

P-04/2021 10,50 €

129

POSITIONEN

Texte zur aktuellen Musik

Quarterly
Rituals

SURVIVOR(F)

THE
LOST OBJECT
OF THE
INTER-
NET

SYSTEMA
CORNING

EN
NG
ICS

AI

SCIENTIFIC LOVE
MUSIC

ENTANGLED
STAR
NET

HOT SPACE MACHINE

ce Code of Silence Code of Silence SPECIAL Code of Silence SPECIAL Code of Silence SPECIAL Code of Silence SPECIAL

Sci-Fi Funk & Afro-Beat
Rauminstallation
Stimmakrobatik
Publikum als Künstler*in
Essen & Kunst



Biennale für aktuelle Musik
Frankfurt Rhein Main

25.02. – 05.03.2022

Frankfurt | Offenbach | Darmstadt

hr-Sinfonieorchester
Ensemble Modern
Liberation Orchestra of
Inverted Traditions
hr-Bigband
Schallfeld Ensemble
IEMA-Ensemble
freitagsküche



cresc-biennale.de



aventis
foundation

ART FOUNDATION
MENTOR LUCERNE

ULYSSES
network



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union

Patronatsgesellschaft - Board of Patrons

Ensemble Modern



THEATER IM DELPHI

11. — 13. Nov 20:00

UN RENVERSEMENT – von Don Giovanni *Uraufführung*
Musiktheaterinstallation über das Kippen, Umstürzen, Umkehren
Wolfgang Amadeus Mozart, Marta Zapparoli

22. Nov 2021 20:00

VERY REFRESHING CATALYST
Lange/Berweck/Lorenz
Neue und alte Werke von D. Fantechi, K. Erel, M. Lorenz, M. Giesen

28. Nov 2021 20:00

ensemble mosaik UpToTen – codices
Uraufführungen von S. Claren, J. Galindo Quero, E. Poppe,
W. Heiningler, M. Lenz, M. Schüttler

4. & 5. Dez 2021 20:00

gamut inc's PYTHO #3
Solaris Lighthouse in Kooperation mit Zinc & Copper
Eine Musiktheaterskizze

VORSCHAU 2022

20. — 22. Jan 20:00

gamut inc's R.U.R. *Uraufführung*
ROSSUM'S UNIVERSAL ROBOTS – robot opera
Marion Wörle, Maciej Sledziecki: Musik & Inszenierung | Frank Witzel: Libretto
mit Gina May Walter, Georg Bochow, Patric Schott, Ruben Reniers
und RIAS Kammerchor

theater-im-delphi.de

ONCE TO BE REALISED

Sechs Begegnungen mit
Jani Christous „Project files“

Uraufführungen von

Beat Furrer

Barblina Meierhans

Olga Neuwirth

Younghi Pagh-Paan

Samir Odeh-Tamimi

Christian Wolff

Regie

Michail Marmarinos

**23., 25., 26., 27.
Januar 2022**

Eine Koproduktion
der Münchener Biennale
mit der Deutschen Oper Berlin
und dem
Onassis Cultural Center Athen

Infos und Karten:
www.deutscheoperberlin.de
030 343 84 343

DEUTSCHE OPER BERLIN
TISCHLEREI

Foto: Thomas Aurin

Heinz ~~Maison~~
yhoMas
× POSITIONEN



»Positionen ist so etwas wie
die Panoramabar der E-Musik«
Anonymer Positionen-Fan

POSITIONEN 129

04/2021 Quarterly Rituals

- 6 **Impressum**
7 **Editorial**
- 9 **I QUARTERLY RITUALS**
10 **Strategischer Obskurantismus**
 von Christoph Haffter
21 **Wohin soll ich mich wenden...**
 von Thomas Groetz
31 **Die Falte spielen**
 von Dagmara Genda
42 **Vergrabene Maßnahmen**
 von Colin Lang
50 **Von Sâmbăta Sonoră zu Semi Silent**
 von Andra Amber Nikolay
- 63 **II SPECIAL**
 CODE OF SILENCE
70 **Zeitabdrücke**
 von Friederike Kenneweg
82 **Die Performativität des Zuhörens / Der Kodex der Stille**
 von Anneliese Ostertag
92 **Dem Zuhören zusehen**
 von Irene Lehmann
- 97 **III POSITIONEN**
 Kirsten Reese; Memories in Music; Wiener Festwochen; Sara Glojnarić;
 We Can Be Heroes; Mühlenbecker Klanglandschaften; sonotopia;
 Heroines of Sound; Tino Sehgal; Unsafe + Sounds; Dara String Festival;
 Labor Sonor: Translating Spaces; Sonambiente Berlin TXL; Aggregate
 Festival; Stewart Copeland & Jonathan Moore; KNM Contemporaries;
 Sarvenaz Safari; Ludified + Musik als Spiel – Spiel als Musik; Inexhaustible
 Editions; Mara Winter

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

Gestaltung Studio Pandan (Ann Richter, Pia Christmann, Vreni Knödler) | www.pandan.co**Anzeigen** marketing@positionen.berlin**Creative Crowd** Patrick Becker-Naydenov, Lisa Benjes, Sebastian Hanusa, Katja Heldt, Tobias Herold, Patricia Hofmann, 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-Karsenberg (Amsterdam), Tim Rutherford-Johnson (London), Anette Vandsø (Århus), 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

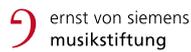
Email redaktion@positionen.berlinwww.positionen.berlin

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



Positionen ist Mitglied im Netzwerk



EUROZINE

19.–23.01.2022

ultraschallberlin.defestival
für neue musikultra
schall
berlin

Es gibt eine große Sehnsucht – in der Gesellschaft, in der Kunst und auch im Bereich der zeitgenössischen Musik – wegzukommen von einer verwalteten Existenz, die sich stetig um die Selbstoptimierung und Reflektion bemüht. Und es verstehen immer mehr Protagonist*innen, dass dies auch mit einer Kommodifizierung der Kunst selbst einhergeht. Was ist die Neue Musik? Wer steckt den Rahmen ab? Sind es immer die Kompositionsaufträge, die das Qualitäts-Siegel versprechen? Was wäre mit einem »Bio-Siegel«? Was ist die andere Seite der Produktion und künstlerischen Inhalte, die anstrebenwert wäre? Neue, regelmäßige Rituale, wie wir es als Heft eins sind? Es gibt verschiedene Strategien zur Kreierung eines neuen Musiktempels. Christoph Haffter diskutiert zur Eröffnung kritisch den Einlass von spirituellen Ritualen in der Gegenwartskunst und -musik. Thomas Groetz schaut in die musikalische Vergangenheit und fragt nach einer Re-Spiritualisierung musikalischen Schaffens heute. Dagmara Genda nimmt sich ein Format des rituellen Texts vor – die Partitur und ihre produktive Faltung durch den Künstler William Engelen, mit Parallelbetrachtungen zu der Künstlerin Dorothea Rockburne und einem Film von Mauricio Kagel. Colin Lang nimmt sich dem wohl zeitgenössischsten Musiktempel dieser Tage an – der Installation *Bergama Stereo* von Cevdet Ereğ, die in Referenz auf den fast 2000 Jahre alten Pergamonaltar entstanden ist. Eine Lehrstunde in musealer Dekolonisierung und Re-Ritualisierung. Andra Amber Nikolayi beschließt die Haupttexte mit einem spannenden Einblick in die Musikszene in Bukarest seit den 2000er-Jahren, der Erschaffung von Orten und Szenen insbesondere am Beispiel des Festivals Sâmbăta Sonoră.

Auch von einer Re-Ritualisierung erzählt das diesmalige Special. Während der Pandemie feierte das Berliner Splitter Orchester sein zehnjähriges Bestehen mit der dreiteiligen Reihe *Code of Silence*. Wir haben die Autorinnen Friederike Kenneweg, Irene Lehmann und Anneliese Ostertag eingeladen, diesen Abenden beizuwohnen und textlich darauf zu reagieren. Wie immer inmitten des Hefts, zwischen dem Hauptteil und den Positionen platziert, hat das Special diesmal einen besonderen Stellenwert: Die Texte greifen zwei unserer Leitfäden auf – das Essayformat zu untersuchen und neue Formen für Kritik zu entwickeln.

Die »Positionen« haben diesmal einen Schwerpunkt in Richtung von Festivals und anderen Live-Events. In den vergangenen Monaten sind viele Live-Veranstaltungen zusammengekommen, was sicher dem »Neustart« geschuldet ist und ihn darin huldigt.

Wir freuen uns, wenn ihr zu einer unserer Heftrelease-Partys Ende des Jahres vorbeischaut und wünschen viel Spaß und Anregung beim Lesen des Hefts #129!

Bastian Zimmermann & Andreas Engström

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

Quarterly Rituals



Strategischer Obskurantismus

Über die Scheinrituale der Gegenwartskunst

CHRISTOPH HAFFTER

Wenn die Welt der Kunst von Moden erfasst wird, dann steckt dahinter mehr als eine Mode. Das gilt für die eigentümliche Aneignung von Turnkleidern in der Selbstdarstellung von Künstler*innen, wie für die Faszination fürs Obskure und Magische, für Hexerei und Zauber, die man vor einigen Jahren in der sonst so abgeklärten Gegenwartskunst beobachten konnte.¹ Unverkennbare Signale dieser Faszination sind die Tarot-Karten und die Anlehnung ans Ritual. Das musikalische Pendant ist die Rückkehr des Drones.

Ein Ritual ohne Mythos

Eine zentrumslose Szenerie von membranartigen Kulissen, Paravents zwischen denen sich Performer*innen und Musiker*innen verteilen. Die Kulissen evozieren eine Natur, nicht wie sie als Landschaft oder Lebewesen erscheint, sondern wie organisches Gewebe unter dem Elektronenmikroskop: Jenes Zwischenreich von leblos-lebendigen, anorganisch-organischen Gebilden, welchen man in Tropfsteinhöhlen und Science-Fiction Filmen begegnet. Die Klangproduktion folgt nicht dem hergebrachten Modell, demzufolge die Instrumentalist*in musikalischen Sinn sich zu eigen macht und neu artikuliert. Vielmehr stoßen die Performer*innen hier lediglich Prozesse der Wechselwirkung an, sie initiieren ein Geschehen,

1 Eine exzellente Übersicht bieten Katharina Brandl und Daniela Brugger, »Magischer Widerstand. Über Hexenpraxen in der Gegenwartskunst«, in: Katharina Brandl, Daniela Brugger, Christiane Krejs et. al. (Hrsg.), *Magic Circle*, Verlag für moderne Kunst, Wien 2018

das scheinbar von sich aus Texturklänge produziert: Sie platzieren Papierblätter oder rasselartige Objekte auf eine in tiefer Frequenz vibrierende Lautsprechermembran, woraus ein Klang fragilen Zitterns erwächst, oder sie streichen mit Kontrabassbögen an Saiten, welche wie Kraftvektoren den Raum durchziehen, was, elektronisch verstärkt und umgeformt, eine stehende Atmosphäre verzerrter Drones heraufkommen lässt. Spielen sie gewöhnliche Instrumente, so mischen sie ihre Klänge unmerklich der allgemeinen Klangkulisse bei, fügen ihre Stimme in die vibrierende Totalität. Die Handlungen der Instrumentalist*innen stehen in keinem direkten, proportionalen Verhältnis zum Erklingenden, sondern sie nehmen den Charakter von Symbolhandlungen an, die nur indirekt, über vielfache und undurchsichtige Vermittlungsprozesse auf das Klangresultat Einfluss nehmen. Diesem vibrierenden Klanggemisch fügt sich rauschbelegtes Murmeln und Ächzen bei, das die in Laborkittel gekleideten Performer*innen durchs Megaphon ausstoßen. Das Geschehen gerät zur verklärenden Imitation einer aktivistischen Performance im Nirgendwo des Mikrokosmos, und die beschwörenden Gesten steigern zu einem Ritual ohne Mythos.

2 Vgl. die detaillierte Analyse bei Elaine Fitzgibbon, »Enchantment and Naïveté. Ash Fure's 2016/17 music-theatrical installation, *The Force of Things: An Opera for Objects*«, im Erscheinen.

3 Gayatri Chakravorty Spivak, »Subaltern Studies: Deconstructing Historiography«, in: *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York / London 1987, S. 205. Spivak hat sich später von dieser Strategie distanziert.

Strategische Stellungnahmen

Diese Erinnerungen an die Uraufführung von Ash Fures Konzertinstallation *The Force of Things*² mögen exemplarisch für eine Tendenz, ein Begehren stehen, das die gegenwärtige Kunstproduktion umtreibt: Die Verbindung von Aktivismus und Wiederverzauberung, von politischer Stellungnahme und Magie. Sie nimmt die Form eines strategischen Obskurantismus an.

Der Ausdruck *strategischer Obskurantismus* ist dem strategischen Essentialismus nachgebildet. Er bezeichnet eine Verlegenheitslösung linker Identitätspolitik, die durch die Arbeiten Gayatri Chakravorty Spivaks ins Gespräch kam.³ Die Verlegenheit bestand darin, das theo-

retische Projekt der Dekonstruktion essentialistischer Auffassungen sozialer Identitäten mit dem politischen Projekt zu verbinden, die Interessen und Rechte jener Gruppen einzufordern, die aufgrund solcher Identitätskategorien ein gemeinsames Schicksal der Unterdrückung teilen. Denn ohne die Vereinheitlichung und Bewusstmachung eines politischen Kollektivsubjekts lassen sich keine Forderungen



Scheinaktivismus im Scheinritual. Sicht auf die Konzertinstallation *A force of things* von Ash Fure (2016–2017) mit Lucy Dhegrae (links) & Alice Teyssier (rechts)

stellen; gerade diese Vereinheitlichung durchschaut die Dekonstruktion aber als Mittel der Unterdrückung. Die Lösung bestand darin, essentialistische Zuschreibungen, die man eigentlich als falsch durchschaut, in bestimmten Situationen dennoch zum Zweck des politischen Kampfes, also *strategisch*, einzusetzen.⁴ Das Strategische liegt in der Ersetzung des Wahrheitsanspruchs durch eine Wirkungserwartung: Das Falsche, das als wahr behauptet wird, ist richtig, sofern es die erwünschten Effekte hervorruft.

Alter und neuer Obskurantismus

Ähnlich verhält es sich mit dem gegenwärtigen Obskurantismus. Okkulte Praktiken sind ein modernes Phänomen: Sie sind Reaktionsformen auf den Prozess der Rationalisierung, der Entzauberung der Welt. Die zauberhafte Welt war bevölkert von Göttern und Geistern, mit denen die Eingeweihten in Ritual und Anrufung, durch Opfergaben und magische Techniken kommunizierten. Die Menschen lebten so am »leichten Gängelband«⁵ der Götter und besetzten ihre schicksalshafte Stelle in der kosmischen Ordnung, die ihnen im Mythos anschaulich wurde. Die magische Einflussnahme geschieht innerhalb dieser grundlegenden Gebundenheit an unerklärliche, höhere Mächte. Die Moderne zerschneidet dieses Band, indem

Die Systeme und Modelle, die der Obskurantismus
hervorbringt, zielen daher nicht auf
Erklärung, sondern sollen das Staunen, das Wundern
und die Ehrfurcht vor den undurchsichtigen
Mächten nur noch erhöhen.

4 Das Vorbild dieser Strategie ist für Spivak das kommunistische Programm der Machtergreifung des Proletariats, welche die Selbstauflösung des Klassenverhältnisses und somit die Aufhebung aller Klassenherrschaft erwirken soll, vgl. ebd., S. 205ff

5 Vgl. Friedrich Schiller, »Die Götter Griechenlands«, in: Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke, Band 1*, München 1962, S. 168

6 Vgl. Theodor W. Adorno, »Thesen gegen den Okkultismus«, in: *Minima Moralia* (1951), Frankfurt a.M. 1988

sie dem Grundsatz folgt, dass alle Geschehnisse der Erfahrungswelt im Prinzip wirkursächlich erklärbar sind. So treibt sie der Erfahrungswelt die Geister aus. Das Reich der Geister zieht sich in ihr auf den Punkt zusammen, von dem aus die geistlose Welt gedacht und bestimmt wird: Das freie Subjekt des Denkens und Handelns. Dieses Subjekt hat in der entzauberten Welt wirkursächlicher Relationen keinen Ort – und wird doch in jedem Denk- und Handlungsvollzug vorausgesetzt. Daraus ergibt sich ein Widerspruch in der entzauberten Welt, mit dem die Moderne, bis heute, hadert.

Der alte Okkultismus vollzieht vor diesem Hintergrund die trügerische Wiedereinführung verdinglichter Formen des Geistes in die entgeisterte Welt.⁶ Verdinglicht sind diese Formen, weil sie das Geistige nicht als subjektiven Vollzug, sondern als ominösen Erfahrungsgegenstand, als geheimnisvolle Naturerscheinung vorstellen. Diese Verdinglichung manifestiert sich im Vokabular, das der Obskurantismus den Naturwissen-

schaften entleiht: Geistige Wesen werden registriert als Wellen, Strömungen, Magnetismen, Kräfte und Kreisläufe. Von ihrem naturwissenschaftlichen Vorbild unterscheiden sich die Diskurse des Obskuren dadurch, dass diese Begriffe nichts zur Erhellung der Phänomene beitragen: Sie bleiben undurchsichtig, entgleiten dem Verstand, widerstehen aller rationalen Überprüfbarkeit. Die Systeme und Modelle, die der Obskurantismus hervorbringt, zielen daher nicht auf Erklärung, sondern sollen das Staunen, das Wundern und die Ehrfurcht vor den undurchsichtigen Mächten nur noch erhöhen.

Von diesem trügerischen Okkultismus unterscheidet sich der Obskurantismus der gegenwärtigen Kunstwelt darin, dass er nicht täuscht. Er ist gewissermaßen ein Scheinokkultismus: Er gibt zu verstehen, dass es ihm nicht ganz ernst ist mit dem Zauber. Aber es ist ihm auch nicht ganz unernst. Es wäre zu kurz gegriffen, wenn man ihn für eine Farce, eine Bloßstellung obskurer Praktiken hielte. Das gilt sogar für den von Jennifer Walshe erfundenen, okkulten Avantgarde-Musiker Andrew Hun. Gerade in dieser Zwischenstellung gleicht er dem strategischen Essentialismus: Der strategische Obskurantismus hält die Inszenierung von Ritualen, die Heraufbeschwörung von Kräften, das Erwecken von Geistern für eine notwendige Vorstellung zur Erreichung gewisser Ziele – obwohl er zu verstehen gibt, dass er an die Wahrhaftigkeit dieser Vorstellungen nicht glaubt. Er betreibt eine strategische Wiederverzauberung der Welt,

ohne die rationale Entzauberung der Welt ernstlich in Frage zu stellen. Dieser obskure Uernst führt zuweilen zu komischen Allianzen. So wurde Suzanne Treister für ihre Tarotkartenkunst der Collide International Residency Award des Genfer CERN verliehen und eingeladen, sich während eines Forschungsaufenthalts mit Physikern auszutauschen.⁷ Die *hard science*, weit davon entfernt den Aberglauben zu bekämpfen, sieht die halbernte Verklärung ihrer Theorien zu obskuren Kunstwerken als willkommene Imagepflege: Das schwer verständliche Expertenwissen wirbt um gesellschaftliche Akzeptanz, indem es sich mit den Zeichen des Okkulten schmückt.

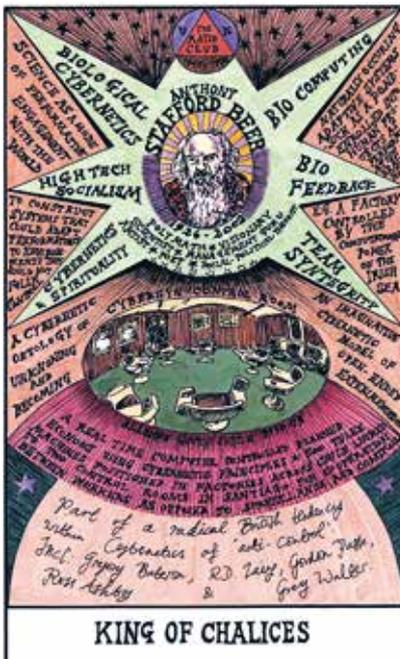
Die Erhaltung des Bestehenden

Was aber sind die Ziele, welche die Gegenwartskünstlerinnen mit dieser seltsamen Strategie verfolgen? Die Philosophin Jane Bennett, von der Ash Fure den Titel ihres Werks lieh,⁸ gibt darauf die klare Antwort: Das Ziel ihrer strategischen Wiederverzauberung der Welt sei »[...] to create more sustainable political economies in or adjacent to global capitalism.«⁹ Das Ziel der Nachhaltigkeit bezieht sich auf die Zerstörung der

7 www.arts-sciencecollide.com/the-holographic-universe-history-of-art-theory

8 Jane Bennett, »The Force of Things: Steps Toward an Ecology of Matter« *Political Theory* 32, no. 3 (2004), S. 347–372, sowie dies., *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham 2010

9 Bennett, *Vibrant Matter*, S. 111–112



Kybernetik als Spiritualität. Suzanne Treister, *King of Chalices: Stafford Beer* (2009–2011)



© Claudia Marcelloni

Heilende Allianz von Okkultismus und Wissenschaft? Die Künstlerin Suzanne Treister im CERN

Naturgrundlage des Kapitalismus: Er ist in seiner jetzigen Gestalt nicht nachhaltig, weil er auf die Zerstörung seiner natürlichen Voraussetzungen und damit auf seine Selbstzerstörung hinwirkt. Um das zu verhindern, gilt es, den Kapitalismus durch ein neues, rücksichtsvolleres Naturverhältnis zu stützen: Wenn wir nur unsere Stellung in der Natur anders denken würden, dann würde auch die rücksichtslose Naturzerstörung ein Ende nehmen. Unter der Maßgabe dieses – durchaus zweifelhaften – Ziels werden theoretische Positionen bewertet, egal wie es um ihre Widerspruchsfreiheit und Wohlbegründetheit steht. Die Ontologie, die Wissenschaft der fundamentalen Strukturen der Wirklichkeit, wird so zum *Onto-Tale*, zur Erzählung über das Sein. Der Neologismus verschleiert das eigentliche Projekt kaum: Die Ersetzung von Vernunft durch Mythos unter der Zielvorgabe, das Bestehende zu erhalten.

Bennett glaubt, dass ein wiederverzauberter, vitalistischer Materialismus¹⁰ diesen Zweck am besten erfüllt, der die gesamte Welt als ein Geschwirr von belebter Materie vorstellt. In ihm nehmen menschliche Subjekte keine herausgehobene Rolle ein, sondern verstehen sich selbst als materielle Assemblagen, die inmitten der Meteoriten und Bakterien, den Gasen und Maschinen des ganzen Universums »one of many conative actants swarming and competing with each other« darstellten. Es ist das

10 Vgl. Jane Bennett, *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*, Princeton University Press, New Jersey 2001

naturwissenschaftliche, das entzauberte Weltbild, das zur Wiederverzauberung herhalten soll, indem es mit der obskuren Qualität der Belebtheit versehen wird. Die Negation subjektiver Freiheit, die der naturwissenschaftlichen Erkenntnis zugrunde liegt, wird so zu einem zauberhaften Identifikationsangebot umgedeutet, das ein Erlösungsversprechen birgt: Würden wir nur endlich aufhören, uns als Wesen zu denken, die der Selbstbestimmung fähig sind, so wäre die Bedrohung der totalen Zerstörung gebannt. Die normative Voraussetzung solcher Appelle lässt sich durch den Ontomythos freilich nicht begründen: Aus dem Blickwinkel des allbelebten Kosmos ist die Zerstörung der menschlichen Lebensgrundlagen nichts bedauernswertes, sondern einfach eine neue Konstellation der vitalen Materie. Der Zweck der Wiederverzauberung widerspricht dem Zauberspruch. Der reaktionäre Gehalt solcher Wiederverzauberung ist derweil offensichtlich: Sie predigt letztlich das Einlenken, das Sich-Abfinden mit der bestehenden Unfreiheit, die es zu erhalten gilt. Folgerichtig schließt Bennett ihre Ausführungen, halb im Ernst, mit einem Credo: »I believe in one matter-energy, the maker of things seen and unseen. I believe that this pluriverse is traversed by heterogeneities that are continually doing things. I believe it is wrong to deny vitality to nonhuman bodies, forces, and forms, and that a careful course of anthropomorphization can help reveal that vitality, even though it resists full translation and exceeds my comprehensive grasp. I believe that encounters with lively matter can chasten my fantasies of human mastery, highlight the common materiality of all that is, expose a wider distribution of agency, and reshape the self and its interests.«¹¹

Das Dröhnen des Allklangs

Die strategische Verwandlung von Ontologie in Mythos, die Bennett als philosophisches Projekt propagiert, teilt mit dem künstlerischen Obskurantismus der Gegenwart jenen eigentümlichen Halbernst, den der strategische Einsatz reaktionärer Vorstellung zu angeblich progressiven Zielen mit sich bringt.¹² Den Kunstdiskurs hat das eklektische Denken Gilles Deleuzes stark in diese Richtung beeinflusst, ein Einfluss, der sich im Bereich der Musik und Klangkunst etwa in den Arbeiten von Christopher Cox zeigt.¹³ Er konzipiert die künstlerische Arbeit an Klängen als ein Hörbar-Machen des universellen Stroms chaotischen Werdens, der aller empirischen Gegenständlichkeit zugrunde liege. Informationsströme, Migrationsströme und Magmaströme sind ihm gleichermaßen Manifestationen eines in aller Wirklichkeit wirkenden, natürlichen Stroms von Intensitäten, Kräften und Ereignissen. Auch dieser Naturalismus wendet sich explizit gegen die Abhebung einer selbstbestimmenden Subjektivität aus dem Zusammenhang fremdbestimmter Natur, und auch er verzaubert die scheinbar naturwissenschaftlichen Begriffe, indem er sie als Äusserungen von präindividuellen Trieben und Tendenzen, von vorsubjektiven Affektionen und Perzeptionen, von kreativer Differenzproduktion und

11 Bennett, *Vibrant Matter*, S. 122

12 Vgl. David Curtis (Hrsg.), *Using the Visual and Performing Arts to Encourage Pro-Environmental Behaviour*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2020

13 Christoph Cox, *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*, University of Chicago Press 2018

Selbstorganisation feiert, welche noch die gesamte inorganische Natur durchwirkten. Musikalisch wird dieser Strom materieller Produktivität laut Cox paradigmatisch im stehenden Klang erfahrbar: Im Drone erklingt das kontinuierliche Kräftespiel, das die diskreten Gegenstände der Wirklichkeit erst hervorbringt. In Cox' Kommentar zur Arbeit *4 Rooms* (2006), in welcher der Klangkünstler Jacob Kirkegaard den Raumklang verlassener Gebäude in der Sperrzone Tschernobyls aufnimmt und verstärkt, wird die systematische Nähe von Cox' Theorie zum Obskurantismus explizit:

Thus, the drones that emerge from these rooms are presumably inflected by the radioactive particles and electromagnetic waves that still move invisibly within them. They are also haunted by the human beings that once inhabited these spaces. Like sound, radiation does not die but only dissipates, dilates, or loses energy. Kirkegaard's recordings, then, can be heard as an effort to amplify or contract these dissipated or dilated sounds, to rescue sonic emissions that outlive those who produced them. They disclose the immemorial background noise out of which human sounds emerge and into which they recede, pointing toward an elemental time the half-life of which dwarfs human history [...]¹⁴

Die Geister der Vertriebenen, die dröhnenden Eigenklänge der Räume und die unhörbare Radioaktivität des Reaktormaterials vermengt Cox im Einerlei einer unvordenklichen Sphäre lebendiger Produktivität.¹⁵ Die stehenden Klänge bieten sich als Bild solcher Nivellierung an. Denn in ihnen wird die Subjektivität durchgestrichen: Sie ziehen die Hörerin in eine Selbstvergessenheit, ohne an die Stelle ihres aufgehobenen Selbst ein Objektives, einen artikulierten Verlauf, eine Konstruktion, einen musikalischen Gedanken zu setzen. Der Drone arbeitet mit dem Sog der Leere. Das wiedererstarke Interesse an den Arbeiten Pauline Oliveros und ihrer Vorstellung des Deep listening gehört derselben Tendenz an. Die Versenkung in den stehenden Klang steht nicht im Gegensatz zum unaufmerksamen Konsum von Musikkonserven, sondern zur Arbeit der Einbildungskraft, die im musikalischen Nachvollzug unter der Anleitung von musikalischen Kategorien das Erklingende zu sinnvollen Einheiten synthetisiert. Der Drone zieht so gesehen die Konsequenz aus der Krise, in welche diese musikalischen Kategorien seit der Nachkriegszeit geraten sind, indem er sie bis auf den Nullpunkt musikalischer Erfahrung, die Erfahrung eines kontinuierlichen Zeitflusses reduziert. Das Scheitern der Einbildungskraft, Gestalten aus diesem Klangfluss hervorzuheben, treibt das hörende Subjekt zum Selbstüberstieg in die leere Tiefe mystischer Erfahrung.¹⁶

14 Ebd., S. 129

15 Ob diese Interpretation der Arbeit von Kirkegaard gerecht wird, sei hier dahingestellt.

16 Vgl. Ernst Tugendhat, *Ego-zentrität und Mystik: eine anthropologische Studie*, C.H. Beck, München 2004

NEW
PLANET



PAGAN

ALGORITHM

ONE MILLION YEARS AFTER THE INTERNET

CIRCULAR
CAUSAL
SYSTEMS

QUANTUM
SEX

ONE MILLION YEARS BEFORE THE INTERNET

SURVIYOR (F)



© Victor Mazón Gardoqui

Opfergabe als Kunst. *Wak'asqa simichasqa* von Victor Mazón Gardoqui, Screenshot aus Video

Die Wiederaufführung des Rituals

Diese rein musikalische Entwicklung wird eingebettet in die Präsentationsform des Rituals. Auch hier erklärt sich die gegenwärtige Faszination aus einer Konvergenz mehrerer Tendenzen. Auf der einen Seite steht die alte Wunschvorstellung, in der Wiederbelebung animistisch-totemistischer Praktiken vormoderner Traditionen einen Ausdruck des Widerstands gegen die kapitalistische Ausbeutung des Kolonialismus zu finden. Die Projekte, welche im Open Lab der Webseite des Festivals Sonic Matter präsentiert werden, bieten zahlreiche Beispiele für solche Bestrebungen.¹⁷ Solche Rehabilitationsversuche sind jedoch zweischneidig. Denn die Vorstellung, dass die kolonisierten Subjekte von irrational-magischen Verhaltensweisen bestimmt seien, ist selbst ein altbewährtes Mittel kolonialistischer Unterdrückung: Sie soll das Rückständige dieser Traditionen beweisen. Die Konsequenz daraus ist die Zurückweisung solcher ideologischen Vorstellungen, wie es etwa Silvia Federici¹⁸ in Bezug auf die Hexenverfolgung versuchte: Was im Europa des 16. bis 17. Jahrhunderts als Hexerei verfolgt wurde, waren in Wahrheit keine obskuren Praktiken, sondern der legitime und rational nachvollziehbare Widerstand gegen die gewaltsame, ursprüngliche Akkumulation des Kapitals durch Enteignungen und Zwangsarbeit. Das Hexenritual wird so wie der Voodoo-Zauber als delegitimierende Fremddarstellung erkennbar: Er entspringt dem Blick der Herrschenden auf die widerständigen Subjekte und legitimiert deren Unterdrückung. Eine Wiederbelebung ritualhafter Praktiken in der Gegenwart ist aus dieser Perspektive ein Unsinn: Sie steht nicht in Solidarität mit den Unterdrückten, sondern verlängert deren Unterdrückung.

17 Vgl. www.sonicmatter.ch/en/sonic-world/openlab

18 Vgl. Silvia Federici, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, AK Press, London 2004

Zugleich ist diese Fremddarstellung eines irrational-magischen Verhaltens kolonialisierter Subjekte jedoch, wie es oft beschrieben wurde, in das Selbstverständnis der unterdrückten Gruppen eingegangen.¹⁹ Daher kann die gegenwärtige Wiederaufnahme animistischer Rituale in der Kunst sich auch als ein Eingedenken an die Opfer des Kolonialismus und eine Wertschätzung unterdrückter Traditionen darstellen. Es bleibt aber auch hier bei einer Rettung im Schein: Was aufgeführt wird, sind Scheinrituale, deren Teilnehmer*innen den metaphysischen und lebenspraktischen Implikationen der animistischen, totemistischen oder analogistischen Weltbilder nicht mehr Folge leisten können.²⁰ Sobald die Rituale als Kunst aufgeführt werden, sind es Rituale, an die keiner glaubt. Der aktivistische Scheinokkultismus gründet daher selbst in einem seltsamen Glauben: Er glaubt, dass solche Ritualerfahrungen trotz ihrer Unverbindlichkeit wirksam seien, und zwar in dem Sinne, dass die Teilnehmer*innen, obwohl sie nicht an Geister glauben, durchs Mitspielen irgendwie zum Umdenken gebracht würden. Die Frage bleibt freilich: Was denkt einer, der umgedacht hat?

Gegen das Kunstritual

Die gegenwärtige Faszination für ritualhafte Präsentationsformen kann aber auch als Konsequenz einer Selbstkritik der bürgerlichen Kunst verstanden werden. Seit den Debatten um die Postmoderne werden die Darbietungsformen der bürgerlichen Kultur selbst als Rituale gedeutet, die sich von den magischen und sakralen Ritualformen nur äußerlich unterscheiden.²¹ Der Zwangscharakter der bürgerlichen Kunstinstitutionen, die Ehrfurcht vor den großen Künstler*innen und Meisterwerken, der Materialfetischismus der Nachkriegsavantgarde erscheinen in dieser Selbst-

19 Klassisch etwa bei Frantz Fanon, *Die Verdammten dieser Erde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991

20 Vgl. die systematische Darstellung bei Philippe Descola, *Jenseits von Natur und Kultur*, Suhrkamp, Berlin 2013

21 Vgl. Christopher Small, »Performance as Ritual: Sketch for an Enquiry into the True Nature of a Symphony Concert«, in: Avron Levin White (Hg.), *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event*, Routledge, London 1987

Sobald die Rituale als Kunst aufgeführt werden,
sind es Rituale, an die keiner glaubt.

kritik als Momente eines modernen Kunstrituals, als die Ingredienzen einer bürgerlichen Magie. Es handelt sich bei dieser Deutung um eine Variante der Säkularisierungsthese: Die moderne Kunst ist säkularisierter Kult, sie zehrt von den kultischen Residuen in der rationalisierten Welt. So verstand auch Adorno den mimetischen Ausdruck der Kunst als Überrest magischer Verhaltensweisen. Die Scheinrituale der Gegenwartskunst sprechen, so gesehen, die Wahrheit über die bürgerliche Kunst aus: Sie zeigt, dass die scheinbar moderne Kunst nie modern gewesen ist.

Oberflächlich betrachtet spricht einiges für eine solche Deutung: Der hermetische Charakter komplexistischer Kompositionen und die obsessive Vertiefung in die Nuancen des Klangs etwa in Werken Rebecca Saunders

mag auf den ersten Blick als ein Überrest irrationaler Verhaltensweisen erscheinen: Einige Eingeweihte vollziehen rätselhafte Scheinhandlungen vor einer andächtigen Versammlung Unwissender. Gegen diese Auffassung steht jedoch der Gedanke, dass diese Werke eine eigene Folgerichtigkeit, eine ästhetische Rationalität aufweisen. Das Dunkle ihrer Erscheinung rührt nicht von einem imaginären Einfluss irrationaler Mächte, sondern vielmehr daher, dass sie die Konventionen der Verständlichkeit aufbrechen, um der Durchbildung eigengesetzlicher Erscheinungskomplexe Raum zu schaffen: Ihre Unverständlichkeit ist die Konsequenz ihrer ästhetischen Rationalität. Aufgrund dieser Rationalität ist solche Kunst die Negation der irrationalen Traditionen, und nicht deren Überbleibsel.

Der Widerstand der ästhetischen Rationalität gegen die Konventionen der Verständlichkeit wird zur Irrationalität des schamanistischen Rituals neutralisiert, welches das Publikum gar nicht erst zu verstehen braucht, sondern nach dem Schema eines Meditationskurses oder folkloristischen Spektakels konsumieren kann.

Zugleich negiert sie durch ihren Rationalitätsanspruch auch den verkürzten Begriff des Rationalen, der die moderne Rationalisierung beherrscht und dessen Rückseite der Obskurantismus bildet. Verbindliche Kunst ist der herrschenden Vernunft ein Affront, weil sie deren Partialität und Unvollständigkeit behauptet.

Das Liebäugeln der Avantgarde mit der Esoterik wird vor diesem Hintergrund als der Versuch lesbar, die Unverständlichkeit der Werke zu überspielen, um sie konsumierbar zu machen: Der Widerstand der ästhetischen Rationalität gegen die Konventionen der Verständlichkeit wird zur Irrationalität des schamanistischen Rituals neutralisiert, welches das Publikum gar nicht erst zu verstehen braucht, sondern nach dem Schema eines Meditationskurses oder folkloristischen Spektakels konsumieren kann. Diese Allianz der Avantgarde mit dem Irrationalismus ist eine Allianz mit ihrem Feind. Denn der Obskurantismus, so widerständig oder progressiv er sich auch gebärden mag, ist der Kult der Unterwerfung unter höhere Mächte: Sein Widerstand gegen die Vernunft geschieht im Namen der Unfreiheit. Die hermetischen Gestalten der Gegenwartskunst sind, bei aller oberflächlichen Ähnlichkeit, der Ausdruck der entgegengesetzten Forderung. Sie setzen keinen bestehenden Sinnzusammenhang voraus, dem sie in rätselhaften Symbolhandlungen huldigen, sondern sind bestrebt, gegen den Unsinn des Bestehenden neuen Sinn zu setzen. ■

Christoph Haffter lebt in Lausanne, unterrichtet Kunstphilosophie an der Universität Fribourg und schreibt über Gegenwartsmusik.

Wohin soll ich mich wenden...

Betrachtungen zum Thema Neue Musik und Spiritualität

THOMAS GROETZ

1. Affirming

Musik und Kunst zeichnen eine – von ihrem Ursprung her – innere Verbindung zur Welt des Geistigen, Spirituellen und Religiösen aus. Kulturproduktion war lange Zeit in erster Linie dazu da, eine Bedeutungssphäre abseits der prosaischen Wirklichkeit sinnfällig werden zu lassen; seien es sprachliche, bildliche, objektive oder akustische Manifestationen, die eine Verbundenheit des Einzelnen mit gemeinschaftlich erlebbaren transzendenten Gegebenheiten herstellen und befördern wollen.

Doch diese Verbundenheit verschwand sukzessive – insbesondere in der westlichen, Welt – seit dem Heraufdämmen des cartesianischen Rationalismus, verbunden mit der gedanklichen Konstruktion eines autonomen Ichs, das zunehmend selbstbewusst aus seinem religiösen und gesellschaftlichen

Eingebundensein heraustritt. Trotz der immer weiterwirkenden Emanzipations- oder Verweltlichungsprozesse, die insbesondere seit der sogenannten Aufklärung an Schubkraft zugenommen haben, blieb eine transzendente Dimension der Kultur erhalten bzw. wirkte subkutan in ›neutralisierter‹ Form weiter. Die bildende Kunst etwa machte es sich zur Aufgabe, ›Unsichtbares‹ sichtbar zu machen und das ›Unsagbare‹ oder das ›Unbekannte‹ wurden beschworen, um in unterschiedlichen Kunstformen zur Geltung zu kommen.

Die säkular ausgerichtete künstlerische Moderne auf der einen und Transzendenz-erfahrungen auf der anderen Seite schließen sich gegenseitig also nicht per se aus – wie man zunächst meinen könnte. Obwohl nur wenige prominente Komponist*innen des 20. Jahrhunderts explizit auf eine Verknüpfung mit religiösen oder spirituellen Traditionen im Kontext ihrer künstlerischen Arbeit

verwiesen haben, fallen einem trotzdem sogleich zentrale Protagonisten*innen ein, deren Komponieren eine Verbundenheit mit diesen Bereichen einschließt. Allem voran kommt einem neben dem theosophisch orientierten Synästhet Alexander Skrjabin, dem Rosenkreuzer-inspirierten Frühwerk von Erik Satie und dem mystischen Katholiken Olivier Messiaen der Amerikaner John Cage in den Sinn, dessen in den späten 1930er Jahren durch den Exilkünstler Oskar Fischinger übermittelte Inspiration durch den Buddhismus wesentlich für sein Bestreben war, das Künstlersubjekt mit seinen Zu- und Abneigungen hinter dem Werk verschwinden zu lassen, um sogenannte ›befreite‹ Klangphänomene zu verabsolutieren.

