmaßen in Bewegung. Vierteldrehung, Vierteldrehung
aus dem Bild in ein anderes.

die gesprochen werden
wollen

zwischen deinem mund u kl
ang u meinem zwischen den
zeilen hängt das wort das du
u ich gesprochen haben u w
erden zwischen unseren ges
ichtern zwischen den körnern
hängen die worte die von uns
gesprochen sein wollen du u
ich wir machen halt u die wo
rte hängen im raum zwische
n uns die worte die in zuku
nft gesprochen werden woll
en in denen das unheil auf u
nsere mündler wartet um die
körper aufzurichten einander
entgegen zu richten entgegen
zu stellen zwei körper die n
zueinander kommen wollen z
wischen unseren gesichtern
hängen die worte die gesproc
hen sein wollen um die kör
per sich entgegen zu richten

post

als hättest du
deine lunge
geschickt

hustet
im kasten
ein wort

und gegen
den schlüssel
sperrt sich das schloß

als wär es
dein verbissener
mund

Der Koloss von Chelsea, am Wasserrand, hegt sich ein

von der Seite drei immerbenannte Gesichter: unsichtbar
unsicher, unbekannt, betraut, ihnen zu vertrauen
um die Schorfspurangst, eine Distelzucht, stumm der Zwist
doch aus den Decken im Kästchen, Gittern im Kästchen, schlicht
und stickig herausmanövriert, met- zu zweit:
Motorräder-linkischer Höllenlärm, Stoffvögel am Haken, vernarbte, besagen:
auf, auf, hoch, Aber-, aber-Jahre hervor
die Tannen.

Saftbüsche. Heckpavillons. Die wuchtigen Zugötter
wenden und ruhn.

clownunder

zu viel der rückzugstorte yesterdäy.
die stille stand mir ins gedicht geschrieben.
ich konnte die neckar- & bursagasse kurz & klein schlafen.

wir nageln schnee an die erde.

wir betreten schnee mit vorgekühlten füßen,
schlüpfen in schuhe aus fastschnee.

auf dem tempelhofer feld liegt schnee ohne leichtigkeit,
schwer wie schnee und unüberlegt.

mond blinkt, sonne peept. klare nacht.
mit sachten nägeln nageln wir schnee an die erde.

beinah staatenbildende liebe: schneemänner,
beziehungweise androiden,
die sich als schneemänner denken,
ihr begehren und trotz.

immerfort die instandsetzung von winterchen.

welches *-restaurant serviert heute frisch gefallenen?

wir nageln schnee an die erde, naturtrüben schnee,
und der cursor steht überall gleichzeitig.

schnee schmilzt, asteriske werden gelöscht.
hinweise auf dinge, die da sind, sind nicht mehr da.
dann sind auch die dinge nicht mehr da
und werden vermissbar.

wir träumen, träumen wir, von schnee, der fällt.

Drei Legenden

Etwas verlottert wie welk durchwirkt von müdem Laub stand im Schein der restlichen Sonne der Nussbaum, duftend von der sanft bitteren Wärme seines Gerbstoffs, während nahe, am Rand der Wege, Dahlien hoben in Farben ihre Blüten still entgegen dem innigen Blau.

Nah die Glocken, mild der Abend, und wie Rosen, die verlangen, noch zu blühen, sich entblättern, fällt bald lose, ist dann leise wie verloren, was einst säumte spät die Wege, liegt als Laub nun oder modert, duftet süß wie herb und trocknet, weht, es wankt, bleibt stumm ein Horchen.

Kühl ist nun die Nacht, es tönen fernher die Rangiergeräusche als ein Stoßen der Waggone, während in dem Zimmer leise sich ergeben Blütenblätter, sinken lautlos auf den Boden, Lippen gleich, die stumm noch lächeln, an die Stille dann verloren.

Systemeinstellung Privatsphäre öffnen: Wo nicht ein Fensterchen – Pferdchen – greift – Schoko-Fingerabdrücke im Tagebuch – schläft die Bibliothek, Summe von Summen vieltausend geschlossene Flügelpaare. In dieser Dunkelheit erst folgst du den Augen wirklich, dies sterisch Migrieren in tiefe Projektkorridore ist für dich Atmen – alles durchdringen mit, objektiv ohne sich, und so gelöscht in Liebe, Feedback schwimmen.

Lesezeit

Immer November

Für Eva Maria Slaska

Alle schlafen oder diskutieren mit ihren Chefs.
Du siehst ihre Körper, hörst, was geredet wird.

Es gab einen Stau, mit mir mittendrin.
Die Straße voll gelber Markierungen.

Beeren, fallende Äste. Kreuze an der Seite.
Wieder Schäden durch zu frühen Frost.

Am Himmel sehr langsam verblassendes
Gelb von Sternen, störrisch, wie unter Befehl.

Presse- und Meinungsfreiheit,
Demokratie und Menschenrechte,

Schilder, die zum Langsamfahren aufrufen.
Kann sein, deswegen bist du immer zu spät.

Dazu höfliche Erklärungen von Ärzten.
Innenwelten, Blätter, stürzende Angst.

Mal ohne das, was die Diagnose meint,
solche Prüfungen kennst du.

Leg dich ins gemachte Bett.
Sprich von Gesellschaftsproblemen.

Bau eine Existenz auf der Grundlage
bloßer Existenz. Ähnel dir, widerruffrei.

Draußen fließt weiter großer Lärm vorbei.
Plötzlich eine Stille oder Leere.

Wie nach einem Unfall? Als drehten sich
alle im Schlaf auf die andere Seite.

Ensemble

wär die erregung ein regenrausch
könnte ichs hören, wie alles ganz still wird
wie das wachsen von gras hören
wie die schleimhaut langsam anschwillt
könntest du die bewegung in unsren hüften hören
die den puls nachahmt je dichter sie sind
schneller im atmen, das öffnen und schließen
könnt ich den schweiß hören, das kleine bisschen
blut nach unsrer blutung, die noch kommt
könntest du den druck meiner finger im rücken hören
das wachsen der haare in dieser zeit
sicher wachsen sie weiter, könnte ich den geruch
unsrer achseln hören, der duftdrüsen
deiner nase und ihr flattern. deine stimme
als lead über unsrem kammerensemble

Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer

Er nascht den Nerv, der Ruhe Glut. Fieberfuge,
Trance der Begriffe, er ruht. Venusgluehend
verdunsten Uhrenbaeche. Der Flug gefriert,
Gefuehle reden durch Farben erst gut. Viren
verfuehren unsere Bilder. Ach, Trug fegt den
Schlaf der Vernunft, der Ungeheuer gebiert.

(Anagramm)

im Herbst habe ich eine Umnachtung

in den Bergen erfahren
 an den Händen allerlei ethische Fragen denk ich was Krähen angeht und
 ihre Heraldik stört könnte dir so
 gefallen

lagen wortlos am Trip und darüber was bisher
 nicht gesagt worden war hingen glühende Gürtel in Bäumen ihr

Triptrap

zeugte von Kokosmilch Traurigkeit hieß *ich will töten* aber ich traue mich nicht

so ist es zB um Astern geschehen zurzeit ganz unmöglich zu sagen was ihre Gestalt sei noch
 größeren Geschenken nachempfinden stecken sie ihre Köpfe aus dem Wasser und
 hüpfen wie Frösche

aufblasen sie geben einen traurigen Laut von sich wobei sie die Kehle nicht
 oder was sonst noch zum Tod führt schicke ich dir festlichere
 Kleider habe ich nicht gefunden

könnte dir passen in Wiesengräben
 an flachen Teichen
 stagnierenden Wassern lagen wortlos am Trip und als alles vorbei war hingen
 glühende Schlangen in den Bäumen

über uns?

(der Kopf ist glatt Ohren ohne
 Trommelfell unter der Haut verborgen)

gegen die Versammlung

was feststeht, Klinge im Land über 12 cm
einhändig festgestellt, kurz tremoliert
Nutzloses schüttelt Gebrauch ab und Nutzloses schüttelt
das Recht ab und was du nicht nutzt
rollt sich ein, der Weltenbaum würde ein Nadelbaum sein

zwei Stelen neben der Tanzfläche pflanzen
dazwischen führen Pflänzchen – – ein winziges Germanengrab allein
stoppt größte Bauarbeit!

ich bin einem Fels auf der Treppe versprochen
der einen verlernbaren Stufe und fasse die Schritte
zu einem zusammen, zum Sprung, am Fuß dehnt sich ein Weihnachtsfest
ein ungeheurer Essensrest, was warm Verwandtes stürzt schwarmweise darauf zu

Mast war, Ast war, st war
im Ohr wär's wie ein Wort, wär's überhörbar

schlaflos

in einem maschinenraum, mit lichtjahren
fixen punkten und meerwasser, wind
umschweben mich kleine maschinen. ihre kerne
dampfen rot. ich bin sie. und ich bin der maschinist.

kühl und glatt wie murmeln, senken sie körper in mich
es sind frühe formen von liebe. wie sie mich mitnehmen!
ihre wahnsinnigen ausstülpungen leuchten sanft
meer- und wasserfarben. nicht schlafe ich

lichtnetze flackern die ganze nacht.
manche maschinen prallen auf dunkelklippen. andere
gehen in die irre, ihre antennen verwittern schön

oder schrecklich, an einem strand
ihre kleinen pulsierenden drähte hören auf.
andere schlafen in einer falte des nächtlichen raums.

Schlafwandel (wohin)

Mürigkeit

So off I went, as we do in dreams

ich nenn das kaltes Schweigen oft
wie wenn sich jmd stundenlang mit einem Roboter unterhält
der nicht unterbricht, abwesend zuhört
wobei wir auch absolutes Chaos heißen, anfangs
dann
Kindheit, nach Launen getaktet, Tanz
dann
Sickerwasser, von Jugend durchwühlt, weggeschmissen huui
viele Blicke zeugen dann
mehr und mehr Zeugs weht auf der Straße, dröhnt und
trampelt, wir kurven vorbei, deine Zunge wäre nicht feucht in meinem
Traum vielmehr flüssig?

A far sea moves in my ear. Rauscht,
wie es Tinitus tut eines Zwergvogels. Zittert im
Zug stets Winkel die Beine an
sich schon daneben.

Umnachtung

kurven wieder um eine weitere Nacht
die große Kolportage des Rückrufs jedes Meldens überhaupt
aber wenn Texte Landschaften sind
sind deine düstre Stadtansichten
viel Beton, Tore, Industriezweige
van Dyck verdroschen zwischen einwachsender Kollwitz
mit einzeln sich durchsetzenden +
herzenden (wunderschön) Blümchen drin
man sucht sie
auf alles ab. Organe, Erhellen, Keime.

Es gibt diesseits Fehlen wie es Felsen gibt aus Granit
lehne ich mich an sie, wird mein Zeh verletzt wg dem Gestemme
jenseits mir egal ich trete näher und hör am Stein
aber der kommt gerollt und quetscht mir Fuß
und Bein ab bis ich ganz drunter liege
und nichts mehr hör.

Schönes Rauschen hier, nichts klingelt mehr in mir,
es gibt auch warmes Schweigen wie Fell.

Der Regen

15:01 Uhr: Der Regen fällt in meinem Rücken. / Er ist näher sowie ferner. / Die Ferne rauscht, / die Nähe trifft. Er schraffiert die Sicht. / Ein Vogel singt. Eine Amsel! / Was für ein trauriger Feger, der Halm da. / Aus dem Rauschen hervortretende Rhythmen. / Ich habe den Regen in die Wohnung (den Wohnraum) getragen. / Könnte ich dieses Geräusch mit einem anderen verwechseln? Könnte es auch das Knistern von Feuer sein? Das nicht. / Er zieht sich zurück. Nein, er wird eigentlich dichter. Dazwischen Gezwitscher. / Am Schnürchen. An sehr vielen Schnürchen. Nun kommt er in Wellen. Diese Wellen müssen aus etlichen Teilchen bestehen. / Er lässt ja wirklich nach. Er verstummt. Ich bedauere es gar. / Er wirkt erschöpft. Er hat aufgehört, sowohl in der Ferne als auch in der Nähe zu sein. Er wird sich ähnlich. / Triumph des Gezwitschers. / Aufbäumen des Regens. / Ein Auto. 15:10 Uhr.

rakı wie regen

plastikstühle auf einem berg aus fetakäse. und die wassermelonen schlagen wurzeln tief in die ohrmuschel. sie räumen der saz den platz. amca sagt kurz bevor das kirschholz bricht, müssen alle ihre zungen abgeben. die saiten knüpft er aus grauen haaren. und aus den mundwinkeln tropft rakı wie regen auf erschöpfte füße.

Antikes Glas

Ohne einen Sprung darin,
wie die Vitrine, die es schirmt.
Großes ist längst vernichtet.

Fremd wie alles von außen,
was es zum Schwingen brachte,
wie innen der Wein, das Öl, Mehl,
Verwandschaft kann ich keine erwarten.

Das Schweigen ist beharrlich,
das, was ich sagen möchte,
was ich sehe, weiß nichts voneinander.

