

P-02/2021 10,50 €

Made in
the DDR

127

POSITIONEN

Texte zur aktuellen Musik



Performances | Installations | Symposium

27. - 29. August 2021

laborsonor.de

HAUPT
STADT
KULTUR
FONDS

Artists: Alex Arteaga | Joanna Bailie

Scholars: Katja Heldt | Sarah Mauksch | Mathias Maschat

Eric Bauer, Lena Czerniawska & Carina Khorkhordina | Frank Bretschneider
Julia Schröder & Students of Audiocommunication (TU Berlin)

Sabine Ercklentz | Christian Kesten | Nguyễn & Transitory

utrumque (Gerhard Eckel & Ludvig Elblaus) | Zimoun
Matthias Haenisch & Students of Musicology (HU Berlin)

taz. die tageszeitung

ausland

KULTUR BÜRO
ELISABETH



ausland | Ballhaus Ost | St. Elisabethkirche | Villa Elisabeth
Friedhofspark Pappelallee | Spätkauf Pappelallee | und diverse Orte im öffentlichen Raum

The leading
Swedish festival
for new music



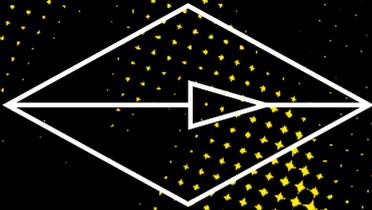
KALV FESTIVALEN

12-15 August 2021

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

*ensemble mosaik [DE]
RAGE Thormbones [US]
Hidden Mother [SE]
Ensemble Temporum [NO]
Linda Jankowska [PL]*

Visit our website for streaming and online content
www.kalvfestival.se



HEROINES OF SOUND FESTIVAL

1. — 4. JULI 2021
RADIALSYSTEM

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

Malin Bång // Ensemble KNM Berlin // Dorit Chrysler // Ensemble Garage
Midori Hirano // Cat Hope // Neo Hülcker // Mirela Ivičević
Georgia Koumará // Anda Kryeziu // Annea Lockwood // Giulia Lorusso
Lange // Berweck // Lorenz // Svetlana Maraš // Laura Mello // Johann Merrich
Leah Muir // Brigitta Muntendorf // Mayke Nas // Sarah Nemtsov
Mary Ocher // Black Page Orchestra // Eva Reiter // Georgina Derbez Roque
Rojin Sharafi // Marta Śniady // Laurie Spiegel // Åsa Stjerna // Ying Wang

Stand 1.4.2021

Aktuelle Programminformation aufgrund der Corona-Pandemie

www.heroines-of-sound.com

www.radialsystem.de

Koproduktion



Förderer



 ernst von siemens
musikstiftung

 österreichisches kulturforum

POSITIONEN 127

02/2021 Made in the DDR

- 4 **Impressum**
- 5 **Editorial**
-
- 9 **MADE IN THE DDR & VERSCHIEDENES**
- 10 **## Quo Vadis Netzmusik?**
von Margarethe Maierhofer-Lischka
- 25 **Made in the DDR – Beobachtungen und Reflektionen**
- 26 Jakob Ullmann
- 43 Michael von Hintzenstern
- 53 Frank Kämpfer
- 54 Susanne Stelzenbach
- 67 Ralf Hoyer
- 75 Ellen Hünigen
- 98 Ekkehard Klemm
- 102 Burkhard Glaetzner
- 30 **Wir beginnen spielerisch mitzuschreiben – Ein Online-Tagebuch
zu den Lockdown-Jams der Bastard Assignments**
von Raphael Jacobs
- 46 **Tonal ist, was du draus machst – Wie man in atonaler Musik
die Subdominante findet**
von Susanne Westenfelder
- 56 **Einfach BOOM gemacht – Musikalische Zeitgenoss*innen in Chemnitz**
von Juliane Schwarz-Bierschenk
- 69 **Was archiviert wird – ist vergangen? Die Musik(geschichte)
der DDR in Dokumenten, Aufzeichnungen und Nachlässen**
von Anna Schürmer
-
- 79 **SPECIAL**
- ABC-DDR – Ein enzyklopädisches Glossar**
von Anna Schürmer
-
- 105 **POSITIONEN**
- 5 Jahre IMPAKT Records; Houdt/Dykstra/Frey; ECLAT: Belarus-Schwerpunkt; Jazzfest Berlin; Waldesruh; Improvisierende im Interview; Neue Musik für ein Deutschland nach dem Krieg; Ultraschall: Emre Dündar & Stefan Keller; AG Cook; Komponistin Younghi Pagh-Paan; Feminist Guide to Nerdom; MEHRLICHT!MUSIK; Robin Hoffmann; Apherdis/Hosokawa/Neuwirth/Saunders/Sciarrino; Linda Catlin Smith; Die Welt nach Wagner; Echo im Sprachwald; Duo Gelland; Ignaz Schick**

Positionen. Texte zur aktuellen Musik

Gegründet 1988 von Gisela Nauck und Armin Köhler

Erscheinungsweise vierteljährlich – Februar, Mai, August, November | 34. Jahrgang**Herausgeber + Redaktion**

Andreas Engström & Bastian Zimmermann

Redaktionelle Mitarbeit Dr. Anna Schürmer**Gestaltung** Studio Pandan (Ann Richter, Pia Christmann, Sibel Beyer)**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, Michael Rosen, Antje Vowinckel.**Korrespondent*innen** Nina Noeske (Hamburg), Nina Polaschegg (Wien), Monika Voithofer (Graz), Christoph Haffter (Lausanne/Genf), Monika Pasiecznik (Warschau), Heloisa Amaral (Brüssel), Sven Schlijper-Karssenber (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

Mit freundlicher Unterstützung der

 ernst von siemens
musikstiftung

Positionen ist Mitglied im Netzwerk



EUROZINE

intersonanzenBRANDENBURGISCHES
FEST NEUER MUSIK**experiment: .:hören****Experiment und Tradition in der Neuen Musik
des 21. Jahrhunderts**

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

Orte: Kunsthaus sans titre | Nikolaikirche |
Potsdam Museum www.intersonanzen.de**19.–23.08.2021**

1 988 wurde dieses Heft von Gisela Nauck und Armin Köhler in Leipzig gegründet. Es wird erzählt, dass – beide im Edition Peters-Verlag arbeitend – noch etwas Papier einer anderen Produktion übrig war. Die Wende kam schon bald und das Heft ging mit Gisela Nauck in die Wiedervereinigungsjahre nach Berlin. Die Positionen standen seither auch immer für ein Insistieren auf die Werke von Komponierenden aus der ehemaligen DDR.

Zusammen mit Anna Schürmer – jüngst an die Uni Halle als wissenschaftliche Mitarbeiterin an die Brückenprofessur ›Musik und Medien‹ berufen – haben wir einen Schwerpunkt konzipiert, in dem wir explizit das reiche Erbe der Positionen aufgreifen. Schürmer selbst hat das diesmalige Special verfasst: Ein etwas augenzwinkerndes Glossar ABC-DDR zu den gesellschaftlichen wie musikalischen Begrifflichkeiten jener Zeit.

War es zu Beginn die Idee der Ausgabe, der Herkunft der Positionen zu huldigen und ein Gefühl für die Zeit und die Ästhetiken an die jüngere Leser*innengeneration weiterzugeben, haben sich neben einer kulturpolitischen Perspektive nach und nach auch Fragestellungen herauskristallisiert, die allgemeiner das Erinnern befragen – die »DDR« als ein bezeichnendes Beispiel, als ein Sprungbrett zu Fragestellungen der zeitgenössischen Kulturgeschichte. Was wir wollen ist weder Ostalgie noch ein naives Wiederentdecken – sondern ein Wiedererkennen.

Wenige Musikszene werden so übersehen, wie die im Osten Deutschlands. Kulturpolitisch ist das katastrophal, kunstgeschichtlich problematisch. Ersteres wird durch die im Heft verstreuten Beobachtungen von Ereignissen und Reflektionen zu Ästhetiken einiger Protagonist*innen der »mittleren Generation« bestätigt. Ellen Hünigen formuliert hier, dass »nach der Wende [...] ein seltsames Loch in Wahrnehmung und Interesse bei Veranstaltern, Festivals, Radiosendern, Redakteuren, Ensembles, Dirigenten etc. [entstand]«. Auch historisch bestätigt sich dies in Schürmers Interview mit Barbara Wiermann und Kathrin Bircher von der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden. Sie sagen, dass »mit der Generation geht das Wissen um eine andere deutsche Musikkultur unter; es fehlen dann Menschen mit eigenen Erfahrungen in diesem anders organisierten und gestalteten Musikleben.«

Was war, lebt aber doch weiter – die Vergangenheit greift immer in die Gegenwart ein. Beispiel dafür ist das Stadtporträt: Die Ethnologin Juliane Schwarz-Bierschenk schaut auf die Entwicklungen in Karl-Marx-Stadt, heute Chemnitz, die schon lange als Subkulturmusikstadt bekannt ist und nun als Kulturhauptstadt 2025 ausgerufen wurde. Flankiert wird dieses Porträt von den Karl-Marx-Selfies des Chemnitzer Künstlers Andrzej Steinbach. Dank geht auch an die Künstlerin Henrike Naumann, die uns einige Ansichten ihrer idiomatischen Installationen, auch fürs Cover, zur Verfügung stellt!

Wir wünschen also viel Spaß und Anregung bei der Lektüre und Sichtung des Hefts 127!

Nachtrag:

Zwei Übersetzungen in Ausgabe 126, »Octavian Nemescu Cromos« und »Octavian Nemescus ›Musica Imaginara«, wurden finanziert vom Eurozine-Übersetzungspool, der vom Creative Europe-Programm der Europäischen Union mitfinanziert wird.



Henrike Naumann, *Ostalgie (Urgesellschaft)*



Made in the DDR & Verschiedenes



Quo Vadis Netzmusik?

MARGARETHE MAIERHOFER-LISCHKA

Intro

»Das Internet ist ein Formwandler«, sagt Tilman Baumgärtel¹, und es ließe sich hinzufügen: ...und Musik ist ein Form- und Gefühlswandler. Die Ereignisse der vergangenen Monate haben die Realitäten, Notwendigkeit und den Stellenwert der Produktion, Verbreitung und Wahrnehmung von Musik in, für und durch das Internet drastisch verändert, verformt, verwandelt. War »Netzmusik« ein Buzzword der späten 1990er und frühen 2000er Jahre, später erneut angefacht in der Diskussion um rechtliche Implikationen von digitalen Streaming- und Downloadservices wie Spotify, Napster und Co., schien es inzwischen längere Zeit still zu sein um das Thema Musik und Netz, und Musik im Netz. Ganz anders heute, denn wir alle haben im Laufe des vergangenen Jahres wahrscheinlich mehr verschiedenste Formen und Formate von Musik im und durch das Internet erlebt, oder produziert, als jemals zuvor: Von Musikkonsum via Bandcamp und Youtube über Facebook-Liveperformances, vernetzte Online-Jams und digitale Konzertsäle bis hin zu Virtual-Reality-Performances, die uns quasi in die Haut der Musiker*innen schlüpfen lassen wollen. Dennoch stehen wir gleichzeitig vor mehr Fragen und unbefriedigten Wünschen als zuvor. Daher lohnt es sich zu fragen: quo vadis, Netzmusik?

1 Tilman Baumgärtel, Vorwort, in: ders (Hg.), *Texte zur Theorie des Internets*. Leipzig: Reclam, 2017

Welcome to the Net of Nets

Das Internet ist eine Struktur in permanentem Wandel, und daher sind auch die Reflexionen rund um seinen Zustand und seine Bedeutung

stetiger Veränderung unterworfen. Um über Kunst und Musik im Netz, bzw. Netzmusik und Netzkunst zu sprechen und schreiben, lassen wir uns auf folgendes Experiment ein: wir folgen den Strukturen und Techniken, den Oberflächen und Architekturen, den Codes und Skripten, den dynamischen und statischen Protokollen des Internets, wir nehmen seine Anatomie versuchsshalber in unsre eigene auf und spüren nach, wie diese unser Denken verändert, wo sich Reibungsflächen und Schnittstellen ergeben. Knoten und Verknüpfungen haben keine Richtung, sie können beliebig miteinander in Beziehung treten. Dieser Text beschreibt den Gedankenfluss über ein Phänomen im Wandel.

Order in a printed narrative text is the relation of the chronology of the events being told and the order of the narrative. According to Genette's analysis this order can be described as a fixed relation which is the result of the book's materiality. Computer games cannot be described in the same terms. Neither are the single episodes fixed in the order a player explore them, nor is the order of the narrative itself fixed. The chronology of the events or places is interchangeable. The only fixed points are places, where a code has to be solved and where the pages and books are hidden. The beginning of our travel and the end are fixed points in the game, but there is no order in Genette's sense. Within these very few fixed points there are multiple readings with different chronologies and not one fixed order.²

Ein Netzmusikmanifest

- 1 Netzmusik und Musik im Netz sind verschiedene Dinge, die sich jedoch in vielerlei Hinsicht überkreuzen und verschränken. Also sind es doch nicht verschiedene Dinge.
- 2 Um Netzmusik zu verstehen, müssen wir das Netz verstehen. Um Netzmusik zu verstehen, müssen wir das Netz nicht verstehen.
- 3 Netzmusik und Musik im Netz erschaffen eigene Geografien und Räumlichkeiten.
- 4 Was ist das Netz?
- 5 Das Internet ist kein utopischer Raum. Es bildet gesellschaftliche Prozesse ab, hebt bestehende Ungleichheiten hervor und schafft neue. Netzmusik & Musik im Netz stellt die Frage nach digitaler Souveranität.
- 6 Netzmusik ist Medienkunst.
- 7 Netzmusik ist nicht Medienkunst.
- 8 Die Strukturen und technischen Realitäten des Internets beeinflussen

² Katrin Wenz, *Cybertextspace*.
URL: <https://www.netzliteratur.net/wenz/cybertextspace/order.html>

stets die darin aufscheinenden Inhalte und die möglichen Verhaltens- und Umgangsformen, mit denen Menschen sich diese Inhalte aneignen. Netzmusik bringt Netzhörer*innen hervor.

- 9 Netzmusik stellt die Frage nach der Bedeutung von Echtzeit und Emergenz.

Dieses Manifest ist kein Dogma, sondern der Versuch einer Momentaufnahme, das paradoxe Bild einer Gemengelage, in die alle Menschen als Teil der Digitalisierungsspirale verstrickt sind. Eine Spirale, die sich weiter und weiter bewegt. Quo vadis, Netzmusik heißt auch: Quo vadis, Internet, und damit: Quo vadis, Mensch?

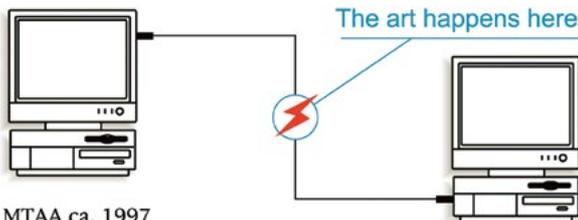
Netz & Musik = Netzmusik? Begriffe.

Auch wenn die *lingua franca* des Internets Englisch ist, verfügt die englische Sprache über kein genaues Äquivalent des Begriffs *Netzmusik*. Eine Onlinesuche nach ›net music‹ ergibt eine Vielzahl von Hinweisen auf Online-Musikmarketing, Musiktechnologien und Musikkonsum von Internetnutzer*innen. Statt von ›Netzmusik‹ müsste also genauer von verschiedenen Dingen die Rede sein: handelt es sich um Musikvermarktung im Internet? Musikpräsentation im Internet? In beiden Fällen stehen die Musik und das Netz nebeneinander – Musik wird also als etwas vorab Bestehendes, Eigenständiges gefasst, das Internet dient lediglich als Plattform für dessen Verbreitung, Partizipation und Nutzung. Was das deutsche Wort ›Netzmusik‹ andeutet, nämlich die Verbindung von Musik und Netz zu etwas Neuem, geht darüber allerdings hinaus. Der Musik- und Medienwissenschaftler Golo Föllmer bezeichnet in seinem 2005 erschienenen Buch *Netzmusik als Musik*, »die spezifischen Eigenschaften des Internets strukturell reflektiert. Das bedeutet, dass der Gebrauch des Mediums bei Netzmusik zwar nicht selbstreferenziell ist, aber die zentrale Fremdreferenz darstellt: Die Strukturen des Internets dienen nicht nur der Verbreitung und Darstellung von Musik, sondern gehen in sie ein und prägen sie.«³ Was in diesem Sinne *Netzmusik* genannt wird, entstand in den 1990er Jahren

als eine eigenständige Kunstform, die im Englischen als *net art* oder *media art* bezeichnet wird und im Deutschen zumeist als Medienkunst, Netzkunst oder Klangkunst firmiert. Föllmers Studie bezieht sich auf den Status Quo von Musik und Technologie Ende der 1990er Jahre, und die von ihm als Beispiele beschriebenen Arbeiten spiegeln technisch und ästhetisch den Stand der damaligen Zeit, sowie

3 Golo Föllmer, *Netzmusik*. Hofheim: wolke, 2005

Simple Net Art Diagram



MTAA ca. 1997

The Simple Net Art Diagram (1997) von M. River & T. Whid
Art Associates (MTAA) © Wikimedia

die damals aktuellen Formen der Netz- und Technologiekritik. Das Internet galt als als weltweiter Pool von Wissen, und netzbasierte Kunst sollte durch aufklärerisches Sichtbarmachen seiner Inhalte und Strukturen dazu anregen, aus User*innen mündige Welt-Netz-Bürger*innen zu machen.

Fragen, die Netzmusik-Arbeiten aus dieser Zeit aufwarfen, waren etwa: Dürfen, können wir bei genuin digitalen Kunstformen von Werken sprechen, als hätten wir Partituren vor uns? Ist die Partitur einer Netzmusikarbeit deren Code, oder deren visuelle Repräsentation auf einer Webseite oder einem Interface? Wie können Netznutzer*innen zu Performer*innen eines kollektiven Musikwerks werden und dabei etwas über Musik und Technologie erfahren?

Inzwischen sind gut 15 Jahre vergangen, und die rasant nach vorn strebende, technische Entwicklung lässt im Betrachten gerne vergessen, dass auch die Kunst im Netz, wie auch das Netz selbst, eine eigene Geschichtlichkeit besitzt. Das Internet 2005 stand zwar technisch in vielen Aspekten seiner Infrastruktur auf den gleichen Grundpfeilern wie heute, jedoch haben sich sowohl im Zusammenwirken von Hardware und Software, als auch in seiner Nutzung und in der Integration vernetzter Technologien in den menschlichen Alltag viele Dinge grundlegend verändert: um die Jahrtausendwende begannen Soziale Netzwerke zögerlich ihren Siegeszug, und das Smartphone als digitaler Alltagsgegenstand setzte sich wenige Jahre später durch. Die Verflechtungen von Musik und Internet bestanden also zur Zeit von Föllmers Bestandsaufnahme aus Formen von Musikvermarktung und -darbietung (z. B. Downloadplattformen und Internetlabels, Internetradios und erste Streamingformate wie dem Real-AudioPlayer) sowie Medienkunst, die zur Wahrnehmung und Nutzung an Computer gebunden waren. Auch die Sichtbarkeit und Vordergründigkeit von Technologie als ›Rechner‹ und ›Maschine‹ ist einer unsichtbaren Integration gewichen. Mittlerweile ist durch die Vernetzungsmöglichkeit beliebiger Alltagsgegenstände – von der mit sanfter Dienstleisterinnenstimme zu uns sprechenden Haushaltshilfe bis hin zur smarten Armbanduhr – die mediale Durchdringung und Verflechtung von Kommunikation, digitalem (Er-) Leben, Kunsterlebnis und realer Alltagserfahrung vollzogen.

[Kunst und Alltag, Kunst und Leben in Eins verflochten – war das nicht damals, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die ersten elektronischen Übertragungstechnologien wie Radio und Film massentauglich wurden, der Traum der futuristischen Avantgardekünstler*innen? In den Visionen Velimir Chlebnikovs vom Radio als Vernetzungsmedium der Zukunft spiegeln sich allerdings bereits viele Ängste und Dystopien, die inzwischen wahr geworden zu sein scheinen.]

Nicht zufällig wurde das Radio in der Medientheorie zu einem Ausgangspunkt und Paradigma für die späteren Theorien des Internets. Die einstige Funktion vom Radio als Bildungsfüllhorn, um das sich Familien andächtig versammeln, um sinfonische Musik zu hören, ist ähnlich wie die des Internets längst gewechselt hin zur Klangtapete, zur Dauerberieselung des

öffentlichen Raums. Musik im Internet in diesem Sinne ›wohnt‹ längst nicht nur mehr in Computern, um zum speziellen Zweck des Musikhörens aufgerufen zu werden, sondern ist als Teil unseres digitalen Selbst eingesickert in alle Bereiche, in denen Menschen sich mit Technologien umgeben. Eine Netzmusik des Jahres 2020 ist demnach weniger Medienkritik als vielmehr das Gegenteil: Die omnipräsenten aus ihren Lautsprechern Musik verströmenden Handys schaffen mit ihren Klangblasen eine mediale Affirmation des Vernetzt-Seins zwischen uns und der digitalen Sphäre. Eine digitale *musique d'ameublement* – Erik Satie und der Chefdenker der Blasentheorie, Peter Sloterdijk⁴, hätten ihre Freude daran.

Musizieren im Internet

Nicht erst seit dem Lockdown, mit dem digitales Leben und Arbeiten wiederum in einem großen Schwung in unseren Alltag hereingeschwappt kam, prägen und formen technische Tools die Praxis und Ästhetik des Musizierens und Musikhörens. Theoretiker*innen der digitalen Gesellschaft und des Netzes stellen die Grundfrage, was die ›digital condition‹ mit uns Menschen macht.⁵

Die Netzkunst- und Netzmusik-Projekte der 1990er und frühen 2000er Jahre jedoch beschäftigten sich mit anderen Fragen der Netzkultur und der Netzkritik als heute. Wesentlich etwa war das Anliegen, technisches Verständnis für aktuelle Technologien und Selbstermächtigung in ihrem Umgang zu schaffen. Viele Projekte wie etwa die *nebula* von Netochka Nezvanova waren browserbasierte Instrumente, die Daten aus dem Internet sammelten und audiovisuell darstellten, oder hybride generative Systeme, in denen jeder aktiv Teilnehmende durch Aktionen an seinem Rechner den gesamten Output beeinflusste und somit selbst mithilfe von Soft- und Hardware mit und durch das Netz musizieren konnte. Netzmusik der ›ersten Generation‹ bestand aus Musiktools, Hyperinstrumenten und generativen Kompositionen, die als solche die einzelnen User*-Hörer*innen als Akteur*innen in den Blick nehmen.

Demgegenüber haben heute die Frage nach Formen des gemeinsamen ›analogen‹ Musizierens über Distanz hinweg – Musizieren in Telepräsenz – vor einem virtuellen Publikum stark an Aufmerksamkeit gewonnen. Im Vordergrund stehen Fragen nach dem Umgang mit Zeitlichkeit (Verzögerungen / Latenzen, Gleichzeitigkeit), nach visueller Kommunikation und Interaktion, und nach den klanglichen Einwirkungen der verwendeten technischen Mittel auf das Musizieren. Besonders in den Monaten seit dem Frühjahr 2020 lässt sich beobachten, dass sich neue Ästhetiken des vernetzten Online-Musizierens ausprägen. Dennoch lohnt sich eine Rückschau in die Geschichte der Netzmusik:

Eines der bekanntesten und prägenden Projekte in der Netzmusik ist die *Brain Opera* von Tod Machover. Einerseits werden Teile der Musik und der Performance durch virtuelle Instrumente generiert und gestaltet, die über Web-Oberflächen für Teilnehmer*innen weltweit bespielbar sind.

4 Peter Sloterdijk, *Sphären I: Blasen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998

5 Als ›digital condition‹ beschreibt der Medientheoretiker Felix Stalder die Auswirkungen von digitalen Technologien auf unser Leben und unsere Wahrnehmung der Welt. Als grundlegende Einflussfaktoren dafür nennt er Praktiken wie den Remix bestehender Inhalte, die veränderliche Zuweisung von Bedeutungen zu Inhalten, sowie automatisierte und algorithmengesteuerte Formen der Entscheidungsfindung: Felix Stalder, *Kulturen der Digitalität*. (Engl.: *The Digital Condition*). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016



Mark Dressers telematische Performance © Jazziz

Andererseits umfasst das Setup der Performance, die letztlich wie eine traditionelle Operaufführung an einem physischen Ort stattfindet, auch einen mit Sensoren ausgestatteten Stuhl, in dem ein*e Zuhörende*r Platz nimmt, der somit durch seine körperlichen Reaktionen auf das Geschehen wiederum die Gestaltung der Performance beeinflusst. Somit realisiert sich die Arbeit teils mit und durch das Internet, auf der anderen Seite wird das

partizipative Moment hervorgehoben durch Einbezug von Netz-User*innen und Publikum. Setzt Machovers *Brain Opera* den Fokus auf die Interaktion von Teilnehmenden über Distanz und verwischt dabei die Grenzen zwischen Publikum und Performer*innen, so verkörpert die Arbeit letztendlich eine techno-utopische Vision einer Mensch-Maschine-Interaktion, die aus heutiger Sicht der *digital condition* auch beunruhigende Fragen aufwirft: inwieweit merken die Beteiligten, dass sie hier Teil eines vorab konstruierten Mechanismus sind? Wo gewinnt das Publikum wirklich Souveränität, oder wer hat am Ende die Kontrolle? Inwieweit wird hier Technik selbstkritisch reflektiert?

Zurück in die Jetztzeit: Aus dem Alltag als funktionales Tool in den Kunstbetrieb übernommen, hat die Oberflächenästhetik und der *look and feel* von Videochatservices wie Jitsi, Skype, Zoom und viele andere inzwischen quasi stilbildende Wirkung für die Aufführungspraxis, den Sound und die Interaktion von Netzmusikgruppen, die in ihren Performances via Videochat zusammenspielen. Lange Zeit waren telematische Musikperformances ein privilegiertes Spielfeld der Klangkunst und universitärer Forschung, ging es ja um das Programmieren neuer Softwares, latenzreduzierte Übertragung in hoher Qualität über eine möglichst stabile Verbindung – also um die Reduzierung der fühlbaren Auswirkungen räumlicher Entfernung auf das musikalische Zusammenspiel, realisierbar allein in Studios unter optimalen Bedingungen.

Die Verfügbarkeit von Breitband-Internet sowie Video- und Audio-streamingtools für eine breitere Öffentlichkeit bewirkte nicht nur ein verändertes Hörverhalten, sondern öffnete dieses Feld auch für kreatives Musizieren jenseits von Institutionen und Mainstream. Musikkollektive wie das Female Laptop Orchestra und das Radio Ironie Orchester (R.I.O.), die über Distanz mithilfe von Videochatrooms zusammen musizieren, entwickeln aus den technischen Beschränkungen und den Vorgaben der Interfaces eigene klangliche und ästhetische Ausdrucksformen. Sowohl das Female Laptop Orchestra, das seit mehreren Jahren gemeinsam auftritt als auch das R.I.O., das 2019 entstand, bestehen aus Musiker*innen, die in verschiedenen Ländern leben. Musiziert wird von zuhause aus, vorm eigenen Handy oder Rechner, und als Instrument dient alles, was

gerade vorhanden ist, vom Computer über Küchengeräte bis hin zu eigentlichen Musikinstrumenten. Oftmals wird improvisiert oder anhand von Zeitmarken und visuellen Partituren zusammengespielt. Die technische und musikalische Beschränkung auf einfache Mittel, und die Limits des technischen Frameworks wie die grobe Videoauflösung und die Bildfehler werden genauso wie die Fehler und Glitches in der Audioübertragung zum unvermeidbaren Ausgangspunkt künstlerischer Gestaltung und somit zum kreativen Moment. Solche Online-Musizierformate sind längst nicht nur eine ›arte povera‹ der telematischen Musik, nicht nur ein Notbehelf, sondern prägen inzwischen eine eigene Ästhetik des vernetzten Musizierens und Musikhörens, denn auch das Publikum erhält darin eine neue Position. Die Trennung von Ton und Bild, der Verlust einer zentralen visuellen Perspektive hin zur Multitude einzelner Blickwinkel, gibt nicht nur Wahrnehmungsmöglichkeiten vor, sondern gibt auch Freiraum zur Gestaltung anderer, neuer Perspektiven auf die Akteur*innen und neuer Formen von Interaktion.

[Wenn der Übertragungsfehler zum Gestaltungsmittel wird, dann verändert sich wiederum etwas in der Wahrnehmung der Betrachter*innen: statt als Irritation kann ich die Ruckler und Glitches als Klangfarben und Zeitfacetten wahrnehmen, die mir auf grotesk-ironische Weise nicht nur die Unzulänglichkeit der Technik, sondern von Kommunikation überhaupt ins Bewusstsein rücken: Netzmusik als Therapieeinheit gegen die Blindheit der digital condition.]

Solch ein subversiver, selbstbestimmter ›lowtech‹ Umgang mit netzbasierendem, telematischem Musizieren verkörpert eine emanzipatorische Haltung gegenüber Technologie, wie sie sich ab den 1990er Jahren in alternativen Medien-(sub-)Kulturen, etwa der Hackerszene rund um den Chaos Computer Club in Deutschland, oder international im Cyber- oder Netzfeminismus äußern. Jedoch, wie kritisch und emanzipatorisch kann eine digitale Gesellschaft und eine digitale Kunst sein, wenn die Technologien zu ihrer Verwirklichung trotzdem unter Ausbeutung zahlloser Menschen und Ressourcen in Billiglohnländern produziert werden? Wenn deren Nutzung und Bespielung trotz Allem ein großes Maß an Wissen und Kompetenz voraussetzt, die längst nicht alle Menschen besitzen? Ein verantwortlicher und zukunftsgerichteter Umgang mit dem Netz, wie auch mit digitalen Technologien überhaupt, weist über die digitale Sphäre hinaus: die Zukunft der Netzmusik entscheidet sich höchstwahrscheinlich jenseits des Netzes.

Physically distant, temporally close?

Wenn von Musik oder Kunst im und durchs Netz gesprochen wird, fällt mittlerweile zumeist im ersten, oder spätestens zweiten Nebensatz das Wort ›Live-Stream‹. Aber was ist an einem Live-Stream denn eigentlich

lebendig, lebensnah? Live-Streaming ist genauso ›echt‹ wie die echt handgemachten Industriesemmeln aus der Werbung, die Zuschreibung des Echten zu einer telematischen Musikübertragung suggeriert uns, dass der technische und zeitliche Prozess zwischen dem Musizieren und dem Wahrnehmen quasi nicht vorhanden ist. Technik wird unsichtbar, transparent. Damit öffnet sich auch ein Feld für unsichtbare, Hierarchiebildungen, denn wer den Übertragungskanal bestimmt, formt dessen Output. Netzmusik ist in diesem Sinne also nie hierarchiefrei und unpolitisch, und selbst freie Lizenzmodelle wie Creative Commons und die Verwendung offener Software und Hardware können nur einen Teil der latenten Hierarchien abbauen, die sich durch die Verwendung von Technologie in und für Kunstproduktion und -rezeption ergeben.

Der Begriff der ›Echtzeit‹ (real time) ist aus dem technischen Jargon längst in den Sprachgebrauch des Alltags übergegangen. Live-Streams als Aufführungsformate versprechen das Erlebnis von Aufführungen als Ereignisse einer kollektiv erlebten, geteilten Zeit. Zeitnähe wird also zur harten Währung im Tausch für den Glauben, dass das, was da auf mich einströmt aus Bildschirm und Lautsprechern, mich in der gleichen Intensität fühlen und erleben lässt wie ich fühlen würde, wenn ich mit anderen gedrängt im Publikumsraum eines Konzertsaaes sitzen und lauschen würde.

Die Erwartung und das Empfinden des Ungeahnten und Ungeplanten, die sich aus der gemeinsamen Anwesenheit und Aktion aller Beteiligten ergeben, sind es, was den Reiz einer Live-Veranstaltung erzeugt. Der Wunsch, solche Präsenz mit technischen Mitteln hervorzubringen, begleitet die Menschheit seit dem Anbeginn der Geschichte elektronischer Medien. Die Historie der Telekommunikation und Tonaufzeichnung ist voll von Berichten, wie faszinierte und perplexen Hörer*innen im Rauschen und Knistern aus einem Apparat zum ersten Mal Stimmen und Klänge von entfernten Menschen und Instrumenten vernahmen und geneigt waren, diese für Geistererscheinungen zu halten – und dies unter technischen Maßgaben, nach denen unsere heutigen Hi-Fi-verwöhnten Ohren wohl längst nur ein Störsignal vernommen hätten. Die Popularität von ›Echtzeit‹ und ›Liveness‹ sind also weniger technischer Akkuratess zu verdanken als der Funktion der menschlichen Psyche. Das Internet ist in diesem Sinne genauso wie das Grammophon und das Radio nicht nur ein Mechanismus, sondern ebenso sehr ein psychischer Apparat. Netzmusik – dessen sollten wir uns bewusst sein – spielt mit unseren Wahrnehmungen: als Formwandler im Formwandler, als Meta-Mechanismus. Inwieweit der zugrundeliegende Apparat sich selbst oder uns und unsere Wahrnehmungen verändert und beeinflusst, lässt sich manchmal schwer unterscheiden, denn auch Musik als Medium wandelt zwischen Sucht und Sog, Sinn und Sinnentzug.

Verwandeln wir uns in Sphinxen, wenn auch in falsche, bis wir an den Punkt gelangen, an dem wir nicht mehr wissen, wer wir sind. Im Übrigen sind wir falsche Sphinxen und wissen nicht, was wir wirklich sind. Wir können mit

dem Leben einzig im Einklang sein, wenn wir mit uns selbst im Missklang sind. Das Absurde ist das Göttliche.

Theorien aufstellen, sie mit Geduld und auf ehrliche Weise durchdenken, nur um sie anschließend zu verwerfen – handeln und unser Handeln durch Theorien rechtfertigen, die es verurteilen. Sich einen Weg durch das Leben bahnen und dann, während wir diesem Weg folgen, entgegen diesem Weg handeln. Gesten vollziehen und Haltungen einnehmen in Bezug auf etwas, das wir nicht sind, das wir nicht sein wollen und von dem wir auch nicht möchten, dass andere denken, wir seien es.⁶

Jedoch: wer gibt mir als Hörende Garantie für die eigentliche Echtheit dessen, was mir präsentiert wird? Im postfaktischen Zeitalter verschiebt sich der Maßstab für Authentizität im Zusammenhang mit digitalen Inhalten in das eigene Erleben, Urteilen und Fühlen. Wie lässt sich Hören als

Im postfaktischen Zeitalter verschiebt sich
der Maßstab für Authentizität im
Zusammenhang mit digitalen Inhalten in das
eigene Erleben, Urteilen und Fühlen.

kollektiver Akt im digitalen Raum erzeugen, vermitteln? Das Erlebnis, vor dem Radio zu sitzen und beinahe körperlich das kollektive Zuhören einer unbekanntenen Schar von Menschen zu spüren – ist das eine kulturell antrainierte Illusion, die sich deshalb im Radio so stark vermittelt, weil das Radio anders als das Internet auf das Hören allein fokussiert ist? Weil das Radio ein exklusives Hör-Gerät ist, während Computer, Smartphone und Co. multifunktionelle Apparaturen darstellen? Im Internet gewinnen äußere Feedbackschleifen an Bedeutung: Teilen, Liken und Kommentieren erzeugen das Gefühl einer gemeinsamen Erfahrung. In diesem Sinne erzeugt Netzmusik eigene Formen des Zuhörens. Statt einer Hörhaltung des konzentrierten Lauschens ließen sich für Musikhören im Netz Formen des zerstreuten Hörens, ein ›browsendes Hören‹, ein ›abgelenktes Hören‹ festmachen und studieren.

Die Verflachung des Raums

Ein Cartoon, der über die Lockdown-Zeit Bekanntheit erlangt hat, zeigt eine Mutter beim Betreten des Kinderzimmers. Die Kinder, spielend, sitzen verteilt in kleinen Boxen: ›Mama, wir spielen Zoom!‹ Ungeachtet der Kritik an den Kommunikationsmonopolismen der großen US-amerikanischen Streamingplattform zeigt diese Karikatur auf, was sich beim Musik-Erleben im und durchs Internet drastisch ändert: das Erleben und Gestalten von Raum und Örtlichkeit. Digitale Konzertsäle und virtuelle Clubs erfordern und realisieren völlig andere Strukturen von Bewegung und

⁶ Fernando Pessoa, *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares*. Berlin: Fischer 2019 (1982)

Begegnung als physische Räume. Im Netz kann ich mich nicht von einer Lärmquelle abwenden, mich visuell und akustisch auf ein anderes Instrument im Orchester fokussieren, ich kann und muss nicht das Rascheln meines Sitznachbars ausblenden oder mir einen anderen Hörplatz suchen, wenn die Geigen in der ersten Reihe im Konzertsaal zu stark aus dem Gesamtklang tönen, ich kann nicht in der Konzertpause Freunden von hinten auf die Schulter klopfend eine Begrüßung ins Ohr rufen, jemand seitlich etwas ins Ohr kommentieren. Auch für Musiker*innen verändert sich die Raumerfahrung, wenn statt eines Saals voll Menschen der Bildschirm zuhause im Studio oder Arbeitszimmer das einzige Gegenüber darstellt und das sich-Zuwenden und Abwenden im Musizieren als Akt des Zusammenspiels und Hinhörens nicht mehr möglich ist, weil stattdessen ein Kameraauge die einzig noch mögliche Perspektive vorgibt. Räumlichkeit im Cyberspace schrumpft vielfach zusammen: auf die privilegierte Perspektive des Recordings als einziger Hörposition, auf die technisch vorgegebenen Raumdimensionen von Ton- und Bildaufzeichnung. Ein spontaner Umgang mit Raum, individuelle subversive Verhaltensweisen wie das Sich-Umschauen und Abwenden, das Hören und Sehen aus Augenwinkeln und mit halbem Ohr ist nicht möglich.

Statt eine völlig immersive Räumlichkeit mit noch aufwendigeren technischen Mitteln zu simulieren, liegt die Zukunft vielleicht im aktiven Einbezug des realen Raums zu beiden Seiten der Übertragung: muss das Ziel der fortschreitenden Digitalisierung wirklich das völlige Eintauchen der Menschen in den Cyberspace sein, die vereinnahmende Erfahrung eines gemeinsamen virtuellen Zeit-Raums? Oder ist dieser Raum offen für unterschiedliche, auch hybride Erfahrungen? Das Netzmusikprojekt *Disquiet Junto*, eine Initiative des Labelbetreibers Marc Weidenbaum, realisiert eine Form musikalischer Erfahrung und kreativen Austauschs über zeitliche und räumliche Unterschiede hinweg, die aus der Autonomie der individuellen kreativen Prozesse ihre Kraft schöpft. Zweiwöchentlich schaffen eine Menge an weltweit verstreuten Musiker*innen unabhängig voneinander aus kleinen Anweisungen und Inputs, die per Mailingliste ausgetauscht werden, Musikstücke. Diese fügen sich schließlich, hochgeladen auf eine Plattform, zu einem gemeinsamen ›Album‹ zusammen, in welchem sich die verschiedenen Realitäten und Ideen der Beteiligten widerspiegeln. Quasi telepathische, statt telematische, Musik.

[Wie kann ich etwas hören, was meinem Wunsch und meiner Kontrolle entzogen ist? Das Radio rauscht und spuckt ungefragt Töne aus aller Welt aus, die Suchmaschine jedoch will gezielt gefüttert werden und liefert, je besser die Cookies mit vergangenen Suchverläufen gefüttert werden, eine Bestätigung meiner eigenen Erwartungen. Zielloses Schlendern durch die Straßen, in einen zufälligen Club gehen, gibt es das im Netz? Wie lässt sich statt Zielgenauigkeit Entdeckungsfreude optimieren? Welche Algorithmen liefern mir statt der Ähnlichkeit zu Bestehendem das Fenster zum Neuen, Unbekannten?]

Globalisierung des Lokalen

Während durch die fortlaufende Verlagerung von Musik ins Netz hinein einige Stimmen neu auftreten, andere stiller werden, bieten neu geschaffene Infrastrukturen auch Möglichkeiten, Entwicklungen wahrzunehmen, deren Reichweite ansonsten nie über den begrenzten Rahmen lokaler Szenen hinausreichen würde. Eine Initiative von Musiker*innen aus der österreichischen Experimentalmusikszene brachte im April 2020 das Projekt *echoraeume*⁷ hervor, eine Internetplattform, auf der verschiedenste Künstler*innen und Gruppen einen virtuellen Ort für die freie Underground-Musikszene schufen, benannt nach einem ikonischen Veranstaltungsort in Wien, dem Echoraum. Zu erleben gab es neben Musik auch Diskussionsformate, Theater- und Performanceaufführungen sowie medienkünstlerische Arbeiten in verschiedenen Formen. Während zu Hochzeiten des Lockdowns die Bespielung, die Zuschauer*innenzahlen und die internationale Reichweite der Webseite weit über dem lagen, was reale Veranstaltungen in Offszeneorten je erreichen können, ebte die Aktivität in den *echoraeumen* ab, sobald die äußeren Beschränkungen aufgehoben wurden. Darin zeigt sich ein typischer Prozess der Netzkultur: Im Gegensatz zu groß angelegten und vielfach institutionell getragenen digitalen Konzertsälen und Opernbühnen, die Teil einer dauerhaften und mit hohem finanziellen Aufwand getragene Infrastruktur sind, mutieren User-unterstützte Communityplattformen zu *dead caves* im Internet, sobald das Interesse und die Aktivität nachlässt.

Die Ereignisse des Frühjahr 2020 deuten an, dass das Potenzial für weltweite Vernetzung und Reichweite, welches das Internet bietet, einerseits eine Chance für Musik und Kunstformen abseits des Mainstreams beinhaltet, dass es aber andererseits umso schwerer ist, langfristig eine digitale Veranstaltungs-Struktur zu erhalten, zu bespielen und dafür Aufmerksamkeit zu generieren, weil sich digitale Räume und Öffentlichkeiten schneller und tiefgreifender wandeln als reale Lokalitäten und das Publikum in einer bestimmten Stadt. Öffentliche Wahrnehmung von Musik und Kunst im digitalen Raum folgt anderen Mechanismen als im physischen Raum: Öffentlichkeit im Netz entsteht durch Aktivität von vielen Einzelnen und Gruppen – als technischer Selektionsprozess durch das Verlinken und Teilen bestimmter Inhalte in Sozialen Netzen und Blogs, welche dann wiederum von Algorithmen in ihrer Popularität höher bewertet werden. Der Algorithmus als kuratorische Instanz stellt die Frage, wer letztlich über Geschmacksbildung, ästhetische Tendenzen, Trends und Wahrnehmung im digitalen Raum bestimmt. Sind es die Programmierer*innen in den Big Tech-Konzernen, sind es deren CEOs, oder der Masedurchschnitt der Daten generierenden User*innen? Diese Diskussion, die in der Medienkunstszene schon länger geführt wird, schlägt auch für die Musik zu Buche. Alternativen zur algorithmischen Kuratierung von YouTube, Bandcamp und Co. entstehen auf Userforen, Mailinglisten und werden über soziale

⁷ <https://echoraeume.klingt.org>

Netzwerke verteilt. Nutzer*innen erstellen gemeinsam Vorschlagslisten von wenig bekannten Bands und Ensembles, von Künstler*innen abseits des Mainstreams und leisten somit das, was sonst eine Veranstalter*in in einem Konzerthaus oder Club realisiert: eine Auswahl von künstlerischen

Der Algorithmus als kuratorische Instanz stellt die Frage, wer letztlich über Geschmacksbildung, ästhetische Tendenzen, Trends und Wahrnehmung im digitalen Raum bestimmt.

Positionen aufgrund eines inhaltlichen Diskurses und einer persönlichen Auseinandersetzung. Die Müdigkeit und Überforderung, die sich angesichts des überbordenden Angebots unterschiedlicher Kunst- und Musikformate im Internet breit macht, mag, so lässt sich vermuten, nicht alleine an den vielen Stunden (zumeist allein) vorm Bildschirm liegen, sondern auch daran, dass die kapitalistische Logik des ›Do-it-Yourself‹ an Grenzen stößt: wenn wir uns schon täglich morgens beim Bäcker unseren Kaffee in einem aufwendigen Ablauf selbst konfigurieren müssen und unsere neu erworbenen Möbel eigenhändig heimtransportieren und selbst zusammenbauen dürfen, wollen wir dann wirklich noch jeden Abend als ›Do-it-Yourself-Kurator*innen‹ nach neuer, aufregender Kunst im Netz suchen? Ganz zu schweigen davon, dass die wirklich überraschenden Facetten oft tief unter den Schichten der am Durchschnitt trainierten Algorithmen verborgen liegen.

[›Alexa, spiel mir ein Musikstück, das mich überrascht und glücklich macht! – »I do not understand what you mean.«]

Die Krise des Zuviel und die Frage nach Qualität versus Fülle, die sich derzeit in Sachen digital verbreiteter Musik und Kunst abzeichnet, kann auch im Positiven darauf aufmerksam machen, was im digitalen Raum und in unseren digitalen Lebenswelten fehlt: Welche Aufgaben und Funktionen überlassen wir beim Produzieren und Konsumieren von Musik und Kunst im Internet vorgegebenen Algorithmen und Strukturen? Wo übernehmen wir Verantwortung, wo geben wir sie ab? Was Netzmusik als medienkritische Reflexion deutlich macht, ist vor Allem eins: dass Musik im und durchs Internet immer durch dessen Strukturen und Technologien berührt und verändert wird, und dass sich diese nicht losgelöst von der sozialen Wirklichkeit betrachten lassen. Wenn wir Musik im und durchs Netz aus der Situation heute weiterdenken, ergeben sich nicht nur Fragen an Künstler*innen nach Kunstformen und Formaten, ans Publikum nach Rezeptionsweisen, sondern auch an die gesamte Gesellschaft: Wie kann verantwortliches Veranstalten und Vermitteln von Kunst im und durch den digitalen Raum aussehen? Wie schaffen wir Öffentlichkeit, die für Kunstschaffende perspektivisch auch im Ökonomischen eine dauer-

hafte, planbare Arbeits- und Lebensgrundlage bieten kann, ohne von der Flüchtigkeit kommerzieller Plattformen und spendenbasierter Finanzierungsmöglichkeiten (wie Verkauf von Merchandising und Crowdfunding) abhängig zu sein?

Von Information zu Kommunikation – und weiter wohin?

Galt in den 1990er Jahren das Internet noch als der größte Möglichkeitsraum und als eine der größten kollektiven Utopien der Menschheit, hat sich das Bild mittlerweile gewandelt. Der vernetzte digitale Raum bietet nach wie vor das Versprechen von Selbstermächtigung und -verwirklichung, der dafür zu bezahlende Preis ist allerdings hoch: für die Nutzung scheinbar kostenfreier Services bezahlen User*innen mit ihren Daten zum Nutzungsverhalten, deren gesammelter wirtschaftlicher Wert ein Vielfaches dessen ergibt, was die Musik kostet, die wir dort verbreiten und konsumieren. Wie Geert Lovink sagt, stellen die derzeit populären Plattformen nur scheinbar Freiraum für individuelle Gestaltung und Kreativität im Internet bereit, denn im Grunde handelt es sich bei Angeboten wie Facebook, Youtube und Co. um durchdacht designte Produkte. Sie alle verfolgen das Ziel, uns zur Interaktion zu verleiten, um dadurch Datenspuren zu hinterlassen, die zu kommerziellen Zwecken ausgewertet und genutzt werden. Die dabei entstehenden sozialen Interaktionen und Aktivitäten, denen wir nachgehen (wie z. B. Neuigkeiten aufnehmen, Konversation betreiben) sind nur scheinbar selbstbestimmt, denn sie werden geformt durch die jeweilige Oberfläche, die wir benutzen: »we do ›like‹ products and keep up with an ever-expanding blurry ›newsfeed‹ with a way too big, amorphous audience of ›friends‹. Instead of giving users concrete collaborative tools, Facebook allowed third parties to ›harvest‹ their site with the latest data analytics tools.«⁸

Verkörperte das Internet in den 1980er und 1990er Jahren das große Versprechen von demokratischer Interaktion und freiem weltweitem Informationszugang und -fluss, hat diese sogenannte ›platformisation‹ dazu geführt, dass das Internet inzwischen sich als unabdingbares Medium der Kommunikation und der Partizipation definiert. Ein großer Teil menschlicher Aktivitäten im Internet⁹ ist auf solche Plattformdienste konzentriert, deren vorgegebener Rahmen uns zu Usern macht, die selbst wenig bis keinen Gestaltungsspielraum besitzen. Es ist daher nicht nur eine inhaltliche, sondern auch eine politische Entscheidung, inwieweit wir die Ausübung, die Wahrnehmung von und den Austausch über Kunst und Kultur innerhalb oder außerhalb solcher Plattformen vollziehen wollen.