Ferner kann man an die vom Hinduismus geprägten La Monte Young und Terry Riley denken, zwei wichtige Exponenten der amerikanischen Minimal Music, die seit den frühen 1960er Jahren die Dominanz der europäischen postseriellen Musik zurückdrängte, beziehungsweise in Frage stellte. Ein streng materialorientierter Ansatz machte einer ästhetischen Haltung Platz, die es gestattete, darüberhinausgehende kulturelle Einflüsse zuzulassen und im westlichen Sinne zu integrieren. Die gedanklich in den Osten, oder auch anderswo spirituell ausschwärmende Hippie- und Gegenkulturbewegung bestärkte die Infragestellung eines im Kulturkreis des Westens vorherrschenden rational orientierten Selbstverständnisses. Diese Einflüsse und Umbrüche zeigten sich zum Beispiel bei Karlheinz Stockhausen, der sich 1967 bei einem Besuch in Kalifornien für die Schriften des hinduistischen Yogi Sri Aurobindo begeisterte, sowie ein paar Jahre später für das anonym erschienene Buch *Urantia*, von dem er sich für seine Kompositionen *Inori* (1973), *Sirius* (1975–77) und in der Folge inspirieren ließ. Stockhausens kosmologisch ausgerichteter Synkretismus integrierte selbst Aspekte des christlichen, katholischen Glaubens, von dem er als Kind geprägt wurde. Demgegenüber fiel B. A. Zimmermanns kompositorische



Auseinandersetzung mit dem Katholizismus ungleich spannungsvoller aus (vgl. etwa seine *Ekklesiastische Aktion* von 1970).

Ein weiterer Exponent der deutschen seriellen und postseriellen Avantgarde, Dieter Schnebel war – ähnlich wie Clytus Gottwald¹ – bekanntermaßen parallel zu seiner Arbeit als Komponist, Theologe und zweitweise evangelischer Pfarrer. Anders als bei Stockhausen ging es bei ihm weniger um die Bemühung einer Fusion von Neuer Musik und spirituellem Gedankengut, sondern er ließ in seinem zwischen den späten 1950er und den mittleren 1960er entstandenen Vokalzyklus *Für Stimmen (... missa est)* avancierte kompositorische Mittel in kritischer, wenn nicht gar provokativer Weise mit christlichem Gedankengut kollidieren.

Zu erwähnen wären ebenso von spirituellen Aspekten geprägte Stücke von unter anderem Jani Christou, Iancu Dumitrescu, Giacinto Scelsi, Hans Otte oder Peter Michael Hamel², sowie religiös inspirierte Protagonisten wie der spätere Krzysztof Penderecki oder Hans Zender. Nicht vergessen sollte man die vom tibetanischen Buddhismus geprägte Komponistin Eliane Radigue (vgl. u. a. ihre

Songs of Milarepa) und ebenso verschiedene Stücke von Pauline Oliveros, die auch mit ihren Konzepten der *sonic awareness* und der *sonic meditation* hervorgetreten ist.

Darüber hinaus muss auch Arvo Pärt Berücksichtigung finden, der meistaufgeführte Komponist der zeitgenössischen Musik, dessen Werke seit seinem 1968 entstandenen *Credo für Klavier, gemischten Chor und Orchester* beziehungsweise durchgehend ab

religiöser Thematiken natürlich auch ein Affront gegen die offizielle Kulturpolitik des Sozialistischen Realismus darstellte, man denke u.a. an Alfred Schnittkes *Chorkonzert* oder an sein *Ritual* für Orchester (beide von 1984/85), an die 1982 entstandene Komposition *Sieben Worte Jesu am Kreuz* und die spätere *Johannespassion* (2000) von Sofia Gubaidulina, an *Paskutinės pagonių apeigos* (*Die letzten heidnischen Riten*) von 1978 und

Grundsätzlich ist festzustellen, dass religiöse und spirituelle Thematiken sich in dem Maße in der Neuen Musik bemerkbar machten, wie das Diktum der sogenannten Materialerweiterung infrage gestellt wurde.

den mittleren 1970er Jahren eine eindeutige religiöse Konnotation aufweisen, die mit dem russisch-orthodoxen Glauben verbunden ist. Christliche, aber auch kultische, panreligiöse Aspekte bestimmen ebenso das Werk zahlreicher weiterer Komponist*innen aus der ehemaligen Sowjetunion, deren Einbeziehung

weitere rituell angelegte Stücke von Bronius Kutavičius sowie religiös konnotierte Kompositionen von u.a. Alexander Knaifel, Peteris Vasks und Nikolai Korndorf.

Grundsätzlich ist festzustellen, dass religiöse und spirituelle Thematiken sich in dem Maße in der Neuen Musik bemerkbar machten, wie das Diktum der sogenannten Materialerweiterung infrage gestellt wurde. So erweisen sich insbesondere die späten 1960er und vor allem die 1970er Jahre als empfänglich für ein Andocken an Spiritualität. Seit den 1980er Jahren scheint – auch durch die Veränderung des Zeitgeistes – diese Entwicklung rückläufig zu sein. Dann, in den 1990er Jahren nehmen im Zuge des Zusammenbruchs der Ost-West-Ideologien sowie einer daran anschließenden allgemeinen Abkehr von Weltanschauungen materialorientierte Ansätze in der Neuen Musik erneut zu. Eine jüngere Generation von Komponist*innen orientierte sich wieder stärker an der klassischen Avantgarde der 1950 und 1960er Jahre.

Wie es gegenwärtig bzw. im 21. Jahrhundert aussieht, ist schwer zu entscheiden. In der Heterogenität heutigen Komponierens ist die Vermittlung und Erfahrung von Transzendenzmomenten sicherlich auch weiterhin von



Bedeutung, und die Hinterfragung der konventionellen Aufführungskultur, die oft mit einer Zunahme an theatralen und multimedialen Aspekten einhergeht, bringt unterschiedliche ritualistische Aspekte ins Spiel, die sich aber nicht unbedingt auf konkrete spirituelle oder religiöse Traditionen beziehen. Ein generelles Bedürfnis, verstärkt spirituelle Aspekte in die zeitgenössische Kunstmusik einfließen zu lassen, lässt sich nicht unbedingt feststellen, anders als im zeitgenössischen Theater, wo die Regisseurin Susanne Kennedy insbesondere seit ihrem Stück *Coming Society* von 2019, dem Beginn einer Reihe von Zusammenarbeiten mit dem bildenden Künstler Markus Selg, zunehmend spirituelle und religiöse Aspekte in ihre Produktionen integriert.

2. Denying

Die moderne und die nachmoderne Musik und Kunst haben ihre spirituelle oder gar religiöse Anbindung beziehungsweise Fundierung im Verlauf des 20. Jahrhunderts

wurden nachfolgend, ab den 1970er und 1980er Jahren die in früheren Generationen entwickelten Bildsprachen und Bildsysteme der Abstraktion mehr und mehr zu bloßem Material, das als Basis für eigene Gestaltungen verwendet wird.³ Dass aktuelle Kunst und zeitgenössische Musik auf etwas Grundlegendes, Schöpferisches oder auf eine Sphäre verweisen, die dem des Menschen übergeordnet ist, trifft man im Grunde nicht mehr an. An die Stelle des Transzendenten scheint heutzutage eine erwartete oder geforderte Anbindung an aktuelle gesellschaftliche Fragen getreten zu sein.

Was das Verhältnis zwischen gegenwärtiger Kunstproduktion und Religion anbelangt, kam der Autor dieses Textes bereits 2008 im Rahmen einer Eröffnungsrede zu einer Ausstellung, die in der Hospitalkirche Stuttgart stattfand, zu dem Schluss: »Zwischen Kunst und Religion besteht eine tiefe Gemeinsamkeit. Beide haben weitestgehend das verloren, was sie insbesondere für die westliche Kultur einst bedeutet haben. Heutzutage kultiviert die- oder derjenige, der nicht im Kontakt mit einer der offiziellen Kirchen steht – wenn

Die heutzutage unhinterfragte Verfügungsgewalt
über bestehende Kulturformen (die man nicht
mit Tradition verwechseln sollte) brach sich insbesondere
seit den 1990er Jahren Bahn.

sukzessive verloren. In der bildenden Kunst lässt sich das anhand der sogenannten abstrakten Malerei verdeutlichen. Während die erste Generation mit Protagonisten wie Wassilij Kandinsky, Kasimir Malewitsch oder Piet Mondrian ihre Schöpfungen noch im Zusammenhang mit vor allem anthroposophischen Gedankengut verstanden, und nach dem 2. Weltkrieg Barnett Newman oder Mark Rothko ihre künstlerischen Hervorbringungen im Kontext des Wirkens einer geistigen, transzendenten Kraft verstanden,

überhaupt – eine subjektiv ausgelegte Wohlgefühl- oder Patchwork-Religion, bei der aus verschiedenen Glaubensvorstellungen je nach Vorliebe heterogene Teile zusammengefügt sind. Ähnlich sieht es gegenwärtig in der Kunst aus: Verschiedenste künstlerische Positionen und historische Stile existieren gleichzeitig nebeneinander. Je nach Geschmack sucht sich die Mehrheit der Künstler die ihnen subjektiv zusagende Ausdrucksform aus.«⁴

Die heutzutage unhinterfragte Verfügungsgewalt über bestehende Kulturformen (die

man nicht mit Tradition verwechseln sollte) brach sich insbesondere seit den 1990er Jahren Bahn, nach dem Zusammenbruch des Ost-West-Systems. Die Implosion eines Spannungsverhältnisses aus unterschiedlichen Weltanschauungen wurde als neue Möglichkeit erfahren, ›befreit‹ und nach Gutdünken mit dem Erbe der Moderne umzugehen.

Seit dem sukzessiven Verschwinden allgemeingültiger kultureller Strömungen nehmen in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten Individualismus und Subjektivismus immer größere Bedeutung in den westlichen Gesellschaften ein, verbunden mit der Aura einer vermeintlichen Gleichwertigkeit divergierender künstlerischer Haltungen. Durch eine zunehmende Autonomisierung und Vereinzelung der Künstlersubjekte wird die Ablösung

hang mit Kunstformen, die sogenannte ›reine‹ Mittel verwenden. Schon anhand zahlreicher Presstexte zu Ausstellungen mit abstrakter Gegenwartskunst ließe sich belegen, wie das emphatische Beschreiben der formalen, materiellen und texturalen Eigenart eines Kunstwerks die Erörterung außerkünstlerischer oder übergeordneter Zusammenhänge ersetzt.

Ist Spiritualität oder Religiösität also aus der zeitgenössischen Kultur mehr oder weniger verschwunden? Dieser Behauptung widerspricht vielleicht, dass es immer auch Komponist*innen und Künstler*innen gab und gibt, die im Zusammenhang mit ihrer Arbeit von einer spirituellen Erfahrung sprechen. Was ist damit gemeint? Muss oder kann man künstlerische Arbeit automatisch und zugleich als spirituelle Arbeit verstehen?

Das Individuum soll ›porös‹ und durchlässig werden, damit sich eine andere, objektivere oder zumindest intrasubjektive Art der Information in ihr oder ihm manifestieren kann.

der Künste von geistigen und spirituellen Zusammenhängen zusätzlich vorangetrieben. Ein autonomes und autarkes Subjekt ist auf Selbstvergewisserung im Rahmen einer weltanschaulichen oder spirituellen, gar religiösen Eingebundenheit nicht mehr angewiesen. Wer in manchen Künstlerkreisen oder kulturellen Kontexten heutzutage durchblicken lässt, dass für sie oder ihn Werte oder Vorstellungen des Christentums Bedeutung hätten, disqualifiziert sich selbst.

Der Triumph der materialistischen Weltanschauung ist demnach ungebrochen, und garantiert es auf diese Weise, das oben beschriebene Diktum des Materialfortschritts in der Musik aufrecht zu erhalten, obwohl es im engeren Sinne de facto nicht erst seit gestern in Frage gestellt ist. Auf ähnliche Weise behauptet sich der Materialismus in der bildenden Kunst, vor allem im Zusammen-

Das ›entrückte‹ individuelle Erleben in der künstlerischen Tätigkeit, das ›wundersame‹ Entstehen eines Kunstwerks kann natürlich als eine nicht-alltägliche Erfahrung gewertet werden. Hier dokumentiert sich eine besondere Fähigkeit des Menschen, die man sich heute fast nicht mehr traut, als schöpferisch zu bezeichnen.

Spirituelle Arbeit im engeren Sinne ist die künstlerische Arbeit jedoch nicht. Hier könnte man sogar gegenteilig argumentieren: Das Verfolgen eines individuellen künstlerischen Weges und die Erfahrung der eigenen Besonderheit im kreativen Prozess stehen geradezu im Widerspruch zu den Zielen einer spirituellen Arbeit (an sich selbst). Ein zentraler Punkt der spirituellen Arbeit im Kontext verschiedener Traditionen und Schulen ist gerade die Notwendigkeit, seinen Subjektivismus zu überwinden, oder zumindest



beiseiteschieben zu können. Dazu sind über Jahrhunderte, wenn nicht gar über Jahrtausende hinweg unterschiedliche Techniken wie Meditationen, Aufmerksamkeitsübungen, Tanz und selbst der Gebrauch von Narkotika entwickelt worden. Das Individuum soll ›porös‹ und durchlässig werden, damit sich eine andere, objektivere oder zumindest intra-subjektive Art der Information in ihr oder ihm manifestieren kann.

An diesem Punkt winken die meisten Künstler*innen und Komponist*innen der Gegenwart jedoch dankend ab, da sie das, was sie als ›ihr Eigenes‹ empfinden oder ansehen, keinesfalls infrage stellen wollen, oder, weil sie die Macht ›fremder Einflüsse‹ und Manipulationen befürchten. Daraus folgt, dass in der Regel nur solche Komponist*innen und Künstler*innen empfänglich für spirituelle Arbeit sind, deren Auffassung von einem heute immer noch weit verbreiteten, letztlich dem 19. Jahrhundert entstammenden,

›autonom schaffenden‹ Künstlertum abweicht. Gerade durch den gegenwärtigen Profilierungs- und Professionalisierungszwang eines neoliberal geprägten Künstler*innenselbstverständnisses bleibt heutzutage wohl nur ein winziger Prozentsatz von Kunstschaffenden übrig, der bereit ist, den Spagat zu machen, sowohl Kunst, als auch spirituelle Arbeit an sich selbst zu betreiben.

Beleuchtet man hinsichtlich dieser Problematik die im ersten Kapitel des Textes erörterten Verbindungen zwischen künstlerischer Produktion und spiritueller Arbeit genauer, dann stellt sich die Situation vielfach komplexer dar als zunächst angenommen. Doch zunächst könnte man grundsätzlich die Frage stellen, ob eine Komponist*in oder Künstler*in, die spirituelle oder religiöse Aspekte in ihrem Werk integriert, nicht selbst spirituelle Arbeit machen sollte; ob daraufhin entstandene Werke nicht ›authentischer‹ und überzeugender ausfallen würden, als wenn religiöse oder spirituelle Topoi operativ zum Einsatz kommen, bzw. bloß vordergründig in motivischer oder in thematischer Hinsicht in ein Kunstwerk einfließen.

Im Zwanzigsten Jahrhundert gibt es nur wenige Beispiele einer sich gegenseitig bedingenden musikalischen und spirituellen Vision. Ansätze dazu finden sich allerdings in den 1920er Jahren – unter anderem darin, wie der Komponist Émile Jaques-Dalcroze Musik im Kontext eines gesamtheitlich ausgerichteten Erziehungssystems eingesetzt hat, wobei gemeinsam ausgeführte rhythmische Körperübungen eine große Rolle spielen und am überzeugendsten vielleicht in der gemeinschaftlich von Georges I. Gurdjieff und Thomas de Hartmann komponierten Musik, die in einem inneren Zusammenhang mit Gurdjieffs spiritueller Lehre des *Vierten Weges* steht.⁵

Was eine eingehendere Beschäftigung mit den bereits erwähnten Zusammenhängen zwischen Spiritualität und zeitgenössischer Musik anbelangt, lohnt es sich, in Einzelfällen genauer hinzuschauen. Bei John Cage

etwa lässt sich eine offensichtliche Inspiration durch Aspekte des Buddhismus sicher nicht abstreiten, doch sein Bestreben, weniger nach einer Reduktion, als nach einer Verabsolutierung des Klangmaterials, wo es darum geht, Klänge ›sie selbst‹ sein lassen zu wollen, findet sich zum Beispiel nicht in der ostasiatischen traditionellen Musik, sondern entspricht der Tabula rasa-Haltung der westlichen Nachkriegskultur, die allzu vorschnell das Nirwana des Buddhismus mit einer im Existenzialismus der 1940er und 1950er Jahre zum Ausdruck kommenden Leere und Beziehungslosigkeit gleichsetzte. In Europa flüchtete sich – um sich der im Zusammenhang mit der Nazizeit und des Zweiten Weltkriegs entstandenen Traumata nicht stellen zu müssen – die avancierte Kultur in das Beschwören eines ominösen Nullpunkts (siehe z.B. die Manifestationen der internationalen Künstlergruppe *Zero*) sowie in eine die kunstimmanente Abstraktion favorisierende, formal determinierte, prozesshaft angelegte Ästhetik.

Die ebenso vom Buddhismus, aber auch vom Hinduismus geprägte spätere Musik von Giacinto Scelsi hingegen verkörpert im Vergleich zu Cage eine weitaus tiefergehende

Und ähnlich wie bei dem populären John Cage ist auch bei Karlheinz Stockhausen Vorsicht geboten, was eine tiefere Verbundenheit mit spirituellen Traditionen anbelangt. Der vielfach an ihn gerichtete Vorwurf, seine Werke und sich selbst in eine Art ›Privatreligion‹ einzuspinnen⁶, die für Außenstehende schwerlich nachvollziehbar ist, während seine musikalische Sprache im Wesentlichen den Duktus der postseriellen Avantgarde beibehält, ist nicht von der Hand zu weisen. Auch Stockhausens zunehmender Hang zum Spektakulären, der in seinem letzten Werkzyklus *Licht* deutlich wurde, oder mit seinem 1996 uraufgeführten *Helikopter-Streichquartett*, scheint in einem engeren Sinne nicht mit einer ernst zu nehmenden spirituellen Suche vereinbar zu sein.

Die hier formulierte Skepsis lässt sich auch auf das Phänomen des Immersiven anwenden, das gegenwärtig in Form von unterschiedlichen multimedialen Konzepten in der zeitgenössischen Musik sowie im Rahmen des Musiktheaters in Erscheinung tritt. Die Immersion, ein Eintauchen und sich Auflösen in einem gesteigerten Erleben ist genau das, was jemand, der in spiritueller Hinsicht nach der Maxime ›Erkenne dich selbst‹ zu

Die Immersion, ein Eintauchen und sich Auflösen in einem gesteigerten Erleben ist genau das, was jemand, der in spiritueller Hinsicht nach der Maxime ›Erkenne dich selbst‹ zu verfahren sucht, vermeiden möchte.

Verbindung mit einer spirituellen Quelle. (Vgl. etwa sein Orchesterstück *Quattro pezzi su una sola nota – Vier Stücke über eine einzige Note* von 1959). Im Rahmen unserer rational ausgerichteten, materialistischen Kultur ist es nicht verwunderlich, dass Komponisten wie Scelsi und andere, die eine explizite, innere Verbindung zu spirituellen Traditionen pflegten oder pflegen, eher Randfiguren des Musikbetriebs waren und sind.

verfahren sucht, vermeiden möchte. Das Immersive als ein Feld der sinnlichen Überwältigung, dem man sich schwerlich entziehen kann, gilt es aus dieser – zugegeben strengen Perspektive – zu entlarven und zu überwinden, zugunsten der Annäherung an eine ›Wahrhaftigkeit des Selbst‹ und verbunden mit dem Versuch einer überindividuellen Wahrnehmung von Wirklichkeit, so schwierig bis unmöglich dies auch sein mag.

Auf jeden Fall scheint heute dem Aspekt Wirklichkeit in einer den Möglichkeiten der Digitaltechnik sich ergebenden Gegenwart eine andere Bedeutung zugesprochen zu werden. Der Künstler Markus Selg, der mit der Theaterregisseurin Susanne Kennedy in den letzten Jahren an multimedialen Formaten arbeitet, in denen nicht nur spirituelle Aspekte eine große Rolle spielen, sondern auch ein minutiös komponiertes Sound Design zum Einsatz kommt, zitiert in einem 2021 erschienenen Essay den Philosophen Thomas Metzinger: »Die reichhaltigste, maximal stabile und nahezu perfekte Virtual-Reality-Erfahrung, die wir derzeit kennen, ist unsere eigene, biologisch entwickelte Form des Wachbewusstseins. VR ist die beste technologische Metapher für bewusste Erfahrung, die wir derzeit haben... eine kontrollierte Halluzination, die auf Vorhersagen über den aktuellen sensorischen Input basiert.«⁷

Aus spiritueller Sicht stellen sich im Zusammenhang mit diesem Statement zunächst terminologische Fragen. Was ist mit ›Wachbewusstsein‹ bzw. einer ›bewussten Erfahrung‹ gemeint? In der Philosophie steht Bewusstsein in der Regel im Zusammenhang mit einer mehr oder minder intensiven Tätigkeit des menschlichen Geistes, während im sogenannten Alltagsgebrauch ›Bewusstsein‹ oft nicht viel mehr als ein Synonym für ›Intelligenz‹ zu sein scheint. Allerdings verfügt ein kluger und selbst überdurchschnittlich intelligenter Mensch nicht automatisch über das, was im Kontext vieler spiritueller und religiöser Traditionen als ›Bewusstsein seiner selbst‹ bezeichnet wird. ›Bewusstsein seiner selbst‹ ist eine spezifische Art der Gewahrwerdung, die sich auf die unterschiedlichen Seinsbereiche des Menschen bezieht: Ich nehme eine Geste meiner Hand wahr, während ich mit jemandem spreche; ich höre meine eigene Stimme, während ich rede; ich werde meiner Atmung während einer Meditation gewahr; ich registriere, wie ich neidisch werde, wenn eine mit

mir befreundete Person von ihren Erfolgen erzählt. Ich bemerke, wie ich meinen Kopf leicht schüttele, während ich Ja sage, oder ich nehme plötzlich wahr, dass die logisch begründete Abneigung eines Sachverhalts eigentlich kein Gedanke, sondern ein Gefühl ist, und so weiter...

Das Streben nach und die – wenn überhaupt – nur für Sekundenbruchteile zu erreichende Selbstwahrnehmung ist für einen spirituell engagierten Menschen eine Art Basisarbeit, die zunächst und vor allem auf die eigene Wirklichkeit im Kontext auf das sie oder ihn Umgebende gerichtet ist, auf die Wahrnehmung des eigenen Fühlens, Denkens und der zumeist automatischen Bewegungen des Körpers. Sogenanntes höheres Bewusstsein, oder so etwas wie Erleuchtung zu erlangen, sind vordergründig keine realistischen Ziele eines auf spirituelle Entwicklung hinarbeitenden Menschen, sondern in der Regel Projektionen, diffuse Sehnsüchte und Ausflüchte aus einem als limitiert und unbefriedigend erlebten Alltag. Dies muss jedoch nicht heißen, dass es keine anderen Bewusstseinszustände als die begrenzten eigenen gäbe, sowie die Möglichkeit, sich selbst mit einer externen Kraft oder Dimension zu verbinden, um auf diese Weise ›verwandelt‹ zu



werden. Doch das geschieht in der Regel nicht einfach so, sondern auf Grundlage der intensiven Arbeit an sich selbst, die man auch eher nicht nur für sich allein, sondern im Verbund mit einer Gemeinschaft verrichtet, unter der notwendigen Anleitung einer geeigneten Lehrer*in, die dabei hilft, die von Thomas Metzinger beschriebenen ›Halluzinationen‹ zu erkennen und zu entlarven. Nicht zufällig taucht der Topos des ›Erwachens‹ in vielen religiösen und spirituellen Wegen als ein zentraler Aspekt auf.

Dass so genannte *Virtual Reality* und die Erscheinungsweisen der digitalen Welt gerade nicht zu ›Wachbewusstsein‹ in einem realen Sinne führen, sondern dessen Erlangen im Gegenteil eher erschweren oder verhindern, lässt sich bereits durch einfache Alltagsbeobachtungen belegen: Ich nehme den Passanten wahr, der vor mir schwanke, und mit gesenktem Kopf beinahe wie ein Betrunkener her läuft, bis ich beim Überholen registriere, dass die entsprechende Person den Kontakt zu ihrem Körper durch eine Affizierung durch das Smartphone verloren hat. Ebenso schwerwiegend wie der Verlust des Kontakts zum eigenen Körper (einer wichtigen Grundlage für spirituelle Arbeit) ist die emotionale und libidinöse Bindungsmacht, die sich über die modernen Kommunikationsgeräte einstellt, welche die Entfremdung des Menschen von sich selbst befördern. Worte, Bilder und Töne, die in der ›digitalen Welt‹ unaufhörlich erzeugt und übermittelt werden, die sich wie eine zweite Erlebnisschicht über unsere Wirklichkeit stülpen, stören nicht nur die Selbstwahrnehmung, sondern sind, wie man weiß, ein Ersatz für realen Kontakt und erlebte Gemeinschaft.

Wer Selbsterfahrung bewusst kultiviert, braucht eigentlich keinen permanenten Fluss an Informationen, an Tönen und Bildern und schon gar keine Überwältigungsästhetik. Die Abwesenheit oder Reduktion sensorischer Reize hingegen hilft, sich auf sich selbst zu fokussieren – nicht, um sich zu isolieren, sondern um den eigenen ›Apparat‹ und seine

unterschiedlichen ›Funktionen‹ kennenzulernen: Das körperliche So-Sein und ebenso die permanent sich abspulenden Assoziationen gedanklicher und emotionaler Art, die man real beobachten kann, um somit zu einem präzisen und wahrhaftigen Bild von sich selbst zu kommen. Die Erfahrungsmöglichkeiten der *Virtual Reality* hingegen verstärken oft ein Phänomen, das an sich schon besteht – das bereits abseits der digitalen Medien eine große Herausforderung für die ernsthafte spirituelle Arbeit darstellt: Das Problem der Suggestibilität und des Tagträumens in Form eines sich Überlassens von Assoziationen gedanklicher und gefühlsmäßiger Art – wobei natürlich Zerstreuung und Unterhaltung als Modus der Entspannung im Alltag auch eine positive Funktion besitzen.

Neben den Verlockungen der digitalen Wirklichkeit erweist sich das Selbstverständnis der Menschen in den westlichen Kulturen als eine große Hürde, die spirituelle Arbeit zusätzlich erschwert. Tatsächlich wirkt sich unser neoliberales, vermeintlich postfaktisches Zeitalter schon eine ganze Weile lang auf die Vorstellung des Einzelnen von sich selbst aus. Bereits seit den 1990er Jahren ist das aufgesplitterte Ich – das Subjekt, das keinen Kern besitzt, sondern in eine Vielzahl von separaten Personen aufgeteilt ist – zu einer Art Common Sense geworden (legitimiert u.a. durch ein herunter gebrochenes poststrukturalistische Differenz-Denken von Gilles Deleuze usw.). Es hat gelegentlich selbst den Anschein, dass Menschen dieser Zersplitterung einen gewissen Genuss abringen. Viele spirituelle Richtungen hingegen streben eine Sammlung und damit eine mögliche Einheit des Menschen an – ein Gleichgewicht zwischen seinen verschiedenen ›Seinsanteilen‹.

3. Reconciling

Mit ›Selbstwahrnehmung‹ und ›Achtsamkeit‹ sind in den letzten Jahren Modebegriffe in Erscheinung getreten, die weniger mit

Spiritualität im engeren Sinne zu tun haben, sondern als praktische Tools der Abgrenzung im Rahmen einer zunehmend als empathielos und als autistisch wahrgenommenen Gesellschaft dienen. Selbsterkenntnis als Weg der Verbundenheit mit sich selbst und zugleich mit anderen ist hingegen die Basis zahlreicher spiritueller Wege. Erst wenn diese Basis erreicht wird, und das ist in der Regel ein langer, schwieriger und schmerzhafter Prozess – unter anderem, weil man mit endlosen (Ent)-Täuschungen über sich selbst konfrontiert wird – erst dann stellt sich die Frage nach der Verbindung der Ebene des Menschen mit einer anderen, anders gearteten oder übergeordneten Sphäre. Diejenigen, die mit Hilfe einer spirituellen Praxis einen »festeren Boden« unter ihren Füßen betreten, erlangen damit zugleich Möglichkeiten, im tagtäglichen Leben anders und »befreiter« zu agieren.

Natürlich kann man von niemandem verlangen, (ernsthafte) spirituelle Arbeit zu üben oder zu leisten. Dennoch erscheint eine Re-Spiritualisierung gerade heutzutage von Bedeutung zu sein, in einer Epoche nicht nur eines weltanschaulichen Vakuums, sondern in einer Zeit, in der die Verbindung des Menschen nicht nur zu sich selbst, sondern zu seiner natürlichen Umgebung mehr und mehr notwendig erscheint – etwa, um die drohende Ökokatastrophe einzudämmen.

Auch im Kontext der zeitgenössischen Musik lohnt es sich darüber nachzudenken, wie eine solche Re-Spiritualisierung aussehen bzw. konkret umgesetzt werden könnte. Als Ansatzpunkt denkbar wären Musikprojekte, mit denen sich eine Komponist*in nicht unter ihrem Namen profiliert, sondern wo eine Praxis des gemeinschaftlichen Musik-Machens in einem unhierarchischen, offenen Sinne im Vordergrund stünde. In Peter Michael Hamels ursprünglich 1976 veröffentlichter Publikation *Durch Musik zum Selbst* gibt es dazu ein noch heute anregendes Kapitel mit der Überschrift: »Soziale Praxis und Übungsmodelle«⁸. Mit Blick auf die Zukunft scheint

es also wichtig und notwendig, eine positive Prognose abzugeben, wie es auch der Musikwissenschaftler und Komponist Wolfgang-Andreas Schultz tut: »Sollte es sich bestätigen, dass die Kultur des 21. Jahrhunderts eine Kultur der Verbundenheit sein wird, wären für Kunst und Ästhetik Fragen nach der Ich-Konstitution zentral. Eine andere Moderne würde sich lösen von der Fixierung auf das abgetrennte Ich und damit Türen öffnen für vielleicht ganz unerwartete Entwicklungen.«⁹ ■

Thomas Groetz stellt ab den frühen 1980er Jahren seine Malerei aus und promovierte im Fach Kunstgeschichte. Er macht seit 20 Jahren Radiosendungen und ist auch als Musiker aktiv.

- 1 Vgl. zum Thema sein 2003 veröffentlichtes Buch: *Neue Musik als spekulative Theologie*
- 2 Siehe auch Peter Michael Hamel und sein Buch *Durch Musik zum Selbst*, das über die Erörterung spiritueller Gegebenheiten in unterschiedlichen Musikkulturen hinaus zu einer sozialen Praxis anregen will (vgl. Anmerkung 8).
- 3 Vgl. Interview des Autors mit Günther Förg in: Günther Förg, *Bilder/30Paintings 1973–1990*, Thomas Groetz (Hrsg.), Berlin 2004, S. 49–54
- 4 Die Textversion der Rede erschien unter dem Titel *Kunst und Religion* im Ausstellungskatalog *Kommando Tilman Riemenschneider. Europa 2008*, Helmut A. Müller u. André Butzer (Hrsg.), Stuttgart 2008
- 5 Die Klaviermusik, die im Kontext der Bewegungslehre von Gurdjefff entstanden ist – den sogenannten *Movements* – wurde allerdings nicht in der vierbändigen, von Schott zwischen 1996 und 2005 publizierten Notenausgabe berücksichtigt. Die Hartmanns Kompositionen, die er nach der Trennung von Gurdjefff komponierte, unterscheiden sich mit ihrer neoromantisch-neoklassizistischen Stilistik erheblich von der gemeinsam entwickelten Musik.
- 6 Vgl. zum Beispiel: Martin Demmler, *Komponisten des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1999, S. 440
- 7 Markus Selg, *Aus der Höhle der Zukunft*, in: *Die deutsche Bühne* 05/2021, Köln 2021, S.19
- 8 Peter Michael Hamel, *Durch Musik zum Selbst*, München 1980, S. 171–215. Ebenso inspirierend in diesem Zusammenhang sind Publikationen aus dem Bereich der Musiktherapie, vgl. etwa entsprechende Veröffentlichungen von Tonius Timmermann.
- 9 Wolfgang-Andreas Schultz, *Die Heilung des verlorenen Ichs*, München 2018, S. 62

Die Falte spielen...

Eine Unterhaltung zwischen Kunst und Musik

DAGMARA GENDA

Im Rahmen der Ausstellung Still Alive der Schenkung Sammlung Hoffmann wurden vor kurzem William Engelens *Falten* (2013) im Albertinum in Dresden aufgeführt. Das Publikum, begeistert, aber sichtlich perplex, blieb mit einer Frage zurück, die, in der einen oder anderen Form, mehrfach gestellt wurde: »In welcher Beziehung steht die Musik zur Partitur?« Nach einigen Erklärungen des Komponisten und weiteren Ausführungen des Leiters des Eklekto Ensembles, Alexandre Babel, gaben sich viele Konzertbesucher*innen damit zufrieden, es einfach nicht zu verstehen. Eine Frau, der eine gewisse Resignation anzumerken war, drückte es so (oder so ähnlich) aus: »Ich verstehe es immer noch nicht, aber vielleicht muss ich es auch nicht verstehen, um es genießen zu können.«

Was das Publikum im Albertinum irritierte, war die unvorhersehbare, wenn nicht gar unberechenbare Natur der grafischen Partitur, die das Wesen von *Falten* ausmacht. Und genau das ist auch der Grund, warum die Reaktion des Publikums nicht als die ahnungsloser »Kunstbanausen« abgetan werden sollte. Bereits in den 1950er Jahren arbeiteten Komponisten wie Earl Brown und John Cage mit grafischer Notation, aber eines der berühmtesten Beispiele stammt von Cornelius Cardew, der 1967 seinem Stück *Treatise* keinerlei Anweisungen beifügte. Wie er später schrieb, soll jeder Musiker die notationsähnlichen Zeichen »mit jedem erdenklichen Mittel... auf seine [oder ihre] eigene Weise« interpretieren.¹ Schließlich räumte er jedoch ein, dass es für eine erfolgreiche Aufführung Menschen braucht, »die, gewissermaßen durch einen glücklichen Zufall, (a) gelernt

1 Cornelius Cardew, *Treatise Handbook*, Hinrichsen Edition Ltd., London 1971, S. 9

haben, mit visuellen Darstellungen umzugehen, (b) einer musikalischen Ausbildung entkommen sind, und (c) dennoch Musiker geworden sind.«² Noch später vollzog er eine vollständige Kehrtwende und bezweifelte, wenn auch aus eher politischen als ästhetischen Gründen, ob »überhaupt etwas in etwas anderes transformiert werden kann.«³ In demselben Essay schreibt er auch, es sei »wirklich lächerlich, wenn man ein Stück ›Musik‹ komponieren kann, ohne jemals auch nur eine einzige Note gehört oder gespielt zu haben.«⁴

Cardews Sinneswandel wurde nicht einfach nur von kommunistischen Überzeugungen ausgelöst, denen er in seinem späteren Leben anhing, sondern verweist auch auf die Instabilität, die allem Komponieren und Aufführen von Musik und Klängen inhärent ist. Wieviel Raum kann zwischen der Musiker*in und der Notation existieren? Bei wem liegt die Autor*innenschaft im Fall einer musikalischen Darbietung? Was bedeutet es, einer musikalischen Tradition treu zu sein, wenn Standards, Technologien des Hörens und Musikinstrumente sich im Verlauf der Zeit verändert haben? Diese Instabilität ist schon seit langem ein wichtiger Aspekt der bildenden Kunst und der Musik. Vor allem in der bildenden Kunst haben Fragen der Autor*innenschaft, der Repräsentation und der Publikumsbeteiligung den kritischen Diskurs dominiert und treten häufig

Wieviel Raum kann zwischen der Musiker*in und der Notation existieren? Bei wem liegt die Autor*innenschaft im Fall einer musikalischen Darbietung?

als Gegenstand der Kunstwerke selbst in Erscheinung. Die Flexibilität der bildenden Kunst hängt zweifellos mit der Tatsache zusammen, dass sie nur in den seltensten Fällen eine Form der Notation darstellt, auch wenn grafische Partituren oft wie Zeichnungen ausgestellt werden. Für die Faltung als grafische Strategie finden sich jedoch nur wenige Beispiele in der Kunst- und noch weniger in der Musikgeschichte. Eine sehr viel prominentere Rolle spielt die Faltung hingegen in Diskussionen über Architektur, die von Gilles Deleuzes Theoretisierungen über Leibniz und das Barock dominiert werden. Einige wenige Beispiele lassen sich hier und da aber doch finden, z.B. Tauba Auerbachs psychedelische Spray-Gemälde *Folds* (2012) oder Franz Walther Erhards Installationen mit gefalteten Tüchern. Zweifellos hat jedoch niemand die Logik der Faltung konsequenter erforscht als die kanadisch-amerikanische Künstlerin Dorothea Rockburne. Im Bereich der Musik hat Engelen die Faltung zu einer Kompositionsmethode entwickelt, eine Methode, die allerdings schon früher, und auf eine vielleicht doppelbödige Weise, von Mauricio Kagel auf die Erzeugung von Klängen angewandt wurde. In seinem Experimentalfilm *Ludwig van: Ein Bericht* (1970) umwickelt er verschiedene Gegenstände

2 Ebd., S. 19

3 Cornelius
Cardew, *Stockhausen
Serves Imperialism*,
ubuclassics edition
2004, S. 84

4 Ebd., S. 86

mit Werken von Beethoven, um auf diese Weise eine Partitur herzustellen, deren Räumlichkeit als eine zusätzliche, der eigentlichen Notation überlagerte Klangschicht im Spiel der Musiker*innen zum Ausdruck kommen soll. Aber bevor wir tiefer in diese spezifische Form der Faltung eintauchen, wollen wir uns etwas näher mit den Werken beschäftigen, um die es in der Anekdote ging, mit der ich diesen Text eingeleitet habe.

*

Wie sehen Engelens *Falten* aus? Auf den ersten Blick sind sie kompliziert gefaltete Partituren, die der Komponist als architektonische Modelle konzeptualisiert, eine Assoziation, die auf seine frühen Arbeiten zurückgeht – Modelle, mit denen er die Arbeiten seiner niederländischen Vorgänger wie Constant Anton Nieuwenhuys fortführte. Im Fall von *Falten* hocken die cremefarbenen Notenblätter unsicher und extravagant wie auf einem Bein stehende Flamingos auf Notenständern aus rostfreiem Stahl. Die Partituren haben unterschiedliche Formate – manche sind ungefähr einen Meter lang, während andere so klein und so eng gefaltet sind, dass man sie kaum lesen kann. Eine Partitur ist wie eine Fliege gefaltet und auf einem Notenständer platziert, der so hoch eingestellt ist, dass sie sich dem Blick einer Musiker*in von durchschnittlicher Größe entzieht. Andere Partituren schweben dicht über dem Boden, was sie wie idiosynkratische Figuren oder Doubles für die Musiker*innen erscheinen ließ.

Bei näherem Hinsehen erkennt man, dass die Partituren wirklich Zeichnungen sind, in die jedes Liniensystem, jede Zeitmarkierung sorgfältig von Hand eingetragen wurde. Wo das Papier gefaltet ist und die Partitur verschlingt, verschwinden die Notenlinien und lassen eine Reihe von Leerstellen zurück, die sich über das Papier verteilen. Das Papier ist nicht nur gefaltet, sondern auch verzerrt und verbogen, gewölbt und zerknittert, wodurch es unmöglich ist, die Partitur linear und in einer bestimmten zeitlichen Abfolge zu lesen. Es gibt keine Taktangabe, keinen Violin- oder Bassschlüssel. Tatsächlich gibt es überhaupt keine Noten. Stattdessen sind die Notenlinien in Abschnitte von je einer Sekunde unterteilt, wobei die Verformung des Papiers bewirkt, dass jeder Zentimeter der Partitur einen unterschiedlich langen Zeitraum repräsentiert. Die Faltungen haben auch zur Folge, dass die Notenlinien häufig diagonal verlaufen, sich überkreuzen, sich wie Treppenstufen überlagern oder sich wie eine Brücke über die Notenständer winden. Es wird schnell offensichtlich, dass die Verformungen des Papiers die traditionelle Notenschrift ersetzen sollen. Das bringt uns zurück zu der Frage, die das Publikum im Albertinum in anderer Form gestellt hat: Was bedeutet es, eine Falte zu spielen?