Wie Würfelhocker und kaum Hermen.
Es weiß nur seine Unversehrtheit.
Da lächelt es,
es wird sich *nicht beugen, nur brechen*,
aber auch das nicht mehr,
während ich hindurchblicke;
geplatzte Adern im Auge, wie ich sehe.

Die Gabe

Ich gebe dir einen Gegenstand, einen kleinen aus Holz
oder Plastik, zur Aufbewahrung deiner Scham.

Was es auch sein mag: Wort, Handlung, Intrige,
vielleicht zwischen zwei Balken gefallen

in eine Regenrinne und dort liegen geblieben,
für eine Nacht oder immer, Berührungen

in einem Graben, Grübchen um einen Mund
die Kriege, in denen du dientest, in denen du fielst.

Und dann hast du das eigene Fremde gefaltet,
wie ein Kleidungsstück oder Kind, das Unsagbare

in dir, einer kühlen Grube grimmig verschüttet,
mit allen Fingern triefnass von der Erde,

für das wenige Bisschen, das dich noch hielt.
Dein Körper aber hört nicht auf zu erinnern, erinnert sich gut.

Ich gebe dir einen Gegenstand, einen kleinen aus Holz
oder Plastik, zur Aufbewahrung deiner Scham.

Still Life

„und auch gewiß sein müßte“,
welch ein Wort :
für Dreck, wo-
hinaus es läuft !

..... wie ein
Wort :
„genug ist nicht genug“
das heißt : eigentlich keines

„mit Bewegtheit“

aber in der Zwischenzeit
ist
: ein Leuchtstreifen, ein Licht-
streifen; weg, wohin ...

laufen

Menschen, haufenweis ...
: Zuckerrübenladungen

To the memory of my brother

3

EXPLANATION OF METAPHORS

RAYMOND QUENEAU
English Version by R.L.

(L'EXPLICATION DES MÉTAPHORES)

RENÉ LEIBOWITZ, Op. 15
Revised Edition 1980

Poco Allegro (♩. 96-100)

The musical score is arranged for five parts: Piano I, Piano II, Harp, Narrator, and Percussion. The first system (measures 1-4) is in 3/2 time and marked 'Poco Allegro (♩. 96-100)'. It features dynamic markings such as *ff*, *sfz*, and *ff*. The second system (measures 5-8) is in 4/2 time and marked 'a tempo' and 'poco rit.'. It features dynamic markings such as *pp*, *p*, and *PPP*. The Percussion part includes instructions for Cymbal (Cymb.), Triangle (Trgl.), and Bass Drum (B. D.) with Pedal (Ped.).

*) Two Players— First player: Suspended Cymbal (Cymb.) and Bass Drum (B. D.) with Pedal.
1/9 Second player: Triangle (Trgl.) and Tamtam (Tam.)

Copyright, 1950, by Bomart Music Publications
Revised Edition © Copyright 1980 by Mobart Music Publications, Inc.
Hillsdale, New York 12529

FESTIVAL

GAUDEAMUS MUZIEKWEEK

9. – 13. September 2020, Utrecht

Gaudeamus Muziekweek – eines der wichtigsten Festivals für Neue Musik in den Niederlanden – feiert dieses Jahr sein Jubiläumfest, 75 Jahre, welches durch COVID-19 naturgemäß einen Dämpfer erfahren hat. Beispielsweise ist der jährliche, quasi emblematische Wettbewerb, bei dem junge Komponist*innen unter 30 Jahren ihre Werke einreichen können dieses Jahr leider eingestellt worden. Nichtsdestoweniger gelang es dem Gaudeamus-Team und den gegenwärtig vor allem jungen, musikalischen Pionier*innen, die das Festival ausgewählt hat, aus der Not eine Tugend zu machen.

Im ambitioniert gestalteten vierteiligen Jubiläumsbuch fragt sich Persis Bekkering, ob Erneuerung in der zeitgenössischen Musik überhaupt noch möglich ist, wenn doch eigentlich alles erlaubt ist und auch schon gemacht wurde. Die meisten würden antworten, dass Kunst immer erneuert werden kann, und dass der Modus der Erneuerung mannigfaltige Formen annehmen kann. Ein Festival in Zeiten von COVID-19 zu organisieren, bedeutet, sich anzupassen. Und man kommt trotz aller Bemühungen nicht umhin, gewisse Einbußen zu akzeptieren. So war etwa *Ma(n)chine* im Vorfeld als Bühnenhöhepunkt geplant worden und wäre mit der vorausweisenden Mischung aus komponierter Musik unter Einbezug von Hightech-Schlagrobotern sicherlich ein Opener par excellence. Wir müssen also noch etwas auf die Weltpremiere warten müssen. Auch das Ensemble Kluster5 hätte ein abwechslungsreiches Ersatzprogramm mit kurzen Stücken von jungen (in Den Haag ansässigen) Komponist*innen gespielt, während online der Rumi-Zyklus des iranischen Komponisten Amin Amel Ebrahimi tatsächlich stattfand. Dieser Zyklus schneidet in geradezu romantischer Manier durch Mark und Bein, bringt uns in Zwischenwelten, hebt Zeit zwischen einem Damals und Heute auf, ohne sich dabei von etablierten Traditionen abzuwenden. Viel mehr gründet die Musik in der Offenheit eines inhaltlichen Austauschs und Dialogs.

Und dann sitzt man zu Hause im Wohnzimmer-Konzertsaal, schaut und hört sich den Live-Stream an. Die mentale Aufnahmefähigkeit für Live-Auftritte ist sehr begrenzt. Was ist dieses Erleben und was ist Da-Sein? Ganz so wie Aart Strootman im Jubiläumsbuch, *Does music have to be heard to be music - An intuitive experiment by visual artist Soňa Lee & composer Aart Strootman*, auch die Frage stellt, ob Musik überhaupt gehört werden muss, um Musik zu sein.

Die Fußsohlen können auch als Ohren fungieren, so Pauline Oliveros, indem ein solches Festival auch ein Zuhören mit den Füßen ist: Aber der Spaziergang durch das Festival in diesem Jahr ist größtenteils befreit von der physischen Bewegung durch Zeit und Raum. Denn die Bewegung findet hauptsächlich zu Hause statt, ganz ohne die soziale Anbindung der vielen Mitläufer*innen. Die Ermutigung sich auf unbekannte Hörerlebnisse einzulassen ist dabei eine der essentiellen Ideen von Gaudeamus.

Gaudeamus ist hierin mehr als nur ein Festival. Die Stiftung initiiert auch Artist-in-Residence-Programme, schreibt den schon genannten Kompositionswettbewerb aus und setzt sich an vielen Fronten für junge Klangkünstler*innen ein, eben ein kontinuierliches und vielschichtiges Engagement für neue Formen des Hörens und Zuhörens. Das ist schon am Eröffnungsabend bemerkbar, als das renommierte ASKO|Schönberg Ensemble (nach Hans Van Koolwijk's festlich pfeifender Ballon-Sinfonie)

mit einem Medley aus kurzen Werken von Preisträger*innen aus der 75-jährigen Geschichte von Gaudeamus beginnt. Ein Auf- und Abklingen von Anna Korsun bis Louis Andriessen oder vom Nase-bohren und Füße-Rutschen (Richard Ayres) bis zur Karaoke (Yannis Kyriakides). Außerdem: Deep-listening beim Zubereiten einer Erbsensuppe á la Pauline Oliveros. Die Stücke schmecken nach mehr, vor allem nach der appetitsteigernden Geschichtsstunde mit Festivaldirektor Henk Heuvelmans (siehe auf der umfangreichen Jubiläumswebsite). Höhepunkt des Abends ist die Weltpremiere von *Zomer 2020* von Calliope Tsoupaki: globale Melancholie und Sehnsucht, fundamental ankernd in antiken Mythen und geballt in sechs spannungstriefenden Minuten.

Gaudeamus steht seit seiner Gründung für einen sorgfältigen Blick auf das Geschehen außerhalb ausgetretener Pfade. Ganz in diesem experimentellen Geist sucht auch Geigerin und Multitalent Diamanda La Berge nach einem eigenen Weg durch eine Wolke der Entfremdung, gewappnet mit Geige, Stimme und Elektronik. Für Gaudeamus hüllt sie sich in Haute Couture, einen reflektierenden Dekor, in dem einzig eine ungezügelter Entfremdung in tiefer Individualität (mit einer großen Portion Laurie Anderson) geblieben ist. Am Eröffnungsabend tritt sie zusammen mit der schottischen Komponistin Genevieve Murphy auf. Ihr *Subverse 2* funktioniert wunderbar abgestimmt auf den Live-Stream, vielleicht gerade deshalb, weil man nicht nur alles hören, sondern durch die Nähe der Kameraaufnahmen auch sehen kann, eben viel mehr als in einem Konzertsaal möglich ist. Aus diesem Grund bekommt jeder Schnitt, jedes Fade-Out eine eigene dramaturgische Bedeutung. Gerade die Details und das exaltierte Dekor lassen eine endgültige Interpretation des Stückes offen im Raum stehen.

In diesem besonderen Jahr bietet das Gaudeamus-Programm zusätzlich auch Podcasts zu chinesischer und arabischer Musik, kolumbianischem Cumbia-Tanz und abwechslungsreiche DJ-Sets. Weitere spannende Ergänzungen sind die auf der Website zu findenden Online-Vorträge und Workshops (wie zum Beispiel im Live-Coding), sowie eine Zoom-Version von Ligetis *Poème Symphonique*.

Nach dem Sonntag, an dem wir an einem Wanderkonzert durch das Landgut Amelisweerd teilnehmen konnten, freuen wir uns auf eine weitere Veranstaltungswoche, in der das neue Stück *one hundred years* für Orchester, vier Stimmen und Elektronik uraufgeführt wird. Dieses wurde von Yannis Kyriakides im Auftrag der Gaudeamus Muziekweek geschrieben. Seine Worte aus dem Programmbuch über das Werk fügen sich nahtlos in die Situation und Zustand der Neuen Musik, an das Festival und unser soziales Zusammenleben, in dem wir uns heute befinden: »Der Beginn einer Komposition ist immer ein höchst flüchtiger Prozess. Ich fange oft an, mehrere Ideen auszuarbeiten, bis ich sehe, welche von ihnen das größte Potential hat.« Die erste Idee mit Aufnahmen aus dem reichhaltigen Gaudeamus-Archiv zu arbeiten, wurde so laut Kyriakides leider verworfen. Also »Zeit für Plan B«!

Und diese Alternative kann sich sehen lassen. Gaudeamus 2020 bestätigt mit der Aufführung von *one hundred years* seinen zukunftsorientierten Charakter, wegweisend und tonangebend und keinen Tag gealtert in 75 Jahren Geschichte. Gaudeamus schwelgt nicht in Nostalgie, sondern unterstreicht vor allem mit der diesjährigen Online-Ausgabe seine Aktualität und Relevanz und den steten Willen Neues zu ermöglichen.

Sven Schlijper-Karsenberg

Aus dem Niederländischen übersetzt von Raphael Jacobs

FESTIVAL

BOREALIS – A FESTIVAL FOR EXPERIMENTAL MUSIC

4. – 8. März 2020, Bergen

Borealis hatte noch einmal Glück gehabt. Wenige Tage vor dem Corona-Shutdown konnte das norwegische Festival Anfang März als eine der letzten großen Veranstaltungen noch in vollem Umfang stattfinden, bevor kurz darauf und auf unbestimmte Dauer Grenzen und Bühnen schließen mussten. In der Stadt Bergen, umgeben von der rauen Fjordlandschaft Westnorwegens, widmete sich das Festival für experimentelle Musik so dezidiert wie ich selten bei anderen Musikfestivals erlebt habe, den drängendsten und aktuellsten gesellschaftlichen Themen. In den 5 Tagen wurden ›trending topics‹ wie Klimakrise, Rassismus, Inklusion und Genderfragen nicht nur oberflächlich angerissen, sondern wirkten bis in die Details der Festivalplanung ein.

Von den morgendlichen Diskussionsrunden – etwa mit dem amerikanischen Komponisten und Musikwissenschaftler George Lewis, der über die Kreolisierung in der experimentellen Musik spricht, bis hin zu genreübergreifenden Late-Night Performances in der Bergen Kunsthall – sehr imposant etwa mit dem Aktivisten KZLK aus Kairo, oder der kenianischen Rapperin MC Yallah aus Uganda – wird man immer wieder mit den Fragen konfrontiert: Wie erleben wir Gemeinschaft? Wie funktionieren Inklusion und das Gefühl von kollektivem Sein in dem temporär abgesteckten Rahmen eines mehrtägigen Festivals? Was kann jede*r Einzelne dazu beitragen?