Freilich: digitale Ausstellungen, Netlabels, Musik-Downloadplattformen und Live-Streams hat es auch vor 2020 schon gegeben. Der ruckartige digitale Schiff, der sich allerdings durch die Ereignisse im Laufe des Jahres 2020 ergeben hat, führt dazu, dass mit einem Mal ein wesentlich

8 Geert Lovink, »We lost the collective ability to demand that another world is possible.« <https://plural.world/interviews/2018/11/24/the-future-of-digital-communities-interview-with-geert-lovink-from-the-institute-of-network-cultures/>

9 Vgl. dazu etwa den Social Media Report Deutschland 2019: <https://blog.hootsuite.com/de/social-media-statistiken-2019-in-deutschland/> Demzufolge nutzen Soziale Medien weltweit im Durchschnitt 45% der gesamten Bevölkerung, in den westlichen Industrieländern sind es sogar bis über 70%.

größerer Teil unseres sozialen und kulturellen Lebens online stattfindet. Musik online zu genießen ist nun nicht mehr eine von mehreren Formen und Optionen, sondern angesichts geschlossener Veranstaltungsbetriebe ist die digital condition beinahe eine *conditio sine qua non*, vor Allem wenn es um aktuelle Musik abseits des Mainstream geht, die auch eher wenig auf Tonträgern und im Radio repräsentiert wird. Diese Dringlichkeit ruft nach alternativen, nicht kommerziell getragenen virtuellen Infrastrukturen, welche die Funktion eines digitalen öffentlichen Raums einnehmen können und eine potenziell offene Kommunikation in Gruppen erlauben, ohne Barrieren zu errichten und soziale Ausschlussmechanismen zu verstärken.

vers une musique informelle digitale

Quo vadis Netzmusik? Die Weiterentwicklung von Musik im Netz und Musik fürs Netz stellt sich heute aus anderer Perspektive dar als noch vor einem Jahr. Jenseits eines Kulturpessimismus gilt es herauszufinden, welche Qualitäten gemeinsamen Musizierens und Musikerlebens wir in der allgegenwärtigen Durchdringung von realer und digitaler Existenz entwickeln und vertiefen wollen. Einige der technischen Hürden im Umgang mit Musik im und fürs Netz mögen verringert worden sein, jedoch gilt es das kritische Moment der technischen und ästhetischen Selbstbestimmung, die bewusste Reflexion von Content und Kontext, von Interaktion und Kommunikation neu zu schärfen, um langfristig einen eigenständigen kreativen Raum im Cyberspace zu behaupten und zu gestalten. Dazu braucht es allerdings mehr als innovative künstlerische Ideen, es braucht profunde technische Kenntnisse von Seiten der Akteur*innen genauso wie einen Dialog darüber, was öffentlicher Raum im Internet heute sein kann. Letztlich ist Netzmusik heute ein Teil der globalen *digital condition* und als solches Teil einer übergreifenden Debatte rund um nachhaltige, am Menschen orientierte Entwicklungen am Schnittpunkt von Technologie, Gesellschaft und Geist. ■

Margarethe
Maierhofer-Lischka
ist Musikerin,
Wissenschaftlerin
und Klangkünstlerin. Sie lebt, denkt,
musiziert und
arbeitet quer durch
und über verschiedene
Medien und
(Kunst-) Formen.



**7th John Cage
Interpretation Award
Halberstadt
2021**

*September 17-19, 2021
Halberstadt, Germany*

John Cage Organ Foundation Halberstadt

Competition for VOICE+

Prize Money: € 10.000,-

Deadline: May 31st, 2021

<https://johncageaward.lpages.co/john-cage-award/>

**blurred edges
Festival für
aktuelle Musik
27. Mai
- 13. Juni 2021
blurrededges.de**



Made in the DDR

Beobachtungen und Reflektionen

1. Berichten sie von einem einschneidenden Musikerlebnis in der DDR?
2. Gab bzw. gibt es noch so etwas wie ›DDR-Ästhetik(en)‹?

Zwei ebenso allgemeine wie offene Fragen gingen in der Planung des Heftes an Musiker*innen aus dem Kontext der ›DDR-Avantgarde‹. Fragen, die kaum die Oberfläche dessen kratzen, was die ›andere deutsche Musikkultur‹ ausmachte (wenn es sie denn überhaupt gegeben hat). – Und das wurde auch von einigen Angefragten abgelehnt bzw. moniert wie z. B. von Burkhard Glaetzner: aus Angst, »in eine Erzählung von Anekdoten, sowie von Beschönigungen und reiner Empirik« abzugleiten. Seine durchdachte Absage ist gleichwohl ein Statement.

Und doch: Zwei kurze Fragen mit begrenztem Platz für Antwort, gestreut an eine Vielzahl von Akteur*innen, decken Diversität ab; unterschiedliche Meinungen und Erinnerungen – die bekanntlich selten absolute Realitäten/Wahrheiten abbilden, sondern vielmehr subjektive Facetten und Aspekte einer deutsch-deutschen Erinnerungskultur erlauben. Denn um Erinnern geht es: an ein untotes Land, dessen Musikkulturen divers waren wie die Schreibweisen und -arten der hier befragten Zeitzeug*innen und Zeitgenoss*innen.

Jakob Ullmann
(k)ein kommentar
[dritter anlauf von Sisyphus]

Es ist ziemlich genau 12 jahre her, dass ich von der zeitschrift positionen für die ausgabe 81 um eine aufgeschriebene position zur ddr-musik angesichts des zwanzigsten jahrestages der friedlichen revolution gebeten worden bin. Schon damals habe ich eher nolens als volens dieser bitte entsprochen und dies vor allem deshalb getan, weil mir diese bitte eine plattform versprach, auf der ich einigen personen noch einmal auch öffentlich danken konnte, die meinen dank und den derer, die in der ddr sich mit (neuer) musik auf die eine oder andere art befassten, ebenso unzweifelhaft verdienten, wie sie ihn zu wenig oder gar überhaupt nicht erfahren hatten. Ich kann mit einiger freude feststellen, dass mein dank mindestens eine person gerade noch rechtzeitig erreichte.

Ich habe damals meinen text mit dem satz geschlossen, dass ihm nichts hinzuzufügen sei – man darf den jetzigen worten also mit grund vorwerfen, den tatbestand einer *contradictio in adiecto* zu erfüllen, denn ich habe weder grund, noch vor, meinen satz von vor 12 jahren zu revidieren.

Indem ich also diese zeilen mit dem anspruch schreibe, meinen 12 jahre alten ausführungen nichts hinzuzufügen, dann käme allenfalls diese zeitspanne als gegenstand des nachdenkens in den blick und die frage danach, welchen sinn das geschriebene wort heute noch haben kann, wenn es ganz offensichtlich (fast) nicht gelesen wird.

Ich hätte ja auch einfach die an mich gerichtete bitte mit der bemerkung zurück-

und weitergeben können, indem ich gebeten hätte, eine antwort auf die fragen der redaktion besser bei Albrecht von Massow oder Nina Noeske zu erbitten – sie haben sich wissenschaftlich mit den in rede stehenden fragen befasst und zudem den unstreitigen vorteil, als nicht in diese geschichte involvierte forscherin und forscher ein objektiveres urteil abgeben zu können, als jemand, der nicht umhin kann, auch über sich selbst zu sprechen, wenn es um ddr-musik geht.

Man darf sich also gleich doppelt wundern, dass 30 jahre nach ende der ddr und längst eingesetzter wissenschaftlicher erforschung immer noch eine ›identität, etwas ›eigenes‹, etwas ›besonderes‹ ausgerechnet bei jenen gesucht wird, die doch zu sicherlich mindestens 90% bis 1990 genau das nicht sein wollten, das gewesen zu sein sie nach 1990 so nachdrücklich und beharrlich behaupteten, dass sie dafür sogar mehr respekt einforderten – und dies bis heute tun.

Dass der bitte um auskunft dennoch erstaunlich bereitwillig gefolgt wird, kann ich mir nur so erklären, dass man sich nur ungern in der lage eines untersuchungsgegenstandes wiederfindet, zumal wenn sich die untersuchung auf einen ›abgeschlossenen‹ teil der geschichte bezieht, was den gegenstand der untersuchung vom lebenden objekt in eine art fossil verwandelt, das nur versehentlich noch nicht gänzlich der versteinering anheimgefallen ist. Deshalb muss ich eigentlich der jungen autorin, die mich in einer sendung über meine arbeit als »quastenflosser der neuen

musik« beschrieb, abbitte für mein wenig verstecktes signal tun, dass ich diesen titel für wenig schmeichelhaft, ja fast despektierlich hielt. Sie hat offenbar diesen nagel besser auf den kopf getroffen, als mir lieb sein kann.

Auch wenn es psychologisch verständlich sein mag und daher naheliegt – der schritt, der eigenen existenz als fossil unter dem mikroskop historischer forschung dadurch zu entgehen, dass man sich zum »zeitzeugen« ernennt, ist wenig erfolgsversprechend. Unter ca. 16 millionen »zeitzeugen« darf man nicht auf exklusive wahrnehmung der eigenen stimme zählen, von der beobachteten wird man zur statistischen größe, allenfalls sprecher auf einem markt, auf dem nur eines für alle und verbindlich gilt: das gesetz, sich weder zuzuhören, noch auf irgendeinen der anderen sprecher als gleichberechtigten partner eines gesprächs anzuerkennen.

Was ist in den vergangenen 12 jahren geschehen, dass ich – wie Sisyphus seinen stein auf den berg – erneut worte auf ein forum tragen muss, wohl wissend, dass es umsonst ist?

Vor zwölf jahren hatte ich darauf abgehoben, dass die ddr schon deshalb nicht vergehen kann, weil sie nie gelebt hat. Sie kann nur als untotes wesen der geschichte existieren, weil zombies nun einmal nicht »sterben«. Welches ereignis ist derart gravierend gewesen, um als grund für einen erneuten versuch hinreichend zu sein?

Ich habe erlebt, d.h. mir wurde mit jener klarheit, zu der nur die wirklichkeit selbst in der lage ist, unwiderruflich gezeigt, dass die nicht-existenz eines wesens vielleicht eine zureichende, aber keineswegs eine notwendige bedingung zombiehafter existenz bzw. dafür ist, dass die vergangenheit sich strikt weigert zu vergehen.

Dass hier (auch) »ästhetik« in spiel kommt, erleichtert die einfügung des beweises in diese zeilen: vor fast genau einem halben jahrhundert wurde ich mit meinen klassenkameraden und -kameradinnen durch das kz buchenwald geführt. Eigentlich sollte mir

als FEIND diese mitfahrt verboten werden (welch eine paradoxie: eigentlich hätten die verantwortlichen in der ddr mich doch drängen müssen, nicht nur einmal, sondern mehrmals diesen ort zu besuchen, der ja unzweideutig zur gründungsgeschichte und selbstvergewisserung der ddr zählte!), dank der intervention meiner eltern und gegen erlegung der reisekosten wurde ich bei dieser reise geduldet. Natürlich nicht in vollem umfang: beim schlussappell am glockenturm auf dem ettersberg hatte ich abseits zu stehen, was den ehemaligen häftling, der uns durch das kz-gelände geführt hatte, bewog, sich an mich zu wenden, weshalb ich abseits stünde. Nach meiner erklärung der situation hat er mir folgendes auf meinen lebensweg gegeben: »Du kannst mir glauben, dass wir uns hier auch einen anderen Sozialismus vorgestellt und gewünscht haben, als er jetzt existiert. Aber: ich habe erlebt, wie Arbeitskollegen, mit denen ich abends ein Bier getrunken habe, Nachbarn, die mich auf der Strasse begrüßt haben, Freunde, mit denen ich gefeiert habe, plötzlich und ohne Reue zu Bestien geworden sind, die Menschen beraubt, gedemütigt, gefoltert und getötet haben. Ich habe das einmal erlebt, ich will das kein zweites Mal erleben. Wenn unsere Staatsführung also die Mittel, die sie anwendet, dazu nutzt, ein solches zweites Mal zu verhindern, billige ich sie aus ganzem Herzen.« Natürlich war es erfolglos, diesen aufrechten und mutigen mann davon zu überzeugen, dass die von ihm berufene staatliche politik inklusive des appells am glockenturm ein ziemlich probates mittel dafür sind, genau das wieder möglich zu machen, was verhindert werden sollte. Heute, ein halbes jahrhundert später, vermute ich, dass dieser appell, dass dieses erlebnis auf dem gelände des kz buchenwald meine ästhetik, die ja auch ddr-ästhetik war (ist?), stärker geprägt hat, als es mir damals und bis vor wenigen jahren bewusst war.

Ich könnte den tag und die stunde genau nennen, an dem mir das klar und der oben genannte beweis geliefert wurde: ich befand

mich in einer regionalbahn richtung erfurt und war umringt von einer horde nazis, die mit holzstöcken und schlagringen ebenso ausgerüstet waren wie durch klar erkennbare insignien ihrer gesinnung: tattoos, kleidung, fahnen etc. erkennbar. Sie gaben sich (trotz videoüberwachung im zug) auch keinerlei mühe ihre gesinnung irgendwie zu verbergen; im gegenteil, sie brüllten sie eifrig laut heraus. Nachdem ich hinreichend beleidigt, angepöbelt und fotografiert war (ob eher als »judensau« oder als »muslimschwein« hat sich mir nicht erschlossen – das herz des deutschen fremdenhassers ist eben weit) wurde ich darüber in kenntnis gesetzt, dass ich heute »nichts weiter« zu befürchten hätte, man habe anweisung, dass heute kein blut fließen solle. Aber ich sei ja hinreichend registriert und – gerade kam der glockenturm auf dem ettersberg in sicht – man sei froh, dass »dort oben« ein museum eingerichtet sei, es könne also sehr schnell gehen, das kz wieder in betrieb zu nehmen. Sollte ich den tag der eröffnung noch erleben (wovon die horde nicht auszugehen schien), dann könne ich mich schon mal darauf vorbereiten, dass dann dort »mit dir abgerechnet« wird.

Auf einem – wie es so schön heisst – unterwegsbahnhof stieg ein teil dieser nazis unter fahnenschwenken und absingen ihrer »lieder« aus; den am bahnhof anwesenden polizisten nur absolutes desinteresse zu unterstellen, fällt mir schwer.

Könnte es also sein, dass die ästhetik der stille und – noch mehr – des verschwindens meine reaktion darauf ist, dass wie ddr-zeiten diese zombies mit ihrer untoten fortexistenz nicht nur mein, aber auch mein leben bedrohen? Und ist diese reaktion eine andere als die des Sisyphus?

Jakob Ullmann, geb. 1958, Studium der Kirchenmusik in Dresden, privater Kompositionsunterricht bei Friedrich Goldmann in Berlin, Promotion zum dr. phil. bei Hannes Böhringer in Braunschweig, 2008–2018 Professor für Komposition, Notationskunde und Musiktheorie an der Musik-Akademie Basel, Hochschule für Musik. Lebt freischaffend als Komponist und Autor in Naumburg/Saale. Verheiratet, zwei Kinder.

Henrike Naumann

wurde 1984 in Zwickau (DDR) geboren. In ihrer Arbeit reflektiert sie sowohl die Geschichte des Rechtsterrorismus in Deutschland als auch die heutige breite Akzeptanz rassistischen Gedankenguts. In ihren immersiven Installationen verbindet sie Video und Sound mit szenografischen Räumen. Einzelausstellungen im Museum Abteiberg in Mönchengladbach sowie der Galerie Wedding in Berlin. Beteiligungen an der Busan Biennale (2018), Riga Biennale (2018), Steirischer Herbst, Graz (2018), 4. Ghetto Biennale in Port-Au-Prince (2015) und dem 3. Herbstsalon im Maxim Gorki Theater Berlin (2017).

S. 6–7, S. 100–101

Henrike Naumann, *Ostalgie (Urgesellschaft)*, 2019, Mixed media (Teppichboden ›Donau‹, Vliestapete ›Kreise‹, Möbel, Objekte, Plastikknöchel, DDR-Unterrichtsmaterial zur Sklavenhaltergesellschaft, Leuchtstofflampen Skonto-Markt Zwickau/Sachsen), Foto: Ladislav Zajac, Courtesy the Artist and KOW, Berlin.

Umschlag, S. 29

Henrike Naumann, *Anschluss '90*, 2018, mixed media installation, detail, exhibition view at steirischer herbst ›Volksfronten‹, Graz 2018, Foto: Mathias Voelzke, Courtesy the Artist and KOW, Berlin.

S. 42

Henrike Naumann, *Fun 2000*, 2018, mixed media installation, exhibition view Museum Abteiberg, Foto: Achim Kukulies, Düsseldorf, Courtesy the artist and KOW, Berlin.

S. 45

Henrike Naumann, *Das Reich*, 2018, mixed media installation, exhibition view Museum Abteiberg, Foto: Achim Kukulies, Düsseldorf, Courtesy the artist and KOW, Berlin.

S. 55

Henrike Naumann, *Evolution Chemnitz*, 2020, mixed media installation, installation view Foyer of Museum Gunzenhauser, Gegenwarten Chemnitz 2020, Foto: Roman Mensing, Courtesy the Artist and KOW, Berlin.

S. 77

Henrike Naumann, *Ruinenwert*, 2019, installation view Haus der Kunst, 2019, Foto: Ulrich Gebert, Courtesy the artist and KOW, Berlin.



Henrike Naumann, *Anschluss '90*

Wir beginnen spielerisch mitzuschreiben

Ein Online-Tagebuch zu den Lockdown-Jams
der Bastard Assignments von Raphael Jacobs

Positionen Magazin <redaktion@positionen.berlin>
An bastardassignments@gmail.com,
Raphael Jacobs

Dear Edward, dear Raphael,

here I connect you both. Raphael has some really nice ideas to write along your videos, between essay, poem, internet commentary etc... so he will start with your first video and then we see where it goes.

Plan is:

Seit 2012 agieren Bastard Assignments als composer-performer, kreieren und performen eigene und fremde Stücke. Die Mitglieder Josh Spear, Edward Henderson, Caitlin Rowley sowie Timothy Cape verbindet ihre Verwurzelung in der experimentellen Londoner Musik- und Performance-Szene, wo sie füreinander kontinuierlich neue Stücke entwickeln und ihre Ansätze zusammenführen.

Als Komponist*in und Performer*in zugleich, als composer-performer, verwischen naturgemäß die Grenzen zwischen der künstlerischen Exekution und den partiturschaffenden Köpfen hinter musikalischen Ideen, denn die Komponist*in und Schaffende*r

gleichzeitig zu sein bedeutet die Aufführung immer auch als gleichwertigen verräumlichten Teil der musikalischen Komposition zu sehen. Composer-Performer zu sein ist eine Herausforderung und Möglichkeit sich immer wieder neuen Fähigkeiten zu stellen, andere wiederum zu ent-lernen und alle Modi Musik *zu machen* per se in Frage zu stellen. Drängender denn je hat sich diese Frage nach dem Modus von Musik machen als Performance durch die weltumspannende Pandemie gestellt, durch die alle Mitglieder der Bastard Assignments relativ abrupt in alle Himmelsrichtungen verstreut waren, im Ausland oder daheim festsaßen.

Aus dieser räumlichen Distanz und die neuen Herausforderungen gemeinsam Projekte anzugehen, haben die vier Mitglieder schnell eine Tugend gemacht und ein neues Format, ihre *Lockdown Jams* entwickelt. Für dieses Projekt wurde die Rolle des composer in composer-performer größtenteils an eine Reihe persönlich bekannter oder für ihre Praxis interessante Komponist*innen weitergegeben und in Online-Proben Performances im Zoom-Format entwickelt. Die Plattform Zoom als das neue Verbindungstool mit

dem schlichten Design und der klaren Bildschirmunterteilung war die natürlichste Wahl für Proben und Aufführung. Der spontane Charakter eines Zoom-Meetings kommt auch den *Lockdown Jams* entgegen. Denn den Improvisationscharakter einer Jam-Session behalten die meisten Beiträge der Jams auch mehr oder weniger bei, erlauben einige Stücke eben mehr Freiheit als andere. Die Lockdown Jams pendeln also zwischen einer porösen Idee wie *A Hundred Days of Yesterday* von Elaine Mitchener und Tommaso Petrolo und strikter visuell und musikalisch durchgetakteten Videos wie *Browsing, Idling, Investigating, Dreaming* von Alexander Schubert. Über den Frühjahr/Sommer-Lockdown hinweg bis zum herbst-winterlichen erneuten Lockdown durfte ich mich immer wieder live zu Proben einklinken oder fertige Performance-Videos sehen, um parallel eine Sammlung kurzer Kommentare, Textcollagen, lyrischer Betrachtungen und Analysen zu der entstehenden YouTube-Sammlung wachsen zu lassen:

Bastard Assignments is rooted in collaboration, devising, and group creation. It favours memorisation over the use of musical scores, emotional presence over reproducibility.

20. Juni 2020

An Raphael Jacobs

Hi Raphael,

List of artists in rough order:

- Alexander Schubert
- Neil Luck
- Marcela Lucatelli
- Elaine Mitchener
- Lea Anderson
- Thick and Tight
- Id M Theft Able
- Jennifer Walshe
- Alan Fielden and Oliver Dawes
- Mocrep
- Michael Brailey

22. Juni 2020

a stairwell standing walk__down stairs
 ratzisch
 fingers crossed we _____//
 / _____ walk



24. Juni 2020



Going *Browsing, Idling, Investigating, Dreaming*.

Eine Splitterwüste sinnlicher Erfahrungen tut sich auf, auf dieser Google StreetView-geführten Idee von Wales. Die Chance bei der Hand nehmen und den Körper hinter sich lassen, gleichzeitig eine ganzheitliche Erfahrung nehmen-machen. Wie können wir unsere natürlichen Sinne erweitern, wie re-kreieren und wie uns zu dieser Kreation verhalten?

Wie eine sanfte und etwas brüchige innere Stimme navigiert eine TTS, eine Vorlesestimme durch das ruckelig verzerrte Wales (in einer Idee einer ganz bestimmten Zeit als dieses GoogleStreetView-Gefährt sich auf dieser Route fand). Und unsere Ohren träumen sich in eine gurgelnd, saugend, gluckernde Wasserlandschaft, Zikaden zirpen und zwitschern, wo unglaublich weiche elektronische Sounds alles zusammenhalten und eigentlich zur endgültigen Erkenntnis rufen, dass Realität nur ein Spiel ist.

Browsing, Idling, Investigating, Dreaming untersucht in diesen verstörend reizenden

Bildern aus Sound und verzerrten Landschaften die Realität, die wir verlieren, so abgetrennt, eingesperrt. Es ist wie ein Beispiel für unseren Umgang mit Natur. Es fragt in welchem Moment eigentlich unsere Naturerfahrung in eine tadellose Kopie überschlägt, die nicht mehr Natur annähern will, sondern sie schlichtweg einverleibt. Vielleicht werden wir dieser körperlose Schatten, der durch eine Blaupause von Natur wandelt, nimmer aufhört zu wandeln und dieses Archiv von Naturaufnahmen und Dokumentation, wird die Basis neue Träume und Realitäten zu programmieren, künstlich weiterzuleben, bis wir aufhören nach diesem Körper zu rufen, der schon lange getrennt war von aller Sinnlichkeit.

*Moira hört nicht auf zu fragen
Ich will wieder ein Körper sein
und in all die Dornen rennen
Ich bin sicher, Ich kann schon wieder rennen
zwei Wurzeln sehen und davor stoppen
und über Wurzeln transzendieren
erinnerst du dich, a broken Wales summer?
sommervergessen erinnerst du mich
du warst ein besonderer Garten
kein Weg, kein Weg ins Niemandsland.
no in / out no*

3. Juli 2020

Probensession auf Zoom mit Elaine Mitchener

Schlagzeilen lesen, Wörter der Bastard Assignments einbauen, vor allem: Loslassen lernen. Das immer wieder wiederholen: Loslassen lernen. Mit Elaine Mitchener lernen, wie man sich deaktiviert und ein Objekt wird, loslassen lernen. Die vibrierende Luft untersuchen, die ein Geräusch zur Welt bringt; dieseserklärt die umgebende Luft, durch Bewegung in Schwingung gesetzt zum Instrument. Suche nach der Energie, die an einem Ort ist, der kein Geräusch, keine Schwingung hat. Vor dem Wort...war? Eine Einladung

Körperbewegung als Musik zu sehen, einen glücklichen Unfall, spontane Aktionen, die aus einem Ort kommen, der loslassen heißt. Ein Geschmack von keiner Freiheit und Freiheit verkörpern.

10. Juli 2020



rot lesen. rot riechen.
Manchmal mag ich Türen öffnen und mich zuwenden
Genieße all dein ungläubiges Stiftkekauen und erinnerst du dich mit den Stiften: Zeiten, in denen wir alle unsere Fehler gegenseitig doppelt rot unterstrichen haben und im Hintergrund das Country Mixtape und fallend
die Türen mit roten Kreuzen

den Urlaubsstrand, der Bunker hat erkunden wollen
wie wir jetzt dort an der See sein könnten, mit frierenden Brisen. Und stell dir vor wie leer all die Urlaubsstrände sein sollen, wenn wir Strand zu Hause üben
Und der Geruch der roten Bunkertoiletten – Der rote Lockdown ist ein Reisetape, wir haben 13 min Fahrt zum Strand, malen ein bisschen auf dem Rücksitz im Auto und verstecken uns in dem Geruch verblasster Sommerliebe, verstecken uns vor der Zimmersonne. Kriechen in das Stoffzelt – einmütig mit rot gemalten Lippen

15. Juli 2020

Schau dir den See an, die Straße folgt dem See ganz lose verbunden und teilt das Grasland von Wasser und Fußgängern. Fünf

Abfallcontainer bestimmen aber den Vordergrund, drei mit einem Herz und Dancing Queen Reminiszenzen präsentieren in einer großen Geste: das Grün.

Grünes Grasland, fließt um den See, eine Straße ganz lose verbunden und Grün markiert die Orte von schwarzen Herzen auf Abfallcontainern, die ins Grün fließen.

Und Pflanzen suchen Abfalleimer, träumen von einem Rapbattle von Quiche und Salat und Gras und Wind und Dünen und Sand und dem Rausch eines letzten Rascheln der letzten Zwiebelkämpfer im Frühling.

20. Juli 2020



immer noch am Strand und eine kleine Batikwelle umarmt dein
stilles Gesicht, das wartet auf mehr sich
sträubende Schattierungen in Blau

plus 500 Meter mehr, höher gelegen ist mein
Platz, da wo ich mich auskenne
Du kannst immer in Kontrolle bleiben, wenn
du bereit bist, dich auswählen zu lassen, so-
bald du mich besuchst – take a chance on me.

beach volleyball im Wasser
feat. winner takes it all und Lucatelli-Tape-
Radio
blau bleicht aus in diese Radio off-voice impro-
visation.

23. Juli 2020

Geblicheses Tape.
Kein Bedürfnis mit dem Gewinner ins
Gespräch zu kommen – the winner?
takes it all? aber wann kommt es soweit

wenn die Richter entscheiden, dass wir nicht
aufhören dürfen
Und die Zuschauer sich scheuen und lieber
unter ihren Sitzen bleiben

nichts mehr zu sagen und weiterspielen

*we finally arrived on the battlefield of emotions
what shall we do with these emotions*

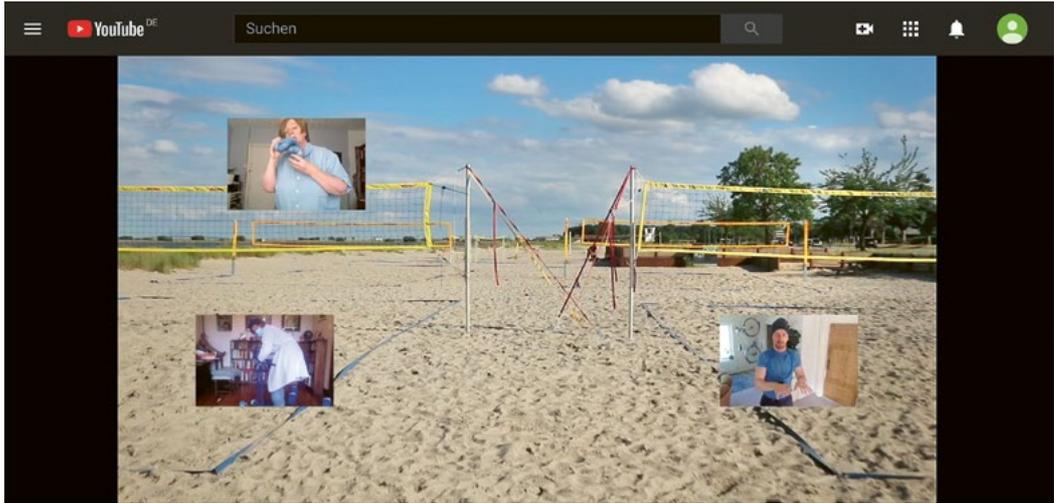
25. Juli 2020

Mit Marcela Lucatellis Tapes auf einen
Locked-up Urlaubstrip gehen, die Wolken
vorbeirauschen lassen mit ABBAs greatest
hits im Ohr. Auf diesem Trip sehen wir die
Welt reduziert in die Grundfarben eines seh-
suchtsvollen Sommers, ein Strandurlaub
destilliert in Ideen von Grün, Rot, Blau und
sonnengebleichtem Abschied. Lucatelli und
die Bastard Assignments machen den Urlaub
zu einer kontemplativen Betrachtung von
Urlandschaften durch die drei Farben,
um im letzten Tape wie eine Erinnerung zu
verblassen.

Rot: das sind rote Türen und alle Mitglie-
der der Bastard Assignments, die sich lang-
sam aus Ihrer Kleidung schälen, aus Ihrem
Zuhause schälen und als kleine Partikel, als
Bildschirme auf dem Strand auftauchen. Ein
Spiel von Zuhause und eine Übung das Haus
zu verlassen, eine Erkundung, welche Orte
man zu Hause kreieren kann.

27. Juli 2020

Blau: nach den Ausformungen von Rot, der
Kleidung, dem Verstecken und dem Öffnen
von Raum, ist das Blau die Verkörperung
der Sehnsucht nach dem Wasser, das flie-
ßende, sehnsuchtsvolle Wasser, dass die vier
mit Küchenutensilien, Plastiktüten, blauen
Filzstiften, blauen Wassersportschuhen... an-
gehen.



Grün: führt die Betrachter in das wiegende Grass, in Handlungen wie Salat pusten und eine minutenlange geistige Erfahrung, sich Grass zu vergegenwärtigen und anzufassen.

Marcela Lucatelli schafft es in Ihrer Serie unterschiedliche Formen der Performativität von Draußen im Drinnen mit den Bastard Assignments durchzudeklinieren. Es ist eine Serie, in der es darum geht, das Grass nicht nur zu vergegenwärtigen, sondern auch zu werden, das Wasser zu werden, die kleine rote Blume zu werden, eine Strandarchitektur zu werden, Raum zu werden. Mit der Einladung an die Performer*innen zu re-agieren, werden die weiten und stillen Landschaften in Lucatellis Videocollage eine Allegorie einer Idee, die wir von bestimmten Orten, wie etwa dem Strand haben. Und diese Idee ist konstituiert durch die unterschiedlichen Arten sich an diesen Orten zu verhalten. Es ist ein Spiel aus untersuchenden, performativen Bewegungen, die eine Manifestation der Idee von Strandferien werden, fast ein Reenactment von Urlaub zuhause, aber vielleicht auch verlernen draußen zu brauchen, ein Setting diese Pause vom Alltag an sich zu üben. Diese Übung gipfelt in dem Moment von Lucatellis fragendem Gesicht in der Totalen, das in die Traumlandcollage wächst wieder sie klar

dem Betrachter gegenüber positioniert und die Übung zögerlich fragend beendet.

3. August 2020

Mit Neil Luck Paranormal Activity erleben

Unter dem Titel *Every Time We Say Goodbye* lädt Neil Luck die Bastard Assignments ein, ein sphärisches Spin-Off in Manier eines American Horror Movies zu erschaffen und zollt somit Tribut den Found-Footage-Pionier*innen wie etwa den Machern von Paranormal Activity. Luck benutzt fixierte Kameraeinstellungen, die stark an Winkel von Überwachungskameras erinnern und damit schon formal ein leichtes Unbehagen verursachen, denn das Geschehen findet meist um die festgelegten Frames statt. Vage Schatten huschen, Lichtblitze fallen, plötzliche Störungen in der Kameraübertragung verzerren das Bild und das pure Horroramiente ist perfekt.

Während Wasser unnachgiebig brutal zu dem Stillleben eines Kleiderschranks, einer Eingangstür und dem Allerlei kleiner Objekte tropft, lösen sich Kaskaden hoher Frequenzen und dumpfer Töne in enger Folge aus dem Nichts. Selbst ohne Bewegung im Bild oder nur minimale Lichtveränderungen, wird alles

eine Spur vergrößert, dramatisiert im Kontext der Klangkulisse. Hinweise auf Präsenzen in wandernden Schatten auf harte Schnitte durch die unterschiedlichen, teils leeren Settings, ausgeräumte Räume, ein verlassenes Piano, das wir schon aus anderen Videos kennen und die blass-mintfarbene Tapete steigern das Unwohlsein der Leere nur. Beziehungsweise das Unwohlsein über das Unbekannte in der Leere, die die Idee von Bewegung in Klang mehr als in irgendeiner Handlung transportiert. Und schließlich wird die Kamera, das Auge ergriffen, höchst wörtlich, das Bild gerüttelt, geschüttelt und kurz bricht es ab, bevor es wieder Halt findet. Und wie sich plötzlich der leere Treppenlift in Gang setzt bleibt offen wer? und was? in dem Versuch, die Schatten zu verlangsamen, um etwas Definitives ausmachen zu können. Die Schatten, die unser Bewusstsein herausfordern etwas zu erkennen, etwas erkennen zu wollen, die Bewegung zu enttarnen in etwas erfahrbares, wiedererkennbares.

Luck lässt uns Betrachter im Dunkeln über eine zeitlich notwendige Abfolge, es könnten Geschehnisse, Schatten aus der Vergangenheit sein, sein Pianoklang aus der Zukunft, ein Echo der Gegenwart, kurzum, die Szenen sind nicht zwangsläufig gesetzt, sondern muten eher an, Überwachungsperspektiven unterschiedlicher, nur in der Montage verbundener Räume zu sein, die teilweise losgelöst sind von der Ebene des Klangs, die die Ebene der Zeit aufhebt mit asynchronen Referenzen zu möglichen Klängen der erfahrbaren Gegenstände. Mit den Perspektivwechseln, der wie selbstverständlich aufnehmenden Kameras, die auch verlassene Bildschirme in Zoom-Sessions sein könnten, spielt Luck auf die Technik der Found-Footage-Collage an, die sich besonders in Horrorfilmen großer Beliebtheit erfreut. Found-Footage hat den Reiz des Echten, der Realtime-Erfahrung, denn die Kamera ist längst beiläufiger Begleiter im Alltag und filmt als Überwachungskamera mit ihrem immer konstanten Blick auch brutal ungenekt, niemals abwendend. Beson-

ders durch die Erweiterung, welche der Videochat als Kontaktaufnahme und Verbindung in andere (private) Räume beispielsweise als Zoom-Session hat, erweitert das Genre des Found-Footage um die zahllosen digitalen Mitschnitte unseres Alltages, die Konfrontation von Dialog und Monolog, aber auch die Hilflosigkeit durch Distanz und die Brutalität des unstimmen Blickes, der sich nur auflöst *Every Time We Say Goodbye...*

Lyrics

Ev'ry time we say goodbye
I die a little
Ev'ry time we say goodbye
I wonder why a little

Why the Gods above me
Who must be in the know
Think so little of me
They allow you to go

10. August 2020

Thick and Tight. Woking

Lip Sync. Komponist des Tanzakts für ein Gesicht. Thick und Tight schichten ihre Bewegungen tief in die grotesk verzerrenden Einzelgesichter der Bastard Assignments, in einem blau-grünlichen Licht, wir mit ihnen an einem Pizza Place. Eine pathetische Einleitung wirft den Besucher der Szenerie in eine Google Maps-Welt – mal wieder, eine kleine Reminiszenz zu Alexander Schubert – ungeduldiges scrollen und zoomen, majestätische Musik und die vage Assoziation löst sich auch schon auf in einer Geste Camp-Ästhetik. Und es ist tatsächlich ein Pizza Place – wo die vier Charaktere ein Interview in Lip Sync vortragen, ein Interview vom englischen Prinzen Andrew, der jegliche Art von schweißfühltem Tanz mit einer bestimmten Frau/Mädchen zurückweist, die zuvor Anschuldigungen der Belästigung seitens des Prinzens gemacht hatte. Wie könnte er auch schwitzen, das sei ihm unmöglich, daher natürlich auch jedwede Art Annäherung. Und irgendwie kommt er

dann doch ins Schwitzen bei dem Interview, so wie der glühende Analogkäse auf der Margherita im Schwitzeofen – brauchen wir noch mehr Referenz zu unserem Pizziosa-Mafioso? Die schwitzig-ölige Pizza dreht und wendet sich aus dem Schuldofen, ist das vielleicht Andrew als Filzstiftkarikatur? Ein öliges Spielfeld, gerade wieder aufgewärmt.

Thick und Tight appellieren mit ihrer Camp-Ästhetik zum Handeln, sind aber in einer wunderbaren Balance aus geschmacklosem Trash und einer bewussten Analyse des Interviews als dramatisches Hörbuch mit Zeitzeugencharakter zur Epstein-Affäre.

Das Interview ist geladen von Anspannung, eigentlich schweißtreibender Unannehmlichkeit zwischen Befragtem und Interviewer. Die beiden Sprechenden kämpfen geradezu um die Rolle des Tonangebers in diesem Improvisationsstück, das sich bezeichnenderweise eigentlich ausschließlich in seinem Subtext aus rhetorischen Floskeln, unterschwelligem Gesten, normativen und kontextuellen Verstrickungen dechiffrieren lässt. Thick und Tight reichern das Interview um kleine musikalische und klangliche Interventionen an und machen somit den dramaturgischen Fortschritt des Interviews klarer und zeigen mit re-mixen von bestimmten Wörtern oder Sprechgeräuschen auch eine Vergrößerung der rhythmischen Sprachqualitäten der Teilnehmer.

Den Rahmen für den Lip Sync-Mittelteil bilden die aufgeräumten Google Street View-Aufnahmen als Prelude, und die diametral grotesk verzerrten Pizza-Eskapaden und Collagen, ein Finale mit Royaler Wink-Orgie. Und ein Zaun zäumt dann schließlich die ölige Winkerei, um im einstimmigen Chor Andrews präventive Behauptung im Endlos zu wiederholen.

EM: Am I right in thinking you threw a birthday party for Epstein's girlfriend, Ghislaine Maxwell at Sandringham?

PA: No, it was a shooting weekend.

EM: A shooting weekend.

PA: Just a straightforward, a straightforward shooting weekend.

EM: But during these times that he was a guest at Windsor Castle, at Sandringham, the shooting weekend...

PA: Yeah, yeah.

17. August 2020

The essence of camp, according to Sontag, is its love of the unnatural, of artifice and exaggeration. She points to its esoteric nature, amounting to a private code or a secretly shared badge of identity. Further, she states that "to talk about camp is to therefore betray it", simultaneously reinforcing and rejecting her own deep connection to the camp sensibility. She goes on to say that "to name a sensibility... requires a deep sympathy modified by revulsion", a remarkable statement considering that her own article on camp can be considered both camp in itself (in its lofty, pretentious pronouncements) and a betrayal of it (in its

Sind Thick und Tight eine surreale Parodie? Auf jeden Fall. Denn Camp ist grob, und uneingrenzbar, grenzenlose Ansammlung der Stile und eine ästhetische Idee, deren künstlerischer Ausdruck und Wert in der Zelebration des Ironischen und des möglichst Geschmacklosen wurzelt. Es ist ein Fest des Exzesses, Inversion des Gewöhnlichen, ein ostentatives Getue, einfach theatral durch und durch. Es ist ein Modus zu performen und die sogenannte Hochkultur mit der Straße zu vermengen.



25. August 2020

Screen Test ist eine Serie, die von Andy Warhol in den 1960er Jahren entwickelt wurde; es ist eine Sammlung meist kurzer, stummer, filmischer Schwarzweiß-Porträts vor schlichtem Hintergrund. Diese stillen Bilddokumente berufen sich einerseits auf die Porträtfotografie und andererseits auf die traditionellen, damals typischen Hollywood-Castingvideos, eine Melange aus Kopfbild, Karteifoto für eine Agentur und dem Eindruck, den ein Gesicht im Bewegtbild hinterlässt. Bei Warhol jedoch wird die Zeit, die ein Gesicht der Kamera ausgesetzt bis ins Unangenehme gedehnt, sodass der Screen Test ein Ringen des Modells und der Kamera wird, ein Kampf der zwei verschiedenen Augen, eine sehr präsente Zuschauer*in, Voyeur*in und ein menschliches Objekt, überwacht. Das Gesicht ist die Oberfläche, auf die das Licht geworfen wird, um in der kleinsten Regung einen Blick unter die Haut, in das Innere werfen zu können. Und das ist was Warhol auch gelingt in diesem Kampf der Augen, diese kleinen Gesten des Gesichtes zu enthüllen und den Porträtierten ein Stück ihrer Geheimnisse zu entreißen. Warhols micro-gestischen Filme – ausnahmslos still – konfrontieren uns hart mit der Möglichkeit, der Kamera nicht nur ein Auge, sondern Schmelzriegel von tausenden Augen, Betrachter*in zu sein. Doch was macht dieses Bewusstsein mit uns? In einer Videokonferenz kommt ein spannender Bestandteil zur dialogischen Konfrontation mit der Kamera hinzu, die Wahrnehmung der Kamera, die Wahrnehmung eines konkreten Anderen, was die undefinierte Zuschauer*innenmenge der Filmkamera fassbarer macht, aber auch die enthüllende Spiegelung eines Selbst, dessen was die eigene Kamera sieht.

Das Kamera-Auge, und das ist nicht erst seit exponentiellem Anstieg von Videokonferenzen so, steuert das Verhalten, beeinflusst auch, wie die kleinste Mimik-Gesten sich

anpassen und einem Doppelcheck unterwerfen, rufen den psychologischen Druck wach, sich konstant nochmal zu vergewissern über die äußere Erscheinung anzupassen. Was im Screentest noch die Offenlegung kleiner Gesten war, wird in der Selbstbetrachtung zur permanenten Selbstkorrektur. Ein Zoom-Screentest hebt das Ungewisse, den beängstigenden Blick des Vagen auf und öffnet den Raum zur verbesserten Selbstdarstellung und Selbstzügelung. Ein Anruf wird zu einer Eins-zu-Eins-Situation mit einer Einladung zur permanenten Re-Evaluierung der visuellen Repräsentation gegenüber dem Anderen. Wollte Warhol mit seinen Screen Tests die Porträt Fotografie erweitern, um die kleinen Einsichten in Mimik, die das Innere der Protagonist*innen fassbar machen sollten, so scheint die Einladung durch das gespiegelt gefilmte Selbstbild eine Erweiterung des Selfie-Genres, des Auto-Porträts, mit dem Impetus von Optimierung, Selbst-Kontrolle und Verwirklichung der eigenen Vorstellung von Selbst-Abbildung.

30. August 2020

Bewegungen vom Beginnen und nervösen Gehenlassen. Versammelt vor diesem Zoomscreen. Wir haben uns daran gewöhnt, Routinen entwickelt für diesen Aufbau.

Ein schnelles Checkup, bevor man das Haus verlässt, den Sitz des Lippenstiftes kontrolliert, Lippenstiftmomente, sind der ausgedehnte Subtext all dieser Online-Formate mit Interaktion.

Ähnlich zum Screen Test startet Elaine Mitcheners und Tommaso Petros Performance mit den Gesten der Vorbereitung und der Versicherung, eine Untersuchung von Gesten, Handlungen, die das Selbst Definierenden, das Vor und Zurück des Testens, uns Positionierens. Von dort entwickelt das Stück verschiedene Lagen, dieses Repertoire installierender Gesten zu erweitern: sich Hinsetzen wird ein fortlaufendes Beispiel für eine Reihe

kontrollierter, gezielt gerichteter Bewegungen, die immer wieder Spannung aufbauen, um sie in einem Schlag loszulassen.

Merke: Aufbau von Spannung resultiert in Abbau > Übungen, um loszulassen? Direkt daneben: undefiniertes Gemurmel, zärtlich liebevolle white-noise Bewegungen > undefinierter Zufall von Hintergrundhandlung?



2. September 2020

Loslassen, üben, loslassen, wieder anschauen. Ich wünschte sehr, dass es weniger white-noise Bewegungen geben würde, Hintergrundrauschenbewegung und mehr Fürsorge für

die scharfen Kanten der Anspannung, wenn man sich auseinanderbewegt und wieder zusammen.

Starker Beginn endet ein wenig in der Impräzision von Gesten, das mag vielleicht einer Tendenz geschuldet sein nicht vollständig loszulassen? Mitchener und Petrolo coachen die Bastard Assignments in einen starken Start – aber gibt es da wirklich ein Ziel auszumachen FRDM? Zuschauen gibt Energie bis zu einem gewissen Punkt, dann merken wir, dass da etwas feststeckt und es überdehnt ist, vielleicht. Weil wir den Punkt zum Aufhören verpasst haben zum Beispiel. Darum bleibt nur ein steifer Krampf vor Anspannung.

8. September 2020

because you are removing my smell at the bottom of a jar,
seeping
appreciating your eyes staring
infertile. – your teeth twisted mouth.
when I'd like the smell of
cherry blossoms in washington
have them, smell retained in twenty empty jars.

15. September 2020

Ein verzögertes Zusammenbrechen des Sommers, als wir kurz wieder Reisen kosten und den Bildschirm zumachen. Diese Schimmer-Sommer-Sonnen-Momente, die virale Wut abbauen und virales Sorgenmachen. Und wie wir wieder warm wurden, etwas Analogen, Warmen nahe zu kommen.

1. November 2020

Neue Lockdown-Maßnahmen?

17. November 2020

oft deinen großen Lippen zugehört wie du
wünschst
in Trance
dann das Gleis entlang spazieren und sich
einschließen in eine gläserne Box,
die in schlingernden Linien alles innen absorbiert
und die gespiegelten Bänke
in der Mitte freilässt
darauf: zwei die den Mindestabstand ausnutzen
noch näher zu rücken
zusammen näherrücken
und immergleiche Lautsprecherdurchsagen
takten den wippenden Finger, gekreuzte
Beine, schleifende
Füße nehmen den Takt der gleichmäßig
abfahrenden Busse
auf
aufstampfen, stampfen sie vorwärts eingela-
den in die Nacht

8. Dezember

Q face yoga

face yoga melbourne
face yoga method
face yoga before and after
face yoga with koko
face yoga reviews
face yoga exercises pdf
face yoga benefits
face yoga method 28 day challenge

Face Yoga und das Apology-Video. Bastard Assignments Annäherung an eine der kontroversesten YouTube-Gattungen: das Apology-Video, die reuevolle Anerkennung von Fehlverhalten, Intrigen und Machtmissbrauch, ein Handreichen nach der Gunst der Follower-Gemeinde, neben Face-Yoga-Übungen im Multiscreen montiert, Übungen die Haut zu straffen, Muskel zu erwecken und dem überstrapazierten Gesicht jugendliche Frische wiederzubringen.

Mit Jennifer Walshe spielen Bastard Assignments durch die großen YouTube-Skandale der letzten Jahre im imitierenden Lip-Sync, inklusive tränenverschmiertem Gesicht, zum O-Ton bekannter Apology-Protagonist*innen wie Makeup-Ikone James Charles, der von den vormals befreundeten Makeup-Gurus Jeffree Star und Tati Westbrook, sowie dem Comedian Shane Dawson in eine Influencer-Schlamm Schlacht gezogen.

Was wer dabei eigentlich gesagt hat und wie gelogen oder die Wahrheit ausgegraben, spielt keine große Rolle, denn mehr dem Ausdruck, sei es eine oder mehrere Begleittränen sich den Weg über die gepuderten Wangen bahndend oder die sich schmerzverzerrt ins Gesicht grabenden Fingernägel, ein Apology-Video ist nicht weniger Inszenierung als den eigentlichen Konflikt heraufzubeschwören. Jennifer Walshe schmilzt mit den Bastard Assignments all diese Gesten zusammen, bringt die verschiedenen Stimmen in einem Chor der Reue unter, in der alle Parteien im Endeffekt gleich klingen, eins werden. In diesem Konzentrat erreicht Form den Endsieg über den Inhalt, denn keiner interessiert sich für die Geste einer Entschuldigung, sondern eigentlich nur für das Selbstmitleid, welches wiederum Mitleid beim Betrachter hervorruft, vielleicht als Ersatz für echte Vergebung. Womit auch die konzeptuelle Klammer zum Face-Yoga geschlossen wäre, welches sicherlich als Vorbereitung zur Entschuldigung, beziehungsweise der Selbstmitleid-Show beiträgt und praktischerweise Referenzgrundlage für die perfekte Entschuldigungsmimik wird.

Ein offener Abschluss

Es ist schwierig so inmitten einer Reihe aufzuhören, die eigentlich nach jedem Beitrag weitergehen kann oder nach jedem Beitrag ein Ende hat. Die *Lockdown Jams* haben ein Ende. Die *Lockdown Jams* haben die notwendigen Funken sozialer Wärme, eine neue Offenheit in die Isolation gesendet. Für

mich jedenfalls haben sie immer neuen Stoff geliefert: still beobachten, laut denken oder zwischen dem Innen und Außen, on- und offline reflektieren zu können. Das Format Online-Musikperformance erlebbar und relevant zu machen, ist nun durch die weltweite Pandemie dringlicher denn je geworden. Mit Ihrem Beitrag regen die Bastard Assignments an, die gängigen und ausgedienten Formate von Musikperformance und Musiktheater zu überdenken, aufzubrechen und nahbar zu machen. Es wäre wünschenswert von den *Lockdown Jams* ausgehend die Nähe zum Publikum, eine Unmittelbarkeit von Musikperformance noch mehr zu stärken, sich dem Betrachter zu öffnen und die Jam-Session in Ihrer Form zu variieren und vielleicht in Live-Formaten zu erproben. Das wäre ein entscheidender Schritt auf dem Weg, sich den Modus Musiktheater eigen zu machen, und mit Mut zu Experiment neues wie altes Publikum

zu erreichen und über jegliches pandemiebedingte Abgetrennt-Sein von der Welt Brücken zu schlagen. Musiktheater hat und muss dem Impetus folgen zusammenzuführen, lebendig zu bleiben und aus der Mitte unseres Lebens jedem etwas sagen zu können. Es ist notwendig. ■

Raphael Jacobs arbeitet in interdisziplinären Projekten zwischen Musik, Poesie, Kostümbild und Performance. Er lebt in Antwerpen, Amsterdam und Berlin.