*

Die Arbeiten von Dorothea Rockburne können uns hier vielleicht einen Hinweis liefern. Matt Farina schreibt in *The Brooklyn Rail*, dass die Tanzausbildung, die Rockburne in jungen Jahren absolvierte, eine wichtige

Rolle bei der Entwicklung ihrer mittlerweile ikonischen Faltechniken gespielt hat. Das Bindeglied ist der Körper. Farina merkt dazu an, dass Rockburne »in ihren Arbeiten danach trachtet, die körperliche Anwesenheit und Bewegung des Betrachters zu essentialisieren«. In seiner Beschreibung der Falten stellt er fest, dass ihre »Verschiebungen und Wiederholungen eine Handlung implizieren, die aufrecht erhalten werden muss. Der Körper wird durch das Falten und Entfalten aktiviert; man kann sich vorstellen, wie seine Finger und Arme die Gipfel und Täler der Oberfläche manipulieren.«⁵ Andere Autoren gehen so weit, Rockburnes Falten eine psychologische Bedeutung beizumessen, und sehen häufig eine Verbindung zu Rockburnes Studium der Mathematik bei Max Dean am Black Mountain College in den 1950er Jahren. A.V. Ryan konstatiert, dass die Falten und Knicke der Künstlerin »Symbole der Reflexivität von Papier sind«⁶, während Jeff Perone sich in einem 1979 in *Artforum* veröffentlichten Artikel auf Freud bezieht, indem er die Falten als erlebte Traumata und das Papier als eine Repräsentation des Bewusstseins interpretiert.⁷

Solche Beschreibungen mögen intellektualisierte Übertreibungen sein, aber sie enthalten auch ein Fünkchen Wahrheit. Die Implikation des Körpers und seine Reflexion im Material können zurückgeführt werden auf die Aufhebung der Figur-Untergrund-Beziehung beim Zeichnen. Selbst die abstraktesten Werke neigen für gewöhnlich dazu, den Untergrund einer Zeichnung, also das Papier, als Träger des Werks zu betrachten, und nicht als das Werk selbst. Papier wird nicht als ein Medium gewählt, sondern als etwas, das ein Medium transportieren kann – durch die Beschaffenheit seiner Oberfläche, seine Dicke, seine Absorptionsfähigkeit. Repräsentation und Realität, selbst wenn die Repräsentation abstrakt ist, sind Konzeptualisierungen im Sinne eines cartesianischen Dualismus. Wenn jedoch das Papier selbst zerrissen wird, wie es in Rockburnes Werken geschieht, muss die Zeichnung sich selbst nicht nur als einen Übermittler visueller Information erkennen, sondern als einen Körper in der Welt – einen Körper, der beschädigt, zerknittert und verunstaltet wurde. Auch die Linien auf dem Papier werden durch dieses Zerreißen verändert oder sogar neu gezogen. Sie können in andere Richtungen zeigen, sich überschneiden und, je nach Lichteinfall, dunkler oder heller werden.

Der Hintergrund als konstitutives grafisches Element ist das, was Rockburne in ihren frühen minimalistischen Arbeiten, und auf besonders spezifische Weise in ihrem ikonischen Werk *Locus* (1972), in den Vordergrund rückt. Im Gegensatz zu Engelens skurrilen Strukturen zeichnet sich diese Serie von gefalteten Blättern durch eine verblüffende Einfachheit aus. Die sechs Werke sind jeweils ungefähr 100 × 76 Zentimeter groß und sehen von weitem wie zerknitterte leere Blätter aus. Aber da ist etwas Absichtsvolles und Vorbedachtes in diesen Knitterfalten, das ihnen eine subtile, unaufgeregte Raffinesse verleiht, beispielsweise wenn eine Falte genau in der Mitte die Richtung wechselt. Manchmal beginnt eine Falte in der Mitte der Unterkante des Blatts, um dann um 100 Grad abzuschwenken, wenn sie das Zentrum erreicht. Auch das Relief einer Falte kann sich ändern. In einem Abschnitt wölbt sich das Papier zu einer Kuppel,

5 Matthew Farina, »Dorothea Rockburne: Drawing which makes itself«, *The Brooklyn Rail*, November 2013

6 A.V. Ryan, »Dorothea Rockburne«, *The Brooklyn Rail*, Oktober 2018

7 Jeff Perrone, »Working Through, Fold by Fold«, *Artforum*, Nr. 5, 1979, S. 44–50

um dann, nach einer Überschneidung mit einer weiteren Falte, in einem anderen Abschnitt eine schluchtartige Vertiefung zu bilden. Die Falten werfen Schatten, die wie in das Papier hineingegossen wirken. Eine genauere Betrachtung zeigt, dass die Blätter keineswegs völlig leer sind. Vielmehr hat Rockburne dünne Schichten von Farbe und Aquatinta auf das Papier aufgetragen, um die zerrissene Geometrie der Blätter sowohl hervorzuheben als auch auszugleichen. Auf Fotos ist die Aquatinta aufgrund des stärkeren Kontrasts sofort als solche zu erkennen, aber bei unmittelbarer Betrachtung bildet sie eine subtile, schemenhafte Schicht, die Oberfläche und Untergrund, Schatten und Tönungen ineinander verschwimmen lässt.

Die einzelnen Blätter von *Locus* scheinen mehr Nachweis einer Geste oder einer Handlung als deren Repräsentation zu sein. Dieser Nachweis ist buchstäblich in den Untergrund der Werke eingepreßt. Die Spuren, die körperliche Aktivität hinterlässt, hat Rockburne in ihren Arbeiten mit großen Bögen aus Kohlepapier weiter erforscht. Die Blätter wurden zerkratzt und gegen den Widerstand einer Wand gefaltet, wo sie Schmierflecken und kreideartige Linien hinterließen. In diesen Arbeiten zeigt sich die Falte nicht nur als räumliches, sondern auch als zeitliches Phänomen. Bei der Betrachtung von Kohlepapierarbeiten wie *Nesting* (1972) wird deutlich, dass diese Werke eng mit dem jeweiligen Ausstellungsraum verbunden sind und nicht außerhalb dieses Raums entstehen konnten. Die Flecken



an der Wand werden zum Zeugnis körperlicher Aktivität und versinnbildlichen gleichzeitig einen Prozess der Kontamination. Schmutzige Wände, ob in oder außerhalb einer Galerie, zeugen von Gebrauch und Abnutzung im Lauf der Zeit. Dasselbe Vokabular ist auch in gefaltetem oder zerknittertem Papier präsent.

*

Spuren einer Beschädigung verweisen eher auf eine gelebte temporale Erfahrung als auf ein hermetisches Kunstwerk, und das ist etwas, was das Spielen der ›Falte‹ nicht nur implizieren, sondern in Bewegung setzen kann. In seinem Film *Ludwig van* unternahm Mauricio Kagel einen ersten Schritt in diese Richtung. Der Film war eine Auftragsarbeit für das Westdeutsche Fernsehen zu Beethovens zweihundertstem Geburtstag und wurde 1970 zum ersten Mal ausgestrahlt. Er ist gleichermaßen eine Hommage und eine Parodie. Kagel verwendete sowohl Beethovens Werk als

Er versucht herauszufinden, auf wie viele
Arten er das Vermächtnis des
großen Komponisten auf produktive Weise
missbrauchen kann.

auch Ausschnitte aus Fernsehsendungen und populäre Darstellungen des Komponisten mit dramatisch brütendem Gesichtsausdruck, um eine kritische Medienscollage zu erschaffen, die nicht nur Beethovens Vermächtnis untersucht, sondern auch, wie sich das Bild – sein ›Image‹ – das wir uns von ihm machen, im Lauf der Zeit verändert hat. Eine wesentliche Rolle spielen in diesem Film, bei dem Kagel mit Künstlern wie Joseph Beuys und Dieter Roth zusammenarbeitete, Fragen der musikalischen (Werk-) Treue. Beispielsweise gibt es einen Ausschnitt aus der Fernsehsendung *Der internationale Frühschoppen*, der, gemessen an heutigen Standards, selbst schon wie eine Parodie wirkt. Diskutiert wird die Frage »Wird Beethoven missbraucht?«

Und in gewisser Weise macht Kagel genau das: Er versucht herauszufinden, auf wie viele Arten er das Vermächtnis des großen Komponisten auf produktive Weise missbrauchen kann. Es gibt eine Szene in diesem Film, die für das Thema dieses Artikels besonders relevant ist – Beethovens Musikzimmer. Ein Zimmer, in dem unter anderem ein Flügel steht, wurde vollständig und mit großer Sorgfalt mit Beethovens Musik tapeziert. Partiturseiten liegen zusammengefaltet auf der Klaviatur oder stecken zwischen den Tasten, sind um den Notenhalter und den Stuhl gewickelt, der vor dem Flügel steht, bedecken den Boden und sämtliche Wände. Ursprünglich sollte, wie Knut Holtsträter anmerkte, Jiří Koláč mit der Gestaltung des Zimmers beauftragt werden. Er hatte eine etwas

Ausschnitt aus Mauricio Kagels *Ludwig van*

arbeitsaufwendigere Collage geplant, bei der grafische Elemente in Form einzelner Noten auf jede Oberfläche aufgetragen werden sollten.⁸ Im Vergleich dazu ist Kagels Umsetzung etwas simpler. Er beklebte die Oberflächen mit Ausschnitten aus Beethovens Partituren, so dass sie, wenn auch auf eine unter- und abgebrochene Weise, immer noch lesbar sind. Wenn die Kamera, die Beethovens Blick simuliert, an einzelne Bereiche des Zimmers heranzoomt, bricht, als akustisches Äquivalent zu den Noten auf dem Papier, eine holprige musikalische Kakophonie los. Während die Kamera über den Notenhalter gleitet, werden die zusammengewürfelten Melodien unterbrochen und miteinander verquirlt. Wenn die Kamera wieder herauszoomt, löst sich die Musik in ein Chaos aus desorganisierten Noten auf.

Wenn die Falte als eine Form der Collage interpretiert werden kann, wie es Perrone in *Artforum* tat, als er den Knick als einen Einschnitt identifizierte, dann als eine, der die dreidimensionale Qua-

lität der Falte eine wichtige weitere Komponente hinzufügt, eine Komponente von etwas Gelebtem und von Räumlichkeit. In Beethovens Musikzimmer bestimmen die Kanten und Kurven des Raums nicht nur die Fragmentierung der Musik und die Pausen in der Musik, sondern verleihen der Interpretation eine dimensionale Qualität. Ironischerweise kommt dies in den 45 Fotos des Raums, die die Partitur von *Ludwig van: Hommage von Beethoven* bilden, sehr viel offensichtlicher zum Ausdruck. In seinen Anweisungen zu diesem Stück schreibt Kagel, dass die verschwommenen Teile der Partitur, die durch die wechselnde Fokussierung auf zurück- oder hervortretende Abschnitte entstanden sind, mit zunehmender oder abnehmender Abweichung vom ›Ordinartion-Ton gespielt werden sollen.⁹ Diese räumlich responsive Technik kann als der Versuch interpretiert werden, den Klang sich selbst um die Gegenstände ›herumwickeln‹ zu lassen. Außerdem wird den Musikern die Freiheit zugestanden, sich nach einer räumlichen Logik durch die Partitur zu bewegen. Als ob sie ›Beethovens Blick‹ im Film nachahmen wollten, können die Musiker die Partitur in jeder beliebigen Reihenfolge und in jeder Richtung spielen, so wie ihr Blick eben gerade über das Papier wandert. In dem Interview mit Karl Faust, das im Vorwort zur Partitur abgedruckt ist, erklärt Kagel, er würde lieber ein Konzert besuchen, in dem Beethoven auf diese Weise gespielt wird, als eines, in dem ausgewählte Sonaten in der üblichen Weise von Anfang bis Ende gespielt werden. Die Musiker, so

8 Knut Holtsträter, »Kompositionsweisen in Mauricio Kagels filmischer Arbeit zu Ludwig van, dargestellt an der Handschuhsequenz und dem Musikzimmer«, in: »Alte« Musik und »Neue« Medien, Edition: Diskordanz. Studien zur neueren Musikgeschichte, Band 14, J. Arndt & W. Keil (Hrsg.), Georg Olms Verlag 2003, S. 82–87

9 Mauricio Kagel, *Ludwig Van: Hommage Von Beethoven*, Universal Edition, London 1970, S. 5

Kagel, sollen sich ungehindert durch Beethovens Werk bewegen dürfen, um nicht die Werke des Komponisten aufzuführen, sondern seinen Beitrag zur zeitgenössischen Musik.¹⁰ Diese Konzeption der Tradition als etwas, das in das musikalische Bewusstsein der Gegenwart hineingefaltet ist, manifestiert sich durch die räumliche Logik von *Ludwig van*. So wie die Falte sichtbare und unsichtbare Schichten impliziert, ist Kagels räumliche Montage eine Untersuchung darüber, wie der Einfluss Beethovens in das kulturelle Bewusstsein eingesickert ist und sich zu etwas geschichtet hat, das für den Komponisten selbst, verkörpert durch das wandernde Auge der Kamera, vielleicht nicht erkennbar wäre.

*

Engelens räumliche Kompositionen sind ebenfalls Archive eines musikalischen Erbes, aber sein Ansatz ist nicht an eine bestimmte Tradition gebunden. Für Engelen repräsentiert das leere Notensystem jeden erdenklichen Klang – ein veritables Repertoire der musikalischen Erfahrung. Aber dieser Klang ist verformt und gefaltet, er ist gezeichnet von Spuren der Zeit und der Bewegung. Vielleicht lassen sich seine Falten irgend-

Wenn der Komponist nicht mehr da ist, bleibt die
Partitur, und wenn sie nicht mehr ein Fenster
zu einer vorgeschriebenen Hörerfahrung ist, dann ist
sie vielleicht ein Modell für eine dynamische
Materialbeziehung zwischen Musiker und Instrument.

wo zwischen Rockburne und Kagel verorten. Der Unterschied ist, dass in Kagels Ansatz die Notation ihre repräsentative Funktion beibehält, sie ist einfach nur unterbrochen und verzerrt durch die Falten, die den Konturen der Möbelstücke folgen. Bei Rockburne ist die Notation, wenn man es so nennen möchte, in das Papier selbst eingebettet. Engelen geht aber einen Schritt weiter und beschäftigt sich damit, wie eine Falte gespielt werden kann. Wenn, wie Farina schreibt, die Finger und Arme dazu eingeladen sind, die »Gipfel und Täler« der Falten zu manipulieren, dann stellt sich die Frage, *wie* man das machen kann?

Man könnte einwerfen, dass *Falten* durch die Geschichte der grafischen Notation hinreichend erklärt werden kann. Es liegt schließlich in der Natur der grafischen Partitur, sich mit den klanglichen Randgebieten der musikalischen Notation auseinanderzusetzen. Diese Randgebiete finden sich nicht nur in der Einbeziehung elektronischer Klänge und nicht-musikalischer Instrumente, die mühelos die bestehenden Notationstechniken an ihre Grenzen bringen kann, sondern auch in den erweiterten Spieltechniken traditioneller Instrumente. Der amerikanische Komponist Samuel Pluta bringt es auf den Punkt, wenn er darauf hinweist, dass

¹⁰ Ebd.

die traditionelle Notation »eine Hierarchie aufweist, die den Noten und Rhythmen des Klangs Vorrang einräumt«, während in grafischen Partituren andere Qualitäten wie »Tonfarbe, Spieltechnik und Formgebung« stärker berücksichtigt und in den Vordergrund gerückt werden können.¹¹ Was die Falte jedoch buchstäblich als grafische Notation ›herausstehen‹ lässt, ist gerade ihre Topologie und ihre Existenz als verkörperte Notation, im Gegensatz zu ihrer Funktion als Träger des Klangs.

Für Engelens Kompositionen hat dies, metaphorisch und wörtlich genommen, zwei Konsequenzen. Erstens sind seine Werke, in der Terminologie der bildenden Kunst, Skulpturen. Sie werden ohne Klang ausgestellt, obwohl sie weiterhin Klang signifizieren. Als Objekte fungieren sie sowohl als Partitur als auch als Bühnenbild für die Musiker*innen, die zwischen ihnen musizieren oder sich zwischen ihnen bewegen. Wie bereits erwähnt, sind einige von ihnen in einer Höhe platziert, die eine adäquate ›Lesung‹ nicht zulässt, so dass sie selbst als Performer erscheinen können.

Zweitens suggeriert die Räumlichkeit der Falte eine andere Art von Bewegung. In seinen Anweisungen fordert Engelen die Musiker*innen auf, sich die Partitur als einen architektonischen Raum vorzustellen, durch den sie sich bewegen. Das bedeutet, dass jedes einzelne Stück gleichzeitig eine Art Choreografie ist, in der die Musiker*innen eingeladen sind, sich der Notation und ihren Instrumenten so zu nähern, wie Engelen sich seinen Zeichnungen nähert – auf taktile Weise. Der Bogen des Papiers kann den Schwung des Arms oder den Winkel, in dem die Geige gespielt wird, widerspiegeln, eine Neigung kann die Intensität einer Bewegung anzeigen, eine Reihe kleiner Schritte ist eine allmähliche Verengung. Die Falten des Papiers können in der Faltung der Körper der Musiker*innen gelesen werden, obwohl es den Interpret*innen überlassen bleibt, inwieweit sie dies tun, und viele dieser Entscheidungen werden, wie Alexandre Babel im Albertinum erklärte, in Gesprächen und Verhandlungen mit dem Komponisten getroffen. Wenn der Komponist nicht mehr da ist, bleibt die Partitur, und wenn sie nicht mehr ein Fenster zu einer vorgeschriebenen Hörerfahrung ist, dann ist sie vielleicht ein Modell für eine dynamische Materialbeziehung zwischen Musiker und Instrument. Sie ist eine Einladung, sich der geometrischen Struktur der Instrumente, ihrer Tasten und Schrauben, ihres als selbstverständlich betrachteten Unterbaus bewusst zu werden.

*

Da niemand darin ausgebildet ist, eine Falte zu lesen, könnte diese Erklärung einen demokratisierenden oder emanzipatorischen Impuls implizieren, der mit der Freiheit, wenn auch nicht dem Sound, von Ad-hoc-Garagenbands und Late-Night-Jams vergleichbar ist. Dieser Eindruck wird durch Engelens fehlende musikalische Ausbildung noch bestärkt. Die adäquate Ausführung seiner Partituren setzt jedoch eine tiefe Vertrautheit der Musiker*innen mit ihren Instrumenten voraus, etwas, das man nur durch jahrelange Erfahrung erreichen kann. Wie bereits erwähnt,

11 Theresa Sauer (Hrsg.), *Notations 21*, Mark Batty Publisher, New York 2009, S. 178



Still aus Video, Europäische Erstaufführung von William Engelens *Falten für Perkussion* durch Eklekto, Genf

repräsentiert das leere Notensystem alle erdenklichen Klänge und ist daher nur so reichhaltig wie die Beziehung der Musiker*innen zu ihren Instrumenten. Je inniger diese Beziehung ist, je mehr das Instrument zu einer Verlängerung des Körpers der Musiker*in wird, desto besser ist das Ergebnis. Die Falten in der Partitur sollen ein Element der Entfremdung in diese Beziehung einbringen. Das Instrument, wie auch die Partitur, soll zu etwas anderem oder einem Anderen, zu einem fremden Territorium werden. Bei der Aufführung im Albertinum wurde diese Idee auf absurd-slapstickhafte Weise umgesetzt. Einer der Musiker nahm ein großes zerknülltes Stück Papier, also die Partitur, in die Hand und »bespielte« es mit seinem Bogen. In dieser buchstäblichen Aktualisierung der Werkreue wurden die »Gipfel und Täler der Oberflächen«¹² tatsächlich auf eine neue Weise manipuliert. Die verkörperte Falte ist also weniger eine Darstellung als vielmehr ein Tanz, dessen Spur der Klang ist.

12 Siehe Matthew Farina, »Dorothea Rockburne: Drawing which makes itself«



Jeff Perrone weist darauf hin, dass Rockburne in ihren Äußerungen häufig eine Beziehung zwischen ihren Falten und ihrem Selbst herstellt. Er zitiert aus einem Interview, in dem die Künstlerin erklärt, dass sie sich bei der Betrachtung ihrer Arbeiten damit auseinandersetzen muss, wer sie ist. Durch die Faltung, schreibt Perrone, entdeckte Rockburne »die zuvor verborgene Andere in sich selbst als ein Subjekt, das als Objekt der Selbstbetrachtung in ihren Materialien dargestellt wird«. Die Falte »[verdrängt] etwas, lässt es abwesend sein, um sich auf ein Anderes zu konzentrieren und es durch Infragestellen präsent zu machen«. ¹³ Diese Beschreibung lässt sich auch auf Kagels Beethoven-Porträt anwenden, das, wie oben beschrieben, durch die Augen des Komponisten selbst gefilmt wurde. Als würde sich die Zeit in sich selbst falten, begegnet Beethoven 200 Jahre nach seiner Geburt sich selbst durch sein eigenes Material. Für Engelen wird die reflexive Materialität der Partitur durch die Faltung verändert, was wiederum eine Aufforderung an die Musiker ist, die verborgenen »Falten« ihrer Instrumente zu entdecken.

Die Falte ist also nicht eine Figur in einer Zeichnung, ein Bild oder eine Note in einer Partitur, sondern, um schließlich doch noch Deleuze zu zitieren, eine »operative Funktion« ¹⁴, die, wie er in Anlehnung an Heidegger schreibt, »sich unaufhörlich von jeder ihrer beiden Seiten aus entfaltet und umfaltet, und die die eine nur entfaltet, indem sie die andere erneut faltet, in einer koextensiven Enthüllung und Verhüllung des Seins, der Präsenz und des Entzugs des Seins«. ¹⁵ Diese Operation entzieht sich somit einer Definition und lädt zu Bewegung und Veränderung ein. Und das ist genau das, was Rockburnes Falten als Spuren andeuten, während sie die Betrachter*innen in eine imaginäre Takttilität locken, worauf Kugel in seiner Faltung von Raum und Zeit im Film spielerisch hinweist, und was Engelen, in Anspielung auf seinen Hintergrund in der bildenden Kunst, aus den Musiker*innen, mit denen er arbeitet, herausholen will – wodurch sie sich aus-zeichnen sollen. ■

¹³ Siehe Jeff Perrone, »Working Through, Fold by Fold«

¹⁴ Gilles Deleuze, *The Fold*, continuum books, New York 2006, S. 3

¹⁵ Ebd., S. 33–34

Vergrabene Maßnahmen

Cevdet Ereks *Bergama Stereo* als ein Beitrag zur Debatte über Entkolonialisierung und Museen

COLIN LANG

Cevdet Ereks *Bergama Stereo* ist eine architektonische Installation aus 34 Lautsprechern, einer schwarz gestrichenen Treppe und schlanken Holzsäulen, deren Form und Gestaltung vom Zeus gewidmeten Pergamonaltar inspiriert ist, der im Berliner Pergamonmuseum steht. *Bergama Stereo* wurde zum ersten Mal 2019 während der Ruhrtriennale in Bochum gezeigt, war ursprünglich aber vom Hamburger Bahnhof in Auftrag gegeben worden, wo es später für einen längeren Zeitraum installiert wurde. Zwischen dem Berliner Pergamonmuseum und der Stadt Bergama, dem ehemaligen Pergamon, wo die im Museum ausgestellten Stücke ausgegraben wurden, knüpft *Bergama Stereo* an die archäologische Geschichte des antiken Altars an und ist dabei selbst archäologisch, indem es dessen Herkunftslinie aus Bewegung, Ritual und Zuhören nachzeichnet, und das alles in einem Ambiente, das ebenso Dancefloor wie Ausstellungsraum ist.

Als der Fries des Pergamonaltars aus dem heutigen Bergama, heute die Republik Türkei – herausgerissen wurde, zog er eine unheilvolle Geschichte aus Kolonialismus, Ausbeutung und westeuropäischer Arroganz hinter sich her. Das momentan wegen Renovierungsarbeiten geschlossenen Pergamonmuseum, in dem der Fries zusammen mit einer aufwendigen Rekonstruktion der fehlenden Teile der Vorderseite des Tempels ausgestellt ist, ist zu einem Blitzableiter für die Bemühungen um eine umfassende Entkolonialisierung geworden. In der Türkei wurden mehr als 15 Millionen Unterschriften für die von Sefa Tarkin, dem damaligen Bürgermeister von Bergama, initiierte Forderung gesammelt, die antiken Friese zurückzubringen.

Das Pergamonmuseum erfreut sich großer Beliebtheit, aber seine Geschichte ist kompliziert, sowohl im Hinblick auf seine Entstehung als auch, was sein Verhältnis zur

heutigen Berliner Museumskultur betrifft. Der größte Teil dessen, was heute im Pergamonmuseum aufbewahrt wird, kam im späten 19. Jahrhundert nach Berlin, aber erst 1901 wurde das Museum zu einer öffentlichen Einrichtung. Angesichts der Bedeutung der antiken Ausstellungsstücke ist das eine recht kurze Geschichte. Die Rezeption in Deutschland war auf beiden Seiten von wissenschaftlicher Faszination und nationalem Eifer geprägt. Nachdem er die marmornen Bruchstücke 1882 in Berlin gesehen hatte, schrieb Jacob Burckhardt einem Freund in Basel: »Wer meines Amtes ist und die pergamenischen Sachen nicht gesehen hat, ist ein armer Wurm.«¹

Die Wahl der Wurm-Metapher ist bezeichnend, denn sie eröffnet einen ersten Blick auf den Unterbau der Pergamonfriese, auf dem sich Figuren in etwas winden, was allgemein als Gigantomachie (Gigantenschlacht)

figural und nicht nur figurativ ist. Hinzu kommt die moderne Rezeption der Werke, die gegen die vielen Leerstellen, die der Pergamonaltar präsentiert, antreten oder diese überwinden musste, zu denen sowohl die flachen Hintergründe der Friesabschnitte als auch die fehlenden Teile gehören, die im Museum nicht zufriedenstellend rekonstruiert werden konnten. Diese Leerstellen sind im doppelten Sinn real: ein Nichts, aus dem die Figuren hervortreten, und eine Aporie der Geschichte, auf ewig fragmentiert und von einem ursprünglichen Ganzen abgetrennt.

Die Leerstellen ähneln eher etwas, das Peter Geimer in seiner Untersuchung zum fotografischen Unfall als »Bildrauschen« bezeichnet hat, ein Rauschen, das gleichermaßen visuell *und* strukturell ist. Jeder Versuch, die Umstände der Entdeckung und des Abtransports des Pergamonaltars wieder gut zu machen, muss diese Fragen ernst neh-

**Cevdet Ereks Installation sagt viel über
das Potenzial von Kunstwerken wie diesem aus, sich
sinnvoll in die Debatten über Entkolonialisierung
und Museen einzumischen.**

bezeichnet wird: der Kampf der bestialischen Unterwelt gegen die olympischen Götter. Aber die Metapher verweist auch auf den Boden im buchstäblichen Sinn, auf die Erde, die das Gespenst der ursprünglichen Entdeckung der Artefakte heraufbeschwört, die in Bergama ausgegraben wurden, mitsamt den Würmern und allem anderen, was man in der Erde findet.

Der Untergrund, aus dem die Gigantomachie hervortritt, gehört in ikonografischer Hinsicht ebenso zu dem Fries wie die Figuren, die zur Isolation und Entfremdung von ihrer leeren Kulisse neigen, eine doppelte Distanz, sowohl vom buchstäblichen Untergrund ihres Kontextes (Bergama) als auch von der Tendenz, das stabil zu machen, was sonst

men und darf sich nicht damit begnügen, die Artefakte einfach in die Türkei zurückzuschicken, was nur einen weiteren Mangel an Zivilisiertheit darstellen würde. Wie also kann man im Bardo verweilen, diesem Übergangsstadium zwischen Leben und Auferstehung, diesem leeren Raum mit seinem skulpturalen Relief, diesem Boden des Realen, der geopfert wird, damit sich aus seiner Asche eine Figur erheben kann? Das ist die Frage, an der sich *Bergama Stereo* orientiert, und wie Ereks Installation auf diese Herausforderung reagiert, sagt viel über das Potenzial von Kunstwerken wie diesem aus, sich sinnvoll in die Debatten über Entkolonialisierung und Museen einzumischen. An die Stelle einer eindeutigen Positionierung setzt



Cantagious [De-constructed] performance in *Bergama Stereo*, Hamburger Bahnhof, Berlin

Erek jedoch eine rhetorische Sprache, die die des Originals erweitert und neu definiert, indem sie den Echos einer Schlacht folgt, in der die Erde verloren zu haben scheint.

*

Bergama Stereo ist eine architektonische Installation, für die die originale Vorderseite des Altars im Maßstab 1:2 nachgebaut wurde. Ein 34-kanaliger Audiomix wird über riesige Lautsprecher abgespielt, die dort platziert sind, wo sich beim originalen Altar die Friese befanden. *Bergama Stereo* war 2019 bereits in einem anderen staatlichen Museum, dem Hamburger Bahnhof, gezeigt worden. Während das Pergamonmuseum, die meist-besuchte Institution Berlins, wegen Renovierungsarbeiten geschlossen ist, bot sich den Besucher*innen die einmalige Gelegenheit, sich mit dem Vorschlag eines türkischen Künstlers auseinanderzusetzen, der, wie ich

anmerken möchte, im Zusammenhang mit den Debatten um Repatriierung oder Entkolonialisierung nie ausdrücklich erwähnt wurde. Schon der Titel der Arbeit, der sich auf den heutigen Namen der archäologischen Ausgrabungsstätte in der Türkei, Bergama, bezieht, liefert einen ersten Hinweis darauf, dass es in Ereks Arbeit um mehr geht als nur um eine Rekonstruktion. Die spezifischen Formen und Medien, die in *Bergama Stereo* zum Einsatz kommen, verdienen eine eingehendere Betrachtung, da sie neue und sinnvolle Antworten auf Fragen geben können, die in der deutschen Hauptstadt und anderswo noch immer aktuell sind.

Ereks Vorschlag zollt der Rhetorizität des Altars und seiner Geschichte Tribut, indem er auf das Konzept von ›Stereo‹ zurückgreift, um seine Darstellungsformen in den Bereich des Klangs zu überführen. Im Griechischen bezeichnet das Wort Stereo etwas Festes, Stabiles, während es sich im modernen Sprach-

gebrauch darauf bezieht, wie akustische Signale auf zwei Kanäle verteilt werden. Stereoaufnahmen wurden entwickelt, um die Hörweise des menschlichen Körpers zu imitieren, der über seinen eigenen Stereomechanismus verfügt – ein rechtes und ein linkes Ohr. Deshalb werden in *Bergama Stereo* die Friese durch große, ›gigantische‹ könnte man sagen, Lautsprecher ersetzt. Auf diese Weise wird das Stereokonzept von einem skopischen Regime des 19. Jahrhunderts in ein klangliches verwandelt, ohne die Komplexität des Originals zu beeinträchtigen.

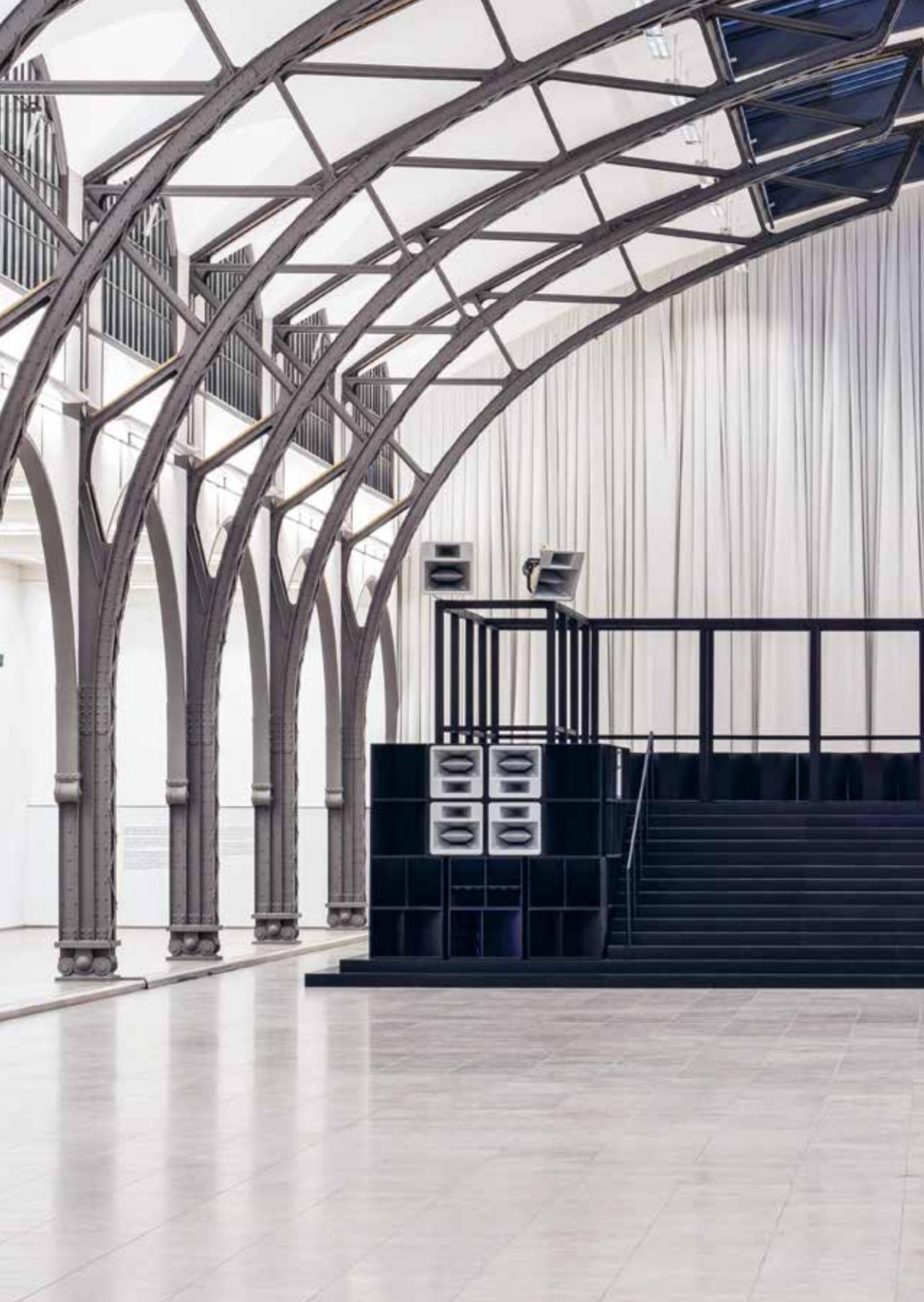
Das ist leichter gesagt als getan, wie Michele Hilmes in Bezug auf solche Bemühungen beklagte: »Vielleicht ist die Klangforschung dazu verdammt, eine Position am Rande verschiedener Wissenschaftsbereiche einzunehmen, unauffällig im Hintergrund zu flüstern, während das Hauptgeschehen anderswo stattfindet.«² Ereğ ist Tontechniker, Schlagzeuger und Architekt, aber seine Entscheidung, Figuren durch Lautsprecher zu ersetzen, ist nicht weit von den Rändern entfernt, die Hilmes beschreibt. Viele würde diesen marginalen Status als eine Beleidigung empfinden, aber es ist genau diese Qualität des Klangs, die dem Terror der Repräsentation und der Referenz widersteht. Weit davon entfernt, sich so etwas wie einer Signifikation zu entziehen, ist das, was geschieht und wie es Betrachter*innen und Kontexte platziert, alles andere als marginal. Wie Stereo ist es konkret, spezifisch und aufgeladen mit schmerzhaftem Potenzial.

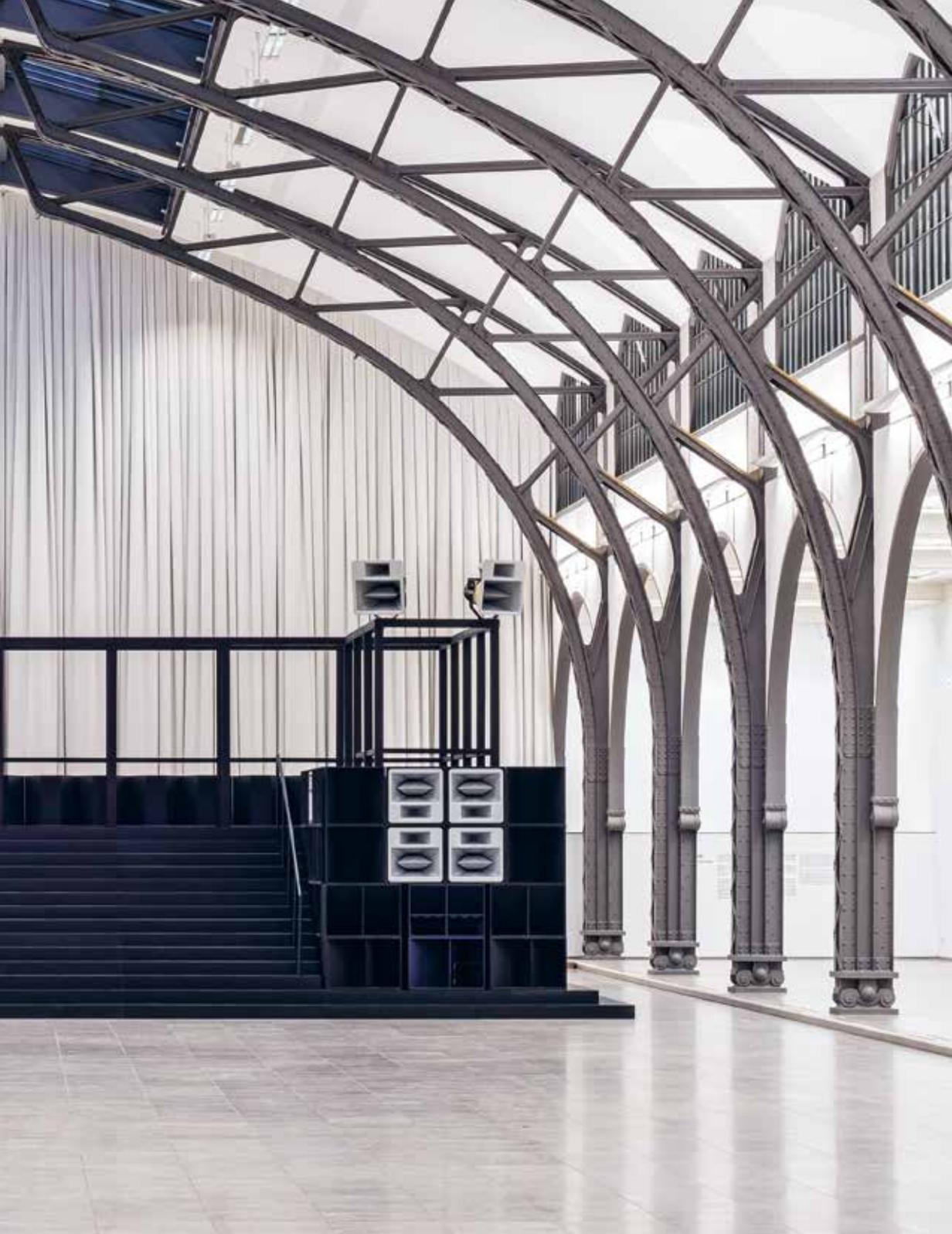
Der obere Aufbau von *Bergama Stereo* ist schwarz gestrichen, ebenso die Treppe, die zu den Säulen hinaufführt. Die Struktur sieht eher wie ein Modell aus als wie eine originalgetreue Nachbildung, aber die Logik der vorgenommenen Substitutionen ist nicht willkürlich. Vielmehr wurden die Offenheit und die leeren Räume beibehalten, es besteht kein Wunsch, das Falsche zu korrigieren. Auch die Lautsprecher, die unten an der Stelle des Gigantomachie-Frieses eingesetzt wurden, sind nicht irgendwelche Lautsprecher,

sondern solche von Funktion-One, einem Hersteller, der Bekanntheit erlangte, weil seine Lautsprecher in einer anderen beliebten Touristenattraktion Berlins, dem Nachtclub Berghain, verwendet wurden. Zwischen einigen der 34 Lautsprecher hat Ereğ leere schwarze Boxen platziert, um die strukturellen Leerstellen zu erhalten, die im Pergamonmuseum allgegenwärtig sind. Bei dieser Substitution huldigt also eine spezielle Kulturtechnik, die Verwendung der massiven Zwei-Wege-Lautsprecher von Funktion-One, der rituellen Kultur, in die der Pergamonaltar ursprünglich eingebunden war. Welchen größeren Tempel gibt es im modernen Berlin als den Nachtclub Berghain, eine rituelle Stätte, wenn es je eine gab? Das Berghain ist so ikonisch, dass es sogar Miniaturmodelle des Clubs gibt, vergleichbar den Modellen des Pergamonmuseums, die in dessen Souvenirshop verkauft werden. Im sanierten Raum des Hamburger Bahnhofs befindet sich ein Konstruktions- und Lautsprecherarsenal, das man nur außerhalb des Museums erleben kann, wenn man das Glück hat, in den Club hineinzukommen.