Einen Ansatz entwickelte die britische Komponistin und Performerin Jenny Moore, die seit mehreren Jahren zusammen mit dem Borealis-Team an Handlungskonzepten und ›Spielregeln‹ für den Festivalbetrieb arbeitet und zu einer gemeinsamen Reflektion über den Umgang mit Inklusion, Anti-Rassismus, Sexismus und mehr Diversität anregen. Mit der feminist militia, einer Gruppe von queeren und nicht-binären Künstler*innen, initiierte Moore das Projekt *Doing Not Saying* – eben Machen statt Reden. Neben öffentlichem Boxtraining, Yoga und Chorproben des Londoner F*Choirs, die ohne auf Gender ausgerichtete Stimmaufteilung auskommen, stehen zudem bei jedem Konzert mit roten Bandagen markierte Wachposten bereit, an die man sich bei Problemen wenden kann – und die laut Moore sogar bei einem vermeintlich so friedlichen Festival mehr zu tun haben als man sich vorstellen mag.

Kritik an Klimawandel und der Konsum-Gesellschaft kamen hier in besonders ›hippen‹ Gewand daher: *Sun & Sea (Marina)*, dem Gewinner des Goldenen Löwen der Venedig Biennale 2019 (die Positionen berichteten in der Februar-Ausgabe 2020, Heft 122), der drei Litauerinnen Rugilė Barzdžiukaitė (Szenografie), Vaiva Grainytė (Libretto) und Lina Lapelytė (Komposition). Die einstündige Opern-Performance, die sich installativ über fünf Stunden hinweg wiederholt, bekam in dem mit Nebelschwaden verhangenen Bergen eine besondere Aura. Als verzerrte Zurschaustellung einer alltäglichen Badestrand-Situation, zeichnet das Stück auf filigrane Art ein Sinnbild der Klimakrise.

Im März waren wir zwar noch einige Wochen vor der ›black lives matter‹-Bewegung 2020 entfernt, doch fügt sich die Performance *SWEETH TOOTH* der britischen Performerin und Vokalistin Elaine Mitchener als starkes Kunstwerk in die bestehenden Auseinandersetzungen mit Rassismus ein. Das Stück ist das Resultat von Mitcheners Recherche über eine traumatische Episode der Menschheitsge-

schichte: die Sklaverei und Menschenhandel auf jamaikanischen Zuckerrübenplantagen im 19. Jahrhundert, dem sexuellen und psychischen Missbrauch und Ausbeutung im Kolonialismus, aber auch dem Widerstand, der Stärke und dem Triumph der Überlebenden. In der knapp 50-minütigen Performance zusammen mit den Musiker*innen Sylvia Hallett (Violine, Akkordeon), Jason Yarde (Saxofon) und Mark Sanders (Schlagzeug) und in perfekter Abstimmung von Choreographie, der Intensität ihrer Stimme und ihres Körpers, ihrer Gestik und Mimik, rezitiertem Text, sowie Licht und Atmosphäre, animiert Mitchener den Raum und lässt das Publikum so unmittelbar an den dramatischen Szenarien teilhaben, dass es unter die Haut geht.

Katja Heldt

FESTIVAL

WARSCHAUER HERBST

18. – 26. September 2020

Das diesjährige Festivalprogramm war das Ergebnis von zwei Faktoren – der konstruktiven Kraft der Organisator*innen und einer zweiten, manchmal stärkeren, destruktiven Kraft, die mit den Bedingungen der Pandemie zusammenhing. Viele Konzerte wurden im letzten Moment umgewandelt und das Programm hat sich dreimal geändert. Offenbar pusht jedoch nichts die Kreativität so stark wie Einschränkungen. Man kann wohl riskieren zu sagen, dass wir eine der besten Ausgaben des Festivals seit Jahren erlebt haben. Trotz der besonderen finanziellen Bedingungen hat man ein qualitativ hochwertiges Internet-Streaming mit etlichen Kameras gesendet, geleitet von verschiedensten Regisseuren. Dazu war die Tonqualität perfekt!

Aufgrund der spezifischen Umstände hat eine Form von Fernteilnahme sich entwickelt, was wahrscheinlich die größte soziologische Revolution des Festivals seit Jahren ist und zweifellos zu einer neuen Qualität in der Wahrnehmung von Musik führte. Einige Musikliebhaber*innen trafen sich zu Hause mit audiophilen Geräten und feierten Konzerte in privaten Gruppen. Vielleicht wird diese Formel nächstes Jahr wiederholt, aber wird es angesichts der rechtlichen Komplikationen und hohen Kosten länger dauern? Wir werden es sehen – aber es wird jetzt schwierig sein, einen Schritt zurückzutreten!

Es scheint vielleicht paradox, aber auch das Programm selbst hat von den Beschränkungen der Epidemie deutlich profitiert. Viele große Werke mit großem Orchester und Chor wurden gestrichen, was dem Festival eine charmante, unprätentiöse Leichtigkeit und Intimität verlieh. Dank der pragmatischen Programmierung erhielten wir bei den Eröffnungs- und Abschlusskonzerten (die früher oft wegen großer Besetzung irgendwie belastet waren) frisch klingende Kombinationen aus Solo-, Chor-, Kammer- und Orchesterstücken – nicht zu vergessen sogar ein Stück für Bigband, *Infectious (Feel It®)* von Mikołaj Laskowski – und das alles an einem Abend!

Bei einem Konzert präsentierte Ensemble Kwadrofonię eine großartige Kombination von mehreren

Solostücken aus Peter Ablingers Werkserie *Voices and Piano*, und eine brillante Aufführung von zwei Kompositionen für zwei Klaviere und zwei Schlagzeuge von Sam Pluta und Grażyna Pstrokońska-Nawratil. Dazu wurde ein sinnliches, fast konzeptuelles, intimes Stück von Kuba Krzewiński aufgeführt, in dem die Interpret*innen nur auf ihren verstärkten Körpern spielten.

Die *riss*-Serie von Mark Andre klang in leeren Radioräumen fast mystisch. Das Konzert war nicht für das Publikum offen und die Stille, die die Musik ohne typische Zufallsgeräusche des Publikums begleitete, war so ergreifend und überwältigend und hatte einen direkten post-religiösen Anspruch.

Das Festival schien auch zu versuchen, den jahrelangen Rückstand von Komponistinnen aufzuholen. Dieses Jahr wurde die Mehrzahl der Aufträge an Frauen vergeben, was wahrscheinlich der erste derartige Fall in der Geschichte des Festivals ist. Zu den Debütantinnen im Hauptprogramm gehörten Teoniki Rożynek mit *Float* und Aleksandra Kaca mit *rillievo*, Orchesterwerke, die an entgegengesetzten ästhetischen Polen stehen: Rożynek mit einem schmucklos-formalistischen, stark in der Zeitdimension verankerten Stück, und Kaca mit einem farbenfrohen, konturlosen, zeitlosen. Ein separates und ebenso erfolgreiches Konzert von jungen Komponist*innen programmiert und kuratiert mit dem Titel *Formy Żeńskie / Feminine Forms* war offenbar auch den Werken der jungen Komponist*innen gewidmet. Als (laut)starker Akzent erwies sich das Kammerkonzert des Ensemble Nickel mit einem äußerst energiegelichen Repertoire, das an die Ästhetik fremder Idiomatiken zeitgenössischer »klassischer« Musik heranreicht (Enno Poppes *Fleisch* und Matthew Shlomowitz' *Graveyard Slot (with guest appearance)*, auch unter dem Aspekt ihrer Präsenz mit Bild (Clara Iannotta *Outer Space*). Unerwartet war auch das Stück *L'Atelier rouge d'après Matisse* von Hugues Dufourt, einem Komponisten, der für seine diskrete Eleganz berühmt ist, aber das Stück war ziemlich räuberisch und scharf im Klang und passte perfekt in das Programm.

Erwähnenswert ist auch die Uraufführung von François Sarhans Spektakel *The Right Ear* in einer großartigen Weise, die (vielleicht unfreiwillig) in die Poetik der »Ersparnis« im Zeitalter der Pandemie passt. Die Straßen und Gebäude einer Stadt aus Pappe, die vor dem Publikum aufgebaut wurden, aus der Hand des Komponisten gefilmt (und dann auf die große Leinwand projiziert), bildeten die Erzählachse einer absurden, surrealistischen Geschichte, in der die Musiker*innen unbemerkt zu Schauspieler*innen im Film, den sie gleichzeitig klanglich illustrieren, wurden. Ein großartiges Beispiel dafür, wie viel man mit einfachen, sogar altmodischen Mitteln und mit einer kleinen Band hervorzaubern kann!

»Less is more«, wie Mies van der Rohe sagte, war übrigens dazu eine modernistische Wahrheit die als ein inoffizielles Motto dieser Festivalausgabe funktionierte: Wenn du nicht etwas Großes und Spektakuläres tun kannst, dann tue eher weniger und dafür besser – anstatt aufzugeben. Anstelle von 150 Musiker*innen auf der Bühne, die im Finale auftreten sollten, begann das Konzert mit dem Auftritt eines einzigen Interpreten, der überhaupt nicht spielte (in Mark Applebaums virtuosen Pantomimenstück *Aphasia*). Und es hatte – wie sich herausstellte – viel mehr Ausdruckskraft!

Tomasz Biernacki

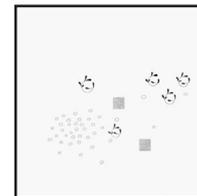
LP

STEFAN STREICH

Clouds 8
production &

Stefan Streichs *Clouds 8* ist als LP eine weitere Veröffentlichung in seinem in seinem sich stetig entwickelnden und ständig wechselnden *Clouds*-Projekt. Die frei wählbare Instrumentierung in den *Clouds 8*-Duos ist vielleicht auch ein zeitgemäßer (wenn auch unbeabsichtigter) Kommentar zum Lockdown – in dieser Zeit konnten diejenigen Musiker*innen gemeinsam spielen, kreieren und aufnehmen, die auch gemeinsam leben. Die zwei Duos auf der LP sind für Sopran und Akkordeon und für Flöte und Klavier. Die Partitur für jedes Instrument kommt aus der Soloversion des Werkes *Clouds 6*; jede*r Spieler*in spielt aus der Solopartitur, wobei die Stereo-Zuspielung die beiden Instrumentallinien zusammenbringt. Die Stereo-Zuspielung ist an ein Computerprogramm gebunden, das »längere und kürzere Instrumentalsamples mit Hilfe von Zufallsalgorithmen zu kontrapunktischen Wolken [reicht und schichtet].«

Wie der Komponist selbst in einem einleitenden Wort zum Projekt beschreibt, sind alle Einzelstimmen, die in den *Clouds* enthalten sind, in Module unterteilt, jedes Modul eine »Wolke«. Sie zeichnen sich durch »geräuschhafte Halteklänge und rhythmische Patterns, kurze Melodien, Repetitionen und



Einzelakzente, ausladende Gesten und zarte Klanggebilde« aus. Die Module treffen nach dem Zufallsprinzip aufeinander, die Musiker*innen sind weitgehend frei in der Wahl und Anordnung der Module. Trotz einiger spezifischer Techniken und Möglichkeiten, die die einzelnen Instrumente bieten, sind im Hörerlebnis die Gemeinsamkeiten viel stärker präsent als die Unterschiede. Allerdings rückt die gewählte Besetzung in jedem Duo unterschiedliche Aspekte der Musik in den Vordergrund.

Beide Versionen rotieren zwischen Klang-Clustern und sich weitgehend wiederholenden spärlichen melodischen Linien. Es gibt viele stille Punkte, die vermutlich mit dem modularen Aufbau des Stückes zusammenhängen, bei dem die beiden Stimmen den neuen Abschnitt zur gleichen Zeit beginnen und gelegentlich warten müssen, bis die andere fertig ist.

Das Hauptwort, um das Duo Sopran und Akkordeon zu beschreiben, wäre gehaucht. Das Werk ist in Segmente geteilt, und die Interpret*innen haben Anweisungen, wann sie mit ihren Modulen aufhören und beginnen sollen. Die beiden Stimmen sind voneinander getrennt, und Irene Kurka (Sopran) und Roman Yusipey (Akkordeon) klingen sicherlich so, als ob sie zwei getrennte Stücke aufführen würden. Die Stimme und das Akkordeon sind beide häufig im Freien zu hören, und die Kombination dieser beiden Stimmen mit den Stereo-Zuspielungen von Verkehr und Möwen bringt das Außen nach innen oder das Innen nach außen. Manchmal ruft ihre Performance das Gefühl von zwei nebeneinander auftretenden Straßenmusikant*innen hervor, die ab und zu gleichzeitig ihre Pause machen. Die Aufführung ist mit einigen denkwürdigen Momenten gespickt, wie etwa der Gesangslinie, die wie eine Sirene über dem Verkehrsband wirkt, oder den tiefen Tönen auf dem Akkordeon, die wie ein Nebelhorn um die Möwengeräusche dröhnen. Ein besonders unheimlicher Moment – ein Höhepunkt der Aufnahme – ist

etwa nach drei Vierteln des Stücks, wenn das modale Zentrum einer Gesangsphrase ständig wandert und es für das Ohr schwierig ist, sich zu orientieren. Das ist wunderbar beunruhigend.