EN VERSION:



Aktuelle Musik

KONTRAKLANG

03.06.

BILD/RAUM/MUSIK –
Werke von Rolf Julius
und Miki Yui

19.06.

WALKING PAST
THE GARDEN OF
HESPERIDES

in Kooperation mit
singuhr – projekte

Parochialkirche, Berlin Mitte

ein audio walk von gretchen
blegen & christina ertl-shirley

Körnerpark, Berlin Neukölln



klang

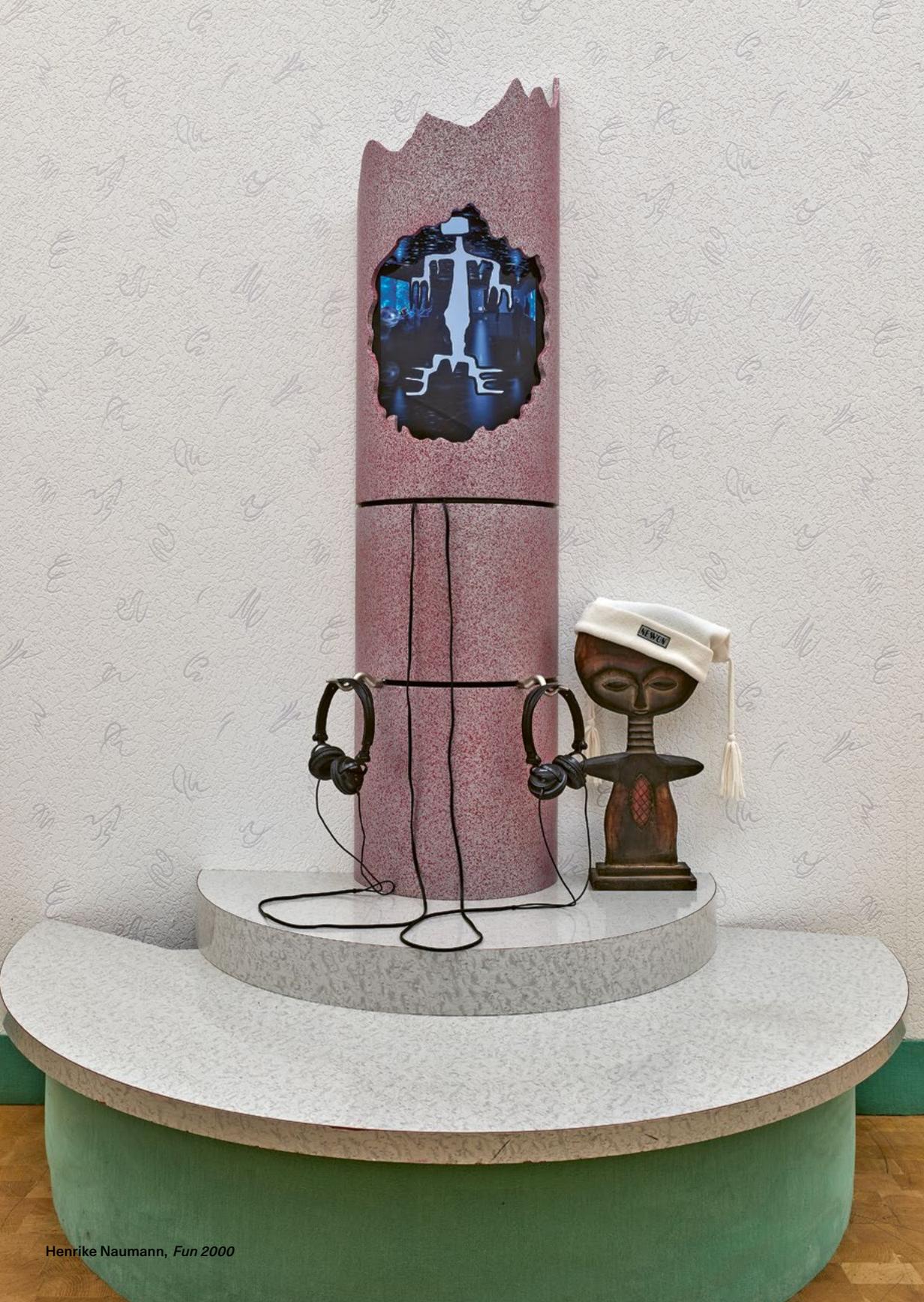
Uncompromising chamber music
Sonning celebration UNSUK CHIN
Equilibristic soloists
Music for children and youths

FESTIVAL
COPENHAGEN
MAY 27TH - JUNE 5TH



Find us at
Den Sorte Diamant
Stærekassen
Koncertkirken
KU.BE
DRs Koncertsal
etc.

www.klang.dk/en



Henrike Naumann, *Fun* 2000

Michael von Hintzenstern

Zu den einschneidenden Musikerlebnissen gehört für mich die Zusammenarbeit mit dem Kölner Trompeter Markus Stockhausen, der von 1982 bis zum Ende der DDR gemeinsam mit dem Ensemble für Intuitive Musik Weimar (EFIM) 30 Konzerte in Ostdeutschland gestaltete. Zunächst ohne offizielle Genehmigung in Kirchen spielend, gipfelte dies am 14. April 1989 im Ostberliner Theater im Palast der Republik (TiP). Seit 1970 hatte ich bereits mit seinem Vater Karlheinz Stockhausen korrespondiert, den ich 1976 erstmals bei einer West-Reise treffen konnte. Fasziniert von seinen elektroakustischen Werken, interessierten mich die Möglichkeiten der Live-Elektronik. Der Auftritt in einer illegalen Erfurter Galerie war der Auslöser, sich auch mit seinem Zyklus Intuitiver Musik *Für kommende Zeiten* zu beschäftigen. Eine Musik, die im Moment der Aufführung entsteht, prägte seither unser Wirken. Die Suche nach neuen klangfarblichen Möglichkeiten ging mit der Erweiterung des elektronischen Instrumentariums einher, das seit 1982 in den Händen von Hans Tutschku liegt: EMS-Synthesizer E und A, Mini-Moog, DX7-II, Emax-Sampler ... Geräte, die auf geheimnisvolle Weise in die DDR gelangten!

Die 1. Tage Neuer Musik zum 60. Geburts-
tag Stockhausens vom 30.08. bis 01.09.1988

in der Kirche von Denstedt lockten mit 22 bis dato in der DDR unbekanntem Kompositionen Elektronischer Musik Zuhörerschaften aus allen Teilen der DDR an.

Die Ästhetik des EFIM für Intuitive Musik war geprägt durch das Eintreten für eine bis Mitte der 1970er Jahre als »spätbürgerlich-dekadent« bezeichnete Musik. Von der II. Wiener Schule kommend, bekannten wir uns zur Darmstädter und Kölner Schule. Wir wollten frei von ideologischer Maßregelung eine eigenständige Klang-Sprache entwickeln. Der »BRD-Komponist« Stockhausen war inspirierende Leitfigur. Von 1980 bis 1990 gab das Ensemble in der DDR 116 Konzerte an 41 Orten, 39 davon in Kirchen, 23 in staatlichen Konzertreihen (Konzertsäle, Jugendclubs, Planetarien etc.), drei in Parkanlagen und vier in privaten Ateliers.

In unserer Arbeit spiegelte sich der Protest gegen den ideologischen Dogmatismus der SED-Diktatur. Wir verweigerten uns verordneter »Volkstümlichkeit« und einem »sozialistischen Realismus«, der in chorsinfonischen Werken den Arbeiter-und-Bauer-Staat bejubelte. Hanns Eisler und Paul Dessau hatten den Beweis erbracht, dass es möglich ist, einerseits auf hohem Niveau massenwirksame Gesänge zu produzieren und anderer-

seits komplexe Werke zu schreiben, die an aktuellen kompositorischen Entwicklungen teilhaben!

Uns war es wichtig, vernachlässigte Traditionslinien des Bauhauses aufzuarbeiten und in den 1920er Jahren entstandene Ideen fortzuführen. So trafen wir in Gera Kurt Schmidt (1901–1991), der Opfer der Nazi-Aktion »Entartete Kunst« und des Formalismus-Streits in der DDR war. Er hatte von 1919 bis 1924 in Weimar bei Johannes Itten, Wassily Kandinsky und Oskar Schlemmer studiert und zur Bauhaus-Woche 1923 mit Hans Heinz Stuckenschmidt (1901–1988) in Jena das *Mechanische Ballett* realisiert. In diesem Bühnenstück werden geometrische Figurinen von dahinter verborgenen Tänzern so bewegt, dass durch die Choreographie fortwährend ein überaus lebendiges, der konstruktivistischen Malerei gemäÙes Bildgeschehen entsteht. Ein abstraktes Bild, das in ständiger Veränderung begriffen ist!

Nach Zeitzeugen-Gesprächen mit den Akteuren entwickelten wir diese Idee in Weimar mit einer *Abstrakten Dia-Phonie* für multimediale Projektion und Ensemble (1987) weiter, transponierten sie unter dem Motto *Vom Klang der Sterne – Abstrakte Farbvariationen im Kosmos* ins Planetarium Jena (1989) und präsentierten sie als »Gesamtkunstwerk« im Berliner Theater im Palast (TiP): *Klang – Farbe – Bewegung* für Ausdruckstanz, multimediale Projektion und Ensemble (1990). Ein Langzeit-Projekt, dessen Endfassung 2009 in Gera uraufgeführt wurde: Hans Tutschkus *Polyvision*.

Zur Kontinuität unseres Wirkens gehören bis heute Dada-Projekte, Parkmusiken, Wandkonzerte und grenzüberschreitende Performances.

Von einer »eigenen Ästhetik« oder gar »eigenen Ästhetiken« der Komponierenden oder Musizierenden in der DDR zu sprechen, macht aus meiner Sicht keinen Sinn. Natürlich reagieren Künstler auf das gesellschaftliche System, in dem sie leben. Dies geschieht jedoch auf

höchst individuelle Weise. Die DDR war zwar von einer Mauer umgeben, doch die Komponisten setzten sich in vielfältiger Weise mit den stilistischen Entwicklungen der Musik des 20. Jahrhunderts auseinander. Manche lieÙen sich von der Ideologie des »sozialistischen Realismus« vereinnahmen, andere gingen konsequent ihren eigenen Weg. Ich empfehle den 1988 von Mathias Hansen herausgegebenen Band *Komponieren zur Zeit*, in dem sich 12 DDR-Komponisten der Jahrgänge 1905 (Ernst Hermann Meyer) bis 1941 (Udo Zimmermann) zu Problemen ihres Schaffens äußern. Hier wird auf 350 Seiten der Versuch unternommen, »in die komplizierten ästhetischen und die sie umspannenden kulturpolitisch-politischen Auseinandersetzungen etwas mehr Klarheit, Deutlichkeit, damit auch Entschiedenheit zu bringen – zum Beispiel, dass differenzierte Positionen schärfer als bisher sich zu erkennen geben.« Die Palette reicht vom *Mansfelder Oratorium* (1950) bis zur Computer-Musik – Georg Katzer realisierte 1985 in einem Stockholmer Studio sein *Steinelied*.

Paul Dessau schrieb in seinem Text *Über Kompositionsunterricht und neue Musik* (1973), dass es ihm darauf ankomme, eine Musik zu schreiben, die gebraucht und gespielt wird: »Das halte ich für sozialistisch und auch realistisch. Aber ich behaupte, dass es so etwas als Kern der Musik nicht gibt; denn die Musik ist eine Abstraktion, viel abstrakter als die Malerei und die bildende Kunst. Wenn Sie zum Beispiel die Töne »C« und »Fis« anschlagen, ... können Sie mir nicht sagen, ob das sozialistisch oder kapitalistisch ist. Jeder Komponist benutzt dieses Intervall in den verschiedenen Konstellationen.«
Fazit: Herausragende Werke überleben die Zeit – egal, ob in der DDR oder BRD geschrieben! Entdecken lohnt!

Michael von Hintzenstern ist Organist an der Liszt-Orgel Denstedt, leitet das Ensemble für Intuitive Musik Weimar (EFIM) und die Tage Neuer Musik in Weimar (seit 1988).



Henrike Naumann, *Das Reich*

Tonal ist, was du draus machst

Wie man in atonaler Musik
die Subdominante findet

SUSANNE WESTENFELDER

Ich kann die Taktart eines Werkes bestimmen. Aber was sagt mir das? Ich kann die Tonart bestimmen. Aber was sagt mir das? Ich kann den Spitzenton der Phrase finden, kann herausfinden, ob das Thema periodisch oder satzartig aufgebaut ist. Ich kann chromatische Töne zählen. Bis zwölf. Vor und zurück. Vertikalisiert zu Akkorden verarbeitet. Ich kann sogar die Pitch Class Set Theory anwenden und all die Töne von Neuem zählen. Nur ein bisschen anders diesmal. Aber was sagt mir das? Ich kann dem ›romantisch vermittelten Kontrast‹, der Art der thematisch-motivischen Arbeit entnehmen, dass ein Werk auf einem handwerklich hohen Niveau komponiert wurde, kann anhand einer elftaktigen Periode in einer Mozartsonate erkennen, dass der Typ entweder geniale Formen schaffen konnte oder vielleicht im entscheidenden Augenblick einfach abgelenkt war. Oh, ein Vögelchen! Aber was sagt mir das? Was mir an Musik etwas sagt, ist das, was ich höre. Und diese Erfahrung bleibt doch irgendwie mystisch, oder?

Nicht unbedingt. Die Funktionsharmonik ist ein geniales, und oft aussagekräftige Ergebnisse lieferndes Werkzeug, mit dem der Höreindruck einer ›westlich geprägten Hörgewohnheit‹ codiert werden kann. Dass dies möglich ist, liegt daran, dass Hörgewohnheiten sich nur langsam ändern. Hundert Jahre, sagten mir zwei Hochschullehrer, würden sie hinterherhinken. Noch immer empfinden wir eine Dominante als spannungsvoll, subdominante als ein wohliges nach unten Ziehen – Geborgenheit der Schwerkraft, die Tonika als Heimkehr. Noch immer legen wir bei Parallelklängen gerührt den Kopf schief und freuen uns heimlich an ihrer harmonischen Qualität und noch immer erfüllt uns eine aufgelöste Dissonanz mit tiefem Frieden. Sehen wir in der funktionsharmonischen Analyse ein D können wir einen spannungsgeladenen Klang antizipieren. Sehen wir zwei Zeilen untereinander, ist uns die Mehrdeutigkeit dieser Passage bewusst. Und ein neapolitanischer Sextakkord garantiert uns tief melancholisches, aber auch wohliges Bauch-

kribbeln – erkennen wir doch auf den ersten Blick durch das ›S‹ den subdominantischen Anteil dieser Buchstaben- und Ton-Kombination.

Nun leben wir aber nicht mehr in der Romantik, auch nicht in der Spätromantik. Tonale Musik und Musik, die sich leicht nach der Riemann'schen Funktionsharmonik analysieren lässt, scheint ausgedient zu haben. Wir kennen das Atonale. Und hier eine funktionsharmonische Analyse anzuwenden, um den Höreindrücken auf den Grund zu gehen, scheint paradox.

Zuletzt widmete ich mich einem Werk von Thomas Adès. *Concentric Paths*. Erster Satz: »Rings«. Die Musik von Thomas Adès: kein tonales Zentrum. Im Riemann'schen Sinne. Der Höreindruck: mit fortschreitendem Stückverlauf zunehmend dissonant, vielleicht atonal. Aber hier und da gibt es vorsichtige Anklänge, die an tonale Phänomene erinnern. Das Gefühl dabei ist das gleiche, wie wenn man Stunden nach dem Treffen plötzlich einen dünnen Hauch des Parfums des Menschen, dem man vorhin noch verliebt gegenüber saß, in der Nase hat. Eine winzige Menge, die irgendwie ihren Weg auf den eigenen Pullover gefunden haben muss. Und für eine Sekunde ist man durch den flüchtigen Duft wieder ganz da: bei dem Menschen, der bereits vor Stunden in die U-Bahn stieg.

So flüchtig äußern sich auch die tonalen Erinnerungen in Thomas Adès' Werk. In einem Vortrag am 3. Oktober 2020 im Rahmen des Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie nannte ich diese Erinnerungsschleier ›Tonale Assoziationen‹. Und ich habe versucht sie zu greifen und zu benennen, sie so einzufangen und einzuordnen, wie es Riemann mit seiner Funktionsharmonik versucht. Eingefangen wurden sie mit den Ohren.

•••

Am Anfang stand eine Höranalyse. Das Werk aufmerksam verfolgen. Mit Buntstiften, Geodreieck und spitzem Bleistift eine Zeitachse

anfertigen. Die Passagen wieder und wieder hören. Ein Gefühl dafür entwickeln, wann Akkordstrukturen im Werk einen Spannungsaufbau evozieren, wann sie die Gravitation einer Subdominante haben, den Hauch von Kitsch des Parallelklanges, wann sie zurückkehren wie eine Tonika. In verschiedenen Farben notieren, wo ich vorhaltsähnliche Verbindungen höre, wo ich Modulationen erahne, wo ich Reprisenhaftes erlebe.

Danach erst habe ich mich mit dem Notentext hingesezt. Aber die Analysearbeit war diesmal nicht vom Blick in die Partitur geprägt. Ich hatte in meinem grafischen Protokoll klar notiert, wo ich beispielsweise tonikale Wirkungen wahrnahm. Also durchsuchte ich die Passagen, auf diese Wirkung, wie sie sich erklären ließ, forschte, warum man in Takt 29 in der Piccoloflöte einen Vorhalt hört. Das Verblüffende war, dass sich auf den ersten Blick keine der gehörten tonalen Assoziationen verifizieren ließ, aber das tiefere Beschäftigen mit der Musik eine werkimmanente Tonalität aufzeigte, vor deren Hintergrund die Höreindrücke plötzlich Sinn ergaben.

An diesem Punkt geht die Einladung an alle Leser*innen raus, sich den Beginn des Kopfsatzes auf Youtube anzuhören. Auf der Videoplattform gibt es eine gute Aufnahme des WDR Sinfonieorchesters. In dem Video, in dem Pekka Kuusisto die Solovioline spielt, geht der betreffende Ausschnitt von 00:36–01:12.



Einleitung. Fokus auf der Quinte. Die Töne *g* und *d* erklingen in der Solovioline. Flageolett. Ein flirrendes Motiv, bestehend aus schnellen Sechszehnteln.

Dieser Beginn, diese Quinte formt die Erwartungshaltung der Hörer*innen. Die Tonhöhen *g* und *d* prägen sich gut ins Gedächtnis ein. Flageolett-Farbe, die Geste des Sech-

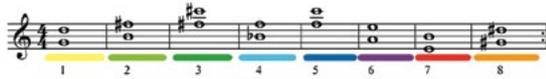


Abbildung A

zehntel-Pendels und die Instrumentation der Töne unterstützen dies. Jene auffällige Quinte der Einleitung, sie sei ab hier ›Zentralquinte‹ genannt, findet sich auch im Material des ersten Satzes wieder. Den ganzen Kopfsatz über werden die Tonhöhen über eine transponierbare Reihe von Quinten organisiert, die sich einmal abgelaufen, wiederholt.

Die Abbildung A zeigt die erste, untransponierte Fassung der Quintenreihe. Es ist jene Transposition – man kann es an den Tönen der ersten Quinte, der ›Zentralquinte‹ erkennen –, welche auch in der Einleitung erklingt.

Die einzelnen Quinten wurden farbig markiert, um im Notentext einen besseren Überblick zu gewährleisten. Sobald im Notentext ein Farbübergang sichtbar wird, lässt sich somit auf einen Blick erkennen, dass die Quinten der Reihe regelhaft angeordnet vorkommen. Ist die Reihe einmal abgelaufen, wiederholt sie sich. Durch diese Zirkulation schließt sich der Kreis durch den Übergang von Orange zu Gelb.

In der Abbildung B lässt sich der Farbübergang erkennen, der auf die regelhafte Anordnung der Quinten hinweist. Bei einigen

Abbildung B

Tönen (beispielsweise das *fis* in T. 6) lässt sich die Quinte, der sie angehören, nicht mit Eindeutigkeit bestimmen. Das beispielhafte *fis* kann sowohl als Part der zweiten Quinte (*h-fis*), aber auch als Part der dritten Quinte (*fis-cis*) betrachtet werden. Beide möglichen Partnertöne finden sich in hörbarer Nähe (Viertel=100-108) zum besagten *fis*, was die Bestimmung erschwert. Darum habe ich mich für eine doppelte Markierung des Tons in beiden entsprechenden Farben entschieden. Blicken wir zurück auf die Quintenreihe. Diese Reihe beinhaltet in sich bereits tonale Assoziationen.

[Wie lassen sich Parallelen zwischen tonalen Funktionen und einer Atonalen Reihe herstellen?]

Zunächst einmal muss eine Definition von Funktion und Wirkung verschiedener tonaler Funktionen erfolgen. Die Dominante ist ein Akkord, der seine Daseinsberechtigung über einen Spannungsaufbau, das Erschaffen einer potentiellen Energie erhält. Der Klang wird häufiger mit dissonanten Anteilen assoziiert, als es bei anderen Funktionen der Fall ist.

Die potentielle Energie der Dominante erschafft die Möglichkeit des Falls, die Möglichkeit der Schwerkraft in der Musik. Sie fällt auf den neutralen Boden der Tonika. Aber der Fall kann – anders als auf einem festen Untergrund – noch tiefer in die Welt hineinwirken. Der Akkord kann in den plötzlich weich werdenden Boden sinken. Die Subdominante ist dieser Sog ins Tiefere, der einen wohligh und sanft, wie eine schwere Bettdecke für unruhige Schläfer, nach unten drückt.

Nach solchen Wirkungen suchte ich hörend in der Quintenreihe und untersuchte daraufhin die Klänge nach kontra-

punktischen und harmonischen Strukturen, die diesen spontanen Klangassoziationen Evidenz verschafften.]

Der Zentralquinte kommt bereits durch den Stückbeginn eine besondere Wirkung zu. Ihre Tonhöhen definieren, welche Tonhöhen den Naturzustand des Werks sind, definieren, die Normal-Null, die neutrale Position. Diese Funktion kommt in tonaler Musik der Tonika zu. Dass dies in *Concentric Paths* durch die Zentralquinte übernommen wird, ist möglich, da durch die Einleitung und die Eröffnung des Stücks die Töne *g* und *d* besonders gut im Tongedächtnis verhaftet bleiben. Eine Gedächtnisstütze ist hierbei die charakteristische Flageolett-Färbung und die transparente Instrumentation, bestehend aus der überwiegenden Solovioline und der Flöte, die dem Motiv Farbe und Raum verleiht.

Die Tonika-Assoziation der Zentralquinte lässt sich aber noch konkretisieren: die Quinten der Reihe lassen sich nicht isoliert voneinander betrachten, fließen im Klangbild des Kopfsatzes stets ineinander. Innerhalb der Sechszehntellinien verschränken sie sich, in den Orchesterstimmen überlappen sie sich in Form von Liegetönen. Das *h* der zweiten Quinte beeinflusst also den Klang der ›tonikal‹ ersten. Dadurch ist der Tonika-assoziierte Klang der ersten Quinte eher als ein G-Dur, als ein g-Moll zu verstehen.

Durch die Zirkulation der Reihe leitet die letzte Quinte die Zentralquinte ein. Diese auf struktureller Ebene einleitende Funktion wird durch die chromatische Verbindung der beiden Quinten gedoppelt. Die abwärtsgerichtete Strebewirkung geht mit dem Empfinden von harmonischer Entspannung einher. Derartige Strebewirkungen und auch Entwicklungen von spannungsgeladenen zu sich entspannenden Klängen sind aus dominantischen Akkorden und ihren Auflösungen bekannt. Möchte man also die letzte Quinte als dominantisch bezeichnen, ließe sich wie folgt argumentieren: Der Tonika-assoziierte Klang lässt sich als G-Dur-ähnlich beschrei-

ben. Um einen dazu Dominant-assoziierten Klang zu finden, sucht man also zunächst nach Parallelen zwischen der letzten Quinte und einem D-Dur-Klang. Und man wird fündig: in dieser Interpretation der Tonhöhen verwechselt man das *gis* der letzten Quinte enharmonisch zu einem *as* und deutet dieses somit als tief alterierte Quinte eines D-Dur-Klanges. Das enharmonisch zu einem *es* verwechelte *gis* lässt sich auf diese Weise als None deuten. Beide Akkordtöne – die tief alterierte Quinte und die None – sind charakteristisch für dominantische Harmonien.

Durch die Funktion des Einleitens des Naturzustandes, des Tonika-assoziierten, der chromatischen Strebewirkung und der dominant-ähnlichen Tonhöhen, lässt sich also die letzte Quinte als dominant-assoziiert hören und begreifen.

Nochmal zurück zu den ersten beiden Quinten. Es entsteht – wie erwähnt – ein G-Dur-Klang. Gleichzeitig allerdings bildet sich durch das Einsetzen der zweiten Quinte (*h-fis*) ein h-Moll-Akkord. Somit lässt sich ein mediantisches Verhältnis zwischen dem Dur-Klang und dem kontrastierenden Moll wahrnehmen. Das weckt Erinnerungen an das Phänomen der leitereigenen Parallelklänge. Durch die Dominanz der Zentralquinte wird eine Hierarchie zwischen beiden Klängen hergestellt: Die Zentralquinte (*g-d*) dominiert das harmonische und melodische Geschehen. Dadurch verhält sich die zweite Quinte Moll-Parallelklang-assoziiert zur ersten Quinte und nicht etwa die erste Quinte Dur-Parallelklang-assoziiert zur zweiten.

•••

Mit Hilfe des Analyseprozesses lässt sich aus der Quintenreihe ein dreistimmiges Modell ableiten, welches starke Ähnlichkeit zu einer chromatisierten dreistimmigen Synkopendissonanzkette hat. Hörend lässt sich jene Synkopendissonanzkette als eine Vielzahl von vorhaltsähnlichen Verbindungen wahrnehmen. Doch wie schon bei den funktions-

harmonischen Klangassoziationen, muss auch hier in Anbetracht des atonalen und dissonanten Satzbildes der Vorhaltsbegriff neu gedacht werden:

[Essentiell für den Begriff des Vorhalts ist das Konzept der betonten Zählzeit. Hingegen in Adès Stück ist dieses Konzept durch permanente rhythmische Verschleierung durch Überbindungen, Liegetöne und die Allgegenwärtigkeit von kleinen Notenwerten nicht sonderlich präsent.

Ersetzt wird der Orientierungspunkt der betonten Zählzeit durch die sogenannte ›Akzentzeit‹. In *Concentric Paths* finden Betonungen nämlich oft unabhängig von Taktschwerpunkten statt. Adès gestaltet Akzentzeiten in diesen Fällen durch auskomponierte Schwerpunkte. Der Begriff des Vorhalts ist dementsprechend in diesem Kontext eine stufige Bewegung auf einer ›Akzentzeit‹, welche mit einem kleiner werdenden Dissonanzgrad des Klanges einhergeht.

Auf diese Weise entstehen Wendungen, die als vorhaltsähnlich empfunden werden, obgleich sie bei einer Analyse des Satzes keiner Definition des Terminus im Sinne einer »Dissonanz auf einer schweren Zählzeit, in welcher es eine auslösende und eine auflösende Stimme gibt«, wenn man mit Agens und Patiens argumentieren will, standhalten würden.]

Wie bereits beschrieben, tritt die Reihe innerhalb des Werkes auch in unterschiedlichen Transpositionen auf. Diese Transpositionen können von den Hörer*innen wahrgenommen werden, da sich durch den Beginn des Satzes die absoluten Tonhöhen der Zentralquinte *g* und *d* gut im Gedächtnis eingepägt haben. Die tonikale Wirkung der Zentralquinte scheint also an ihre absolute Tonhöhen gebunden zu sein.

Im Protokoll meiner Höreindrücke der ersten Rezeptionen des Kopfsatzes fielen mir

Passagen auf, bei denen ich mir sicher war, die Tonhöhen der Zentralquinte (*g-d*) wiederzuerkennen. Ein späterer Abgleich jener Aufzeichnungen mit dem Notentext zeigte jedoch, dass es sich bei den beiden scheinbar wiedererkannten Tönen *g* und *d* in Wirklichkeit um ganz andere Tonhöhen handelte. Die Erklärung für dieses Phänomen: ein modulationsartiger Vorgang.

[Eine Modulation bezeichnet einen Übergang von einer Tonart in eine andere. Damit stellt sie ein unbekanntes Zwischenstadium der Orientierungslosigkeit zwischen zwei abgezielten Bereichen dar: Höre ich eine Sonate in G-Dur und begreife hörend G-Dur als meine Tonika, meinen neutralen Zustand, kann ich mich in diesem Bereich tonal orientieren. Nun aber führt mich die Komponist*in durch eine Modulation in einen Bereich, in dem die Orientierung nebelartig verschwimmt. Durch Fixpunkte wie bekannte tonale Klangverbindungen wird dann, sobald eine neue Tonart (beispielsweise D-Dur) erreicht ist, die Orientierung wieder hergestellt.

Das Konzept der Modulation ist also nur mittels des Konzepts der Tonarten denkbar. Jenes Konzept beinhaltet in der Riemann'schen Lesart unbedingte Relativität. Jeder Akkord kann also tonikales Zentrum einer Tonart sein. Ausgeführt bedeutet das: Im Tonartenraum der ersten Tonart (in unserem Beispiel G-Dur) wird G-Dur als Heimat, als Neutralität empfunden. Der gleiche Höreindruck kommt nach dem Modulationsvorgang der neuen erreichten Tonart (D-Dur) zu, obgleich derselbe Klang in unserer ersten Tonart das Gegenteil von Ruhe, nämlich dominantische Spannung hervorgerufen hätte. Die Relativität wird hier offenbar. Ein und dasselbe Körpergefühl kann, getrennt durch nur wenige Takte des Übergangs, einem vollkommen anderen Akkord zukommen.]

Was kann in einem Werk wie *Concentric Paths* die Funktion einer Orientierung bietenden Tonart einnehmen? Oben wurde bereits dargelegt, dass die Quintenreihe stets in der gleichen Reihenfolge abläuft. Nicht nur die Zentralquinte prägt sich auf diese Weise ein, sondern auch die intervallischen Abläufe der Reihe. Dies sind die Verbindungen, die den Hörer*innen die benötigte Orientierung bieten. Außerdem ist die Zentralquinte mit diversen Parametern (Rhythmus, Klangfarbe, Instrumentation) verknüpft und wird so zu einem weiteren Anker in der atonalen Umgebung des Kopfsatzes.

Aus dieser Beobachtung folgt: Im ersten Satz des Violinkonzertes von Thomas Adès lassen sich die unterschiedlichen Kontexte der transponierbaren Quintenreihen als

erneute Ablaufen nimmt die Funktion einer bestätigenden Kadenz einer neuen Tonart ein. Die Intervallstruktur der neu ablaufenden Reihe ist den Hörer*innen vertraut – schließlich bleibt bei einer Transposition die inhärente Intervallstruktur erhalten. Die transponierte Reihe mit der neuen Zentralquinte wird also als neuer Naturzustand hörend angenommen.

Eine andere Möglichkeit ist es, einen prominent im Raum stehenden Ton als Scharnier zu gebrauchen. Um diesen Vorgang besser nachvollziehen zu können, empfehle ich das erneute Anhören der Aufnahme mit dem WDR-Sinfonieorchester. Bei 02:11 lässt sich ein *h*“ in der Solovioline wahrnehmen. Während dieses *h* erklingt, verändert sich die Umgebung des Tones. Damit ändert auch das

Ein Ergebnis [...], welches weder das Werk als Abstraktum aus Zahlen und Proportionen kennzeichnet, noch bestimmte Momente des Hörgenusses mystifiziert und verklärt.

Äquivalent zu Tonarten begreifen. Die Quintenreihe mit der Zentralquinte *g-d* stellt damit ein anderes Kontextfeld als die transponierte Quintenreihe mit der Zentralquinte *es-b* dar.

Die unterschiedlichen im Werk auftauchenden Transpositionen der Quintenreihe werden von Adès auf unterschiedliche Weise miteinander verknüpft. Diese Übergänge nenne ich ›Transitionen‹. Drei dieser Transitionswege möchte ich kurz vorstellen.

Für die erste Transitions-Technik nutzt Adès die oben erwähnte, im auf drei Stimmen reduzierten Satzbild auffindbare Synkopendissonanzkette. Diese Sequenzstruktur nutzt er wie bei einer Modulation mittels einer Quintfallsequenz. Er sucht und inszeniert einfach einen anderen ›Ausgang‹ aus der Sequenz. Hat er diesen Ausgang gefunden, lässt er die neue Quintenreihe in der erreichten Transposition erneut ablaufen. Dieses

h seinen Kontext. Vorher befindet sich das Werk innerhalb der Quintenreihe mit der Zentralquinte *es-b*. In dieser Reihe ist das *h* Teil der zweiten Quinte. Durch jenen derartig prominenten Einsatz richtet sich – wie die Nadel eines Kompasses nach dem stärksten Magnetfeld – die Quintenreihe nach ihrem prominentesten Ton aus und macht ihn auf diese Weise zum Bestandteil der neuen Zentralquinte *e-h*. Die Reihe läuft danach in der neu erreichten Transposition (also mit *gis-dis*, etc.) weiter.

Eine dritte Transitionsmöglichkeit bietet das hohe Dissonanzpotential der Quintenreihe. An einigen Stellen verdichtet Adès die Reihe so sehr, dass es nicht möglich ist, die Orientierung darüber zu behalten, an welchem Punkt der Reihe man sich gerade befindet. Das durch die Verdichtung entstehende dissonante Konglomerat nutzt Adès dann, um danach prominent eine neue Zentralquinte

und damit eine neue Transposition der Reihe zu präsentieren. Eine diatonische Modulation über einen gemeinsamen Klang beider Tonarten – ein Cluster – wenn man so will.

•••

Selbstverständlich setzt der hier vorgestellte Analyseansatz ein geschultes Gehör voraus, es bildet schließlich die Grundlage zur Forschung nach tonalen Assoziationen. Doch die Hörtradition, in der ›das westlich geschulte Gehör‹ tief verwurzelt ist, setzt dieser vermeintlichen Subjektivität klare Grenzen. Werke von Komponist*innen, welche eben diese Hörtradition teilen und damit bewusst oder unbewusst nach Gehör arbeiten, können so erst in Gänze erschlossen werden. Ich bin der Überzeugung, dass durch ein verstärktes Einbinden des Höreindrucks in die Analyse atonaler Werke ein Ergebnis geliefert werden kann, welches weder das Werk als Abstraktum aus Zahlen und Proportionen kennzeichnet, noch bestimmte Momente des Hörgenusses mystifiziert und verklärt. Die Rührung durch die Subdominante in der atonalen Umgebung sollte nicht zugunsten von Zahlenreihen ignoriert, sondern in die Betrachtung des Werks integriert werden. ■

Susanne Westenfelder kommt (wie man so schön sagt) von der Geige, studierte aber Regie und Musiktheorie an der HfM Berlin. Sie arbeitet als Musikredakteurin beim Radiosender rbbKultur und betreut die Social-Media-Redaktion des Ultraschall-Festival Berlin. Seit dem Sommersemester 2021 hat sie Lehraufträge in Würzburg, Potsdam und Berlin inne.

aDevantgarde.16

**Music Festival
Made by Composers**



Grenzen

**3. bis 13.
Juni 2021**
aDevantgarde.de

Frank Kämpfer

Mit Paul Dessaus Oper *Einstein* durchs Leben

Musik wie eine Grammatik: Texte verdeutlichend! Figuren und Vorgängen ihnen innewohnende Widersprüche hervortreibend! Sprache, szenisches Spiel, Ausstattung und Licht, alle Medien des Theaters in Widerspruchsgefüge bringend, auf dass sie sich wechselseitig erhellen und kommentieren! Dass dies eine Möglichkeit sei, Welt wahrzunehmen und politisch zu denken, dazu eine ihrer Zeit adäquate Ästhetik, ein Fortspinnen Brechts, ein Maß für gutes Musiktheater – all dies habe ich an Paul Dessaus Oper *Einstein* gelernt. Zweifellos: das intensivste Theatererlebnis in meiner Jugend. Gerd Rienäcker hatte am Ende meines Studiums beschlossen, dass dieses Werk Gegenstand meiner Diplomarbeit sei und ich rannte mit 25 wie ein Besessener unendliche Male durch den Klavierauszug und die Plattenaufnahme. War zuweilen ratlos dabei. War zuweilen beglückt, wie Komponist Dessau und Librettist Mickel mit Hilfe Mozarts und Bachs die drei Hauptfiguren des Männerstücks abwechselnd radikal demaskierten und von einer absurden Situation in die nächste trieben. Das korrespondierte durchaus mit meiner Berliner Alltagswahrnehmung. Mir war schnell klar, dass der Plan jener Physiker, mit dem Bau gefährlicher Bomben gegen gefährliche Bomben vorzugehen, einer Tragikomödie glich, und ich lachte, als sie im 3. Akt in der Ewigkeit Bier tranken und Ball spielten mit den Planeten. Ich ahnte nur nicht, wie konsequent die Weltpoli-

tik die Opernhandlung nachahmen würde und dass das Stück Jahrzehnte lang mein Begleiter sein würde. Dem Komponisten, der 1979 verstarb – ein gebürtiger Hamburger, Jude und Kommunist, Lehrer und Beschützer manches DDR-Avantgardisten – bin ich übrigens niemals persönlich begegnet. Sein *Einstein* aber geleitete mich. Zunächst beim Verstehen lernen von Theaterarbeit – etwa von Ruth Berghaus und Peter Konwitschny. Auch beim Berufseinstieg bei der Zeitschrift Musik und Gesellschaft und im März 1989 bei Radio DDR II. Später als Gegenstand oder Musiklieferant für Sendungen beim Bayerischen Rundfunk und beim Deutschlandfunk. Viel später in Gestalt eines Vortrags an der Musikhochschule Hannover, der heftig aufscheuchte, bei dem ich die Oper nunmehr nach gender- und klimapolitischen Implikationen absuchte. Schließlich bei meinem Kölner Forum neuer Musik 2017 – als Denk-hintergrund bei unserer Wiederaufführung von Friedrich Schenkers *Missa nigra* mit David Smeyers und Studierenden der Hochschule Köln. Ich begriff in jenem Jahr: *Einstein*, komponiert kurz nach Zimmermanns *Die Soldaten*, uraufgeführt 1973 in Ostberlin, war die erste Oper des Anthropozäns.

Frank Kämpfer ist Redakteur, Produzent und Veranstalter neuer Musik im Deutschlandfunk Köln. Seit 2002 leitet er das Kölner Forum neuer Musik. Er interessiert sich heute für postkoloniale Diskurse, Nachwuchsförderung, Musik & Gender.



Susanne Stelzenbach

Während meines Studiums an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin gab es ein von Paul-Heinz Dittrich initiiertes Konzert mit (für damalige Verhältnisse) »bürgerlich-dekadenter« Musik. Auch wenn ich mich nicht mehr an das genaue Programm erinnere, bleiben mir die Konzentration und Spannung im voll besetzten Saal der Hochschule und die für mich wirklich Neue Musik nachhaltig in Erinnerung. Später, als ich bereits als Pianistin zeitgenössischer Musik unterwegs war, beeindruckten mich die Konzerte der Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler« aus Leipzig. Aktuelle Musik aus dem »Westen« kennenzulernen oder Partituren zu ergattern war nicht leicht. Als Pianistin haben mich in diesem Zusammenhang das Studium und die Interpretation der Werke von Karlheinz Stockhausen (*Mantra*) und György Ligeti (*Monument Selbstportrait Bewegung*) entscheidend geprägt.

Jede Musik ist untrennbar mit dem persönlichen und gesellschaftlichen Umfeld des Komponierenden verbunden. Viele Komponisten der Vorwendezeit zeigten, dass es möglich war, Musik jenseits des bestehenden politischen Systems zu schreiben. Wunden Texte verwendet, war es schwieriger und es kostete viel Energie, sich der Zensur des Staates zu entziehen.

Nach der Wiedervereinigung wurde vieles ins geeinte Land übernommen. So waren die Konstellationen anfangs ähnlich. Die Musik Biennale, das in Ost-Berlin gegründete Internationale Fest der zeitgenössischen Musik, wurde bis 2001 durch die Berliner Festspiele fortgeführt.

In dieser Zeit wurde auch regelmäßig Musik von Komponierenden aus der ehemaligen DDR aufgeführt. Im Rahmen der Konzertreihe Unerhörte Musik Berlin gab es für Interpret*innen und Komponierende aus dem Osten die Möglichkeit, Arbeiten vorzustellen

und sich darüber in ungezwungener Atmosphäre auszutauschen.

Zahlreiche Musiktheater-Projekte und MusikTheaterInstallationen konnte ich in dieser Zeit in Co-Autorenschaft mit dem Komponisten Ralf Hoyer u.a. im Hebbel-Theater Berlin realisieren und dabei auch viele Werke anderer Künstler*innen intensiver kennenlernen.

In den inzwischen über 30 Jahren nach dem Mauerfall hat sich viel verändert. Zunehmend gibt es Komponistinnen und nicht nur Komponisten. Berlin ist international und nicht nur von Ost-West geprägt.

Jede Musik, jede Kunstform hat ihre eigene Ästhetik. Werke werden nur überleben, wenn es Interpret*innen, Musikwissenschaftler*innen oder Kurator*innen gibt, die sie schätzen und sich dafür einsetzen. Viele Kompositionen aus dem ehemaligen Osten, dabei besonders Werke der Vorwendezeit, sind es nach meiner Meinung wert.

Neben meiner kompositorischen Tätigkeit bin ich Leiterin des Festivals *pyramidale* in Berlin Marzahn-Hellersdorf. Zu einem übergreifenden Thema kommuniziert zeitgenössische Musik mit anderen Kunstgenres und mit dem Publikum. In diesem Berliner Bezirk spürt man die Ost-West-Problematik hautnah. Das Festival verfolgt das Ziel, der zeitgenössischen Musik im Berliner Bezirk Marzahn-Hellersdorf einen Raum zu geben und Publikum aus ganz Berlin und darüber hinaus anzulocken. Dabei hören wir oft, dass Gäste von auswärts dankbar sind, weil sie ohne die Verbindung mit diesem speziellen Event diesen Bezirk nie kennengelernt hätten. »Informieren sie uns bitte weiter« heißt es dann. Im September 2021 feiert die *pyramidale* unter dem Motto TRANSITION ihr 20-jähriges Bestehen.

Susanne Stelzenbach, geboren in Reudnitz (Thüringen), lebt als freischaffende Komponistin und Pianistin in Berlin. Ihr Werkverzeichnis umfasst nahezu alle Gattungen, darunter elektronische Musik, Musiktheater, Orchesterwerke und Texte. Neben ihrer kompositorischen Tätigkeit ist sie die künstlerische Leiterin des Festivals *pyramidale* in Berlin Marzahn-Hellersdorf.



Einfach BOOM gemacht

Musikalische Zeitgenoss*innen
in Chemnitz

JULIANE SCHWARZ-BIERSCHENK

BOOM – unter dieses lautmalerische Motto stellte der Freistaat Sachsen seine Präsentation von 500 Jahren Industriekultur im Rahmen der 4. Sächsischen Landesausstellung 2020. Die dezentral in mehreren Städten präsentierte Schau zeigt schwerpunktmäßig das materielle Erbe dieser ostdeutschen Industrieregion: Silber, Kohle und Textilien, Maschinen, Eisenbahn und Automobile prägten die Kultur- und Sozialgeschichte einer der europäischen Zukunftsregionen. Die Resonanzen der Materialien, Maschinen und Räume des BOOMS hörbar zu machen, nahm sich Vom Klang der Maschine vor. Die Konzert- und Vortragsreihe belegt, dass es Stadt und Freistaat in Form der Kulturstiftung sich angelegen sein lassen, die vielfältigen Verschränkungen von Industrialisierung und Musikschaffen in der Stadt und darüber hinaus neu zu kontextualisieren. Vom Klang der Maschine – das soll auch ein neues Nachdenken über Vergangenheit, Gegenwart und mögliche Zukünfte der Musik im ehemaligen Karl-Marx-Stadt einläuten. BOOM in Chemnitz – der Europäischen Kulturhauptstadt 2025, wo man nun also kulturelle Bodenschätze schürft und fördert.

Vom Klang der Maschine

Im akustischen Zeichen des BOOMS lenkt Vom Klang der Maschine das Ohrenmerk auf klang- und medienästhetische Prozesse und Resultate des soziokulturellen Wandels durch Industrialisierung(en), die nicht nur die politische und ökonomische Lebenswelt signifikant geprägt haben,



sondern auch die Künste – nicht zuletzt auch die Musik. Manifeste wie Ferruccio Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907) oder Luigi Russolos futuristische Ausrufung der *Geräuschkunst* (1913) sind sinnliche und emotionale Resonanzen auf die Eindrücke industrialisierter Lebenswelten – und wurden im Rahmen der Revue *Maschinen-Rhythmen* bei »RAW meets Boom« im Eisenbahnmuseum präsentiert, an einem Erinnerungsort der frühen Industrialisierung also. Aufgeworfen werden hier letztlich anthro-

pologische Grundfragen zur Rolle der menschlichen Interpret*in in der Gegenwartsmusik und ästhetische Ambivalenzen des menschlichen Schaffens zwischen Musik, Physik und Elektrotechnik. Das »Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« fasziniert: Die auratischen Anfänge der Photographie, die wie von Geisterhand bewegten Tasten eines Reproduktionsklaviers und die scheinbar unerklärlichen Klänge eines Aetherophons sind im Freudschen Sinne »un-heimlich« – indem sie das Vertraute, die »heimelige« Welt der Musik in »unerhörten« Medientechnologien beschwören.

Die Hochindustrialisierung mit ihren Laboren und Experimentalanordnungen elektrisierte die musikalischen Ausdrucksformen – und stellte gleichzeitig Grundfragen künstlerischen Schaffens infrage: Hypervirtuose Maschinen rütteln an der menschlichen Interpret*in; zwischen Sender (Musiker*in) und Empfänger*in (Publikum) muss nicht mehr zwangsläufig eine Bühne stehen. Dafür genügen nun zunehmend potente Sende- und Empfangsmedien, vom Radio bis zu Youtube und Spotify. Die akustische Ebene der industriellen Evolution verläuft kongruent zur Geschichte der Medienmusik – durch die Anna Schürmer in ihrer Lecture beim Klang der Maschine einen »audiovisuellen Parcours« absteckte: von der Mechanisierung über die Elektrifizierung und Konkretisierung bis zur »Zukunftsmusik« im Zeichen von Künstlicher Intelligenz und den erweiterten Realitäten der digitalen Ära.

»art of the state«: Zwischen Arbeiterkultur und Werksorchester, AG. Geige und Medienkunst

Um 1900 wird Leipzig mit der maschinellen Fertigung von Musikautomaten und Reproduktionsklavieren zum BOOM-Ort des Instrumentenbaus im Zeichen der ersten Industrialisierungsphase: Fabriken schießen aus

dem Boden und schreiben die Geschichte der Region als Hochburg des Instrumentenbaus mit technischen Mitteln fort; aus der Musikkultur entsteht eine ganze Musikindustrie, deren Blüte erst das Grammophon und schließlich das Radio in den 1930er-Jahren beendet, wie die Forschungsarbeiten von Dr. Birgit Heise am Musikinstrumentenmuseum und Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig belegen. – Rund 100 Jahre später und 85 Kilometer südöstlich hat der Pianist und Komponist Wolfgang Heisig beim Chemnitzer Klang der Maschine einen Bogen aus der BOOMphase des Musikautomatenbaus in die digitale Zukunft geschlagen: Fasziniert vom Werk Conlon Nancarrow (1912–1997), erwarb Heisig eine Hupfeld-Phonola und ließ sich eine PC-gesteuerte Stanzmaschine bauen, um die Kompositionen herstellen und aufführen zu können. Durch die Rollentechnik kann er eigene und zeitgenössische Werke für Selbstspielerklaviere bearbeiten und vervielfältigen. Nancarrow's Gesamtwerk hat Heisig inzwischen in einer weltweit einzigartigen Edition erschlossen.

Nun verläuft Musikgeschichte nicht nur entlang industrieller, sondern auch sozialhistorischer Wendemarken. Exemplarisch zeichnet K.-G. Schroll diese in seiner Geschichte der Konzertina- und Bandonionvereine in Sachsen und Deutschland nach und verankert damit nicht nur eine Instrumenten(bau)tradition am Ursprungsort – nachweislich gebührt dem Erzgebirge das Verdienst der Entwicklung von Konzertina und Bandonion – sondern belegt auch die Bedeutung der organisierten Laienmusikbewegung für die Arbeiterkultur wie auch für die industrialisierten Regionen jenseits der urbanen Zentren.¹ Dass Jürgen Karthe und sein neues Chemnitzer (nicht nur) Tango-Ensemble Carl-Friedrich diese Tradition gerade jetzt wieder zu neuem Leben erwecken, ist da mehr als ein schöner Zufall.

Kulturpolitische Parameter der Arbeiterkulturbewegung und des sozialistischen Internationalismus greifen im Falle von Chemnitz zwischen 1945 und 1989/90. Auch in Karl-Marx-Stadt, nach der Umbenennung 1953 erklärtermaßen ein symbolischer Ort des wissenschaftlichen Sozialismus und der Arbeiterbewegung, wurden Massenslieder der Arbeiterchöre zum musikalischen ›art of the state‹ – zu Staatskunst. Jedoch arbeiteten sich auch die vordergründig staatstragenden Laienensembles an politischen Vorgaben ab, gerieten insbesondere in späteren Jahren der DDR in den Verdacht der politischen Unbotmäßigkeit – in Chemnitz/Karl-Marx-Stadt seit jeher ein sine qua non der (Klang)Kunst. Eine oral history der Werksorchester und -chöre täte not, denn derzeit sind die Geschichten des Karl-Marx-Städter Musiklebens abseits der Institutionen überwiegend in persönlichen Chroniken und individuellen Erinnerungen der Zeitzeugen aufgehoben – letztere oftmals nach wie vor musikalisch aktive Ensemble-Mitglieder. Ensembles wie das Sächsische Sinfonieorchester oder das Trio Quijote pflegen gewissermaßen das Erbe der ursprünglich einmal staatlich protegierten Laienmusikbewegung weiter, haben sich diese doch in der Nachwendzeit aus Werksensembles und Singeclubs heraus als Vereine oder Künstler-Kollektive neu formiert. Mit den musikalischen Zeitgenoss*innen von überregionaler Bekanntheit teilen sie ein klingendes

1 Karl-Georg Schroll. *Bandonionvereine: Vereint – Beliebt – Vergessen. Arbeitermusik zwischen ›Lust und Leben‹ und ›Profitum‹*. Wiltingen: blattFuchs, 2020.