*

Die Klänge auf den 34 Kanälen stammen von einem Album, das Ereğ mit der traditionellen türkischen Trommel, der Davul, aufgenommen hat, die er auch bei Auftritten mit dem installierten *Bergama Stereo* einsetzte, sowohl in Bochum als auch in Berlin. In Berlin trat Ereğ allein auf, vor dem Altar, mit einem einzigen Mikrofon, das die Davul aufnahm, während sie gegen die Klänge aus den Lautsprechern anschlug. In Bochum hingegen trat Ereğ zusammen mit zwei anderen Musikern auf, die ebenfalls Davuls spielten. Sie gingen um die Konstruktion herum, tauchten an verschiedenen Stellen auf und schufen ein lebhaftes, kreisförmiges Klangtheater. Die Rhythmen und Instrumente wurden aufgrund ihrer Verbindung zu den Kulturen und Traditionen im heutigen Bergama aus-





Cevdet Ereğ, *Bergama Stereo* im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin 2019
© Cevdet Ereğ / Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Mathias Völzke

gewählt, die so interpretiert wurden, dass sie das, was die Zuschauer*innen hören konnten, bestimmten und eingrenzten. Die Klänge wurden später abgemischt, verlangsamt und verstärkt, aber ihre Quelle bleibt Teil einer Kultur, deren Spuren den nächstmöglichen zeitgenössischen Bezugspunkt zur Gigantomachie darstellen. Man hört buchstäblich Bergama im Raum eines deutschen Museums.

Die daraus resultierenden Klänge sind völlig unterschiedlich, und was *Bergama Stereo* im Gegensatz zur modernen architektonischen Installation des Pergamonaltars bietet, ist die Möglichkeit, um die Konstruktion herumzugehen und sie von hinten zu sehen und zu hören. Sie sieht wie ein riesiges 3D-Modell aus, oder wie eine etwas ›nüchtere‹ Version des Altars. Während man sich um *Bergama Stereo* herumbewegt, hört man verschiedene Arten von Klängen und sieht



Cevdet Ereğ, *Bergama Stereo* im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin 2019

tiefgründig und doch abstrakt, ohne offensichtlichen Ursprung oder Bezugspunkt. Aber vielleicht ist abstrakt hier das falsche Wort, vielleicht ist konkret passender. Denn die einzelnen Klänge, die aus den massiven Lautsprechern dringen, sind zwar nicht der Klang von etwas, aber sie sind spezifisch,

Wir bekommen nie das ganze Bild zu sehen, schaffen es nie, ein Gesamtgefühl für das zu erfassen, was mit unseren Körpern und Ohren geschieht.

dunkle schwarze Kästen, die als Platzhalter fungieren und keine eigenen Klänge erzeugen. Sie sind Resonanzräume, ähnlich wie der menschliche Körper, der zum Hören aufgefordert wird. Der untere Frequenzbereich in Ereks Komposition ist in rhythmischer Hinsicht sehr ›downbeat‹, was nicht nur bedeutet, dass er den Boden unter uns heraufbeschwört, sondern auch, dass es sehr schwer ist, zu diesen Klängen zu tanzen, sollte man dazu Lust haben. Die Wirkung ist eindringlich,

unveränderlich und bieten einen Orientierungspunkt, der gleichzeitig desorientiert, denn wir bekommen nie das ganze Bild zu sehen, schaffen es nie, ein Gesamtgefühl für das zu erfassen, was mit unseren Körpern und Ohren geschieht.

Trotz der überwältigenden Klangmasse, die von den Lautsprechern produziert wird, verlassen wir niemals unseren Körper und treten eine wässrige Ebene der Immanenz ein, nein, stattdessen haben wir den Vorteil,

dass die Klänge symmetrisch in uns eindringen können, weil es in uns bereits ein Links und ein Rechts gibt. Die zweikanalige Stereowiedergabe ist eine Kulturtechnik, die sich aus den grundlegenden akustischen Eigenschaften von allem ergibt, was zwei Ohren hat – Tiere, Menschen oder Andere. In der Sprache der Bilder haben schon früher Künstler wie Barnett Newman ähnliche Techniken aus einer grundlegenden *Conditio humana* heraus entwickelt – eine Art biologisches Apriori, wenn man so will – als er die sehr einfache Entdeckung machte, dass, wenn er ein Stück Abdeckband vertikal auf einer Leinwand anbrachte und es dann entfernte, das resultierende Bild jede zuverlässige Unterscheidung zwischen Figur und Grund, dem grundlegendsten, fundamentalen Generativ der Bildkomposition, zusammenbrechen ließ. Den durch das Abdeckband erzeugten Streifen nannte Newman »zip« (Reißverschluss), und sein technischer Einsatz in der Malerei der Spätmoderne funktionierte visuell genau deshalb, weil der Zip an die bilaterale Symmetrie erinnerten, die wir aufrecht gehenden, zweibeinigen Lebewesen haben, die das visuelle Feld vor uns immer mit unserem eigenen sturen Links und Rechts unterteilen. Newman baute sein Zip-System weiter aus, arbeitete mit mehreren Zips und erweiterte das visuelle Feld schließlich bis zu dem Punkt, an dem es fast unmöglich wurde, einen Zip zu fixieren und trotzdem das Bild als Ganzes zu sehen. Der technische Beitrag des Zip zur Malerei ist vergleichbar mit dem von *Bergama Stereo* zum Klang, nämlich ein Fundament bis zu dem Punkt zurückzuverfolgen, an dem es aufhört, auf etwas zu verweisen, und beginnt, auf uns zu deuten.

Wenn die Wirkung eines Kunstwerks etwas ist, das wir niemals voraussetzen oder zuverlässig wissen können, warum sollen wir dann versuchen, die Lücken zu füllen, die leeren Räume durch etwas anderes zu ersetzen, das sichtbar zu machen, was unter unseren Schuhen rumort? Was Ralph

Ellison auf den ersten Seiten seines wunderbaren Buchs *Invisible Man* (Der unsichtbare Mann) über die Erfahrung des Nicht-Wahrgenommen-Werdens schreibt, könnte eine treffende Beschreibung dafür sein, wie es war, in *Bergama Stereo* herumzugehen: »Lassen Sie mich erklären: Unsichtbarkeit gibt einem ein leicht verändertes Zeitgefühl, man ist nie ganz im Takt. [...] Statt des schnellen, unmerklichen Verrinnens der Zeit spürt man deren Knoten, jene Stellen, an denen die Zeit stillsteht oder vorspringt.«³ Zwischen dem Sichtbaren und dem Hörbaren, dem Modell und dem Original, der Architektur und dem Bild fließt der Klang um nichts anderes als sich selbst, denn er ist am beängstigendsten und weltschaffendsten als ein Wesen, das herumspukt, eine geisterhafte Präsenz, die die Spuren ihrer Hervorbringung mit sich trägt, wohin sie auch geht. Die Vergangenheit ist hörbar, weil ihre Geister immer noch munter sind, in die Rille einer Schallplatte geritzt oder in die Erinnerung an eine vertraute Melodie gesummt. *Bergama Stereo* gräbt seine Toten aus, sucht die Gegenwart mit den Spuren heim, die sie hinterlassen haben, verwandelt Lautsprecher in Giganten und Altäre in leere Bühnen. Zeitgenössische Rituale wie Clubbing sind immer noch Rituale, nur dass heute ihre totemistischen Strukturen keine Skulpturen sind, sondern Lautsprecher, die wir zwar fühlen, aber vielleicht niemals sehen. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Colin Lang ist ein unabhängiger Wissenschaftler, Kritiker und Autor in Berlin. Derzeit arbeitet er an einer Übersetzung von Hans Blumenbergs *Lebenszeit und Weltzeit* sowie an einer Klatschreportage über die Berliner Kunstwelt.

- 1 »Brief vom 17. August 1882 an Robert Grüniger«, in: Jacob Burckhardt, *Briefe*, Bd. VIII, Max Burckhardt (Hrsg.), Basel 1949–94, S. 67
- 2 Michele Hilmes, »Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does it Matter?«, *American Quarterly* 57, Januar 2005, S. 249–259
- 3 Ralph Ellison, *Invisible Man* [1947], New York 1994, S. 8

Von Sămbăta Sonoră zu Semi Silent

Die Blaupause für die alternative Musikszene in Bukarest

ANDRA AMBER NIKOLAYI

Im Jahr 2005 lag die letzte Periode der Öffnung und Aufgeschlossenheit in Rumänien bereits vier Jahrzehnte zurück. Die kreative Freiheit der mittleren bis späten 1960er Jahre war von der Kontrolle, die die einem ›Proletenkult‹ anhängende Regierung über die Medien ausübte, den geschlossenen Grenzen und dem aggressiven postkommunistischen Chaos des freien Marktes in den 1990er Jahre stranguliert worden. Während die Pop- und Rockmusik der 1980er und -90er Jahre von raubkopierten Kassetten aus dem Westen und Vinyl-Bootlegs aus dem Ostblock beeinflusst wurde, waren die Bewegungen der Gegenkultur entweder weitgehend inexistent oder wurden rasch von dem repressiven Regime aufgelöst. Mit Ausnahme einer Handvoll Anarcho-Punk-Bands in westlich gelegenen Städten wie Craiova und Timișoara war der Geist der Avantgarde praktisch abwesend. Was die Hochkultur und die zeitgenössische Musik anbelangt, so war das

Bukarester Konservatorium noch immer von einer verstaubten klassischen Ausbildung, Ethno-Folk-Einflüssen und der Kanonisierung bestimmter kompositorischer Stile geprägt, die zum größten Teil auf den Spektralismus der 1970er Jahre zurückgingen.

Die frühen Tage

»Es war eine Art Notlagen-Management am Rand der Welt«, sagt Anamaria Pravicencu, Mitbegründerin der Organisation Jumătatea Plină (»Das Glas ist halb voll«). Es gab zwei Institutionen, die die Kultur der zeitgenössischen elektronischen Musik in Bukarest prägen sollten: das Nationale Museum für Zeitgenössische Kunst (MNAC), das eine entscheidende Rolle in der elektronischen Musik- und Clubszene spielen sollte, und das Nationale Tanzzentrum (CNDB), das als Katalysator für die Entstehung der aktuellen

alternativen Musik fungierte und sowohl Performance als auch Klangkunst in den kollektiven Diskurs einbrachte. »Damals ging es im CNDB vor allem um verschiedene Formen von Performativität«, sagt Pravicencu. »Die Mitarbeiter des Tanzentrums und die Energie dieses Ortes zogen experimentierfreudige Menschen aus allen möglichen Bereichen an, die die Welt der Gegenwart und die Art und

Während Musikveranstaltungen, die vom damaligen MNAC PR Cosmin Țapu kuratiert wurden, zur Geburt des CTM-orientierten Rokolectiv-Musikfestivals führten, das entscheidend dazu beitrug, dem rumänischen Publikum sowohl neue Medienkunst als auch Multimedia-Performances/Installationen und Klangkunst näher zu bringen, war es das CNDB, das den für die Herausbildung

In diesen frühen Jahren war noch nicht greifbar, was eigentlich passierte, aber man spürte ein Potenzial für Neugierde, eine Art poröse Offenheit.

Weise, wie wir mit der Realität umgehen, hinterfragen wollten. Sie entwickelten Projekte, die sich auf das Soziale, nicht auf das Politische konzentrierten. Es gab jedoch auch politische Theateraufführungen und ein breites Spektrum an experimentellen Projekten, von zeitgenössischer Kunst bis hin zu Performances und Theater, die langsam aber sicher der Musik eine Tür öffneten. In diesen frühen Jahren war noch nicht greifbar, was eigentlich passierte, aber man spürte ein Potenzial für Neugierde, eine Art poröse Offenheit.«

einer aktuellen alternativen Szene notwendigen Kontext schuf, insbesondere durch die Reihe Sâmbăta Sonoră (»Klang-Samstag«) von Jumătatea Plină.

Die Idee dazu entstand, nachdem Pravicencu und Octav Avramescu 2006 von einem achtjährigen Aufenthalt in Paris nach Rumänien zurückgekehrt waren. In Paris hatten sie bereits seit 2005 Veranstaltungen unter dem Motto La moitie pleine (Das halbvolle Glas) organisiert. Pravicencu hatte Bildhauerei und Klangkunst an der École des Beaux-

Arts de Paris studiert und hatte als Austauschstudentin an der Kunstakademie von Chicago mit Künstlern wie Keith Rowe oder dem Modedesigner Dries van Noten zusammengearbeitet, während Avramescu, der in Kanada und an der Pariser École des hautes études en sciences sociales studiert hatte, ein leidenschaftlicher Musikfan mit philosophischem Hintergrund war. Aus dem pulsierenden Kulturleben der französischen Hauptstadt kommend, waren sie schockiert darüber, wie



Eine der 19 urbanen Interventionen zu John Cages 100. Geburtstag, 2011

wenige Musikveranstaltungen es in Rumänien gab, ganz zu schweigen von dem fast vollständigen Fehlen einer experimentellen Szene.

Zwar gab es gelegentlich Aufführungen zeitgenössischer Musik am Konservatorium, beim alle drei Jahre stattfindenden Enescu-Festival oder beim von der Komponistenvereinigung Săptămâna Muzicii Noi (Woche der Neuen Musik) organisierten Festival für zeitgenössische Musik, und es gab auch sporadische Free Jazz-Konzerte, aber all diese Veranstaltungen schienen in einer seit Jahrzehnten vergangenen Zeit eingefroren zu sein und fanden nur selten und vereinzelt statt. Als Pravicencu das Konzept der ›Hör-Sessions‹ entwickelte, wollte sie in erster Linie einen Raum schaffen, in dem Menschen die Musik hören konnten, die sie liebte.

»Octav und ich hatten bereits im Jahr 2000 begonnen, uns mit Free Jazz und zeitgenössischer/experimenteller Musik zu beschäftigen. Das waren eher seine Interessen als meine, da ich mich mehr für Klangkunst interessierte. Octav recherchierte in Bibliotheken, besuchte kulturelle Veranstaltungen sowohl in Paris als auch in Vancouver, und durchstöberte die Plattenläden.« Ursprünglich von Pravicencu als Hör-Session konzipiert, war die Geburt von Sămbăta Sonoră die Leistung eines äußerst engagierten Teams, das eine Gemeinschaft aufbauen wollte und sich die äußerst günstigen Umstände zunutze machte. »Wir wollten die Dinge, die uns begeisterten – Klangkunst, Radiokunst, Kammermusik, aber auch improvisierte Musik – stärker in das öffentliche Interesse rücken.«

Die Anfänge

Pravicencu arbeitete damals als Produktionsleiterin am neu gegründeten nationalen Tanzzentrum CNDB und schlug der Direktorin Vava Stefanescu vor, die Reihe als Mittel zu nutzen, um einerseits ein neues Publikum für das Zentrum zu gewinnen und andererseits die konzeptionellen Interessen des Zentrums

auf den Bereich des Klangs auszuweiten. In Anbetracht der Tatsache, dass viele der CNDB-Produktionen zu dieser Zeit hochgradig experimentelle, multimediale Hybride der darstellenden Künste waren, war es kein allzu großer Schritt, Konzepte, die in erster Linie auf der Arbeit mit Klängen basierten, in das Programm aufzunehmen. Das Zentrum bot ihnen die Nutzung des wunderschönen Sala Rondă mit seinem hochwertigen Doppelstereo-Soundsystem an und stellte ein kleines Budget für Plakate und kulinarische Angebote zur Verfügung. Im Zeitalter vor den sozialen Medien waren Plakate das wichtigste Werbemittel, und Pravicencu war klar, dass eine starke visuelle Identität von ausschlaggebender Bedeutung sein würde. Sie beauftragte den Grafikdesigner Simon Frison mit der Gestaltung eines Logos für die Serie, in dessen Mittelpunkt die Darstellung eines Spektrogramms stand, das durch die Wiederholung der Namen von Komponisten wie John Cage, Pierre Schaeffer, David Tudor und Morton Feldman erzeugt wurde. Auf diese Weise konnte sie sowohl Sămbăta Sonoră konzeptionell positionieren als auch ihre Einflüsse offenlegen. Besonders wichtig war Pravicencu, dem Publikum nicht nur Musik zu präsentieren, sondern auch das nötige Rüstzeug mitzugeben, um ihren Kontext zu verstehen und sich näher mit dieser Musik beschäftigen zu können. Deshalb gab es zu jeder Sitzung eine gedruckte Broschüre mit der vollständigen Titelliste (wie bei einem klassischen Konzert) und einem kurzen, von Avramescu verfassten Text. Außerdem wollte sie die Dauer relativ kurzhalten, jede Playlist sollte 90 Minuten oder weniger dauern.

Geleitet wurden diese Hörsitzungen vor allem von ausländischen Studierenden des Konservatoriums und der Elektronischen Musik. Sie stellten sowohl eigene Kompositionen als auch Arbeiten von Kolleg*innen sowie historisch bedeutsame Werke vor. Das Besondere an Sămbăta Sonoră war, dass es diese Musik dem Bukarester Publikum unter ausgezeichneten Hörbedingungen und bei



Beispiel eines Plakats von 2011

© Sămbăta Sonoră

freiem Eintritt nahebringen konnte. Der innovativste Aspekt der Idee war, dass man auf diese Weise das rumänische Publikum quasi kostenlos mit einem breiten Klangspektrum vertraut machen konnte, ohne Komponist*innen und Interpret*innen nach Rumänien einladen zu müssen. So gelang es Sămbăta Sonoră, eine Musik, die sonst nur einen kleinen Teil der Gesellschaft erreicht, der Arbeiterklasse und anderen, die kaum oder keinen Bezug zu dieser Art von Musik haben, nahezubringen und ihr ein größeres Publikum zu verschaffen. Pravicencus Herangehensweise war stets professionell, aber nicht elitär, da sie von der Prämisse ausging, dass jede*r diese Musik genießen kann, wenn man nur das richtige Instrumentarium zum Analysieren und Verstehen an die Hand gibt. Dies entspricht ganz der französischen Tradition der ›mediation culturelle‹, in der Kultureinrichtungen viel in Führungen, Texte und andere Mittel investieren, um ein nicht-spezialisiertes Publikum an die Kunst heranzuführen.

Bei diesen öffentlichen Hör-Sessions wurde besonderes Augenmerk auf Aspekte wie die Resonanz des Raums, die Bestuhlung und die Beleuchtung gelegt. Mit der Zeit wurde Sămbăta Sonoră zu einem Synonym für den wunderschönen Sala Rondă, aber die allererste Veranstaltung fand tatsächlich in einem anderen Studio des Tanzentrums statt. Mit über 100 Besucher*innen übertraf das Interesse alle Erwartungen und bestärkte Pravicencu nur noch mehr in ihrem Konzept. Die Mischung aus sorgfältiger Kuration durch ein engagiertes Duo von Musikliebhabern, nahezu perfekten Hörbedingungen und der zentralen Lage eines wunderschönen Veranstaltungsorts in Verbindung mit einem neugierigen und ereignishungrigen Publikum erwies sich als Erfolgskonzept – Sămbăta Sonoră wurde schnell zu einem festen Bestandteil der Bukarester Szene.

Expansion

Mit wachsendem Ansehen wuchs auch das Vertrauen der Veranstalter in das, was sie taten, und nach einem Jahr, in dem sie hauptsächlich Hör-Sessions anboten, gingen sie dazu über, auch ›richtige‹ Konzerte zu organisieren. Das große Jubiläumskonzert im Jahr 2009 war eine Zusammenarbeit mit dem damaligen Indie-Treffpunkt Control Club, der sich zur wichtigsten finanziellen und künstlerischen Kraft in der Konzert- und Clubszene des Bukarester Undergrounds entwickeln sollte, sowie mit JADD, einer künstlerischen NGO, die Konzerte mit Jazz und frei improvisierter Musik veranstaltete. Jumătatea Plină und JADD arbeiteten auch zusammen, um das skandinavische Trio Paal Nilsen-Love, Mats Gustafsson und Ingebrigt Håker Flaten nach Bukarest zu bringen. Das Trio trat am Donnerstag im Control Club als The Thing auf und spielte am darauffolgenden Abend drei Solo-Performances für Sămbăta Sonoră. Die Show im Control Club war definitiv erinnerungswürdig, aber es



Hör-Session einer Auswahl von INA-GRM-Kompositionen, vorgeschlagen von Christian Zanési.
Veranstaltung im Rahmen der Woche der Neuen Musik, Cantacuzino-Palast, Bukarest 2010

© Irina Stelea

war der folgende Abend im Sala Rondă, der in die Bukarester Konzertgeschichte eingehen sollte. Pravicencu erinnert sich an die elektrische Energie des Abends und daran, wie dem Schlagzeuger Paal Nilssen-Love am Ende eines intensiven Solo-Sets im vollbesetzten Saal der Schweiß von der Stirn auf das Schlagzeug tropfte und in der von der Konzentration des Publikums erzeugten Stille des Raums widerhallte. Es waren unerwartete Momente wie diese, die Sămbăta Sonoră zu einer so aufregenden Sache machten, an der man teilhaben und deren Entwicklung man in Echtzeit beobachten konnte.

Die Reihe entwickelte sich weiter und zog verschiedene Gäste und Kurator*innen an, z.B. die französische Klangkünstlerin Anne-James Chaton, die einen Workshop gab, und die lokale DJ und Musikjournalistin Simona Mantarlian, die im Control Club eine Drone-Session präsentierte. Bei einer Sonderausgabe im wunderschönen Enescu-Museum

mit einer von Christian Zanési kuratierten Ina-GRM-Playlist bediente der mittlerweile verstorbene Komponist Octavian Nemescu das Mischpult. Diese Veranstaltung war Teil eines größeren Projekts, das von der Komponistin Irinel Anghel kuratiert wurde, und markierte auch den Beginn einer lokalen kulturellen Veränderung. »Nur ein Jahr später, im Jahr 2010, übernahm Irinel Anghel die künstlerische Leitung der Săptămâna Muzicii Noi. Schon in ihren eher pop-orientierten Arbeiten hatte sich ihr revolutionärer, rebellischer, grenzensprengender Geist gezeigt, aber diese neue Position bot ihr sowohl das institutionelle Gütesiegel als auch ein Budget, um im Grunde einfach das zu machen, was sie machen wollte. Und das hat sie getan, und wie!«, sagt Pravicencu.

Einer der Schlüsselmomente in diesen Anfangsjahren war Sillyconductors Neuinterpretation von Ligetis Stück für 100 Metronome, das mit 100 goldenen batterie-

betriebenen Maneki-Neko-Glückskatzen neu interpretiert wurde, wobei die Produktionskosten von Sâmbăta Sonoră übernommen wurden. Das Stück war ein solcher Erfolg, dass Sillyconductor es über die Jahre hinweg sowohl in Galerien als auch auf Festivals präsentierte und damit auch in anderen Städten wie Timișoara auftrat.

Obwohl das Simultan-Festival zur gleichen Zeit in Timișoara eine ähnliche edukative Rolle spielte, gab es nur sehr wenig Interaktion zwischen der im Westen Rumäniens gelegenen Stadt und Bukarest. Sâmbăta Sonoră setzte sich dafür ein, das zu ändern, indem es 2009 den Noise-Künstler Dyslex einlud und im Lauf der Jahre häufig mit Simultan zusammenarbeitete.

Ein Ereignis, das das Konzept in seinen Grundfesten erschütterte, war der Abriss des Nationalen Tanzentrums im Jahr 2011 im Rahmen der Rekonstruktion der Fassade des Nationaltheaters in seinem früheren Design aus den 1960er Jahren. Diese politisch motivierte Entscheidung war damals sehr umstritten, da neben dem Nationalen Tanzzentrum auch andere wichtige Veranstaltungsorte wie der Jazzclub Lăptăria lui Enache und die bohemische Dachterrasse La Motoare verschwinden sollten, die ebenfalls

Verschwinden führte, da keine Alternative vorhanden war.

Sâmbăta Sonoră passte sich jedoch schnell an die neuen Umstände an, indem neue Partnerschaften und Kooperationsvereinbarungen eingegangen und Veranstaltungen in Zusammenarbeit mit lokalen Institutionen wie dem Tschechischen Zentrum, dem L'institute Français und dem Control Club organisiert wurden. So begann eine fast nomadische Existenz, die sowohl ein Segen als auch ein Fluch war und die Veranstalter*innen zwang, den Umfang und die Form ihrer Veranstaltungen zu erweitern. Sâmbăta Sonoră blieb das Hauptprojekt des Duos, aber zusätzlich initiierten sie weitere Veranstaltungsreihen wie Singing Exhibition, ein eher poporientiertes Konzertprogramm vor allem für Sängerinnen, das von Avramescu entwickelt wurde und an dem sich u.a. die rumänisch-kanadische Künstlerin Stefana Fratila und der mittlerweile international bekannte DJ Borusiade beteiligten.

Erwähnenswert ist auch, dass sich die Aktivitäten von Jumătatea Plină nicht auf Musik beschränkten, sondern auch das unabhängige Verlagswesen unterstützten. Der Schwerpunkt lag dabei auf Graphic Novels und Künstler*innenbüchern. Viele Jahre

... auch Menschen mit unterschiedlichem Hintergrund einzuladen, kritisch über Klang als Werkzeug, Kunstform und Umwelt nachzudenken.

in dem Gebäude untergebracht waren. Die lokalen Behörden versprachen dem Nationalen Tanzzentrum zwar einen neuen Veranstaltungsort, doch der vorgeschlagene Standort musste umfassend renoviert werden, was zu einer sehr prekären Existenz für das Zentrum führte, die in Verbindung mit zahlreichen jährlichen Haushaltskürzungen nicht nur seinen Einfluss verringerte und seine Aktivitäten einschränkte, sondern fast zu seinem

betrieb Jumătatea Plină einen unabhängigen Buchladen, der zunächst, von 2008 bis 2011, im Café Lente, einem anderen lokalen Kulturzentrum, und dann bis 2015 im MNAC untergebracht war. Ergänzend dazu wurden Siebdruck-Workshops organisiert, lokale Autor*innen/Künstler*innen veröffentlicht und ausgestellt und wichtige Werke durch Übersetzungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Bei dem letztgenannten, kurzlebigen

Projekt arbeitete man eng mit anderen unabhängigen Buchhandlungen wie der englischen Buchhandlung Anthony Frost (die einige Veranstaltungen ausrichtete) und – unter dem Namen Federația Norilor (Die Wolkenföderation) – der französischen Buchhandlung Libraria Kyralina zusammen.

Im Frühjahr 2016 machten die Aktivitäten der Organisation einen weiteren Sprung nach vorn, indem sie sich dem Veranstaltungsnetzwerk La semaine du son de l'Unesco anschloss, einer franko-belgischen Initiative, die darauf aufmerksam machen

Meister und des Lernens von ihm boten. Das neue Ensemble entstand im Rahmen eines Arbeitsaustauschs zwischen Sâmbăta Sonoră und Dumitrescu mittlerweile verstorbener Frau Ana-Maria Avram, die zu dieser Zeit ein Festival für neue Musik namens Spectrum XXI kuratierte. Als Gegenleistung für ihren Beitrag und ihre Hilfe bei den Veranstaltungen bestanden Pravicencu und Avramescu darauf, dass Dumitrescu einen dreitägigen Workshop mit jungen lokalen Musiker*innen durchführte, aus dem das PFA-Orchester hervorging. Ihre erste Show, die im mittlerweile

Das Problem ist häufig, dass es derzeit nicht genügend Strukturen gibt, um die Karriere einer Neueinsteiger*in zu fördern.

will, welche Rolle Klänge – aus medizinischer, erzieherischer, kultureller, wirtschaftlicher, ökologischer und pädagogischer Sicht – im täglichen Leben spielen. Mit Săptămâna Sunetului erweiterten sie den Rahmen in Bezug auf ihr Ethos, nicht nur mehr Menschen für neue und experimentelle Musik, Klangkunst und Ökologie zu begeistern, sondern auch Menschen mit unterschiedlichem Hintergrund einzuladen, kritisch über Klang als Werkzeug, Kunstform und Umwelt nachzudenken. Die erste Ausgabe umfasste eine Ausstellung von Klangobjekten, einen Vortrag über Hörgesundheit und Tinnitus sowie eine kostenlose Hörteststation und Rabatte auf maßgefertigte Ohrstöpsel.

2016 markiert einen weiteren wichtigen Moment in der Geschichte von Sâmbăta Sonoră, nämlich die Gründung des PFA-Orchesters. Dieses Projekt sollte die Kluft zwischen der alten und der neuen Avantgarde überbrücken und beide Parteien inspirieren und stärken, indem es Dumitrescu mit jungen Interpret*innen und Improvisator*innen des Konservatoriums zusammenführte und ihnen die Struktur und das kulturelle Gütesiegel der Zusammenarbeit mit einem

nomadischen Kunstraum Transit stattfand, gab der Gruppe auch ihren Namen: »PFA ist die Abkürzung für den rumänischen Freiberufler-Steuerstatus und bedeutet damit, dass der freischaffende Künstler auch gezwungen ist, sich selbst Auftritte zu suchen und seinen Platz am Rande des finanziellen Universums zu finden.«

Das PFA-Orchester entwickelte sich bald von einem Projekt zu einem eigenständigen Orchester, das bei großen Festivals und in europäischen Städten auftrat und die Karrieren seiner Mitglieder vorantrieb. Das ist ein wirklich wichtiger Aspekt der Aktivitäten der Organisation; ihre Rolle war nicht nur pädagogischer Natur. Sie spielte auch eine entscheidende Rolle beim Aufbau der notwendigen Infrastruktur, damit eine neue Szene in Bukarest und im Ausland entstehen und gedeihen konnte.

Diese Flut an neuen Aktivitäten, die mit zusätzlicher Arbeit und größerer Verantwortung einhergingen, war eine enorme Herausforderung für das zweiköpfige Team. »Wir hörten auf, Hör-Sessions zu veranstalten und Kurationsarbeiten zu übernehmen, und zu diesem Zeitpunkt wurde alles zu einer reinen

logistischen Angelegenheit, was mich sehr belastete, zumal wir uns kein Gehalt zahlten und das ganze Projekt mehr als nur ein Job war. Auch das PFA-Orchester erforderte immer mehr Arbeit, da wir alle frühen Konzerte in Zusammenarbeit mit Musiker*innen organisierten, die wir einluden und bezahlten, einschließlich eines bemerkenswerten Konzerts im Sala Radio im Nationalen Rundfunkgebäude, das anlässlich von Art's Birthday Party live gestreamt wurde.«

Die späteren Jahre

2017 trafen Pravicencu und Avramescu die Entscheidung, weiterhin unter derselben Organisation zu arbeiten, sich aber auf unterschiedliche Projekte zu konzentrieren. Es war eine Entscheidung, die auch von Pravicencus Wunsch diktiert wurde, eine mehr kuratorische Rolle einzunehmen, da ihre und Avrame-

scus Interessen immer weiter auseinanderdrifteten. Während Avramescu sich mehr für verschiedene Arten von Musik, die Arbeit mit Archiven und die Einbeziehung von Drucktechniken in seine Aktivitäten interessierte, fühlte sich Pravicencu mehr von Klang- und Radiokunst sowie von Feldaufnahmen und Klangökologie angezogen.

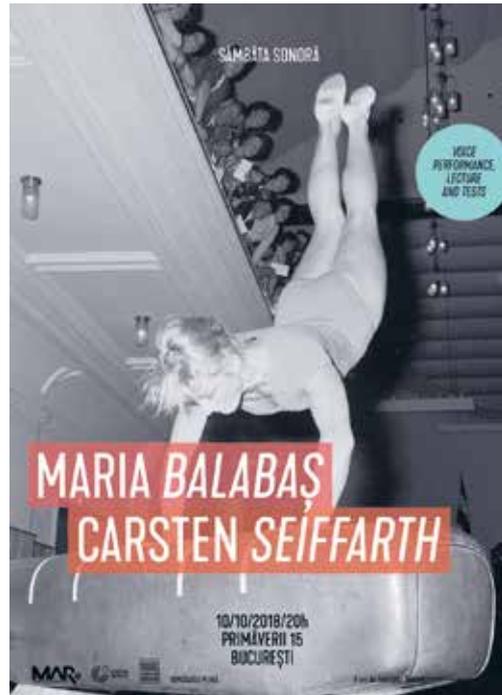
Im Jahr 2017 gründete sie die Podcast-Plattform Semi Silent, um Radiokunst, Klangkunst und Feldaufnahmen zu präsentieren. Außerdem erhielt sie einen Förderzuschuss für das erste Residenzprogramm in Rumänien, das sich auf Künstler*innen konzentriert, die mit Klang arbeiten: Sonic Futures Residencies, ein Programm, bei dem Musiker*innen und Klangkünstler*innen zu einem zehntägigen Aufenthalt eingeladen werden, um neue Werke zu schaffen. Das Konzept erwies sich von Anfang an als durchschlagender Erfolg, da eine der damals noch unbekanntesten Komponist*innen mit einem



PFA Orchester unter der Leitung von Iancu Dumitrescu und Ana-Maria Avram, Art's Birthday Party, Radio Romania, Bukarest 2016

während des Aufenthalts entstandenen Werk den renommierten Grand Prix Radio Nova gewann. Dieser Glücksfall etablierte nicht nur die Sonic Futures Residencies als die neue Richtung, die Pravicencu einschlagen sollte, sondern begründete auch die Karriere von Simina Oprescu. Semi Silent bot ihr sowohl Unterstützung als auch Sichtbarkeit, was für eine Künstlerin, die aus einem nicht-musikalischen Umfeld kommt, besonders wichtig ist. Oprescu ist vielleicht die bekannteste Absolventin von Semi Silent, aber die Residenz hat auch der begabten Tontechnikerin und Podcasterin Mara Mărăcineanu geholfen, deren Karriere sich dann eher in Richtung Mainstream entwickelte.

Es gibt jedoch auch mehrere Beispiele für Künstler*innen, die an den Residencies teilgenommen und hervorragende Arbeiten veröffentlicht haben, deren Karriere dann aber nicht richtig in Schwung kam. Das Problem ist häufig, dass es derzeit nicht genügend Strukturen gibt, um die Karriere einer Neueinsteiger*in zu fördern. Hier spielen viele Faktoren eine Rolle, angefangen beim fehlenden Zugang zu Equipment und einer DAW bis hin zum Fehlen einer Gemeinschaft und unzureichenden Auftritts- oder Veröffentlichungsmöglichkeiten. Die schlechte Infrastruktur Rumäniens, die relative geografische Isolation und die prekäre Wirtschaftslage führen nicht nur zu extremen Schwierigkeiten bei der Organisation von Musikveranstaltungen, sondern auch zu einem Mangel an materiellen Mitteln, so dass sich Musiker*innen oft in einer Situation wiederfinden, in der selbst die Angebote des Second-Hand-Markts für sie unerschwinglich sind. Deshalb spielen Initiativen wie die Sonic Futures Residencies eine so wichtige Rolle, indem sie nicht nur den Raum für das künstlerische Schaffen, sondern auch die materiellen Mittel für die Liebhaber*innen der akustischen Künste bereitstellen. Aufgrund des großen wirtschaftlichen Gefälles zwischen der Arbeiterklasse und der Bourgeoisie sind es meistens die aus privilegierten



Beispiel eines Plakats von 2018

© Sămbăta Sonoră

Verhältnissen stammenden Künstler*innen, die ihre Karriere nach der Residenz erfolgreich fortsetzen können.

Die Sonic Futures Residencies sollten sich bald dahingehend weiterentwickeln, dass sie auch aufstrebenden/übersehenen internationalen Künstler*innen die Möglichkeit bieten, in einem einzigartigen klanglichen Umfeld zu arbeiten. Zu den bisherigen Schauplätzen gehören das wunderschöne, abgelegene Dorf Letea im Donaudelta sowie Tescani oder Domeniul Otetelișanu. Die Aufenthalte waren für Pravicencu auch eine Gelegenheit, wieder selbst zu komponieren, was dazu führte, dass sie als erste rumänische Künstlerin mit einer Klangarbeit in die ständige Sammlung eines Museums aufgenommen wurde, und zwar mit *Gățul Marei*, einem Werk, das in Zusammenarbeit mit Regina Ionescu entstand und 2019 von MARE (Museum of Recent Art) erworben wurde.

2017 präsentierte Pravicencu Projekte von sich als weiblich identifizierenden Künst-

ler*innen, die mit der menschlichen Stimme arbeiten. Noch unter dem Label Semi Silent fand eine Reihe von Veranstaltungen statt, die unterschiedliche Ausdrucksformen, vom gesprochenen Wort über Vorträge bis hin zu Performance-Kunst, umfassten. »Ich war sehr an einer bestimmten Art von Klang interessiert, an einer sehr spezifischen Art des Komponierens. Ich habe mich für Felix Blumes *Los gritos de México* interessiert. Ich wollte die Art von Blickwinkel erforschen, die man durch die Arbeit mit Feldaufnahmen erreichen kann. Nach und nach habe ich mich von der Narration und Theatralik des klassischen und experimentellen Radios entfernt. Ich interessiere mich heute mehr für marginale Dinge. Meinen Intentionen haben sich mehr in Richtung Poesie bewegt als in Richtung Theater und Dramaturgie, obwohl ich in meinen eigenen Kompositionen ständig dramatische, erzählerische und musikalische Strukturen aufbaue.«

Im Jahr 2020 rief Pravicencu Polyphonic Echoes ins Leben, ein mehrsprachiges Pro-

jekt, das sich auf internationalen Dialog, Linguistik, gesprochenes Wort und Übersetzung konzentriert und Text und Klang oft auf nicht-musikalische Weise integriert, vergleichbar mit den Arbeiten der deutschen Künstlerin AGF in den letzten mehr als zehn Jahren. Vor kurzem konnte sie außerdem die Finanzierung von Sunete de buzunar (Taschenklänge) sicherstellen, ein geplantes Kunst/Musik/Design-Label, das Teile des Semi Silent-Archivs veröffentlichen und Kompositionsaufträge an Musiker*innen erteilen soll, die den Dialog mit zeitgenössischen Künstler*innen, Illustrator*innen, Dichter*innen und Objekt designer*innen suchen.

Gemeinsam mit Iancu Dumitrescu und Octavian Nemescu organisierte Avramescu Konzerte mit dem PFA-Orchester und der Musik Dumitrescus. Die meiste Zeit des Jahres 2020 verbrachte sie damit, vergessenen Künstler*innen und Bands mehr Aufmerksamkeit zu verschaffen, wobei sie sich besonders auf Nemescus Arbeit¹ konzentrierte.



Anne-James Chaton und Andy Moor mit dem Heretics project, Bukarest 2018



Jaap Blonk im Control Club, Bukarest 2012

© Sorin Nainer

Wenn sie auf die frühen Tage von Sâmbăta Sonoră zurückblickt, scheint sich Pravicencu ziemlich sicher zu sein, dass sie damals etwas ganz Besonderes gemacht haben. »Es gab einen Enthusiasmus, den ich heute nur noch selten sehe. Ich spreche von Freude, von der Freude über das Wissen, dass nicht nur man selbst, sondern auch die anderen Zuhörer etwas extrem gut Zusammengestelltes unter außergewöhnlichen Bedingungen bekommen haben, was eine unglaublich lohnende und bereichernde Erfahrung für die Zuhörer war, vor allem, weil sie im richtigen Kontext stattfand. Alles kam in einem Wirbelwind aus Qualität und Freude zusammen, der reinen Freude am Teilen und Entdecken, und dieses Gefühl hält seit Jahren an.«

Abgesehen von der kurzlebigen Konzertreihe Odd Nights gab es in Bukarest keine anderen lokalen Initiativen, die auch nur annähernd an Sâmbăta Sonoră heranreichen würden. Nichtsdestotrotz nahm die Zahl lokaler Produktionen stetig zu, vor allem seit der Gründung des Kassettenlabels Beach

Buddy Records, und Künstler*innen wie Sillyconductor, Minus, Laurențiu Coțac und Bogdana Dima erlangten eine gewisse Bekanntheit. Die beiden letztgenannten spielten zuvor im PFA-Orchester.