Die Version für Flöte und Klavier gleicht eher einem Konzert. Sie evoziert nicht das Gefühl des Äußeren, sondern die Vorstellungen bringen uns in einen kleinen Konzertraum, in dem die Klänge des Äußeren als musikalisches Werkzeug und als Anregung für die Musiker*innen genutzt werden, darauf zu reagieren. Vielleicht aus diesem Grund, oder vielleicht im Zusammenhang mit den Klangfarben der Instrumente selbst, die von Natur aus breiter und füllender sind, fühlt es sich an, als ob Bettina Junge (Flöte) und Ernst Surberg (Klavier) zusammenhängender zusammenspielen. Die Flöte ist atmungsaktiv, während das Klavier kreativ eingesetzt wird, um eine Reihe von Klängen zu erzeugen und so ein Konzerterlebnis in das Zuhause zu bringen.

Das gesamte Konzept des Werkes ist sehr genau durchdacht, wobei sich Algorithmen und menschliche Entscheidungen auf die Zufälligkeit konzentrieren, die letztendlich die einzigartigen Partituren für jedes Duo entstehen lässt. Der Komponist setzt jedoch voraus, dass die Zuhörer*innen das Konzept gelesen haben, um sich mit dem Werk vertraut machen zu können. Das Hörerlebnis der LP ist ohne diese Beschreibungen an und für sich nicht interessant genug.

Streich beschreibt die Module als die Titelwolken – jede Phrase oder jeder Abschnitt als eine andere Wolkenformation, die über unseren Köpfen vorbeizieht, und jede Stille als einen Moment klaren, blauen Himmels. Trotz vollendeter Darbietungen und einiger interessanter Momente fühlte sich das Hörerlebnis manchmal so nebulös an wie die eigentlichen Wolken am Himmel.

Hanna Grzeskiewicz

KONZERTREIHE

REFLEKTOR MANFRED EICHER

3. – 6. Februar 2020, Elbphilharmonie Hamburg

Kaum ein Produzent ist so untrennbar mit seinem Unternehmen verwoben wie Manfred Eicher, 77. Der studierte Kontrabassist gründete 1969 in München zusammen mit Manfred Scheffner und Karl Egger das independent label ECM, Edition of Contemporary Music. Auch nach 50 Jahren ist er der ›spiritus rector‹, der kreative, vom Aufspüren vielversprechender Talente bis zu kaum auszulotenden Feinheiten am Mischpult und einer eigenwilligen Ästhetik der Cover-Gestaltung bestimmende Kopf. ›Contemporary‹ – zeitgenössisch: ein Programm. 15 Jahre lang meinte das: Jazz pur und komplex, nicht einfach modernen Jazz, gar ›mainstream‹. Zeitgemäß bedeutet für Eicher ›auf der Höhe der Zeit‹, und das ist immer ein Stück voraus. War zu erwarten, dass aus dem 26-jährigen Keith Jarrett, der mit *Facing You* 1971 bei ECM seine erste Solo-Aufnahme herausbrachte; dass neben dem Quartett- und Trio-Spieler mit später so konstanten Partnern wie Jan Garbarek, Paul Motian oder Charlie Haden, Gary Peacock und Jack DeJohnette der von *The Köln Concert* 1975 bis *Munich* 2016 alle Genres sprengende Solo-Pianist würde? (Ganz abgesehen vom Bach-, Mozart-, Schostakowitsch-Interpreten Jarrett.)

Doch das greift voraus. 1984 nämlich erfand Eicher ECM New Series, einen Bereich, der mit ›Klassik‹ – gegenüber Jazz – nur unzureichend beschrieben ist. Eher blieb ›contemporary‹ bestimmend und ›new‹, zumindest was den musikalischen ›skill‹, die Wahl der Künstler*innen ›auf der Höhe der Zeit‹, betrifft. Mit der legendären Auftakt-LP *Tabula Rasa*, ausschließlich Arvo Pärt gewidmet, die dessen beispiellose Erfolgsgeschichte im Westen einleitete, schlug New Series völlig neue Wege abseits jeder Avantgarde ein. Scheinbare Einfachheit, die Einzigartigkeit des Tinnabuli-Stils inmitten polystilistischer Vieldeutigkeit sprechen für den Spürsinn Manfred Eichers. Festlegen ließ er sich dadurch nicht. Fallen einerseits deutliche Akzente des Programms im Erschließen der Musik aus dem Umfeld der ehemaligen Sowjetunion und, teils deckungsgleich, in geistlichen Werken auf, so zeigen andererseits die gewichtigen Aufnahmen von Kompositionen Johann Sebastian Bachs oder Ludwig van Beethovens, auch der Romantik, die Offenheit von New Series. Und: Musik des 20./21. Jahrhunderts gehört so kontinuierlich dazu wie Aktualität und Innovation der herausragenden Musiker*innen und Ensembles des Jazz auf dem ECM-Label. So lässt sich das New Series-Alphabet durchbuchstabieren von John Adams, Alban Berg, Luciano Berio, John Cage und Friedrich Cerha über Morton Feldman, Heinz Holliger, György Kurtág oder György Ligeti, Olivier Messiaen, Hans Otte, Matthias Pintscher bis Galina Ustvoltskaja, Iannis Xenakis und Bernd Alois Zimmermann – darunter die komplette Tokyo-Fassung von Helmut Lachenmanns Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*. Der Russe Alexander Knaifel, der Ukrainer Walentyn Sylwestrow, der Armenier Tigran Mansurjan, der Georgier Gija Kantscheli oder der Pole Witold Lutosławski mögen weiter für den Osten stehen.

Hängen künstlerisches, akustisches und optisches Profil einer Marke so von einer einzigen Persönlichkeit ab, dann liegt Kritik nahe. Eigenwilligkeit provoziert Widerspruch. Eine Produktion als ästhetisches Gesamtkunstwerk mag vereinzelt ärgern als ›zu schön, um wahr zu sein‹. Die gestalterische Konsequenz bis in die Booklets, in denen erwartete Informationen, Übersetzungen etwa, manchmal radikal verweigert werden, enttäuscht ›Konsument*innen‹. Solchen, nicht oft zu vernehmenden, Einwänden steht ein kaum überschaubares Maß von Anerkennung gegenüber: mehrfach bei den renommierten DownBeat Critics Polls als ›Label‹ und ›Producer of the Year‹, ein Grammy als ›Best Classical Producer of the Year‹, der Ehrenpreis der deutschen Schallplattenkritik für das Lebenswerk, wie ihn auch die ECM-Größen Carla Bley und Keith Jarrett erhielten, die Reihe lässt sich national wie international fortsetzen. Einen Sonderpreis der unabhängigen deutschen Kritiker-Jury erhielt 2000 die Edition *Histoire(s) du cinéma* von Jean-Luc Godard – ein unglaubliches Konvolut, bestehend aus der kompletten Tonspur dieser Videosequenzen auf fünf CDs und begleitenden Text-Bild-Büchern; ein Herzstück Manfred Eichers, den nicht nur enge Kooperation in zahlreichen Arbeiten, sondern auch Freundschaft mit dem Filmemacher verbindet.

Godard sollte auch nach Hamburg kommen, als die Elbphilharmonie im Februar dieses Jahres Manfred Eicher als ›Reflektor‹ ehrte. Unter diesem Titel, dem tonnenschweren Schallreflektor 15 Meter über dem Podium des Großen Saals entlehnt, erhalten Künstler*innen die Chance, ein Wochenende lang das Programm des Konzerthauses zu bestimmen. Laurie Anderson, Bryce Dessner, Nils Frahm waren schon da, Anoushka Shankar ist für November eingeladen. Doch Godards Film *Allemagne année 90 neuf zéro*, der bedrückend die Einsamkeit der DDR nach dem Mauerfall beschreibt, lief ohne den Künstler, der kurzfristig absagen musste. Der Schauspieler Hanns Zischler, selbst an diesem Werk beteiligt, gab in der nagelneuen Astor Film Lounge der HafenCity die Einführung. Dies markierte einen wesentlichen Strang

von Eichers verzweigten Ambitionen. Vorausgegangen war eine ›Listening Session‹ im Kleinen Saal der Elbphilharmonie, wobei der meist schweigsame Gastgeber nach kurzen Worten den CD-Player auf der Bühne einschaltete – und weiterhin schwieg. Vor einem hoch konzentrierten Auditorium gab er Musik seiner Wahl die Ehre, mit viel Stille zwischen den Titeln, die von Bach bis Sofia Gubaidulina reichten – und nicht nur aus eigenen Produktionen. Die waren zwar prominent vertreten, mit Kurtág, Pärt, Kantscheli, mit Interpret*innen wie dem Keller Quartett, Kim Kashkashian oder Bruno Ganz aus dessen wunderbarer Hölderlin-Lesung. Aber zu hören waren auch andere Aufnahmen, etwa aus einer Bach-Kantate unter Sir John Eliot Gardiner.

Zur großen Eröffnung erinnerte das Porträtkonzert Arvo Pärt an die Anfänge: Kompositionen aus *Tabula Rasa* musizierten Tõnu Kaljuste und das Tallinn Chamber Orchestra, *Fratres*, allerdings in einer anderen Fassung, und *Cantus in Memoriam Benjamin Britten*; aktuelle drei geistliche Werke mit dem Estonian Philharmonic Chamber Choir. Dann wie an den drei folgenden Abenden geschah immer das Gleiche und Seltene – die wahren Freaks wechselten in einem extra geöffneten ›shortcut‹ vom Großen in den Kleinen Saal, um jeweils vier Stunden lang, Einführungen inklusive, ECM-Künstler*innen zu erleben. Da gab es großen Jazz (Louis Sclavis Quartet, Egberto Gismonti/Avishai Cohen Quartet), Weltmusik (mit dem Oud-Spieler Anouar Brahem), Klassik (Bach/Kurtág mit Kim Kashkashian, Viola, ganz allein, und Schubert im ungewöhnlichen Duo Anja Lechner, Violoncello, und Pablo Márquez, Gitarre). Und es gab die allen Schubladen sich entziehenden Solitäre Meredith Monk & Vocal Ensemble (*Cellular Songs* in der Konzertversion von 2018) und Heiner Goebbels, der tatsächlich sein *Eislermaterial* von 1998 samt Ensemble Modern und Josef Bierbichler mitgebracht hatte. Beides inszenierte, choreografierte Musik, die auf politische Wachheit zielt, eine ganz besondere Huldigung an den Mentor, den Reflektor so vieler Sternstunden der Gegenwartsmusik.

Eine dieser Sternstunden, eher Licht-Jahre zu nennen, blieb bislang unerwähnt: die nahezu 30 Jahre währende Präsenz des Hilliard Ensembles bei ECM. 1986 spielte das britische Vokalquartett sein erstes Programm ein, *Arbos*, eine weitere Pärt-Aufnahme. 1994 aber schlug in die Alte-Musik-Szene und in die Jazz-Welt wie ein Blitz das Album *Officium* ein. Jan Garbarek, der norwegische Saxofonist, fast von Anfang an auf dem Label präsent, improvisierte über den klaren Gesängen der Hilliards aus dem Mittelalter bis in die Renaissance. Notierte Musik, Vieles anonym, dazu aus dem Augenblick heraus erfundene Tonfolgen, Linien, Sprünge in atmendem Zusammenklang, inspiriert von der Akustik der Propstei St. Gerold in Vorarlberg. »Was ist das für eine Musik? Wir haben keinen Namen dafür...« schreibt Tenor John Potter im überaus lesenswerten Booklet (mit allen lateinischen Texten, ohne Übersetzung). Jazz und mehr, liturgische Musik und mehr – aktuelle Musik, nie zuvor gehört. Manfred Eicher hatte die Musiker zusammengebracht, angeregt durch das *Officium Defunctorum* von Cristóbal de Morales. Über eine Million Mal verkaufte sich *Officium*, mit *Mnemosyne* (1999) und *Officium Novum* (2010) wurde die Zusammenarbeit Jan Garbareks mit dem Quartett fortgesetzt. Schließlich setzte *Remember me, my dear* (2019) den Schlusspunkt, aufgenommen 2014 während der Abschiedstour des Hilliard Ensembles, das damit auseinander ging. Ein Stück Geschichte in der 50-jährigen Geschichte von ECM war zu Ende.

Herbert Glossner

MUSIKTHEATER

B FREE

fringe ensemble, Theater Marabu

21. – 30. August 2020, Bonn

Hunde mitbringen ist verboten. Ansonsten ist fast alles erlaubt: Zwischen den Stücken laufen. Mit dem Nachbarn tuscheln. Mit den Musiker*innen sprechen. Kaugummikauen. Vor mir stapfen zwei kleine Kinder. Obwohl der Eingang erst wenige Meter hinter uns liegt, hängt eins bereits trotzig am Arm des Vaters und schleift seine Turnschuhe über den Boden. »Festes Schuhwerk« stand auf der Einladung, und ich habe kurz überlegt, ob ich weiß, was das ist oder ob ich im Internet nachfragen sollte. Jetzt trage ich Chelsea Boots. Meine Begleitung goldene Sneaker. Am Ende des Tages wird einer von uns beiden Blasen haben. Plötzlich stoppen die trotzigen Turnschuhe. Vor uns steht eine Frau. Wadenlange Lederhose, kariertes Hemd mit aufgekrempeelten Ärmeln, unter dem Lodenhut zwei geflochtene Zöpfe. Starr haart sie aus, den Rücken am Baum, das Fernglas an den Augen. Der Gurt um ihren Bauch scheint sie nicht weiter zu stören. Auf der anderen Seite der Buche: Ein Sopransaxofonist in Konzertkleidung, der unverdrossen der Partitur auf seinem wackligen Notenständer folgt. Ich denke noch kurz über die Schuhwahl dieser beiden Akteur*innen nach, da bedeutet uns Tina Jücker bereits weiterzugehen.