Bekennnis zu Freigeistigkeit und Subversion. Ebenso wie die Existenz im Paradoxon eines programmatischen Stadtnamens – schreiben doch die meisten der in den 1980er Jahren Aktiven der Stadt eine Sonderposition in punkto künstlerischer Liberalität zu. Nicht nur im Untergründigen und den Nischen des Kulturschaffens, auch in den Institutionen Theater und Oper wehte ein liberaler Geist, wie der Multimedia-Künstler Olaf Bender und der Künstler Jan Kummer unabhängig voneinander betonten. Neben klingenden Namen wie Gwisdek,

Harfouch, Mühe oder Castorf seien es dem Künstler Frank Raßbach zufolge auch die Uraufführungen zeitgenössischer Opern gewesen, durch die sich die Stadt einen progressiven Ruf in Künstler*innenkreisen erworben habe.

Auf maschineller Ebene prägten Maschinen aus Textil- und Eisenbahnindustrie, Informationstechnologie und Maschinenbau den Chemnitzer Sound. Entscheidend war, was gemacht wurde. Und wie die Industrie, so die Kultur. Das zumindest legt die AG. Geige nahe – eine herausragende Vertreterin der sogenannten ›Anderen Bands‹, die zwischen 1986 und 1993

den Sound der Wende mit Happenings zwischen Avantgarde und Punk, Free Jazz und Elektropop intonierten. Synthesizer und Tonbandgeräte, Gitarre und (Sprech-) Gesang, Super-8-Filme und dadaistische Kostüme bestimmten die multimedialen Bühnenperformances des unkategorisierbaren Avantgarde-Kollektivs, dessen Inspirationen im Chemnitz der späten 1970er wurzelten: etwa in der transmedialen und nonkonformistischen Klang- und Sprachkunst eines Carlfriedrich Claus oder in den provokativen Aktionen der Künstlergruppe Clara Mosch, die in Chemnitz das experimentelle Spiel zwischen den Künsten pflegten.

Den Sound von Karl-Marx-Stadt an der Wende zu Chemnitz komplettieren die improvisationsfreudigen Protagonisten der Free-Jazz-Szene – etwa das Saxophontrio Kartoffelschälmaschine (Klaus und Gitte Hähner-Springmühl, Frank Raßbach) oder die experimentalpunkigen Konzerte und Kassettenaufnahmen von Die Gehirne (Florian Merkel, Claus Löser) und anderen subversiven Kollektiven. Gemeinsam war ihnen das Nischendasein infolge der bewussten Abkehr von staatlich sanktioniertem Kunstschaffen: Von »angstlosen Grenzüberschreitungen« und »anarchisch erlebter



Selbsterfahrung« im Künstlerischen spricht der Autor Ronald Galenza in seinen Erinnerungen an den »Kollektiven Kontertanz« in der Anthologie des Ost-Punk *Leck mich am Leben*.² In der »allgegenwärtigen Langeweile in der DDR« sieht Henryk Gericke ein treibendes Motiv für die Happenings aus den sich verschränkenden Szenen von Maler*innen, Lyriker*innen und art-Punker*innen.³ Solche »Mobilisierung des eigenen Phantasieapparats gegen die Restriktionen« in den Kunst-Punk-Projekten der 1980er Jahre spielt für den Ausstellungsmacher Christoph Tannert in und mit den schmalen Räumen »zwischen DDR-Alltag und Absurdistan.«⁴ Diese »Traditionen des Schrägen«, so der Sänger von Die Gehirne Frank Maibier,⁵ waren der Humus, auf dem der experimentierfreudige Eigensinn der AG. Geige gründete, die sich über die Wende hinaus den Ruf von ›Residents des Ostens« erspielten – aber was ist heute geblieben von den langkünstlerischen Grenzüberschreitungen der 1980er Jahre?

2 »Kollektiver Kontertanz« in: Frank Willmann, Hrsg. *Leck mich am Leben: Punk im Osten, neues leben* Berlin, 2012, S. 7–16

3 Henryk Gericke: »Tanz den Kommunismus« in: Willmann, Hrsg. 2012, S. 37

4 »Die Ambivalenz des Kunst-Punks«, in: Alexander Pehlemann und Ronald Galenza (Hrsg.), *Spannung – Leistung – Widerstand: Magnetband untergrund DDR, 1979–1990, Zonic spezial, verbrecher* verlag Berlin, 2006, S. 33

5 Frank Maibier experimentiert als Künstler mit ephemeren Materialien und labilen Konstruktionen, er ist einer der maßgeblichen Köpfe hinter dem Kunst- und Kommunikationszentrum welt-echo, Nachfolger des alternativen Clubs voxxx, der Club, Galerie, Konzertort und Kino unter einem Dach vereint.

6 »Kulturhauptstadt Europas: Womit hat Chemnitz das verdient?«, in: *Die ZEIT* (9.11.2020)

Mauer(Ver-)fall und Zukunftsmusik

Dem antinormativen Klangtreiben der späten DDR-Jahre wurde durch die Wende 1989/90 ein wesentlicher Reibungspunkt entzogen. Die Herausforderungen stellten nun nicht mehr die Restriktionen des politischen Systems dar, sondern ökonomische Zwänge des Wettbewerbs: Von der Mauer zum Markt. Die Region musste nicht nur das Ende des sozialistischen Staates, sondern auch das Brachfallen ihrer Industrie und den beispiellosen Exodus einer jungen, chancensuchenden Generation erleben –

Dem antinormativen Klangtreiben der späten DDR-Jahre wurde durch die Wende 1989/90 ein wesentlicher Reibungspunkt entzogen.

die Erinnerungen der Menschen pendeln angesichts der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Veränderungen zwischen der Feier »völlig unrentabler, aber legendärer Parties im voxxx« (Olaf Bender) und bisweilen radikalem Rückzug.

Auf akustischer Ebene wirkte die Wende – der Verfall der Schwerindustrie, der Aufbruch ins Ungewisse und die Rückschläge der Transformation – offensichtlich inspirierend: Carsten Nicolai, aka (alva) noto, Großmeister der Medienkunst, ist 1965 in Karl-Marx-Stadt geboren. Die Nähe zur Industrie mag seine Hinwendung zum Medialen und Virtuellen geprägt haben, der ›Mauer(Ver-)fall‹ sich in seinen von Glitches durchzogenen Audiovisionen spiegeln – geprägt hat ihn zweifelsohne die spezifische kulturelle Infrastruktur der Stadt: »Es gibt keine Kunsthochschule, das Akademische war nie besonders wichtig, deswegen hat sich eine recht individuelle Sprache entwickelt, die immer außerhalb des Kunst-Mainstreams lag. Die Szene ist bis heute von Autodidakten geprägt«,⁶ sagte Nicolai Ende

2020 in einem Interview mit der ZEIT – und diese Einschätzung teilen Weg- und Altersgenoss*innen. Frank Maibier schreibt dem Autodidakten-tum die ungebrochene Experimentierfreude und unerschrockene Schrägheit der Chemnitzer Szene zu; Olaf Bender betont die künstlerischen Freiheiten, welche die Abwesenheit einer Traditions- oder Schulbildung mit sich bringt. »Wenn man's nicht selber macht, macht's eben keiner« – dieses Bewusstsein fördert unorthodoxe Herangehensweisen und prägt den Macher*innen-Geist in der Chemnitzer Musikszene – das liegt für Jan Kummer, Gründungsmitglied der AG. Geige, ebenso auf der Hand wie die Notwendigkeit, die bestehenden Freiräume für nachwachsende Künstlergenerationen kultur- und kommunalpolitisch zu bewahren – zumal angesichts der Härten der Corona-Pandemie.

»Die Stadt ist ehrlich«, beschreibt Carsten Nicolai die Ausstrahlung seiner Heimatregion, der nicht nur dank des industriebedingten Spottnamens ›Ruß-Chamtz‹ ein gewisses Schmuttelimage anhaftet. Aber – was ist schon schön in der Kunst? Die unschöne Begleitmusik der Nachwendzeit, schon vorgespurt im Konflikt jugendkultureller Strömungen zwischen Punks und Skins und den latent die DDR-Zeit überdauernden Ressentiments ganz alter Prägung, wuchsen sich aus zu einer neonazistischen Szene – gipfelnd im rechtsextremen Mob, der 2018 Chemnitz in Ausschreitungen heimsuchte. Und doch erkennt Carsten Nicolai auch hier Chancen für die designierte europäische Kulturhauptstadt 2025: »Gleich 2018 gab es ein Konzert mit 65.000 Besuchern in der City, das deutlich gezeigt hat, dass die Stadt absolut nicht einverstanden ist mit ihrer Vereinnahmung durch diese Extremisten. Auch die Kulturhauptstadt-Bewerbung ist eine Antwort der Chemnitzer auf das, was hier geschehen ist.«

Mit #wirsindmehr zeigte sich das enorme soziale Kapital der bottom-up gewachsenen künstlerischen Netzwerke von Chemnitz. An diesem Geist orientiert sich die Stadt mit ihrem Bestreben, über den Prozess der Kulturhauptstadt Künstler*innen, Macher*innen und Stadtgesellschaft zu vernetzen und über gemeinsames kreatives Machen den Trend zum resignativen Rückzug weiter Bevölkerungsteile aus dem öffentlichen Leben der Stadt umzukehren. Tatsächlich geht es für die künftige Kulturhauptstadt darum, das eigene Selbstverständnis den neuen Realitäten anzupassen: »Sie muss das, was sie gerade behauptet, nämlich sich als Kulturort zu begreifen, auch wirklich leben«. Chemnitzer Kunst zeigt paradigmatisch, wie die Metamorphose von Stätten der Industrie(kultur) zu produktiven Orten der Kultur(industrie) gelingen kann:

Clubs wie das Atomino [...] und Kinos [sic] wie das weltecho. [...] Projekte, die nie große Sponsoren oder Förderer hatten, sondern einfach engagierte Betreiber. [...] Natürlich die sozialistisch geprägte Architektur der Innenstadt, die fantastischen Ensembles der Industriearchitektur; das Kosmonautenzentrum Sigmund Jähn und sicherlich auch das Fritz-Heckert-Gebiet, das zweitgrößte Neubaugebiet in der DDR. Andererseits auch ein Viertel wie den Kaßberg, der eine warme Urbanität und Intellektualität ausstrahlt.





Osten nicht nur als geographische Größe zu verstehen, sondern die damit auch verbundene biographische Prägung in den Prozess einzubeziehen ist ein zentrales Anliegen in den Plänen der kommenden Kulturhauptstadt. Das Immaterielle der Stadtkultur verortet sie dabei in eben jenen Zuschreibungen, die musikalische Zeitgenoss*innen in Chemnitz stark machen: Autodidaktentum und ›maker-spirit‹, unorthodoxe Herangehensweisen und die Freiräume abseits des Kunst-Mainstreams. Ganz konkret räumlich bietet Chemnitz als Ort schlichtweg Platz und (Frei-)Räume für die Kunst, wo man niederschwellig Veranstaltungen organisieren kann – das

macht die Attraktivität von Chemnitz nicht nur für junge Veranstalter*innen wie Chris Münster aus: neuere Initiativen wie das Bandbüro, das retrofuturistische Kassettenlabel IN:EX, die Vernetzungsplattform spektrum chemnitz für junge elektronische Musik entfalten ihre Aktivitäten

Osten nicht nur als geographische Größe zu verstehen, sondern die damit auch verbundene biographische Prägung in den Prozess einzubeziehen ist ein zentrales Anliegen in den Plänen der kommenden Kulturhauptstadt.

in unpräziser Nähe zu Ensembles wie Andreas Winklers ensemble 01 mit seiner Reihe *Klangwerk Neue Musik*, den explorativ-verschmitzten Materialklangprojekten von *Klangpark* mit Steffan Claußners Ensemble oder raster media, die (unter den Namen raster music und raster noton) seit 1995 bahnbrechende elektronische Musik made in Chemnitz and worldwide veröffentlichen.

Und auch in den Industrien der Region, die heute größtenteils brachliegen, liegen Potentiale für eine Chemnitzer Zukunftsmusik. Dass Industriedenkmälern eine besondere Ästhetik innewohnt, ist spätestens seit dem Wandel des Ruhrgebiets zur Kulturhauptstadt RUHR.2010 Konsens – und macht auch den besonderen Reiz von Chemnitzer Locations wie musealen Ringlokschuppen oder Straßenbahndepots, ehemaligen Spinnereimaschinenfabriken oder Platinenfabriken für Publikum wie Künstler*innen aus: »Es war auch für uns ein Erlebnis, in solchen historischen Hallen zu spielen«, meinte Akkordeonist Jürgen Karthe unter dem Eindruck des Bandoneon-Konzerts im Straßenbahnmuseum im Rahmen von *Klang der Maschine*. Dazu kommt die Offenheit und Zugänglichkeit der Akteure, eine überdurchschnittliche musikalische wie musikwirtschaftliche Infrastruktur, die Fama jener »Traditionen des Schrägen« aus den Wendejahren, die Anziehungs- und Ausstrahlungskraft von international agierenden Altmeistern wie Olaf Bender sowie nicht zuletzt die Aufbruchsstimmung im Zuge des Zuschlags zur Kulturhauptstadt 2025.

Wo kann, wo soll die Reise nun hingehen, was sind die Ziele und Vorhaben für Chemnitz, das sich 2025 unter dem Motto *C the Unseen* als europäische Kulturhauptstadt präsentieren will? – »Was in Chemnitz erarbeitet wird, wird in Leipzig gehandelt und in Dresden verprasst«, lautet ein vielzitiertes sächsisches Sprichwort. Das greift die drittgrößte Stadt Sachsens in ihrer Bewerbung auf und wendet den Tenor von der Maloche zur Kreativität – »Chemnitz ist die Stadt der Macherinnen und Macher«, heißt es auf der Website zur Kulturhauptstadt – und sie meint dabei auch die vielen selbstverständlich kreativen Tätigkeiten, denen Menschen nachgehen, in denen sie sich erkennen und über die sie sich verbinden, sei es in Vereinen, in Nachbarschaften, in Garagen. Hier entsteht das Ungesehene

und so leben die Ungesehenen – und nicht nur hier: um die ›stille Mitte‹ Deutschlands, Europas soll es gehen, deren Wirken die gebührende und gewünschte Sichtbarkeit und Resonanz erfahren soll. Die Plattform *maker-space.eu* dient hierfür als innovatives Werkzeug, »das analoge und digitale Aktivitäten zusammenbringt, den internationalen Austausch fördert, hybride Projekte ermöglicht, Netzwerke schafft«. ⁷ *Chemnitz2025* wird also als konkreter wie virtueller ›maker space‹ konzipiert: Nicht groß reden. Einfach machen. Ausprobieren, was geht. Die Autodidakten eben.

Die ungesehenen ›hidden champions‹ finden sich auch in der hiesigen Musikwirtschaft: Wer weiß schon, dass *raster media* bildlich gesprochen in einer Chemnitzer Garage entstand; dass mit dem Bandbüro das größte musikwirtschaftliche Gründerzentrum im Osten Deutschlands hier beheimatet ist; dass mit der *good life AG* auch die für das »Klassentreffen der europäischen HipHop-Szene« *splash* Verantwortlichen nach wie vor hier ansässig sind? Doch wo findet die kulturelle Praxis Orte abseits der etablierten Institutionen? – *Chemnitz2025* sieht sie nicht nur im öffentlichen Raum, sondern auch in den Refugien der Garagensiedlungen – einer städtebaulichen Begleitmelodie zu den Großbauten sozialistischer Wohnraumpolitik: Bühne oder Rückzugsort? – Auf das Sichtbarmachen des Ungesehenen hier darf man gespannt sein. Orte für Experimentelles? – Virtuell und abstrakt in der wunderbar paradoxen Akademie der Autodidakten. Konkret dann vielleicht in Kreativ-Hubs wie der Stadtwirtschaft als Verankerungspunkt für ein ›rasterlabor‹? Mit Blick auf die Klangkunst setzt *Chemnitz2025* auf elektronische Formate und künstlerischen Erfahrungsaustausch in diversen Workshops und open calls im Stil des *electric campfire*, das 2025 auch schon 20 verdienstvolle Jahre begehen kann. Was kann aus den Prozessen rund um die europäische Kulturhauptstadt weiter entstehen? Ein Archiv für Klangkunst vielleicht, Geräuschesammlung inklusive? Eine *synth library*? Neue Förderinstrumente, grenzübergreifende Verknüpfungen? Das Potential der Stadt sicht- und hörbar zu mobilisieren, Chemnitz als Musikstadt auf die Landkarte zu setzen und dann, wie so lange üblich in dieser Stadt, »eigentlich unmögliche Ideen realisieren« – für alle, die einfach mal machen wollen: ... C U in *Chemnitz2025*! ■

7 <https://chemnitz2025.de>

Dr. Juliane Schwarz-Bierschenk hat, vom akademischen Nomadismus nach Chemnitz verschlagen, den Sprung aus der akademischen Lehre in die kulturelle Praxis getan und beobachtet seit 2017 das Chemnitzer Kulturleben aus kulturwissenschaftlicher und stadtgeographischer Perspektive und hat daran als bürgerschaftlich Engagierte und Veranstalterin teil. Schwerpunkte ihrer Arbeit sind materielle Kultur, Erinnerungsräume und Kunst im öffentlichen Raum.

Fotos
© Andrzej Steinbach

Andrzej Steinbachs fotografische Arbeiten sind in zahlreichen Galerien und Museen zu sehen, darunter das MoMA, The Museum of Modern Art und das Museum Folkwang Essen. Die Selfies mit der Karl-Marx-Statue haben wir auf seinem Insta-Kanal gefunden.

Ralf Hoyer Na, wie war's?

Die DDR hatte 17 Millionen Einwohner, es gab 76 professionelle Orchester. Allein auf der Fläche des heutigen Landes Brandenburg existierten fünf Bühnen mit einem eigenen Opernensemble. Die Hauptstadt hatte bei 1 Million Einwohner 2 Opernhäuser und insgesamt 4 Spitzenorchester.

Neues gab es auch. Es hatte sich zu positionieren zwischen SOZIALISTISCHEM REALISMUS, also einem gemäßigt modernen, leicht fasslichen, volkstümlichen Stil, und künstlerisch-kritischem Arbeiten, das auch formal ungewohnte Wege geht und Fragen an den REALEN SOZIALISMUS stellt. Alle, denen die ideologischen LEITLINIEN zu flach waren, fanden in der Kunst ihre NISCHEN. In der Neuen Musik waren das Veranstaltungen wie »Kammermusik im Gespräch« mit Siegfried Matthus an der Komischen Oper Berlin, der einmal auch Mauricio Kagel und sein Werk auf der großen Bühne präsentierte. Ein anderer guter Ort für Neue Musik war das Theater im Palast (TiP) – eine mit mobiler Bühnentechnik aus dem Westen nachträglich in ein Foyer des Palastes der Republik eingebaute Spielstätte. Die Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler« aus Leipzig mit Friedrich Schenker war dort regelmäßig zu Gast, einmal auch das Freiburger Studio, und Luigi Nono. Oder die Reihe »Kontakte« – elektroakustische Musik in der Akademie der Künste mit Georg Katzer, darin im November 1988 die Aufführung von Stockhausens *Mantra* mit den Pianisten Susanne Stelzenbach und Thomas Just und

mir als »Elektroniker«. Viele junge Besucher, volles Haus. Es ließe sich von vielen weiteren beeindruckenden Aufführungen berichten...

Stattdessen jedoch ein frühes SCHLÜSSELERLEBNIS: Als Studienanfänger 1968 hörte ich an der Musikhochschule »Hanns Eisler« Berlin erstmals ein Stück von Karlheinz Stockhausen, den *Gesang der Jünglinge im Feuerofen*. Allerdings nicht im normalen Lehrbetrieb, sondern in einer Sonderveranstaltung. Wir wurden in den Hörsaal gerufen, um anhand eben jenes Stückes die Dekadenz der Musik in der BRD bewiesen zu bekommen. Das hat bei mir nicht funktioniert. Ich fand das Stück sehr aufregend und völlig anders als alles bis dahin gehörte. An die seinerzeit vermutlich auch vorgespielten, vom sozialistischen Aufbau kündenden Werke entsinne ich mich nicht mehr. Mein Weg als Komponist begann erst 10 Jahre später, doch eine SPUR war gelegt.

10 Jahre später war ich Meisterschüler an der Akademie der Künste der DDR bei Ruth Zechlin. Sie machte mich mit Boulez' »Musikdenken heute« oder Stockhausens *Texte zur Musik* vertraut. Wichtige ORIENTIERUNG gab mir auch die bis heute unübertroffene Kompositionslehre *Introduction to Composition* von Bogusław Schäffer, einem Protagonisten der Polnischen Schule, die ich mir von einem Besuch des Festivals Warschauer Herbst mitbrachte. Allein die umfassenden Partiturbeispiele darin waren von unschätzbarem Wert, denn die Noten waren in der DDR nicht zu haben. Meine Leitsterne in der Nähe hießen Paul-Heinz Dittrich, Friedrich Goldmann,

Friedrich Schenker, Reiner Bredemeyer und Georg Katzer, bei dem ich noch ein zusätzliches Jahr als Meisterschüler verbringen durfte.

Nach dem Ende der Ulbricht-Ära 1973 erfolgten Lockerungen auch im künstlerisch-ästhetischen Bereich. Sicher stand noch immer »die Befriedigung der kulturellen Bedürfnisse der Arbeiterklasse« im Vordergrund, doch solange man sich nicht dezidiert gegen den Staat verhielt, war vieles möglich, wenn auch unter BEOBACHTUNG. Abgesehen davon, dass jede künstlerische Äußerung, die sich dem volkstümlich-fasslichen entzog, gewissermaßen a priori subversiv war, wurde mit Lust »wider den Stachel gelockt« und versucht, Botschaften zwischen die Zeilen zu schreiben. Die ZENSUR zu umgehen erforderte gelegentlich, sich mit der Denkweise der Funktionäre zu beschäftigen, um SCHLUPFLÖCHER zu finden. So entstand vielfach eine POLITISCHE MUSIK besonderer Art. Nur: sich als Gegensatz zur offiziellen Kulturpolitik verstehend, war sie im dialektischen Sinne daran gebunden und nicht wirklich frei. Auch wenn sie außerhalb dieses begrenzten Landes durchaus Beachtung fand.

Eine andere, selbstgewählte EINENGUNG sehe ich rückblickend in der Orientierung hauptsächlich an der bundesdeutschen Avantgarde, die der seriellen Kompositionsweise dieser Zeit zuzurechnen ist – also Boulez, Nono, Stockhausen. Dagegen galten Henze und B. A. Zimmermann als etwas angestaubt, Messiaen als zu religiös (man war ja in der Regel Atheist!), Ligeti war ein Sonderfall.

An Aufführungen von Barraqué, Grisey, Aperghis oder Scelsi in der DDR entsinne ich mich nicht, auch nicht von Cage, Crumb, Glass oder Reich. Wenn es sie vereinzelt gab, sind sie mir entgangen. Da eröffnete der Warschauer Herbst ein breiteres Spektrum.

Gab es eine spezifische DDR-Ästhetik in der Neuen Musik? – Ja und Nein. Sicher haben eine ganze Reihe von Werken SINN und WIRKUNG verloren, als ihnen ihr WIDERPART

abhandenkam. Doch wenn es wirkliche Kunst war, hat sie heute noch Bestand und erfährt neue DEUTUNG. Wer sich auskennt, sieht vielleicht noch die alten CHIFFREN. Doch liest jede Zeit die früheren Werke neu. Auf diese Weise ist und bleibt jedes Kunstwerk mit dem heutigen Leben verbunden, auch wenn die Entstehung zurückliegt.

Ich sprach von der Neuen Musik in Theatern, Konzert- und Opernhäusern – nicht von der Jazz- und Clubszene in der DDR, nicht von Aufführungen unter dem Dach der Kirche, die alle auf ihre Weise am Lack kratzten und Beulen ins BLECH der offiziellen Verlautbarungen schlugen.

Apropos KUNST und LEBEN. Der Text des oben genannten Werkes von Stockhausen bezieht sich auf das 3. Kapitel des Propheten Daniel aus der Bibel. Dort werden 3 junge Männer in den Feuerofen geworfen, weil sie sich weigerten, das goldene Standbild des Königs Nebukadnezar anzubeten. So ist die Textwahl Stockhausens sicher auch von seinen Erfahrungen als Jugendlicher in der Nazizeit geprägt. Und vor ein paar Jahren war zu lesen vom Euthanasie-Tod seiner Mutter Gertrud in einer berüchtigten Anstalt, als Karlheinz 11 Jahre alt war...

Ich denke, Kunst hat keine »Aufgabe«, wohl aber eine FUNKTION in der Gesellschaft. Die kann sie nur erfüllen, wenn sie als Kunst bei sich bleibt – selbst im Agit-Prop. Auch wenn sie zunächst sich selbst genügt, will sie entdeckt und geborgen werden, wie eine FLASCHENPOST.

Ralf Hoyer lässt sich nicht auf einen musikalischen Bereich festlegen. Sein Œuvre umfasst sowohl das große Oratorium als auch elektroakustische und audio-visuelle Kompositionen bis hin zu einer interaktiven Klanginstallation mit autonomen Fußballrobotern – getreu seinem Motto: »Die Wiese der Musik ist groß und bunt, mit vielen seltsamen, faszinierenden Gewächsen, da darf jedes Unkraut blühen...« Die neuen, demokratischen Mitwirkungsmöglichkeiten begrüßend, war er 1991 Gründungsvorsitzender der Initiative Neue Musik im wiedervereinigten Berlin.

Was archiviert wird – ist vergangen?

Die Musik(geschichte) der DDR in Dokumenten,
Aufzeichnungen und Nachlässen

ANNA SCHÜRMER

Mit dem Ende der Deutschen Demokratischen Republik ist auch die DDR-Musikgeschichte historisch geworden, das heißt: ›ein vergangenes Geschehen betreffend‹. Damit werden die Vertreter*innen, Kompositionen und Begrifflichkeiten der ›real existierenden Avantgarde‹ zur Archivalie, was Fragen aufwirft: Inwiefern lässt sich Musik archivieren? Inwieweit ermöglicht die technische Reproduzierbarkeit die Bewahrung des flüchtigen Phänomens Klang? Wie können Bibliotheken als Instrumente musikalischer Erinnerungskultur wirksam werden? Und wer entscheidet, was es wert ist, wie und warum bewahrt zu werden? – Ein Gespräch von Anna Schürmer mit Barbara Wiermann und Kathrin Bircher von der Musikabteilung der Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden – kurz: ›SLUB‹, einer wichtigen Gedächtnisinstitution der ostdeutschen Musikkultur.

Kann Musik als historisches Ereignis überhaupt adäquat archiviert werden – denn Klang ist ja ein flüchtiges Phänomen?

Natürlich lässt sich das einmalige Klangereignis mit allen seinen Facetten nicht festhalten – aber Audio- und Videomitschnitte kommen dem Ereignis nahe. Vor diesem Hintergrund stärken wir diesen Sammlungsbereich des Aufgezeichneten zunehmend. Dabei geht es nicht nur darum, veröffentlichte CDs und DVDs zu erwerben, vielmehr

sind wir an unikalem Material interessiert: Wir kaufen Mitschnitte von Ereignissen und schneiden selbst Veranstaltungen mit, die zu unserem Sammlungsprofil passen. Eine bedeutende Rolle spielen inzwischen auch AV-Materialien im Bereich der Vor- und Nachlässe. Darüber hinaus kann man sich natürlich auch über textuelle Materialien dem Musikereignis nähern. Zu denken ist an spezifische Einträge in Aufführungsmaterialien – und davon haben wir viele und Spannendes, etwa Antonio Vivaldis eigene Kadenzen zu seinen

Solokonzerten. Zu denken ist aber auch an Konzertzettel und Rezensionen, die umfangreiche Kontextmaterialien zu Musikereignissen vermitteln. Optimal ergänzt werden diese Materialien durch einen großen Fotobestand zu Musikereignissen der Deutschen Fotothek.

Die technischen Medien haben nicht nur die Produktion und Rezeption von Musik verändert, sondern auch ihre Speicherung, indem Töne 1-zu-1 aufgenommen werden und damit die Zeit überdauern. Wird damit eine »Klingende Historiographie« möglich?

Ja, vom Prinzip nähern wir uns diesem Phänomen. Aber es ist erstaunlich, wie zögerlich dieser Weg von der Musikwissenschaft oder -geschichtsschreibung beschritten wird. Zu bedenken ist natürlich, dass ein Klangereignis Kontexte hat, die das Rezeptionserlebnis prägen und durch Ton- oder Bildtonträger nicht übermittelt werden. Den Zugang zu diesen Kontexten schaffen andere Medien wie Noten, Programme, Rezensionen, Bilder. Zu bedenken ist auch, dass die klingende Historiographie natürlich immer nur exemplarische Aufführungen nutzt und nicht das Netz vielschichtiger und vielfältiger Rezeptionsmöglichkeiten eines Werkes unter unterschiedlichsten Rahmenbedingungen wiedergeben kann.

Ist es Schicksal (oder Regel): Was archiviert wird – ist vergangen?

Dem würden wir vehement widersprechen und die Aussage geradezu umdrehen: Das, was archiviert ist und damit längerfristig und zuverlässig zugänglich bleibt, hat gute Chancen lebendig zu bleiben. Und wir tun viel dafür, dass unser Archiv ein offenes und lebendiges ist. Archivieren heißt für uns nicht nur sichern (und auch das ist schon viel wert), sondern auch sichtbar, erforsch- und erlebbar machen – und damit im Diskurs halten. Wir bemühen uns um möglichst umfassende Nutzungsrechte, die uns auch die Digitali-

sierung ausgewählter Materialien erlauben, was ihre Rezeption natürlich erheblich erleichtert. Zudem führt die Musikabteilung der SLUB gemeinsam mit anderen Abteilungen regelmäßig Veranstaltungen (Konzerte, Diskussionen, Vorträge u.a.) durch, die die verschiedenen Segmente unseres Bestands in den Mittelpunkt stellen. Dabei setzen wir zunehmend auf partizipative Formate, bei denen Nutzer und Bibliotheksvertreter sich nicht gegenüberstehen, sondern gemeinsam agieren.

Um das Thema weiter zuzuspitzen in Richtung DDR-Musikgeschichte: Mit der Wiedervereinigung ist eine »zweite deutsche Musikkultur« untergegangen – damit wird die SLUB mit ihren Beständen und Aktivitäten zu einem wichtigen Akteur bei der Bewahrung der »real existierenden Avantgarde« Ostdeutschlands?

Ob man wirklich vom Untergang einer »zweiten deutschen Musikkultur« sprechen kann, ist differenziert zu betrachten. Was es sicher nicht mehr gibt, sind die für die DDR besonderen institutionellen und organisatorischen Strukturen des Komponierens und Musizierens. Ein guter Spiegel dafür ist die von der damaligen Sächsischen Landesbibliothek Dresden, unserer Vorgängerinstitution, als Zentralbibliothek für Musik der DDR herausgegebene Bibliographie der Uraufführungen der DDR. Diese veranschaulicht, in welcher Breite Kompositionsaufträge vergeben wurden und wie breit zeitgenössische Musik im Konzert- und Gesellschaftsleben verankert war. Diese Strukturen existieren nicht mehr. Als Gedächtnisinstitution bemühen wir uns, das Musikleben der DDR in seinen unterschiedlichen Ausprägungen zu dokumentieren. Die entsprechenden Materialien zu sichern, ist mehr als 30 Jahre nach der Wiedervereinigung von großer Bedeutung. Wir freuen uns, dass immer mehr Komponisten auf uns zukommen, um uns Noten, Mitschnitte, Ephemera und Sonstiges zu übergeben, während gleichzeitig das Repertoire und die Zeit auch bei Musikern und Wissen-

schaftlern auf ein wachsendes Interesse stoßen. Auf dieser Grundlage können dann Brüche und Kontinuitäten betrachtet werden.

Archivieren bedeutet immer auch Auswählen – also In- und Exklusion. Inwiefern wird damit die (Musik-)Geschichte nicht nur beeinflusst, sondern geradezu gemacht? Anders gefragt: Wer entscheidet, was es wert ist, wie bewahrt zu werden – und was nicht?

Natürlich müssen wir auswählen. Ein wichtiges Kriterium ist für uns die zeitgenössische Rezeption eines Werkes oder eines Oeuvres, bei deren Bewertung die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen selbstverständlich berücksichtigt werden. Wir bemühen uns zudem um einen multiperspektivischen Bestands-

der ostdeutschen Musikkultur repräsentiert: der ›Sozialistischen Realismus‹ vs. die ›DDR-Avantgarde‹?

Während die »Bibliographie Musik«, die das Musikschrifttum der DDR und das Schrifttum über DDR-Musik zwischen 1975 und 1988 unter gleichbleibendem sehr neutralem Titel umfasst, hat die Dokumentation der Uraufführungen der DDR in der Tat eine Titeländerung vollzogen. Zwischen 1976 und 1981 hieß sie »Sozialistisches Musikschaffen der Deutschen Demokratischen Republik«; die Nachfolgepublikation, die von 1982 bis 1990 erschien, hieß »Zeitgenössisches Musikschaffen in der Deutschen Demokratischen Republik«. Inhaltlich dokumentieren beide Veröffentlichungen dasselbe: die in der DDR

Die entsprechenden Materialien zu sichern, ist mehr als 30 Jahre nach der Wiedervereinigung von großer Bedeutung.

aufbau. Das heißt, wir dokumentieren die Musikgeschichte nicht nur entlang des Schaffens einzelner Komponisten (etwa in Vor- und Nachlässen), sondern auch aus dem Blickwinkel von oder mit Blick auf Ensembles, Institutionen – so wurden etwa Einzelautographe häufig in enger Verbindung mit Publikationsprojekten beim Peters-Verlag übernommen. Dabei ist die SLUB natürlich auch eingebettet in ein Netz von Gedächtnisinstitutionen mit unterschiedlichen Aufträgen: So gibt es Stadtbibliotheken, Kirchenarchive etc. die nach ihren Interessen auswählen. In diesem Netz sind wir auch vermittelnd tätig und versuchen für jedes Objekt und jedes Korpus den ›richtigen‹ Platz zu finden.

Die periodischen Publikationen der SLUB widmen sich neben der »Bibliographie Musik der DDR« einerseits dem »Sozialistische Musikschaffen der DDR« und zum anderen dem »Zeitgenössisches Musikschaffen der DDR« – Inwiefern werden damit die zwei Pole

und anderswo uraufgeführten DDR-Kompositionen. Soweit wir wissen, fand in den titelmäßig enger gefassten ersten Bänden keine gezielte inhaltliche Selektion statt, aber dem könnte man sicher nochmals nachgehen. Damit wäre die Titeländerung nur kosmetischer Natur und Resultat eines liberaleren Zeitgeists.

Bibliotheken und Archive sind machtvolle Instrumente der Erinnerungskultur – und können in diesem Sinne als Erinnerungsort oder ›Mnemotop‹ gedacht werden, wo sich das kollektive Gedächtnis symbolisch kristallisiert: das kann ein geografischer Ort sein, ebenso aber historische Ereignisse, Institutionen oder Kunstwerke. Inwiefern kann Musik ein solches ›Mnemotop‹ sein?

Natürlich gibt es bei uns in der Sammlung Musikwerke, die auf konkrete Zeitumstände Bezug nehmen, und geradezu für Ereignisse stehen. Rudolf Mauersbergers Trauerhym-

nus *Wie liegt die Stadt so wüst* aus den *Klageliedern Jeremiae* ist dafür ein sehr eindrückliches Beispiel, auch und gerade für die moderne Geschichte der Stadt Dresden. Doch wie funktioniert so etwas? Wieviel liegt im Werk, wieviel liegt in der Rezeptionsgeschichte, wieviel liegt im Umgang des Kollektivs mit dem entsprechenden Ereignis? In unserer Ausstellung »800 Jahre Kreuzchor?«, die wir anlässlich des Chorjubiläums 2016 veranstal-

stärker vertreten ist als die erste Generation, hängt wohl mit im Laufe der Zeit erweiterten Möglichkeiten der Musikabteilung zusammen und ist dem besonderen Engagement von Wolfgang Reich, dem Initiator des Archivs der zeitgenössischen Komponisten der DDR (ab 1964 zunächst Archiv Dresdner Komponisten des 20. Jahrhunderts) zusammen. Gerade bei der Übernahme von Einzelwerken war es sein Ziel, unterschiedliche Ästhetiken und Rich-

Wieviel liegt im Werk, wieviel liegt in der Rezeptionsgeschichte, wieviel liegt im Umgang des Kollektivs mit dem entsprechenden Ereignis?

teten, gab es eine ganze Wand voller Kreuzchor-Programme von Gedenkkonzerten zum 13. Februar aus dem Zeitraum 1946 bis 2015, bei denen der Trauerhymnus aufgeführt wurde – Jahr für Jahr. Wenn man einen Blick auf das bei uns verwahrte Autograph von *Wie liegt die Stadt so wüst* wirft, ist dieses plötzlich – auch durch das Wissen um den Rezeptionskontext – absolut aufgeladen.

Inwiefern repräsentiert die Auswahl der an der SLUB aufgeführten Komponist*innen die Genese der ostdeutschen Musikkultur, die üblicherweise in drei Generationen gefasst wird: Diejenigen, die schon Komponisten waren, bevor sie in der DDR gewirkt habe (etwa Paul Dessau, Hanns Eisler, Ottmar Gerster); dann jene, die zwar noch in der DDR geboren sind, aber vor allem nach der Wiedervereinigung schöpferisch tätig wurden (z.B. Steffen Schleiermacher). Und eben jene mittlere Generation, die als ›DDR-Avantgarde‹ im strengeren Sinne gelten: Reiner Bredemeyer, Paul-Heinz Dittrich, Friedrich Goldmann, Jörg Herchet, Georg Katzer, Günter Kochan, Tilo Medek, Ruth Zechlin, etc. – die mir das Rückgrat der Sammlung zu bilden scheinen?

Das Archiv ist exemplarisch und dabei relativ repräsentativ. Dass die mittlere Generation

tungen festzuhalten und damit ein Bild der DDR-Musik abzugeben. Wir sind im Moment noch damit beschäftigt, die Vor- und Nachteile dieser mittleren Generation bei uns zu sichern. Nur wenige Vertreter der dritten Generation, der in der DDR geborenen, aber gesamtdeutsch Sozialisierten, beschäftigt sich momentan bereits mit dem Ordnen des Oeuvres und der eigenen Materialien.

Von der mittleren Komponist*innengeneration – der eigentlichen Ost-Avantgarde – sind mittlerweile fast alle gestorben. Geht damit eine ›andere‹ deutsche Musikkultur unter? Wie genau wird ihr Erbe bewahrt?

Ich würde sagen, mit der Generation geht das Wissen um eine andere deutsche Musikkultur unter; es fehlen dann Menschen mit eigenen Erfahrungen in diesem anders organisierten und gestalteten Musikleben. Von daher sollten wir uns bemühen, soviel von diesem Wissen noch festzuhalten wie möglich. Dieses Wissen ist häufig wichtig, um das überlieferte Oeuvre zu kontextualisieren. Gerne machen wir auch ›Geber-‹Interviews, in denen die Komponisten selbst nochmals über ihr Schaffen sprechen und dabei sowohl kompositorische Aspekte, als auch Zeitgeschichtliches thematisieren. Zur mittleren Generation möchte ich jedoch

noch anmerken, dass sie auch noch lange gesamtdeutsch gewirkt hat. Zur Sicherung dieses Erbes: Wo möglich bemühen wir uns um Vor- und Nachlässe dieser Komponisten, die möglichst Noten, AV-Material und mehr enthalten. Damit bleibt ihr Schaffen sichtbar und hörbar.

Zwei wichtige Komponisten der DDR-Avantgarde sind kürzlich verstorben: Georg Katzer (1935–2019) und Hermann Keller (1945–2018) [und vor einigen Monaten auch Paul-Heinz Dittrich] – von beiden beherbergt die SLUB Nachlässe: Was findet sich konkret?

Bei Georg Katzer besitzen wir leider nicht den vollständigen Nachlass, aber immerhin eine Sammlung von knapp 20 Autographen, die peu à peu erworben wurden. Den Nachlass Hermann Keller haben wir 2019 übernommen. Er umfasst Autographe, die seine kompositorische Entwicklung von 1961 bis zu seinem Lebensende in der ganzen Vielgestaltigkeit dokumentieren, dazu Verbalschrifttum, zahlreiche Mitschnitte und Ephemera: Ein Materialkorpus, das sein Wirken wirklich lebendig werden lässt. Darüber hinaus veranstalten wir mit verschiedenen Ensembles Konzerte zu Komponisten, deren Werke bei uns aufbewahrt werden. Vieles davon schneiden wir auch mit und stellen es online zur Verfügung. Der regelmäßige Kontakt mit Musiker*innen, das Gespräch mit ihnen gibt uns wieder Impulse, die in den Bestandsaufbau eingehen. Das ist ein fließender Prozess.

Aktuell ist die Übernahme eines weiteren Lebenswerks in Arbeit: Lothar Voigtländer – einer der letzten lebenden Vertreter der mittleren DDR-Komponistengeneration: Wie kam es zu diesem Projekt? Und wie läuft so eine Werkübernahme ab?

Die Übernahme eines Vorlasses hat meist einen sehr langen Vorlauf. Es ist ein Prozess der Annäherung. Von Lothar Voigtländer hatten wir bereits Einzelautographe im Bestand.

Aber irgendwann stellte sich die Frage einer Gesamtübernahme des Œuvres. Die Übernahme selbst ist ein Prozess des Miteinanders und des Vertrauens – das ist das wichtigste. Dann gibt es natürlich ganz praktische Schritte. Zu klären ist, was genau übernommen werden soll – Noten, AV-Material, Korrespondenzen, Ephemera – und welchen Umfang die Materialien haben. Wichtig ist für uns, welchen Zustand die Sammlung hat und wie gut sie dokumentiert ist. Um einen konkreten Eindruck zu gewinnen, waren Kollegen von uns bei Herrn Voigtländer vor Ort. Ein wichtiger Punkt war dann das offene Gespräch über die Nutzungsrechte; wir möchten die Materialien weitestgehend in unseren Digitalen Sammlungen sichtbar und nutzbar machen.

Im Rahmen der Übernahme führen wir immer wieder Gespräche zum Werk und planen auch noch ein strukturiertes Geber-Interview. Das Ganze ist ein intensiver Prozess. Nach der Übernahme, die in diesem Fall in mehreren Abschnitten erfolgt, kümmern wir uns zunächst um bestandserhaltende Maßnahmen (zum Beispiel Umbettung in säurefreie Kartons), dann die Katalogisierung im Kalliope-Verbundkatalog für Nachlässe und Autographe und im Internationalen Quellenlexikon der Musik RISM sowie in anderen Spezialkatalogen und, soweit möglich, die Digitalisierung. Auch mit Lothar Voigtländer sind wir im Gespräch zu einem Konzert.

Wie wird entschieden, was übernommen wird – und was nicht?

Da stehen wir im engen und vertrauensvollen Austausch mit den Urheber*innen – was im Falle von Vorlässen natürlich einfacher zu bewerkstelligen ist. Bei verstorbenen Komponist*innen fehlt leider der Austausch – damit geht sehr viel verloren. Manchmal können die Nachlassverwalter*innen die Lücke füllen; auch wenn sie natürlich eine andere Perspektive auf das Schaffen haben, kann diese auch sehr spannend sein. Grundsätzlich bemühen wir uns, Vor- oder Nachlässe

möglichst vollständig zu übernehmen, achten wir darauf, dass Materialdopplungen vermieden werden. Zum Beispiel verzichten wir auf Kopien. Auch sollten alle übernommenen Materialien einen engen Bezug zum Œuvres haben. Interessant sind zudem Dokumente, die eine zeitliche Verortung erlauben und Aussagen zur Rezeption ermöglichen. Im Fall von Lothar Voigtländer ist es sehr beeindruckend, wie viele Mitschnitte er zu seinen Werken hat.

Was leistet dabei die SLUB, was die Komponist*in?

Aufgabe der Komponist*in ist es, alles möglichst gut vorzusortieren und möglichst gut zu dokumentieren. Die Bibliothek übernimmt die Bearbeitung des Materials nach Kriterien der Bestandserhaltung, die Inventarisierung und Erschließung, die Digitalisierung und Langzeitarchivierung – und die Vermittlung durch aktive Zugänglichmachung, durch Veranstaltungen, durch Anregungen zur Auseinandersetzung mit dem Werk.

Wann wird der Vorlass von Lothar Voigtländer freigegeben – und was erwartet interessierte Musik-Forscher*innen?

Der Vorlass wird freigegeben, sobald er vollständig inventarisiert und zumindest grob erschlossen ist. Hier reagieren wir sehr flexibel auf das Interesse von Musiker*innen und Wissenschaftler*innen. Was diese erwarten dürfen? Im Fall Lothar Voigtländer wirklich einen Zugang zu seinem kompletten Oeuvre in seiner ganzen Gattungs- und Besetzungsvielfalt. Das sind Partituren in unterschiedlichsten Notationssystemen, mit unterschiedlichsten Spielanweisungen, mit Zuspieldändern etc. Obwohl Lothar Voigtländer im Konzertleben ja sehr präsent ist, gibt es, so denken wir, noch einiges zu entdecken. ■

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

Faktenbox ›SLUB‹

Die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden – kurz: ›SLUB‹ – ist eine der ältesten Bibliotheken Deutschlands und verfügt über eine umfangreiche Musikabteilung. Die Musikabteilung umfasst Literatur über Musik, Noten und vielfältige Ton- bzw. Bildtonträger, die nicht zwangsläufig Musik enthalten müssen. Besonderes Interesse liegt bei Ephemera, sowie Konzertprogrammen und Rezensionssammlungen. Die Sammlung ist in ihrem Kern aus dem Musikleben des Dresdner Hofes erwachsen. Sie besitzt die Bestände der Hofkirchenmusik, der Hofoper, der höfischen Repräsentations- und Privatmusik – wobei es über die Jahrhunderte mehrfach zu Quellenverlusten durch Kriegshandlungen kam. Über die Zeit haben sich weitere Sammelschwerpunkte herausgebildet, wie die protestantische Kirchenmusik aus sächsischen Kantoreien des 16./17. Jahrhunderts. Sie verfügt über Quellen zur Dresdner städtischen Musik des 19. Jahrhunderts und sammelt die Musik der ehemaligen DDR sowie Dokumente des zeitgenössischen sächsischen Musiklebens. Im Bereich der AV-Materialien verfügt die SLUB unter anderem über eine Sammlung von 55.000 Schellackplatten mit einem Schwerpunkt auf Vokalmusik. Neben der Sammeltätigkeit und der Pflege der Bestände bietet sie vielfältige Infrastrukturangebote wie das musikwissenschaftliche Open-Access Repitorium musiconn.publish oder die musikalische Ereignisdatenbank musiconn.performance.



Ellen Hünigen

Am 21. Februar 1988 (da war ich noch Kompositionsstudentin) wurde bei den DDR-Musiktagen im Berliner Schauspielhaus die *Orchestermusik I* von Christfried Schmidt uraufgeführt (RSO Leipzig unter Max Pommer). Das Stück hat mich enorm beeindruckt. Ich kannte schon Musik von Christfried Schmidt, z. B. das Oboenkoncert, dessen erster Cluster-Akkord wie ein Urknall mit all seiner folgenden Entfaltung im ganzen Stück mir seitdem im Ohr hing. Und nun diese wuchtige, ungeheure *Orchestermusik I*, mit ca. einer 3/4 Stunde Länge, seinem vulkanisch-eruptivem Kreisen (eigentlich: Kreißen) und Ausbrechen, aber auch seinen verblüffend zarten Passagen, dieser gehaltenen Spannung über die lange Zeit! Das Stück ließ die Zuhörer das Maul offenstehen darüber, was sich da gerade und mit welcher gezügelten wie ungezügelten Kraft entladen hat; einem befreundeten Begleiter und mir ging es genauso, wir sahen uns an und konnten vor akkumuliertem Staunen nur grinsen und uns an den Kopf fassen, was sich da vor unseren Ohren entfaltet hatte. Nie habe ich bei einem anderen Stück zeitgenössischer Musik eine solche Buh- und Bravo-→Schlacht, solch langanhaltenden Applaus erlebt; einige Leute waren bei den letzten Klängen

türschlagend aus dem Saal geeilt. »Bravo« war ausdauernder, aber es ging ja nicht ums Niederklatschen der Leute, die mit dem Stück nichts anfangen konnten, sondern um eine dieser Komposition und der Aufführung entsprechende Respekt- und Begeisterungsbezeugung.

Über viele Komponisten der DDR wurde in der DDR schon jede Menge geschrieben; seltsamerweise sehr wenig über Christfried Schmidt. Daher nahm ich 1989 dieses Stück zum Gegenstand meiner theoretischen Abschlussarbeit an der Musikhochschule. Schmidt führte, trotz gewichtiger Aufführungen (die selbst in der ihn oft behindernden DDR, zumindest was das Reisen betraf, stattfanden) irgendwie ein Außenseiterdasein bezüglich der Wahrnehmung – das war nach der Wende leider dann noch mehr der Fall! Gerade jüngst erst ändert sich das.