Dennoch hat das Interesse an Klangkunst und experimenteller Musik einen Aufschwung erlebt, insbesondere in Kunstinstitutionen wie Rezidenta Bank Société Générale finanzierten Ausstellungs- und Veranstaltungsraum, der eine kleine Konzertreihe mit überwiegend lokalen Künstler*innen veranstaltet, von denen sich die meisten durch Sâmbăta Sonoră einen Namen gemacht haben. Einige neue kleine, eher kommerziell ausgerichtete Kunstgalerien wie Moebius und Anca Poterasu haben ebenfalls begonnen, Klangkunst zu präsentieren, obwohl es ihren Kurator*innen an jeglichem Fachwissen mangelt und sie sich weigern, echte Fachleute einzustellen, in einem fehlgeleiteten DIY- und irgendwie knauserigem Geist, der für die rumänische Kultur so charakteristisch ist.

Zwar haben Künstler*innen wie Kiki Mihuta und Vlad Basalici in kleinen unabhängigen Kunsträumen Werke präsentiert, bei denen die Arbeit mit Klängen im Mittelpunkt steht, aber erst in jüngster Zeit hat der Mainstream begonnen, sich wirklich für dieses Medium zu interessieren.

Das Gefühl, dass sich seit dem Beginn von Sâmbăta Sonoră im Jahr 2009 einiges geändert hat, ist definitiv allgegenwärtig. »Die UNArte, die Hochschule für Bildende Künste, lädt jetzt manchmal Gastkünstler ein, die Vorträge halten oder Kurse in Klangkunst geben. Es gibt auch Absolventen der Filmhochschule, die sich mit Ton und Filmschnitt auskennen und heute für das Radio arbeiten. Eine neue Szene entsteht, es gibt ein neues Publikum für neue Musik, und ja, ich denke, dass das, was passieren musste, tatsächlich passiert ist und wir unsere Mission erfüllt haben, zumindest in Bezug auf das, was wir uns 2009 vorgenommen hatten. Dass wir nicht mehr an der Spitze dieser Bewegung stehen, ist eine andere Geschichte.«

Sâmbăta Sonoră ist nach wie vor ein Musterbeispiel dafür, welche Auswirkungen Initiativen der unabhängigen Szene auf die allgemeine Kulturlandschaft haben können. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Andra Amber Nikolayi ist ein nicht-binärer Autor* und Klangkünstler*, lebt derzeit in Bukarest, Rumänien. Ze schreibt über elektronische Musik, queere Kultur und zeitgenössische Kunst. Kuratiert gelegentlich Sound.

- 1 Im Positionen-Heft #126 findet sich ein Nemescu-Special mit einigen Erstübersetzungen seiner Texte ins Deutsche.

Das gesamte Sâmbăta Sonoră-Archiv mit Plakaten, Texten (in rumänischer Sprache) und Playlists ist unter sambatasonora.blogspot.com verfügbar.

improfil

Die Pause

der Zwischenraum

Mit Beiträgen von Helmut Bieler-Wendt | Ulrike Brand | Catharine Cary | Friedrich Dudda | Reinhard Gagel | Peter Jarchow | Thomas Johannsen | Rike Kohlhepp | Thomas Reuter | Nadja Rix | Linda Scheckel | Karen Schlimp | Wolfgang Schliemann | Janine Schneider | Jan Sonntag | Gerhard Uebele | Eiko Yamada

Ausgabe Nr. 84 | Dezember 2021

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

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

Code of Silence



Das Splitter Orchester feierte 2020 sein 10-jähriges Bestehen mit einer dreiteiligen Konzertreihe in der Wabe, einem kommunalen Veranstaltungsraum in Berlin-Prenzlauer Berg. Damit kehrt das Orchester an einen für sein Selbstverständnis bedeutsamen Ort zurück, denn in der Wabe hatte schon 2011 das offizielle Gründungskonzert stattgefunden, nachdem seit 2010 an der Konstituierung des Klangkörpers gearbeitet wurde.

Zum Anlass des Jubiläums hat sich das Kollektiv einer radikalen Introspektion unterzogen. Fokus war also nicht nur das Spielen und die Konzerte, sondern vor allem das, was davor kommt – die Einstudierung. Für das basisdemokratisch organisierte Orchesterkollektiv, dessen Mitglieder überwiegend in der Berliner Echtzeitmusik-Szene zuhause sind, bedeutet Konzeptentwicklung, Einstudieren und Konzertaufführung häufig bestimmten Techniken zu folgen, die im langjährigen kollektiven Prozess entwickelt wurden – einfach ausgedrückt: im gemeinsamen Spiel werden Materialien und formale Situationen ausprobiert, dann wird darüber gesprochen und die Reflektion fließt in den weiteren Verlauf ein. Dieser Modus ist zu einer Art Ritual geworden und folgt seinen eigenen Regeln – ein Paradox für ein Orchester, das im Kern mit offenen Formen der Improvisation, dem Hören und instantanem Komponieren arbeitet?

Für die Konzertreihe hat sich die Gruppe die Frage gestellt: Was passiert, wenn wir etwas grundlegend anders machen, etwas das nicht nur die musikalische Sphäre betrifft, sondern als Technik auf den gesamten Entwicklungsprozess angewendet werden kann? Die Antwort wurde das Konzept Code of Silence.

Das Splitter Orchester war von Anfang an ebenso ein soziales wie musikalisches Experiment. Wie kann es gelingen, so viele starke und häufig widersprüchliche ästhetische Perspektiven zu vereinen, ohne dass zwangsläufig Kompromisse entstehen? Der verbale Austausch war dafür häufig ein Schlüssel. Das Prinzip von Code of Silence besteht nun genau darin, radikal auf das Sprechen zu verzichten. Phasen des gemeinsamen Spielens werden aufgenommen und unmittelbar danach von den Musiker*innen im gleichen Raum angehört. Dies geschieht in Stille, man redet nicht darüber, und vermeidet damit auch das Risiko, sich in Diskussionen um das Gehörte zu verlieren. Dieser Vorgang wird mehrfach wiederholt. »The music becomes the teacher«, wie Mike Majkowski das Konzept zusammengefasst hat.

Code of Silence fiel mitten in die Pandemiezeit. Das bedeutete nicht nur, dass der Plan mit drei »konventionellen« Konzerten ausfiel. Es musste auch relativ spontan neu konzeptioniert werden. Zwei der Abende mündeten in Videoarbeiten, die in diesem Special über QR-Codes aufrufbar sind. Die Ideen und Vorstellungen von sowohl der Einstudierung als auch dem Konzert als Präsentationsform erfuhren darin einen Twist, der auch eine neue Perspektive aufs Hören, Zuhören, die Kommunikation, Liveness, Echtzeit und Publikum(sbeteiligung) mit einbezieht.

Die Positionen-Autorinnen Friederike Kenneweg, Irene Lehmann und Anneliese Ostertag haben das Projekt von Anfang an begleitet. Mit ihren drei Beiträgen geben die Autorinnen nicht nur Einblicke in die Herausforderungen einer Einstudierung und Konzeptentwicklung in einer besonderen und schwierigen Zeit, sowie auf die Musik, die daraus potentiell entstehen kann. Auch zeigen sie Perspektiven auf, was Kritik bedeuten kann und wie sie geschrieben werden könnte.











Code of Silence I/III

8. September 2020, Arbeits- und Probenstag

9. September 2020, Konzert

CoS I/III (21 Musiker*innen)

Liz Allbee | Trompete, Boris Baltschun | Elektronik, Burkhard Beins | Schlagzeug, Anthea Caddy | Cello, Anat Cohavi | Klarinette, Mario de Vega | Elektronik, Axel Dörner | Trompete, Kai Fagaschinski | Klarinette, Steve Heather | Schlagzeug, Chris Heenan | Kontrabassklarinette, Mike Majkowski | Kontrabass, Magda Mayas | Clavinet, Matthias Müller | Posaune, Andrea Neumann | Innenklavier, Morten J. Olsen | Schlagzeug, Simon James Phillips | Klavier, Julia Reidy | Gitarre, Michael Thieke | Klarinette, Sabine Vogel | Flöten, Biliana Voutchkova | Violine, Marta Zapparoli | Tape Machines und Elektronik

Zeitabdrücke

FRIEDERIKE KENNEWEG

Erster Termin
8. September 2020,
Probe in der Wabe.

Neuansteckungen in Deutschland: 1499.
Gemeldete Todesfälle an diesem Tag: 4.

In der öffentlichen Diskussion: der Autogipfel. Ob es eine Neuauflage der Abwrackprämie geben wird? 13.000 leere Stühle stehen vor dem Kanzleramt als Mahnung für die Anzahl an Menschen, die gerade im Flüchtlingslager Moria festsitzen. Die SPD stoppt die Abstimmung über das Klimapakete im Abgeordneten-Haus. Pop-Up-Radwege waren rechtswidrig, urteilt ein Gericht.

Listening to the process. Es ist ein warmer Vormittag im September. Sonnenschein. An der Änderungsschneiderei in der Danziger

Straße sind bunte Atemmasken aus Stoff aufgehängt. Sie flattern im Wind wie buddhistische Gebetsfahnen, die für einen glimpflichen Verlauf im Herbst beten. Auf der Wiese hinter dem Gebäude versammelt sich nach und nach eine Kindergeburtstagsrunde. Draußen feiern: der Virus. Aber das Wetter spielt mit. Einige Musiker*innen vom Splitter Orchester sprechen vor der WABE über den Schlingensiefel-Film. Was überhaupt so los war in der Zwischenzeit. Wer mal wieder bei einem Konzert oder im Theater gewesen ist. *Code of Silence*: jetzt noch nicht.

Nach und nach kommen alle an, jede auf ihre, jeder auf seine Weise, mit dem Fahrrad oder dem Taxi, mit Koffern oder großer Trommel, mit Instrumenten, mit Kabeln und Mischpulten oder ganz ohne alles beim Gang an den Flügel. Drin im Saal herrscht Schweigen. Der Kontrabassist schaut lange. Nimmt wahr.



alles trocken in der Septembersonne. Es schwellen Trompetentöne, gleißen. Was wir hören? Schwebendes, ein Gemeinschaftsklang. Und plötzlich ein Rhythmus. Die Einschläge kommen näher. Sind wir in einer Katastrophenstadt? Hubschrauber darüber, wissen wir wohin? Unter allem der Pulsschlag des Lebens, das Atmen, das Blubbern, das Summen, die Lebendigkeit, Zirpen. Tschilpen. Unser aller Zusammenklang, unser gemeinsames, zerbrechliches Lied. So vergänglich, sagt der Herbst da draußen. Noch ein Leuchten für diesen Moment. Unsere Körper in der Masse, auf Abstand, gefangen in der gleichen Situation, wir zappeln und dehnen uns, lebendig, wie wir sind. Jeden Tag ein weiterer Schritt. Auf einmal im Schilf. Am Wasser, im Schlick. Einzelne Saitentöne, sanft wie Wellen. Und wir tupfen dieses Bild dahin. Die Elstern, die Nüsse. Zerschlagen. Und am Ende tönt noch ein Frosch. Im Schlick.

Und positioniert seinen Barhocker vor dem Flügel, mittig. Im Saal wird nur das Nötigste gesprochen, kurze, funktionelle Absprachen. Es werden Tische gerückt, Kabel entwirrt und gesteckt. Mischpult, elektronisches Brummen.

Verstärker und Koffer und Monitore dazwischen. Keine Masken auf den Gesichtern. Schlagwerk, tönender Atem. Hört ihr mich? Sind alle da? Ab dann ist die Kommunikation in der WABE, über den Raum hinweg, glockentönern. Die Musik für den Moment, ein Groove mit Vibraphon. schwebt zwischen uns.

Draußen leuchten die Hagebutten, und die Elstern streiten sich über eine Nuss, dahinten schwarz der Holunder, und die Brombeeren verschwunden, waren trocken in diesem Jahr,

9. September 2020

Neuinfektionen: 1176, Todesfälle: 9.

Heute ist ein drückender, heißer Tag, bewölkt und grau. Kalifornien brennt, Moria ist abgebrannt. Ist das Ziel mit den 1,5 Grad noch erreichbar? Eine Demo der Seebrücke, eine Demo der Veranstaltungsbranche: ALARMSTUFE ROT.

Es wird schon früh dunkel. Die Mund-Nasen-Schutz-Fähnchen an der Danzigerstraße sind heute schon für den Feierabend verstaubt. Auf dem Sportplatz nebenan spielen sie Fußball, im Hintergrund ein aprikosenfarbener Sonnenuntergang. Sechs Musiker

schlendern an der Straßenbahn entlang zur WABE, einer hat ein Bier in der Hand.

Heute ist das Konzert mit Publikum. Wir dürfen mit Abstand und Masken im Gesicht in den Raum gehen und am Platz die Masken abnehmen. Das Orchester in der Mitte, die Zuhörenden außen rum. Und danach hören wir die Aufnahme des Tages zusammen in lauschender Gemeinschaft an. Auch wenn es unwahrscheinlich ist, dass wir wirklich das Gleiche hören werden.

Die Musik baut sich auf, langsam. Endzeit-Wind mit sterbenden Grillen. Alarmglocken, das Klavier spielt regelmäßige Einzeltöne. Wie können wir einfach so weiter machen Tag für Tag. Aber wir machen weiter. Nichts ist

planbar, wie Regen, wie das Wetter, aber wir machen weiter, wie Atem. Glocken und eine Antwort vom Klavier.

Zusammen lauschen wir dem Augenblick von davor in der Aufnahme. Das, was vorher eine unbekannte Zeit war, ist jetzt vorbeschrieben. Ich erkenne die Stellen wieder, anderes höre ich anders und neu. Wiederholung und Nicht-Wiederholung zugleich.

Das zweite Set ist »live only«. Ich meine, eine Befreiung zu hören. Man kann sich besser vergessen, wenn man weiß, dass man sich später nicht gleich wieder begegnen muss. Die gemeinsam gehörte Aufnahme ist wie der Kontrollspiegel beim Ballett, nur zeitlich verschoben. Selbstkontrolliert ist nicht selbstvergessen. Jetzt: Lärmen. Elektro-Rauschen. Die Flöte und die Klarinette bekämpfen sich. Es rumort untenrum. In all dem fliegt eine Motte durch den Raum. Alles türmt sich – und dann ist der Abend zu Ende.



13. Januar 2021

Neuinfektionen: 19600,
Todesfälle: 1060

14. Januar 2021

Neuinfektionen: 25164,
Todesfälle: 1244

Die beiden geplanten Termine fallen in die Zeit des Lockdowns und finden nicht statt. Eigentlich wollte ich trotzdem festhalten, was gewesen ist, das Zeitgefühl, die öffentliche Diskussion, ein Tagesabbild. Aber die beiden Tage haben sich einfach eingereiht in den grauen Brei des Lockdown-Alltags: ich habe nichts festgehalten. Ich erinnere mich nicht.

Zweiter Termin

24. Februar 2021

Neuinfektionen: 8007,
Todesfälle: 422

Die Veranstaltungen im Februar können stattfinden, unter neuen Hygieneregungen. Wir sollen Abstand halten und Masken tragen, wenn wir miteinander sprechen. Und es gibt kein Live-Publikum mehr, dafür wird gefilmt. Die bunten Stoffmasken sind verschwunden, es müssen jetzt medizinische Masken sein. Die ersten Ängste vor Mutationen gehen um. »Berliner, haltet zusammen und die Corona-Regeln ein«, steht auf den Plakaten an der Tramhaltestelle. Eine Frau fährt in einem Fahrradkorb ihre Frühlingseinkäufe an der WABE vorbei: einen Strauß Frühblüher und einen Staubwedel. Meine Jacke ist viel zu warm für die Frühlingssonne. Ich schalte das Handy auf Flugmodus.

Code of Silence, das mag jetzt nicht mehr funktionieren. Wir sind alle vom Lockdown ausgehungert, Smalltalk auf einmal ein Labsal. »Nicht sprechen«: das Konzept macht jetzt gar keinen Spaß mehr.

Take 1

Die Lüftung summt leise, die Musiker*innen spielen vorsichtig, tastend. Die Musik bleibt unterschwellig, bricht nicht aus, höchstens ein feines Glühen, ein Sirren, ein Rascheln.

Listen again.

Schwebende Landschaften höre ich jetzt, und merke, ich bin nicht aufmerksam genug. Noch stecken geblieben im Lockdown. Wo ist die Stimme in dieser Musik? Auf einmal fehlt sie mir.

Take 2

Aus dem Gemurmel kommend entwickelt sich eine Freude – wie Vogelzwitschern im Raum. Alle werden LAUT, rufen: Wir wollen Spielen!



Toben! Tanzen! Herumtollen! Wieder das, was normal ist! Und die Masken gar nicht mehr sehen. Freude. Spiel-Freude. Vom Vermissen erzählen. Von allem, was fehlt. Zusammen ein Gewitter sein, oder ein Sturm.

Take 3

Ich als Zuhörende bin ein bisschen müde, schon. So viel Musik!

Wir lauschen in die Stille, die erst keiner unterbrechen will. Dann fängt das Klavier an, nimmt sich den Raum mit Akkordflächen. Kontrabass, Klarinette setzen ein – verräuchert, jazzy, wie an einer Bar. Ich bin nicht mehr müde, sondern mit an diesen Orten, an die die Musik mich führt. Durchwachte Partynacht. Hart bricht das Schlagzeug herein, die anderen bleiben unbeirrt weiter auf ihrer Spur. Am Ende landen wir auf einer windigen Ebene, im Gestrüpp, sanft gezupft, ausgefranst. Glückliche.



25. Februar 2021

Neuinfektionen: 11869, Todesfälle: 385

Heute herrscht eine Wut. Eine Wut über die Krise, eine Wut über das Gebremstsein. Brodelndes Vulkangefühl. Rauschen und Rumoren. We are in this shit together, komme was da wolle. Die Stimmen finden sich. Ein paar Glasmurmeln fallen von der großen Trommel auf den Boden, unkontrolliert. Entropie. Chaos. Flöte und Tuba treten gegeneinander an. Ich höre Herzschlag und Intensivstation. Alles mündet in Rauschen, Loop, Noise – in einer Club-Atmo, einem löchrigen Rausch-Teppich, Tiefton-Endpunkt.

Dritter Termin

24. März 2021

Neuinfektionen: 15813, Todesfälle: 248

Heute: Sanftmut geht vom Klavier aus, tastend. Von der Elektronik ein Geräusch wie ein Geigerzähler. Knistern und Knattern – das

Chaos schlägt durch. Schläge von überall, alle schlagen, wie Regengeprassel. Wie kommen wir da wieder raus? An den Reglern drehen, aber wohin... Der Bass quietscht im Chaos, Gewische über die Saiten, Atemgeräusche, tonlos, aus den Bläsern. Geräuschhaftes Klopfen auf der Basssaite wie ein entfernter Presslufthammer. Endloses Klopfen, wie eine Fensterlamelle im Wind. Plötzlich eine andere Szenerie: ein Hotelflur. Die Klimaanlage, Schritte auf Teppich. Anspannung: wohin, wohin? Schwellen, Klingen, Strahlen, bis es unangenehm wird, wie ansteigendes Fieber. Wohin steigern wir uns noch? Aus der Tiefe, in die Aufregung, Flugzeuggerüttel – Zergleiben, Zerflimmern in den hohen Clustern, und unten rennt etwas, rennt etwas – zu viel, zu viel – wir alle zucken, nervös, Zuckungen, die Energie ausgerannt, auspowern, das muss alles weg, hört euch an, wie wir uns alle im Kreis drehen, bis wir nicht mehr können – und das da unten, das bleibt auch nach dem Fallen, dem Stehenbleiben, das Zucken und Atmen, Klappen und Atmen – das Ticken und Atmen und die Sirenen da draußen. Wo tönen wir? Wohin, wofür?

Geräusche, Rauschen. Schläge kommen näher. Filterklang. Dinge klingen wie auf dem Bett durch geschlossene Lieder hindurch gehört, die einzelnen Töne des Klaviers. Wisst ihr noch? Das ist wie ein Albtraum, dieser Nachhall von dem, was gewesen ist. Darüber rund und stolz dieser große Ton von der Tuba. Schwebeklang vom Metall – wir schweben in die gemeinsame Schönheit – hört ihr uns? Hört ihr uns wieder? Wir fallen in den Abgrund der Tuba-Drones, ins Knispeln und aus.

Draußen vor der Tür: Stimmen, Gelächter. Das war der Endpunkt für heute. Der Endpunkt für dieses Projekt. ■

Friederike Kenneweg ist Autorin, Journalistin und Musikerin. Seit 2013 macht sie regelmäßig Radiosendungen über Themen der zeitgenössischen Musik.















Code of Silence II/III

ursprünglich geplant für 13. und 14. Januar 2021,
musste verschoben werden

24. Februar 2021, Arbeits- und Probenstag

25. Februar 2021, Aufnahme

CoS II/III (16 Musiker*innen)

Video



Liz Allbee | Trompete, Anthea Caddy | Cello, Mario de Vega | Elektronik, Axel Dörner | Trompete, Kai Fagaschinski | Klarinette, Robin Hayward | Tuba, Steve Heather | Schlagzeug, Chris Heenan | Kontrabassklarinette, Mike Majkowski | Kontrabass, Matthias Müller | Posaune, Morten J. Olsen | Schlagzeug, Simon James Phillips | Klavier, Julia Reidy | Gitarre, Michael Thieke | Klarinette, Sabine Vogel | Flöten, Marta Zapparoli | Tape Machines und Elektronik

Die Performativität des Zuhörens / Der Kodex der Stille

ANNELIESE OSTERTAG

Code of Silence fiel, wie vieles in diesem Jahr, mitten in die Pandemiezeit hinein. Verschiebungen und Unsicherheiten im Vorhinein, letztendlich saßen nur einige wenige Besucher*innen auf 1,5 Meter Abstand schweigend neben uns. Klassischerweise provozieren Jubiläumsjahre eine Reflexion darüber, wie etwas gewachsen ist und wie es weiter geht. Es werden emphatische Reden geschwungen, Visionen und Rückbesinnungen imaginiert. Das Splitter Orchester wählte einen ganz anderen Kodex: Für sein 10-jähriges Bestehen stellte es die Stille, oder besser das Zuhören, als eine performative Form des Sich-Erinnerns in den Mittelpunkt.

Die Echtzeitmusik, zu der viele Musiker*innen des Ensembles zählen, ist stark von der Hausbesetzer*innen-Szene der 1990iger Jahre, dem Fall der Berliner Mauer und den damit einhergehenden politischen Umwälzungen

geprägt. Die Frage nach den Bedingungen der musikalischen Improvisation zielt also beim Splitter Orchester nicht nur auf klangliche Welten ab, sondern auch auf Kontingenzbewältigung, Institutionskritik, sowie Zwischen- und Handlungsspielräume. Die Praxis des Splitter Orchesters lässt sich deshalb auch als Berlin-Reductionism bezeichnen, als eine Reduktion auf und Reflexion über die physischen und politischen Bedingtheiten von Klangerzeugung. Kein Wunder also, dass das Ensemble für sein Jubiläum auf Stille setzte, die Grundbedingung einer jeden Soundproduktion. Stille ist nicht gleich Stillstand, auch wenn sich das während der Coronapandemie zeitweise so anfühlte. Was wir vielmehr während der *Code of Silence*-Konzerte sahen, waren unterschiedliche Formen des Zuhörens nach, vor und während der Improvisationssessions.

Das Splitter Orchester ist ein selbst-organisiertes Ensemble und bezieht akustische Instrumente, elektronische Geräte und selbstgebaute Klangkörper mit ein. Seine 22 Mitglieder folgen keinen Partituren, sondern improvisieren als Gleichgestellte, auf Basis ihrer spezifischen und sehr unterschiedlichen Soundpraktiken. Im Rahmen von *Code of Silence* war das allein durch die Anordnung im Raum zu erkennen: Die Musiker*innen saßen nicht, wie in einem traditionellen Orchester zum Publikum hin gerichtet, sondern spielten in einer losen Kreisordnung zueinander gewandt, sowie in die überall im Raum aufgestellten Mikrophone und Kameras.

Während *Code of Silence II* fing Simon James Phillips an, eine Swingmelodie auf dem Konzertflügel zu spielen, gefolgt von einem rhythmischen Klatschen des Perkussionisten und der Querflötistin, die kleine Objekte durch ihr Instrument rieseln ließ. Nach der ersten Improvisationssession setzten sich die Musiker*innen schweigend neben ihre Instrumente und hörten dem Gespielten zu. Dann gingen

sie, ohne verbale Absprachen zu treffen, in die zweite Improvisation über. Wieder tauchte die Swingmelodie auf, diesmal begleitet von Klarinette und Kontrabass. Sie wurde zitiert, dann von Befreiungsschlägen des Schlagzeugs unterbrochen und schließlich in einen ganz anderen Rhythmus überführt. Das Feedback zwischen Aufzeichnung und Live-Improvisation führte während der Konzerte immer wieder zu einer Rekursivität von Probe, Reflexion und Aufführung. Gespielte Sequenzen und Melodien wurden angehört, als Handlungsanweisungen aufgegriffen und in der darauffolgenden Session wiederholt, transformiert und weitergeführt. Sicherlich, Zuhören ist eine situierte Praxis, die an partikulare Körper im Raum und an individuelle Fähigkeiten, Perspektiven und Erfahrungen geknüpft ist. Wir hören nie dasselbe, aber trotzdem drängte sich die Aufzeichnung als ein gemeinsamer Referenzrahmen auf. Das Wiedererkennen und Verändern von Reaktionsketten wirkte wie eine Verständigung darüber, wer was gehört haben könnte und wie rückwirkend bewertete.



Beim Zuschauen von *Code of Silence* ließ mich der Eindruck nicht los, dass sich hier mindestens zwei unterschiedliche Arten des Zuhörens vollzogen. Der Trompeter Axel Dörner saß bei einem der Konzerte knapp fünfundzwanzig Minuten still und hörte konzentriert zu. Nur ein einziges Mal setzte er sein Instrument an, allerdings nicht um einen Ton, sondern seine bekannten Röchel- und Atemgeräusche zu spielen, die Grundbedingung einer jeden Klangproduktion auf einem Blasinstrument. Dörners Schweigen während der Improvisation basierte auf der Entscheidung, aktiv keinen Ton, sondern Zuhören zu produzieren. Im Performance- und Tanzjargon wird

Anfang und Ende. Ein Bild im Bild. Ein Afterimage. Mein Hin- und Herrücken, mein Seitenblättern und Kugelschreiberklicken konnten der Musik jetzt nichts mehr anhaben.

Seit der Pandemie sind wir es mehr oder weniger gewohnt Live-Acts als Dokumentationen zu rezipieren. Die Zuschauenden sind dadurch unmittelbar getrennt von der Lokalität und oft auch dem Zeitpunkt des Geschehens, was – sofern die jeweilige Streaming-Plattform nur als Übertragungsmedium und nicht als interaktives Interface verwendet wird – die Möglichkeit des Einwirkens und der aktiven Teilhabe verwehrt. Großformatige Gruppenimprovisationen, wie sie das Splitter Orchester



dieses Still-Halten auch als »Holding-the-Space« bezeichnet: Ein Zuhören und Wahrnehmen, das sich als additiv, aktiv und unterstützend versteht und darum weiß, dass Stille auch eine Form der Kommunikation ist. Das Zuhören der Ensemblemitglieder während des Abspielens der Aufnahmen suggerierte eine andere Qualität: Die Musiker*innen nahmen passive Posen des Anhörens ein. Sie setzten oder legten sich neben ihre Instrumente, teilweise mit geschlossenen Augen und verschränkten Armen, und wurden zu Zuhörenden auf der Bühne. Und auch ich lehnte mich in meinem Stuhl zurück. Das, was wir jetzt hörten, war eine Rückschau mit einem klaren

von Beginn an verfolgt, zeichnen sich aber gerade durch die Interaktion zwischen Musiker*innen und Zuschauenden aus. Die Performenden können unmittelbar auf Informationen im Raum, auf Stimmungen und Geräusche reagieren. Dieser kommunikative Eigenanteil der Zuschauenden und die Möglichkeit der Bezugnahme codiert das Verhältnis von Menschen auf und vor der Bühne als eine aktive Wechselbeziehung, als ein kontinuierliches Aushandeln von Teilhabe und Ausschluss. In einem Interview deklarierte Howard Skempton, Komponist und Mitglied des experimentellen Musikensembles Scratch Orchestra, »Improvisation, it's all about listening«. Dass das



Zuhören nicht nur die Beziehungen zwischen den Musiker*innen, sondern auch zu den Besucher*innen strukturiert, wurde während *Code of Silence* ersichtlicher denn je. Die Anleitung zum Zuhören etablierte Dokumentation ↔ Anhören auf der einen Seite, und Improvisation ↔ Zuhören auf der anderen Seite und markierte je unterschiedliche Ausprägungen des Performenden-Zuschauenden-Verhältnisses. *Code of Silence* erinnerte so auch an die Fragilität und Bedingtheit dieses Verhältnisses, die uns in den letzten zwei Jahren von den Konsequenzen der Coronapandemie so brachial vor Augen geführt wurden.

Gleichzeitig verknüpfte die Konzertreihe Liveperformance und Dokumentation auf produktive Weise und stellte die je spezifischen Rezeptions- und Interaktionsmöglichkeiten in den Fokus. Dem ephemeren Charakter der Improvisation und Echtzeitmusik wurde dadurch Tonaufzeichnung und Filmmitschnitt gegenübergestellt, welche die Jubiläumskonzerte nun auch für die digitale Distribution und die Rezeption zu Hause am Laptop

verfügbar machen – nochmals eine ganz andere Form des Zuhörens. Bei den Filmaufnahmen bestimmte die Kamera unseren Blick. Wir sehen Closeups von hell ausgeleuchteten Musiker*innen, können ihnen von hinten über die Schulter blicken und ihre Handlungen ganz nah verfolgen. Rauschen und Stimmengewirr. Ein Cut. Die Kamera springt auf Marta Zapparolis Hände am Mischpult. Dann ein Schrappen und wieder ein Cut. Wir sehen einen Metallstick, der von außen an den Streben einer großen Trommel entlangfährt. Das Bild passt zum Sound. Auf der Zeitleiste fange ich an, nach vorne und hinten zu springen und mir noch mal alles ganz genau anzuhören. Ich verstelle die Geschwindigkeit und sehe mir die Musiker*innen nun in Slow Motion an. Aber das Aufregende der Konzerte, die Offenheit und Performativität der Improvisation, kann ich mit dem Vimeo Video nicht nachempfinden. ■

Anneliese Ostertag arbeitet zwischen kuratorischer Praxis, performativer Kunst und kritischer Anthropologie in Berlin und Frankfurt.

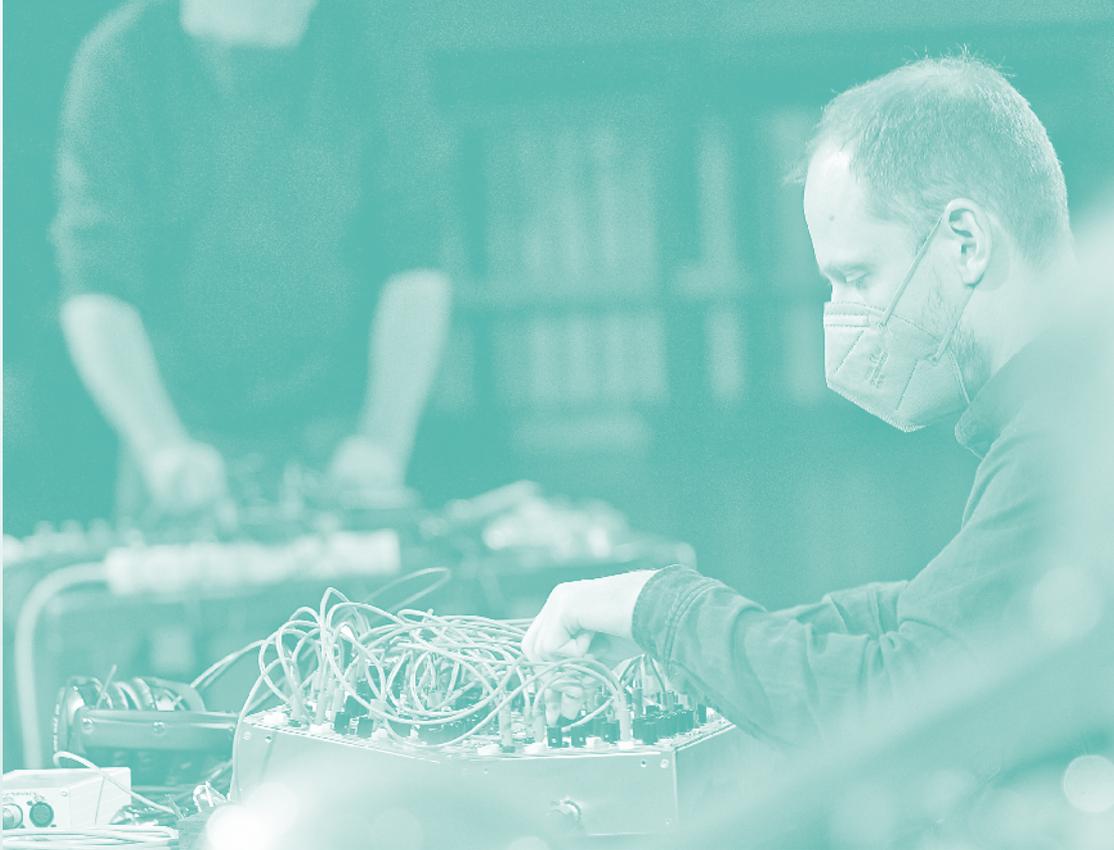












Code of Silence III/III

ursprünglich geplant für 24. und 25. Februar 2021,
musste verschoben werden

23. März 2021, Arbeits- und Probenstag

24. März 2021, Aufnahme

CoS III/III (17 Musiker*innen)

Liz Allbee | Trompete, Boris Baltschun | Elektronik, Burkhard Beins |
Schlagzeug, Anthea Caddy | Cello, Anat Cohavi | Klarinette, Axel Dörner |
Trompete, Kai Fagaschinski | Klarinette, Robin Hayward | Tuba, Steve
Heather | Schlagzeug, Chris Heenan | Kontrabassklarinette, Mike Majkowski |
Kontrabass, Matthias Müller | Posaune, Morten J. Olsen | Schlagzeug,
Simon James Phillips | Klavier, Julia Reidy | Gitarre, Michael Thieke | Klarinette,
Sabine Vogel | Flöten

Video



Dem Zuhören zusehen

IRENE LEHMANN

Wie viele andere wurde auch das Projekt *Code of Silence* von sich stetig verändernden Regeln zur Pandemie-Bekämpfung eingeholt, die es sowohl in der Durchführung als auch in seiner Bedeutung stark veränderten. Dies hängt im großen Maße mit der Stille, dem Nicht-Kommunizieren und Zuhören zusammen, das im Zentrum des Projekts steht und deren Bedeutungen sich mit der Pandemie zeitweilig ins Gegenteil verkehrten.

Code of Silence lässt sich am besten als Score beschreiben, der sowohl die Vorgehensweisen der Musiker*innen in Probe und Konzert, als auch die Beziehung zum Publikum strukturiert. Es ist naheliegend, dass ein Ensemble wie das selbstorganisierte Splitter Orchester Scores ersinnt, um Strukturen für die Zusammenarbeit zu finden. Scores wurden in der Musik, in Performancekunst und im konzeptuellen Tanz entwickelt. Sie lassen sich

als Handlungsanweisungen, als komponierte Strukturen begreifen und teilen insofern einige Eigenschaften mit Partituren. *Code of Silence* generiert in der Reduktion des Sprechens während den Proben neue Herausforderungen, die zu neuen Möglichkeiten führen. Der Zusammenschluss von Composer-Performer-Improvisierenden, greift nicht auf etablierte organisatorische Ordnungen des Musikbetriebs zurück, sondern es werden Modi der Zusammenarbeit entwickelt, die darüber hinausweisen. Dies geschieht im Medium der experimentellen, improvisierten Musik, deren besondere Stärke darin liegt, spontaner auf die Umgebung und Situation zu reagieren als es die komponierte Musik vermag. Die Qualität dieser Musik, momentane Stimmungen zum Ausdruck zu bringen und im Ausdruck zu verändern, und damit einen Ort zu schaffen, an dem Zuhörer*innen ihren eigenen Gedanken

und Gefühle im Kontrast oder im Mitschwingen nachspüren und diese reflektieren können, wurde in der kunstbezogenen Pandemiepolitik weitgehend verkannt.

Im Zentrum von *Code of Silence* steht die Beziehung von Zuhören und Spielen. Dies betrifft sowohl die Musiker*innen untereinander als auch das Publikum und findet sowohl in den Proben als auch im ersten Konzert statt. Abweichend zur gewöhnlichen Konzertsituation werden Phasen des Spielens aufgenommen und dann gemeinsam angehört. Die selbst auferlegte Stille sollte die Tendenz, den jeweils anderen Vorschlägen über Veränderungen zu unterbreiten, blockieren und die Konzentration auf das eigene Spiel lenken: wie lassen sich hier Änderungen vornehmen, neue Elemente einfügen, die bisher fehlten, das Material in andere Richtungen entwickeln?

Interessanterweise hatte die Praxis des gemeinsamen Anhörens, und mit dem Gehörten im Kopf weiter zu denken und zu spielen für alle Musiker*innen, mit denen ich Gelegenheit hatte zu sprechen, zur Folge, dass sie genauer

Stille bleibt auf der Ebene
der Kommunikation,
als Leerstelle, die durch
Reflektion, durch
Gesten auf andere Weise
bespielt wird.

auf die anderen und sich selbst achten konnten. Sogar ein häufiges Problem der Musiker*innen mit lauten Instrumenten ließ sich auf diese Weise ungeahnt bearbeiten. Denn oft können die anderen aufgrund der Lautstärke oder ungünstiger Positionen im Raum nicht wirklich gehört, sondern mehr aus Erfahrung imaginiert werden. Jenseits dieser praktischen Ebene geht es bei *Code of Silence* jedoch weniger darum, zu einem möglichst optimierten

Hören zu gelangen, sondern vielleicht eher darum, sich der Diversität des Hörens bewusst zu werden, das von so vielen verschiedenen Faktoren abhängt. Auf der Ebene des Publikums gibt es eine weitreichende Praxis der Berliner Experimentalszene, den Zuhörenden verschiedene Hörpositionen zu ermöglichen, doch dass auch die Erfahrungen der Musiker*innen in den Blick kommen, ist eine neue Qualität von *Code of Silence*.

Dadurch, dass *Code of Silence* das gemeinsame Hören fokussiert, rückt die Beziehung der Musiker*innen zueinander und zum Publikum ins Zentrum. Fotografien des ersten Konzerts im September 2020, das noch mit Publikum stattfinden konnte, lässt sich nachvollziehen, dass Musiker*innen und das Publikum verschiedene Positionen und Gesten des Hörens einnahmen, die mich aus einer musiktheaterinteressierten Perspektive besonders faszinierten. Umso mehr, als dieselben Posen und Gesten sich auch in den Proben beobachten ließen.