Wir sind die grüne Gruppe und die Gelben sind gleich hinter uns. Was klingt, wie die Spielanleitung auf dem Schulhof, sind die Hygienemaßnahmen dieses Konzerts. Der Bonner Kottenforst ist unsere Spielstätte geworden und wir laufen in 15er Gruppen, geleitet von den vier Regisseur*innen Frank Heuel, Tina Jücker, Annika Ley und Claus Overkamp, nach und nach die Stationen der Waldperformance des Komponisten Daniel Ott ab. Die Szenen, die uns dabei begegnen, sind häufig Solos: Die Akkordeonistin, die hoch oben auf einem Baumsitz spielt. Der Monolog der in den Ästen verfangenen Fallschirmspringerin, die uns immer wieder fragt, ob wir ihren Freund gesehen haben. Gegen Ende des Konzerts treffen wir häufiger auf Ensemblestücke: Die Kinder, die als Tiere des Waldes der Todesliste des Wolfs entfliehen. Die Hippiekommune, die mehrheitlich auf Haushaltsgegenständen musiziert. Die Schafe, die zur Revolution aufrufen. Ihren Abschluss findet *B free* auf einer Lichtung. Wir sitzen im Gras und lauschen dem Instrumentalstück der hinter den Bäumen versteckten Musiker*innen und dem Rascheln der Äste.

B free wird an fünf Tagen gespielt, vor jeweils sechzig Personen, und alle Veranstaltungen sind ausverkauft. Es ist vor allem dieser Umstand, der mich ins Grübeln bringt. Mir fehlt in diesem assoziativen Waldspaziergang ein ästhetisches Konzept, das die vereinzelt Szenen zusammenhält, sowie eine inhaltliche Verbindung zwischen den Figuren. Immer wieder blicke ich auf besonders requisitenlastige Szenen und frage mich, ob die Natur eine gelungene Kulisse ist, wenn sie mit derart viel Material angereichert werden muss. Wir betreten den Forst nicht nur während einer globalen Pandemie, sondern auch vor dem Hintergrund weltweiter BlackLivesMatter-Demonstrationen und Protesten gegen Rassismus, (Neo-)Nazis und Polizeigewalt. Wen der Titel der Performance eigentlich meint und wessen Freiheiten thematisiert werden, frage ich mich, als ein Schauspieler mimt, der gefällte Stamm unter ihm sei ein erlegter Elefant auf seiner Safari. Ohne mit der Wimper zu zucken spricht diese Figur davon, dass

»der Rassismus verschwindet«, während sie einer offensichtlich kolonialistischen Praxis fröhnt. Die Todesliste des Wolfs mag Teil eines Kinderwitzes sein, aber der Scherz wird schnell schal, wenn man sich daran erinnert, dass NSU 2.0 auch welche führt. Um sich mit Freiheitsbegriffen auseinanderzusetzen, reicht es eben nicht, einen Camus-Text einzusprechen oder Kinder vor einem Mikrofon philosophieren zu lassen.

Gleichzeitig ist *B free* auch ein Erfolg. Ich mag es für kein besonders gelungenes Musiktheater halten, aber dem Rest des Publikums gefällt es augenscheinlich sehr gut. Man lacht über die Witze, klatscht nach den Stücken, auf der Waldwiese lauscht die Frau neben mir mit geschlossenen Augen. Nach der pandemiebedingten Konzertflaute trifft diese Performance einen Nerv. Vielleicht ist es einfach ein gemeinsamer, musikalischer Corona-Spaziergang. Oder eben ein Konzert mit lauter Freiheiten, die der Musikbetrieb sonst verwehrt.

Svenja Reiner

BUCH

FREIES MUSIKTHEATER IN EUROPA. VIER FALLSTUDIEN

ITI Zentrum Deutschland, Matthias Rebstock (Hrsg.)

Transcript Verlag

Wenn man schon zur Zeit nur sehr eingeschränkt ins Theater gehen kann – vor allem, wenn dort, besonders viruslastig, musiziert und gesungen wird –, ist es doch schön, dass wenigstens noch Bücher erscheinen, die Lust darauf machen, dies baldmöglichst umso ausgiebiger wieder nachzuholen, und einen dabei auch noch mit reichlich Hinweisen auf interessante Ensembles versorgen, die noch nicht jede*r kennt. Beides gelingt der soeben bei Transcript Verlag erschienenen Publikation *Freies Musiktheater in Europa*, und das ist durchaus bemerkenswert angesichts des so akademisch seriösen, wie weitgefassten Anliegens, das sie verfolgt: Von Matthias Rebstock in Verbindung mit dem Internationalen Theaterinstitut (ITI) herausgegeben, versteht sich der mit Bedacht zweisprachig angelegte Sammelband erklärtermaßen als internationale Bestandsaufnahme dessen, was jenseits von etablierten Opernhäusern und kommerziellen Interessen aktuell musikbasiertes Theater macht. Entsprechend ist sein Fokus vordergründig nicht auf einzelne Künstler*innen oder Kollektive, sondern auf ganze Musiktheater-Szenen gerichtet, in die vier »teilnehmende Beobachter*innen«, d.h. mit der jeweiligen Szene auch von innen her vertraute Autor*innen hier mit Mitteln der qualitativen Sozialforschung dann auch analytisch tief eindringen.

Die dieser Recherche wesentlich zugrunde liegende Frage, warum das freie *Musiktheater* auch im Vergleich mit anderen »Genres« freien Theaters in der allgemeinen Wahrnehmung tendenziell unter dem Radar fliegt, beantwortet Rebstock dabei gleich einleitend sehr plausibel mit Hinweis auf seinen maximal intermediären Charakter. Weil es das Zusammenspiel der Elemente konstitutiv auf die Spitze treibe, arbeite es im Grunde »ständig an seinem Verschwinden«, verliere paradoxerweise umso mehr »als eigenes künstlerisches Feld an Sichtbarkeit, je intensiver es sich auf seine transdisziplinäre Natur

einlässt«. Was ästhetisch im besten Fall gerade seinen Reiz ausmacht, schwächt demnach umgekehrt nicht nur die Markenbildung als Szene, sondern verfehlt vor allem allzu oft die vorherrschenden, nach wie vor häufig streng disziplinär gezogenen kulturpolitischen Förderlinien.

Angesichts dieses ausgemachten Dilemmas darf man dem nachfolgenden Unternehmen, hier in Buchform vier Hot Spots des freien Musiktheaters – Berlin, London, die Niederlande sowie die Deutschschweiz – einander gegenüberzustellen, gewiss auch ein paar ehrenhafte strategische Motive unterstellen. Die getroffene Auswahl ist dabei natürlich, wie jede Auswahl, anfechtbar, aber durchaus schlüssig. Kontrastiert sie doch tatsächlich vier ihrer Struktur, wie ihrer Genese nach höchst divergente Musiktheaterkulturen, deren Eigenarten schon damit anfangen, dass sie keineswegs alle mit dem Begriff »Musiktheater« (oder dessen Übersetzung) etwas anfangen können. Manche Resultate, die der Vergleich zutage fördert, sind natürlich nicht völlig unerwartet. Dass sich freies Musiktheater im durchliberalisierten London am ehesten noch in Festivals realisieren kann, ist ähnlich selbsterklärend wie die Problematik, die sich für die Berliner Szene aus der politischen Privilegierung der öffentlich geförderten Staats- und Stadttheater ergibt. Anderes hingegen vermag durchaus zu überraschen, etwa wie konsequent und erfolgreich in den Niederlanden junge Ensembles bei ihrem Übergang in den »Seniorenbereich« gefördert werden. Auch dass demgegenüber ausgerechnet in der Schweiz als Heimat der legendären Theatermusikanten Marthaler und Häusermann, Composed-Theatre-Ansätze und allgemein kollaborative Produktionsprozesse bislang kaum ins freie Theater durchgesickert sind, hätte man nicht unbedingt erwartet, wird aber von Autor Leo Dick sehr überzeugend mit der konservativen Schweizer Kulturfinanzierung seitens der Kantone wie auch der überregional fördernden Stiftung Pro Helvetia erklärt. Wo man sich lange starr an traditionellen Werkkonzepten und daraus abgeleiteten Rollenbildern orientierte, wurden diese hergebrachten Hierarchien in Antrag und Praxis trivialerweise immer wieder reproduziert und alternative Arbeitsweisen im Keim erstickt.

Überhaupt macht der Band anschaulich, wie stark die jeweils zugrunde liegende Förderlogik alle betrachteten Musiktheater-Landschaften prägt. Der Vollständigkeitsanspruch, mit dem die Autor*innen diese hier kartieren, erweist sich dabei überraschend mehr als Segen denn als Fluch. Zwingt er bei der Charakterisierung der Gruppen und einzelner ihrer Arbeiten doch zu einer wohlthuenden Prägnanz, welche die Vielfalt dessen, was zeitgenössisches Musiktheater aktuell alles sein kann, umso klarer zum Leuchten bringt. Zwar lassen sich am langen Ende dann doch ein paar Tendenzen ausmachen, die offenbar mittlerweile für ganz (West-)Europa gelten. So hat der vielbeschworene »performative turn« auf dem Umweg der Live Art mittlerweile selbst Britannien erreicht, und auch einige trendige Begriffe aus Theorie oder Kulturvermittlung, etwa Gerard Mortiers berühmte »Kreation«, kehren in fast allen Artikeln wieder. Unter solchen funktionalen umbrella terms verbirgt sich jedoch ein faszinierend breites Spektrum ästhetischer Ansätze, die aus ganz unterschiedlichen Musiktraditionen schöpfen, interessanterweise aber fast alle in engem Austausch mit ihrer lokalen Umgebung entstehen – und in ihren künstlerischen Ergebnissen mit dem multipel koproduzierten Festivaleinheitsbrei, wie man ihn zum Teil aus anderen »Szenen« kennt, erfrischend wenig gemein haben.

An diesem Befund kommen bei aller Suche nach Berührungspunkten auch die Verantwortlichen der hier vorgelegten Studie nicht vorbei. Der erklärte Anspruch, mit ihrem Buch zu einer Vernetzung der



Szenen beizutragen, wird damit sinnvollerweise natürlich nicht zurückgenommen, wohl aber abschließend um ein Bekenntnis zur lokalen Verortung des freien zeitgenössischen Musiktheaters ergänzt. Dieses in seinen mannigfaltigen Ausprägungen studieren zu können, sei der Band allen Förderkommissionsmitgliedern oder anderweitig kulturpolitisch mit dem Musiktheater Befassten dringend zur Lektüre empfohlen. All dessen Liebhaber*innen sowieso.

Robert Sollich

KONFERENZ

CURATING DIVERSITY IN EUROPE – DECOLONIZING CONTEMPORARY MUSIC

25. September 2020, Akademie der Künste Berlin und Online

Curating Diversity heißt das Symposium, das neulich in Berlin und Online stattfand, organisiert von der Akademie der Künste, Ultima Festival, dem Netzwerk Sounds Now und Field Notes im Rahmen vom Monat der zeitgenössischen Musik in Berlin. Das ehrgeizige Programm mit Keynote-Speakern, Paneldiskussionen und Gruppentreffen fürs Networking in Onlinerräumen brachte schon mit dem Titel eine reizvolle Fragestellung mit: Was bedeutet eigentlich Diversität im Bereich neuer Musik, wie definiert man Dekolonialismus und welche Rolle können eigentlich die Kurator*innen hier spielen?

Vor dem Symposium hatte das Netzwerk Gender Relation in New Music (GRiNM) eine ambitionierte Onlineumfrage den Teilnehmer*innen vorgelegt, mit dem übergreifenden Ziel ohne Umwege direkt zu den Kernfragen zu kommen: »To jumpstart this process so that we can spend more time committing to meaningful exchange and enacting prompt, lasting, and tangible changes.«

Und wohl brauchte man Starthilfe: Obwohl es keinesfalls an interessanten Gesprächen und Präsentationen mangelte, sind leider die Diskussionen an der Oberfläche geblieben. Aber, wenn man auf das achtstündige Symposium zurückblickt und notiert, welche Personen waren für Vorträge eingeladen, welche waren die Veranstalter*innen und wo und in welcher Form das Symposium stattgefunden, wird klar, dass man eigentlich bei der ersten Frage in GRiNMs Umfrage hätte bleiben können. Sie trifft es auf den Punkt: »How will decolonizing new music affect the existing free scene and non-hegemonic musical practices that already exist on its periphery?«

Die nicht-hegemonialen Praktiken, *die schon existieren!*

Bei den Konzertveranstalter*innen, die Kritiker*innen und Redakteur*innen, die schon seit 20 Jahren aktiv sind – obwohl sie vielleicht weder ausgesprochen noch mit Schlagworten im Bereich ›Vielfalt arbeiten – ist diese Tendenz zur Selbstreflexion interessant zu beobachten. Vielleicht eben ein bisschen merkwürdig; dass plötzlich, seit drei bis vier Jahren, sowohl Institutionen als auch Festivals mit Schlagwörtern wie ›Diversity‹, ›Post-Colonial‹, ›Global South‹ einander in der Kunst im Selfspanking zu übertreffen versuchen. Ansätze in Theorie und Praxis gibt es schon lange, aber vielleicht eher unter dem Motto ›doing, not telling‹.