Die gestellte Frage »nach eigenen Ästhetik(en) der Neuen Musik in der DDR« darf den Plural getrost aus der Klammer nehmen. Vorsicht sei geboten vor – ihrer Natur nach vereinfachender – Gegenüberstellung von west- und ostdeutscher Ästhetik, die beiden gleichermaßen ihre Differenziertheit abspräche. Sicher bot die Gesellschaftsstruktur mit Einheits-

partei, verzerrter Ausrichtung wesentlicher Institutionen auf einen die Rundumsicht beschneidenden Hundetrichter-Sozialismus (genannt »Schutzkragen«) besondere Reibfläche für dagegen Opponierende und für freies Menschsein plädierende Künstler aller Art inkl. Musikschaffende, woraus bei manchen stärker gesellschaftlich intervenierende, mit Anspielungen operierende Musiken entstanden. Die klugen Stücke (im Englischen gibt es das schöne Wort *wit*) hatten weiten Weltbezug und streiften den engen Tellerrand der DDR nur, verharrten nicht darin. Es gibt ungeheuer viel Spannendes zu entdecken unter den Kompositionen und Improvisationen, die in der DDR entstanden oder auch in andere Länder hinausgetragen wurden. Es wäre so sehr zu wünschen, dass davon viel mehr wieder aufgeführt, ja aufgestöbert wird, denn nach der Wende entstand ein seltsames Loch in Wahrnehmung und Interesse bei Veranstaltern, Festivals, Radiosendern, Redakteuren, Ensembles, Dirigenten etc. – als sei Musik aus der DDR mit deren Untergang so obsolet und uninteressant geworden wie die zerbrochenen verknöcherten Systemstrukturen. Das jedoch tut den DDR-Musiken unrecht, von denen eine Menge alles andere als systemkonformes Gelobhudel war. Leute haben nicht hingehört, nachgehört, die qua ihrer Verantwortung als Entscheidende über Konzert- und Spielpläne es hätten besser wissen können. Der unverstellten Neugier hatten sich Bretter vor Kopf und Ohren geschoben. Viele Komponisten/Komponistinnen aus der ehemaligen DDR fielen da hinten runter. Einiges überlebte, aber die Aufführungen müssen zahlreicher werden. Manche Redakteure und v. a. InterpretInnen arbeiten bereits daran!

Um der Gefahr nichtssagender Unkonkretheit zu entgehen – Namen, Eindrücke, Prägungen: Mein Klavierlehrer Dieter Brauer, der Pianist Thomas Just, der Cembalist Bernd Casper (Bläservereinigung Berlin) – die einzigen an der Musikhochschule »Hanns Eisler«, die zeitgenössische Kompositionen aufführten;

mein Improvisationslehrer Armin Thalheim, der Improvisationskonzerte gab; Friedrich Schenkers *Landschaften für Orchester* (mit einem Freund in den 80ern ohrenschlackernd über Partitur und Schallplatte); der Musikwissenschaftler Eberhardt Klemm über Ives' *Concord-Sonate* referierend, Hans-Peter Jannoch sie spielend in einem kleinen Club, Klemms Plattentext zu Manfred Reinelt, seine Radiosendungen über amerikanische Komponisten (hörte man sonst kaum in der DDR); Christfried Schmidts *Oboenkonzert* mit Burkhard Glaetzner (Urknall-Musik); Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler« (immer frischer Wind); Geraer Ferienkurse für Neue Musik, geleitet von Lothar Voigtländer, der interessante Dozenten auch aus dem »Westen« holte (z. B. Gerald Bennett, Schweiz, für elektroakustische Musik, Folke Rabe, Schweden); DDR-Musiktage, Musik-Biennale Berlin, das legendäre TIP (Theater im Palast, wo viel Neue Musik gespielt und irgendwann Luigi Nono eingeladen wurde); Jazz-Bühne Berlin, Haus der Jungen Talente Berlin (Freejazz jeden Montag), Jazz/Neue Musik, Manfred Schulze, Ulrich Gumpert, Ernst-Ludwig Petrowsky, Günter Baby Sommer und Hans-Günther Wauer (Perkussion und Orgel); Hermann Keller: begnadete Improvisationen, Klavierkonzert; Friedrich Goldmann (mein Kompositionslehrer): *1. Sinfonie*; Georg Katzer und das Studio für Elektroakustische Musik der Akademie der Künste, Katzers *La Mettrie oder Anmerkungen zum Maschinen-Menschen*; Helmut Zapfs erdige Musik; Jörg Herchets geistliche Musik; Jakob Ullmanns stille Musik; Schenkers *Missa nigra* in Halle; Paul Dessaus Streichquartette; die Musikwissenschaftler Frank Schneider, Gisela Nauck – Streiter/Mittler für Neue Musik ... kleine Auswahl.

Ellen Hünigen, Komponistin; Mitgründerin der Vokalensembles Vox Nostra und Stella Nostra (Mittelalter, Renaissance, auch Neue Musik), musikwissenschaftliche Arbeit (Musikhandschriften Mittelalter), Sängerin, Clavichordspielerin, Dozentin (Tonsatz, Gehörbildung, Vokalmusik Mittelalter, Renaissance)



Henrike Naumann, *Ruinenwert*

ABC-DDR

Ein

**enzyklopädisches
Glossar**



Der Diskurs über die Musikkultur der ehemaligen DDR ist emotional und ideologisch hochgradig aufgeladen – deshalb sollen hier die Begrifflichkeiten selbst im Vordergrund stehen: Als enzyklopädische Leistung relevanter Institutionen und Ereignisse, Wörter und Termini, Personalien und Werke, die ein sachliches Panorama der ostdeutschen Musikkultur eröffnen und dieses als kontingentes Netzwerk präsentieren. Dabei besteht keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit – vielmehr soll die geneigte Leser*in zum Ausbau, Schwelgen und Augenzwinkern eingeladen sein.

A

▶▶▶ Akademie der Künste der DDR

Seit 1950 die zentrale Kunstakademie der DDR, die betraut war »mit der Entwicklung und Verbreitung einer parteilichen und volksverbundenen Kunst des sozialistischen Realismus, die zur Bildung sozialistischer Persönlichkeiten beiträgt, einer Kunst, die das geistige Leben des Volkes bereichert und als Bestandteil der kulturvollen Lebensweise im Sozialismus wirkt.« Nach der Wende fusionierte sie mit ihrem westdeutschen Pendant zur Akademie der Künste von Berlin. Ihre Bestände stellen heute wichtiges Quellenmaterial der DDR-Forschung dar.

▶▶▶ Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst (ADN)

War neben ▶ *Panorama DDR* die einzige zugelassene Nachrichten- und Bildagentur in der Deutschen Demokratischen Republik und nahm eine Monopolstellung bei der Belieferung der Medien – und damit der staatlich gelenkten Meinungsbildung – ein.

▶▶▶ Amiga

Label für populäre Musik der ▶ *VEB Deutsche Schallplatten Berlin* und damit dem ▶ *Ministerium für Kultur der DDR* nachgeordnet. Amiga wurde 1947 gegründet und bestand bis 1994, seitdem wird das Repertoire von mehr als 30.000 Titeln von der »BMG Berlin Musik GmbH«, jetzt »Sony Music Entertainment«, vermarktet.

▶▶▶ Andere Bands

Begriffliche Zusammenfassung für alternative Musikgruppen in den letzten Jahren der DDR. *Die anderen Bands* zeichneten sich u.a. durch offen oder versteckt systemkritische Texte und dadaistische Tendenzen aus. Das stilistische Spektrum umfasste unter anderem New-Wave, Indie und Elektronik sowie Punk. Zahlreiche Gruppen wie »Hard Pop«, »AG. Geige«, »Der Expander des Fortschritts«, »Dekadance« oder die »Kriminelle Tanzkapelle« prägten das Genre, das die Wende von 1989 intonierte und sich im Zuge der Wiedervereinigung 1989/1990 weitgehend auflöste.

▶▶▶ Arbeiterfestspiele

Ab 1959 jährlich, später als Biennale für jeweils eine Woche stattfindende Kulturfeste, bei denen in- und ausländische Berufs- und Volkskünstler*innen aus den Bereichen Literatur, Theater, Musik und Bildende Kunst mit dem kulturpolitisch gesetzten Ziel auftraten,

dass »die Arbeiterklasse die Höhen der Kultur erstürmen und von ihnen Besitz ergreifen« müsse.

▶▶▶ Auferstanden aus Ruinen

▶ Hymne der DDR. 1949 im Auftrag des Politbüros von Johannes R. Becher getextet und von Hanns Eisler komponiert. Der Text folgt in den ersten acht der neun Verse jeder Strophe dem Versmaß der österreichischen Kaiserhymne und diese acht Verse können ebenso auf die Melodie des Deutschlandliedes gesungen werden – genauso wie die acht Verse jeder Strophe des Deutschlandliedes auf die ersten acht Verse der Eisler-Melodie gesungen werden können.

▶▶▶ AWA

Anstalt zur Wahrung der Aufführungs- und Vervielfältigungsrechte auf dem Gebiet der Musik. War in der DDR das, was in der Bundesrepublik bis heute die GEMA ist. Sie unterstand seit 1951 dem ▶ *Ministerium für Kultur der DDR* und war ein wichtiges staatliches Instrument zur Durchsetzung der Kulturpolitik der ▶ *SED*, indem sie beispielsweise über die Einhaltung der ▶ *60/40-Regel* wachte. Vergütungen in ausländischen ▶ *Devisen* wurden den Berechtigten auch als prozentualer Anteil in ▶ *Valuta* ausgezahlt. Im Zuge der ▶ *Wiedervereinigung* wurde die Liquidation der AWA beschlossen und 1992 vollzogen – die Urheber wurden in der GEMA aufgenommen.

B

▶▶▶ Bauhaus

1919 von Walter Gropius in Weimar gegründete Kunst- und Designschule, die heute welt-

weit als Heimstätte der Klassischen Moderne auf allen Gebieten der freien und angewandten Kunst gilt. In der DDR wurde das Bauhaus nach 1945 als ein von der nationalsozialistischen Ideologie unbeflecktes Phänomen zunächst gefördert, geriet mit Durchsetzung des ▶ *Sozialistischen Realismus* aber bald ins Fadenkreuz der ▶ *Formalismus-Debatte*. 1954 folgte mit der sowjetischen Propagierung einer Industrialisierung des Bauens die Rehabilitierung – Ergebnisse sind etwa die Berliner Stalin- heute Karl-Marx-Allee oder Halle-Neustadt.

▶▶▶ Beatmusik

In den 1960er Jahren gebräuchlicher Begriff für gitarrenlastige Pop- und Rock-Musik, in der ▶ *Walter Ulbricht* den »Versuch west-imperialistischer Drahtzieher, die akustische Kriegsvorbereitung in die DDR zu tragen« sah. 1965 wurde ihre Sendung in den DDR-Medien qua Erlass des Politbüros verboten und entsprechenden Gruppen die Lizenz entzogen, woraufhin es zur ▶ *Leipziger Beatdemo* kam. Fortan wurden englische Namen für Bands untersagt, die sich nun ▶ *Combos* zu nennen hatten.

▶▶▶ Bitterfelder Weg

»Greif zur Feder Kumpel«, hieß 1959 die kulturpolitische Losung nach einer Autorenkonferenz im Elektrochemischen Kombinat Bitterfeld. Der Aufbau einer eigenständigen »sozialistischen Nationalkultur« sollte den »wachsenden künstlerisch-ästhetischen Bedürfnissen der Werktätigen« entgegenkommen und die Arbeiterklasse aktiv am Aufbau des Sozialismus beteiligt werden, um die »Entfremdung zwischen Künstler und Volk« zu überwinden. Auf literarischem Feld hieß es: »Greif zur Feder, Kumpel«, in der Musik erwiesen ▶ *Singeklubs* dem Sozialismus die Ehre.

C

»Chaos statt Musik«

Auf ▶ *Stalin* zurückgehender Verriss von Dmitri Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk* 1936 in der ›Prawda‹, der zum Manifest für ▶ *Sozialistischen Realismus* und gegen ▶ *Formalismus* in der Musik in den Ostblock-Staaten avancierte.

»Chemnitz

Hieß von 1953–1990 ▶ *Karl-Marx-Stadt* und wurde im Oktober 2020 zur Kulturhauptstadt Europas 2025 ausgewählt.

»Chor

Der Gattung und Ensembleform kam in der ostdeutschen Musikkultur eine besondere Bedeutung zu – wohl wegen der Potentiale politischer Vermittlung durch ▶ *(Massen) Lieder*. Besondere Bedeutung beim musikalischen Aufbau einer sozialistischen Kultur kam dabei den Arbeiter- und Jugendchören zu.

»C.I.M.E.

Nach der Aufnahme der DDR in die »Confédération Internationale de la Musique Electroacoustique« in Bourges wurden auf Initiative von ▶ *Georg Katzer* und ▶ *Lothar Voigtländer* 1986 an der ▶ *Akademie der Künste der DDR* ein elektroakustisches Produktionsstudio und die ▶ *Werkstatt-Tage elektroakustischer Musik* ins Leben gerufen – und damit die ▶ *Elektroakustik* der DDR kurz vor der Wende institutionalisiert.

D

»DDR-Avantgarde

Streng genommen kennt die ostdeutsche Musikgeschichte nur eine generische Komponist*innengeneration: Die Generation um Paul Dessau und Hanns Eisler wurde vor der Teilung sozialisiert; die ab 1960 geborenen Komponist*innen, etwa Steffen Schleiermacher, wuchsen zwar in der DDR auf, erlebten den Großteil ihres Schaffens allerdings nach 1990. Zur DDR-Avantgarde im engeren Sinne gehören Friedrich Goldmann, Friedrich Schenker, Georg Katzer oder Paul-Heinz Dittrich als prägende Figuren, die eine spezifische ostdeutsche Klangsprache prägten.

»DDR-Musiktage

Vom ▶ *Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR* (VKM) organisiertes Festival, das seit 1967 im Wechsel mit der ▶ *Musik-Biennale-Berlin* – heute Märzmusik – stattfand.

»Deutsche Gesellschaft für Elektroakustische Musik e.V.

Die DEGEM ist eng verknüpft mit der Geschichte der ▶ *Elektroakustik* in der DDR.

»Devisen

Fremdwährung in Form von Guthaben bei ausländischen Korrespondenzbanken, Schecks und Wechseln. Weil die DDR-Mark eine nicht-konvertible Währung war, wurden Devisen benötigt, um in den westlichen Ländern einzukaufen zu können. Einen Großteil nahm die DDR aus Geschäften und Abkommen mit der Bundesrepublik ein, dazu gehörte auch der Freikauf von politischen Häftlingen seit

1962. Eine weitere Einnahmequelle war der Verkauf von DDR-Waren ins Ausland oder in ▶ *Intershops*. Auch Komponist*innen waren Devisenbringer und damit ein Grund für die ▶ *60/40-Regel*.

▶▶▶ Diskothek

Mit den Siebzigern brach auch in der DDR das Disco-Zeitalter an: Getanzt wurde in Jugendclubs, Kulturhäusern oder im Saal des Dorfgasthofs. Mit Maßnahmen wie der ▶ *60/40-Regel* hoffte die Parteiführung, das Gruppengefühl im sozialistischen Sinne nutzen zu können – jedoch vergebens. Seit den 1980er Jahren entwickelte sich mit den ▶ *Anderen Bands* auch eine experimentelle Untergrund-Szene, die den Sound der Wende mitprägte.

▶▶▶ Dresdner Tage Zeitgenössischer Musik

1987 von Udo Zimmermann ins Leben gerufenes und bis 2008 geleitetes Festival, das vom ▶ *Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik* (DZzM) veranstaltet wird und seit 2002 auf dem Festspielgelände ▶ *Hellerau* stattfindet. Seit 2009 tritt das Festival als ▶ *Tonlagen* an, die seit 2012 biennal stattfinden.

▶▶▶ DT64

Jugendprogramm des ▶ *DDR-Rundfunks* und wesentliches Element der Jugendkultur in der DDR. 1964 gegründet, wurde DT64 1986 ein eigenständiger Sender, der bis Mai 1993 bestand. Der Nachfolgesender heißt MDR Sputnik.

E

▶▶▶ Edition Peters

Ist der heute gebräuchliche Name des C. F. Peters Musikverlages Leipzig. Ein Schwerpunkt des Verlages sind Urtext-Ausgaben von Klassikern, aber auch von vielen zeitgenössischen Komponist*innen, davon viele aus Ostdeutschland.

▶▶▶ Elektroakustik

Die Geschichte der elektroakustischen Musik in der DDR beginnt 1949 mit der Gründung des ▶ *Studio für künstliche Klang- und Geräuscherzeugung* sowie des Experimentalstudios im ▶ *Labor für musikalisch-akustische Grenzgebiete* im ▶ *Rundfunk- und Fernsehtechnischen Zentralamt* (RFZ) der Deutschen Post in Berlin Adlershof. 1949 beauftragte der Ostberliner Rundfunk bei Oskar Sala ein Quartett-Trautonium, das in der DDR nie zum Einsatz kam – aber im Soundtrack zu Alfred Hitchcocks *Die Vögel* Weltruhm erlangte. Zwischen 1959 und 1968 wurde auf Initiative von Gerhard Steinke mit dem ▶ *Subharchord* der ›Synthesizer der DDR‹ entwickelt und produziert. Nach dem kulturpolitisch motivierten Ende der staatlich geförderten Studioarbeit 1970, fiel elektronische Musik dem Vorwurf ›westlicher Dekadenz‹ zum Opfer. Erst 1986 gründeten Georg Katzer und Lothar Voigtländer die ▶ *Deutsche Gesellschaft für Elektroakustische Musik* an der ▶ *Akademie der Künste der DDR* und riefen die ▶ *Werkstatt-Tage elektroakustischer Musik* ins Leben. Zeitgleich entstanden auch experimentelle Elektro-Bands wie ▶ *POND* oder ▶ *AG Geige*, die den Vorwendesound intonierten – und den Nachwendesound mitprägten: ▶ *Techno*.

►►► Erbetheorie

Der parteitreue Komponist ► *Ernst Hermann Meyers* formulierte auf der Bachfeier 1950 die marxistisch-leninistische Vereinnahmung der klassischen Musik mit seiner Rede »Johann Sebastian Bach – Kein Ende, ein Anfang«. Den Sozialistischen Realismus vertrat er nachdrücklich gegen formalistische Tendenzen.

►►► Eterna

Label der ► *VEB Deutsche Schallplatten Berlin* für klassische Musik, Opern, Operetten, politische Lieder (Arbeiterlieder) sowie Volkslieder, Jazz und Kirchenmusik.

►►► Expander des Fortschritts

Band aus Ost-Berlin und bedeutender Vertreter der ► *Anderen Bands*.



►►► Formalismus

Gegenstück des ► *Sozialistischen Realismus*. In einer Entschließung des Zentralkomitees der SED heißt es: »Formalismus bedeutet Zersetzung und Zerstörung der Kunst selbst. Die Formalisten leugnen, dass die entscheidende Bedeutung im Inhalt, in der Idee, im Gedanken des Werkes liegt. Nach ihrer Auffassung besteht die Bedeutung eines Kunstwerkes nicht in seinem Inhalt, sondern in seiner Form. Überall, wo die Frage der Form selbständige Bedeutung gewinnt, verliert die Kunst ihren humanistischen und demokratischen Charakter.«

►►► Forum Zeitgenössischer Musik Leipzig (FZML)

1990 von Mitgliedern der ► *Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler«* sowie verschiedenen Künstler*innen, Autor*innen, Wissenschaftler*innen und Journalist*innen gegründete Organisation zur projektbasierten Vermittlung zeitgenössischer Musik. Nach der politischen Wende saßen bis 1993 die Redaktionen des Deutschlandsender Kultur im Funkhaus in der Nalepastraße. In einer Abstellkammer wurde 2003 von Manfred Miersch das ► *Subharchord* wiedergefunden. Seit 2015 gehören die denkmalgeschützten Einrichtungen des Funkhauses einem Konsortium, das beabsichtigt, hier »eines der größten Musikstudios der Welt« aufzubauen.

►►► Funkhaus Nalepastraße

Von 1956 bis 1990 Sitz des ► *Rundfunk der DDR*. Alle überregionalen Radiosender der DDR – darunter der Kultursender ► *Radio DDR II* und die Jugendwelle ► *DT64* – produzierten und sendeten von hier aus.



►►► »Gebeine Dantons«

Radiooper von Friedrich Schenker. 1986 zum 200. Jahrestag der Französischen Revolution vom DDR-Radio beauftragt und 1991 auf dem Deutschlandsender Kultur der wiedervereinigten Bundesrepublik erstausgestrahlt, ist die Radiooper ein echtes Wende- und Sendestück.

»»» Ceraer Ferienkurse

(*1974|†1989) Von Eberhard Kneipel gegründetes Forum für Gegenwartsmusik und Treffpunkt der »DDR-Avantgarde«. Das westdeutsche Pendant sind die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik.

»»» Gruppe Neue Musik

»Hanns Eisler«

Bedeutendstes Ensemble für Neue Musik aus der DDR mit internationaler Ausstrahlung. Gegründet 1970 von Friedrich Schenker und Burkhard Glaetzner »zum Zwecke der Förderung zeitgenössischer Musik der DDR«. Über 250 Uraufführungen dokumentieren die Konzerttätigkeit der Leipziger Gruppe, die 1993 nach einem Konzert bei der »Musik-Biennale Berlin aufgelöst wurde – leider.



H

»»» Hager, Kurt

(*1912|†1994) Chefideologe der SED, der als Mitglied des Zentralkomitees (ZK) und des Politbüros die Kultur- und Bildungspolitik in der DDR maßgeblich mitbestimmte.

»»» Halberstadt

Kreisstadt im nördlichen Harzvorland, wo seit 2001 das Orgelwerk *ORGAN²/ASLSP* von John Cage (1912–1992) mit einer Gesamtdauer von 639 Jahren aufgeführt wird.

»»» Hallische Musiktage

1955 in Halle (Saale) gegründetes Festival Neuer Musik und damit nach den Donaueschinger Musiktagen das zweitälteste in Deutschland.

»»» Hellerau

Das Festspielhaus wurde 1911 als Bildungsanstalt für Rhythmik erbaut und ist heute Sitz des Europäischen Zentrum der Künste. Als Bühne der Landeshauptstadt Dresden zählt Hellerau zu den wichtigsten interdisziplinären Zentren zeitgenössischer Künste und beheimatet seit 2009 das Festival »Tonlagen, die früheren »Dresdner Tage zeitgenössischer Musik.

»»» HipHop

Durch den Einfluss von westdeutschem Fernsehen und Hörfunk sowie insbesondere die Veröffentlichung des Breakdance-Films *Beat Street* 1985 in Ostdeutschland entstand in den späten DDR-Jahren eine entsprechende Jugendkultur, die der Staat sozialistisch einbinden wollte: Breakdancer wurden im offiziellen Sprachgebrauch als »akrobatische Volkstänzer« bezeichnet, Graffiti als »Rapschrift«. 1989 veröffentlichte die Electric Beat Crew die erste und einzige englischsprachige HipHop-Platte der DDR.

»»» Hochschule für Musik

»Hanns Eisler«

1949 beschloss das Ministerium für Volksbildung die Einrichtung einer Musikhochschule für den Ostteil der Stadt. Als »Deutsche Hochschule für Musik« wurde sie am 1. Oktober 1950 gegründet und trägt seit 1964 ihren jetzigen Namen.

▶▶▶ Honecker, Erich

(*1912†1994): Von 1971 bis 1989 Erster- bzw. Generalsekretär des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED). Äußerte sich 1965 auf ▶ *DT64* folgendermaßen zur ▶ *Beatmusik*: »Über eine lange Zeit hat DT64 in seinem Musikprogramm einseitig die Beatmusik propagiert.« Dabei sei übersehen worden, dass der Gegner diese Art Musik ausnutzt, indem »durch die Übersteigerung der Beatrhythmik [...] Jugendliche zu Exzessen aufgeputscht [werden].«

▶▶▶ Hootenanny-Klub

1966 als erster ▶ *Singecub* gegründet. Nach einer Kampagne gegen »Tendenzen der Amerikanisierung auf dem Gebiet der Kultur« wurde er der FDJ unterstellt und in ▶ *Oktoberclub* umbenannt.

▶▶▶ Hymne

1949 entstand im Auftrag des Politbüros der SED die Nationalhymne der DDR – ▶ *Auferstanden aus Ruinen*, deren Textzeile »Deutschland einig Vaterland« während der Montagsdemonstrationen 1989/1990 zum Fanal wurde. Im Zuge der Wende wurde vorgeschlagen, Eislers Vertonung von Bertolt Brechts Gedicht »Anmut sparet nicht noch Mühe« – auch bekannt als »Kinderhymne« – zur deutschen Nationalhymne zu machen. Bei den Verhandlungen zum Einigungsvertrag schlug ▶ *Lothar de Maizière* vor, die dritte Strophe des Deutschlandliedes mit dem Becher-Text zu kombinieren. Keiner der Vorschläge wurde umgesetzt.



▶▶▶ Inoffizieller Mitarbeiter (IM)

Bis 1968 »Geheimer Informator« (GI), bezeichnete gezwungene oder freiwillige Informanten des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS, auch ▶ *Stasi*) ohne formal für diese Behörde zu arbeiten. Mit seinen zuletzt rund 189.000 Angehörigen deckte das Netz aus IM nahezu alle gesellschaftlichen Bereiche der DDR ab und bildete eines der wichtigsten Herrschaftsinstrumente der SED-Diktatur – auch innerhalb des Musiklebens.

▶▶▶ Ironie

Beliebtes Stilmittel der DDR-Avantgarde – insbesondere Georg Katzers – um zwischen den Notenzeilen zu politisieren.

▶▶▶ Intershop

Einzelhandelskette in der DDR, deren Waren nur mit konvertierbaren Währungen, später auch mit Forumschecks, jedoch nicht mit Mark der DDR bezahlt werden konnten. Vorläufer-Namen für den Intershop waren »Transitlager« und »Internationaler Basar«. Dort gab es etwa leere Musikkassetten für 2,50 DM.

▶▶▶ Intuitive Musik

1980 formierte sich in Weimar das *Ensemble für intuitive Musik*, um im Anschluss an Karlheinz Stockhausens Konzept der Intuitiven Musik »den Interpreteten Spielräume zu eigen-schöpferischem Gestalten« zu eröffnen – wodurch der Begriff neben ästhetischen Dimensionen auch gesellschaftspolitischen Impetus entwickelte. Zum Teil wird der Begriff auch für Spielarten der freien ▶ *Improvisation* im ▶ (*Free-*)Jazz verwendet.

J

▶▶▶ (Free-)Jazz

Wichtiges Genre in der DDR, die der niederländische Saxofonist Willem Breuker einmal als das gelobte Land der freien Improvisation bezeichnet hat. Beim Aufbau einer Arbeiter- und Bauernkultur zu Beginn der 50er-Jahre geriet er allerdings zunächst unter Generalverdacht; erst in den 70er-Jahren wurde der Free Jazz mit Formationen wie dem ▶ *Zentralquartett* Teil des sozialistisch-realistischen Selbstverständnisses der DDR-Kulturpolitik.

▶▶▶ Jugendweihe

Festliche Initiation, die in der DDR breite Verwendung als Ersatz für kirchliche Feste fand.

K

▶▶▶ Karl-Marx-Stadt

Zwischen 1953 und 1990 offizieller Name von ▶ *Chemnitz*.

▶▶▶ Kalter Krieg

Erst durch den sich verhärtenden Ost-West-Konflikt zwischen den bisherigen Alliierten ergab sich die grundlegende Voraussetzung für die deutsche Spaltung und somit die Bildung der DDR.

▶▶▶ Kirchenmusik

Neue Musik im sakralen Rahmen ist in Ostdeutschland keine Seltenheit: In der DDR per se subversiv, entwickelten sich Kirchen oft zu experimentierfreudigen Orten, ein Beispiel dafür sind die ▶ *Zepernicker Rand(fest)spiele*.

▶▶▶ Komische Oper

Das kleinere der beiden Ostberliner Opernhäuser.

▶▶▶ Kreuzchor

Weltbekannter Knabenchor aus Dresden mit einer etwa 650-jährigen Chortradition. Er zählt wie der ▶ *Stadtsingechor zu Halle* und der Leipziger ▶ *Thomanerchor* zu den ältesten Knabenchören Europas.

▶▶▶ Kulturbund

Wurde 1945 »zur demokratischen Erneuerung Deutschlands« auf Initiative der Sowjetischen Militäradministration gegründet und war in der Volkskammer mit einer Fraktion vertreten. Setzte sich mit kulturellen Mitteln für die sozialistische Entwicklung der DDR ein.

L

▶▶▶ Labor für akustische und musikalische Grenzprobleme

Wurde 1956 als Struktureinheit des ▶ *Rundfunk- und Fernsehtechnisches Zentralamt* (RFZ) der Deutschen Post in Berlin-Adlershof betrieben, wo unter anderem das ▶ *Subhar-chord* entwickelt wurde.

▶▶▶ Laien

Auch Amateurmusiker*innen benötigten als Vertreter*innen des »künstlerischen Volksschaffens« eine staatliche ▶ *Spielerlaubnis* für öffentliche Auftritte.

▶▶▶ Leipziger Beatdemo

Auch »Beatkrawalle« oder »Beataufstand«. Fand 1965 als Ausdruck der Jugendemanzipation in der DDR statt und war gerichtet gegen das staatliche Verbot von ▶ *Beatmusik*. Die Leipziger Beatdemo war die größte nicht-genehmigte Demonstration in der DDR nach den Ereignissen vom 17. Juni 1953 und bis zum Herbst 1989 in dieser Form einmalig.

▶▶▶ Lied

Liedschaffen nahm eine besondere Rolle in der DDR-Musikkultur ein – wohl wegen der politischen Wirksamkeit von Sprache. Auf Staatsseite sind Arbeiter- und Massenslieder sowie die ▶ *Singebewegung* zu nennen; auf der anderen die kritische Folk- und Liedermacher-Szene mit Künstler*innen wie Wolf Biermann und Bettina Wegener.

▶▶▶ Lipsi

Auf der Konferenz zum ▶ *Bitterfelder Weg* 1959 verkündete Walter Ulbricht: »Es genügt nicht, die kapitalistische Dekadenz in Worten zu verurteilen, gegen Schundliteratur und spießbürgerliche Gewohnheiten zu Felde zu ziehen, gegen die »Hotmusik« und die ekstatischen »Gesänge« eines Presley zu sprechen. Wir müssen etwas Besseres bieten.« Der in diesem Sinne erfundene Tanz »Lipsi« sollte den Rock'n'Roll aus den Tanzlokalen verdrängen – einer von vielen hilflosen Versuchen, das Phänomen zu reglementieren und zu kontrollieren.

M

▶▶▶ MaerzMusik

Ist 2002 aus der 1967 in Ost-Berlin gegründeten ▶ *Musik-Biennale-Berlin* hervorgegangen und versteht sich als »Festival für Zeitfragen«.

▶▶▶ Maizière, Lothar de

(*1940): Letzter Ministerpräsident der DDR und Musiker: Von 1959 bis 1965 studierte er Viola an der ▶ *Hochschule für Musik »Hanns Eisler«* und war danach bis 1975 Bratschist an mehreren Orchestern. Trat 1991 von seinen Ämtern zurück, nachdem er als ▶ *Inoffizieller Mitarbeiter (IM) »Czerni«* identifiziert wurde.

▶▶▶ Marx, Karl

(*1818|†1883): Deutscher Philosoph, Ökonom, Gesellschaftstheoretiker, politischer Journalist, Protagonist der Arbeiterbewegung sowie Kritiker des Kapitalismus und der Religion. Er soll das Komponieren als Beispiel »wirklich freier«, also nicht entfremdeter Arbeit verstanden haben.

▶▶▶ Ministerium für Kultur der DDR (MfK)

Wurde 1954 zur Rechtsnachfolgerin der 1951 gegründeten Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten. Aufgabe des Ministeriums war es, eine einheitliche Kulturpolitik auf allen Gebieten der Kunst zu gewährleisten.

▶▶▶ **Missa nigra (1979)**

Radikalpazifistisches Kammerstück von Friedrich Schenker, das in Form einer schwarzen Messe vor der Neutronenbombe – und damit dem nuklearen Rüstungswettlauf im Kalten Krieg – warnt und mit aggressiver Tongebung und martialischen Aktionen als polit-dadaistische Musiktheater beschrieben werden kann.

▶▶▶ **Montagsdemonstration**

Fanden ab dem 4. September 1989 in Leipzig und bald auch in anderen Städten statt. Mit dem Ruf »Wir sind das Volk« wurde mit dem Ziel einer friedlichen, demokratischen Neuordnung das Ende der SED-Herrschaft, Reisefreiheit und die Abschaffung des Ministeriums für Staatssicherheit gefordert. Es folgte die Wende.

▶▶▶ **Mugge**

Musiker-Jargon für »Musikalisches Gelegenheitsgeschäft«; sinngleich aber nicht zu verwechseln mit der westdeutschen »Mucke«.

▶▶▶ **Musik und Gesellschaft (MuG)**

Ostberliner Musikzeitschrift, die monatlich von 1951 bis 1990 im Henschelverlag erschien. Herausgegeben wurde die Zeitschrift zunächst von ▶ *Ernst Hermann Meyer* und der Staatlichen Kunstkommission der DDR. 1954 wechselte die Herausgeberschaft zum ▶ *Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR*, dessen offizielles Mitteilungsorgan sie gleichzeitig wurde.

▶▶▶ **Musik-Biennale-Berlin**

Das 1967 in Ost-Berlin gegründete Fest für zeitgenössische Musik wurde bis 1989 vom ▶ *Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR* und vom ▶ *Ministerium*

für Kultur ausgerichtet. Von 1991 bis 2001 werden sie durch die Berliner Festspiele fortgeführt, seit 2002 unter dem Namen ▶ *Maerz-Musik*.

▶▶▶ **Musikrat der DDR**

Dachorganisation sämtlicher Musikeinrichtungen der DDR, wurde 1962 von Hanns Eisler gegründet. Am 18. Juni 1966 wurde er in den Internationalen Musikrat der UNESCO aufgenommen. 1990 erfolgte der Beitritt zum Deutschen Musikrat.



▶▶▶ **Neue Bachgesellschaft**

1900 in Leipzig gegründeter eingetragener Verein zur Pflege, Verbreitung und der wissenschaftlichen Erschließung der Musik Johann Sebastian Bachs. Der Verein verwirklicht seine Zwecke insbesondere durch die jährlichen Bachfeste.

▶▶▶ **NOVA**

Seit 1970 Label der ▶ *VEB Deutsche Schallplatten Berlin*, das ausschließlich Werken der zeitgenössischen »ersten« Musik gewidmet war.



▶▶▶ **Oktoberclub**

Ging 1967 aus dem ▶ *Hootenanny-Klub* hervor, der infolge einer Kampagne gegen »Tendenzen der Amerikanisierung auf dem Gebiet der Kultur« genötigt war, seinen englischen Namen aufzugeben und als offizielle ▶ *Singe-*

bewegung der FDJ als Modellfall sozialistischer Kulturpolitik sowohl gefördert als auch vereinnahmt wurde.

»»» Ostgezeter«

Wortbildung von Thomas Rosenlöcher zur ostdeutschen »Schimpfkultur« – die gleichermaßen ► *Ostalgie*, wie die kritische Reflektion eines drastischen Gesellschaftsumbaus beschreibt.

»»» Ostalgie

Kofferwort aus »Osten« und »Nostalgie«, der die wehmütige Wahrnehmung der DDR seit der Wende bezeichnet.



»»» Palast der Republik

Sitz der Volkskammer auf dem Gelände des ehemaligen Berliner Stadtschlusses. Beherbergte eine große Zahl kultureller Veranstaltungsräume – darunter eine ► *Diskotheek*, das Theater im Palast (TiP) und der Große Saal, wo 1980 Tangerine Dream als erste west-deutsche Band in der DDR auftrat. Im Jahr 2004 fand nach einem Beschluss des Berliner Senats zum Abriss des Palastes ein Konzert der Einstürzende Neubauten statt. Nach dem aus zeitgeschichtlichen, kulturellen und politischen Gründen stark umstrittenen Abriss wurde das Berliner Schloss nachgebaut, wo 2020 das Humboldt Forum eröffnet wurde.

»»» Panorama DDR

War neben der ► *ADP* die einzige zugelassene Nachrichten- und Bildagentur und verschickte Exklusivbeiträge für ausländische Massenmedien.

»»» Paraden

Prunkvolle Aufmärsche der militärischen Einheiten zu Märschen und Massenliedern, die der Mobilisierung der Massen dienten. Ihre Geschichte endete mit der Ehrenparade der Nationalen Volksarmee zum 40. Jahrestag der DDR am 7.10.1989 – dem letzten Tag der Deutschen Demokratischen Republik.

»»» Peitz

Die Jazzwerkstatt in der niedersorbischen Stadt wurde von 1973 bis 1982 ohne Einbindung in staatliche Institutionen mit internationalen Interpreten durchgeführt und verzeichnete teilweise mehr als 3000 Menschen aus der gesamten DDR. Seit 2011 wird die Reihe jährlich mit einem Festival fortgesetzt.

»»» Positionen

1988 von Armin Köhler und Gisela Nauck im damaligen VEB ► *Edition Peters* als inhaltlich selbstverantwortete Alternative zur offiziellen Publikationskultur über zeitgenössische Musik gegründete Zeitschrift. Seit 1990 erschien die Zeitschrift unter der Herausgeber-schaft und Chefredaktion von Gisela Nauck im Eigenverlag. Im Jahr 2008 erhielt die Zeitschrift den Namen »Positionen. Texte zur aktuellen Musik«. Seit 2019 wird die Zeitschrift von Andreas Engström und Bastian Zimmermann geleitet. Sie halten hier die Ausgabe #127 in Händen.

»»» Punk

Seit Anfang der 1980er Jahre wurden Berlin, Dresden, Erfurt, Halle und Leipzig zu den Zentren der Punkkultur in der DDR. Diese Kulturszene war zunächst staatlicher Verfolgung ausgesetzt. Ab etwa 1986 entspannte sich die Lage, als vermehrt Tonträger der sogenannten ► *Anderen Bands* veröffentlicht wurden.

Q

▶▶▶ Q

Höchstes Gütezeichen für industrielle und handwerkliche Produkte – steht für Spitzen-erzeugnisse über Weltmarktniveau.

R

▶▶▶ Radio DDR II

Hörfunkprogramm des ▶ *Rundfunk der DDR*, das klassische Musik sowie anspruchsvolle Wortproduktionen wie Hörspiele und Features sendete. Nach der Wende wurde Radio DDR II im Mai 1990 mit dem Deutschlandsender zum Sender DS Kultur vereinigt, der am 1. Januar 1994 im Deutschlandradio aufging.

▶▶▶ Rand(fest)spiele

Von Helmut Zapf verantwortete Konzertreihe der evangelischen Kirchengemeinde Zepernick im Panketal bei Berlin, die erstmals 1992 durchgeführt wurde. Geht auf Konzertaktivitäten während der DDR zurück und steht heute insbesondere für die Bewahrung und Förderung der DDR-Avantgarde und aktuellen Berliner Komponist*innen.

▶▶▶ Reisen

Auch Musiker*innen der DDR waren strengen Reiseauflagen verpflichtet – weil viele die Gelegenheit zur ▶ *Republikflucht* nutzten. Um Konzerttourneen unternehmen zu können, war eine Sicherheitsüberprüfung auf politische Zuverlässigkeit durch das MfS obligatorisch.

▶▶▶ Renft,

auch Klaus Renft ▶ *Combo*, ist eine 1958 gegründete deutsche Rockband, die zu den bekanntesten der DDR zählt. Durch systemkritische Texte – etwa die »Ballade vom kleinen Otto«, der sich eine Flucht in den Westen wünscht, war die künstlerische Tätigkeit stets von zeitweiligen Auftrittsverboten begleitet. 1975 verfügten die DDR-Behörden schließlich die Auflösung der Band. Ehemalige Mitglieder fanden sich 1990 zu einer Wiedervereinigung zusammen und sind seitdem in wechselnder Besetzung aktiv.

▶▶▶ Republikflucht

Mit dem Ausdruck bezeichneten die DDR-Organen das Verlassen ihres Territoriums über seine Grenze ohne staatliche Genehmigung. Das 1957 erlassene Passgesetz ahndete ungenehmigte Versuche mit bis zu drei Jahren Haft – als »Warnung und Schutz unserer Bürger vor der Gefahr, von den Rattenfängern der NATO eingefangen zu werden.«

▶▶▶ Rundfunk- und Fernseh-technische Zentralamt (RFZ)

Wissenschaftlich-technische Mittelbehörde der DDR, vergleichbar dem Fernmeldetechnischen Zentralamt (FTZ) in der BRD. Institutionen waren das ▶ *Studio für künstliche Klang- und Geräuscherzeugung* sowie das ▶ *Labor für akustische und musikalische Grenzprobleme*, wo u.a. das ▶ *Subharchord* entwickelt wurde. Das RFZ hatte die Bauleitung für den Berliner Fernsehurm und war die Leiteinrichtung für die Satellitenkommunikation im Rahmen von Interkosmos sowie für internationale Nachrichtenverbindungen auf dem Gebiet der DDR. Die Verwaltungsbauten wurden nach 2005 zum größten Teil abgerissen. Es existieren noch einige Laboratorien, so etwa ein Reflexionsarmer Raum.

►►► Rundfunk der DDR

War eine staatliche Institution mit mehreren aufeinander abgestimmten Programmen, die der Medienpolitik der ► *SED* verpflichtet waren.



►►► Schallplattenunterhalter

(auch *Diskotheker* und *Disko-Moderator*) Zur Vermeidung des englischen Begriffes Diskjockey wurden DJs im offiziellen Sprachgebrauch der DDR ›Schallplattenunterhalter‹ oder kurz ›SPU‹ bezeichnet. Jeder zukünftige SPU musste dazu einen Eignungstest bestehen und einen einjährigen speziellen Grundlehrgang mit anschließender staatlicher Prüfung bei dem dafür zuständigen Kreis- bzw. Stadtkabinett für Kulturarbeit durchlaufen. Anschließend wurde eine ► *Spielerlaubnis* erteilt. Obwohl die SPU mit Kontrollen und Lizenzentzug rechnen mussten, sah die Praxis in den meisten Diskotheken anders aus. Ende der 1970er Jahre wurden in der DDR 6000 Schallplattenunterhalter gezählt. In den 1980er Jahren wurden die Begriffe ›Diskotheker‹ und ›Disko-Moderator‹ geprägt.

►►► Sechzig-Vierzig-Regel (60/40)

Bestandteil der Anordnung über die Programmgestaltung bei Tanz- und Unterhaltungsmusik vom 2. Januar 1958 des Ministeriums für Kultur der DDR. Sie begrenzte den devisenpflichtigen ausländischen Anteil am Repertoire der Unterhaltungskünstler*innen auf 40 Prozent und war einerseits politisch-ideologisch begründet, andererseits dem chronischen Devisenmangel der DDR

geschuldet. Als Folge der 60/40-Regel wurde die eigenständige Entwicklung der Pop- und Rockmusik der DDR gefördert.

►►► SED

(Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) Stellte auch Kultur und Musik in den Dienst der marxistisch-leninistischen Ideen – in Form des ► *Sozialistischen Realismus*. Westliche Musik wurde als Instrument imperialistischen Gedankenguts angesehen – und doch auch immer wieder adaptiert, um sie nach sozialistischen Normen zu verändern und Einfluss zu nehmen.

►►► Singebewegung (Singeclub/Singegruppen)

Die ›Singer Songwriter‹ der DDR – eine strikte pro-sozialistische politisch-musikalische Ausdrucksform, die sich ab 1960 in Abgrenzung vom amerikanischen Schlager teils selbst entwickelte und, gefördert durch die ► *60/40-Regel*, teils als Kampagne ins Leben gerufen wurde. Berühmtestes Beispiel ist der ► *Oktoberclub*.

►►► SLUB

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek. Eine der ältesten Bibliotheken Deutschlands. Die Musikabteilung wurde 1816 gegründet, seit 1964 beherbergt die SLUB das Archiv Dresdner Komponisten des 20. Jahrhunderts und seit 1983 die Zentralbibliothek der DDR für Kunst und Musik. Referenz zum Artikel im Heft

▶▶▶ Sozialistischer Realismus

Ideologisch von der Sowjetunion propagierte Stilrichtung, die Abstraktion als westlich-dekadent ablehnt und Themen des sozialistischen Alltags in den Vordergrund stellt.

▶▶▶ Spezialschule für Musik

Schultyp zur Förderung von musikalischen Talenten in der DDR. Es bestanden vier derartige Einrichtungen, die zumeist auf ein Studium an einer der vier Hochschulen für Musik vorbereiteten und am jeweiligen Hochschulstandort untergebracht waren – in Berlin, Dresden und Weimar; einzig die zur Leipziger Musikhochschule gehörende Spezialschule war in Halle (Saale) beheimatet. Nach der Wiedervereinigung wurden die Spezialschulen für Musik zum größten Teil in Musikgymnasien umgewandelt.

▶▶▶ Spielerlaubnis

Auch Spieldausweis, Zulassung als Unterhaltungskünstler*in, Auftrittsgenehmigung und Einstufung. Ohne diese staatliche Erlaubnis durften Künstler*innen in der DDR keine öffentlichen Auftritte bestritten werden. Unter den Musiker*innen wurden die offiziellen Begriffe selten verwendet – im Jargon gebräuchliche Synonyme waren: »Pappe«, »Amateur-Pappe« und »Profi-Pappe«, weil die Einstufungsausweise bestanden aus dickerem, groben Papier.

▶▶▶ Staatsoper ›Unter den Linden‹

Das größere der beiden Ostberliner Opernhäuser. 1945 durch eine Bombe völlig zerstört, zehn Jahre später als »Deutsche Staatsoper« mit einem feierlichen Staatsakt als

kulturelles Prestigeobjekt der DDR eröffnet – und bis heute eines der führenden Opernhäuser weltweit.

▶▶▶ Stadtsingechor zu Halle

Knabenchor mit einer mehr als 900-jährigen Tradition. Zählt wie der Leipziger ▶ *Thomanerchor* und der Dresdner ▶ *Kreuzchor* zu den ältesten Knabenchorchören Europas.

▶▶▶ Stalin, Josef Wissarionowitsch

(*1878|†1953): Am 28. Januar 1936 titelte der spätere Diktator im sowjetische Parteiorgan *Prawda* ▶ *Chaos statt Musik* und gab damit den Auftakt zur rigorosen Durchsetzung des ▶ *Sozialistischen Realismus*, der mit großen »Säuberungen« im Kulturbetrieb einherging.

▶▶▶ Stasi

Kurz für »Staatsicherheit, Geheimdienst der DDR, dessen Arm bis weit in die Musikszene hineinreichte: In vielen Bands und Orchestern spielten ▶ *IMs* als Spitzel mit, um das Sicherheitsrisiko Kunst zu kontrollieren.

▶▶▶ Studio für künstliche Klang- und Geräuscherzeugung

Einrichtung am ▶ *Rundfunk- und Fernseh-technischen Zentralamt* (RFZ), wo zwischen 1959 und 1968 das ▶ *Subharchord* entwickelt wurde.

▶▶▶ Subharchord

Elektronischer Klang- und Geräuscherzeuger auf subharmonischer Basis, der auf Initiative

von ▶ *Gerhard Steinke* zwischen 1959 bis 1968 speziell für den Einsatz in Studios für experimentelle bzw. elektroakustische Musik sowie für den Einsatz in Rundfunk-, Film- und Fernsehstudios entwickelt wurde – ab 1970 aber aus musikpolitischen Gründen eingestellt wurde. Eine Renaissance erlebt das fast vergessene Instrument seit seiner Wiederentdeckung 2003 im ▶ *Funkhaus Nalepastraße* durch Manfred Miersch.

▶▶▶ Subversion

Jede Musik jenseits der staatlichen Norm, dem ▶ *Sozialistischen Realismus*, war potentiell subversiv: ▶ *Elektroakustik* und ▶ *Neue Musik* genauso wie ▶ *Kirchenmusik* und ▶ *Andere Bands*. Damit wurde kritische Kunst zugleich als wirkmächtig wertgeschätzt – und Subversion zum Stilmittel engagierter Kunst.

▶▶▶ Synthesizer

Gehörten in der DDR, lange als ▶ *Westliche Dekadenz* verpönt, zur beliebten Schmuggelware für elektronisch interessierte Komponist*innen. Nach dem 1970 in Ungnade gefallenen subharmonischen Synthesizer ▶ *Subharchord*, wurde 1983 mit dem von vielen auch ›Zonen-Moog‹ genannten Vermona Synthesizer der klassische Synthesizer des späten, real existierenden Sozialismus entwickelt. Er wurde nicht nur in der DDR verkauft, sondern auch in sozialistische ›Bruderländer‹ exportiert.



▶▶▶ Techno

Nach dem Mauerfall schlug die Stunde des Techno. Die Begeisterung für diese elektronische Musikrichtung führte Jugendliche

aus Ost und West zusammen, die Medien beschworen den Mythos vom ›Sound der Wende‹ und Berlin entwickelte sich zur Welthauptstadt des Techno.

▶▶▶ Thomanerchor

Weltbekannter Knabenchor aus Leipzig mit einer mehr als 800-jährigen Tradition. Zählt wie der ▶ *Stadtsingechor zu Halle* und der Dresdner ▶ *Kreuzchor* zu den vier ältesten Knabenchören Europas.

▶▶▶ Tonlagen

Bis 2009 ▶ *Dresdner Tage zeitgenössischer Musik*. Finden seit 2012 biennial statt, seit 2019 unter der Leitung von Moritz Lobeck. Vom 15. April bis 2. Mai 2021 ist die 30. Ausgabe des 1987 erstmals ausgerichteten Festivals geplant.