Obwohl *Code of Silence* auf der offensichtlichen Ebene das Hören ins Zentrum stellte, entwickelte sich paradoxerweise aus der Situation des Hörens eine Form der Theatralität, eine spontan entstehende Choreografie aus Gesten und Positionen des Zuhörens. Über mehrere Proben und Konzerte hinweg entfaltete sich für mich beinahe eine Typologie des Zuhörens, die mich gerade ob ihres offensichtlich ungeplanten Entstehens sehr beschäftigte. Ich beobachtete die vornüber Gebeugten, die in sich Kauernden neben den sich mit hinter dem Kopf verschränkten Armen Ausstreckenden, und einige sich vollständig auf dem Boden Ausbreitenden. Die inzwischen wiedereröffnenden Konzerthäuser bieten sicher die Möglichkeit, diese Typologie zu erweitern, und soziale Prägungen und Zurschaustellung besonders intensiven Hörens zu finden. Doch auch im disziplinierteren Rahmen der Konzerthäuser lässt sich in den Positionen des Hörens auch ein somatischer Impuls erkennen, eine Balance zwischen der Abschirmung von der Außenwelt, die ihr deutlichstes Zeichen in



den geschlossenen Augen findet, wie auch die Öffnung eine*r Anderen gegenüber, die in der ethischen Dimension des Zuhörens begründet ist.

Doch was ist mit der Stille in *Code of Silence*? Stille als eine besondere Farbe des Klangs, deren Bedeutung für die Neue Musik (und Samuel Becketts Stücke) in ihrem Facettenreichtum beschrieben wurde (z.B. bei Regine Elzenheimer), die in jedem Kontext anders klingt, vom sogenannten beredten Schweigen zur Ungewissheit, ob die Möglichkeit des Sprechens nicht gänzlich abreißen könnte – nicht zu vergessen die technischen, analytischen Aspekte der Stille die schlicht in Opposition zu Klang gesetzt werden können.

In *Code of Silence* wird keine dieser Möglichkeiten gewählt, da während des Nicht-Musizierens Aufgenommenes zu hören ist. Stille bleibt auf der Ebene der Kommunikation, als Leerstelle, die durch Reflektion, durch Gesten auf andere Weise bespielt wird. Sie erscheint als Zuhören. Durch die Wahrnehmungsverschiebung, die *Code of Silence* bei Musiker*innen und Zuhörenden hervorbringt, wird nach und nach sichtbar, dass während der Phasen des Musizierens keineswegs

andauernd alle in Aktion sind. Vielmehr sind über lange Passagen hinweg oft nur wenige, einzelne Instrumente zu hören, während andere gleichzeitig aufmerksam zuhören, zu späteren Zeitpunkten dazukommen, den Faden aufnehmen, ihn auf ihre Weise weiterspinnen.

Die Stille als Aspekt eines Scores des Splitter Orchesters ist zunächst unerwartet, da die 24 Musiker*innen durchaus auch für die lauten, rohen Klangmassen bekannt sind. Diese Qualität ihres Spiels, das sich zu hohen Intensitäten über längere Passagen hinweg aufbaut, in denen die Spannung steigt und sich die Rauheit der umgebenden Stadt ihren Ausdruck sucht, lässt die Gruppe keineswegs hinter sich. Doch auf die langsame Verflechtung von Texturen zu dichteren, dickeren Geweben bis hin zu massiven Klangflächen folgen längere Momente, in denen die leisen Klänge erscheinen, in denen Klang brüchig wird, sich ausdünn, schließlich verweht.

Auf dieser Ebene der immer neuen überraschenden Prozesse, Klänge und melodischen Gestalten, die sich nach und nach entwickeln, liegt für mich auch jenseits von *Code of Silence* eine reizvolle Ebene der Echtzeitmusik, in der sich Hören und Sehen verbinden, und zu einer

Sorte von musiktheatralen Wahrnehmungsmodus einladen. Der Begriff der Theatralität ist nicht nur eine lineare Bezeichnung für Dinge, sondern impliziert eine gesellschaftliche Ordnung, ein theatrales System, das sich in jeder kulturellen und historischen Situation unterschiedliche zusammensetzt. Es bestimmt sich nicht nur über das, was gezeigt wird, sondern umfasst auch das tabuisierte Sehen, das der Geschichte des Musizierens und der Disziplinierung des Hörens inhärent ist.

Die experimentelle und improvisierte Musik ist in doppelter Weise mit dem theatralen Aspekt verbunden, die sich auch in *Code of Silence* wunderbar nachvollziehen ließ: das Beobachten von besonderen Gegenständen, die zur Klangerzeugung genutzt werden, die

Code of Silence hat
auf paradoxe Weise
die Notwendigkeit
von live erfahrbarer
experimenteller Musik
verdeutlicht.

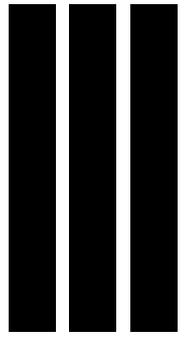
besonderen Spielweisen. Am sinnfälligsten hierfür sind zweifellos die zahlreichen Gegenstände der Perkussionisten, die immer wieder für Überraschung sorgen. Doch nicht nur die große Trommel von Morten Olsen kann in immer schnellere Bewegung versetzt werden, sondern auch der Kontrabass von Majkowski und das Cello von Anthea Caddy, den Klang auf diese Weise verzerrend und ungewohnt im Raum verteilend. Alle Variationen von Blasinstrumenten sind zu hören, die mit und ohne Mundstück, mit und ohne Dämpfer gespielt werden, so dass auch hier immer neue Möglichkeiten entstehen. Die akustischen Experimente werden ergänzt durch elektronische Geräte, denen ihre eigenen Klänge entlockt werden. Die Improvisation, die mit Mustern

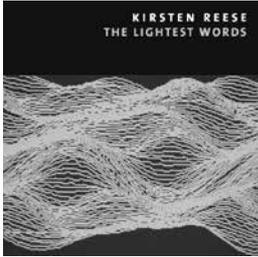
des Bekannten und Überraschenden spielt, regt immer auch die Neugier an, die Interaktionen zu verfolgen, zuzuordnen, und verbindet selbst die Sinne des Sehens und Hörens miteinander.

Die dokumentierten Konzerte verdeutlichen, wie sehr Film ein gänzlich anderes Dispositiv erzeugt als die theatrale Dimension des Musizierens. Die Notwendigkeiten der Aufnahme steht einer Interaktion zwischen Hörenden und Spielenden eher entgegen, da das Publikum möglichst nicht-präsent werden soll. So wie Sichtbarkeit anders konfiguriert wird, entsteht auch hinsichtlich der Musik in solchen Situationen die Tendenz einen möglichst reinen Klang für die Aufnahme zu erlangen. Auch dabei stört die Geräuschhaftigkeit eines anwesenden Publikums so sehr wie bei Kunstdrucken in einem Katalog. Doch die Pandemie zeigt uns, dass die multisensorische Wahrnehmung im Konzert- und Theaterraum nicht mittels einer Dokumentation übermittelt werden kann, nicht einmal mit den technischen Mitteln der Digital Concert Hall der Berliner Philharmoniker. Die reizvollen Verschiebungen und Mischungen der sinnlichen Wahrnehmung werden von den technischen Medien präfiguriert und oft fixiert, wenngleich sich von der spezifischen Situation ablösbare Elemente von Musik dokumentieren lassen. Die Aufgabe für die Aufnahmeteams, insbesondere die Dokumentation der experimentellen Szene zu leisten, etwas von dem einzufangen, was in den Phasen der Lockdowns trotzdem stattfand, ist gewiss nicht zu unterschätzen.

Code of Silence hat auf paradoxe Weise die Notwendigkeit von live erfahrbarer experimenteller Musik verdeutlicht, und ist ein Experiment, von dem es spannend wäre, es in den hektischen nicht-pandemischen Zeiten weiterzuverfolgen, für die es entwickelt wurde. In Räumen, in denen Stimmungen und die unfotogene vertraute Präsenz des üblichen Publikums zur Entfaltung kommen. ■

POSITIONEN





C D

The Lightest Words

Kirsten Reese

World Edition

Kirsten Reeses monografisches Album *The Lightest Words* enthält drei ganz verschiedene Stücke. Gemeinsam ist ihnen, dass sie in enger Zusammenarbeit mit den Musikern entstanden sind und um einige Qualitäten ›bereinigt‹ werden mussten, die auf dem Album in rein akustischer Form nicht funktionieren – nämlich Räumlichkeit, Installation, Performance. Dennoch bekommt man viel zu Hören.

Der erste Eindruck ist sehr erfreulich. Das Album öffnet sich mit *the lightest words had the weight of oracles* für E-Gitarre und Synthesizer. Inspiriert von dem alten Fairlight CMI, einem der ersten digitalen Synthesizer und Sampler, der in 1979 eingeführt wurde, weckt das Stück Assoziationen und eine Aura der Frühzeit des Digitalen. Es besteht aus 13 Miniaturen, die sich in ihrem Charakter unterscheiden und gleichzeitig ähneln. Die beiden Instrumente funktionieren dabei eher parallel als zusammen. Der angenehme Klang der E-Gitarre, die immer ruhig und mezzopiano Quasi-Jazz-Melodien spielt (Seth Josel), wird von Zeit zu Zeit mit einem komisch anmutenden elektronischen Sound (Sebastian Berweck) durchbrochen; irgendwo zwischen den Soundeffekten erster elektroakustischer Kompositionen, alter Computerspiele und deren Systemklänge.

Das zweite Stück, *KSH – Porträt des Pianisten als junger Mann*, ist ein Soloperformance für Klaus Steffes-Holländer (der Titel ist eine Abkürzung seines Namens). Es mischen sich verschiedene instrumentale und konkrete Klänge (Gießen von Wasser in eine Metallschüssel, ein Tennisball, Vogelgezwitscher, Schlagzeug), Zitate aus der Musikliteratur des 20. Jahrhunderts (Ich habe Stockhausens *Klavierstück* gehört) und Textfragmente wie Thomas Bernhards *Der Untergeher*. Dazu kommen noch die ›geheimen Aktionen‹ auf der Bühne wie Schritte rund um das Klavier. In der Originalfassung ist das Stück inszeniert. Auf dem Album sieht man die Performance natürlich nicht, die Narration des Stücks ist aber genug suggestiv. Die Klänge und Geräusche regen die Fantasie wie ein Hörspiel an. Es geht um eine introspektive, melancholische Autoreflexion des Pianisten über sein Leben und Werk.

Das letzte Stück *inyib* für das Ensemble Zeitkratzer ist aus einer Klanginstallation für sechs räumlich angeordnete Musiker*innen und fünfzehn Lautsprecher, zwischen denen das Publikum wandert, entstanden. Die Aufnahme des 2002 uraufgeführten Stücks stammt jedoch nicht von der Uraufführung, sondern ist eine Studioproduktion. Der Titel des Stücks ist der Begriff der Aborigines für ›Kratzen‹. Die Musik bezieht sich stark auf das Ensemble und dessen Philosophie, die man kurz als Unschärfe zwischen Komposition und Improvisation, Akustik und Elektronik, Aufführen und Komponieren fassen könnte. »*inyib* ist nicht organisierter Klang, es ist die Organisation texturaler Heterophonie«, schreibt Reinhold Friedl, der Pianist des Ensembles in einem Begleittext. Die Musik entwickelt sich hauptsächlich aus unterschiedlichen Geräuschen, zwischen denen gelegentlich einige Instrumentalklänge durchbrechen. Es ist sogar schwierig zu sagen, welche Instrumente gespielt werden. Die Charakteristika der Klänge sind zusätzlich durch die Aufnahmen von Klanglandschaften, undeutlichen, stark filterten Sprechstimmen, Telekommunikationssignale usw. verwischt. Die musikalische Narration ist dynamisch und spannend.

Die CD begleiten ausführliche Besprechungen aller Stücke von Christian Grüny, Christa Brüstle und Reinhold Friedl sowie ein Interview mit der Komponistin; man hat die Möglichkeit die Kontexte aller Kompositionen besser zu verstehen. Wenn man aber von der Musik nicht viel weiß, hört sie sich schön an – was auch reicht.

Monika Pasiecznik

F E S T I V A L

Memories in Music

6.–9. Mai und 6.–7. August 2021, Berlin

Vor einigen Jahren, das Akademie-Personal war nach Veranstaltungsende in der damals noch einladenden Wirtschaft am Hanseatenweg zusammengekommen, deutete eine Angestellte in Richtung der schwarzen Barcelona-Liegen im ersten Stock und verriet mit vom Wein gelöster Zunge in einer Mischung aus Trotz, Nostalgie und Resignation: »Auf all diesen Couchen wurde schon ...!«

Die AdK erinnert sich gern an wilde Zeiten, als man noch nicht qua Gesetz zur »Repräsentation des Gesamtstaates auf dem Gebiet der Kunst und Kultur« verpflichtet war. Der Konflikt zwischen Avantgarde und Verwaltung, zwischen Widerständigkeit und repräsentativer Versteinerung schwelte schon immer, doch mit Übernahme durch den Bund hat eine Seite mächtige Freunde bekommen. Umso spannender zu sehen, wie sich das Festival »Memories of Music« entwickeln würde, das die Sektion Musik anlässlich des hauseigenen Schwerpunktprogramms »Arbeit am Gedächtnis – Transforming Archives« auf die Beine stellte.

Das Programmheft blieb vage, der Begriff unscharf. Es sollte um Werke gehen, die »Erinnerungen und Erfahrungen in sich aufnehmen, um sie gegenwärtig zu halten und Veränderung zu bewirken«. Was Erinnerung sei, kann je nach Blickwinkel – neurologisch, psychologisch, kulturwissenschaftlich – unterschiedlich beant-

wortet werden. Bei den Veranstalter*innen bestand aber kein Interesse daran, diesen Einfluss im Gebiet der Musik näher abzustecken. Stattdessen schälte sich ein ganz anderes Thema als tonangebend heraus: die Beschäftigung mit der Kultur indigener Völker, mit außereuropäischer Musik, mit der kolonialen Vergangenheit des Westens. Welch eine Volte!

Erkki Veltheims *October 19th, 1845* und Kirsten Reeses *Cobourg Nets* erzählten zum Festivalsauftakt vom Brandenburger Ludwig Leichhardt, der einst den australischen Kontinent erforschte. Veltheim kontrastiert ein rituelles »manikay« des australischen Yolngu-Stammes mit historischen Aufnahmen aus der Oper *Tannhäuser*, die zur Zeit von Leichhardts bedeutendster Expedition zur Uraufführung kam. In Umkehrung des historischen Machtgefälles ordnet der Komponist Wolframs Arie »O du mein holder Abendstern« dem Tonsystem des »manikay« unter. Auch Reese, deren Arbeit Leichhardt als Namensgeber einer Heuschreckenart in den Fokus rückt, hat den Anspruch auf kritische Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe durch einen eigens publizierten *Mind Maps Folder* bekräftigt. Leider geriet die Prämisse durch die Insekten-Kostüme des Ensemble Adapter, die die Auf-führung in Gefilde verharmlosender Putzigkeit lenkten, in Schiefelage.

Da der Hanseatenweg coronabedingt verschlossen blieb, musste der Mai-Teil des Festivals den Konsumgewohnheiten am heimischen Bildschirm angepasst werden. Die Zusammenarbeit mit der samischen Sängerin Katarina Barruk, die »imaginäre außereuropäische Kultur« (Thomas Kessler) des brasilianischen Instrumentenbauers Walter Smetak, auch das Werk des Bolivianers Carlos Gutiérrez Quiroga wurden teilweise in vorproduzierten Filmen vermittelt, bei denen die visuelle Gestaltung stets hinter dem Anspruch der Tonspur zurückblieb. Es waren die Live-Streamings, die die Sehnsucht schürten, dem Tiergarten spontan und unerlaubt einen Besuch abzustatten, z.B. wenn Ernst Surberg in pittoresker Gartenkulisse den Hirten am Stage Piano gab oder –

eine Installation nach Guilherme Vaz' *Sinfonia dos Ares* – acht mechanisch betriebene, auf Mikrofonständer gepfropfte Maracas in der Dunkelheit des Gräsergartens einen beklemmenden Vorgeschmack auf eine posthumane Welt boten.

Auch als das Festival am 6. August mit der Ko-Produktion »Voice Affairs« in die zweite Runde ging, hatte man nicht das Gefühl, die Themen Archiv oder kulturelles Gedächtnis würden irgendwen ernsthaft interessieren – Hauptsache wieder richtige Konzerte! Vor allem Aya Metwallis *cabaret macabre* traf nach anderthalb Jahren coronabedingter Vereinzelung einen Nerv. Die Bühne war zum Nachlokal umgestaltet (stilecht mit Barcelona-Liege), in dem die Neuen Vocalsolisten eine aktuelle Version von Hoppers *Nighthawks* nachstellten, während der Sologesang der Komponistin sich in eine rituelle Anrufung von Nähe und unverblühtem Begehren steigerte.

Im Zentrum des Abschlusskonzerts stand das Werk von Akademiemitglied Walter Zimmermann, der nun exemplarisch für die thematische Ausrichtung von »Memories in Music« erhalten sollte. Kein leichter Job, nachdem das Programm bislang in eine ganz andere Richtung galoppiert war. Seine Methode, gesammelte Erfahrungen – z.B. des Hirtengesangs aus der ägyptischen Oase Siwa – kompositorisch zu vergegenwärtigen, schien genauso individuell wie bei den anderen Musiker*innen des Abends auch und zum Glück alles andere als paradigmatisch. Neue Impulse, über das Thema des Speicherns in Musik explizit in Musik nachzudenken, bot eher Annette Schmucki. Ihr *repeat one_two* spielte mit der Frage, wie sich in Dauerschleife gespielte Lieblingslieder ins Gedächtnis eingraben, auf einen bislang negierten musikpsychologischen Aspekt an.

Der Titel »Memories in Music« taugte für einen Abend, dem Festival als Ganzem war er aufoktroziert. Während nach außen hin so getan wurde, als würde man zum sektionsübergreifenden Themenschwerpunkt beitragen, segelte man unbekümmert unter falscher Flagge und legte ein Programm auf, das

durchaus interessante postkoloniale Perspektiven verhandelte. Indem man Schnittmengen aber nur behauptete, wurde man keinem der beiden Themen annähernd gerecht. So herrschte der Eindruck vor, dass es letztlich vollkommen egal war, ob das Programm in sich konsistent sei oder zu tiefere Erkenntnissen Anstoß gebe. Ums Publikum jenseits der Altbekannten schien man sich nicht scheren zu müssen. Obwohl oder weil es sich um die AdK handelte, ist die Frage.

Fabian Schwinger

F E S T I V A L

Wiener Festwochen

Mai–September 2021

Als eines der ersten großen Volksfeste 1951 im noch besetzten Wien der Nachkriegszeit gegründet, gelten die Wiener Festwochen unter der nunmehrigen künstlerischen Leitung von Christophe Slagmuylder nach wie vor als eines der arriviertesten spartenübergreifenden zeitgenössischen Kunstfestivals in Österreich. In ihrer gebührenden 70-Jahr-Jubiläumsausgabe wurden die Wiener Festwochen 2021 zu Festmonaten ausgeweitet.

Die Eröffnung fand traditionsgemäß am Wiener Rathausplatz, pandemiebedingt noch ohne großes Publikum, als Liveübertragung ins öffentlich-rechtliche Fernsehen statt. Im Stillesein der diversesten Formationen der heimischen Musiklandschaft wurde dabei auch mit kritischen Anklängen in Richtung Politik nicht gespart. Die Popsängerin Mira Lu Kovacs etwa machte mit ihrem Outfit, auf dem der grell-leuchtende Schriftzug »Stop Femicide« zu lesen war, auf den Umstand aufmerksam, dass Österreich der traurige Spritzenreiter in der EU ist, in dem mehr Morde an Frauen als an Männern verübt werden (mit Stand September sind es 21 allein in diesem Jahr). Höhe- und Schlusspunkt des Eröffnungsabends bildete Florentina

Holzingers amazonengleicher Festzug zu den düster-schaurigen Songs »Sugarbread« und »Marche Funèbre« von Soap&Skin. Inspiriert durch den 1929 von Rudolf von Laban inszenierten *Festzug der Gewerbe* räkelten sich nackte Performerinnen auf langsam vorbeiziehenden Autos, ritten Rodeo, liefen auf Laufbändern und bekämpften sich in Stuntmanier, bis das Kunstblut nur so strömte. Ein mit dystopisch-schönen Akzenten getränkter Startschuss zu einem mehrmonatigen Produktionsreigen, in dem Corona dann zumindest im Hinblick auf die Publikumsauslastung an den diversen Spielorten in ganz Wien keine Auswirkungen hatte.

Ein Herzensprojekt des Intendanten Christophe Slagmuylder war etwa die Neuproduktion von *Pierrot Lunaire* unter der Regie von Marlene Monteiro Freitas im Museumsquartier. Schönbergs untrennbar mit der Geschichte Wiens verbundenes Melodram erfuhr mit dem Klangforum Wien unter der Leitung von Ingo Metzmacher eine polarisierende Neudeutung. Das Publikum war um die zentral positionierte Bühne platziert, wodurch sich höchst individuelle Blickwinkel auf das Geschehen eröffneten. Zu Beginn wurde die Klaviatur auf einer Bahre hereingeschoben, um nach den Klängen von Prince' »Nothing Compares 2 U« der Festschreibung und Identität des Pierrots nachzuspüren. Als eine in ein Birett und liturgisches Gewand gehüllte Priesterin verkörperte Sofia Jernberg in herausragend zarter Deklamation die Figur. Zwischen den Originalklängen tat sich eine Fülle an szenischen Deutungen auf, die teils zu zwanghaft das Bürgerlich-Hochkulturelle und Klerikale ironisch vorzuführen versuchten. Das Stück überzeugte dennoch in seiner offenen Anlage, die bewusst interpretatorische Möglichkeitsfelder schuf.

F23, eine aufgelassene Sargfabrik, könnte man als prädestiniert für den von Markus Schinwald inszenierten *Danse Macabre* bezeichnen. Zentriert saß diesmal das Publikum, umringt von einer mit Schubladen und Fenstern ausgestatteten, multiperspektivistischen Bühnenkonstruktion. Das Ensemble PHACE unter der Leitung von Lars Mlekusch nahm dahinter Platz.

Von einigen waren nur die Beine, von einigen die Köpfe zu sehen und wieder andere saßen verkehrt mit dem Rücken zum Publikum. Der Tod – Oleg Soulimenko – hier eine groteske Figur, adjustiert im dandyhaften Schlafrock, stattete den jeweiligen Tänzer*innen nach und nach einen Besuch ab, um mit ihnen das Tanzbein in zeitgenössischer Choreografie und ebenso zeitgemäß adaptierten Kostümen (Marie Antoinette trifft Jonathan Meese) zur Musik von Matthew Chamberlain zu schwingen.

Chamberlain komponierte hierzu in den verschiedenen Sätzen einen Facettenreichtum an Zeitkoloriten: Von Fanfaren, Big Band-Stil, mikrotonalen Durchbrechungen, minimalistischen Loops, hochromantischen Kadenzen, Westernmelodien bis hin zu Spieluhrklängen. Ergebnis war ein gelungen ineinander verflochtenes, verspieltes Spektakel von Musik, Performance und bildender Kunst.

Die beiden Premieren mögen als Sinnbild der richtungsweisenden Interdisziplinarität des Festivals mit über 30 Neu- und Koproduktionen im Spannungsfeld zwischen Musik, Theater, Literatur, bildender Kunst, Tanz und gesellschaftskritischem Diskurs stehen.

Monika Voithofer

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

Im Stein
Sara Glojnarčić
30. Juni 2021, Oper Halle

Ein Monumentalwerk von fast 600 Seiten ist der Roman *Im Stein* von Clemens Meyer aus dem Jahr 2013, der im Rotlichtmilieu der 1990er Jahre in einer nicht genau benannten Stadt spielt, die aber erkennbar an Halle/Leipzig angelehnt ist. Viele Stimmen sprechen da in einer Art Stream of Consciousness von der Machtübernahme des Geldes im Osten: Prostituierte, Geschäftemacher, Freier, Zuhälter, Kleinkriminelle, Immobilienmakler.

Die Komponistin Sara Glojnaric hat die vielschichtige Romanvorlage von Clemens Meyer nun für die Oper Halle in ein Musiktheater verwandelt, das per Stream auf der Website des Hauses zugänglich gemacht wurde.

Streaming bedeutet hier nicht einfach nur abgefilmte Bühne, sondern das Video wird in Regie von Michael von zur Mühlen und Bildregie von Martin Mallon mit seiner Vielzahl an Gestaltungsmitteln als eigenständige künstlerische Ausdrucksform eingesetzt. Das wird schon zu Beginn deutlich, als in einer Art Vorspann die beteiligten Personen vorgestellt werden. Vor einem weißen Hintergrund ist die Komponistin Sara Glojnaric zu sehen. Ihr Portrait geht langsam in das von Clemens Meyer über. Während beide halb sichtbar sind, wird der Titel eingeblendet: *Im Stein*. Mit den Mitteln des Videos wird hier zum Ausdruck gebracht, wie im Musiktheater der Anteil von Librettist und Komponistin zu einem gemeinsamen, neuen Ganzen verschmelzen.

Das Portrait von Clemens Meyer, im dunklen Hemd und in einem hellbraunen Sakko, bleibt übrig, und aus seinem Standbild treten nach und nach die Darsteller*innen hervor, ebenfalls in Hemd und Sakko, mit gleicher Frisur und Brille: dem Autor ähnlich und doch eigen, doch anders.

Das Musiktheater *Im Stein* klingt nur in wenigen Momenten nach klassischer Oper mit ebensolchem Gesang. Über weite Strecken wird chorisches gesprochen oder Text geatmet, gekichert und deklamiert. Auch die Musiksprache ist vielstimmig: es gibt zeitgenössisch wirkende Flächen aus Orchesterklang ebenso wie Elektronisches, Rocksongs nach Art der Lässig Singers ebenso wie Countertenor-Gesang. Trotz dieser Vielfalt fügt sich alles zu einem zwar zersplitterten, doch stimmigen Ganzen, das alle Gestaltungsebenen von Video und Theater mit einbezieht – eine Art psychedelischer Video-Fiebertraum in elf Bildern. Zwei Mädchen in Anzügen tanzen an der Stange. Jemand liegt im kalten Licht eines verlassenen Parkplatzes, angeschossen. Zwei Mädchen kichern hysterisch auf dem Weg zu einem Freiertermin. Eine Mädchenband spielt Rocksongs. Jemand singt

das althergebrachte Schubert-Lied vom »Erlkönig«, das, in Zusammenhang mit Prostitution von Minderjährigen gesetzt, plötzlich eine neue Art des Schauderns erweckt. Und der Autor Clemens Meyer selbst als Drag Queen Lady Ecki im goldenen Kleid drifft in einer Rakete weiter und weiter weg ins All.

Die Identitäten in diesem Reigen verschwimmen. Männlich? Weiblich? Subjekt? Objekt? Täter? Opfer? Alle sind ein bisschen alles – und so zeitgemäß das heute wirkt, so problematisch ist es auch. All die Versatzstücke, Zeichen und Anspielungen in dieser kunstvollen Video-Erzählung wirken wie Kostüme, die einfach angezogen und wieder abgelegt werden können. Die Brillen der 1980er, die Frisuren der 1990er, die DDR-Couch mit einem Muster in Orange-Braun – nichts als Mode-Accessoires.

Der Ausverkauf des Ostens, die Baseballschlägerjahre, die Sachsensumpf-Affäre: das hatte brutal reale Folgen für die Menschen aus der ehemaligen DDR. Als Musiktheater umgesetzt wirkt das aber über weite Strecken wie ein Spiel mit Angelegenheiten aus der Vergangenheit, die uns heute nichts mehr angehen, die uns heute nicht mehr wehtun. Es ist schade, dass nach zwei Stunden voller Sound, Bild, Musik, Kostüm, Zeichen, Anspielungen und Geschichten nicht doch noch mehr davon als schmerzlicher Stachel stecken bleibt.

Friederike Kenneweg

A U S S T E L L U N G

We Can Be Heroes Eine Oper in 8 Räumen

2. Juni–1. August 2021, Basis Frankfurt

An der Frage nach dem Opernhaften, danach, was sie in ihrem Kern ausmacht, haben sich schon viele die Zähne ausgebissen. Reicht die reine Behauptung, etwas sei eine Oper, dafür schon aus? Was bleibt übrig, wenn man sie von ihrem Apparat, ihren sie bedingenden

institutionellen Strukturen befreit? Wenn man sie in einzelnen Teilen in einen anderen künstlerischen Kontext bringt?

Die Überführung der Oper in den Rahmen bildender Kunst ist keine neue Erfindung – gerade die Neue Musik hat einen ausgeprägten Hang zum Installativen. Sie birgt aber nach wie vor großes Potenzial, sich produktiv, ja geradezu subversiv mit ihr auseinanderzusetzen, wie die vom Komponisten Hannes Seidl kuratierte »begehbare Opernlandschaft« in dem Frankfurter Ausstellungsraum und Atelierhaus Basis deutlich zeigt.

Das Held*innen-Thema, wie es sich im popkulturell hochassoziativen Titel bereits zeigt, dient zunächst als Türöffner: Die Zuschauer*in agiert als Held*in, indem sie sich spielerisch an der Seite einer Live-Performer*in durch die Landschaft bewegt. Das tritt jedoch relativ schnell in den Hintergrund zugunsten der Reflexion eines ideologisch aufgeladenen, politisch umstrittenen und ästhetisch hochkomplexen Kunstprodukts: der Oper. Der starke selbstreflexive Charakter der Arbeiten betrifft dabei nicht nur opernimmanente Aspekte der Ästhetik, sondern fasst insbesondere strukturelle und institutionelle Bedingtheiten der Produktion von Oper ins Auge. Anders gesagt: Die Arbeiten reflektieren auf einzigartige Weise die Spannungs- und Abhängigkeitsverhältnisse beider Dimensionen.

So bedient sich Christina Kubischs Arbeit eines sehr effektreichen Mittels, das spätestens Karl Kraus zur künstlerischen Methode etablierte: Sie lässt das reine, (beinahe) unkommentierte Zitat für sich sprechen und den präsentierten Gegenstand sich selbst entlarven. Sie lässt eine Performer*in den Artikel »Oper« aus einem Brockhaus-Konversationslexikon von 1903 vorlesen, während die Rezipient*in von einem Ohrensessel aus zuhören darf. Der Text kommt zunächst trocken daher, ergießt sich jedoch zunehmend in Präntention, kunstreligiöser Überhöhung und persönlicher Schwelgerei des Autors. Bei genauerem Hinsehen kommt einem diese Haltung überaus bekannt vor: Sie ist der Selbstdarstellung der

institutionalisierten Oper und ihrer auf Tradition und Konservierung konzentrierten Vertreter*innen von heute nicht unähnlich. So stellt sich die Verlautbarung des Textes in diesem Rahmen als Reflexion eines bildungsbürgerlichen Kunstverständnisses dar, das eher auf Kenntnis und Pflege eines tradierten Kanons abzielt als auf emphatisches Kunsterleben. Die Arbeit verbleibt allerdings nicht auf diese kulturpessimistische Haltung beschränkt, sondern lässt sie auf eine zusätzlich eingespielte Tonspur treffen: auf für die artifizielle Verlautbarung des Operngesangs trainierende Stimmen sowie in Form von Arienfragmenten auf diesen selbst. Den durch den Text repräsentierten Beharrungskräften, die mit schier unlösbarem Griff die Oper als museales Artefakt umklammert halten, stehen – klanglich – höchst virile Bewegungskräfte gegenüber, die über produktive Reibung eine lebendige Auseinandersetzung suchen. Dieses Spannungsverhältnis prägt ungemein den zeitgenössischen stark reglementierten Opernbetrieb mit seinen zu pflegenden Idealen und aufgeladenen Ritualen, wie den Kulturbereich der sogenannten E-Musik im Allgemeinen. Hier gibt es sie anscheinend noch: die sprichwörtlichen einzureisenden Mauern und zu mordenden Väter.

Michael Maierhofs Arbeit problematisiert hingegen die »anderen« großen Themen der Oper wie scheinende Oberflächen, Schminke, Klamotten, Perücken, Dramen und Selbstinszenierung« (aus dem Programmheft). Vor einer fragmentierten Projektion des Fran-Dresher-Nanny-Films *The Beautician and the Beast* – was für ein intermedialer Metakommentar! – wird eines von fünf wählbaren Szenarien aufgeführt. Dabei werden Gegenstände des alltäglichen Lebens wie Plastikflaschen und -becher, Taschenlampen und elektrische Zahnbürsten als Objets trouvés scheinbar zufällig auf einem hölzernen Podest platziert. Im Aufeinandertreffen dieser motorisierten, zum Teil deformierten Objekte entwickeln sich kleine musiktheatrale Szenen: Aus einer kopflosen, dafür mit einem theatralischen roten Folien-Umhang

versehenen Zahnbürste wird eine Primadonna, die in einen hochdramatischen Dialog mit einer ebenso vibrierenden und aufgeregt rotierenden Taschenlampe tritt. Verblüffend, wie schnell das menschliche Gehirn die Leerstellen füllt, die unanimatorischen Gegenstände anthropomorphisiert und ihnen menschliche Eigenschaften zuweist; wie es außerdem vermag, aus dem noiseähnlichen Klangebenen der von den Gegenständen produzierten Laute musikalische Pattern zu erkennen, die im Zusammenspiel eine musiktheatrale Situation ergeben. Nichts davon ist Zufall, alles ›Show‹ – daran lässt der filmische Metakommentar von Anfang an keinen Zweifel. Weshalb es am Ende auch schwer fällt, den Impuls zu applaudieren zu unterdrücken.

Das starke musiktheatrale Momentum der Ausstellung ist es, was begeistert. Es zeigt sich in ihrem ephemeren Charakter, in der Unwiederholbarkeit des sinnlichen Erlebens, aber vor allem in ihrem überall spürbaren, intensiven Erahnen dessen, was Oper ist. Das Versprechen des Kuratorischen als eigenständiger ästhetischer Arbeit löst sich selten so ein wie hier. Wer Seidls Arbeiten kennt, kann auch in der spannungsreichen Konfrontation der Arbeiten an derer dessen eigene künstlerische Handschrift erkennen. Dies ist bemerkenswert, denn das Zusammenspiel der acht äußerst unterschiedlichen Arbeiten namhafter (Klang-)Künstler*innen ergibt durchaus mehr als die Summe seiner Teile. Sie zeigt vor allem auch auf, wie viel besser die Kunst manchmal in der Lage ist, über sich selbst sprechen als jede Kritik und Kunstwissenschaft.

Ulrike Hartung

F E S T I V A L

Mühlenbecker Klanglandschaften

12.–19. Juni 2021

»En miniature« mussten die zweiten Mühlenbecker Klanglandschaften im Juni 2021 stattfinden – um das Festival nicht, wie schon 2020, wegen der Pandemie ganz ausfallen zu lassen. Trotz widriger Umstände hatte das Team um Gisela Nauck, das sich seit 2019 auf die Fahnen geschrieben hat, mit den Mitteln der Musik auf die Klimakrise aufmerksam zu machen, zumindest im Kleinen ein abwechslungsreiches Programm zusammengestellt.

In der Hitze vor der Kirche in Mühlenbeck, die auch dieses Mal wieder als Konzertort diente, war die Klanginstallation *Klängematten: Raumschiff Erde* von André Bartetzki aufgebaut. Die Besucher*innen konnten sich in Hängematten legen und elektronischen Klängen lauschen, die Messungen von der seismischen Aktivität der Erde und die langsamen Veränderungen der Magnetfelder zwischen den Planeten hörbar machten. So frei in der Luft hängend, bot sich hier die Gelegenheit, sich der eigenen Winzigkeit angesichts des Universums bewusst zu werden.

Beim Konzert im Innenraum der Kirche spielte die Natur vor allem als Material für Perkussionsinstrumente eine Rolle. Der Komponist Volker Staub und der Schlagzeuger Alejandro Serregui spielten auf einer durch den Raum gespannten Stahlsaite, ließen ein Schwirrh Holz kreisen und brachten Baumstämme und Steine zum Klingen. Eine Corona-bedingte Besonderheit dieses Konzerts: Es gab eine Live-Schaltung ins ferne Schweden zum Posaunisten Ivo Nilsson und dem Schlagzeuger Jonny Axelsson, die aufgrund der Reisebeschränkungen nicht persönlich anwesend sein konnten. Dank Streaming und vorproduzierter Videos war es möglich, eine Brücke

zwischen dem schwedischen Sommerwald und der Mühlenbecker Kirche zu schlagen und auf diese Weise dennoch gemeinsam Stücke für vier Musiker in Mühlenbeck zu Gehör zu bringen. Vor allem die Interpretation von *Stones* von Christian Wolff, bei dem die Spieler einem offenen Score folgen, wurde durch die Verbindung der Klänge und Bilder aus einem Steinbruch in Schweden mit den live vor Ort erzeugten Steinklängen zu einem besonderen sinnlichen Erlebnis.

Danach konnte man sich »Hörlupen« ausleihen: von Peter Ablinger mit Mikrofonen ausgestattete Kopfhörer, die es einem ermöglichen, sich das Hintergrundrauschen bewusst zu machen, das normalerweise vom Gehirn ausgeblendet wird. Im klanglichen Umfeld der Mühlenbecker Kirche allerdings, die nah an einer großen Straße liegt, verstärkten diese weniger die Natur als Motorengeräusche – etwas, das natürlich auch auf Umweltprobleme aufmerksam macht. Eine Überleitung zum Vortrag über Bienen und Insekten schufen die Hörlupen so aber leider nicht, so dass der wissenschaftliche Vortrag im Festivalprogramm eher unverbunden wirkte.

Über dem Summter See braute sich eine Gewitterstimmung zusammen, als man sich für den Hörspaziergang *Summt!* von Enrico Stolzenburg versammelte. Stolzenburg hatte in Summt und Umgebung Geräusche gesammelt, verarbeitet, geloopt und verfremdet. Die Soundspaziergänger wurden nun mit Soundboxen ausgestattet, von denen diese Mensch- und Natur-Geräusche wieder in die Umgebung eingespielt wurden. Beim Vorbeigehen am Schrebergarten setzte sich aus den vielen Soundquellen ein erstaunlich melodischer Klangteppich aus Rasenmähergeräuschen zusammen. Wasserplätschern klingelte einem vielstimmig in den Ohren. Und beim Betreten einer Lichtung mit Sandstrand, auf der sich trotz des nahenden Gewitters noch einige Badegäste tummelten, war es ausgerechnet das durchdringende Geräusch von Motorsägen, das die Soundspur unerträglich lange bestimmte. Der Wind in den Bäumen, das

nahende Gewitter und die ersten Warnungen auf den Handys führten leider dazu, dass die Konzentration auf den Hörspaziergang nicht ganz ungebrochen aufrechterhalten werden konnte.

Das nahende Unwetter, das die Konzentration auf die Kunst unmöglich macht: vielleicht bot das Festival damit zufälligerweise sogar das beste Sinnbild dafür, was uns gerade mehr und mehr durch die Klimakrise widerfährt.

Friederike Kenneweg

F E S T I V A L

sonotopia – the sonic explorers

Künstlerforum Bonn
10.–18. Juli 2021

Bonn ist eine stille Stadt. Deswegen lädt die Klangkunstreihe *sonotopia* seit 2010 renommierte Klangkünstler*innen an den Rhein und fördert mit dem europäischen Wettbewerb für installative Klangkunst *sonotopia* zudem seit sieben Jahren junge Nachwuchskünstler*innen. Sechs der ehemaligen Preisträger*innen wurden nun erstmals als »sonic explorers« in die Welt geschickt, um den Ort der Klänge auch in Teheran, Dakar und Valparaiso zu suchen. Mit zwei Partnerkünstler*innen und Mentoren vor Ort konnten sie in einmonatigen Residenzen »weit entfernte Kontinente« erkunden und ihre Wahrnehmung »in anderen Kulturkreisen« hinterfragen, wie es auf der Website heißt.

Unter großformatigen Panoramen hört man dann auch gleich klassische Fieldrecordings der Stadtklänge. Doch sind es wirklich die Hupen, Märkte und Motoren, die Muezzine, Glocken oder Wellen, die von den Residenzen erzählen? Wie lassen sich Hörerfahrungen festhalten? Hinterlassen Klänge Spuren? Diese Fragen warf die Abschlussausstellung der zwölf internationalen Klangkünstler*innen im Bonner Künstlerforum auf.

Ein Stein aus dem Pazifik bei Valparaíso taucht in den Rhein. Constanza Alarcón Tennen hat ihn mitgebracht, denn wegen politischer und pandemischer Unruhen musste die Residenz in Chile kurzfristig nach Bonn verlegt werden. Weitere Steine lagern sich um ihn an, werden in Nylonstrümpfe gefüllt und baumeln wie ihre Beine im Fluss. Doch das Treibgut und die drapierten Steine sind ein stummes Archiv der Tage am Rheinufer. Und auch die langen Röhren von Michel Poblete Montoya, die in ein Paar Kopfhörer auf einem Campingstuhl münden, reichen nun nicht mehr in die Tiefen des Flusses, sondern in den ersten Stock des Ausstellungsraumes.