Aber auf diesem Symposium wurde geredet, und eins ist klar: Das Problem mit einer Veranstaltung wie Curating Diversity, ist, dass es ein Top-Down-Projekt ist, wo die Grassroots, also die freie, unabhängige Szene hauptsächlich als Publikum eingeladen war. Eine solche Ordnung widerspricht dem, was während dem Seminar als Dekolonialisierung besprochen wurde: Dinge, Diskurse, Initiativen, etc. sollen von Innen kommen und nicht von Oben aufgesetzt werden. Oder wie Liza Lim es in ihrem Online-Vortrag gut ausgedrückt hat: »You perform something and then it gets integrated, instead of the other way around.«

Was ist Sounds Now für ein Netzwerk? Es ist ein Netzwerk, das zur Vielfalt in der Neuen Musik arbeitet und von einigen der größten Festivals in Europa gegründet wurde – deren Kurator*innen tatsächlich immer auf denselben Festivals anwesend sind, aber die man dann doch selten bei kleineren Festivals oder Reihen antrifft. Viele von den von Sounds Now eingeladenen Integrationsexpert*innen waren zufälligerweise die, die immer als Integrationsexpert*innen eingeladen werden und die zufälligerweise auch immer wieder die Personen sind, die Kompositionsaufträge für diese Festivals bekommen.

Wie üblich, wenn die Neue-Musik-Szenen mit Minderwertigkeitsgefühlen zusammenkommt, entstand die Frage, warum Musik hinter den andere Kunstarten in diesen Fragen zurückbleibt. Musik ist die meist abstraktere Kunstform, während Theater zum Beispiel immer mit konkreten Handlungen und Sprache umgeht und sich mit »der Wirklichkeit« befasst, so Stefanie Carp, Intendantin der Ruhrtriennale. Die Komponistin und Performerin Elaine Mitchener meinte, dass die aufwändige Struktur einer musikalischen Werkproduktion, die immer »in real time« realisiert werden muss, weniger zum Neudenken und Risikospiegel ermutigt.

Was der Direktor von Onassis Cultural Center in Athen, Christos Carras, beiläufig sagte, war gerade auf den Punkt: Er sprach über die sich hinterherschleppenden Musikinstitutionen und setzte diese im nächsten Satz mit der »music world« gleich. Dieser Freudsche Versprecher verrät, was bei einer sich selbst prüfenden und selbst definierenden institutionellen Elite häufig der Fall ist, nämlich dass man in der Tat nicht mit den Grassroots rechnet, dass das Wissen und die Initiativen von Oben kommen.

Das unterscheidet sich maßgeblich zu dem, was Sandeep Bhagwati in seinem Keynote gesagt hat, dass »curators have to go where things are happening«. Ein Zuschauer fügte hinzu: »We have to get out of the ghetto, although not building a new ghetto«. Am Ende des Tages bleiben diese allgemeinen Schlüssel-sätze – die aber hauptsächlich die großen Institutionen berühren.

Andreas Engström

MUSIKTHEATER

DARK SPRING

Hans Thomalla

11. September 2020, Nationaltheater Mannheim

Ohne großes »trotzdem« ist Musiktheater im September 2020 nicht zu denken und so stand auch die Uraufführung von Hans Thomallas Oper *Dark Spring* ganz im Zeichen des Hygienekonzeptbewehrten Anspielens gegen die Corona-Pandemie. Ursprünglich war die Uraufführung für Juni 2020 im Schauspielhaus geplant. Nun fand sie im deutlich größeren Opernhaus vor wenigen hundert handverlesenen Besucher*innen als erste Premiere nach den Sommerferien statt und war, unter Einhaltung der einschlägigen Sicherheitsabstände im Publikum wie auf der Bühne, der Neustart der Mannheimer Opernsparte in eine gänzlich andere, Corona-bedingt neu geplante Spielzeit.

Der Anpassung an das Distanzgebot entgegen kam die Besetzung des Stückes mit lediglich zehn Musiker*innen. Diese bestand aus Trompete, Saxofon, Klarinette, E-Gitarre, Violoncello, Kontrabass, Keyboards/Synthesizer sowie drei Schlagzeugern, die neben einem Drumset ein umfangreiches Instrumentarium an Orchesterperkussion bespielten. Die Musiker*innen waren zwischen und neben Stegen platziert, mit denen Bühne wie Orchestergraben überbaut waren, und die, neben vier drehbaren Türmen im Bühnenhintergrund, die Spielfläche für die Darsteller*innen des von Thomalla als »Songoper« bezeichneten Stückes bildeten. Dessen Grundlage ist Frank Wedekinds *Frühlings Erwachen*. Aus diesem Text hat Thomalla für sein Libretto eine Strichfassung erstellt, in der lediglich die vier jugendlichen Protagonist*innen Wendla (Shachar Lavi), Ilse (Anna Hybner), Moritz (Magid El-Bushra) und Melchior (Christopher Diffey) auftreten und in der die schon bei Wedekind knapp gefassten Einzelszenen zusätzlich konzentriert sind. Zwischen den in Prosa geschriebenen Spielszenen sind Songs platziert, deren Texte der amerikanische Autor Joshua Clover in gebundener Sprache verfasst hat. Es sind mit Ausnahme zweier Duette durchweg Solonummern, deren Funktion, so Thomalla im Programmheft, darin besteht, gerade hinter dem »scheinbar distanzierten Formschema aus Reim, Vers, Strophe und Refrain« es den Figuren zu ermöglichen, ihr Gefühle zu artikulieren.

Dramaturgisch ergab sich mit diesem Wechsel von Handlung und Reflexion, von Spielszene und Sologesang eine Grundstruktur vergleichbar der Opera seria. Diese ermöglichte es der Regisseurin Barbora Horáková Joly in Verbindung mit einer solide ausgearbeiteten Personenregie – sowie Dank der quasi »unkaputtbaren« Wedekindschen Textvorlage –, auch über die körperliche Distanz hinweg die Handlung in spannenden 90 Minuten zu erzählen.

Dem Anspruch einer Aktualisierung dieses Archetyps aller Coming Of Age-Stücke kamen Thomalla wie Horáková Joly jedoch nur bedingt nach. Vielmehr standen mit schulischem Leistungsdruck, Erwachen der Sexualität oder auch der Suche nach dem geeigneten Lebensentwurf und den hiermit verbundenen Sehnsüchten und Ängsten Themen im Mittelpunkt des Abends, die mit ihrer ungebrochenen Aktualität einen Bogen vom Kaiserreich hin in die heutige, spätkapitalistische Gesellschaft schlugen. Striche, wie der von Wendlas ungewollter Schwangerschaft mangels sexueller Aufklärung mitsamt der für sie tödlich verlaufenden Abtreibung, waren dagegen nur kosmetischer Natur – während Fragen

genuin unserer heutigen Zeit eher unberührt blieben. So gab es, auch entgegen der in Programmheft und Vorankündigung angedeuteten Absicht, keine erfahrbare Auseinandersetzung mit den Phänomenen einer in den digitalen Welten der sozialen Medien neuen, anderen Form der Kommunikation. Gerade der hier omnipräsente Aspekt der Selbstinszenierung im medialen Raum und die Frage nach Differenz und Verhältnis zur unmittelbar erfahrbaren Realität abseits der Smartphonekamera fand kein Äquivalent auf der Bühne. Und auch der Einsatz der Live-Kamera, mit der sich die Darsteller*innen zwischenzeitlich gegenseitig filmten, zeigte als inzwischen altbewährtes Theatermittel auch lediglich Dubletten der realen Bühnenfiguren im Close Up, projiziert auf die Bühnenrückwand.

Kompositorisch bewegte sich Thomalla in einem stilistischen Rahmen, der typisch ist für ein alternatives US-amerikanisches Musiktheater abseits jenes auf den dortigen, großen Bühnen präsenten Mainstreams mit seiner hemmungslos naiven Post- bzw. Pseudoromantik: Auch Thomallas *Dark Spring* ist, primär in den »Songs«, in einem erweiterten Sinne tonal basiert. Auch scheut er nicht vor der großen Gesangslinie im Pop- oder Musicalgestus zurück. Diese wird eingebettet in eine musikalische Textur, in der sich postminimalistische Elemente neben glass'schen Marimba-Patterns ebenso finden wie sehr vieles, was ohne die Erfahrung der Neuen Musik nicht möglich wäre: Eine zeitgenössische Tonalität, die sich in einem sehr weiten Sinne an den diatonischen Gesangslinien anlagert oder auch eine überaus farbige, ungewöhnliche Instrumentation, die ohne die Erfahrung der Neuen Musik, aber auch ohne einige Jahrzehnte der Rock- und Popgeschichte nicht denkbar wäre. Damit gelangen Thomalla speziell in den Songs einige überaus berührende Momente – und zugleich entstand eine Musik, die sehr szenisch gedacht war und in den quasi rezitativen Teilen, eng am Bühnengeschehen orientiert, dieses vorantrieb. Nur eines vermisste man letztlich dann doch: Jene Momente, in denen, um abermals Thomalla zu zitieren, »eine rohe, ungeformte Klanglichkeit« durchbricht, »eine undomestizierte Welt aus Geräusch, Lärm, Schrei und Stille«. Hierzu war ein mittel-temperierter Grundgestus der Musik zu dominant, fehlten gerade jene erwähnten Momente des Ausbruchs oder Stillstands. Und so gelang es gerade in der musikalischen Zeichnung der Figuren nicht, diesen, sei es durch Fragilität oder Durchlässigkeit einer musikalischen Textur, sei es durch den einen oder anderen scharfkantigen Bruch, wirklich Tiefe zu geben. Vieles war daher an diesem Abend klug und gekonnt, manches kurzweilig – doch in vielen Momenten blieb er auch auf Distanz hinter einer handwerklich solide gestalteten Oberfläche.

Sebastian Hanusa

FESTIVAL

INTERSONANZEN

20. – 24. August 2020, Potsdam

Das diesjährige Festival der Intersonanzen war in vielerlei Hinsicht besonders. Vor dem Hintergrund der vielen abgesagten Festivals, der Verschiebung von Veranstaltungen in den digitalen Raum, oder die Versendung von Theater- und Orchestermitarbeiter*innen in Kurzarbeit, war es fast ein besonderes Glück, dass das Festivalteam diese Ausgabe unter den Bedingungen der Pandemie ermöglicht hat.

David Weber-Krebs hat die Frage aufgeworfen: Wie wird es das erste Mal sein, wenn wir wieder zurück ins Theater dürfen? (»and then the doors opened again«, *Onomatopée* 2020) Das Festival war für mich die erste Situation in dieser Hinsicht: Nicht nur wieder mit mehreren Erwachsenen in einem Raum sein, sondern tatsächlich live gespielte Musik hören, den vollständigen Frequenzbereich hören und Musiker*innen/Performer*innen erleben, die sich (wenn auch mit Einschränkungen) sogar durch den Raum bewegen, um den Klang in aller Vielfältigkeit erfahrbar zu machen – alles Aspekte, die einem der digitale Performance-Space verwehrt.

Möglichkeiten und Vielfältigkeit waren für mich die beiden bestimmenden Momente der 20. Ausgabe des Festivals Intersonanzen – entstehend aus dem Wunsch der Festivalmacher*innen, verschiedene ästhetische Positionen, Formate und Zugänge zu ermöglichen. Tatsächlich gelang es, für diese Zeit einen Blick in die insgesamt zu wenig wahrgenommene experimentelle Klanglandschaft der Komponist*innen und Musiker*innen Brandenburgs zu werfen. Denn auch wenn es, ob der Nähe, auch Überschneidungen mit der experimentellen Musikszene Berlins gibt, sind in Potsdam ungeachtet der geringen Distanz bereits andere historische, kulturelle, politische Kraftlinien wirksam. Spürbar wird dies an Aufführungsorten, Gesprächen, Arten des Musizierens und Zuhörens, sicherlich auch in der Vielfalt der gewählten Partner*innen des Festivals: So waren Komponist*innen und Ensembles aus Osteuropa präsent, wie das ausgezeichnete Hashtag Ensemble aus Polen, das rumänische devotioModerna Ensemble unter Leitung der Komponistin Carmen Maria Cârneli oder andere, wie das junge Fukio Saxophonquartett aus Köln, das mit großer Lebendigkeit, Kraft und Präzision spielte. Eine eigene Perspektive setzte das Ensemble Nusmido, das mit bezaubernder Leichtigkeit seltener gehörte Renaissancemusik mit neuer Musik verband, und stimmlich, instrumental wie mit szenischen Akzenten überzeugte.