▶▶▶ UdSSR

(*1922|†1991): Abkürzung des amtlichen Namens der Sowjetunion. Schloss 1955 infolge des Zweiten Weltkrieges einen ›Freundschaftsvertrag‹ über die gegenseitigen Beziehungen ab, in dem sich beide Staaten völlige Gleichberechtigung, gegenseitige Achtung der Souveränität und Nichteinmischung in die inneren Angelegenheiten zusicherten. De facto bestand die Souveränität der DDR jedoch nur auf dem Papier und blieb abhängig von den Weisungen des ›Bruderstaats‹.

▶▶▶ Ulbricht, Walter

(*1892|†1973): Von 1950 bis zu seiner Entmachtung 1971 maßgeblicher Führer des Zentralkomitees der SED und 1961 federführend beim

Bau der Berliner Mauer. Nicht nur unmusikalisch, sondern diskursiver Bekämpfer der ► *Beatmusik*, wie er 1965 in einer Rede nach der ► *Leipziger Beatdemo* deutlich machte: »Ist es denn wirklich so, dass wir jeden Dreck, der vom Westen kommt, kopieren müssen? Ich denke Genossen, mit der Monotonie des Yeah, Yeah, Yeah und wie das alles heißt, ja, sollte man doch Schluss machen.«

V

► ► ► Valuta

Bezeichnung für Westgeld (D-Mark) im Sprachgebrauch der DDR. Kein offizielles Zahlungsmittel – mit Ausnahme der staatlichen Einzelhandelskette ► *Intershop*. Bis 1974 für DDR-Bürger verboten. Schattenwährung für Güter und Dienstleistungen, die normale DDR-Bürger nicht ohne Weiteres bekamen. Valuta wurden anteilig von der ► *AWA* an Urheber ausgezahlt.

► ► ► Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR

(VKM) Berufsorganisation der Komponisten, Musikinterpreten, -wissenschaftler und -erzieher in der DDR. Bestand von 1952 und war der »Pflege und Entwicklung der Musikkultur der DDR« verpflichtet. Der VKM hatte direktes oder indirektes Mitspracherecht in den verschiedenen staatlichen und gesellschaftlichen Einrichtungen. Zusätzlich beriet der VKM die Künstler-Agentur der DDR sowie die Konzert- und Gastspielliederkunft (KGD) bei deren Programmgestaltung von In- und Auslandskonzerten. Ab 1954 Herausgeber der Musikzeitschrift ► *Musik und Gesellschaft* als

offizielles Mitteilungsorgan des Verbandes. Seit 1967 Veranstalter der ► *Musik-Biennale-Berlin* und der dazu abwechselnd stattfindenden ► *DDR-Musiktage*. Nach der Auflösung 1990 wurden die Aktenbestände des Verbandes dem Archiv der ► *Akademie der Künste* als Depositum übergeben.

► ► ► VEB Deutsche Schallplatten Berlin

War Alleinhersteller von Tonträgern in der DDR. Er ging 1954 aus dem 1947 von Ernst Busch gegründeten Musikverlag Lied der Zeit Schallplatten-Gesellschaft mbH hervor und behauptete seine Monopolstellung bis 1990. Seine bedeutendsten Labels waren ► *Eterna* und ► *Amiga*.

► ► ► Volkspolizei

Die umgangssprachliche Abkürzung »VoPo« ist der Titel eines Duets von Nina Hagen und Udo Lindenberg

► ► ► Das Verhör des Lukullus

Hörspiel von ► *Bertolt Brecht*, 1949 Umarbeitung zum Opernlibretto für ► *Paul Dessau*, der im Notentext die SED (es-e-d) versteckte – und wurde damit zum Vorreiter der Ost-Avantgarde, die zwischen den Notenzeilen immer wieder subtile Kritik formulierte. Das Werk geriet in eine Auseinandersetzung über ► *Formalismus* in der Kunst... Brecht nahm in der darauf folgenden Auseinandersetzung mit den SED-Funktionären kleinere Änderungen vor, um vermeintliche »pazifistische Tendenzen« auszuräumen. Die Uraufführung fand dann unter dem Titel »Die Verurteilung des Lukullus« am 12. Oktober 1951 an der Berliner Staatsoper statt.

W

▶▶▶ Wartburg

»Einzahl heißt Wartburg, Mehrzahl Warte-Bürger! So isset ebend: Theorie ist Marx, Praxis is Murx.«

▶▶▶ Weimar

»Kulturhauptstadt« der DDR. Geburtsort des ▶ *Bauhaus*; Sitz einer von vier Musikhochschulen der DDR. Nach der Wende entstanden mit den Weimarer Frühjahrstagen für zeitgenössische Musik und den Tagen Neuer Musik gleich zwei Festivals für Neue Musik.

▶▶▶ Werkstatt-Tage elektroakustischer Musik

Wurden 1986 auf Initiative von Georg Katzer und Lothar Voigtländer in dem an der Akademie der Künste der DDR gegründeten Elektroakustischen Produktionsstudio ins Leben gerufen.

▶▶▶ Wende

Der durch die friedliche Revolution in der DDR angestoßene Prozess der Jahre 1989 und 1990, der zur ▶ *Wiedervereinigung* führte.

▶▶▶ Westliche Dekaden«

Wichtiges Schlagwort im Streit zwischen ▶ *Formalismus* und ▶ *Sozialistischem Realismus*: Was für die DDR-Führung nach westlicher Dekadenz roch, wurde unterdrückt: Punk und Pop, Beat und Avantgarde.

▶▶▶ Wiedervereinigung

Beitritt der Deutschen Demokratischen Republik zur Bundesrepublik Deutschland am 3. Oktober 1990 – wobei der eine Staat (DDR) im anderen (BRD) aufging und bei dem auch zwei deutsche Musikkulturen ungleichgewichtig zusammenwuchsen.

▶▶▶ Wider den Schlaf der Vernunft

Gemeinschaftsaktion von Berliner Künstler*innen am 28.10.1989 zu Gunsten der Opfer des staatlichen Machtmissbrauchs.

X

Y

Z

▶▶▶ Zentralquartett

Eine der wichtigen Bands für ▶ *(Free-)Jazz* in der DDR, die zunächst unter dem Namen »Synopsis« antrat und mit herausragenden Musikern wie Conny Bauer oder Günter »Baby« Sommer internationale Anerkennung erzielte.

NOPERAS!

Projektideen gesucht!

Ausschreibung für die Spielzeit 2022/23
Bewerbungsschluss: 24. Mai 2021

Was ist NOperas?

Im Rahmen der Förderinitiative NOperas! des Fonds Experimentelles Musiktheater [feXm] schließen sich mehrere Theater zu einem Verbund zusammen. Gemeinsam mit dem feXm realisieren sie ein Projekt, das innerhalb einer Spielzeit an den beteiligten Häusern gezeigt wird.

Ausschreibung 2021

Mit der laufenden Ausschreibung für die Spielzeit 2022/23 geht NOperas! in die vierte Runde. Beteiligt sind in dieser

Saison das Theater Bremen und das Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen. Jenseits der von den Theatern selbst eingebrachten Ressourcen stellt der feXm für die ausgeschriebene Produktion Fördermittel von bis 170.000 Euro zur Verfügung.

Wer kann sich bewerben?

Als Förderinitiative orientiert sich der feXm an einem erweiterten, nicht auf Formen der zeitgenössischen Oper fixierten Musiktheaterverständnis. Im Fokus steht ein prozessuales Arbeiten in mehreren

Probenphasen. Bewerben können sich europaweit Teams, die gemeinsam das Zusammenspiel der Theater Ebenen (Komposition, Text, Regie, Bühne) verantworten. Eine Jury ausgewiesener Fachleute im Bereich des zeitgenössischen Musiktheaters entscheidet gemeinsam mit den beteiligten Theatern über die Auswahl des zu realisierenden Projekts.

Die Ausschreibungsfrist endet am 24. Mai 2021. Ausführliche Informationen zu Ausschreibung und Bewerbung finden Sie auf www.noperas.de

»NOperas!« – eine Initiative des Fonds Experimentelles Musiktheater (feXm). In gemeinsamer Trägerschaft von NRW KULTURsekretariat und Kunststiftung NRW, in Kooperation mit dem Musiktheater im Revier Gelsenkirchen und dem Theater Bremen.



GEFÖRDERT DURCH:
Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Kiezsalon June – November 2021

26.06. | 03.07. | 14.08.
28.08. | 29.09. | 27.10.
19.11.

GÄRTEN DER WELT
BÄRENZWINGER
VILLA ELISABETH
MAHALLA
HAUS DER KULTUREN
DER WELT
MUSIKBRAUEREI
KAISER-WILHELM-
GEDÄCHTNISKIRCHE



Ekkehard Klemm

Es wäre über sehr viel zu berichten: Paul Dessaus *Verurteilung des Lukullus* in meiner Kindheit in Chemnitz; Schönbergs *Moses und Aron* unter Siegfried Kurz und in der Regie von Harry Kupfer in Dresden 1975; der Skandal aus Anlass der Uraufführung der *1. Sinfonie* von Wilfried Krätzschmar im Oktober 1979, bei dem das Publikum zu Hunderten das Stück auszischte, um kurze Zeit später Fritz Geißlers *9. Sinfonie* – einem Werk der »neuen Einfachheit«, über deren Sinn damals auch in der Presse ein heftiger Streit entbrannte und ich der einzige Buhrufer war, beinahe zuzujubeln; beides bei der Dresdner Philharmonie. Das von Christian Münch und Reiner Zimmermann maßgeblich vorangebrachte »Studio Neue Musik« an der HfM Dresden, wo ich meinen ersten Rihm, Feldman, Katzer, Wallmann musizieren konnte; Georg Katzers Oper *Das Land Bum Bum* dann in eigener Einstudierung am Landestheater Altenburg (1988) – mit Rainer Kirschs herrlich subversivem Text: »Wir hören, wir hören! Wer will die Ordnung stören? Wir hören spät, wir hören früh, wir prüfen jede Melodie –«.

Wenn ich mich festlegen sollte auf ein singuläres Ereignis, so würde ich die Instrumentalkonzerte von Friedrich Goldmann in die Waagschale werfen, bei denen Avantgarde-Anspruch, Klanglichkeit, Struktur und emotionale Überzeugungskraft Hand in Hand gingen und mich tief beeindruckten. Ein Denken,

dass mich direkt zu Nono und Lachenmann führte. Sein Oboen- und das Violinkonzert lernte ich am Radio kennen innerhalb der Sendung »Radio DDR 2 Musikclub«. Zur Primetime wurden da Freitagabend zwei Stunden lang neueste Werke vorgestellt, wurde diskutiert, auch widersprochen (!) und ästhetisch Position bezogen. Vom studentischen Erlebnis des Klavierkonzerts während der DDR-Musiktage in Berlin führt dann eine direkte Linie zu der 2008 selbst dirigierte UA von *Wege Gewirr Ausblick* und einem »Revival« des Oboenkonzertes mit Burkhard Glaetzner und der Elbland Philharmonie Sachsen im Jahr 2019 – einschneidend noch 40 Jahre nach der UA.

Ob Komponierende und Musizierende in der DDR eigene Ästhetik(en) entwickelt haben, die weiterlebt? – Schwer zu beantworten, weil die Komponierenden der DDR-Zeit in den Konzert- und Spielplänen seit 1989 kaum noch vorkommen. 1995 habe ich am Theater Vorpommern einen Versuch gewagt mit Dessaus *Einstein*. 50 Jahre nach dem Krieg, fünf nach der Wiedervereinigung, Herr Chirac zündete auf dem Mururoa-Atoll gerade seine Atombomben. Ich meinte, die Leute seien wieder reif für Dessau, Mickel und die Biografie eines Jahrhundertphysikers zwischen Relativitätstheorie, Nazideutschland, Princeton, Atombombe und McCarthy-Ausschuss. Im Himmel warten Bier trinkend Leonardo, Giordano und Galileo auf Einstein: Zu Bachs f-Moll-Präludium aus

dem *Wohltemperierten Klavier II* singen sie: »Wann kommt Einstein? – Bald! Stellt ihm die Pulle – kalt!« Dem Greifswalder Publikum blieb dieser Opernabend fremd – Eleonore Büning in der *Zeit* war begeistert.

Es ist diese Art von lakonischem, dialektischem, mit Ironie und Intelligenz durchsetztem Komponieren, das die Ästhetik dieser Musikszene – trocken, messerscharf, subtil und sensibel, voll Bitterkeit und Witz gleichermaßen – von Dessau ausgehend prägt: Mit ihm hatten sie alle Kontakt, waren seine Freunde und Meisterschüler, von Bredemeyer über Goldmann, Dittrich, Katzer bis zu Herchet. Hinzu kamen hochemotionale und wilde Stimmen wie die von Schenker, Schmidt oder Voigtländer. Eine innere Widerspenstigkeit hat diese Musik, tief verletzlich, grundehrlich, die Zensur mit List umgehend: Der Schlussvers im *Einstein* entstand aus just dieser Art von Pragmatismus. Hans Wurst balanciert – vom Krokodil gefressen und wieder auferstanden – auf einem Rasiermesser, ohne Text zu einer sehr artifiziellen Musik. Intendant Pischner – das Verbot fürchtend – bat um einen »optimistischen Schluss«. Mickel dichtete: »Sie seh'n, meine Damen und Herr'n, ich lebe gern.« Zwölf­tönig gesungen auf dem Rasiermesser – was die Sache ja noch viel schlimmer machte. Die Kader der Zensur aber hatten einen freundlichen Schluss und die Sache ging über die Bühne.

Drei Dinge empfinde ich als Skandal und Versagen gleichermaßen.

Erstens: Wir sprechen bei Komponist*innen, die sehr oft den längeren Teil ihres Schaffens im vereinten Deutschland zu Papier gebracht haben, allen Ernstes noch immer von DDR-Komponisten, womit nicht selten ein Stigma verbunden ist: Das des »privilegierten Staatskünstlers, der womöglich nicht aufbegehrt hat gegen Unrecht und Diktatur. Es darf daran erinnert werden, dass die meisten von ihnen im Visier der Stasi und im Jahr 1990 übrigen Mittvierziger waren, wo heute fast noch von Nachwuchs geredet wird. Es sind vorder-

hand deutsche Komponisten und sie werden – zweitens – dennoch weitgehend ignoriert und nicht aufgeführt. Die bedeutenden Orchester – der zeitgenössischen Musik ohnehin nur marginal verbunden und ihre Programme auf »composers in residence« der internationalen Szene reduzierend – schicken die Partituren der Genannten, zu denen auch etliche Jüngere kommen, ohne Kommentar zurück, wenn überhaupt eine Reaktion erfolgt. Die Rundfunkorchester – einst mit dem Auftrag ausgestattet, die Zeitgenossen ganz besonders zu fördern – verlegen sich aus Angst vor Diskussionen um Gebühren oder Fusionen auf das Bequeme.

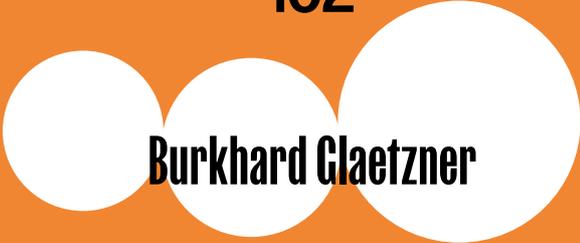
Drittens und notgedrungen zugespitzt formuliert: Die Unkenntnis bis Ignoranz im Westen des Landes dem Schaffen des Ostens und einer ganzen musikgeschichtlichen Epoche gegenüber ist atemberaubend. Dass *Lanzlot* von Dessau 2019 allen Ernstes zur gefeierten »Wiederentdeckung« nach 50 Jahren avanciert, ist ein Armutszeugnis gesamtdeutscher Spielplanpolitik. Die erwähnten Namen sind Intendanten von München bis Hamburg weitgehend unbekannt, erst recht die dahinter verborgenen Stücke. Andersherum wurde in der DDR wacker Henze, der junge Rihm, Zender, auch Kirchner, Schnebel u. a. rezipiert. Wie in der Politik geht das Interesse nur in eine Richtung. Das zu ändern könnte existenziell wichtig sein, gerade, wenn es um die kritischen Geister geht.

Ekkehard Klemm, geboren 1958 in der damaligen Karl-Marx-Stadt, war Mitglied des Dresdner Kreuzchores und hat in Dresden Dirigieren und Komposition studiert. Nach Stationen als Kapellmeister am Landestheater Altenburg, Chefdirigent am Theater Greifswald bzw. Vorpommern sowie Dirigent am Staatstheater am Gärtnerplatz München ist er seit 2003 Professor für Dirigieren an der Hochschule für Musik in Dresden und seit 2017 Chefdirigent der Elbland Philharmonie Sachsen. Zwischen 2004 und 2020 leitete er die Singakademie Dresden und war von 2010 bis 2015 Rektor der HfM Dresden. Schwerpunktmäßig setzt er sich für neue Musik ein und leitete zahlreiche Uraufführungen in Oper, Konzert und Chorsinfonik. Klemm ist Mitglied der Sächsischen Akademie der Künste.



und Ossis, die in Rage
Ihrer





Burkhard Glaetzner

Liebe Frau Schürmer,
Lieber Herr Zimmermann,
Lieber Herr Ingström,

haben Sie Dank für die Einladung, einen Beitrag in der Zeitschrift Positionen zu verfassen.

Nach reiflicher, längerer Abwägung meiner Möglichkeiten, bin ich zu dem Entschluss gekommen, Ihrem Wunsch nicht entsprechen zu können.

Ein fundierter Artikel zu der von Ihnen geplanten Ausgabe »DDR Musik heute«, würde m. E. um eine historische Beschreibung des Mechanismus der Diktatur in der DDR, in seinen unterschiedlichen Verläufen (Parteitage, Plenen, Kulturkonferenzen u.a.) nicht herumkommen.

Das dies schon in verschiedenen Publikationen geschehen ist, spielt dabei keine Rolle. Denn die Gefahr, dass eine solche Beschäftigung, wie Sie es offensichtlich vorhaben, in eine Erzählung von Anekdoten, sowie von Beschönigungen und reiner Empirik abgeleitet, sehe ich. Daher müsste für mich zwingend die politische Grundordnung dieser Zeit, in seiner Wirkung auf das Musikleben, erneut aufgefächert werden.

Eine andere Möglichkeit, sich dem Thema zu nähern, habe ich auch durchgespielt. Dazu muss ich etwas ausholen.

Der Eintritt meiner Generation in das Musikleben der DDR ist um das Jahr 1968 einzuordnen. Die ersten bewussten, einschneidenden politischen Erlebnisse waren für mich als Kind, (welches im 2. Weltkrieg geboren wurde und die Trümmer-Nachkriegsjahre, welche mit all seinen Schwierigkeiten seine Kindheit bestimmten), der 17. Juni 1953, die »Säuberungen« während der Stalin/Ulbricht 50er-Jahre und, der 13. August 1961, sowie danach die allgegenwärtige Herrschaft der Stasi.

Ich erwähne dies, damit Sie verstehen, welche Ereignisse sich unauflöslich in das kollektive Gedächtnis meiner Generation eingegraben haben.

Jeder Einzelne hat andere Mechanismen entwickelt, sich in dem ab 61 vorhandenen Gefängnis einzurichten, seine Möglichkeiten auszuloten, seinen Platz zu definieren.

Es ist m. E. daher unmöglich einen gemeinsamen Nenner der künstlerischen Handschriften zu fixieren.

Übersehen kann ich die kompositorischen Arbeiten dieser meiner Generation: Bredemeyer, Dittrich, Herchet, Goldmann, Katzer, Schenker, Ch. Schmidt u.a. Mit allen hatte ich vielfältige musikalische und freundschaftliche Verbindungen.

Von diesen habe ich ca. 100 Werke uraufgeführt und finde hier eher ein diffuses Bild als einen einheitlichen, künstlerisch ästhetischen Nenner. Jeder hat eine ganz eigene Realität und künstlerische Reaktion auf die politischen Zustände gefunden – die Einen in vollständiger, permanenter Auflehnung; Andere in dem Versuch, noch etwas zu retten von kindlichen Idealen.

Verzeihen Sie bitte die etwas ungeordneten Ausführungen:

Was ich sagen will: Die von Ihnen vorgedachten Fragestellungen scheinen mir zu lapidar. Für meine Generation sind diese Überlegungen von grundsätzlicher Natur, da sie an die Wurzel der künstlerischen Existenz gehen.

Mit freundlichen Grüßen
Prof. Burkhard Glaetzner

Nach Studium in Berlin, Solo-Oboist am Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig (Heute MDR Sinfonieorchester) unter Herbert Kegel. Prof. an der Musikhochschule Leipzig und der Universität der Künste Berlin. Gründung der Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler« mit Friedrich Schenker. Arbeitet heute auch als Maler.

SUPER SPREADER

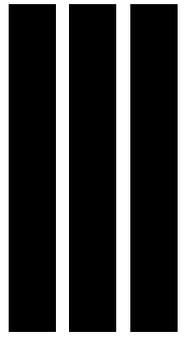
ONLINESHOP FÜR KONDENSWASSER
AUS BLASINSTRUMENTEN

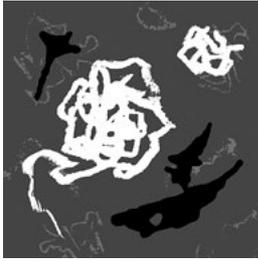


SUPERSPREADER.SPACE

Du möchtest dein Kondenswasser verkaufen?
Melde dich unter info@superspreader.space

POSITIONEN





L A B E L

5 Jahre IMPAKT Records

Das 2014 von zehn jungen Musiker*innen in Köln gegründete, als eingetragener Verein organisierte Kollektiv für Improvisation und aktuelle Musik (daher das namensgebende Akronym) versteht sich dezidiert als offene Plattform für Neues. Ausschlaggebend sind zwei Aspekte: Verbundenheit und Aktualität. Den gemeinsamen Nenner der dreizehn IMPAKT-Mitglieder bildet das beständige Interesse an freier Improvisation, am Experiment, an »Musik, die aus der stilistischen und klanglichen Vielfalt der heutigen Zeit erwächst«. Wie die eigene Website weiter proklamiert, arbeiten alle Beteiligten seit nunmehr sieben Jahren daran, »die Sichtbarkeit improvisierter Musik in Köln zu verbessern«. Dabei liegt der Fokus – etwa im Unterschied zu KLAENG Jazzkollektiv Köln oder dem Jazzkollektiv Berlin – noch stärker in Richtung der zeitgenössischen Musik samt ihren Grenzbereichen wie es eher die Echtzeitmusikszene in Berlin vertritt. Neben zahlreichen Konzertaktivitäten, die ein monatlicher Newsletter ankündigt, sollte die Arbeit des Kollektivs und ihm nahestehender Musiker*innen nicht nur sichtbar, sondern auch nachhaltiger präsentiert werden. So erblickte 2016 IMPAKT Records das Licht der Welt – mit einem vielseitigen, zwischen Klangsinnlichkeit und Spielfreude oszillierendem Livealbum, das folgerichtig im Loft, der dreißig Jahre zuvor gegründeten Kölner Institution für frei improvisierte Musik, aufgenommen wurde. Unter den

vielen Akteur*innen jener Compilation befand sich ebenfalls Stefan Schönegg, Mitbegründer des Kollektivs und seit Beginn des Labels für dieses hauptverantwortlich. In seiner Musik vereint der 1986 geborene Kontrabassist Elemente komponierter Strukturen und freier Improvisation. Was auf dem Papier unter Umständen etwas absichtsvoll und starr daherkommt, fügt sich auf klanglicher Ebene aber zu einem natürlich gewachsenen Organismus zusammen. Bestes Beispiel dafür sind Schöneggs Quartett Enso sowie das um vier Musiker*innen erweiterte Ensemble BIG Enso.

Ein Kreis. Schwarze Tinte auf weißem Grund. Mit einem Pinsel aus einer einzigen Handbewegung gemalt. Ruhig fließend, bis sich Anfang und Ende berühren. Im Zen-Buddhismus verkörpert das kalligrafische Symbol Ensō (japanisch 円相, *runde Form, Kreis*) den wertungsfreien Ausdruck des Augenblicks, der zugleich alles und nichts umfasst. Im Einklang damit betont das strahlend weiße Blatt Papier – dessen Beschaffenheit die Form des entstehenden Kreises maßgeblich prägt – eine schier unendliche Leere, die zugleich mit einer Fülle an Gestaltungsoptionen einhergeht. Bis dato hat Schönegg mit beiden Projekten insgesamt drei Alben veröffentlicht, darunter 2019 das programmatische *Zyklus*, in dem die vier Instrumentalisten Leonhard Huhn (Altsaxofon), Nathan Bontrager (Violoncello), Stefan Schönegg (Kontrabass) und Etienne Nillesen (präparierte Drums) musikalisch ein ganzes Leben durchstreifen. Am Beginn steht konsequenterweise *partus*, die Geburt; zu hören ist allerdings kein nach Luft ringender Schrei, sondern ein sich allmählich entwickelndes Pochen, das aus den (Herz-)Schlägen der pedalbetriebenen Bass Drum erwächst und in das ätherische Geflecht von Streichern und Altsaxofon mündet. Am Ende schließt sich der Kreis. Vollkommene Schönheit strahlt von prismaartig gebrochenen Klängen aus, über denen das Saxofon Tonfedern schweben lässt. Ewige Ruhe scheint möglich. Ein Versprechen, das das finale *waldruh* im Unisono der Streicher einlöst. Es handelt sich um einen Ort, eine

klangliche Ruhestätte, an der Erinnerung verdichtet und geradezu greifbar wird, um ein ganzes Leben zu rekapitulieren.

Jedem IMPAKT-Release sind Zeit und Akribie seines Entstehungsprozesses deutlich anzuhören. Dabei folgt das Kollektiv einem so simplen wie stimmigen Rezept, das Pianist Philip Zoubek (*1978) folgendermaßen zusammenfasst: »Wir verstehen unser Label als Plattform für Musiker*innen aus dem IMPAKT-Umfeld, um ihre eigenen Projekte unkompliziert veröffentlichen zu können. IMPAKT kümmert sich zwar um das Artwork, den Onlinevertrieb und eine Minimalbemusterung von Journalist*innen, aber im Prinzip liegt der größte Teil in Eigenverantwortung der jeweiligen Musiker*innen. Insgesamt versuchen wir, durch eine stringente Kuration langfristig ein Portfolio an hochwertigen Produktionen aufzubauen.« Eine klare Linie, die ebenso für das 2020 erschienene Album *Torbid Daylight* gilt: Eröffnet wird es mit dem kurzen Stück *Fervent Glow*, in dem das Quartett – bestehend aus Frank Gratkowski (Saxofon, Klarinette, Flöte), Philip Zoubek (Klavier), Robert Landfermann (Kontrabass) und Dominik Mahnig (Schlagzeug) – zu einem multilateralen Gespräch ansetzt. Gedankensplitter werden zu Ideen, aus Motiven entwickeln sich umspannende Bögen, bis der lebhaft Dialog plötzlich abbricht. Der dritte, knapp elfminütige Track *First Echo* gibt sich weitaus kontemplativer und interrogativ, erkundet Klangräume, deren Konturen erst eine allgegenwärtige Stille schafft. Am Ende laufen alle Fäden in *Catalyst*, dem achtzehnminütigen Finale, zu einer schillernden, dem intensiven Violett des Albumcovers entsprechenden Textur zusammen.

»Any Colour You Like«: Was die britische Rockband Pink Floyd auf ihrem legendären Konzeptalbum *The Dark Side of the Moon* (1973) postulierte, lässt sich im Kontext von IMPAKT Records ohne Einschränkung auf den Bereich des Designs übertragen. Zeichnen sich bereits die ersten elf, von Christoph Balduin Stroppel gestalteten Cover durch wiederkehrende grafische Elemente aus, wird das Artwork seit 2019 noch einheitlicher: Für jedes Albumcover

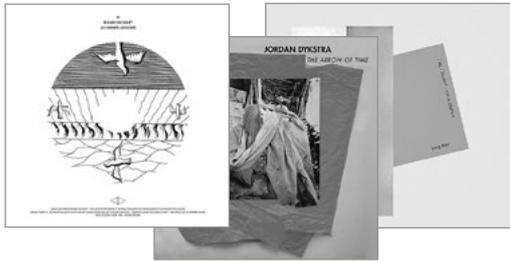
wählt Künstler Markus Dorninger eine zumeist kräftige Farbe aus, die serifenlose Schrift ist schlicht umrahmt; ganz so, als wolle die – wohlgemerkt äußerst geschmackvolle – Hülle unter keinen Umständen vom Inhalt ablenken. Nichts anderes dürfte dem Quintett Emisatett der Cellistin Elisabeth Coudoux (*1985) bei ihrer Veröffentlichung *Physis* (2020) in den Sinn gekommen sein. Hier weist das leuchtende Gelb unmittelbar auf den gleißend-fließenden Strom des gleichbetitelt Openers hin, dessen Werkkommentar Schriftsteller Jonathan Lahr mit einem physikalischen Gesetz beginnen lässt: »Alles was sich bewegt oder im Wege steht, ist Körper.« Die Musik von Matthias Muche (Posaune), Philip Zoubek (präpariertes Klavier, Synthesizer), Elisabeth Coudoux (Violoncello, Motor), Robert Landfermann (Kontrabass) und Etienne Nillesen (erweiterte Snare Drum) schafft beides: Einerseits wirkt sie aufgrund ihrer enormen Klangdichte wie ein erratischer Block, andererseits bleibt sie durch ihr pausenloses Flirren ständig in Bewegung.

Apropos *Physis*: Standen die ersten IMPAKT-Alben zunächst ausschließlich auf der US-amerikanischen Online-Plattform Bandcamp zur Verfügung, schlug sich der Fokus auf körperliche Aspekte wiederum auf die Arbeit des Labels nieder, wie Stefan Schönegg erläutert: »2019 haben wir mit *Zyklus* einen Relaunch gestartet. Seitdem bekommt das Ganze durch die physischen Veröffentlichungen einen anderen Zug, eine andere Außenwahrnehmung – einfach dadurch, dass die CDs existieren und dass es zusätzlich einen Digitalvertrieb gibt.« Jüngste Produktionen sind beispielsweise das in der sächsischen Bergkirche Tharandt aufgenommene Soloalbum des Kontrabassisten Jonas Gerigk (erstmalig als Vinyl-LP) sowie eine im Rahmen des Moers Festivals 2020 entstandene Liveeinspielung von Carl Ludwig Hübsch (Tuba, Objekte), Marlies Debacker (Klavier, Clavier), Florian Zwißler (analoger Synthesizer) und Etienne Nillesen (erweiterte Snare Drum).

Vieles ist also bereits auf den Weg gebracht, Neues kann folgen. Dabei lautet die Handlungsmaxime aller Kollektivmitglieder: Es gibt

keine Alternative als im und am Jetzt zu arbeiten. Jederzeit. Bleibt zu hoffen, dass IMPAKT in Zukunft für weitere spannende musikalische Einschläge sorgt. Wichtig und formschön.

Gerardo Scheige



L P / C D

Reinier van Houdt
Les Champs Lissajous
 Matière Mémoire/
 MMXXseries

Jordan Dykstra
The Arrow of Time
 New World Records

Jürg Frey
 l'air, l'instant – deux pianos
 elsewhere

Viele kennen Reinier van Houdt heute als *den* Pianisten für anspruchsvoll komponierte zeitgenössische Werke (niemand bietet erschöpfendere, kompromisslosere Aufführungen von Alvin Curran dar). Andere haben ihn bei der apokalyptischen Folkband Current 93 am Klavier sitzen sehen. Zudem ist van Houdt Mitglied des Amsterdamer Kollektivs MAZE, mit dem er wirklich bahnbrechende Kompositionen spielt. Auch sein eigenes Schaffen bewegt sich im Grenzbereich von konkreter Musik, Klavierspiel

und fragmentarischer Elektronik. Und darüber hinaus gibt es seine Aufnahmen außergewöhnlicher Werke für Klavier, unter anderem von Michael Pisaro und Maria de Alvear, und – geradezu phänomenal – Walter Marchettis *Concerto Per La Mano Sinistra In Un Solo Movimento*.

Die Aufführungspraxis Neuer Musik in den Niederlanden ist ohne van Houdt fast undenkbar. Im Corona-Jahr 2020 müssen wir jedoch beinahe auf ihn verzichten. Glücklicherweise organisiert Zuiderstrandtheater in Den Haag noch einen Livestream, in dem van Houdt *Inner Cities No. 9 '9-11-01* von Curran spielt. Und aus der Kirche in Charlois, Rotterdam, hören wir ihn mit Erik Saties eindrücklicher *Messe des Pauvres*.

Im Laufe des Jahres veröffentlicht das belgische Label Matière Mémoire das erste Set von fünf LPs aus der Reihe von insgesamt 20, MMXXseries, und auch hier ist van Houdt vertreten mit dem Stück *Les Champs Lissajous*. Ausgeprägter als in seinen vorherigen elektronischen Arbeiten, wie *Igitur Carbon Copies* und *Paths of the Errant Gaze*, präsentiert er in diesen zwanzig Minuten einer LP-Seite eine berausende Verbindung von curran-artigen, repetitiven Klavieranschlagswolken und zerstückelten Klangnarrativen, die an The Hafler Trio oder Nurse with Wound erinnern: Wenn der Sturm sich langsam legt, leuchtet das Entzücken auf wie auf einem Foto von Hiroshi Sugimoto. Durch die dünne Nebelschicht eines knisternden Rauschens: wie ein Horizont – schnurgerade –, an dem Hoffnung aufschwimmern könnte. Wie eine Inversion tosender Wellen und schlagender Böen: eine Radierung von M.C. Escher, auf der oben auch unten sein kann, oder vielleicht bereits *ist*. Als stünde es gar außerhalb der Zeit selbst, transportiert van Houdt die Hörer*in in diesem relativ kurzen Stück konzeptionell und emotional so weit, dass es den Anschein hat, als würde man in symphonischer Länge durch eine unermessliche Geschichte gezogen.

Das Aufnehmen ist für van Houdt wie das Erschaffen eines dritten Ohres, als gäbe es eine kleine Lücke in der Zeit, durch die unvorstell-

bare parallele Klangfelder eindringen können. Das Hören wird dann zum Sprung in die Fantasie, welche bereits im Material selbst enthalten ist: Fundstücke, ätherische Radiowellen, gespannte Klaviersaiten oder eine Handsirene.

In einem seltenen Moment des Aufatmens während dieses Lockdown-Jahres spielt van Houdt die Weltpremiere von Jordan Dykstras *The Arrow of Time* vor einem dreißigköpfigen Publikum im Splendor in Amsterdam. Das Stück erscheint auch auf CD, zusammen mit anderen Werken für Ensemble des brillanten Amerikaners. Aus dem Programmtext des Konzerts: »Ist Musik dazu bestimmt, eine Erweiterung des kontingenten Universums zu sein, in dem wir zu leben glauben, in dem alles offen und Materie endlich zu sein scheint? Oder gibt es kleine Zeitpfeile, die nur in eine Richtung strömen, von der Ordnung in die Zufälligkeit, von der Vergangenheit in die Zukunft, die auf eine unendlich langsame Entropie hindeuten? Als zaghafte Anzeichen eines sich erweiternden Bewusstseins?«

Dykstras Arbeit ist eine Art »Geschwisterstück« zu dem oben erwähnten Werk Marchettis (das in 2016 bei Alga Marghan erschien). Darin hält der Pianist während der gesamten Aufführung einen Regenschirm in der linken Hand. Hier spielt er mit der rechten Hand eine Sirene. Und wo Tod und Verfall bei Marchetti ihre Absurdität verlieren, verweist Dykstra auf eine Zukunft jenseits des Anthropozäns. Die Uhr tickt, der Puls wird zu einer vagen Erinnerung, die sich zu einem Surren und Summen steigert und dann fortflattert.

Field-Recordings treten in einen Dialog mit der Stille im Konzertsaal oder zuhause. Außen und innen – Vergangenheit (Aufnahmen) und Gegenwart (live) verschmelzen zu einem Drone-fokussierten Klang: Vielleicht ist es vor allem das, was komponierte Musik ist oder sein kann. Was als ein Ganzes erscheint, erweist sich als äußerst zerbrechlich. Insbesondere wenn die Entropie selbst sich verflüchtigt. Und somit auch die Ahnung von einem Ende (und zugleich die Erinnerung an einen Anfang?!). Verweist dieses Stück damit auf einen Ort – wiederum

außerhalb der Zeit –, der genauso eine Tabula rasa ist wie die hobbes-artige brutale, unheimliche Wildnis? Ist es der Pfeil der Zeit, der heulend weiterrast und an sich selbst vorbeifliegt, um sich schließlich kreischend in den eigenen Schwanz zu beißen?

In quasi letzter Minute erscheint 2020 zudem noch die CD *l'air, l'instant – deux pianos*. Hier spielen van Houdt und sein Co-Pianist Dante Boon zwei Werke von Jürg Frey, *Entre les deux l'instant* und *toucher l'air*. Distanz, Offenheit, Räume, die unberührt brachliegen, werden vom Schweizer Komponisten mit der kleinsten melodischen Andeutung und äußerst feiner Harmonie gestreift. Diese Fäden sind wie Spinnweben: dünn und filigran, doch extrem stark, und man kann sich nicht davon losreißen.

Freys Essentialismus für zwei Klaviere hält geradezu die Uhr an. Fängt Momente in sich und erfasst im Klang die sich bewegenden Luftpartikel selbst – als die Stimme des Wirbelns. Der sehr eindringliche Anschlag bei Boon und van Houdt betont das Wenige in seinem Kern – maximiert das, was eben da ist: präzise Intimität der subtilsten und atemberaubendsten Art. Und die menschliche Berührung, genau das, was in diesem Jahr so entsetzlich vermisst wird.

Sven Schlijper-Karssenberg

Aus dem Niederländischen übersetzt von
Peter Holland

F E S T I V A L

Eclat: »Echoes – Voices from Belarus« & »Belarus. Der Weg zu sich selbst«

**3.–7. und 17.–21. Februar 2021
Stuttgart & Online**

Es mag ein Zeichen wachsender politischer Polarisierung sein oder auch ein steigendes Bedürfnis an Zusammenhalt der Kunstszene – die Zeiten der unpolitischen Kunst jedenfalls sind

vorbei. Das Eclat-Festival in Stuttgart hat in diesem Jahr mit zwei gelungenen Formaten einen großen Schwerpunkt auf Kunst aus Belarus gesetzt, die sich mit den repressiven Strukturen im Land und der Stimmung in der Bevölkerung beschäftigt. Damit konnte das Festival nicht nur Anteilnahme ausdrücken, sondern auch künstlerisches Asyl geben.

Im Fall von Eclat gibt es eine besondere Vorgeschichte: die belarussische Musikerin und Bürgerrechtlerin Maria Kalesnikava hatte in den letzten Jahren im Social-Media-Team des Festivals mitgewirkt, bevor sie infolge ihrer führenden Rolle bei den Protesten zur Regierungswahl 2020 in Belarus inhaftiert wurde und bis heute gefangen gehalten wird. Das Festival-Team um Intendantin Christine Fischer startete daraufhin nicht nur eine Petition, sondern knüpfte auch Kontakte zu Künstler*innen aus dem Umfeld von Kalesnikava.

Zwar hatte Eclat bereits in den letzten Jahren den Fokus auch auf den gesellschaftlichen Kontext der Kunst gesetzt, mit dem Belarus-Schwerpunkt ist das Festival nun aber politischer denn je und öffnet gleichzeitig – für die digitale Ausgabe höchst passend – seine Pforten für neue Ausdrucksformen.

Reizvoll ist dabei die Ansiedlung vieler Werke an der Grenze zwischen dokumentarischem Material und Kunstwerk, wobei der experimentelle Charakter der Arbeiten von der Spielweise zeugt, die dieser Grat bietet. *Echoes – Voices from Belarus* ist eine Sammlung kurzer Videos und Tondokumente, bei der jeweils belarussische Künstler*innen mit Komponist*innen aus aller Welt kollaborieren. So arbeiten zum Beispiel Anton Sarokin und Malte Giesen mit Tonmitschnitten von Protesten, die sich, immer stärker überlagernd, allmählich zu einem weißen Rauschen addieren. Mikhal Gulin und Andreas Eduardo Frank betiteln ein Video vom Rollen eines Heuballs auf einem Feld mit *Sisyphos*. Das für die digitale Ausgabe des Eclat-Festival geschaffene Online-Portal legt in dunklen Farben den Fokus ganz auf die Kunst, das kann mit einem musealen Ausstellungsraum durchaus mithalten.

Die digitale Kunstaussstellung *Belarus. Der Weg zu sich selbst* erzählt in fünf Themenkomplexen den Weg von Tradition und Verwurzelung (»Urbild«) über politische Gewalt bis zum alltäglichen Leben mit der Diktatur (»Quo Vadis«). Neben Gemälden wie den Alltagsszenen von Janna Kapustnikava in unverwechselbar knalligen Farben finden sich hier auch kollaborative Projekte und Bewegtbild: In Nadya Sayapinas Performance *The Heritage* zum Beispiel stehen Museumsbesucher*innen vor leeren Bilderrahmen – die Gemälde sind von der Regierung konfisziert. Der große Film *The Songs of Old Europe* von Volya Dzemka dokumentiert belarussische Volksmusik, gesungen zum Beispiel von einer Gruppe älterer Frauen im Dörfchen Ivanava Slabada. In farbenfrohen Trachten gekleidet tanzen sie und singen aus voller Kehle, mal im Unisono, mal kanonisch. Melodische Linien kreisen um einen Zentralton, immer ist die Musik voller Energie, egal ob fröhlich oder klagend.

Helmut Lachenmann sagte einmal, man könne als Popmusiker*in wesentlich größere Menschenmengen mit politischen Statements erreichen. Zwar behält diese Aussage wohl weiterhin ihre Gültigkeit, trotzdem ist gerade ein öffentlich getragenes Festival wie Eclat eine ideale Bühne für gesellschaftskritische Kunst und kann den unschätzbar wertvollen Zusammenhalt der Kunstschaaffenden nicht nur symbolisch darstellen. Es war an der Zeit, der Problematik in Belarus einen so prominenten Platz einzuräumen, und Eclat ist es gelungen, dem mit großer Ernsthaftigkeit und Wertschätzung für ganz verschiedene künstlerische Ausdrucksformen zu bezeugen.

Jakob Böttcher

F E S T I V A L
Jazzfest Berlin
 4.–7. November 2020
 On Demand

Wie viele andere Veranstaltungen war 2020 auch das Jazzfest Berlin von der COVID-19-Pandemie betroffen. Aus quasi heiterem Himmel wurden die Veranstalter*innen mit dem ›Lockdown Light‹ ab Anfang November konfrontiert und waren in der so nicht absehbaren und zugleich drängenden Situation, sehr schnell auf die neuen Gegebenheiten reagieren zu müssen. Als unkonventionelle Lösung haben sie daher entschieden, die Konzerte live über arte.tv sowie über die Internetplattform des Jazzfestes zu übertragen – was problematisch für ein Genre schien, dem das unmittelbare Live-Ereignis eine der wesentlichen Charaktereigenschaften ist. Doch bald wurde klar, dass dies nur eine vermeintliche Selbstverständlichkeit ist: Für ein Festival, das eigentlich ein eher traditionelles Verständnis von Jazz pflegt, zeigte das Lineup eine enorme Bandbreite an improvisierter Musik und das Ergebnis war trotz der fehlenden Interaktion zwischen Interpret*innen und Publikum zufriedenstellend.

Bereits am Eröffnungstag präsentierten Joel Grip und sein Ensemble Tpsi Unterhaltung *Ap Lla*, eine musikalische Zeremonie, die auf einer hybriden, intermedialen Kunstsprache basierte und in der sich unter anderem eines Streichquintetts und Stimmeinsatz als Ausdrucksmittel bedient wurde. Es entstand ein klanglich vielfältiges Resultat, in dem die Interpret*innen erweiterte Spieltechniken und Klänge erkundeten. In Verbindung mit der Inszenierung sowie weiteren nicht-musikalischen Aspekten entstand eine Form rituellen Oratoriums, das sehr unterhaltsam war. Das Projekt von Johannes Schleiermacher und Max Andrzejewski präsentierte Video als Material der Improvisation, indem über üppigen Syn-

thesizer-Klängen Saxofon und ein flächiges Schlagzeug dem Videokünstler Işıl Karataş begegneten – ergänzt um den telematisch mitwirkenden Gitarristen John Dietrich. Und auch das Projekt von Alexander Hawkins und Siska hatte eine visuelle Komponente als integralen Bestandteil, indem Found Footage-Material und Licht auf eine Diskokugel in der Kuppel des Silent Green projiziert wurden, wodurch sich der Aufführungsraum in einen dystopischen Club irgendwo im Weltall verwandelte. Mit dem KIM Collective (Kollektiv für Komponierte und Improvisierte Musik) schließlich präsentierte ein regelmäßig zum Jazzfest eingeladenes Ensemble eine während des ersten Lockdowns aufgenommene Videoarbeit, die sich durch ihre sorgfältig inszenierte Szenografie auszeichnete – während das Ensemble zugleich das Festival mit einem Auftritt zum Thema ›Isolation‹, in dem improvisierte Musik mit Live-Elektronik und Videoprojektionen zusammen kamen, beschloss.

Das Streaming-Format öffnete für das Festival Möglichkeiten jenseits jener ›Zoom-Wohnzimmer-Konzerte‹, die die Antwort vieler Musiker*innen auf den ersten Lockdown waren. So erweiterte sich die zentrale Bühne im Silent Green in Berlin-Wedding hin zu anderen Orten. Unter diesen war als wohl wichtigster mit dem Roulette in Brooklyn ein ikonischer Veranstaltungsort der zeitgenössischen Jazzszenen an der Ostküste. Die Auftritte fanden im Tandem statt, jeweils im Wechsel zwischen Konzerten in Deutschland (unter Beteiligung der regionalen deutschen Rundfunkanstalten) und solchen in New York. Dabei waren die meisten deutschen Beiträge eher konservativ, von der rasanten Musik von Hydropuls oder dem Doom-Jazz des Kammerflimmer Kollektiefs einmal abgesehen. Die Beiträge aus dem Roulette entsprachen ebenfalls, wenn man von einigen interessanten Instrumentalkombinationen wie denen des Anna Webber Septets oder Tomas Fujiwaras Triple double absieht, dem, was in der kollektiven Vorstellung als ›Jazz‹ präsent ist.

Andere Programme waren hingegen mit ihrem Klangbild nur mittels eines weit gefassten

Verständnisses des Begriffes als Jazz zu bezeichnen. Eines davon war ein Höhepunkt des Festivals, das Projekt *MeoW!* von Jim Black, Liz Kosack, Cansu Tanrikulu und Dan Peter Sundland mit seiner frischen und witzigen, eher pop-affinen Musik über Katzen. Dan Nicholls & Ludwig Wandering dagegen spielten in *Y-Otis Remixed* mit Samples von Otis Sandsjös letztem Album. Einige Teile waren dabei improvisierte elektronische Musik, andere erinnerten eher an Sampling-Techniken des Hip-Hop und der zeitgenössischen Popmusik. Am letzten Tag des Festivals präsentierte SAVVY Contemporary schließlich parallel zu den Veranstaltungen im Silent Green eine Reihe von »Sonic Performances«, in denen sich die Berliner Klangkunst-Szene vorstellte.

Nachdem ich das Festival bequem von der heimischen Couch aus erlebt hatte, erschien mit die eigentlich sakrosankte Übertragung von »Real Time«-Musik übers Internet, zu der die Veranstalter*innen aufgrund der so nicht vorhersehbaren Situation gezwungen worden waren, geglückt. Dabei profitierte diese digitale Ausgabe des Jazzfest Berlin von ihrem Schwerpunkt auf Interaktion mit zeitgenössischen Formen medialer Verbreitung ebenso wie von der Integration von Positionen, die unsere Vorstellungen dessen, was Jazz ist, deutlich erweiterten. Gerade mit solcherart mutigen Projekten gelang es, die Herausforderung zu meistern, »Live-Musik« unter den Bedingungen des Streamings zu realisieren, um somit zu einer Erkundung neuer ästhetischer Herangehensweisen zu gelangen. Und so ermutigte diese Last-Minute-Lösung, während wir alle sehlichst die Rückkehr der Live-Musik in einer noch ungewissen Zukunft erwarten, sich von Vorurteilen zu verabschieden und den Blick zu öffnen für ein neues, bislang unbekanntes Feld des musikalischen Diskurses.

Nico Daleman

Aus dem Englischen übersetzt von
Sebastian Hanusa

M U S I K T H E A T E R

Waldesruh

Inszenierung:

Anna-Sophie Mahler • Musik:

Michael Wilhelmi

2.–10. Oktober 2020 • Tischlerei
der Deutschen Oper Berlin

Eine der unschönen Neuerungen dieses Jahres bildet das vielfach offen auftretende Konglomerat aus verwirrten Heilpraktikerinnen, Reichsbürgern, Hippies und Nazis. Was auf den ersten Blick verwunderlich scheinen mag, wird plausibel, macht man sich bewusst, dass Esoterik und eine mystische Aufladung der Natur auch in der Vergangenheit oft Teil völkischer und nationalistischer Ideologie waren. Einen besonders wichtigen Topos für das Deutsche bildet dabei: der Wald. Niemand fasst dieses Verhältnis so gut zusammen wie Elias Canetti, der in *Masse und Macht* von 1960 schreibt: »In keinem modernen Lande der Welt ist das Waldgefühl so lebendig geblieben wie in Deutschland. Das Rigide und Parallele der aufrechtstehenden Bäume, ihre Dichte und ihre Zahl erfüllt das Herz des Deutschen mit tiefer und geheimnisvoller Freude. Er sucht den Wald, in dem seine Vorfahren gelebt haben, noch heute gern auf und fühlt sich eins mit den Bäumen.«

Dem entgegen entwickelt *Waldesruh – Ein Zeltlager ohne Bäume* einen gänzlich anderen Zugang zum Wald. Die Selbstbezeichnung »dokumentarisches Theater« ist weniger in der Tradition der Behandlung sozialgeschichtlicher Ereignisse zu verstehen, besprochen werden vielmehr naturwissenschaftliche Phänomene. Durchaus lässt sich jedoch ein gesellschaftlicher Appell erkennen: Beschäftigt Euch mit dem Wald! Bei all der ideologischen Altlast drängt sich die Frage auf: Auf welche Weise? Im Versuch einer Antwort darauf liegt der

kongeniale Kern des von Regisseurin Anna-Sophie Mahler und Dramaturg Falk Rößler konzipierten Abend.