Hier erzählt eine reiche Fotodokumentation auch vom großen Menschaufmarsch auf den Straßen Teherans. Kathrin Lambert hat sich mit einem großen Schaufelrad in die Wasserkanäle der Stadt eingeklinkt und die Straße mit großen Tablettis laut anschwellen lassen. Nun zeugen nur noch die Beulen vom kräftig blechernen Klang. Die Kanäle führen uns weiter in ein altes, ausgedientes Badehaus, dessen wässrige Akustik Kaveh Sattari während seiner Residenz durch Feedback erkundet hat. Plötzlich, bei einem Unfall, erkennt er das vielfach verschachtelte Gewölbe des Badehauses in der Rückseite seines Autoscheinwerfers wieder. Ein objet trouvé, dessen silbrige Kanten die eigenwilligen Echos des Gebäudes spiegeln.

Auch in den herumliegenden Plastikflaschen auf den Straßen Dakars oder in großen blauen Kanistern ist kein Wasser mehr und Anna K. Wane und Martin Tornow quetschen oder schaukeln ihren Resonanzraum. Doch auch die Videodokumentation ihrer Arbeiten benötigt einen Träger. Weniger die dafür nachgebaute lokaltypische Strohütte im Zentrum der Ausstellung, als das kleine Rund einer halben Kalebasse beherbergt Verklungenes. Noch ganz, hat Ismaël Adramé Coly ihren Hohlraum tropfenweise mit Erinnerungen an sein Heimatdorf gefüllt und in der Leere zwischen den Wassertupfern den Lärm der Stadt gestillt. Zerteilt kehrt Nika Schmidt die Intimität der Gefäße nach außen und verbindet je zwei

Hälften mit einem Motor zu Gefährten, die kaum hörbar über die Straßen Dakars und durch den Ausstellungsraum knirschen.

In diesen Hörmuscheln der halbierten Kalebassen zeigt sich, wie seltsam still diese Klangkunstausstellung ist. Doch lenkt gerade dies den Blick auf die Artefakte, die von den Residenzen geblieben sind. In ihrem schlafenden Potenzial lösen die Objekte sich aus ihrem örtlichen Zusammenhang und zwischen den abgeschliffenen Steinen, dem Mühlrad, den Kanistern, Kalebassen und Röhren fließt das Wasser in unerwarteten Verbindungen. Es erzählt nicht nur von einem engen technischen Austausch der Künstler*innen untereinander, sondern lässt auch die allzu plakative klangliche Kartierung anderer Kulturkreise und ihrer Soundscapes hinter sich. Der Klang wohnt in den Dingen, und in ihrer Verpflanzung deuten sie auf einen weniger bestimmten, unhörbaren Ort – sonotopia. Es ist zu hoffen, dass Bonn hören auch weiterhin den Raum bieten kann, um Dinge auszutauschen und Klänge zu verorten.

Am Schalltrichter der Hör-Röhren im ersten Stock stehen drei Ventilatoren. Mit ihrem leisen Wummern tauchen wir wieder ab in den Rhein und hören die entfernten Schiffsschrauben – oder sind es die Wellen des Pazifik?

Karl Ludwig

F E S T I V A L

Heroines of Sound

1.–4. Juli 2021, Radialsystem Berlin

Die achte Ausgabe des Festivals Heroines of Sound fand im Radialsystem statt. Es war die erste Veranstaltung, für die die Türen des Hauses nach knapp einem Jahr des Lockdowns wieder geöffnet wurden.

Gestartet wurde es mit einem Panel, das einer Buchvorstellung gewidmet war: *A Short History of Electronic Music and Its Women*

Protagonists der italienischen Künstlerin und Aktivistin Johann Merrich. Bereits der Titel des Buches weist auf eine Veränderung des Untersuchungsgegenstandes hin: Das Phänomen sind nicht Frauen in der elektronischen Musik – als ob ihre Anwesenheit ein Einzelphänomen wäre –, sondern vielmehr die Geschichte dieses Musikgenres selbst, mit seinen inhärenten weiblichen Protagonisten. Dennoch ist es notwendig, die Existenz von visionären Frauen in der Entwicklung der elektronischen Musik hervorzuheben. Deshalb versucht Lisa Rovner in ihrem Dokumentarfilm *Sisters with Transistors*, der bei dem Festival auch gezeigt wurde, anhand von neun Porträts von Pionierinnen der elektronischen Musik eine neue Geschichte zu schreiben. Aber nicht nur ein Paradigmenwechsel in Bezug auf das Genre ist wichtig, sondern auch ein Perspektivwechsel hinsichtlich seiner Geschichte, die bisher auf einem mitteleuropäisch/nordamerikanischen Narrativ basierte. In diesem Sinne erzählt Johann Merrichs Buch eine neue Geschichte, die auch Strömungen aus Lateinamerika, Japan oder Indien – um nur einige Länder zu nennen – einbezieht. In diesem Zusammenhang geht es einerseits darum, eine weibliche Hauptrolle hervorzuheben, und andererseits darum, einen vollständigen Paradigmenwechsel herbeizuführen.

In dieser Ausgabe des Festivals galt meine Aufmerksamkeit insbesondere einem der roten Fäden in den präsentierten Werke und Podiumsdiskussionen: Klang als ein Element, durch das wir eine Beziehung zur Umwelt und zu uns selbst herstellen können, zum Beispiel durch Zuhören, nicht nur passiv, sondern ebenso als ein Werkzeug oder Impuls zum Handeln.

Es wurde nicht nur die Beziehung zu ›nicht-menschlichen‹ Klängen thematisiert, sondern auch diejenige zu den von uns erzeugten Klängen und die zu unseren Instrumenten im Sinne von Körpern, die gezupft, geschlagen, gestrichen oder geblasen werden können. Hinzu kam der Umgang mit den für obsolet erklärten Medien, wie beispielsweise die Rettung, Reparatur und Wiederverwendung des berühmten

Synthesizers EMS 100 im Elektronischen Studio von Radio Belgrad. Ein weiteres Thema war der tönende, den Raum bewohnende menschliche Körper, einschließlich seiner Beziehung zum virtuellen Raum. In diesem Rahmen kam unweigerlich auch die Idee des Zuhörens als politische Praxis zum Ausdruck; ein Aspekt, den Salomé Voegelin in einer der Podiumsdiskussion ansprach.

Das Musikprogramm des Festivals wurde mit einer Performance des Ensemble Garage eröffnet. Brigitta Muntendorfs *#AsPresentAsPossibleTwo* arbeitet mit einer Projektionsfläche, die groß genug ist, so dass zwei mit Mikrofonen ausgestattete Performer*innen davorstehen können. Auf der Leinwand sind zwei Figuren in Kleidern zu sehen, davor positionieren sich die echten Körper. Ein Spiel der Stimmen sorgt für Verwirrung, Live- und aufgezeichnete Stimmen sind nicht mehr unterscheidbar, was eine Verschiebung des Verhältnisses von Virtualität und Präsenz zur Folge hat. Bereits in den 1970er Jahren verdeutlichte uns Jean Baudrillard in seiner Kritik der Postmoderne dieses Dilemma: Unsere Wahrnehmung der Realität wird von der Massenkultur bestimmt. Darin verwandelt sich die Realität in ein Modell, an deren Stelle treten die Medien und verdrängen sie. Realität löst sich in einer Hyperrealität auf. Wie stehen wir vierzig Jahre später zu diesen Modellen? Ensemble Garage sucht, untersucht und schlägt mögliche Antworten vor: Alle Elemente stehen in Beziehung zueinander, überlagern sich, beeinflussen sich gegenseitig, verwirren und vermischen sich.

Die Klanginstallation *Earth Song* von Åsa Stjerna beschäftigt sich mit der Beziehung zur Welt unhörbarer Klänge. An acht Orten in Deutschland, von Rügen bis zum Schwarzwald, wurden seismografische Bewegungen von Erdbeben aufgezeichnet. Auf der Terrasse des Radialsystems befanden sich acht kreisförmige Holzplattformen, auf denen Besucher*innen stehen, sitzen oder liegen konnten, um die erfassten Daten zu hören und zu spüren. Diese werden in den Klang simulierter Glocken

übersetzt, die wiederum auf Kirchenglocken anspielen – eine Klangreferenz, die die westliche Kultur seit Jahrhunderten als soziales Informationsmittel begleitet.

Mehr wie eine Sonifikation erschien mir diese Arbeit, als ein Dialog zwischen nicht-menschlichen, unhörbaren, geografischen Klängen und solchen, die künstliche Objekte erzeugen. Die Wahl der Glockenklänge stellt eine persönliche, ästhetische und kulturelle Beziehung zur unhörbaren Welt her, aus der sich die Daten speisen. Die Glocken, ihre Klangfarbe und ihre Frequenzen evozieren bei den Hörer*innen bestimmte Emotionen und Assoziationen, als wollte die Künstlerin sagen: Hört zu, es gibt diese Bewegungen der Erde, und es ist schön, sich mit ihnen zu verbinden.

So wie Åsa Stjerna Glockenklänge nutzt, um auf suggestive Weise eine Beziehung zur natürlichen Umgebung sowie zu den Zuhörer*innen herzustellen, nutzt die Künstlerin und Performerin Mary Ocher musikalische Klänge, um die Frage nach der politischen Beziehung zwischen einer privilegierten Kunstwelt und ihrer Umgebung aufzuwerfen. Nach jedem Stück bat die Künstlerin das Publikum um Beifall und baute so eine distanzierte Beziehung zu ihm auf. Ocher versuchte dabei nicht, das Publikum mit ihren Melodien oder Gesten der Intimität zu betören; ihr klares Anliegen scheint es stattdessen zu sein, die politische Identität innerhalb bestimmter musikalischer Praktiken zu betrachten und zu hinterfragen. So nimmt sie an einer Stelle eine Gitarre in die Hand und singt einen Song, der von Joni Mitchell oder Joan Baez stammen könnte, um dann standardisierte Melodien und Beats, die wir als Techno identifizieren, anzustimmen. Mit dieser Strategie und einer gehörigen Portion Humor verabschiedete sich Mary Ocher vom Publikum.

In diesem Jahr würdigte das Festival die Komponistin und Klangkünstlerin Annea Lockwood, die mit einer Klanginstallation, einem 30-minütigen Dokumentarfilm und fünf Klangkompositionen vertreten war – eine der bewegtesten Erfahrungen des Festivals. Ich saß dort, teilte diesen kollektiven Raum mit einem

ausgezeichneten Soundsystem, hörte zu, war aufmerksam. Ich hatte sowohl eine Beziehung zu den ›Anderen‹ als auch zu mir selbst, da ich meinen eigenen Atem hören konnte; ein Umstand, der durch meine FFP2-Maske noch verstärkt wurde. Es entstand eine Konstellation zwischen Raum, Körper, Atem und Bewegung. Der Raum wurde zum Instrument, einschließlich des Raumlüfters. Das Hören – als eine Form, die Beziehungen schafft – und der Klang als Verbindungstück zwischen der Umwelt und uns führen uns zu der Frage: Wie können wir durch Zuhören eine Welt gestalten, die uns gefällt und in der wir besser miteinander umzugehen imstande sind?

Paula Schopf

Aus dem Spanischen übersetzt von Gerardo Scheige

P E R F O R M A N C E

Tino Sehgal

9. Juli–15. August 2021
Blenheim Palace & Gardens
Großbritannien

Ich hatte, naiverweise wie sich herausstellte, immer geglaubt, gegenstandslose Kunst sei irgendwie ›reiner‹ als Objektkunst. Meine Logik beruhte auf der Idee, dass es nichts zu kommerzialisieren gäbe, wenn es keine ›Ware‹ gibt. Tino Sehgal macht gegenstandslose Kunst: lange Performances in Galerien, bei denen er direkt mit den Besucher*innen interagiert. Seine Arbeiten bestehen aus mehr oder weniger immer denselben Bestandteilen (Gruppen von Performer*innen, die sich durch einen Raum bewegen, gesprochene Interaktionen mit Besucher*innen), aber es sind ortsspezifische oder zumindest ortssensible Arbeiten. Seine neueste Arbeit findet im Blenheim Palace statt, einem riesigen Landhaus in der Nähe von Oxford in England, dem Sitz des Herzogs von Marlborough und eng mit Winston Churchill verbunden.

Kein Ort, an dem Kunst gezeigt wird, ist politisch neutral, aber die regressive Politik des Blenheim Palace – als Symbol der Kolonisierung und des britischen Empire und der unverändert brutalen Ungerechtigkeit des britischen Klassensystems – ist ein Aspekt, der nicht ignoriert werden darf. Sehgal's Stück wurde für das Haus und das Gelände um Blenheim Palace geschaffen und findet dort statt, so dass es nicht zu weit hergeholt scheint, ein gewisses politisches Engagement oder Kritik zu erwarten, insbesondere von einem politisch so scharfsinnigen Künstler wie Sehgal. Es gibt aber keine, und Sehgal's ungegenständliche Arbeit reiht sich enttäuschend einfach in das private Kunstprojekt eines reichen Mannes ein. Aber warum hatte ich erwartet, dass Sehgal eine kritische Position einnehmen würde? Mein Fehler war, progressive Politik mit progressiver Ästhetik zu verwechseln. Ich hätte mich an die Geschichte der Avantgarde-Komposition nach 1945 erinnern sollen: Dass Faschisten sie nicht mögen, bedeutet nicht automatisch, dass sie antifaschistisch ist.

Nachdem ich den letzten Rest meines naiven Idealismus abgeschüttelt hatte, genoss ich die Show. Sie ist lustig und berührend, spektakulär und intim. Eine Gruppe von etwa 20 Performer*innen unterschiedlichen Alters, Geschlechts und ethnischer Herkunft bewegt sich wie ein Fischschwarm durch die Gärten und Höfe von Blenheim Palace. Sie tragen normale Kleidung, die locker farblich aufeinander abgestimmt ist; sie könnten fast zufällige Besucher*innen des Hauses sein, haben aber eine vage kollektive Identität. Sie singen gemeinsam: manchmal Arrangements von *A Fifth of Beethoven* von Walter Murphy, manchmal minimalistische Texturen im Stil Laurie Andersons. Sie führen Gruppenchoreografien auf: Mal kreisen sie locker umeinander, mal legen sich alle gemeinsam kreisförmig vor dem Haus auf den Boden, mal verstecken sie sich im Rosengarten. Vier Performer klettern in die Brunnen, um eine langsame und geheimnisvolle Choreografie aufzuführen, begleitet von Orgelmusik, die von einem Musiker im Inneren des Palastes

gespielt wird und aus den geöffneten Fenstern strömt. Auf dem Höhepunkt der Aufführung verstummt die Orgelmusik und Wasser spritzt aus den Brunnen, ein überraschender und fröhlicher Moment.

Gelegentlich lösen sich einzelne Performer von dem Schwarm, um sich mit den Besucher*innen zu unterhalten, und beginnen sofort mit Anekdoten aus ihrem Leben, die in einer freundlichen, naturalistischen Weise erzählt werden, ohne jede Spitzfindigkeit, auf die sich normalerweise eine solche Interaktion stützen würde, und die auf subtile Weise die Antwortmöglichkeiten der Besucher*innen einschränkt. Sie werden in ein intimes und emotionales Gespräch mit einem völlig Fremden hineingezogen. Einige der Gespräche drehen sich um Covid, Lockdowns und die Wiedervereinigung mit geliebten Menschen. Eine Frau erzählt uns von der Zeit, die sie mit ihrer Großmutter vor deren unerwartetem Tod verbracht hat; ein Mann erzählt, wie er versuchte, seine jüngeren Brüder vor seinem betrunkenen Vater zu schützen, der seine Mutter angriff. Es ist sehr bewegend, von Fremden auf diese Weise angesprochen zu werden. Sehgal's Werk bezaubert die Besucher*innen, um sie dann um so stärker zu erschüttern.

Ich vermute, dass wir die einzigen Menschen im Blenheim Palace sind, die nur gekommen sind, um Tino Sehgal's Werk zu sehen. Das Stück bewegt sich spielerisch an der Grenze, an der Kunst aufhört, als Kunst wahrgenommen zu werden. Wir beobachten zwei Frauen mittleren Alters, die sich mit einem der Performer unterhalten; sie haben eine lebhaftige Begegnung mit einem Kunstwerk, von dem sie nicht zu wissen scheinen, dass es ein Kunstwerk ist. Im Inneren des Palastes winden sich zwei Performer mit fest geschlossenen Lippen in extremer Zeitlupe auf dem Boden und führen Sehgal's Stück *Kiss* auf. Ein dienstbeflissener Platzanweiser kommt auf uns zu und sagt: »Lassen Sie mich Ihnen das erklären: Das ist eine Performance, das sind Performance-Künstler«.

Edward Henderson

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

F E S T I V A L

Unsafe + Sounds

18.–19. & 27.–28. August 2021, Wien

Ursprünglich vom Komponisten Matthias Kranebitter ins Leben gerufen, um sein Ensemble Black Page Orchestra zu promoten, scheint sich das Festival Unsafe + Sounds mit seiner siebten Ausgabe zu einer neuen einflussreichen Stimme in der Szene zu entwickeln. Vor einiger Zeit wurde Shilla Strelka in das Kurator*innen-team aufgenommen, und unter dem Einfluss ihrer Erfahrungen, die sie u.a. in der Zusammenarbeit mit Peter Rehberg bei Editions Mego sammeln konnte, zeigt das Festival heute eine Vorliebe für die dunkleren Schattierungen der elektronischen Musik, wobei die häufig überraschende Auswahl der Künstler*innen nach wie vor einen spielerischen Zug aufweist.

An der aktuellen Ausgabe war außerdem Ursula Winterauer, die Leiterin des Labels Ventil Records, als Kuratorin beteiligt. Winterauer war es auch, die die Kirche Zur Heiligsten Dreifaltigkeit als neuen Veranstaltungsort des Festivals vorschlug, eine katholische Kirche im brutalistischen Stil, auf einem grasbewachsenen Hügel in einem Wiener Außenbezirk gelegen. Festivals mit elektronischer Musik, die in Kirchen stattfinden, scheinen etwas typisch Europäisches zu sein, z.B. die beiden Kirchen in Den Haag, in denen das Rewire-Festival stattfindet, oder die Église Saint-Merri in Paris in unmittelbarer Nähe zum IRCAM. Zwei Ziele sollen auf diese Weise erreicht werden: Zum einen sollen kulturelle Veranstaltungen an Orte gebracht werden, an denen aktuelle Kultur eher selten stattfindet, zum anderen soll dem Publikum die Gelegenheit gegeben werden, Musik in einem unerwarteten Kontext zu erleben.

Nachdem für die Kirchengemeinde ein anderer Raum für die Mittwochsmesse gefunden worden war, erhielten die Veranstalter grünes Licht für das Festival. Die Besucherzahl war

auf 80 begrenzt, so dass die beiden ersten Tage in einer sehr intimen Atmosphäre stattfanden – die meisten Teilnehmer*innen waren unmittelbar mit dem Festival verbunden, eine Mischung aus Musiker*innen, Künstler*innen und Freund*innen von Freunden. Die ersten Veranstaltungen begannen am Nachmittag und dauerten bis ungefähr 22 Uhr; gerade noch rechtzeitig, um die letzten öffentlichen Verkehrsmittel zu erwischen. Die Konzerte in der Kirche wechselten sich mit DJ- und Live-Sets unter freiem Himmel ab, was dem Ganzen das Gefühl eines experimentellen Picknicks verlieh. Ich fühlte mich an das Wysing Polyphonic erinnert, das jährliche eintägige Festival des Wysing Arts Center in der bukolischen Landschaft von Cambridgeshire im Süden Englands.

Überschattet wurde das Festival vom kürzlichen Tod Peter Rehbergs. Er war eine Schlüsselfigur in der Welt der elektronischen Musik, die er mit den essentiellen Neu- und Wiederveröffentlichungen seines Labels Editions Mego stark beeinflusst hat. Viele Festivalteilnehmer*innen zollten seinem Werk Tribut: Der Wiener Musiker Robert Schwarz spielte in seinem DJ-Set, das das Festival eröffnete, anschließend Mego/Pita-Veröffentlichungen, die britische Cellistin Lucy Railton widmete ihm ihren Auftritt und die dänische Noise-Musikerin Puce Mary beendete ihr Set mit einem Stück, das sie eigens für ihn komponiert hatte.

Die diesjährige Ausgabe des Festivals war einerseits fest in der Gegenwart verankert, wirkte andererseits aber manchmal auch wie eine Zeitkapsel. Obwohl die Kirche Zur Heiligsten Dreifaltigkeit als neuer Veranstaltungsort eine sehr inspirierte/inspirierende Wahl war, schienen viele Dinge Relikte aus präpandemischen Zeiten zu sein. Als Spiegelbild der lokalen Wiener Szene, aus der vor allem das Noise-Punk-Trio PLF und der emotional-industrielle Set des queeren Musikers idklang hervorstachen (dessen Musik ich nur als »Gender-Schmerz-Musik« beschreiben kann), war der Kuration manchmal doch eine gewisse Stagnation anzumerken, die sich vor allem im

zweiten Teil des Festivals im Club Das Werk zeigte. Insbesondere während der langen Club-Nacht am Freitag konzentrierten sich die DJs, die nach den Live-Konzerten auflegten, in ihren Sets zu sehr auf Hardcore, was auf die Dauer flach und monoton wirkte. Sehr gut gefallen hat mir hingegen das Dubstep- und UK Bass-Set von Yuzu, die leider in einem fast leeren Raum auftreten musste.

Das richtige Gleichgewicht zwischen bekannten Namen, Diversität und Innovation zu finden, ist für jedes Festival eine Herausforderung. Ein weiteres Problem für Festivals im Jahr 2021 ist, dass Acts berücksichtigt werden müssen oder sollen, die ursprünglich für 2020 gebucht waren, und wie die Lektionen des Lock-downs in Bezug auf Rasse und Repräsentation integriert werden können. Zwar reflektierte der größte Teil des Line-ups in keiner Weise irgendeine Veränderung, aber der Versuch der Veranstalter*innen von Unsafe + Sounds, lokale Acts und sich als weiblich identifizierende Künstler*innen stärker zu berücksichtigen, ist auf jeden Fall positiv zu bewerten. Was die Diversität betrifft, muss jedoch gesagt werden, dass sowohl die auftretenden Künstler*innen als auch das Publikum überwiegend »weiß« war. Ich habe mich sehr gefreut, den kenianischen Komponisten, Field Recording-Künstler und Mego-Verbündeten KMRU auf diesem Festival zu sehen, aber seine Inklusion in ein fast ausschließlich weißes Line-up kann leicht als Alibifunktion (fehl)interpretiert werden, was wirklichschadewäre, dass eine an Éliane Radigue erinnernden Arbeiten mit erweiterten Klangwelten zum aufregendsten gehören, das die aktuelle Ambient-/Non-Club-Electronic-Szene zu bieten hat. Für mich jedenfalls war sein Auftritt ganz klar der Höhepunkt des Festivals. Besonders hervorheben möchte ich auch Ursula Winterauers Solo-Performance *Gischt*, die ich auch schon an anderer Stelle erlebt hatte. Bei ihrem Auftritt verwob sie (wie der Titel schon sagt) wie Gischt glitzernde und funkelnde Texturen mit Blöcken aus rollenden Bässen und rhythmischen Momenten zu einem bezauberndem Oxymoron.

Angesichts der geografischen Nähe, der durch die Infrastruktur gegebenen Mobilität und der häufigen gegenseitigen Befruchtung der mittel- und osteuropäischen Szenen würde ich mir wünschen, dass sich dies in den Line-ups stärker widerspiegelt, anstatt zu versuchen, eine lokale Version westlicher Festivals zu schaffen. Das ist etwas, was ich auch bei anderen Festivals vermisste, wie den tschechischen Lunchmeat- und Creepy Teepee-Festivals, dem ungarischen HUF oder dem rumänischen Rokolectiv, ganz zu schweigen von Unsound Krakow. SHAPE bemüht sich zwar um eine jährliche Quote europäischer Künstler*innen, die an Veranstaltungen des Netzwerks teilnehmen, aber das Ergebnis ist immer noch überwiegend westlich und weiß.

In der Leere, die Rehbergs Tod und das Ende des clubzentrierten Hyperreality-Festivals hinterlassen haben, ist viel Raum für die Wiener elektronische Musikszene. Mit frischen Ideen und einem hochintuitiven Team hat Unsafe + Sounds das Potenzial, ein einflussreiches Festival zu werden und seine Reichweite zu erweitern, indem es nach Osten statt nach Westen blickt.

Andra Amber Nikolay

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

F E S T I V A L

Dara String Festival

24.–26. August 2021, Köln und Wuppertal

Mit einer improvisierten Komposition von Gunda Gottschalk präsentiert sich die besondere Besetzung des diesjährigen DARA String Festivals. Vier Geigerinnen und vier Cellistinnen lassen eng geschichtete Akkorde durch die Register gleiten und verdichten wilde oder statische Klangflächen komplementär. »World Premiere« heißt es im Programmheft, doch die formal-grafische Offenheit des Stückes setzt ein Fragezeichen hinter den Begriff

»Uraufführung«. Auf diese Unschärfe kommt es der Kuratorin Biliana Voutchkova vor allem an, wenn sie nun schon im dritten Jahr Mitstreicherinnen zu einem Festival versammelt. Erstmals gibt es außer einem Konzertwochenende in Berlin (28.–29. August) nun auch eine Edition in Köln und Wuppertal, die mit einem prall gefüllten Programm an drei Abenden auf das Cello und die Geige fokussiert. Improvisiertes steht neben zeitgenössischen Kompositionen und hinterfragt so die herkömmliche Trennung der beiden Bereiche.

Am ehesten findet sich ein Werkcharakter noch in der Uraufführung eines nachgelassenen Quartetts von Harold Budd, dessen offene Tonalität trotzdem gewisse Parallelen zu Gottschalks Gelegenheitskomposition aufweist. Doch der tragische Hintergrund einer tödlichen Corona-Infektion des Komponisten lässt das Stück mit Luigi Nonos Letztwerk »*Hay que caminar*« *soñando* kommunizieren. Dessen asketisch-leuchtenden Klanginseln verbinden Akiko Ahrendt und Biliana Voutchkova mit eindringlicher Zerbrechlichkeit und lassen das Werk in hermetischer Sammlung ins Programm ragen.

Dazu bilden die vielen Soloimprovisationen in ihrer Vielsprachigkeit ein Gegengewicht. Während die Wuppertalerin Gottschalk oft mit sattem Geigenton und eindeutigen Gesten aufwartet, sucht Elisabeth Coudoux aus der Kölner Szene in spielerischer Körperlichkeit Minutiöses zu fassen. Die in London lebende Isidora Edwards dagegen kommt immer wieder zu den obertonreichen Dimensionen des Celloklangs zurück. Diese Innenwelt des großen Resonanzraumes erkundet die aus New York angereiste Leila Bordreuil im Extrem: mit mehreren Kontaktmikrofonen steigert sie die Details des Spektrums zu ohrenbetäubender Lautstärke, aber auch großer Zerbrechlichkeit. Und Tomeka Reid lässt in gezupften Melodieläufen immer wieder die Jazz-Tradition Chicagos anklingen oder kann auf ihrem Carbon-Cello wässrige Schlieren zum Klingen bringen.

All diese einzigartigen Charaktere treffen in unterschiedlichen Besetzungen aufeinander

und spätestens mit rotierenden Duos der acht Musikerinnen haben alle einmal miteinander gespielt. Diese musikalischen Begegnungen sind für die Veranstalterin Voutchkova ein zentraler Aspekt und verleihen dem Festival eine freundschaftliche und warmherzige Atmosphäre. Im Verlauf dieses musikalischen Kennenlernens auf der Bühne kristallisieren sich zunehmend jedoch auch Verlegenheiten heraus. Das Spiel der Obertöne, wenn der Finger locker über die Saite fährt, gepresstes Knarzen bei höchstem Bogendruck, das Auffächern des Klangs durch schnelles Überstreichen, Variationen der Streichrichtung, gezupfte und perkussive Klänge, all diese und viele weitere Spieltechniken sind genuine und unerschöpfliche Möglichkeiten der Klangerzeugung. Doch in ungeübtem Erstkontakt bleibt oft eine gewisse Höflichkeit bemerkbar, allzu eilfertige Übereinkunft verhindert eine gespannte Erforschung und die Klangcharaktere werden zu floskelhaften Rückzugsorten.

Da tut die etüdenhafte Methodik von Helmut Lachenmanns *Toccatina* nicht nur den Ohren gut, sondern führt auch eine gedankliche Klarheit vor Augen, die Gewohnheiten der Improvisation manchmal zu überspielen drohen. Rebecca Saunders' minutiös notierter *Hauch*, gespielt von Mari Sawada, dagegen lässt eine improvisatorische Spontaneität vermissen, wenn die luftigen Gesten sich nicht mehr so ganz aus ihrer textlichen Fixierung erheben wollen. Dies gelingt Akiko Ahrendt bei Steffen Krebbers *Konfusion IIa*, die ihrerseits eine Transkription einer Musik der Huli auf Papua-Neuguinea ist. Mit ihren Patterns und Klangfarben fokussiert Ahrendt ihre anknüpfende Improvisation und löst sie gleichzeitig aus ihrer Festschreibung. Und auch gänzlich freie Improvisationen gerinnen immer wieder zu kompositorischer Prägnanz, wenn Geduld, Ohr und Reaktionsfähigkeit zusammentreffen.

Diesen Zwischenbereich besetzt vor allem die dritte Uraufführung, die schon im Titel sagt, dass sie keine ist: *Becoming* bezeichnet ein Zwischenstadium in der Zusammenarbeit von Biliana Voutchkova und Viola Yip. Die vielsei-

tige Künstlerin führt mit Live-Elektronik eine willkommene Erweiterung des Streicherklangs ein. Die unregelmäßig angeschobenen Loops kontrastieren gerade in ihrer scharfkantigen Rhythmik die Geigen- und Cellobögen, beziehen sich dabei aber stets und subtil auf Voutchkovas feine Klanglichkeit. Höchste Tonfolgen in zwitschernd, brabbelnder Geschwindigkeit spiegeln sich in einem elektronischen Flüstern. Leises Knistern färbt das schon oft gehörte Bogenknarzen unmerklich ein und sparsame Töne bieten Raum für dialogische Entfaltung einzelner Gedanken. Mit hörbarer Spielerfahrung können sich Entwicklungen graduell entfalten und bringen Zwischentöne zum Vorschein. In diese Balance tritt nun zusätzlich die Stimme der Geigerin. Ihr Flüstern, Fisteln und Schnalzen lässt die Texturen geradezu haptisch hervortreten und gibt der Paarung die dritte Dimension. Nun zeigt sich, was hier im Werden ist: ein neues Instrument, das auf Grundlage einer intimen Kenntnis der musikalischen Persönlichkeiten gemeinsame Räume eröffnet. Eine Maßanfertigung zum freien Gebrauch – komponierte Improvisation.

Karl Ludwig

F E S T I V A L

Labor Sonor: Translating Spaces 27.–29. August 2021, Berlin

Eröffnungsveranstaltung. »Hallo.« sagt die Künstlerische Leiterin von Labor Sonor ins Mikrofon. Ein beeindruckendes Flatterecho erfüllt den Raum. Diese Technik-Panne macht den Moment zu etwas Großem: der sonst schon längst totgelaufene Schenkelklopfer der Neuen Musik – »Ist das schon das Stück?« (Haha.) – hier wird er kurz zur unironischen Realität.

Labor Sonor wurde als Konzertreihe im Jahr 2000 ins Leben gerufen und im Laufe der Jahre zu einem Festival weiterentwickelt. Die

Installationen, Performances und Symposien finden an unterschiedlichen Orten in Berlin, Prenzlauer Berg statt: unter anderem ist eine Kirche dabei, ein Späti, eine Off-Theater-Spielstätte.

»Translating Spaces« ist das Motto dieses Festivaljahrgangs. In den unterschiedlichen Beiträgen geht es um die Fragestellung, was der Raum mit Kunst macht – oder eben Kunst mit dem Raum, wie er interveniert, oder selbst zum Interpreten wird.

Einen (quasi) Interpretationsvergleich liefert da die Performance von Utrumque. Sie findet sowohl im Saal der Villa Elisabeth als auch in der nahe gelegenen St. Elisabethkirche statt. Beide Orte sind durch eine Art akustische Kommunikation miteinander verknüpft: der Raumklang des Saals wird über Lautsprecher in die Kirche übertragen – und umgekehrt. In beiden Räumen stehen, mit Kontaktmikrofonen versehen, eine Snaredrum und ein Kontrabass. Vom Trommelfell der Snaredrum erklingt ein marschartiger Rhythmus – wortwörtlich wie von Geisterhand. Gespenstisch mutet das an. Das Rasseln der Kette scheint aber auch, akustisch eingedunkelt vom dumpfen Holz der Vertäfelung der unteren Etage des Saals, als Rumoren von der Galerie zurück in den Raum zu strömen. Gedämpft klingt das: wie ein Herzschlag oder eine Party in der Seitenstraße. Vermutlich die Projektion des Klanges aus der St. Elisabeth-Kirche. Im Gegensatz zum Saal ist sie eher hallig, hat schroffe, unwirtliche Steinwände. Das dumpfe Wummern wird hier zu einem bedrohlichen Donnern, das eher der akustischen Kulisse einer Kriegsszenarie ähnelt. Für ein akusmatisches Stück ist die Komposition schlicht und transparent gehalten. Passend, da so das Konzept der Künstler aufgeht, den Raum als eine Art Interpreten der Komposition wahrnehmbar zu machen.

Vielen der Performances und Installationen liegt eine ähnliche Machart zugrunde: ein akusmatischer Raum wird über verschiedene Lautsprecher kreiert, während in dem physischen Raum unterschiedliche Aktionen stattfinden oder Gegenstände platziert sind.

Auch die Installation von Sabine Ercklentz im Ballhaus Ost folgt diesem Schema. Durch die unsanierte dritte Etage sucht man sich seinen Weg über die knarrenden Dielenbretter. Ein elektronisches Rauschen und Heulen begleitet diesen geheimnisvollen Rundgang. Möbel laden zum Verweilen ein. Auf einem alten, zerschissenen Sofa kann man es sich beispielsweise bequem machen. Beleuchtet werden die Räume durch auf dem Boden platzierte Neonröhren und altmodische Lampen. Ein Wohnraum-Relikt erwächst aus dieser Szenerie. Aus einem anderen Raum ist plötzlich ein Knarren zu vernehmen: als würde sich eine andere Person schwerfällig über den Fußboden des Nachbarraums bewegen. Schnell wird klar, dass es sich um ein elektronisches Echo – eine Feedbackschleife – handelt. Ob es das eigene, oder eines einer Person, die den Ort längst verlassen hat, ist, bleibt offen. Auf diese Weise wird Ercklentzs Installation zu einem anrührenden, verwunschenen Lehrstück der Selbstwirksamkeit. Fast übermächtig ist die Versuchung gegen die mikrofontierten Scheiben zu klopfen oder laut Worte in die zum Leben erweckte dritte Etage zu rufen, aber ein vorsichtiges Nachfragen beim Einlasspersonal bestätigt das bereits erahnte Verbot. Schade.

Im Erdgeschoss der Villa Elisabeth können die Festivalbesucher*innen an jedem der drei Tage unterschiedlichen Symposien lauschen. Hier gibt es vielfältige Artist Lectures und Research Reports zum Thema des Festivals und den einzelnen künstlerischen Beiträgen zu hören – eine sinnvolle Ergänzung des Programms jenseits der Installationen und Performances! Die meisten Vorträge bieten neue Denkipulse, manche hingegen nur Ungeduld und Langeweile. Speziell Raed Yassin macht es den Zuhörer*innen durch eine uninspirierte Aufzählung seiner (teilweise coronabedingt abgesagten) Stücke und Performances der letzten Jahre nicht leicht. Und auch die Installation des Künstlers bleibt durch platte symbolische Bezüge und fragwürdige Entscheidungen in puncto Ästhetik des Installationsraums und -Klanges leider nicht in guter Erinnerung.

Erschwert wird das aufmerksame Zuhören ebenfalls durch die Live-Simultanübersetzung. Eigentlich eine tolle Idee: da manche Vorträge auf Englisch und manche auf Deutsch gehalten werden, sitzt im hinteren Teil des Raumes eine Person, die jeden Vortrag in der jeweils anderen Sprache dolmetscht. Kopfhörer oder ein alternativer Zoom-Kanal ermöglichen es, der Übersetzung zu lauschen. Der Nachteil ist allerdings, dass der Übersetzungsvorgang im Raum deutlich hörbar ist. Leider ist die via Kopfhörer empfangbare Übersetzung zu leise gepegelt, so dass auch hier der Eindruck einer permanent dazwischenredenden Person das Zuhören erschwert.

Labor Sonors Festival bot in diesem Jahrgang eine Vielzahl sehenswerter Präsentationen und Anregungen. Das Festival schafft es dabei, als multimediales Forum zu funktionieren. Allerdings fehlen Ansätze, in denen die Einflussnahme des Raums auf ausgestellte oder stattfindende Kunst tatsächlich neu gedacht und innovativ umgesetzt wird. Und dennoch: die Installationen und Performances verlässt man aufmerksamer, mit geschärften Sinnen. Man blickt eben ein wenig anders auf Raum und Klang des Alltags. Schön, wenn Klangkunst zu so etwas im Stande ist.

Susanne Westenfelder

F E S T I V A L

Sonambiente Berlin TXL

21. August–5. September 2021,
Tegel Flughafen

An Berlins Geschichte als Hauptstadt der Klangkunst wurde man im Monatswechsel August und September erinnert, als das Klangkunstfestival Sonambiente nach einem fünfzehnjährigen Dornröschenschlaf wiederbelebt wurde.

Klangkunst, die einzigartige Verschmelzung von Klang und Raum, bekam seine erste große Belichtung in der ersten Auflage von

Sonambiente im Jahr 1996. Das Folgefestival im Jahr 2006 war wie ein Zeitmarker, ein großes Neu-Scanning zeitgenössischer Tendenzen. In beiden Ausstellungen wurden Werke ausgestellt, die mit der Zeit den Status eines Klassikers erreicht haben – im selben Moment wie Berlins Alternativszene darin sichtbar wurde. Wenn Sonambiente nun ein bisschen überraschend im Spätsommer 2021 wiederauftaucht, wird als erstes klar, dass man an dem Konzept der Erforschung alternativer Orte und verlassener Gebäude festgehalten hat. Und was könnte spektakulärer und zeitgemäßer – und mehr als »Berlin« – sein als der vor fast einem Jahr geschlossene Kult-Flughafen Tegel?

Der Flughafen ist ein Archetyp des von dem Anthropologen Marc Augé geprägten Begriffs »Non-lieu« (Nicht-Orte); ein Netzwerk sich ähnelnder Niemandsländer zwischen Landesgrenzen, in denen sich die Wege der Menschen für einen Augenblick kreuzen. Als kommunikative Zone ist der Flughafen einfach ohne Vergleich – alles und nichts entsteht hier gleichzeitig. Ein (geschlossener) Flughafen stellt durch seine bloße (Nicht-)Existenz grundlegende Fragen zu den Konditionen unserer Existenz: Wie sollen wir mit dem Umweltbedrohungen umgehen? Wie wäre eine Zukunft ohne Fliegen? Mit seiner eigenen Geschichte und die sowohl räumlichen als auch »zeitgeistigen« Bedingungen hat Sonambiente TXL beim ersten Blick alle Voraussetzungen, ein interessantes und aufregendes Festival zu sein.

Im Vergleich mit den früheren Ausgaben ist Sonambiente TXL aber anspruchslos. Nur drei Hauptkünstler*innen wurden Aufträge gegeben, ortsspezifische Werke zu kreieren. Kein Festivalkatalog. Das hat natürlich mit Budget zu tun und am Ende hatte man das Festival klein halten müssen. Das muss aber nicht bedeuten, dass das Festival nicht etwas zu sagen hat: Man hat alle Eier in einen Korb gelegt und in internationale »Stars« investiert und sich darauf verlassen. Und hier fangen die Probleme an.