Da das Festival sich besonders durch die Auseinandersetzung mit verschiedenen Formaten auszeichnete, durfte auch das Konzertformat der Composer-Performer*innen nicht fehlen. Dieses erlaubt eine direktere Umsetzung kompositorischer Ideen genauso wie einen weitreichenderen Blick auf das Schaffen einzelner Musiker*innen, die auch mit Kompositionen präsent waren. Diese waren so vielfältig, dass Einzelne herauszuheben an dieser Stelle nicht angemessen wäre. Die Pluralität von Stilen, Kompositions- und Aufführungsweisen, die auf dem Festival zu erleben war, entsteht unter anderem dadurch, dass der Brandenburgische Verein für Neue Musik, von dem das Festival getragen wird, das Programm durchaus netzwerkartig entwickelt. Ein besonderes Anliegen des künstlerischen Leiters Thomas Gerwin ist es, das Festival sowohl gemeinsam mit internationalen Partnern als auch anderen Akteuren der Musikkultur Brandenburgs so wie etwa dem Landesmusikrat zu verwirklichen, der die

Initiierung von Jugendmusikprojekten unterstützt, welche ebenfalls Teil des Festivals sind. Ein weiterer Austausch wird mit Festivals wie dem Cottbusser Musikherbst, den Randspielen in Zepernick oder dem Festival Pyramidale in Marzahn-Hellersdorf gepflegt.

Insofern geht es bei diesem Festival sowohl darum, neue Kompositionen und virtuose Performer*innen zu präsentieren, aber auch die Facetten musikalischer Praktiken wahrnehmbar zu machen, einen Aspekt, den die new musicology als »musicking« bezeichnet. Betont wird damit, dass Musik an einer Vielfalt von Orten entsteht, auf Reisen, in Arbeitszimmern oder Studios, während des Improvisierens, in der Auseinandersetzung mit verschiedenen Stilrichtungen und musikalischen Traditionen, im Austausch mit Anderen. Insofern ist auch der diesjährige Titel des Festivals, »Weg_Aspekt: Diskurs«, passend gewählt: einerseits verweist er auf semantischer Ebene auf den Austausch zwischen Positionen, Künstler*innen und dem Publikum; während andererseits die Interpunktion den Lesefluss unterbricht, und auf historische und politische Brüche hinweist; die an einem Kulturort in Brandenburg noch lange spürbar bleiben werden.

Beinahe symbolisch war in dieser Hinsicht eine der Arbeiten des Eröffnungsabends *Amod Episodes* von Sabine Vogel mit Biliiana Voutchkova, eine visuell-akustische Reise zu Herkunftsorten, die an einem bestimmten Zeitpunkt zurückgelassen werden, und dieses Jahr besonders schwer erreichbar sind. Sich auf Wegen zu verlieren und neu zu orientieren ermöglichten verschiedene Sound Walks. Die von Christina Kubisch designten Induktionskopfhörer machen eine ungewohnte Topologie Potsdams in *Electrical Walks* erfahrbar, indem elektrische Felder und unterirdische Resonanzräume (wie etwa Tiefgaragen) hörbar werden.

Der von Michael Schenk entwickelte Spaziergang lädt hingegen dazu ein, der sozialen Dimension von Klangfeldern Aufmerksamkeit zu schenken, mit einem Ohr darauf, wie sehr der urbane Raum von menschengemachten tösenden Maschinen und hall-lastigen öffentlich-privaten Aufenthaltsorten wie Einkaufsmalls, neu angelegten Häuseranlagen oder versiegelten Plätzen bestimmt wird. Reflektiert die Glattheit der architektonischen Flächen den zunehmenden restauratorischen bis revisionistischen Furor, mit dem nicht nur die »neue Mitte« in Potsdam geschaffen wird, sondern auch in anderen Städten geschichtliche Spuren und Brüche genauso aus dem Stadtbild eliminiert werden wie moderne Imaginationen des urbanen Raums? (Siehe auch Claas Gefroi, »Räume für alle. Bedrohte Bauten der Nachkriegsmoderne«, *taz*, 11.08.2020)

Das Festival sucht so nach einer Balance zwischen Perspektiven der experimentellen Musik, die einerseits als Komposition und Klang akustische Objekte und Formen hervorbringt, die Einspruch erheben, und auf dem Dissonanten beharren; und andererseits zu einem anderen Hören einladen, dazu, die Welt anders wahrzunehmen, und andere Modelle des Zusammenseins zu entwickeln. Klang und Musik in seiner Vielfältigkeit wahrnehmbar zu machen, auch im Zusammenklingen mit anderen Künsten, wofür sich das Kunsthaus sans titre besonders eignet, und auf ihrer Existenz als selbstverständlichen Teil der Musikkultur zu beharren, ist ein großes Anliegen des Festivals, das durchaus gelingt. Dieses Anliegen ist zwar auf den ersten Blick paradox, aber nichtsdestoweniger berechtigt, da die historischen und politischen Überlagerungen der experimentellen und neuen Musik in Brandenburg sowohl der Reflektion bedürfen, als auch des Suchens nach neuen Wegen.●

Irene Lehmann

ERÖFFNUNG

ELEKTROPOLIS

12. November 2020, Spreehalle, Berlin-Schöneeweide

Ein Stempel prangt auf meinem rechten Unterarm. Ein pinker Blitz. Als Eintrittskarte. Ganz schön hip. Aber ausnahmsweise verspricht dieser schrecklich hippe pinke Blitz keine durchgetanzte Nacht in Berlin Mitte, sondern den Auftakt zu einer neuen Konzertreihe in Schöneeweide. Heute Abend ist Schöneeweide Mitte.

Elektropolis heißt die »transmediale« Konzertreihe, die der Komponist Marc Sinan und seine gleichnamige Company ins Leben gerufen haben. Der Veranstaltungsort ist eine frisch ausgebaute Halle auf dem alten AEG-Gelände – die Spreehalle.

Die Spreehalle liegt in etwa 15 Gehminuten von der S-Bahn entfernt. Die Nachbarschaft ist hochkarätig: Alicja Kwade und Jorinde Voigt haben ihre Ateliers in anderen Gebäuden des Areals, das gerade von einem namenhaften Londoner Architekturbüro saniert wird. Auftraggeber dieser Umgestaltung ist der kanadische Rocksänger und Fotograf Bryan Adams.

Vor dem Backsteingebäude stehen bereits einzelne Menschen mit der obligatorischen Kombination aus Weißwein und Zigarette. Einige gelbe Stühle, Bierbänke und weiße Sonnenschirme warten auf weitere Besucher*innen. An zwei Fenstern werden Getränke und Häppchen ausgeschenkt. Plakate des Events mit eben jenem Blitz als Logo. Mitte-Atmosphäre. Für ein Neue-Musik-Event mutet das alles erfrischend zwanglos an.

Der Flyer kündigt Kompositionen von Steve Reich, Paul Frick und Susanne Fröhlich an. Gegliedert wird der Abend in 5 »Sets« à 20 Minuten. Corona spielt auch in dieser Veranstaltung mit: In der kleinen Halle dürfen sich maximal 20 Personen gleichzeitig aufhalten. Eine Fluktuation des Publikums wird mit grauen Eieruhren sichergestellt. Für die, die gerade nicht in der Halle das Konzert genießen, wird der Ton über Lautsprecher nach draußen übertragen. Dort steht auch ein Fernseher, auf dem sich das Bild der innen auf drei Leinwänden laufenden Videoinstallation verfolgen lässt.

Die Zwanglosigkeit bestätigt sich. Die Eröffnungsrede beginnt sieben Minuten später als geplant und das Publikum wird geduzt. Alles kein Ding, alles zwanglos. Der Initiator, Gitarrist und Komponist Marc Sinan erzählt über das Gebäude, die Idee, bedankt sich bei Familie und Kolleg*innen, erzählt eine Anekdote aus seiner Kindheit. Der Lacher ist ihm sicher.

Los geht's. Erstes Set. Steve Reich. *Electric Counterpoint* für 16 Gitarren. Der Sound ist gut. Es macht Spaß, dem Gitarristen Sinan dabei zuzusehen, wie er gemeinsam mit seinem digital multiplizierten musikalischen Ich das Werk interpretiert. Gegenüber werden die verschiedenen Spuren live gemischt und von zwei MacBooks ausgefahren. Die Technik läuft, die Lautsprecher klingen einwandfrei. Die verschiedenen musikalischen Ebenen aus unterschiedlichen Richtungen wahrzunehmen, eröffnet neue Perspektiven auf das Werk. Experimentell ist die Handhabung der 32 Kanäle aber keinesfalls.

Die eine Hälfte des Publikums verliert sich mit geschlossenen Augen in dem akustischen Raum, der nur durch die gelegentlich klingelnden Eieruhren aufgebrochen wird. Für den Teil des Publikums, der mit offenen Augen der Veranstaltung folgt, bietet die Videoinstallation von Mirko Borscht einen schönen

Impuls, sich in Reichs Minimal-Klänge fallenzulassen. Lust zu tanzen kommt auf, sich zu bewegen. Die Kinder geben diesem Drang in der pink ausgeleuchteten Mitte des Raumes nach.

Kurze Pause zwischen den Sets. Zeit für ein Bier. Einige Gesichter habe ich auf einschlägigen Konzerten schon mal gesehen, die meisten aber sind mir neu. Die Familie von Marc Sinan hat für Verpflegung gesorgt. Der Linsensalat ist rekordverdächtig lecker. Das Ambiente ist sommerlich-berlinerisch. Der Erlös aus Spenden und Getränkeverkauf kommt Moria zugute.

Die Trennungen der Sets sind im Außenbereich schwer wahrnehmbar. Leicht verpasst man den Beginn, da sich die Stücke langsam und leise aufbauen. Die Sets werden weiterhin nach draußen übertragen, aber hier ist man schnell abgelenkt. Lagerfeuer, Menschen, Wein. Die Musik wird zum locker untermalenden Hintergrund eines geselligen Abends. Das funktioniert allerdings erstaunlich gut, da sich die Werke primär über ihren klanglichen und atmosphärischen Gehalt erzählen. Das Easy-Listening-Programm der Neuen Musik – obgleich der Flyer »kompliziert« verflochtene Klangfarben ankündigte. Ich frage mich, ob die heute aufgeführte Musik tatsächlich diesem Adjektiv entspricht. Bisher tut sie es nicht.

Das zweite Set schließt an den Tonfall zwischen Club-Atmo und Neuer Musik an. Hier mischen sich Klezmer-Sounds mit Minimal- und Jazz-Anleihen. Auch komplexere, durch die präsenzte Elektronik angereicherte Cluster entstehen und nehmen den Raum akustisch ganz ein. Der Bassklarinetist Oğuz Büyückerber wechselt virtuos zwischen klangvollen souveränen Soli und einem Mischpult, an dem der Musiker die Regler bedient. Der Schlagzeuger Daniel Eichholz behält trotz der großen Entfernungen zwischen den einzelnen Musikern bewundernswert den rhythmischen Überblick. Paul Frick am zweiten Mischpult sorgt für's Zusammenspiel: im neonfarbenen Shirt und mit Sonnenbrille bekleidet gibt er Einsätze und Cues. Die Musiker*innen folgen ihm aufmerksam und akkurat.

Avantgardistischer wird es bei der Performance von Susanne Fröhlich, die sich mit gleich zwei Bassblockflöten präsentiert. Spieltechniken aus dem Bereich der Neuen Musik setzen unverbrauchte Akzente. Aber auch dieses Werk vermittelt sich primär über die Atmosphäre, die hier weniger in der Berliner Clublandschaft, als vielmehr an einem archaischen Ur-Ort angesiedelt ist.

Es bleibt ein unentschiedener Abend, der einen Weg zwischen Anspruch und Berliner Coolness zu suchen scheint. Finden tut er allerdings nur zweiteres. Im Kopf bleiben die netten Menschen, die entspannte Hintergrundmusik und natürlich das Lagerfeuer.

Auf dem Weg zur S-Bahn gehe ich auf der Straße, die ich mir lediglich mit dem ersten Herbstlaub teile. Hier braucht man Samstags um diese Uhrzeit keine Bürgersteige. Irgendwie beruhigend: Schöneeweide ist eben doch nicht Mitte.