Vorgestellt wird ein Kreis aus einem Philosophen, einem Förster, einer Pilzexpertin, einem Pflanzenneurobiologen und einem Baumphysiologen. Letzterer führt – gegeben vom Schauspieler Thomas Douglas – umsichtig durch das »Zukunftsexperiment«. Die künstlerische Darbietung speist sich aus der Expertise mehrerer Interviews mit Wissenschaftler*innen. Wissen das etwa vermittelt wird: Als Mischwald eignen sich besonders Fichten und Buchen; und: viele Bäume gehen eine ertragreiche Symbiose mit Mykorrhiza-Pilzen ein. Pilze und Moos ranken sich auch auf einigen der Kostüme von Sophie Krayer, die auch für den Bühnenraum verantwortlich zeichnet. Im Mittelpunkt der im Quadrat angeordneten Sitzpodien bewegen sich von Annatina Huwiler designte und konstruierte mobile Lautsprecherplattformen, die als Bäume bespielt auch der akustischen Abstimmung durch Albrecht Zieperts Klangregie dienen. An Sensoren erinnern die technischen Aufbauten, denn der hier angelegte Zugang zum Wald bedeutet wahrnehmen, zuhören und verstehen. Spielerisch wird das Publikum auch über die zahlreichen Dilemmata der heutigen Forstwirtschaft unterrichtet. Borkenkäferbefall führt immer wieder dazu, dass Waldstücke gerodet werden müssen, um den Rest des Waldes zu schützen. Fehlende Niederschläge führen bei immer mehr Bäumen zu Trockenstress.

Als Gegenpart zum wissenschaftsvermittelnden Ansatz erklingen zwischen den gesprochenen Texten Schuberts *Schlaflied*, *Aufenthalt* und *Wandlers Nachtlid*. Stipendiatin Rebecca Pedersen und Ex-Stipendiat Philipp Jekal, beide aus dem anfangs vorgestellten Expertenkreis, liefern hierfür ihre kraftvoll bewegten Stimmen. Behutsam führt sie dabei Michael Wilhelmi an konventionellem wie elektronischem Klavier sowie Celesta. Es entspinnt sich ein anregendes Wechselspiel aus der Romantik der Liederlyrik und der Sachlichkeit der Sprechtexte, bei dem jede Seite die andere respektiert. Thomas Douglas Vortragsgestus liebevoller

Begeisterung macht anschaulich, dass auch wissenschaftliches Verständnis emotionale Annäherung an den Gegenstand bedeutet. Aus Schuberts Liedern derweil spricht die Sehnsucht, einer Entfremdung von der Natur entgegenzuwirken, welche durch fortschreitende Technifizierung stetig droht. Erfahbar macht diese Entfremdung auch der karge Charakter der Blackbox-Bühne. Das unmittelbare Aufeinanderprallen von Technik und Kunst zelebriert die von Bariton Jekal repetierte Phrase »Greifet an« aus Lortzings entsprechendem Stück aus *Zar und Zimmermann*, zu der eine Ketten-säge brüllt. Den populären Schlenker hingegen macht der Abend mit *Karl der Käfer*, der vor der Pause Stimmung macht.

Eine zentral verhandelte Frage, ist die nach dem Bewusstsein und der Wahrnehmung von Pflanzen und ganzen Ökosystemen. Aber eben nicht auf mystifizierende oder gar esoterische, sondern auf eine kritische Weise, die stets eine gewisse Skepsis den eigenen Erkenntnissen gegenüber behält – getrieben von einer Entdeckungslust, einer Neugierde, die wirklich dahinterkommen möchte, wie die Dinge eigentlich funktionieren. Vieles über die Kommunikationswege innerhalb von Ökosystemen ist noch ungeklärt. Allein die Abstimmung innerhalb eines Baums gibt Rätsel auf. Durch die Lautsprecher ertönt das Knuspern fressender Raupen: Spielt man Blättern dieses Geräusch vor, reagieren sie mit dem gleichen Abwehrmechanismus, als wenn wirklich Raupen an ihnen knabbern würden. Wie kann das sein? Wo fängt Bewusstsein und Wahrnehmung an?

Den zweiten Teil machen Morton Feldmans *Triadic Memories*, feinfühlig von Stefan Wirth vorgetragen. Die verästelte Meditation lässt über ihre einstündige Spielzeit das Erfahrene einsickern und verarbeiten, während ein durch Georg Lendorff visualisiertes Lichtpunktespiel, über dem nun teils in Decken eingehüllten Publikum wabert, gleich den durch ein Blätterdach fallenden Lichtstrahlen. Canetti schreibt: »Der Wald ist über dem Menschen. Er mag verschlossen sein und mit allerhand Gestrüpp verwachsen; man mag Mühe haben,

in ihn hineinzugelangen, und noch mehr, in ihm fortzukommen.« Im Adergeflecht der mannigfaltigen Verwebungen liegen noch zahlreiche Rätsel verborgen, die Neugierde und Entdecker*innengeist herausfordern, weiter und tiefer nachzuforschen. Womöglich werden wir diesen Geheimnissen nie ganz auf den Grund gehen, gibt *Waldesruh* zu bedenken. Doch die eigentliche Leistung des Abends liegt darin, unter Beweis zu stellen, dass ein Phänomen nicht nur durch dessen Systematisierung und Berechnung durchdrungen werden kann, sondern auch durch eine freie, aber sorgfältige künstlerische Verhandlung desselbigen. Am besten verstehen wir unsere Umwelt durch eine Symbiose der Annäherungsweisen zwischen akribischer Analyse und unbefangener Reflexion: ein changierendes Zusammenspiel aus Vermessen und Besingen, aus Entzaubern und Verzaubern.

Konstantin Parnian

hat 2019 im Selbstverlag zwei schmale Bände mit Interviews herausgegeben, die er selbst mit Improvisierenden aus Wien (auf Deutsch) und der kalifornischen Bay Area (auf Englisch) geführt hat. Darin wählt Hübsch bewusst den Plauderton, um weg von der Akademisierung und hin zu einer unverstellten Sprache der Szene selbst zu kommen. Entstanden sind so eine Reihe von Gesprächsdokumenten, die tatsächlich einen unmittelbaren Einblick in das Denken der Akteur*innen erlauben, darunter etwa Nina Polaschegg, Chris Brown, Aurora Josephson oder Burkhard Stangl.

Hübsch operiert dabei mit einer klaren Setzung, wie er im Vorwort anmerkt, da ihn Interaktion mehr interessiert als das Material, mit dem improvisiert wird. Kreisend um Fragen des *Wie?* einer gelungenen Improvisation eröffnen sich zwischen den Einzelgesprächen interessante Parallelen und es ergeben sich Themenfelder, die wiederholt auftauchen. So scheint sich im Verbalisieren unterschiedlichster Aspekte des gemeinsamen Improvisierens oft der Raum abzubilden, in dem die Musik zwangsläufig entsteht: da kann man sich »in den Vordergrund spielen« (Cordula Bösze), fragen »Wo möchte ich hin?« (Irene Kepf), überhaupt ist der ganze Akt ein »Sich-Befinden« (Thomas Lehn) im multiplen Bedeutungssinn. Verortung, Miteinander und Austausch von gefundenen und empfundenen Empfindungen sozusagen.

»Improvisation ist ihre Vorbereitung«, sagt Burkhard Stangl. Er setzt einem Begriff der Improvisation, der insinuiert, die Musik entstehe quasi zufällig im Augenblick, ein Postulat der absoluten Intentionalität entgegen. Jede Musiker*in bringt ihr Repertoire mit und ruft es gezielt im Moment ab – je nachdem, was der Moment eben verlangt.

Wenn es schon situativ wird, darf natürlich auch der Allgemeinplatz von der quasi untrennbar mit dem künstlerischen Ausdruck des Improvisators*verbundenen Persönlichkeit nicht fehlen. Ist doch jede Gruppenimprovisation eben auch »soziales Spiel« (Franz Hautzinger), in dem sich Charakterzüge und Lebenserfah-



B U C H

Carl Ludwig Hübsch Improvisierende im Interview: Wien und The Bay Area Selbstverlag

Aussagen über zeitgenössische Improvisation sprechen häufig – lauter als von ihrem Gegenstand – von den Unzulänglichkeiten, sich ihm sprachlich zu nähern. Der Tubist und composer-performer Carl Ludwig Hübsch

rungen ausdrücken. Die Zusammensetzung der improvisierenden Gruppe ist eine starke Determinante. »It's a social dynamic«, sagt auch Tom Djll.

Kommunikation ist ein weiteres Schlüsselwort. Vor allem an diesem Begriff zeichnet sich ein unterschiedlicher Sprachgebrauch zwischen den deutsch- und englischsprachigen Interviewpartner*innen ab: wohingegen in Wien Kommunikation unweigerlich mit rationalem Verstehen in Verbindung gebracht wird, sind in der Bay Area die Musiker*innen eher geneigt, musikalische Sprache losgelöst von der Vermittlung von Bedeutung zu sehen. Der Aspekt der Bedeutung ist wiederum strittig – sie steht nicht grundsätzlich im Zweifel, um ihr Wesen gibt es aber Dissenz – oder vielmehr Einigkeit darüber, dass man an dieser Stelle nicht zu konkret werden sollte.

Im coronabedingt einsamen Dezember 2020 lesen sich die Interviews erfrischend direkt und vermitteln den Eindruck einer lebendigen, internationalen Szene, zu derer künstlerischen Praxis Austausch und Widerspruch genauso gehört wie das gemeinsame Spiel. Wer übrigens kein leidenschaftlicher Impro-Chronist ist und sich trotzdem für den einen oder anderen O-Ton interessiert, findet alle Interviews auch online im Blog von Carl Ludwig Hübsch (<http://blog.huebsch.me>).

Patrick Klingenschmitt

Neue Musik für ein Deutschland nach dem Krieg. Das ist einerseits falsch, weil es keine ›Stunde Null‹ gab, sondern Kontinuitätslinien die Nachkriegszeit prägten; andererseits trifft es für die Musikavantgarde doch zu, wo die Kapitulation tatsächlich mit einer radikalen Katharsis einherging. Oder um es mit Worten Karlheinz Stockhausen zu sagen: »Die Städte sind radiert – und man kann von Grund auf neu anfangen, ohne Rücksicht auf Ruinen und geschmacklose Überreste. Vergesse man aber nicht, dass selten eine Komponistengeneration so viele Chancen hatte und zu solch glücklichem Augenblick geboren wurde, wie die jetzige.« (Zur Situation des Metiers, 1953)

Der 56-minütige, von Arte und ZDF koproduzierte Film beginnt mit der elektroakustisch verzerrten und visuell collagierten Prophezeiung Walter Ulbrichts, dass die Mauer »noch in 50 und auch in 100 Jahren bestehen« bleibe, bevor der Sprecher mit Georg Katzers *Mein 1989* den Mauerfall nach immerhin 45 Jahren Deutsche Demokratische Republik ins Ohrenmerk rückt. Eine ebenso überraschende wie logische Perspektive bei einer Dokumentation zur deutschen Nachkriegsmusik, die den analytischen Blick der Autorin fürs historische Ganze zeigt: Wo eine Wiedervereinigung, da auch eine Teilung – die im Nachkriegsdeutschland die Herausbildung zweier Musikkulturen nach sich zog, womit die Dokumentation gleich zwei Jubiläen in den Fokus rückt: 75 Jahre Kriegsende und 30 Jahre Wiedervereinigung, die natürlich untrennbar verbunden sind.

Nun interessiert sich Erhardt (zunächst) weniger für die große Meta-Erzählung der Neuen Musik: Dem radikalen, durch einen mitunter militanten Fortschrittsimperativ propagierten Innovationsschritt der westlichen Musikavantgarde. Vielmehr widmet sich die Autorin intensiv und gezielt jenen Jahren, in denen die deutsch-deutsche Musikgeschichte noch parallel verlief: Jene liminale Phase zwischen Kapitulation und der zweistaatlichen Neuformierung, die oft etwas unter dem Radar der analytischen und journalistischen Musikgeschichtenerzähler fliegt. Dabei ist es ein

F I L M

Wir fangen ganz von vorn an – Neue Musik für ein Deutschland nach dem Krieg
Regie: Bettina Erhardt
ZDF/Arte

»Die Stunde null schlug 1945 auch für die Musik« heißt es im Trailer zu Bettina Erhardts Dokumentation *Wir fangen ganz von vorn an* –

ausdrücklicher Verdienst der Filmmacherin, nicht den stereotypen Erzählungen eines experimentellen Westens und eines formalistischen Ostens aufzusitzen, sondern vielmehr ein gesamtdeutsches Ohrenmerk zu verfolgen.

Denn tatsächlich diente die Musik in beiden Nachkriegsdeutschlanden dem emphatischen Aufbau einer besseren Welt: Im Osten prägten Hanns Eisler und Paul Dessau mit antifaschistischen Liedern eine durchaus avancierte Tradition engagierter DDR-Musik; dagegen durchlief man im Westen mit Paul Hindemith und Igor Strawinsky zunächst eine tastende Formierungsphase, bevor Arnold Schönberg in *Entrückung* Luft »von anderen Planeten« spürte, die doch eher eine Verrückung, als eine Zerrüttung der Tradition war. Der dodekaphone und bald serielle »Gang in die latente Unverständlichkeit« war ein politisches Zeitzeichen: Der Abschied vom arischen Abendland und das Empowerment der vormals »Entarteten« war hüben wie drüben eine politisch gewollte Maßnahme.

Im Osten wurde die Musik den Sowjets Mittel und Strategie zur Umerziehung der Deutschen: »Die Kunst hat die Verpflichtung, den breiten Massen zu helfen, die jüngste Vergangenheit zu verstehen und dadurch den Weg zur Verwirklichung der demokratischen Ideen zu erleichtern.« Dass die ostdeutsche Musikentwicklung nach 1945 den staatlich vorgegebenen »Sozialistischen Realismus« durchaus avanciert interpretierte, belegen in der Dokumentation erhellende Interviews mit Persönlichkeiten wie dem Musikwissenschaftler Frank Schneider oder der Positionen-Mitgründerin Gisela Nauck. Und auch der Verweis auf herausragende Kompositionen wie *Das Verhör des Lukullus*, in dem Paul Dessau im Notentext gleich fünfmal die SED (es-e-d) platzierte, demonstriert die Praxis der Ost-Avantgarde, zwischen den Notenzeilen oder mittels Textvorlagen immer wieder subtile Kritik zu üben.

Auch im Westen erkannten und unterstützten die amerikanischen Besatzer die Potenz der (Neuen) Musik für einen moralischen Neustart – fern von den mit bombastischen Klängen der

mit romantischer Überwältigungsmusik befeuerten Feldzügen. Diese Negation der Tradition bildete schließlich den Humus für die innovationsgetriebene Negationsästhetik der Neuen Musik, wie sie die junge Komponistengeneration nach 1945 an den dezentralen Zentren der westlichen Musikentwicklung, Darmstadt und Donaueschingen, salonfähig machte. Diese »Goldenen Jahre« der Neuen Musik illustriert die Filmmacherin in O-Tönen von Zeitzeugen wie Pierre Boulez und Nuria Schönberg-Nono, aber auch durch Statements aktueller Akteure wie Björn Gottstein oder Thomas Schäfer.

Was Bettina Erhardt mit ihrer Dokumentation noch einmal vor Augen und Ohren führt: Die Entwicklung der Neuen Musik im Nachkriegsdeutschland verlief keinesfalls dies- und jenseits der Mauer, die schließlich erst 1961 gebaut wurde. Und doch wurde ihr Grundstein bereits in den Köpfen des geteilten Deutschlands gelegt – wogegen ein west-östliches Komponistenkollektiv ankomponierte: Die Uraufführung der *Jüdischen Chronik*, ein Gemeinschaftswerk von Hans Werner Henze, Boris Blacher und Karl Amadeus Hartmann auf der einen-, sowie Paul Dessau und Rudolf Wagner-Régeny auf der anderen Seite, wurde jedoch vom Mauerbau verhindert. Bei der Doppeluraufführung 1966 in Köln und Leipzig war die Trennung in zwei deutsche Musikkulturen bereits vollzogen – und die Entwicklung der »Neuen Musik für EIN Deutschland nach dem Krieg« unterbrochen.

Erst in den Wendejahren 1989/90 wuchs zusammen, was zusammengehört – und doch hat auch das Musikland Deutschland bis heute Narben: Nicht zuletzt die Marginalisierung der ostdeutschen Musikavantgarde, die Bettina Erhardt mit ihrer ansprechend gestalteten und gut recherchierten Dokumentation gleichberechtigt und frei von Klischees neben der Neuen Musik westlicher Prägung in Szene setzt.

Anna Schürmer

 F E S T I V A L

Ultraschall

 Portraitkonzerte Emre Dündar
 und Stefan Keller

23. Januar 2021 • Berlin

Das Festival Ultraschall Berlin war im Januar 2021 noch in der glücklichen Lage, als Radioereignis von Deutschlandfunk Kultur und dem RBB Kulturradio ausgestrahlt zu werden. Zwar nicht in Farbe und bunt, aber immerhin live, wurden am 23. Januar dann zwei Portraitkonzerte aus dem Berliner Radialsystem V gesendet, die sich dem Schaffen Emre Dündars (*1972), zurzeit Gast im Berliner Künstlerprogramm des DAAD, und des Schweizer Komponisten Stefan Keller (*1974) widmeten. Eint die Künstler mehr als sie trennt? Ob die Nachbarschaft der beiden Portraits einen tieferen Sinn hatte, wurde zwar nicht klar, lud aber wenigstens zum Vergleich ein.

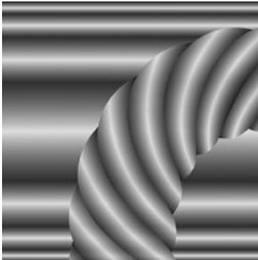
Was die Querflöte in der kurzen Instrumentaleinleitung zu Emre Dündars *Vagabond III* (2020) vormacht und anschließend auch von Akkordeon und Violoncello des Ensembles KNM Berlin übernommen wird, scheint für Dündars Musik überhaupt zu gelten: Kein Ton, der hier gerade stehen kann, jeder Klang endet mit ermatteten Abwärtsglissandi des Versagens oder mit dem erschauernden Zucken eines Streicherbogens. Wie die Musik damit schal wird, ohne dass man ganz ohne sie auskäme, überträgt sich dies auf die Sprachfetzen und Dialekte im Ganzen. Sie macht der akribische Sammler Dündar zur Arbeitsgrundlage: Was seine Musik aus der Sprache an Besonderem nimmt, das zu sammeln und in Musik zu übertragen sich lohnen täte, ist überhaupt nur als Abweichung von einer Normalität zu haben, die den Ausreißer umstandslos zurückpfeift, wo sie Dialekte wie im Pseudo-Folk von *Récit ductile* für Klarinette und Streichquartett (2017–19) nicht gleich schon an der Leine führt.

Narration nennt der Komponist das und erzählen will er von seinem eigenen Hören. Immer hart an der Grenze zum Dokumentarischen, bewahren Stücke wie das uraufgeführte *Parergon* für Sprecher, Kontrabassklarinette, Keyboard und Elektronik zur älteren Stimmenimprovisation »*De vulgari eloquentia*« (2017) oder die *Soirée gothique* für Sopran und Ensemble auf Gedichte von Dickinson (2018) sterbende und längst ausgestorbene Sprachen, ohne selbst bloß sprachähnlich zu gerinnen. Ihr Rest ist ein Musikalisches, das an der Sprache aufzuspüren eigentlich Dündars Metier ist. Ironische Brechung? Fehlanzeige: Wie ein jeder weiß, der schon einmal ob seines Dialekts angegangen wurde, steckt hinter solchen Klängen eine tiefe Traurigkeit, weil Dialekt der Durchbruch von Heimat ist, nach der man sich sehnt, für die man sich aber zu schämen hat, weil sie fremd wurde.

Ein Grummeln, ein Mäuscheln, tatsächlich auch ein Auf und Ab sowie das Hin und Her, von dem der Komponist meinte, er wolle es mit seiner *Schaukel* für Klavier, Violine und Violoncello (2015) erreichen: Damit beginnt das Portraitkonzert des Ensembles ascolta um den Komponisten Stefan Keller. Das alles macht schwindlig, aber zum beschworenen Überschlag kommt es nicht: Schlechterdings pathetisch markieren die geschrammelten Spitzentöne der Streicher Höhepunkte, wo noch Luft nach oben gewesen wäre. So hält sich alles brav in der Waage, auch wenn ein flaves Gefühl in der Magengegend und das Ohrensausen noch eine Weile anhalten. Aber vielleicht steckt in dieser affizierenden – sprich: »ansteckenden« – Körperlichkeit der Kern von Kellers Musik, verfällt man doch immerhin selbst schon in Schnappatmung bei dem elektronisch durch E-Gitarre und japsendes Akkordeon verstärkten Stück *Breathe* von 2016. Zum Stillsitzen oder gar Ausruhen ist hier nichts gemacht und wo man einmal denkt, es herrsche Ruhe wie in einigen Passagen vom *Stück für Klavier* (2009), da ist man doch nur innerlich schon auf die nächste Eruption vorbereitet. Von ihr weiß man nämlich: Sie kommt bestimmt. So auch in

Ma's Sequence 7, die zwischen 2004 und 2005 in Zusammenarbeit mit Riccardo Nova zu einer Zeit entstanden ist, da Keller gerade das nord-indische Schlaginstrument Tabla für sich zu entdecken begann – eine Bekanntschaft, die sich immer wieder in seiner Arbeit ausdrückt: Beispielsweise in *hybrid gaites* für Drumset, Keyboard, E-Gitarre, Altsaxofon, Trompete und Posaune, mit dem dieser Konzertabend im Radio endet.

Patrick Becker-Naydenov



A L B U M

AG Cook
7G
PC Music

Apodiktischer Post-Eklektizismus kurz vor Ende der Singularität.

1. Das Nutzlose im Glücklosen: Drei Aphex Twin Memes zur Einleitung

Das Postmoderne Gewissen erinnert sich: der Moment 2001, als Aphex Twin mit seiner langersehnte Anschlussplatte *Drukqs* in Form einer episch überdimensionierten 4-fach LP-Box überraschte, und diese die – bis dato eher protestantisch unterkühlte – elektronische Musik, als erstes Fetisch-Objekt eines sich neu formierenden IDM-Kultes, unterwanderte. Gerüchte besagen, dass sich Discogs sogar nur gründete, um dieses Wunderwerk unverhältnismäßiger Opulenz (ganz in Übereinstimmung mit der semi-vernichtenden

5.5 Review Pitchforks, über die sich selbst heute noch – fast 20 Jahre später – regelmäßig in Aphex Twin-Foren aufgeregt wird), adäquat zu präsentieren. Ebenso schwirrt folgendes Post-Faktum durch die Netzwerke: Aphex Twin habe die Box konzeptionell so entworfen, dass sich seine Anhänger*innenschaft in zwei Lager spalte: nämlich in die dogmatischen Ideologieraver der ersten Generation (die Club stets als emanzipatorische Bedingung und als Befreiungsversprechen sehen), und der zweiten Generation degenerierter IDM-Wunderkind-Verehrer (die mit jeder Box und mit jedem neuen Sammelobjekt, ihre anale Fetischfixierung auf ein neues Befriedigungslevel transponieren).

2. Die Aussöhnung

Eine Box ist anders als eine Falte eine strukturelle Bedingung, die räumlich wie sozial das Innen vom Außen abgrenzt und zur Aufbewahrung von Eigentum die Grundlage von Besitz und Wertigkeit bildet. Das Wertigste der biblischen Frühzeit – zwei Steintafeln mit den zehn Geboten Moses – musste stets von vier Trägern in Kiste durch den Nahen Osten getragen werden, und sollte so das Volk an die Herrlichkeit Gottes erinnern. Ein signifikantes Merkmal der sogenannten Bundeslade war der Versöhnungsdeckel (hebräisch: kapporet), dessen Funktion zwar theologisch nicht genau belegt ist, jedoch vermutlich darauf deutet, dass es bei Öffnung des Deckels zu einer Aussöhnung zwischen Gott (Generation 1) und seinem Volke (Generation 2) kommen würde. An anderer Stelle fasste Peter Sloterdijk das Spannungsverhältnis des Generationenvertrages und dessen implizite Problematik wie folgt zusammen: »Die natürliche Anarchie des Kindes ruft den natürlichen Konservatismus der Eltern hervor.«

3. Hörtest AG Cook – 7G, Disc 2, Track 03, Title »Undying«

Ein Stück Resonanzfolie wird zentriert im Kegel eines horizontal ausgerichteten Dutch & Dutch 8C Studio Nahfeldmonitors montiert.

Der Monitor ist vom Raum entkoppelt und treibt auf einer gallertartigen blauen Flüssigkeit, die in kurzen Abständen rhythmisch von UV-Licht illuminiert wird.

4. AG Cook und PC Music

PC Music ist eine Gruppe junger Leute um den Protagonisten AG Cook, die sich an ihren Google / Balenciaga Crewnecks erkennen, und für die das Internet in seinem ahistorischen Zustand schon seit langem nicht mehr existiert. Dieses sei irgendwann vor Ewigkeiten »disappeared into the fabric of the world leaving complete digital saturation in its wake«, und somit zu einer Informations-Aorta verkommen, die nun nur noch von ideologischem Treibsand durchschwemmt werde. Während in der Zeitgenössischen Kunst die Post-Internet Art hingegen an ihrem eigenen Event Horizon zerschellte, hat in der weniger stark diskursüberwachten »Populären Musik« das digitale Spiel der Distinktionen, Differenzbildungen und Rekodierungen bis zum heutigen Tag Gültigkeit. PC Music nutzt diesen selbstgeschaffenen Raum post-ironischer Überdistanziertheit, um – bis zur einsetzenden technischen Singularität und jenseits von postkapitalistischer Verwertungslogik – die Seele noch einmal ordentlich baumeln zu lassen.

5. Hörtest AG Cook – 7G, Disc 3, Track 05, Title »DJ Every Night«

Via Bluetooth wird ein Audiotrack auf einen Audeze LCD-4Z Noise Cancelling Kopfhörer übertragen. Aufgrund eines defekten Galaxy Note 8 Mobilphones im Raum, kommt es zu Frequenzinterferenzen und das Signal kann nur in Mono empfangen werden.

6. The Morning after the Sampling Virus

Am Morgen klopf es an der Tür. Es ist Matt Wand. Matt ist ein netter, älterer Herr, der vor kurzem in das Apartment nebenan gezogen ist. Matt scheint sprachlos und zirkelt mit seinen Armen den größtmöglichen hypothetischen Raum in die Luft. Als er wieder zur Sprache kommt, erklärt er enthusiastisch, dass das

Ganze in 8D-Audio bestimmt ziemlich GROSS werden könnte.

7. Wenn Midi-Files wie Aerosole auf einer Soundbank stranden

Sample-CDs, Datenbankfragmente, Music sounds better with You, Computermusic, Library Music, Musik die sich gut vermarkten lässt, Materialsammlungen, 96 kbit Mp3s, Lüftergeräusche, Gebrauchsmusik, ASMR, Fridge Tracks, Gabba-Trance, Urban Super Collider, bestenfalls BBC Radiophonic Workshop Sound Effect-Platten zur Begleitung von Super-8-Filmen, MTV-Revival, Booty Bass, Lonesome Songwriter, Sample-Shuffle-Interplay, apodiktischer Winkekatzenpop, Ableton Instrument Racks vs. Native Instruments Sound Packs, Musik knapp vor und nach 1990, Sampling Virus, Fidget House, Jingle und Klingeltöne, die in B'more in keiner Jukebox laufen, Weihnachtshymnen, in UK produzierter K-Pop, Trap-Einflüsse, Dream-House mit Delfin-Präsenz, Euro-Memes, Preset-Pop, Asia-Trash, Glücksbärchenmusik, Dance can Dead, der Sound von langsam herunterbrennenden Räucherstäbchen, Chiptunes, Maxi German Rave Blast Hits!, LED vs. Laser-Beats, Balearic Algorithms, Straight outta Otomo, Rental Car Sound Systems, Walmart-Charts und iTunes Playlists, Piano-Plunderphonien, Lagerfeuer Drillcore, That's the Sound of the Police, Messianic Beats, Effizienzbreaks, Virtual Sound Enhancing.

8. Hörtest AG Cook – 7G, Disc 6, Track 02, Title »The End has no End«

Feiner Quarzsand (Ottawa Silica Sand) wird unter Vakuumbedingungen erwärmt und auf der Membran eines nicht weiter definierten Nahfeldmonitors verteilt. Von dort perlt der Quarzsand schwingungsbedingt langsam ab und fließt wie eine Totenmaske über die Keramikbeschichtung des Gehäusefurniers. Anschließend verhallt ein Sinuston im Raum bis der Track beendet ist.

Tim Tetzner



B U C H

**Auf dem Weg zur
musikalischen Symbiose.
Die Komponistin
Younghi Pagh-Paan
Claudia Maurer-Zenck (Hrsg.)
Schott**

Mit der Verleihung des Großen Kunstpreises im Frühjahr 2020 wie mit den Feierlichkeiten zu ihrem 75. Geburtstag am 30. November wurde mit Younghi Pagh-Paan eine Komponistin geehrt, deren Werk in der Musikwissenschaft bislang vergleichsweise wenig Beachtung fand. Daher ist es umso erfreulicher, dass mit dem von Claudia Maurer-Zenck herausgegebenen Sammelband *Auf dem Weg zur musikalischen Symbiose* endlich und erstmals eine Pagh-Paan gewidmete Buchpublikation erschienen ist. Deren Grundlage sind Beiträge zu insgesamt drei Symposien, die 2015 an der Hochschule für Künste Bremen und am Koreanischen Kulturzentrum Berlin sowie 2016 an der Ewha Women's University Seoul stattgefunden haben und die nun in diesem informativen Buch zusammengefasst sind.

Der Aufbau des Bandes gliedert sich in vier Teile. Den ersten bildet ein Beitrag Max Nyfflers, der knapp und konzis einen Überblick über Younghi Pagh-Paans künstlerische Entwick-

lung bietet. Dabei werden zentrale Aspekte von Leben und Werk der Komponistin angesprochen, anfangend mit ihrer Kindheit, Jugend und Studienzeit in Korea über das sich ab 1974 anschließende Studium an der Freiburger Musikhochschule bis hin zu ihrer weiteren künstlerischen Entwicklung als einer spätestens seit der Uraufführung der Orchesterwerks *Sori* 1980 in Donaueschingen in der Neuen Musik etablierten Komponistin.

Dem distanzierten Blick des Musikjournalisten folgt in einem zweiten Abschnitt die Würdigung Pagh-Paans als Kompositionslehrerin durch ihren ehemaligen Studenten, den Komponisten Joachim Heintz. Insgesamt 17 Jahre, von 1994 bis 2011, lehrte Pagh-Paan an der Bremer Hochschule für Künste. Bemerkenswert ist dabei die große Bandbreite teilweise äußerst profilierten kompositorischer Handschriften und ästhetischer Ansätze, die sich unter den Absolvent*innen ihrer Kompositionsklasse finden. Bemerkenswert ist darüber hinaus der Charakter dieser Kompositionsklasse als einer internationalen Anlaufstelle für junge Künstler*innen, die nicht aus den für deutsche Musikhochschulen typischen Ländern kamen. Exemplarisch hierfür seien Ali Gorji, Farzia Fallah und Elnaz Seyedi aus dem Iran, Jamilia Jazyzbekova aus Kasachstan oder der palästinensisch-israelische Komponist Samir Odeh-Tamimi genannt – neben, dies ebenfalls exemplarisch in der Aufzählung, so unterschiedlichen Komponist*innen wie Christoph Ogiermann, Klaus Lang, Hanna Eimermacher, Brigitta Muntendorf, Genoël von Liliestern und Anton Wassiljew. Joachim Heintz' gliedert seinen Text mit Unterüberschriften wie »Traditionen«, »Möglichkeiten«, »Rückgabe und Begleitung« oder »Unterstützung und Miteinander« und zeichnet damit ein sehr persönliches Bild seiner ehemaligen Professorin. Er macht dies plastisch und zugleich differenziert, sodass sich auch der außenstehenden Leser*in ein gutes Bild einer kompositionspädagogischen Arbeit vermittelt, die sich in einem breiten Spektrum von analytischem Blick und einem hohen Maß an Empathie für die individuelle

Eigenheit und den je eigenen kulturellen Hintergrund ihrer Student*innen bewegt.

Younghi Pagh-Paans eigene Position einer Künstlerin zwischen verschiedenen Kulturen wird im anschließenden dritten Abschnitt des Buches in zwei Beiträgen von Dörte Schmidt und Jin Ah-Kim eingehender behandelt. Dörte Schmidt nimmt dabei einen Vortrag als Ausgangspunkt, in dem Younghi Pagh-Paan 1988 bei den Darmstädter Ferienkursen ihre künstlerische Selbstfindung ab der Freiburger Studienzeit mit den verschiedenen, darin eingegangenen Traditionslinien reflektiert hat. Die dort geäußerten Selbstbetrachtungen verbindet Schmidt, unter anderem im Rückgriff auf Skizzenmaterial, mit der Analyse zentraler Stücke jener Zeit wie *Man-Nam* und *Nun* und macht so die Synthese unterschiedlichster Traditionslinien im musikalischen Text nachvollziehbar. Dem gegenüber wählt Jin Ah-Kim einen eher kulturhistorisch erweiterten Zugriff in der Betrachtung von Pagh-Paans Verständnis von Heimat als einer »erinnerten Heimat«, die sich als individuelles Erinnerungssediment strenger Dichotomien wie »Eigenes« und »Fremdes«, »Ost« und »West«, »Deutschland« und »Korea« entzieht. Damit wird sich in beiden Texten, mit je anderem Ansatz, an der Grundfrage nach künstlerischer Identität im Spannungsfeld verschiedener Kulturen auseinandergesetzt, das als zu komplex analysiert wird, um sich auf binäre Gegensätze zu reduzieren.

Hieran knüpfen die sechs Beiträge des vierten und letzten Abschnittes des Bands an. Einzelaspekte von Younghi Pagh-Paans Komponieren werden dabei exemplarisch an einzelnen Werken festgemacht. Davon ausgehend werden jedoch wiederum weiter gefasste Überlegungen zu Besonderheiten ihrer individuellen kompositorischen Sprache wie auch zur Verortung in einem reichen und komplexen transkulturellen Beziehungsfeld entwickelt. Dies geschieht etwa in Shin-Hyang Yuns Beitrag zu den Stücken der *Herz*-Serie in ihrer Untersuchung der Rolle der Poesie in einem Spannungsfeld von Vertonung, Strukturgenese und rein imaginativ-inspirierender Funk-

tion, während sich Kilian Schwoon analytisch mit »Ebenen der Wirklichkeit« in *TSI-SHIN-KUT* für Schlagquartett und Zuspield von 1993/94 beschäftigt – einer der wenigen Kompositionen Pagh-Paans mit Elektronik. Hinzu kommen Beiträge von Anne C. Shreffler, Sandeep Bhagwati und Andreas Meyer sowie eine hervorragende Analyse Ali Gorjis, der ausgehend von *In luce ambulemus* für Tenor und kleines Orchester sich mit Pagh-Paans christlich konnotierten Werken auseinandersetzt. Ihm gelingt es dabei in seinem Text, Adornos Überlegungen zum musikalischen Material als »vergegenständlichtem Subjekt« sowie Betrachtungen zur spezifischen Geschichte des koreanischen Christentums mit seiner anschaulichen Untersuchung von *In luce ambulemus* zu verbinden und so zu einer gelungenen Verbindung von Analyse und Hermeneutik zu kommen.

Somit wird ein umfassendes und differenziertes Bild von Younghi Pagh-Paan gezeichnet. Einzig kritisch bleibt anzumerken, dass sich weder eine Bibliografie noch ein ausführliches Werkverzeichnis in diesem Buch findet – Dinge, die dieser ersten, ansonsten so reichen wie informativen ersten Monographie über die Komponistin gut zu Gesicht gestanden hätten.

Sebastian Hanusa

P L A T T F O R M

A Feminist Guide to Nerdom www.feminist-nerdom.org

Der Begriff »nerdom« existiert seit 1983 in den USA und bezeichnet sowohl die Gruppe von sogenannten »Nerds«, als auch deren Charakter und Verhalten. »Nerds« sind männliche Spezialisten im Technischen, vor allem im Computergebiet mit asozialem, völlig auf ihr Gebiet fokussiertes Verhalten. Die Plattform *A Feminist Guide to Nerdom* befasst sich jedoch weniger damit als vielmehr mit den Aktionsfeldern der sogenannten »Nerds«, spricht den männlich

dominierten Bereichen der Technik und deren Kontext, die auf verschiedenen Ebenen in ein anderes Licht gerückt werden. Zugleich werden ausgehend von diesem Ansatz künstlerisch-feministische Aktionen und Diskurse wie zum Beispiel Glitch Feminism oder Cyberfeminismus behandelt.

Die Online-Plattform *A Feminist Guide to Nerdism* wurde 2018 durch das Kollektiv Swoosh Lieu während ihrer Residenz an der Villa Kamogawa des Goethe Institut Kyoto in Japan gegründet. Swoosh Lieu sind die Medienkünstlerinnen* Johanna Castell, Katharina Pelosi und Rosa Wernecke. Sie hatten sich während ihres Studiums der Angewandten Theaterwissenschaften in Gießen kennengelernt, sich 2009 als Kollektiv zusammengefunden und haben seitdem verschiedenste Projekte in unterschiedlicher Konstellation umgesetzt. Mit *A Feminist Guide to Nerdism* will das Kollektiv zunächst ihre eigene Arbeit, vor allem aber künstlerische Prozesse, Diskussionen, Fragen sichtbar machen und darüber auch internationale Medienkünstlerinnen* miteinander vernetzen. Nachdem das Projekt 2018 in Japan begonnen hatte, wurde es als Installation 2019 am Mousonturm in Frankfurt und am Tanzhaus NRW in Düsseldorf präsentiert und schließlich 2020 im Rahmen einer Residenz an der Kulturakademie Tarabya vom Goethe Institut Istanbul fortgesetzt.

Es geht hier um ein künstliches Projekt, nicht um die Gründung eines Netzwerkes, das durch Vertrieb und Aktion beständige Erweiterung erfährt und seinem Ansatz nach eine Art Vollständigkeit anstrebt. Die Plattform entspricht eher einem momentan kreierten Assoziationsraum. Es gilt in das Denken und den Schaffensprozess der Künstlerinnen* einzutauchen, sowohl des Kollektives selbst als auch der vorgestellten anderen Künstlerinnen*. Mit den verlinkten Artikeln, Websites, Magazinen, Konferenzen, Filmen, die zu den Videos, in der Toolbox und schließlich im Blog angeboten werden, vernetzt sich die Plattform nach außen. Was sich sofort einstellt, ist ein Abtauchen in diese Welten der in den Raum geworfenen Positionen.

Begonnen mit den Fragen, die zum Beispiel den japanischen Künstlerinnen* der ersten Schaffensphase gestellt werden »Wer bist Du?«, über die Art der Porträts, die auch die Porträtierten porträtiert und nicht ein wirklich umfassendes Bild und Wissen über die Künstlerinnen* im eigentlich dokumentarischen Sinne vermittelt, sondern einfach Schlaglichter auf Momente richtet, Fragen aufwirft und durch Links und Begrifflichkeiten zum Weiterstöbern im World Wide Web, aber auch eigenen Gedankenraum einlädt.

In den Tutorials geht es ganz konkret um »Hacken«, um Löten und das sogenannte Circuit Bending, um Aneignung männlich besetzten Tuns auf feministische Weise. Es ist ein Vergnügen sich zum Beispiel durch das Tutorial von Circuit Bending führen zu lassen, die Neukonstruktion eines »Mädchenspielzeuges«, einer Melodien ausspuckenden, pinken Plastikgeige, die durch das gekonnte Umlöten des Pitch-Widerstandes und wildes Bekleben mit Folien, zu einem trashigen, wunderbar schrägen elektronischen Instrument umfunktioniert wird.

Es bleibt nicht aus, dennoch Besucherin und Betrachterin dieser Plattform zu bleiben: das beackerte Feld ist komplex und ebenfalls charakterisiert von speziellem Wissen. Aber es ist ein unglaublicher Spaß. Die gesamte Anmutung der Plattform, Anleitungen zum selber drehen, die Videos und Texte, der Aufbau des Blogs – alles ist nicht nur von einem sympathischen Duktus getragen, sondern von einer spielerischen Leichtigkeit, die aber überhaupt keine inhaltliche Tiefe vermissen lässt. Es geht hier nicht um eine wissenschaftliche Herangehensweise, um Diskurse, die mit Argumenten geführt werden, sondern um ein direktes Eingreifen in das Denken der Betrachterin durch das Schaffen von Bildern, das Aufwerfen von Worten und Stellen von Fragen, die durchaus mal banal und zugleich nie endend dringlich erscheinen. Dennoch wäre es erstrebenswert diese Plattform mehr als wirkliches Netzwerk funktionieren zu lassen und nicht nur auf die Arbeit in den kreativen Freiräumen einer Residenz zu beschränken, damit sie sich erweitert

und kontinuierlichere Aktion wird. Die Plattform scheint als interaktives Tool gedacht, aber als solches noch nicht zu funktionieren? Zum Ende noch ein Hinweis auf ein Hörspiel, dass das Kollektiv zusammen mit Katharina Speckmann für den NDR produziert hat – eine absolute Empfehlung als ein anderer Blick auf Altenpflegerin, Kindergärtnerin, Krankenpflegerin, Frauen auf die nicht nur in Corona-Zeiten viel mehr beachtet werden können: *Who Cares?! – Eine vielstimmige Personalversammlung der Sorgetragenden*. Es ist noch bis April 2021 in der Mediathek des NDR zu hören.

Patricia Hofmann

F E S T I V A L

MEHRLICHT!MUSIK

3.–6. Dezember 2020

UdK Berlin &

HfM Hanns Eisler Berlin

Den Ruf der »strengsten Tür Deutschlands« mussten Clubs wie das Berghain oder das PS 1 jüngst an die deutschen Hochschulen abgeben: An ihren Pfortner*innen kommt in den Pandemie-Jahren kaum noch jemand vorbei. Öffnen sie nach dem Klingeln die Tore der Alma Mater, schaffen es nur diejenigen Studierenden und Lehrenden auf die knappgefassten Zutrittslisten, die unmittelbar an »Praxisformaten« beteiligt sind. Unter diesen sehr sicheren Rahmenbedingungen fand vom 3. bis 6. Dezember 2020 die dritte Ausgabe des Festivals MEHRLICHT!MUSIK statt, einer Veranstaltung vom gemeinsamen Institut für Neue Musik KLANGZEITORT der Universität der Künste (UdK) Berlin und Hochschule für Musik (HfM) Hanns Eisler Berlin. Unter Ausschluss des »allgemeinen Publikumsverkehrs« aus den Hochschulen gelang es dem Festival, die Musikwerke der noch studierenden Künstler*innen ins (Bühnen-)Licht zu rücken und zumindest als Mitschnitte festzuhalten. Da keine Gäste und

damit auch keine Musikkritiker*innen zu den Veranstaltungen zugelassen werden konnten, haben die wenigen Augen- und Ohrenzeug*innen – allesamt Hochschulangehörige – das Experiment einer Kollektivkritik der sieben Aufführungen des Festivals gewagt.

Irene Kletschke

Unter der Leitung von Manuel Nawri präsentierte das Ensemble ECHO zwei Werke der Kompositionsstudierenden René Kuwan und Yul Kweon sowie eine von Richard Dünser arrangierte Fassung von Arnold Schönbergs *Buch der hängenden Gärten*. Erstaunliche thematische und klangliche Vielfalt sowohl im kleinteilig Figurierten als auch in großformalen Prozessen zeigte sich in Kuwans *Strada aperta*. Kweon hingegen konzentrierte sich in Fixation auf die Ausleuchtung des Verhältnisses zwischen Ensemble und solistischem Spiel, bisweilen suggerierten expressive Linien fast schon eine Rückbesinnung und Weiterdenken des nachfolgenden Schönbergs. Dieser zeigte sich überraschend frisch und radikal, Julie Nemer und Janneke Dupré überzeugten durch ein breites Spektrum zwischen dramatisch-dunklem und leichtfüßig-klarem Gesang.

Malte Giesen

Durch Konzertabstinez geprägte Aufregtheit begrüßte das Ensemble ilinx, das sich mit Stücken Studierender aus Kompositionsklassen befasste: Tianyang Zhang *Pavilion alongside Mountains* für Klavier, Violine und Violoncello: empfindlicher Aufbau eines Spannungsfeldes. Beltrán González *No Hand, In The Darkness, Holding Nothing* für Klarinette und Streichquartett: Fluktuation greller Striche und Atemzüge. José Luis Perdigón *Torque* für Klavier, Violine und Violoncello: extreme Intensitätskontraste – gewalttätig gegen sanft. Thomas Nicholson *Within* für Viola, Horn in F und hängendes Becken: ein gedehnter Moment mikrotonaler Ansätze. Zudem präsentierten Jakob Daniel Seel und Ádám Bajnok den ersten Satz aus *Près* für Cello und Live-Elektronik der Finni Kaija Saariaho.

Saemi Jeong

Das dritte Konzert präsentierte eine Auswahl von Solostücken der Studierenden beider Hochschulen. Ein Teil der Stücke schaffte eine Art instrumentales Recitativo und integrierte Elemente des Sprechens, besonders die Werke *Wäre heute kein Mittwoch, würde ich gern den Schreibtisch fressen* von Seong-Jin Hong für Solo-Bassklarinette (Kyusang Jeong) und *Homo terminus* von Eli Simic-Prosic für akustisch verstärkte Paetzold-Kontrabassblockflöte (Franziska Salker). Es gab auch Kompositionen, die eher mit einer reduzierten klangfarblichen Palette arbeiteten: Im Stück *contrahent* für Klavier solo (Michael Cohen-Weissert) von Nik Bohnenberger war dies das unterschiedliche Glissandieren mit einem Glas auf den Klaviersaiten, und bei *Stimmlaute* auf schwingendem Fell für Pauke, Sprecher und Elektronik von Luca Staffiere wurde eine solche Reduktion durch einen Feedback-Mechanismus erreicht, der das Fell der Pauke in Schwingung brachte und eine nahezu melodische Wirkung gab. Das elektronische Werk *CORPS CRIANT* von Anaïs-Nour Benlachhab konnte einen durchaus einheitlichen Klangraum schaffen, mit einer delikaten Ausarbeitung der Übergänge zwischen harmonischen und geräuschhaften Zuständen.

Ádám Bajnok

Das Konzert mit dem professionellen Ensemble Mosaik war zweifellos eines der Hauptkonzerte des diesjährigen Festivals. Jeweils drei Komponist*innen der beiden Hochschulen durften hier ihre, mit den Musiker*innen gemeinsam einstudierten Stücke präsentieren. Das Konzert begann mit Saemi Jeongs *Schlingend*, das seine Energie aus dem Gegensatz zwischen den Saxofonen und dem präparierten Klavier gewann. Anda Kryeziu, die ihr Stück *Time Rate Change* selbst dirigierte, lieferte einen starken Auftritt: ein Stück voller energetischer und pulsierender Klanglinien, die das Publikum in einem atemlosen Fragezeichen zurückließen. Eine Kombination aus neueren und in seinem Heimatland Mexiko bekannten Klangsphären fand sich in Gilberto Moreno Ramos' *Pedregal*. Thomas Ciszaks Just-Intonation-Miniaturen *For Adele*

Alkan brachten formale Frische in den Abend. Dustin Zorns *Ado* war eine rasende Kombination aus überwältigenden Klanggebilden und theatralem Witz, wenn zum Beispiel nicht klar war, ob die Klänge live oder vom Pianisten gespielte Samples waren. Beendet wurde das Konzert mit Luca Staffieres *Unbox II*, einer Auseinandersetzung zwischen der Phalanx aus Bläsern auf der erhöhten Bühne, dem verstärkten Cello und dem sehr virtuosen Drumset.

Nik Bohnenberger

Sieben Performer*innen und ein Schlagzeuger führten unter der Leitung von Tobias Müller-Kopp und Caroline Scholz-Ott Hans Wüthrichs Musiktheaterstück *Das Glashauss* auf – komponiert im Jahr 1975, aber auch 45 Jahre später von bedrückender Aktualität. Eine richtige »Sprache« gibt es in diesem Stück nicht – durchaus aber laute Unterhaltungen, Streitgespräche, Machtverhältnisse, Stimmgeräusche, untermalt von Klängen des Schlagwerks. Zu hören und zu beobachten war eine kunstvolle »Meta-Sprache« auf der Basis von breit angelegten linguistischen und phonetischen Recherchen des Komponisten. Hans Wüthrich gehört zu den wichtigsten Autoren eines zeitgenössischen, experimentellen Musiktheaters. In seinem kurzen Musiktheaterstück geht es um Macht, soziale Ordnung, latente Gewalt und Revolution. Mit psychophonetischen Mitteln macht Wüthrich typische Verhaltensmuster innerhalb von Rangordnungen sichtbar und hörbar. Neben der beeindruckenden Darbietung durch Studierende und Absolvent*innen der Hochschulen stach der Style der Kostüme heraus: Jede*r trug Kleidung in einer anderen knalligen Farbe. Und Corona-Konform gab es in einer Szene sogar perfekt sitzende, selbstgebaute Plastik-Masken. Wunderbar zeitgemäß – und eine beeindruckende Performance!

Kathrin Rusch

Das anschließende Konzert unter der Leitung von Kirsten Reese bot der elektronischen Musik einen ganz besonderen Raum: drei von Johannes Walter gebaute, omnidirektional ab-

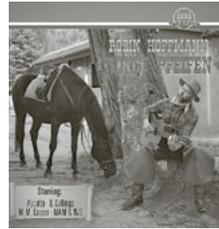
strahlende Klangwürfel, verteilt auf der großen Konzertsaalbühne, spielten kurze elektronische Werke von elf Kompositionsstudierenden. Während Konzerte mit elektronischer Musik häufig mit dem Problem zu kämpfen haben, dass visuell nichts passiert, bot sich hier – auch dank der limitierten Zuhörer*innenzahl – geradezu eine Choreografie: das quer über Saal und Bühne verteilt sitzende oder liegende Publikum war für die fünf Minuten Dauer eines Stückes wie eingefroren, ganz fokussiert auf die Klänge. Dann wechselte jede*r Hörer*in den Platz, um beim nächsten Stück einen Klangeindruck aus einer anderen Perspektive zu haben. Dieses choreografische Ritual stärkte das kollektive Hörerlebnis und transformierte den Konzertsaal in ein riesiges Wohnzimmer, in dem man gemeinsam ganz verschiedenen Klängen lauschen konnte – von gesampelten Klaviertönen bis hin zu Vogelstimmen.

Jakob Böttcher

Den Abschluss des viertägigen Festivals bildete am Sonntag ein dreiteiliger Musiktheaterabend. Das Publikum wurde zunächst zu einer anmutig beleuchteten Installation geführt. Rosagrau, in Licht und leise Töne gehüllt, ein Kunstwerk für die Sinne: *duplex* – eine performative Installation für Papier, Blech und Elektronik von Joaquin Macedo und Sebastian Garbrecht. Zwanzig Minuten Zeit, in der man um sie herumgehen, sie von allen Seiten aus betrachten oder sie einfach leise auf sich wirken lassen konnte – in Ruhe auf einem Papphocker sitzend. In dieser Weise kam man an, in diesem Musiktheaterabend. Dann ging das Licht an. Auf die Bühne traten drei Performer*innen (Markus Radke, Lara Bäucker und Lukas Kleitsch), bunt gekleidet, und boten kunstvoll rhythmisch und mit viel Engagement Jakob Böttchers Musiktheaterstück *ottos mops* für drei Stimmen nach dem gleichnamigen Gedicht von Ernst Jandl dar. Zuletzt an diesem Abend wurde es lautmalerisch. Drei Frauen, schwarz gekleidet, Lichteffekte – und zwei Turnbänke. Anna Petzer, Luisa Rüster und Matilda Seppälä führten in diesem Bühnenbild zwei Szenen aus

der Reihe *Scenes on a Bench* für drei Performerinnen und Elektronik von Faidra Chafta Douka auf. *Scene II [...da mesma maneira]* und *Scene III [right before...]* – zwei kurze Stücke, in denen unverständliche Worte gesprochen und geflüstert – und in denen außerdem gehaucht, geklingelt und rhythmisch im Licht performt wurde. Chafta Douka konzentriert sich kompositorisch meistens vor allem auf den Gebrauch von Sprache, Stimme und minimalistischer Bühnendramaturgie. So auch hier. Applaus an diesen gelungenen Musiktheaterabend – mitten in Zeiten der Pandemie etwas ganz Besonderes!

Kathrin Rusch



C D

Robin Hoffmann
Kunst pfeifen

Dinge Im Radio
Thorofon

Maschinensingen von Robin Hoffmann ist eine Audio-Collage aus Field Recordings, ein Katalog urbaner Klänge wie Bohrer, Straßenlärm, Zugdurchsagen, Springbrunnen, Glocken und Orgelklängen aus einer Kathedrale. Entstanden sind sie zu verschiedenen Zeiten innerhalb einer Woche in Fulda, im geografischen Zentrum Deutschlands. Und in der Tat ist Robin Hoffmanns Arbeit insgesamt sehr, sehr deutsch.

Maschinensingen ist Teil des Albums *Dinge Im Radio*, welches ausschließlich radiophone Stücke enthält, die als Auftragswerke des

Hessischen Rundfunks entstanden und dort erstausgestrahlt wurden. Ein weiteres von ihnen, *Waidmanns Ruf und Widerhall*, enthält zahlreiche Bezüge zu kulturellen Topoi des ›Deutschtums‹. Das Stück basiert auf Samples von Lockpfeifen zur Imitation von Vogelstimmen, die von Jägern verwendet werden, und beschwört mit dem Wald das Symbol schlechthin der deutschen Romantik – während mit der komplett auf gegurgeltem Wasser und Vogelstimmen basierenden »Szene am Bach« auf den zweiten Satz von Beethovens sechster Sinfonie angespielt wird. Der Text des Stückes stammt aus dem *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, aus Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater* und aus Zitaten des Moderators der Deutschen Meisterschaft der Hirschrüfer. All das erinnerte mich daran, dass ich im Elternhaus eines Freundes in der Nähe von München einen Stapel der Zeitschrift BEEF! fand. Die Deutsche Meisterschaft der Hirschrüfer? Ein Magazin über Rindfleisch? Was sind das für Menschen? Hoffmann zumindest holt eine außergewöhnliche Bandbreite an Klängen aus den Lockpfeifen: Gespenstische Rufe von Vögeln und Wildschweinen in Wäldern und Höhlen scheinen zu erklingen, aber auch Schreie, Babyweinen, Einwahlmodems, Feuerwerk, Dudelsäcke, Autohupen, Dinosaurier und quietschende Reifen. Ganz besonders fesselnd ist der Beginn, der aus extrem lauten, hohen, glissandierenden Tönen besteht – so wie insgesamt dies das Stück ist, in dem sich Hoffmanns dichte und kontrollierte Schreibweise am effektivsten mit einem spielerischen Umgang mit Klangobjekten verbindet.

Vogelstimmen tauchen auch in dem sechsstimmigen Vokalstück was stimmt auf, das auf dem zweiten der beiden kürzlich erschienenen Alben Hoffmanns, *Kunst pfeifen*, enthalten ist. Hoffmann lässt hier die Neuen Vocalsolisten stöhnen, summen, reden, schreiben und rasen wie Formel 1-Autos auf der Rennstrecke. Und es enthält einige ruhmreich verlorene Gesänge, wenn die kruden, jodelnden Falsettos der Männerstimmen an *Eight Songs for a Mad King* von Peter Maxwell Davies erinnern.

Schlundharfe von der CD mit radiophonen Arbeiten nutzt dagegen die Möglichkeiten der elektroakustischen Musik, künstlich konstruierte Klangräume zu erkunden und positioniert hierzu die Hörer*in größtenteils direkt in Hoffmanns Mund. Damit ist *Schlundharfe* eines von mehreren Beispielen auf den beiden Alben dafür, wie Hoffmann die Klänge des Alltäglichen ebenso erforscht und ihnen zugleich absichtsvoll naiv, mit ironischem Humor und einem Sinn für das Banale begegnet. Keine dieser Eigenschaften wird im allgemeinen mit der post-adornitischen Ästhetik assoziiert, die sich immer noch in der DNA der meisten deutschen Neuen Musik findet. Und die sich als eine Spannung zwischen Hoffmanns spielerischem Zugang und solch einer dominanten deutschen Ästhetik selbst noch in der Programmnotiz zu *Schlundharfe* im CD-Booklet Eingang gefunden hat: So bestehe das Stück aus dem Klang von 25 verschiedenen Mundorgeln, die in Hoffmanns Mund resonieren. Aber keine Sorge, »sie sind chromatisch gestimmt« – also immer noch dodekaphon!

Diesen spannungsreichen ästhetischen Kompromiss reflektiert Hoffmann im Titelstück von *Kunst pfeifen*. Das Stück beginnt mit zehn Minuten präzise ausnotierter Neuer Musik für Ensemble, allerdings liegt ›pfeifend‹ über der Musik das, was Hoffmann als »arte povera« beschreibt. Doch dann beginnt das Ensemble Filmmusik im Morricone-Spaghettiwestern-Stil zu spielen, bevor Hoffmann mit amerikanischem Akzent einen Cowboy-Song über den Weg nach El Dorado singt. Dies ist ein verblüffender Moment kalkulierter Banalität, der die Purist*innen in Donaueschingen zu Buhrufen veranlassen dürfte. Nur wen interessiert das schon außerhalb dieses kulturellen Kontextes? Hoffmann erscheint auf dem Cover des Albums mit einem Pferd, gekleidet wie ein Cowboy. Ich dachte dabei aber nicht an John Wayne, sondern vielmehr an Don Quijote, der gegen die Windmühlen antritt – und doch gegen nichts rebelliert.

Die ebenfalls auf *Kunst pfeifen* enthaltenden Stücke *Straßenmusik* und *Schleifers*

Methoden sind eher Studien über das Glissando für Tenorposaune beziehungsweise Cello solo. *Straßenmusik* untersucht die Ausdrucksmöglichkeiten des Posaunenzugs und beginnt mit einer Geste, die auf unheimliche Weise wie ein vorbeifahrender Krankenwagen klingt, einschließlich des Dopplereffekts. In *Schleifers Methoden* hört man die meiste Zeit Klänge des intim mikrofonierten Griffbretts des Cellos, man hört etwa, wie sich die Hände nach dem Zupfen der Saite bewegen und die Tonhöhen modulieren. Gern hätte ich mehr Zeit mit diesen Klängen verbracht, doch Hoffmann verliert, scheinbar aus der Furcht heraus, dass die Zuhörer*in sich langweilt, in beiden Stücke den Fokus, und fügt weitere Arten der Klangzeugung hinzu.

Das Ensemblestück *anstatt* dass schließlich besteht aus winzigen pointillistischen Materialfetzen, die mit einem Sinn für kraftvoll-rhythmische Spiel organisiert sind, das mich an Andriessens Arbeit erinnert. Die Verwendung von Gitarre und Schlagzeug verleiht dem Stück dabei ein Flair von Pop, doch werden die Instrumente in einer derartig verkrampften Weise eingesetzt, wie Instrumente der Popmusik üblicherweise in der Neuen Musik verwendet werden. Dies sind Momente, in denen sich Hoffmanns Akte ästhetischer Subversion als zahnlos erweisen. Seine Musik scheint nach etwas zu streben, nach einer neuen Sprache zu tasten, aber er kann sich nicht ganz von einer elaborierten Klangästhetik lösen. So wirkt sein Werk begrenzt und eingeeengt, dicht und voller Referenzen für Kenner*innen, aber eng in der Sache und stumpf im Ausdruck für alle anderen.

Edward Henderson

Aus dem Englischen übersetzt von
Sebastian Hanusa



C D

SOLO (5 CD)

Georges Aperghis, Toshio
Hosokawa, Olga Neuwirth,
Rebecca Saunders, Salvatore
Sciarrino
Sonderedition Klangforum
Wien / Kairos

Die Ensembles für Neue Musik sind Ensembles von Solist*innen. Die Meisterschaft und die Professionalität jedes einzelnen Mitglieds sind die Garantie für den Erfolg der gesamten Gruppe: Es sind Musiker*innen mit herausragenden künstlerischen Persönlichkeiten, die sich gerne neuen Herausforderungen stellen und sich der kontinuierlichen Weiterentwicklung widmen.

Eine solche Gruppe von Solisten ist ohne Zweifel das 1985 gegründete Klangforum Wien. Die hervorragenden Musiker*innen, die nie bloß reguläre Mitglieder dieses oder jenes Ensembles geworden sind, präsentieren sich jetzt solo in ihren neuen Aufnahmeprojekten, das aus fünf monographischen Alben besteht. Mit dem Sonderprojekt sollte Klangforum Wien seine 35-jährige Existenz feiern. Leider fällt der Feier auf die Zeit der Pandemie, was die Wiener Musiker*innen veranlasst, den Begriff der Einsamkeit als bestimmten Kontext zu erheben. Das Konzept ist keinesfalls in der Werkauswahl spürbar, was hier aber überhaupt kein Problem ist. Das Konzept *SOLO* in sich ist

klar, überzeugend und zeitlos. Die Aufnahmen offenbaren vor allem schöne und inspirierende Musik in hervorragenden Interpretationen.

Das Projekt erinnert ein bisschen an die 2009 vom Ensemble Modern initiierte CD-Serie mit Solostücken der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Die Konzepte sind aber verschieden. Die Alben des Ensemble Modern waren Porträts ihrer Solisten, wo sie Fähigkeiten und künstlerische Persönlichkeit in eigenen Programmen präsentierten. Bei der neuen Veröffentlichung von Klangforum Wien haben wir hingegen mit den Porträts von fünf Komponist*innen zu tun, deren Solostücke von verschiedenen, insgesamt 16 Instrumenten der Musiker*innen aus Wien interpretiert werden: Obwohl sie solo spielen, bleiben sie auch immer eine Band!

Zu den Komponist*innen zählen Olga Neuwirth, Toshio Hosokawa, Rebecca Saunders, Georges Aperghis und Salvatore Sciarrino – renommierte und anerkannte Vertreter*innen der Neuen Musik, die schon den Status von Klassikern erreicht haben. Es sind aber auch Komponist*innen, die sich der sorgfältigen Arbeit mit Musiker*innen (nicht selten des Klangforums Wien) widmen und sich auf die Entwicklung zeitgenössischer Spieltechniken und die Klangmöglichkeiten einzelner Instrumente konzentrieren. Mit ihren Kompositionen definieren sie die zeitgenössische Virtuosität neu und erweitern so das Spektrum von musikalischen Ausdrucksmitteln. Ihre Solostücke beeinflussen die Musik in sich, als die Neuentdeckung der instrumentalen Mittel schon immer die treibende Kraft hinter der Entwicklung der Musik und ihrer Sprache war. Kurzum: die Alben beinhalten alles, was sich als »Werk der avanciertesten und etabliertesten Einstellungen der Neuen Musik« begreifen lässt.

Es befinden sich bis zu 36 Titel auf den einzelnen CDs, darunter fünf Neuaufträge und einige aktualisierte Versionen schon existierender Kompositionen. Dass manchmal große Zeitspannen zwischen der Entstehungsdaten (bei Sciarrino sogar von 1979 bis 2020) ermuntert eine Hörer*in, die Verwandlung der Musik-

sprache über einen Zeitraum von einigen Jahrzehnten zu verfolgen. Vor allem zeigen sich hier originelle, idiomatische Musiksprachen – von Sciarrinos zarter Kalligrafie und Aperghis' musikalischem Mikrotheater, über Hosokawas poetische Eindrücke bis zu Neuwirths komisch-grotesker Gestik und Saunders' Geräusche und Resonanzen.

Darüber hinaus bietet das von Klangforum Wien initiierte Projekt die Gelegenheit an, sich 22 Solisten des Ensembles vorzustellen. Es ist unmöglich, jede Interpretation ausführlich zu diskutieren. Die Aufmerksamkeit ziehen insbesondere die beiden Pianisten Florian Müller und Joonas Ahonen an sich, denn Musik für Klavier kommt am häufigsten vor – und zwar in verschiedensten, hoch nuancierten Formen, was die beiden Musiker besonders schön bei Sciarrino (*Due notturni* und *Due notturni crudeli*) und Saunders (*Shadow* und *to an utterance – study*) unterstreichen. Die Geigerin Gunde Jäch-Micko entzückt die Hörer*in mit ihrer wunderbaren und unikaten Aufführung von Aperghis' Stück *The Only Line*. Ihre Kolleginnen Sophie Schafleitner (Sciarrinos *Frau sé* und Saunders' *Hauch*) und Annette Bik (Hosokawas *Extasis*) stehen ihr in Präzision und Fantasie aber nicht nach. Fagottistin Lorelei Dowling zeigt in Neuwirths *Torsion* und Aperghis' *Tag ohne Nacht* (2020) vor allem Virtuosität und Humor, dagegen die Harfenistin Virginie Tarrete in Hosokawas *2 Japanese Folk Songs* mehr romantische Nachdenklichkeit und Farbe. Krassimir Strevov war bei der Entstehung von Rebecca Saunders' Stück *Flesh* für Akkordeon und Rezitation involviert und hat die Komponistin mit einer ungewöhnlichen Klangpalette seines Instruments inspiriert.

Die Blasmusiker*innen Gerald Preinfalk (Saxophon), Olivier Vivarès und Bernhard Zachhuber (Klarinette), Christoph Walder (Horn), Vera Fischer (Flöte), Markus Deuter (Oboe), Mikael Rudolfsson und Andreas Eberle (Posaune) präsentieren sich schön in Aperghis' und besonders in Sciarrinos und Hosokawas Musik, die so viel mit Luft und Atem spielt. Der Schlagzeuger Lukas Schiske ruft ein Ritual in

Hosokawas minimalistischen, geheimnisvollen Stück *Senn VI* auf, während Björn Wilker in Neuwirths *CoronAtion I: io son ferito ahimè* mit fast filmischen Samplezuspielung zusammenwirkt. Die Inspirationen aus Japan, die hinter dem von Olga Neuwirth geschriebenen Stück *Weariness heals wounds I* für Viola stehen, zeigt Dimitrios Polisoidis perfekt. Der Trompeter Anders Nyquist steigt dagegen in ihrem *Fumbling and Tumbling* in die absolute Höhe der technischen Äquilibrium. Die Cellisten Andreas Lindenbaum und Benedikt Leitner sind großartig in jeder der Musiken, sei es Hosokawa, Saunders oder Sciarrino.

Monika Pasiecznik



C D

Linda Catlin Smith
Meadow
Louth Contemporary Music
Society

Bis noch vor wenigen Jahren wurde die Musik der kanadischen Komponistin Linda Catlin Smith außerhalb ihres Heimatlandes wenig beachtet. Vor ein paar Jahren jedoch entdeckten der Pianist Philip Thomas und der Cellist Anton Lukoszevics, der Leiter des Ensembles Apartment House, ihre Affinität zu Komponist*innen wie Christian Wolff, Laurence Crane, Howard Skempton und anderen innerhalb jenes offenen Felds des Ökosystem der anglophonen post-experimentellen Musik. Seither hat Smith das Interesse von Interpret*innen,

Festivalveranstalter*innen und Plattenlabels in Großbritannien und Irland auf sich gezogen, und ihre Arbeit wird langsam auch in Nordamerika und Europa bekannter. Die Aufnahme ihres Streichtrios Meadow aus dem Jahr 2019 ist eine Veröffentlichung der Louth Contemporary Music Society, deren jährliches Festival eine der mutigsten Veranstaltungen für Neue Musik in Irland ist. 2020 hat die LCMS nun, da kein Live-Festival möglich war, Aufnahmen unter »out of silence« veröffentlicht, welche »weltbekanntem Komponist*innen« gewidmet sind, »die sich mit den Feinheiten der Stille ebenso wie des Klanges auseinandersetzen.« *Meadow* ist die erste Veröffentlichung innerhalb dieser Reihe.

Meadow, die Wiese, ist eine passende Metapher für Smiths Musik insgesamt. Wiesen sind schön und doch ist ihnen etwas Unverfügbares eigen. Sie sind nach einer untergründigen Ordnung organisiert, doch entzieht sich diese der Perspektive der Betrachter*in immer wieder, je nach Nähe oder Distanz ihres Standpunkts: Aus der Ferne betrachtet ist sie eine Wolke pastellfarbener Punkte. Inmitten stehend ist sie ein wirres Ineinander miteinander konkurrierender Wurzeln, Stängel und Blätter. Am Boden, auf dem Bauch liegend, erscheint sie als Netzwerk ökologischer Nischen, innerhalb dessen jeder Punkt wiederum mit den anderen verbunden ist. Smiths Stück hat, wie letztlich ein Großteil ihrer Musik, eine ähnliche Wirkung. Beim ersten, halbwegs aufmerksamen Hören scheinen die einzelnen Momente zufällig verteilt: Phrasen beginnen vielsprechend, verlieren sich aber bald mäandernd, die Musik läuft in Sackgassen und startet neu. Es ist nicht klar, wie das eine auf das andere folgt oder wie man von einem Ort zu einem anderen gekommen ist. Doch in der Erinnerung, aus der Ferne, bleibt ein Eindruck von außergewöhnlicher Schönheit, ein lichter Dunst aus heiter verspielter Polyphonie und verführerischer Harmonie. Und wieder aus der Nähe betrachtet werden die Konstruktionsdetails sichtbar, das trittsichere Abwägen einer Idee gegen eine andere und die Weisen, in denen das eine zum anderen führt – wenn auch auf eine Art, die sich nicht gänzlich erklären lässt.

Smiths Musik ist unmittelbar erfahrbar Dank ihrer Vorliebe für langsame Sätze, dem Wunsch, jeden Akkord bis in seine Tiefe hinein auszuhören und dem Streben, die Zeit ein wenig zu strecken. Es ist ein Ansatz, den sie mit dreien ihrer Lehrer gemein hat: James Tenney, Morton Feldman und Jo Kondo. Doch neben dem US-amerikanischen Experimentalismus speist sich Smiths Musik aus einer weiteren Quelle, der Faszination für Alte Musik. So studierte sie Cembalo in Victoria und hat mehrere Werke für Barockinstrumente geschrieben.

Diese beiden Aspekte ihrer Arbeit sind auch in *Meadow* präsent. Das Stück beginnt mit einem dreistimmigen polyphonen Satz, der mit seinen metrisch ungebundenen Rhythmen und scharfen, unvorbereitet eingeführten Dissonanzen auch eine Transkription von Dufay sein könnten. Dieser Eröffnungsabschnitt geht jedoch bald über in eine Geste aus zwei sich wiederholenden Akkorden, die an den späten Feldman erinnert. Solche Wechsel durchziehen das gesamte Werk in seinen 30 Minuten Spieldauer und überraschen immer wieder aufs Neue das Ohr, während es zugleich viele Stellen gibt, an denen man verweilen und sich umschauen kann.

Die drei irischen Musiker*innen Mia Cooper (Violine), Joachim Roewer (Viola) und William Butt (Cello) spielen hervorragend und es gelingt ihnen innerhalb jeden Moments des halbstündigen Stückes dieses atmen zu lassen – während sie es zugleich schaffen, immer wieder ihre individuellen Stimmen hervortreten zu lassen. Für die Eingeweihten war Smiths Musik ohnehin seit einiger Zeit schon ein geheimer Garten. *Meadow* ist eine ihrer vollkommensten Arbeiten und verdient, dass sich das Gartentor nun auch für eine breitere Öffentlichkeit öffnet.

Tim Rutherford-Johnson

Aus dem Englischen übersetzt von
Sebastian Hanusa



B U C H

Die Welt nach Wagner

Alex Ross

Übersetzung:

Gloria Buschor & Günter Kotzor
Rowohlt-Verlag

Susan Sontag diagnostizierte 1987, es sei die Ambivalenz verloren gegangen, die noch Friedrich Nietzsches oder Thomas Manns Verhältnis zu Richard Wagner geprägt hätten. In der Tat hatte sich selbst die akademische Auseinandersetzung um Wagner in den späten 70ern extrem zugespitzt, wofür vor allem die Veröffentlichung der Tagebücher Cosima Wagners im Jahr 1976 den Ausschlag gab. Hartmut Zelinsky hielt damals in *Die »feuerkur« des Richard Wagner oder die »neue religion« der »Erlösung« durch »Vernichtung«* fest, es sei nun »unübersehbar, daß das Judenthema, im Grunde Wagners einziges Thema, als die zentrale Spur Cosimas Tagebücher durchzieht« und die »Hauptspur von Denken und Werken« ausmache. Gegenüber solcher Attacken sahen sich freilich auch die letzten Reste des Kulturwagnerismus gezwungen, die Gräben um das innere Heiligtum der reinen Wagner'schen Kunst tiefer zu ziehen. Sogar Carl Dahlhaus, der zu der ganzen Frage nie ein Wort verloren hatte, sah sich auf einmal genötigt, insbesondere den *Parsifal* vor der drohenden Befleckung mit derlei weltlichen Fragen in Schutz zu nehmen.

30 Jahre nach Sontags Feststellung sieht es allerdings so aus, als sei von Wagner außer Ambivalenz gar nichts mehr übrig: »der Sozialist Wagner, der Feminist Wagner, der schwule Wagner, der schwarze Wagner, der theosophische Wagner, der Satanist Wagner, der Dadaist Wagner, der Science-Fiction-Wagner, *Wagnerismus, Wagnerismo, Wagnérisme*« (S. 25f.) – so umreißt Alex Ross »das Herzstück« seines Buches *Die Welt nach Wagner. Was all die Valeurs, aus denen die wagnerische Ambivalenz sich da zusammenaddieren soll, miteinander zu tun haben, oder was es überhaupt an Wagner sein mag; dass da eine so umfassende wie langlebige Wirkung sich entfalten konnte, das interessiert Ross schlicht nicht. Darum ist das Buch so voll von Informationen wie frei von Gedanken. Für sich genommen ist da freilich alles Einzelne »irgendwie spannend«: Von Nietzsche und seinem innerem Konflikt mit Wagners Kunst bis zu den Spuren Wagners in der Opu- lenz des Marvel-Kinos, von der Wagner-Aneignung des französischen Symbolismus über den Ursprung der Stream-of-Consciousness-Literatur im Musikdrama bis zur Verwendung von Wagners Musik im europäischen Nachkriegs- film, von Wagner in der russischen Revolution über Wagner im dritten Reich bis zu Wagner in Israel... und so geht es immer weiter. Will sagen: Über alles und jedes kann Ross irgendetwas erzählen, nur macht das aus 800 Seiten Hagiographie noch keine »Kulturgeschichte des Wagnerismus«. Dazu müsste Ross Geschichte schreiben.*

Genau dem Problem aber, das Geschichtsschreibung von alters her aufgibt, verweigert sich der Wälzer konsequent: wie nämlich aus den »res gestae« eine »historia rerum gestarum« werde, wie sich also der Haufen getaner Sachen in einen begrifflichen Zusammenhang bringen lässt, der ihren wirklichen erhellt. Ross stellt einem den Haufen unmittelbar hin: zwei Seiten Stéphane Mallarmé hier, zwei Seiten Otto Weininger dort, vier Seiten W.E.B. Du Bois zwischendurch, ein bisschen Adolf Hitler, ein bisschen Thomas Mann – sein Material ist die Anekdote, seine Methode die Kolportage, das

Resultat ein riesiges Kompendium der Halb- bildung. Am interessantesten ist *Die Welt nach Wagner* als Dokument eines zeitgenö- sischen Wagnerismus, der von Wagner nicht mehr will, als ihn aus der Distanz »irgendwie spannend« zu finden. Durch die Auflösung des einst kontroversen Gegenstands Wagner in die Mannigfaltigkeit seiner konfliktlos nebeneinan- der stehenden Rezeptionsweisen, radikalisiert Ross' journalistische Darstellungsweise einen Zugang zum Gegenstand, das auch die Arbeit der akademisch arrivierten Danusers, Vagets, Borchmeyers und wie sie alle heißen, prägt. Als Material- und Zitatenammlung hat es zweifellos seinen Nutzen, als Sachbuch-Bestseller wird es zuletzt vermutlich vor allem der sach- fremden Bescheidwisserei dienen.

Leon Ackermann



B U C H

Martin Mettin
Echo im Sprachwald.
Figuren dialektischen Hörens
bei Walter Benjamin
Neofelis Verlag

»Was nicht geschrieben wurde, lesen« – ist einer der poetisch-philosophischen Sätze, die ins Zentrum von Walter Benjamins Denken führen, und die Beziehung zwischen Lesenden und dem Text beschreiben. Dies ist gewiss keine Einladung zu willkürlichen Sinnbehauptungen,

sondern lädt zum Streifen durch Subtexte, durch Schattenwürfe und Stillen von Texten ein.

In gewisser Weise lässt sich dies auch über Martin Mettins Hinwendung zu akustischen Phänomenen in Benjamins Schriften sagen, die in der Rezeption Benjamins als visuellem Denker eher wenig Aufmerksamkeit fanden.

Bücher erzeugen selbst Resonanzräume und kommunizieren so mit anderen, Lesenden wie Schreibenden gleichermaßen. Auch dieser Text versteht sich als Dialog und kann dabei Fäden von frühen Überlegungen Benjamins zur literarischen Kritik aufnehmen. Das Lesen des Titels erinnerte mich an eine Passage aus Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, in der der Protagonist im Bett liegend den Alltagsgeräuschen der Straße lauscht, und daraus eine ganz eigene Klanglandschaft webt.

Auch wenn Mettin dieser Spur nicht nachgeht (Benjamin übersetzte einen Teil von Prousts Werk), enthält vor allem sein Kapitel »Klangbilder« Sequenzen, die eine Nähe von Prousts und Benjamins Schreiben zeigen. So zieht einen das Geschriebene in die urbane Welt des Paris des 19. Jahrhunderts, jene Stadt, deren soziale Figuren und Atmosphäre Benjamin im unvollendet gebliebenen *Passagenwerk* beschwört und reflektiert. Mettin stellt das *Passagenwerk* ins Zentrum seiner Lektüre, und die Konzentration auf das Auditive als wesentliches Element der atmosphärischen Dichte im Schreiben Walter Benjamins ist sehr überzeugend. Umso mehr, als Mettin die Aufmerksamkeit auf das Hören insbesondere Susan Buck-Morss' Analyse der Dialektik des Sehens in Benjamins Denken an die Seite stellt. Mit seiner genauen, tiefgehenden und ruhigen Lektüre gelingt es Mettin, die latente Intermedialität in Benjamins Umgang mit Sprache aufzuschlüsseln.

Die sensorielle Verdichtung und Verflechtung sind womöglich der Schlüssel zur theoretischen und atmosphärischen Dichte in Benjamins Sprachbildern, wie der wunderbaren Formulierung des »Blickflüsterns« der Dinge in den Pariser *Passagen*. Benjamin vermochte es, Begegnungen mit Gegenständen

festzuhalten, die in eigenartig-besonderen Augenblicken dem aufmerksam Flanierenden ein Moment blitzhaften Erkennens erlauben. Stille sorgt dabei für eine Schärfung der Sinne, die Benjamin erlaubt, in der Pariser Bibliothèque Nationale mit einem Mal das Rauschen der Blätter im »Sprachwald« zu vernehmen. Leicht lässt sich der magische Charakter von Bibliotheken beschwören, an dem Gedanken, Erinnerungen und Erfahrungen von Generationen auf die Lesenden einströmen und die Imaginationen eigener Texte entzünden.

Mettin gelingt es durch verschiedene philosophische Kontextualisierungen, die Besonderheit von Benjamins Schreiben und Denken zu erhellen, das von Momenten der Erfahrung, Begegnung und Erkenntnis ausgeht. Begegnungen werden zu Momenten »blitzhafter Erkenntnis« und »lang nachrollendem Donner« und machen so visuelle und auditive sinnliche Erfahrung zum Ausgangspunkt philosophischer Erkenntnis.

Die starke Verschränkung dieses Denkens mit einem poetischen Verständnis von Sprache und Wahrnehmung macht Benjamin einem strengen kategorienorientierten und logozentrierten Denken zwar verdächtig. Doch er vermag, die Erfahrungswelt des beginnenden 20. Jahrhunderts, des industriellen Umbruchs in den Metropolen Berlin und Paris, die einige Phänomene der Moderne zum Verschwinden bringen, bevor sie sich richtig entfalten konnten, in seinem Schreiben zu ergründen. Benjamins tastendem Forschen entlang der Berührungen von sinnlicher Erfahrung und Wissen, kann für die heutige ästhetische Forschung neue Bedeutsamkeit erlangen. Die sinnliche Vielfältigkeit der Welt erfahrbar zu machen, ist ein wichtiges Anliegen der Klangforschung, das hier einen Anknüpfungspunkt finden könnte.

Zur systematischen Erforschung von sozial geprägten akustischen Phänomenen prägte R. Murray Schafer den Begriff des *soundscape*, der sich über Mettins Überlegungen hinaus mit Benjamins Beschreibung der Phänomene in Bezug setzen ließe. Beide interessiert, wie soziale Aspekte den Klang der Städte wie die Fähig-

keiten des Hörens beeinflussen. Damit gehen sie über rein phänomenologische Betrachtungsweisen hinaus, die oftmals soziale Bedingungen ausblenden. Doch eine verschränkende Analyse verbindet die Veränderung der sinnlichen Erfahrung mit der rasanten Industrialisierung, und bemerkt wie die Wahrnehmungsfähigkeit der Arbeiter*innen mit Lärm und immer gleichen Bewegungen abstumpft. Wie Schafer bemerkt, existieren keine musealen Orte, an denen verschwindende Klänge und Klanglandschaften aufbewahrt würden.

Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung für eine philosophische Erkenntnis, die sich vor den Bedrohungen der Gegenwart nicht verschließt, könnte nicht dringlicher sein. Die Perspektive Mettins, dies in einer bestimmten Linie der Aufklärungsphilosophie als »Erlösung der Natur« zu betrachten, erscheint mir etwas zu kurz gegriffen. Mit Benjamin ließe sich ein starker Ansatzpunkt finden, um das Ausbeutungs- und Herrschaftsverhältnis zwischen Mensch und Natur einer radikaleren, tiefergreifenden Kritik zu unterziehen.

Das Moment des Verschwindens bestimmter Klangqualitäten, die auf die Fragilität unseres Ökosystems verweist, macht den Aspekt des Eingedenkens im Hören und im Schreiben zu einem wichtigen Punkt der künstlerischen und kulturellen Reflexion. Hiermit ist auch das akustische Phänomen des Echos verbunden, das ebenfalls in Mettins Überlegungen eine Rolle spielt. Das Echo in all seinen Aspekten als Resonanzphänomen kann tatsächlich eine noch komplexere Zeitlichkeit als das dialektische Bild entfalten, und wird häufig viel zu eindimensional (als harmonisierendes Phänomen) gedacht. Mettin konzentriert sich vor allem auf eine Analyse von Bildlichkeit und Akustik in Ovids Mythos von Narziss und Echo. Während Mettin hauptsächlich den Spuren von Narziss folgt, der durch das Starren auf das eigene Bild selbst nichts von ihm Unterschiedenes mehr aufnehmen kann, wäre hier ein Perspektivwechsel noch lohnenswert. So lässt sich der Echo-Mythos schwerlich ohne seine rahmenden patriarchalen Gewaltverhältnisse

erfassen, die den Umgang mit Stimme und Klang prägen. Um dies zu überwinden, war es ein zentrales Moment von Pionierinnen der elektronischen Musik wie etwa Éliane Radigue, die multidimensionale, vielschichtige Bedeutung von Resonanzen zu erforschen, die sich in theoretischen Überlegungen, wie von Tara Rodgers oder Adriana Cavarero fortsetzt.

Irene Lehmann



C D

DUO GELLAND Madera Nono Netti nosag

Das Duo Gelland ist ein außergewöhnliches Kunst- und Lebensprojekt. Das schwedisch-deutsche Ehepaar Cecilia und Martin Gelland spielt seit 1994 zusammen, was bisher zu hunderten von Komponistenaufträgen und Dutzenden Aufnahmen von Werken für zwei Violinen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart geführt hat. Es ist schwierig, wenn überhaupt möglich ein zweites, so erfahrenes und eingespieltes Violinduo zu finden.

Allein für das schwedische Label nosag hat das Duo Gelland bisher zehn Alben aufgenommen, meist mit der Musik von schwedischen Komponist*innen. Die Ausnahmen sind eine DVD (2006), die eine Aufführung von James Dillons *Traumwerk* dokumentiert, sowie die neueste Veröffentlichung.

Das 2020 erschienene Album des Duo Gelland enthält italienische Musik; in derer

Geigenmusik die Tradition oft bis in den Barock zurückverfolgt werden kann, was den Musiker*innen neue-alte Kontexte zu erkunden erlaubt. Kompositionen von Bruno Maderna, Luigi Nono und Giorgio Netti sind auf jeden Fall seit langem im Repertoire des Duos und behalten weiter eine starke Position.

Das erste Stück – Madernas *Serenata per un Satellite* von 1969 – ist eine offene Komposition, deren Partitur aus verstreuten und zerbrochenen Notenlinien besteht. Der Komponist hat die Besetzung nicht genau spezifiziert, das musikalische Material ist aber in allen Details notiert. In der Interpretation des Duo Gelland hört man die Aufregung über den Eintritt des Satelliten Borea in die Umlaufbahn – aufgrund dieses Ereignisses komponierte Maderna seine *Serenata*. Die Musiker*innen spielen leicht und präzise alle Details der Partitur und bauen aus den verstreuten Fragmenten eine kohärente Form mit einer klaren, spannenden, witzigen Dramaturgie. Kein Wunder, wenn man weiß, dass das Duo Gelland schon 2012 erstmalig Madernas Stück aufgenommen hat.

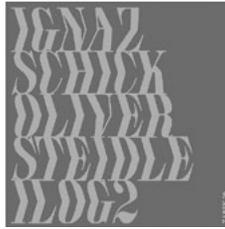
Noch länger, nämlich seit 2005 spielen die Musiker die beiden anderen Stücke der CD: Luigi Nonos »*Hay que caminar*« *soñando* und das für das Duo speziell geschriebene *inoltra* von Giorgio Netti. Das fast eine halbe Stunde lang dauernde Stück Nonos, seine letzte fertiggestellte Komposition aus dem Jahr 1989, ist ein Mysterium des Wanderns, das sich sowohl metaphorisch, als auch buchstäblich verstehen lässt. Als Teil der Nono-Trilogie mit der zentralen Figur eines Wanderers, der nach Wegen sucht, die es nicht gibt, zeugt die Musik von der Weltanschauungskrise des Komponisten, dessen klare, politische Ansichten unter anderem 1981 nach dem Verhängen des Kriegsrechts über das kommunistische Polen zerfallen. Die Komposition bespielt aber auch den Raum ganz wortwörtlich, wenn die Musiker*innen zwischen den Notenpulten wandern. Der Klang der Geige hält lange bis zum Verschwinden an und die Pausen zwischen fragmentierten Motiven und innehaltenden Phrasen beginnen zu schreien. Die Musik steht still und das Duo

Gelland hält die Hörer*in in Atem und versucht ihn durch die Einöde zu führen. Man spürt Leiden und Qual, das Hören ist keinesfalls leicht und angenehm. Es ist aufwändig, aber das ist der Nono, man muss sich darauf einfach einlassen.

Die letzte Komposition des Albums – *inoltra* von dem 1963 in Mailand geborenen Giorgio Netti – ist Teil der Reihe *Ciclo dell'assedio*, die aus Stücken für Streicher in verschiedenen Kombinationen besteht. In *inoltra* beschäftigt sich der Komponist intensiv mit dem Instrument selber und untersucht die physikalische Qualität der Geige: Er horcht nach dem Klang des Metalls der Saiten, des Holzes des Resonanzbodens, der Haare des Bogens. Er bezieht sich dabei auf die Geschichte, hauptsächlich der italienischen Barockmusik, worauf der Musikwissenschaftler Gianuigi Mattiotti in seinem interessanten Essay im Booklet hinweist. Wir zu erwarten, haben wir es mit üppiger Musik zu tun, voll von obsessiven Gesten. Diesmal spielt das Duo Gelland fast ohne Atem, mit immer derselben hohen Spannung.

Ein roter Faden der Platte ist ein für jedes Stück fast idiomatischer Raumklang, die Art und Weise wie man mit den Mikrofonen arbeitet. Relativ großer Nachhall in der Aufnahme von Maderna suggeriert vielleicht eine kosmische Perspektive. Die fast kathedrale Akustik passt perfekt zu Nonos späterer Musik, die in den Registern der Metaphysik und des Pathos operiert. Die Aufnahme betont die Geräumigkeit durch die große Entfernung der Mikrofone und dem charakteristischen Nachhall des Raums. Bei Netti wechselt die Perspektive: hier verengt sich der Raum, überfüllt mit dem Klang der Geigen. Die Mikrofone sind viel näher, das Ohr der Hörer*in schmiegt sich fast an den Körper des Instruments und spürt die Vibrationen.

In allen drei Kompositionen klingt das Duo Gelland extrem organisch, wie ein einzelnes Instrument mit acht Saiten. Aber es ist kaum überraschend, wenn man die Breite der Erfahrung der beiden Musiker*innen in Betracht zieht. Ihre Interpretationen können bloß bewundert werden.



C D

**Ignaz Schick & Achim
Kaufmann**
Altered Alchemy

Ignaz Schick & Oliver Steidle
ILOG2

**Zarek Online Release Archive
(ZORA) 1–24**

Der Berliner Musiker und Labelbetreiber Ignaz Schick, bekannt als eine feste Größe in der Echtzeitmusikszene, gründete 2000 das Musiklabel Zarek. Es ist über die Jahre zu einer Plattform gewachsen, die stückweise den musikalischen Kosmos und die Entwicklung Schicks nachzeichnet. Zum 20-jährigen Jubiläum erschienen gleich 24 Releases, die sowohl digital als auch als CD erhältlich sind. Das älteste Projekt darunter datiert zurück auf 1994, manche Aufnahmen sind nun erstmalig veröffentlicht. Die Palette reicht dabei von Freejazz-Formationen wie das Trio mit Paul Lovens und Clayton Thomas (ZORA08), über frei improvisierte Alben wie Perlonex (Burkhard Beins, Joerg Maria Zeger, Ignaz Schick, ZORA11/12), bis hin zu Projekten, die sich mehr aus Genres der elektronischen Musik bedienen, wie z. B. Duo mit Toshimaru Nakamura (ZORA02).

Die beiden Alben *Altered Alchemy* – Schick im Duo mit dem Pianisten Achim Kaufmann – und *ILOG2*, ein Duo mit Oliver Steidle an Per-

cussion und Elektronik, sind kürzlich erschienene Releases, die nicht aus dem Archiv stammen, sondern neu produziert wurden. Beide Formationen waren in den letzten Jahren auch vielfach auf Touren zu hören.

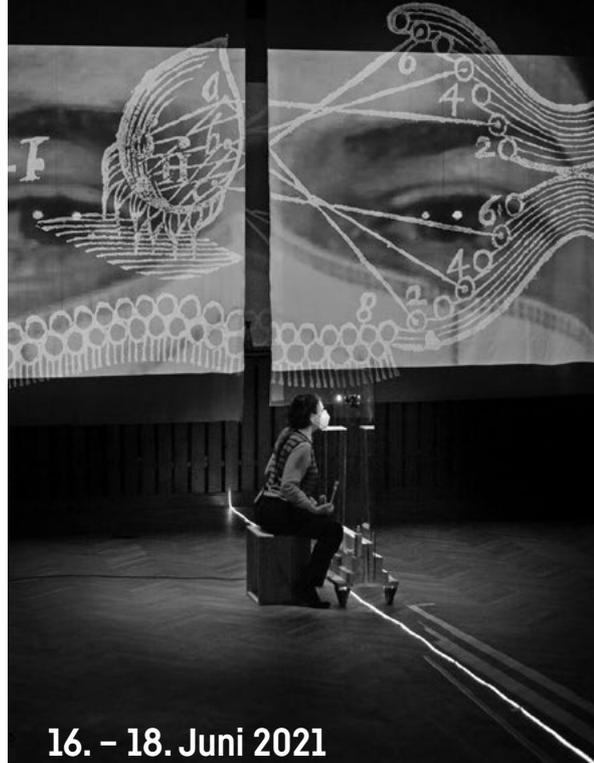
Ignaz Schick ist bekannt als experimentierfreudiger Turntablist, der die Spiel- und Klangmöglichkeiten seines Instrumentariums ausforscht. Mit Präparierungen und Objekten auf dem Plattenteller erzeugt er Texturen, die von grellem Noise bis hin zu feinen Texturen aus Knistern, Klicks und Beeps reichen und an die lowercase-Ästhetik der späten 90er oder an minimalistische und konkrete Musik erinnern. *Altered Alchemy* bewegt sich musikalisch in einer geräuschhaften, minimalistischen Ästhetik. Das Knistern des Plattenspielers umfängt einen beim Hören gleich zu Beginn und wirkt über weite Strecken als Fundament und Leitmotiv. Es schafft einen Raum für andere Aktionen oder wirkt als treibende Unruhekraft im Hintergrund. In Kaufmanns Spiel greifen frei improvisierte Gesten, Passagen mit tonalen Anklängen, sowie präparierte, perkussive Klavierklänge und geräuschhafte Flächen ineinander, während Schicks Klangpalette dezidiert elektronische Sounds beinhaltet. So wird das Klavier quasi zum Schlaginstrument und Synthesizer und schmiegt sich an die Klangwelt der Turntables und Live-Elektronik an.

Unruhe ist eine treibende Kraft in Schicks Musik. Geprägt von Experimentierlust und Spielfreude, fällt dem Tatendrang mitunter die Ruhe und das Formgespür zum Opfer. Obwohl alle Tracks von *Altered Alchemy* relativ lang sind (zwischen 9 und 20 Minuten), sind formale und klangliche Entwicklungen durchweg kleingliedrig gehalten. Sich entwickelnde Strukturen werden nach einer Weile mit nervösen Texturen durchkreuzt und formen ein Mosaik einzelner Momente, die für sich genommen alle vielfältig gestaltet sind, jedoch fehlt manchmal der lange Atem und der Mut zu konsistenten Entwicklungen, die auch Platz lassen für Stille und ausgedehntere Soli. So entsteht Musik, die gekonnt variantenreich gestaltet ist, sich aber selbst häufig ins Wort fällt.

Während *Altered Alchemy* längere Sets enthält, präsentiert *ILOG2* vorwiegend kurze Tracks von maximal sechs Minuten. Die Musik des Duos ist beatfokussiert und vermengt in hoher Dichte Elemente aus populären elektronischen Genres, Jazz, Noise und konkreter Musik. Mal gerät der irrwitzige Strudel an Beatslices, Samples und verformten Sounds eher science-fiction-haft (»Flying saucer«), mal liegt der Referenzpunkt klar im Hiphop (»There is no escaping«). Die Orientierung liegt dabei durchaus im ›klassischen‹ Turntable-Virtuosentum mit seinen Scratches und Slices. Bei aller Fingerfertigkeit ist darin auch ein Stück Kraftmeierei zu spüren, eine Pose, die aus der maskulin geprägten Hip-Hop-Szene bekannt ist. Sie erinnert uns daran, dass die experimentelle (Elektronik-)Musikszene trotz ihres offenen Anspruchs in großen Teilen ein ›boys club‹ war, bzw. immer noch ist. Eine Umschau über den Labelkatalog von Zarek zeigt in dieser Hinsicht, als Querschnitt der letzten 20 Jahre, dass die Präsenz von Frauen erst zögerlich zunimmt. Das schmälert nicht den musikalischen Wert des Ganzen, aber es macht hellhörig für das, was in experimenteller Musik oft trotz der viel beschworenen Offenheit ausgeblendet wird. Die Jubiläumsreleases von Zarek sind daher beides: ein Zeitdokument und ein Versprechen mit Entwicklungspotenzial.

Margarethe Maierhofer-Lischka

STEFFI WEISMANN A ODER B



16. – 18. Juni 2021

20:00 / Ballhaus Ost Berlin

quadrophone Konzertinstallation/Performance
für 7 Akteur:innen, Objekte, Live-Video
und teilnehmendes Publikum

Ensemble Maulwerker + Gäste

www.maulwerker.de



Errant Sound ⁵

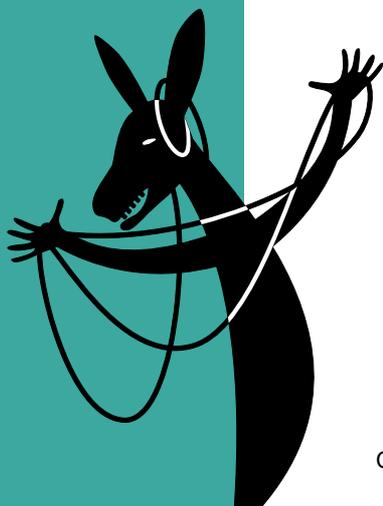
ECM

Trickster ORCHESTRA

ALBUM
RELEASE
APRIL
2021

CYMIN SAMAWATIE
KETAN BHATTI
TRICKSTER ORCHESTRA

ECM



»Rhythmisch raffiniert, klanglich
experimentell – mit inspirierter Kraft
und funkensprühender Mischung.
Ein Prototyp heutiger Kunstmusik.«
[Westdeutsche Zeitung]

Gefördert durch:

Senatsverwaltung
für Kultur und Europa

be  Berlin

14.–17.10.2021

weitere Informationen unter:
swr.de/donaueschingen

Kartenvorverkauf unter:
littleticket.shop

Donau- eschin- ger Musik- tage

1921
—2021
100 Jahre
Donaueschinger
Musiktage

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

 ernst von siemens
musikstiftung

Baden-
Württemberg
Stiftung 
WIE STIFTEN ZUKUNFT

»SWR2 | SWR» CLASSIC


Baden-Württemberg

 Donaueschingen

Mit Werken von

Rodolfo Acosta
Juan Arroyo
Ragnhild Berstad
Gianni Bencich & Macri Caceres
Annesley Black
Pierre Boulez
Eivind Buene
Chaya Czernowin
Milica Djordjević
Onur Dülger

Francesco Filidei
Beat Furrer
Paul Hindemith
Adriana Hölszky
Hasan Hujairi
Lisa Illean
Márton Illés
Pierre Jodlowski
Andile Khumalo
Yair Klartag
Johannes Kreidler
Mikołaj Laskowski

Hanno Leichtmann
Liza Lim
Miguel Llanque
Piyawat Louilarpprasert
Christian Mason
Misato Mochizuki
Carolina Noguera Palau
Daniel Ott
Canela Palacios
Enno Poppe
Stefan Prins
Pungwe

Maja S. Ratkje
Nima E. Roshwan
François Sarhan
Pauchi Sasaki
Rebecca Saunders
Hannes Seidl
Enrico Stolzenburg
Øyvind Torvund
Two or the Dragon
José Sosaya Wekselman
Qin Yi