Susanne Westenfelder

ALBUM

FIONA APPLE

Fetch the Bolt Cutters
Epic

Fiona Apple ist eine der Maximalist*innen in der Popmusik. Sie verfügt über einen einzigartigen und schwer einzuordnenden Gesangsstil; ihre Songs sind bis zum Rand gefüllt mit Texten, die in einem eiligen und atemlosen Monolog vorgetragen werden. Viele ihrer Songs klingen wie ein insistierendes Sondheim-Rezitativ oder Poetry Slam. Die Titel ihrer Alben haben Rekorde für ihre Länge erzielt, zum Beispiel das 89-wörtige: *When the Pawn Hits the Conflicts He Thinks Like a King What He Knows Throws the Blows When He Goes to the Fight and He'll Win the Whole Thing 'fore He Enters the Ring There's No Body to Batter When Your Mind Is Your Might So When You Go Solo, You Hold Your Own Hand and Remember That Depth Is the Greatest of Heights and If You Know Where You Stand, Then You Know Where to Land and If You Fall It Won't Matter, Cuz You'll Know That You're Right.*

Ihr Schaffen ist instabil und unvorhersehbar; Songs, die regelmäßig auskurven und an völlig anderen Orten enden, als sie angefangen haben. Aufeinanderfolgende Tracks auf ihren Alben haben große Orchesterbesetzungen, Jazzbands, A-Capella-Chöre, Röhrenglocken, Marimbas und Fagotte. Apples fünftes Album *Fetch the Bolt Cutters* wird als Werk der #MeToo-Rebellion und ihres traumatischen Ausdrucks vermarktet, wodurch es zu berühren scheint.



Als ihr erstes Album, *Tidal*, 1996 erschien, vermarktete Apple es als »erwachsen zeitgenössisch«. Es gehört zum Genre des Smooth Listening, das eine Reihe modischer Genres aus der Mitte der 1990er-Jahre umfasste. Fünf Alben und 24 Jahre später ist die textliche Überladung geblieben, während die Leichtigkeit vergangen ist und von einer emotionalen Unmittelbarkeit und stimmlichen Rauheit ersetzt wurde. Die weiche, unschuldige Stimme von *Tidal* ist eine Stimme, die in *Fetch the Bolt Cutters* fortwährend an ihre Grenzen getrieben wird. Es ist eine extreme

Performance: Sie knurrt in der Tiefe ihres Registers, kreischt und winselt in der Höhe. Ihre Stimme wird ohne Effekte vorgestellt, keine Nachbearbeitung, kein Hochglanz, keine Politur. Sie ist nackt und unmittelbar. Das Album wurde vollständig in ihrem eigenen Haus geschrieben und aufgenommen, und das kann man hören. Die Songs sind erfüllt von verstimmten Klavieren, Junk-Schlagzeug und dem Klang ihres bellenden Hundes. Diese ganze Rohheit der Produktion dient als Analogie für Apples berühmte emotionelle Grobschlächchtigkeit. »For Her«, einer der besten Songs auf *Fetch the Bolt Cutters*, beginnt mit einem Klatschen und zirpendem Schlagwerk von Händen und Fingern wie es auch den Vers enthält »You raped me in the same bed your daughter was born in«, der wie ein Schlag ins Gesicht klingt. Das Schlagzeug des Songs bricht ab und wir bekommen einen zackigen Chor übereinandergeschichteter Frauenstimmen. Das ist ein außergewöhnlich effektiver Moment, wenn hier die Gesangsstimme, Produktionsästhetik und textliche Direktheit zusammenarbeiten.

Apple juxtaponiert die dunkelsten Erfahrungen mit alltäglicheren Geschichten weiblicher Unterdrückung. »Under the Table« erzählt eine Geschichte über Apple (oder die Protagonistin), die ihre Beglei-

tung bei einer schicken Dinnerparty in Verlegenheit bringt: »Kick me under the table all you want, I won't shut up«, singt sie. Es kommt heraus, dass sie eigentlich nie dorthin gehen wollte. Das ist ein Song über Apple, die im System der bürgerlichen Ehrbarkeit aneckt. Dreh den Tisch um, Fiona! Wieso gehst du auch widerwillig zu einer Dinnerparty? Du bist ein Popstar! Apples Urschreie scheinen in diesem Album aus dem Gleichschritt mit solch häuslichen Sorgen herausgefallen zu sein.

Der Titel, *Fetch the Bolt Cutters*, ist ein Zitat von Gillian Andersons Detektivcharakter in der BBC Serienkillerdrama *The Fall* (eine Show, von der viele Leute dachten, dass sie einen männlichen Blick ausprägt und problematisch ist, weil sie die Folter und den Mord einer jungen Frau in Belfast darstellt). Apple spricht in Interviews über die sexuellen Misshandlungen, die sie als Kind erfahren hat, über die Anorexie, die sie in den folgenden Jahren entwickelte. Das Video zu ihrer Single »Criminal« von 1996 erotisiert sowohl ihre Dünne als auch ihre jugendliche Verletzlichkeit. Das ist jetzt 24 Jahre her und es gibt unzählbar viele komplexe persönliche und professionelle Gründe für den Wechsel im Ton ihres Schaffens – nicht zuletzt, weil Apple nun ein Vierteljahrhundert älter ist. Aber *Fetch the Bolt Cutters* will uns glauben machen, dass Apple eine Musikerin voll reiner Ausdruckskraft, authentisch und roh ist; in der Tat spürt sie dem »Zeitgeist« nach.

Fetch the Bolt Cutters ist voller Referenzen zu anderer Musik. Der Blues-Perkussions-Klang wurde von Tom Waits übernommen. Apple ruft die Geister von Kate Bush (»Shoes that were not made for running up that hill, and I need to run up that hill«) und Patti Smith (»Hurricane Gloria in excelsis deo«), bezieht ihre Kraft von den weiblichen Überlebenden des Alternative Pop. Das Album erinnerte mich an Lotte Lenya wie sie »Die Seeräuber-Jenny« aus der *Dreigroschenoper* von Kurt Weill singt: der rohe Gesang verbunden mit einer Geschichte weiblichen Schmerzes und Knechtung. Apple referenziert dies, um ein Bild von sich selbst als wilde Alt-Pop-Frau zu zeichnen, die zu intensiv für den Mainstream ist; und in ihrem Album arbeitet sie wirklich hart daran, uns zu überzeugen, dass sie 4 real ist. Es überzeugt aber nicht wirklich. Sie ist ein Profi und jemand der dazugehört – in anderen Worten: eine Person, die wirkungsvoll seit Jahrzehnten in dieser Industrie tätig ist. Aber natürlich erwarten wir ein wenig Selbstmythologisierung der künstlerischen Person, besonders in der Popmusik; und sogar Patti Smith, die Hohepriesterin der Authentizität im Punk, ist ein schlagendes Beispiel für eine energische und effektive Selbststilisierung.

Edward Henderson

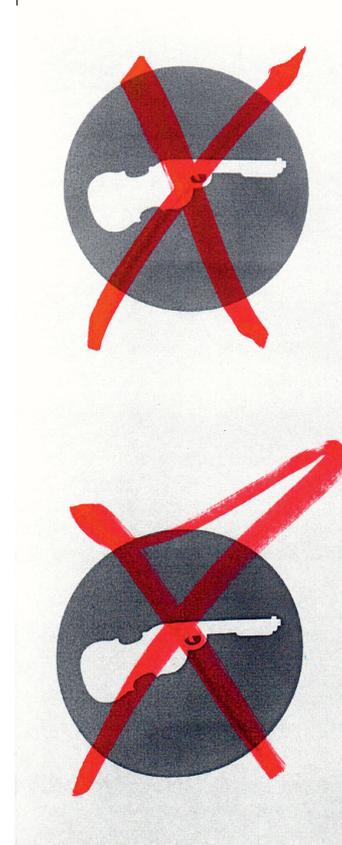
Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker-Naydenov

Textnachweise zum Lyrikdossier im *Special*

Weiterführende Informationen zu den Autor*innen und ihren Büchern finden Sie online:
www.positionen.berlin/lyrikdossier

- Klaus Anders**, *Dann ist es Zeit* – aus: Sappho träumt (Edition Rugerup 2018)
Sonja vom Brocke, *Der Koloss von Chelsea, am Wasserrand, hegt sich ein* – aus: Venice singt (kookbooks 2015)
Max Czollek, zweite absichtserklärung – aus: Grenzwerte (Verlagshaus Berlin 2019)
Michael Donhauser, *Drei Legenden* – aus: unveröffentlichtes Manuskript
Özlem Özgül Dündar, *die gesprochen werden wollen* – aus: Gedanken zerren (ELIF VERLAG 2018)
Christiane Heidrich, *Mein Körper hält still* – aus: Spliss (kookbooks 2018)
Anna Hetzer, *Ensemble* – zuerst in: Mein heimliches Auge. Das Jahrbuch der Erotik XXXIV (konkursbuch Verlag 2019); *hier in veränderter Form*
Tim Holland, *wir nageln schnee an die erde* – aus: unveröffentlichtes Manuskript
Ozan Zakariya Keskinkılıç, *rakı wie regen* – aus: unveröffentlichtes Manuskript
Birgit Kreipe, *schlaflos* – zuerst in: Jahrbuch der Lyrik 2018 (Verlag Schöffling & Co.)
Norbert Lange, *Berichtigungen* – aus: Errata, einem Langgedicht aus Fundstücken, Korrekturen, Änderungswünschen (unveröffentlichtes Manuskript)
Georg Leß, *gegen die Versammlung* – aus: die Hohlhandmusikalität (kookbooks 2019)
Titus Meyer, *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* – aus: unveröffentlichtes Manuskript
Rainer René Mueller, *Contro Canto: Still Life* (aus: fratres. ut pictura poesis, Privatdruck, 2003, und ebf. in: POEMES - POETRA, roughbook 34, Urs Engeler 2015) – *Explanation of Metaphors* (René Leibowitz Op. 15, Partiturbblatt, zuerst in: Zwischen den Zeilen, Heft 9, Urs Engeler 1996, zus. mit: Aus Polenland. Aus)
Steffen Popp, *Lesezeit* – aus: 118 (kookbooks 2017)
Karla Reimert, *Immer November* – zuerst in: Jahrbuch der Lyrik 2019 (Verlag Schöffling & Co.)
Monika Rinck, *Der Regen* – unveröffentlicht, entstanden im Rahmen von Stefie Stedens Projekt *Parallelprotokolle* (2020)
Tobias Roth, *Antikes Glas* – aus: Grabungsplan (Verlagshaus Berlin 2018)
Lara Rüter, *weihnachtslied* – aus: unveröffentlichtes Manuskript
Rike Scheffler, *Die Gabe* – zuerst in: Jahrbuch der Lyrik 2019 (Verlag Schöffling & Co.)
Tibor Schneider, *clownunder* – aus: unveröffentlichtes Manuskript
Daniela Seel, *Eine Weite ungerichtet* – aus: Auszug aus Eden (Verlag Peter Engstler 2019)
Ulf Stolterfoht, *nach diesen worten* – aus: unveröffentlichtes Manuskript
Hans Thill, *DAS NÄCHSTE DORF, stumm* – aus: Buch der Dörfer (Verlag Matthes & Seitz Berlin 2014)
Mathias Traxler, *In der Landschaft verteilt* – aus: unveröffentlichtes Manuskript
Charlotte Warsen, *im Herbst habe ich* – aus: Plage (kookbooks 2019)
Uljana Wolf, *post* – aus: kochanie ich habe brot gekauft (kookbooks 2005)
Nora Zapf, *Schlafwandel (wohin)* – aus: unveröffentlichtes Manuskript

Kontakt *Lyrik im ausland* (Tobias Herold, Peter Holland): lyrik@ausland-berlin.de



Solistenensemble Kaleidoskop

HIGHLIGHTS 20/21



2021

www.kaleidoskopmusik.de

ABSCHIED (Musiktheater)

radialsystem Berlin
Staatsoper Hannover

11./12./13. Dez 2020
13./14. Feb 2021

BACK TO THE SUTURE 2 (Konzert)

radialsystem Berlin

13./14. Mär 2021

A BALLET OF SLUG AND SHELL (Musikperformance) mit Black Cracker

Konzerthaus Berlin

29./30. Apr 2021
01. Mai 2021

THE SEVENTY DEADLY SINS (Musiktheater) mit Ariel Efraim Ashbel & Friends

radialsystem Berlin

06./07./08. Aug 2021

EIN FESTIVAL 3.–6.12.2020 FÜR
NEUE KOMPOSITIONEN VON
STUDIERENDEN klangzeitort.de
MEHRLICHT! MUSIK

Mit Instrumentalist*innen beider Hochschulen sowie dem Berliner Lautsprecherorchester und den Ensembles Echo, ilinx und dem Ensemble Mosaik. Solo- und Ensemblestücke, Musiktheater, Performances, Installationen. Eine Veranstaltung von KLANGZEITORT, dem gemeinsamen Institut für Neue Musik von UdK Berlin und HIM Hanns Eisler Berlin

KLANGZEITORT Universität der Künste Berlin

K L U B K A
T A R A K T

20.-23.

Januar

2021

Kampnagel
Hamburg

Winter Music TRAGÖDIE 11./12.12.2020

AKADEMIE DER KÜNSTE

Konzerte mit Werken von Vinko Globokar, Erhard Grosskopf, Nicolaus A. Huber, Isabel Mundry, Rolf Riehm, Rebecca Saunders, Steffen Schleiermacher, Cornelius Schwehr, Hans Wüthrich, Helmut Zapf

gefördert durch:



hamburgische
Kulturstiftung



Medienpartner:

MusikTexte



www.adk.de

20.–24.1.2021

ultraschallberlin.de

festival
für neue musik

ultra
schall
berlin



Deutschlandfunk Kultur



KULTUR