Angesichts der Tatsache, dass den Künstler*innen etwas so Einzigartiges wie einen Flughafen zum Erforschen gegeben wurde,

haben sie erstaunlich wenig über den Flughafen als kulturellem Phänomen oder architektonischem Ort zu sagen. Aus den Beschallungsanlagen strömt Blixa Bargelds Ansagen über reale und fiktive Personen und utopische Zielorte. Emeka Ogboh erfüllt seinen Anteil im Terminal mit Rhythmen und dazu Lesungen, in denen Personen von ihren Tegel-Erinnerungen erzählen. Während dem Spaziergang durch den Terminal mischt sich das Putzige (Bargeld) mit Nostalgie (Ogboh). Desto ernster ist die von den unselbständigen Kurator*innen, Kritiker*innen und Institutionen fabelhaft überschätzte Susan Philipsz. Sie mietete ein Flugzeug, kreiste um den Flughafen herum, während sie in Abschnitten Brian Enos *Music for Airports* summt, woraufhin sie diesen Klangschutt – mit den Hintergrundgeräuschen *nota bene*, es ist trotz allem ein *Field Recording!* – in den Beschallungsanlagen erklingen ließ. Der Flughafen als akustisches Phänomen ist übrigens ein Thema, das fast nicht berührt wurde. Und trotz den vielleicht einhundert Lautsprechern war alles im Prinzip monokanalig.

Neben den Hauptkünstler*innen gab es noch Laurie Andersons und Hsin-Chien Huangs *To the Moon* zu erleben – einen Virtual Reality-Film, in dem man auf die Mondoberfläche geht und im Weltraum schwebt. Das ist eine ziemlich beeindruckende Immersion, die ich jedem Vergnügungspark zum Einkaufen empfehlen werde, was aber nichts mit Kunst zu tun hat. Dazu gab es einige Konzerte, oder, pardon, Music Performances, Live Interventions und DJ-Sets, in denen Musiker*innen wie Scanner, Mieko Suzuki und Electric Indigo aufspielten.

Dass das Sonambiente zu einem Normalfestival neben allen anderen geschrumpft ist und dazu einen zu großen Anzug angezogen hat, ist eigentlich kein Problem. Das Problem ist die Relation zwischen Voraussetzungen, Konzept und Ergebnis, ergo: das ist die Qualität der künstlerischen Arbeiten.

Eigentlich gibt es dann nichts mehr zu sagen. Ich verweile aber noch über der Tatsache, dass das Festival weder die Ästhetik der Klangkunst verhandelt, noch sich mit der

hochinteressanten Berliner Szene beschäftigt. Wie kommt es denn, dass dieses Festival, das Berlin und Deutschland als Klangkunstzentrum definiert hat, sich jetzt darauf beschränkt, einen Spielplatz für verwöhnte Biennalekünstler*innen anzubieten?

Ich versuche mich zu erinnern, wie es eigentlich 2006 war, welche kunstdiskursiven Tendenzen waren damals en vogue? Aus der Akademie gab es das Konzept des Performativen, in Berlin und Deutschland vielleicht am meisten verknüpft mit der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte. Dann war's auch der performende und sampelnde »DJ als Künstler«. Konzepte, die seitdem sich zunehmend zu Platitüden entwickelt haben, wo das *Performative* im schlimmsten Fall etwas Halbentwickeltes ist, das auf die Bühne gestellt wird, und wo das *DJ-Set* irgendwelche Laptop-basierte 30-minütige elektronische Musik ist, mit tiefem Bass, Geräuschen in der Mittelfrequenz, etwas schwebend Melodisches (vielleicht zusätzliche Field Recordings), und nach 10 bis 15 Minuten Beats, um die Intensität zu steigern. Gab's auch in Tegel.

Das ist die neue Klangkunst. Ich bin kein Freund des Festhaltens an bestimmten Begriffen und Definitionen, auf jedem Fall nicht, was die künstlerischen Inhalte innerhalb eines Begriffes betrifft. Aber was auf dem Sonambiente gerade passieren ist, ist ein Beispiel, wenn Klangkunst durch eine Art Negation definiert wird, als irgendeine elektronische Musik, die nicht »akademische« Kunstmusik ist. Diese vermeintliche Demokratisierung leitet unweigerlich zu einer Art gentrifizierten Klangkunst, die in Galerien und in Clubs von Biennalekünstler*innen performt werden. Ich möchte den Kuratoren fast keinen Vorwurf machen. Sie kennen die Szene und die künstlerisch-musikalische Landschaft. Es ist eher eine Art Zeitgeist. Sonambiente ist nicht das einzige Beispiel. Aber angesichts der Geschichte des Festivals konnte es nicht deutlicher gezeigt werden.

Andreas Engström

F E S T I V A L

Aggregate

30. August–1. September 2021, Berlin

Initiiert durch das Ensemble gamut inc fand das Aggregate Festival über drei Tage in insgesamt vier verschiedenen Kirchen Berlins statt. Auf Talks mit Expert*innen und Künstler*innen, moderiert durch Paul Paulun, folgte allabendlich ein Konzert für »hyper organ«, also automatisierte Orgelmusik: Ans Orgelwerk angeschlossene Elektronik spielt die vorprogrammierte Musik ab. Das Instrument wird so zum teilautonomen Agenten, dahingehend eingerichtet die künstlerische Vision umzusetzen.

Im Anschluss ans umfangreiche Panel zur Eröffnung in der Zionskirche ist die beschauliche Kapelle der Versöhnung Austragungsort des ersten Konzertabends. Den Beginn macht Musik des 1997 verstorbenen Conlon Nancarrow, im Original für das selbstspielende Player Piano verfasst und hier durch das federführende Duo von gamut inc, Marion Wörle und Maciej Śledziecki arrangiert in Kombination mit MIDI files von Wolfgang Heisig. Die Bearbeitung zieht in eine Klangwelt von Spielautomaten und 8-Bit Sounds, in der einzelne Akzente sakralen Glanzes schimmern. Das Prinzip der Schichtung, wie es den Ort selbst zeichnet, ist doch die Kapelle auf dem Fundament des von der DDR zerstörten Vorgängerbau errichtet. Mit Übereinanderlagerung arbeitet auch die anschließende Neukomposition von Arturas Bumšteinas: echoartige Effekte beschwören minimalistische Verschiebungen, ergießen sich in Natur nachahmende animalisch anklingende Laute, die auseinanderfließen, sich entgegenschwingen, abgestimmt wie ein zusammenhängender Organismus. Ein Hang zum Sphärischen, zur breitflächigen Gestaltung von Klangwolken prägt das Aggregate Festival. Zuweilen droht durch diese Homogenität das Gesamtprogramm ins Eintönige abzudriften.

Der zweite Festivaltag führt in die Auenkirche nach Wilmersdorf und zur zweitgrößten Orgel Berlins. Schon beim ersten Erklingen vibriert der hölzerne Boden des Gestühls. Mit klirrenden Höhen und dumpfen Geklapper erkundet Stefan Fraunberger das Instrument mit rund 6000 Pfeifen. Glissandi ranken sich als unspielbare Luftströme umeinander. Tonloser Tastendruck macht die Mechanik hörbar: Klacken wie die Gelenke bei einem Organismus legt das Innenleben akustisch offen. Live ans Instrument setzt sich Nils Henrik Asheim für sein halbautomatisches Stück. Gleich einem Sonar schieben sich verlorene Klangsignale durch den Kirchenraum, münden in schnelle Wechsel, dann in lange Liegetöne – meditative Stimmung breitet sich aus, Schichten schillern vielfarbig. Wie eine Quelle, aus der es sanft heraussprudelt, gibt sich die Musik von Phillip Sollmann und Konrad Sprenger, baut sich geschmeidig auf, weitet sich erhebend. Über bordunartige Bass-Bewegung, allmähliches Anwachsen der Ebenen und kontinuierliche Entwicklung entsteht ein Sog, der die Weite des sakralen Raums auskostet. Mittel werden in ihrer vollen Breite ausgereizt, das Klangpotenzial ausgeschöpft. Konventionelle Spielweisen kommen über den ganzen Abend zu kurz. Als »romantische Königin« ist die Orgel auf den Spendenplakaten der Kirche betitelt. Da Elemente klassischer Formen und Gattungen rar bleiben, kann sich aber jene Charakteristik nicht zur Genüge entfalten, die Choral oder Fuge zum Vorschein brächten. Statt die Orgel wie üblich zu spielen, lotet das Programm vielmehr ihre Beschaffenheit aus, bringt ihre innere Organizität selbst zum Klingen. Ein zweifellos spannendes Unterfangen, das einen am Ende dennoch etwas unbefriedigt zurücklässt.

Am abschließenden Konzertabend findet sich das Publikum in der Gedächtniskirche ein, die als Spielort wie kein anderer passt. Die Ruine erinnert an eine frühere Welt und verkörpert eindrücklich die Zeitenwende. Gegenüber steht der Neubau mit seiner Wabenstruktur, durch die sich von innen wie außen das

Licht bricht. Seine ungewöhnliche Form lässt gerade im Kontext der Programmatik Science-Fiction-Assoziationen aufkommen, prägt so die Erfahrung maßgeblich mit. Denn was im Kern das Aggregate Festival ausmacht, ist die Frage nach dem Umschwung, nach einer neuen Stufe der Automatisierung von Musik. Die Orgel als frühes Beispiel einer mechanischen Musikmacherin wird hier ganz den menschlichen Fingern entzogen. Eine neue Ebene vermittelt zwischen Mensch und Instrument: Codes und Programmierung.

In medias res startet das erste Stück des Abschlussabends von Jessica Ekomane mit scharfem Knattern, das stringent gleitend zu einem motorgeräuschartigen Klang morphet. Nach und nach wölbt sich ein Ton mit klaren Konturen heraus. Vom ehemaligen Berghain Resident DJ Seth Horvitz stammt die anschließende Musik. Wie aus dem Urgrund dröhnt ein einzelner Basston. Darüber zwirbeln sich Klangfiguren empor, sanft gegeneinander wippend, bis sich das Ganze zu futuristischen Sounds formt – im doppelten Sinne, denn Dargebotenes erinnert tatsächlich stellenweise an den italienischen Futurismus des frühen 20. Jahrhunderts. Zugleich weist es in die Zukunft, lässt in nie gehörten Andeutungen aufflackern, was klangtechnologisch noch möglich sein könnte. Das Abschlussstück von gamut inc selbst lässt die Orgel mit blubbernden Glissandi und Accelerandi geradezu elektronisch klingen. Abgehacktes Gequake verleiht manchen Passagen gar eine gewisse Komik. Tonschritte kreisen, erinnern ans Prinzip der Teufelsmühle. Rasche Bewegungen und Wechsel ergeben sich organisch oder schneiden ganz unvermittelt ein. Gegenüber dieser dicht gedrängten akustischen Vielgestaltigkeit wirkt Vorangegangenes kontinuierlich, ja geradezu streng. Hier wird abschließend nochmal ausgereizt, Neues geboten.

Die Produktion einer CD, mit der die aufgezzeichneten Aufführungen nachzuhören sind, wurde angekündigt. An allen drei Abenden erklingen die Instrumente auf neue Weise – derart ausgebreitete Portamenti und Glissandi

sind händisch gespielt nicht möglich, ebenso wie die teils enorm hohen Raten gespielter Töne. Zweifellos eröffnet manch Klangeindruck neue Sphären des Klangkosmos Orgel. Dennoch scheint das größere Highlight des Gesamtkonzepts die Automatisierung an sich zu sein. Die Schnittstellen zwischen Mensch und Maschine werden derzeit auch auf vielen Gebieten der Kunstproduktion neu ausgelotet. Es gilt wachsam zu sein, dabei nicht die Verbindung zur Kunst als einer lebendigen zu verlieren.

Konstantin Parnian

O P E R

Electric Saint

Stewart Copeland und Jonathan Moore

10. September, Kunstfest Weimar

Die zwei gigantischen Drahtspulen im hinteren Drittel der Bühne sehen aus wie Säulen. Auf ihrem Haupt trägt jede von ihnen einen silbernen Metall-Käfig. Aus ihm schießen violette Blitze, begleitet von einem ohrenbetäubenden Brutzeln und Krachen. Das ist keine ausgeklügelte Bühnentechnik, sondern echte Physik – hochfrequente Wechsellspannung, erzeugt von einem Tesla-Transformator. Sein Erfinder Nikola Tesla steht im Mittelpunkt der Oper *Electric Saint* von Stewart Copeland und Jonathan Moore. Die Uraufführung war eigentlich für letztes Jahr geplant und fand nun beim Kunstfest in Weimar statt.

Im Mittelpunkt steht der sogenannte ›Stromkrieg‹ in den USA an der Wende der 1880er zu den 1890er Jahren. Zwei Konkurrenten: Thomas Edison, der »Erfinder« der Glühbirne, und Nikola Tesla, der aus Serbien in die USA emigriert ist. Edison (Uwe Schenker-Primus) hat den Gleichstrom erfunden, Tesla (Richard Morrison) will ihm vom Wechselstrom überzeugen. Doch Edison ist durch Ruhm und Geld auch zu einem skrupellosen Geschäftsmann

geworden. Er will nicht von einem anderen überstrahlt werden.

Aber die Oper will schließlich die Geschichte erzählen von einem Genie, das zu Unrecht in Vergessenheit geraten ist. Das Libretto von Jonathan Moore ist simpel gestrickt, die Charaktere sind entweder gut oder böse, hemmungslose Egoisten oder Altruisten. Alles schwarz oder weiß. Auf diesem Schachbrett bleibt auch die Musik von Police-Drummer Stewart Copeland: Sehr gefällig, sehr tonal, sehr erwartbar. Man hört Copeland seine Karriere als Filmkomponist an: Groovige Rhythmen wandern durch Schlagzeug und tiefe Streicher. Dazwischen rollen Geigen und Bratschen einen kitschweichen Legato-Teppich aus, über den die Blechbläser einige strahlende Akkorde setzen. Wird es besonders episch, unterstützt der Opernchor, meistens aus dem Off, mit »uuuh«. Harmonisch klettern die Tonarten in einem Dur-Moll-Gerüst umher. Gregor Bühl am Pult und die Staatskapelle Weimar haben leichtes Spiel.

Die Musik bleibt Begleitung. Sie ist die Folie für den Text, der in Reimform die Niederschläge von Tesla, die fiesen Machenschaften seiner Gegenspieler und seine platonische Liebe zur verheirateten Katharine (Emma Moore) erzählt. Den Hauptcharakteren sind personenspezifische Klänge zugeordnet: Die Boshaftigkeit von Bankier J. P. Morgan (Oleksandr Pushniak) unterstreichen tiefdröhnende Bläser und ein rhythmisches Kontrabass-Ostinato. Dagegen betten Flöten und Streicher die warme Sopranstimme von Katharine auf Plüschklängen. Den gutgläubigen Tesla umgeben Posaunen und Trompeten wie einen Heiligenschein – er ist ja auch ein Heiliger in dieser Oper, mitsamt Visionen, in denen er zu Boden fällt, sich an die Schläfen greift und ihm seine orthodoxen Eltern oder seine Jugendliebe Anna erscheinen. Jedes Mal färbt sich dabei die Projektionswand hinter der Bühne in tiefes Rot, eingeleitet durch einen Glockenschlag.

Es ist völlig in Ordnung, wenn man Komplexität herunterbrechen will, aber *Electric Saint* nimmt es vielleicht etwas zu genau: Es wird nicht nur das System von Gleich- und

Wechselstrom vereinfacht, sondern eben auch die gesamte Handlung gleich mit. Diese Oper will nicht bilden, sondern unterhalten. Das ist auch okay, nur eben nicht sehr spannend.

Auch Regie, Bühnenbild und Kostüme (alles u.a. Jonathan Moore) bleiben fortwährend eindeutig: Die Figuren bewegen sie selten, singen immer frontal ins Publikum. Die Kapitalisten Morgan und Edison tragen Schnauzer, dicke Bäuche und Zigarren, Teslas Eltern serbisch-orthodoxe Gewänder. Auf Bühnenbild wird verzichtet, stattdessen verweisen wenige Requisiten auf die Räumlichkeiten der Szenen. Am Ende gewinnt Teslas Wechselstrom, aber nicht er selbst: Er hat all sein Geld und seine Liebste verloren. Im allerletzten Hemd steht er da, streckt die Arme weit von sich und geht trotzdem in hymnischer Zukunftsgewissheit auf. Dazu der passende Musicalsong und gleißend-helles Licht.

Möglich, dass das die Schwächen dieser Uraufführung den Unsicherheiten und Unmöglichkeiten durch die Corona-Pandemie geschuldet sind, die zu Flexibilität, dreiwöchigen Zoom-Proben und einem reduzierten Orchester zwang. Trotzdem ist das bereits die vierte Oper von Moore und Copeland, die sich gegenseitig als Seelenverwandte beschreiben – etwas mehr gemeinsame Tiefenbohrung wäre schön gewesen.

Sophie Emilie Beha

Zentralkomitee der SED beherbergte (und auch genauso aussieht), auch auszunutzen, war das Pariser Ensemble soundinitiative zu Gast. Strukturell aufgehängt war das Programm an Vladimir Gorkinsys über den Abend und das Gelände verteiltem Zyklus *Spatial Flashes* (UA), dessen Sätze mit programmatischen Titeln wie »Sunrise«, »High Sun« und »Sunset« den Tageszyklus aufrufen, und damit die schlechthin klassische Naturmetapher für die Idee eines über Anfang, Mitte und Ende durchgestalteten Ganzen, des Kunstwerks also. Als solcherart die einzelnen Konzerte überwölbende Werkstruktur war der Abend aber zum Glück gar nicht angelegt, eher als – wie der Titel »Hausmusik« es ja auch nahelegt – ungezwungen-geselliges Beisammensein in der guten Stube des KMN, wo eben immer mal wieder irgendwo Musik beginnt, und das Publikum sich halb zerstreut, halb vergnügt von einer Ecke der Fahrbereitschaft in die andere treiben lässt.

Den Prolog machte für die ersten paar versprengten Frühkommer das *Tape Piece* (2012) von Andy Ingamells und Maya Verlaak. Während der Titel die Tonbandstücke der frühen elektronischen Musik herbeizitiert, wird man einigermaßen überrascht, wenn dann drei Paare von Performer*innen der soundinitiative beginnen, sich halb spielerisch, halb aggressiv mit Klebeband zu einem ungelenken Menschenknäuel zusammenzuwickeln und sich schließlich mühsam wieder daraus zu befreien. Die Idee, die aperiodischen Rhythmus- und Klangtypen der elektronischen Avantgarde durch das Ritsch und Ratsch der Klebebandrollen zu evozieren, klappt nur, wenn man sie vorher im Programmheft gelesen hat. Plausibilität gewänne sie allenfalls vor dem Hintergrund einer grobianischen Karikatur jener unbeholfenen Schritte auf Neuschnee, als welche betrachtet die frühen Tonbandexperimente von Stockhausen, Radigue oder Cage heute mehr von ihrem vergilbten Charme behalten, denn als die heroischen Durchbrüche, als die sie vielleicht zuweilen gemeint waren. Die äußerst anstrengend wirkende Choreographie gleicht dabei jener Art sadistischer

K O N Z E R T

KNM Contemporaries 2021 – Hausmusik

2. Oktober 2021, Fahrbereitschaft Berlin

Das Ensemble KNM Berlin hat vergangenes Jahr sein neues Domizil in der Lichtenberger Fahrbereitschaft bezogen und konnte Anfang Oktober zur ersten »Hausmusik« im neuen Zuhause einladen. Um das weitläufige Gelände, das ehemals die »Abteilung Transport« des

Kindergeburtstagsspiele, die immer in Tränen enden, und hinter deren Erfindung man als Kind schon nur die heimliche Missgunst der Erwachsenen vermuten konnte. Ob es Stücke gibt, die ihre Interpret*innen insgeheim gering-schätzen?

Wieso professionelle Musiker*innen noch jeden offenbaren Unfug mitmachen, wenn er nur in einer wie auch immer gearteten Spielanweisung steht, ist so eine Frage, die man sich kaum selbst zu stellen zu traut, ist es doch automatisch eine reaktionäre. Waren es nicht die bornierten Orchestermusiker, die einem Lachenmann in den 70ern das Leben so schwer machten, weil sie sich seinen Spieltechniken banausisch als bloßem Unfug verweigerten? War die Abkanzlung von Kunstwerken als Unfug, der den Aufwand nicht wert sei, nicht schon immer bloß die Abwehrreaktion gegenüber dem Unverstandenen? Ist eine lebendige Musik nicht im Gegenteil mit Haut und Haaren auf Interpret*innen angewiesen, die sich vorbehaltlos auf jede noch so befremdliche Idee einzulassen bereit sind? Jawohl, ja sicher, ja freilich! Aber dennoch: Was tun mit dem hartnäckigen Geschmäckle, das sich einstellt, wenn man Leuten, die ihr Leben lang ein hochspezialisiertes Handwerk ausbilden, dabei zuschaut, wie sie sich mit vollem Ernst und einem beeindruckenden Maß künstlerischer Hingabe kompositorischen Anweisungen widmen, die solche Hingabe ohne ein Wort des Dankes als selbstverständlich, kostenlos, geschenkt vorauszusetzen scheinen? Einfach runterschlucken? Auch keine Option: wenn sich nämlich das Geschmäckle zum ausgeprägten Dégoût steigert, wie bei Francesco Filideis *Esercizio di pazzia II* (2012), laut Programmheft einem »Quartett ohne Quartett«, in dem allein das rhythmische Hantieren mit den Partituren die Musik macht, und das darin kulminiert, dass vier virtuose Musiker*innen sich ihre ziemlich dicken Notenstapel ohne jedes musikalische Interesse ins Gesicht schlagen müssen, als litten sie an einer Zwangsstörung. Dass das Stück den Wahnsinn schon im Titel trägt, mag eine genehme Rationalisierung bereithalten.

Das Geschmäckle, es sei die humorige Degradierung der Ausführenden dem Stück wesentlich-er als die inspirierte Verarbeitung von Wahnphänomenen, bleibt hartnäckig.

Als Höhepunkte des Hausmusikabends bleiben schließlich in der Tat Gorlinskys *Spatial Flashes* in Erinnerung. Das KNM-Ensemble im Kreis ganz um das Publikum herum platziert, der Raum aber noch klein genug, dass der Surround-Effekt ganz zur Geltung kommt, und man nicht nur die zufällige Ecke mitbekommt, an der man gerade sitzt. Die Eröffnung »Sunrise« hebt mit leisen Rauschklingen aus dem Nichts an, in die sich langsam zunehmend Tonanteile mischen, bis man mittendrin sitzt in einem wunderbar nach allen Richtungen sich streckenden und windenden Knäuel von Farbklingen und funkelnden solistischen Fragmenten. Beeindruckender noch das später im Programm platzierte »High Sun«, mit ähnlicher Raumdistribution. Eine fantastische, lustvoll ausgehaltene Quietschdissonanz in Streichern und Blockflöten, die das Gleißeln der Mittagssonne evozieren mag, aber schon im Ohr so viel Spaß macht, dass alle eigenen Bildassoziationen dagegen nur langweilen können. In den schönen Quietschakkord treten nach und nach weitere, je geringfügig tiefere Töne von allen Seiten des Raums hinzu, so dass der Eindruck eines Einsatz für Einsatz im Raum absinkenden Quietschens entsteht, dessen Klangqualität sich beim Gang durch die tiefen Register kontinuierlich verändert, ohne die initiale Quietsch-Konstellation von enger Lage und geräuschhaftem Anspiel je aufzugeben. Das bringt einige hübsche Klangparadoxien zu Welt, etwa ein Quietschen, das zugleich in sonore Fagott-Wärme gehüllt ist, am logischen Ende sogar Quietschen und Brummen im Kontrabass versöhnt. Mit einem Klang im Ohr nach Hause fahren, den man zuvor gar nicht für möglich gehalten hat, wahrlich nicht das schlechteste Ende für einen Hausmusikabend.

Leon Ackermann



B U C H

Sarvenaz Safari An der Schnittstelle von Mensch und Maschine

Georg Olms Verlag

Studien zur Musikphilosophie stehen grundsätzlich vor der Herausforderung, abstrakte Gedanken mit konkreter Musik zu verbinden. Der deutsch-iranischen Komponistin Sarvenaz Safari gelingt es, am Beispiel des Musiktheaters von Bernhard Lang ein großes Themenfeld zu eröffnen.

Der Hype um Gilles Deleuze reizte vor wenigen Jahren auch Bernhard Lang und dessen wandelbare Klangverläufe. Hierbei weckt die Gegenüberstellung des Vermeidens eines tonalen Zentrums der Zweiten Wiener Schule gegenüber der bewussten Akzentuierung der Repetition in der Minimal Music besondere Neugier. Von der Avantgarde wird zu deutschen Rockbands eine Brücke gebaut, wobei naheliegend Can zu ergänzen wären (S. 58). Langs musikalische Experimentierfreude zeigt sich in der Synthese von Jazzelementen und Zitaten des Psychedelic-Rocks. Stringent wird im »Sprung der Rille« der Gedanke des intendierten Defekts diskutiert, zum Leben erweckt durch die Improvisation der Musiker. Im kurzen Exkurs auf Fluxus ließe sich über die Maschinenästhetik auch an den Medienkünstler Nam June Paik erinnern. Der Vergleich mit der Film-Ästhetik Martin Arnolds öffnet die Werkanalyse und vertieft einige Aspekte.

Im umfangreichen Hauptteil widmet sich die Studie dem komplexen Text-Musik-Verhältnis mitsamt zahlreichen Notenbeispielen. Hergeleitet wird, weshalb der Text mal Inszenierungsfunktion hat, mal a cappella bleibt und inwiefern der Komponist thematische Parallelen zwischen den Akten erzeugt. Die klugen Beobachtungen richten sich auf die Fragen nach Individualität und Masse, dargestellt durch anonym wiederholende Figuren. Der mehrsprachige Libretto-Anhang ermöglicht die vertiefende Beschäftigung. Die Argumente der Autorin erlauben Thesen, die sie weniger zaghaft postulieren dürfte. Das große Verdienst dieses Buches ist die Orientierung in einem sehr fordernden Werk.

Die Suche nach der Schnittstelle des Menschen und der Maschine bleibt unter politischen, technischen und künstlerischen Aspekten dennoch etwas vage. In der Einleitung werden die Begriffe »Technik« und »Maschine« zwar angedeutet, doch wäre eine breitere Einbettung in die biotechnischen Enhancement-Debatten spannend gewesen. Unachtsam ist die Bezeichnung »nicht-europäische« Musik im Kontext der Minimal Music als Bezeichnung aller außereuropäischen Musikkulturen, ohne diese dezidiert zu unterscheiden. Die Musikwissenschaft muss sich dringend mit unbegründeten eurozentristischen Einengungen befassen.

Insgesamt kommt es immer wieder zu vermeidbaren Redundanzen, durch die Gedankengänge hängen bleiben. Zudem entbehrt das Buch leider einem hilfreichen Glossar. Die Autorin belegt ihre Argumente durch eine fundierte Analyse und weist nach, dass der Komponist die einzelnen Erzählungen durch die musikalische Anordnung bestimmter Sätze als Mittelachsen kommentiert. Der thematische Kern dreht sich um immer wiederkehrende Gewaltdarstellungen im historischen Kontext, doch in der philosophischen Deutung greift die Schlussfolgerung zu kurz, wenn das Libretto auf die »Austauschbarkeit der Gewalttaten, Gewalttäter und Opfer« (S. 250) reduziert wird. Die fiktionalen Texte von de Sade,

Huysmann, Burroughs u. a. sollten von den realen Äußerungen der Angeklagten in den Protokollen des Auschwitz-Prozesses differenziert werden. Ist die Ethik nicht gerade dasjenige, was den Menschen von der Maschine erhebt? Dieses Musiktheater provoziert solche Grundsatzzfragen nach der Grenze von Kunst und Gesellschaft. Obwohl der geistesgeschichtliche Einstieg und medientheoretische Übergang zur Loop-Ästhetik sehr direkt erfolgen, so dass gewisse Vorkenntnisse hilfreich sind, bietet Safari durch ihr Buch wichtige Ansätze für Fragen, als große Klammer der musikalischen Reflexion entmenslichter Demütigung und der Maschinerie der Gewalt.

Attila Kornel



B Ü C H E R

Musik als Spiel – Spiel als Musik

Marion Saxer, Karin Dietrich,
Julian Kämper (Hrsg.)
Transcript

Ludified

Marko Ciciliani, Barbara
Lüneburg, Andreas Pirchner
(Hrsg.)
The Green Box

Die Kultur hat ihren Ursprung im Spiel, sie ist im Spiel entstanden.

– Johan Huizinga

Der Spieltrieb gehört zum Wesen des ›Homo ludens‹, der sich die Welt über das Spiel aneignet – im Sandkasten, beim Tischtennis und nicht zuletzt in der Musik: Instrumente werden gespielt, im Orchester wird das Zusammenspiel abgestimmt und im Studio spielerisch experimentiert; in jeder Aufführung steht etwas auf dem Spiel und das Wettkampfprinzip steckt schon im Wortstamm des Konzerts, das in seiner lateinischen Fassung ›concertare‹ nichts anderes bedeutet als wetteifern, streiten, disputieren. Über einen besonders ausgeprägten Spieltrieb verfügt die Neue Musik: Von den aleatorischen Experimenten des notorischen Trickspielers John Cage, über die sportiven musiktheatralen *Matches* von Mauricio Kagel, bis zur ›Generation Gaming‹ – den mit Videokonsolen sozialisierten Vertreter*innen der aktuellen Komponist*innen-Generation.

Spielen ist Experimentieren mit dem Zufall.
– Novalis

Diskursive und künstlerische Forschungen flankieren das Spielfeld der Avantgarden – das belegen zwei aktuelle Publikationen, welche die ludischen Potenziale der Neuen Musik ausloten: der von Marion Saxer, Karin Dietrich und Julian Kämper herausgegebene Sammelband *Musik als Spiel – Spiel als Musik* widmet sich der »Integration von Spielkonzepten in zeitgenössischer Musik, Musiktheater und Klangkunst«; die Herausgeber von *Ludified* – Marko Ciciliani, Barbara Lüneburg und Andreas Pirchner – beschäftigen sich mit »Artistic Research in Audiovisual Composition, Performance & Perception«.

Es ist in der Tat ein Charakteristikum des Spiels, dass es keinen Reichtum und kein Werk hervorbringt. Dadurch unterscheidet es sich von der Arbeit und der Kunst. – Roger Caillois

Musik als Spiel – Spiel als Musik geht auf eine dezidiert interdisziplinär angelegte Ringvorlesung zurück, die 2018/19 in Frankfurt am Main in Kooperation zwischen der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und der Goethe-Universität durchgeführt wurde. Dementsprechend vielschichtig reflektieren die Beiträge in wissenschaftlichen, theoretischen und praxisbezogenen Sichtweisen die »zunehmende Bedeutung des Spielbegriffs als ästhetischer Kategorie«. Methodisch gliedert der Band den Zugriff auf musikavantgardistische Spielkonzepte in drei Kapiteln:

Etwas Gescheiteres kann einer doch nicht treiben in dieser schönen Welt, als zu spielen.
– Henrik Ibsen

Kapitel I – »Spielkonzepte und Spieltheorien« – bereitet das diskursive Feld auf kulturwissenschaftlichem Boden: Verortet Regine Strätling spielerische Formen künstlerischer Prozesse »zwischen Offenheit und Regel«, betonen andere den agonistischen Charakter musikalischer Spiele: Julian Kämper setzt »Spiel-feld versus Konzertbühne« mit Ohrenmerk auf gamebasierte Musik in Relation; Robin Hoffmann erkennt in Iannis Xenakis Arbeit spieltheoretisch motivierte Wettkampfsituationen. Michel Roth widmet sich der »Rolle des Spielverderbers« in der neueren Musik, wozu er eine Vielzahl spielfreudiger Komponist*innen heranzieht; noch aufschlussreicher wäre eine stärker kulturtheoretisch orientierte Fokussierung des Spielverderbers als »Figur des Dritten: randständige und widersprüchliche Akteure wie Trickster, Parasiten oder Cyborgs, die zunehmend ins Rampenlicht der Theoriebildung treten und Kategorien wie den »third space« und Hybridität verkörpern – die gerade auch für die Neue Musik sozioästhetische Potenziale bereithalten. Kapitel II – »Klangkunst und Performance« – präsentiert drei praxisbezogene Annäherungen, etwa an »Spielformen des Parcours« und Überlegungen zum Frankfurter *Playsonic*-Projekt, während Kirsten Reese in ihrem Werk

stattbericht über die Faktoren Rezeption und Partizipation nachdenkt. Kapitel III – »Computerspiel« – schließlich setzt den Spieltrieb explizit ins Verhältnis zu medialen Spielformen des Gaming und bildet mit Beiträgen zu Musik und Computerspiel, Gamedesign und Komposition prominente Positionen im Forschungsfeld der »Ludomusicology« ab. Mit seinem »Polar-diagramm für die Analyse gamifizierter audiovisueller Werke« gibt Marko Ciciliani hier einen Einblick in sein künstlerisches Forschungsprojekt GAPP (Gamified Audiovisual Performance and Performance Practice) – das wiederum die Basis für den Band *Ludified* bildet

Wir spielen alle, wer es weiß, ist klug.
– Arthur Schnitzler

Die silbern glänzende Anthologie kann schon formal als verspielt bezeichnet werden: Es ist ein Doppelbuch, das durch Drehen von beiden Seiten gelesen werden kann. Die sinnliche Ebene wird durch einen USB-Stick vermittelt, der das Material unmittelbar zugänglich macht – und gleichzeitig als Lesezeichen fungiert. Stärker als der klassische Sammelband *Musik als Spiel – Spiel als Musik*, versteht sich *Ludified* explizit als künstlerische Forschung – die allerdings ebenso interdisziplinär angelegt, indem im Rahmen von GAPP verschiedene Spielformen audiovisueller Kompositionen durchgeführt und nun in Buchform abgebildet wurden: Neue Kompositionen wurden kreiert, performative Praktiken und die Rolle des Publikums erforscht. Und auch Theoriebildung wird im Rahmen von *Ludified* betrieben: »Game-Interaktion bietet ein großes Potential, eine neuartige Liveness-Qualität zu erzeugen. Dies betrifft nicht nur den Interpreten, der mit einem reaktionsfähigen audiovisuellen System interagiert, sondern kann auch das Publikum als »Backseat-Player« einbeziehen.« Band I fokussiert also Spielerinteraktionen und Spielstrategien, indem es selbst Grundsätze definiert: »In der Regel ist mindestens

ein entscheidungsbefugter Spieler beteiligt, der in einem interaktiv gestalteten Computersystem auftritt, das eine musikalische und visuelle Umgebung bietet, eine Reihe von Regeln und oft speziell entwickelte Schnittstellen geben dem Spieler die Möglichkeit, das Kunstwerk und das Konzerterlebnis musikalisch, visuell und performativ zu gestalten.«

Es geht darum, alle Erscheinungen als Spiel zu greifen.

– Dalai Lama

Von der anderen Seite gelesen zeigt Band II »Game Elements in Marko Ciciliani's Audio-visual Works« und ist also eine Werkschau des Grazer Professors für Computer Music Composition und Sound Design. Ihn interessieren aus kompositorischer Sicht insbesondere die Sicht- und Unsichtbarkeiten der Spielelemente für das Publikum, aber auch das kompetitive Verhältnis und der Handlungsspielraum der Aufführenden: »Die Regeln erzeugen eine Dynamik zwischen den Aufführenden, die sich wiederum in eine besondere musikalische Qualität übersetzt, diese Reaktionsgeschwindigkeit hat etwas irrsinnig Dynamisches und Packendes – auch wenn nicht unbedingt offensichtlich wird, dass das jetzt ein Spiel ist.«

Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.

– Friedrich Schiller

Zusammengenommen geben die beiden Bände einen gewinnbringenden Überblick der ludischen Elemente Neuer Musik – indem sie die interdisziplinären Potenziale des avantgardistischen Spielfelds fruchtbar machen. Indem die im Englischen deutliche Differenzierung von »Play« und »Game« mitgedacht und der diskursive Rahmen zwischen der klassischen Spieltheorie und den Game Studies abgesteckt wird, speisen sie die performativen Praktiken der Neue Musik in das Forschungs-

feld der »Ludomusicology« ein, die bislang zu oft nur Ohren für Computerspielmusik als Designelement hatte.

Das Spiel ist aus.

– Jean-Paul Sartre

Anna Schürmer



L A B E L

Inexhaustible Editions

univers parallèles

Judith Wegmann/Bruno Duplant

Impermanence

Violeta Garcia und
Émilie Girard-Charest

Schallschatten

Birgit Ulher/Petr Vrba

Swarm

Warble: Brad Henkel/Miako Klein

Peter Ablinger. An den Mond

Biliana Voutchkova

Woran denkt man beim Stichwort Slowenien? Vielleicht an Meer und Landschaft, an Reminiszzenzen der Ex-Habsburgermonarchie, an post-jugoslawische Vergangenheitsbewältigung ...

aber an Musik? Wohl eher weniger. Dabei hat das kleine Land am Rande der Eurozone kulturell und musikalisch durchaus viel zu bieten, und zwar nicht nur was Veranstaltungen angeht. Im pulsierenden Umfeld Ljubljana ist der Sitz von Inexhaustible Editions, ein kleines aber feines Musiklabel für zeitgenössische Musik verschiedener Spielarten.

Wenn man durch den Katalog von Inexhaustible blättert, schimmert die Vorliebe für klingende Stille und fein ausgelotete Klangnuancen allenthalben durch. Ein Faible fürs Leise, Fragile scheint also vorhanden zu sein inmitten der Buntheit der gegenwärtigen Musikproduktion, eine Reduktion, von der auch das dezent minimalistische Design des Webauftritts zeugt. Im Fokus steht instrumentale, improvisierte Musik gleichsam mit offenen Rändern: offen sowohl zwischen Komposition und freiem Musizieren als auch zwischen Instrumentalem und Elektronik.

Neben dem Hauptkatalog der bisher 45 Releases umfassenden Diskografie von Inexhaustible konzentriert sich die Aktivität des Labels außerdem seit Kurzem auch auf eine Reihe thematisch geordneter Serien oder Projekt-releases mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen. Freie Formen stehen neben komponierter Musik und stärker inhaltlich-thematisch ausgerichteten Projekten mit ausgewählten Künstler*innen. Ein Beispiel dafür ist die aktuell laufende Serie »Sounding-Spomenik«, im Rahmen derer Aufnahmen mit Künstler*innen in verlassenen Monumenten der jüngeren (post-)jugoslawischen Geschichte entstehen – ein durchaus politisches Statement gegenüber der Haltung des Vergessens und Überschreibens, die in den südost-europäischen Ländern vielfach gegenüber der jüngeren politischen Vergangenheit Ex-Jugoslawiens herrscht.

Entsprechend dieses Schwerpunkts finden sich im Katalog von Inexhaustible neben bekannten Akteur*innen der europäischen Improvisations- und Experimentalmusikszene wie etwa Annette Krebs, Alison Blunt und Carl Ludwig Hübsch – ein gewisser Fokus liegt auf

Mitglieder aus dem Kreis der Echtzeitmusik Berlins – auch jüngere und weniger etablierte Musiker*innen aus dem weiteren geografischen Umkreis des südosteuropäischen Raums und angrenzender Länder. Dazu zählen zum Beispiel der Akkordeonist Ivan Trenev und der Klangkünstler Sašo Puckovski (beide aus Mazedonien), die im Rahmen von »Sounding Spomenik« Soloalben veröffentlichen werden. Vor Kurzem wartete das Label gleich mit einer ganzen Reihe neuer Produktionen auf, und stellvertretend seien hier einige davon vorgestellt.

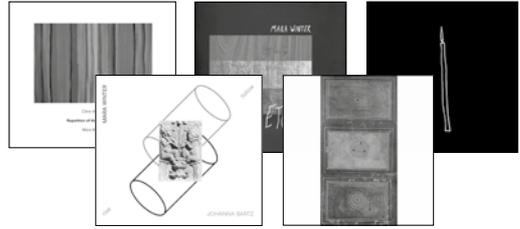
In *univers parallèles* treten die unterschiedlichen Klangwelten von Judith Wegmann (Piano) und Bruno Duplant (Elektronik) auf poetische Weise miteinander in Berührung. Minimalistisch und leicht jazzig angehaucht, lebt die Musik von zarten nuancierten Wiederholungen melodischer Motive in einem atmosphärischen Ambiente. *Impermanence*, das Duo von Violeta Garcia und Émilie Girard-Charest, erkundet dagegen energiegeladen die Sonorität zweier Celli, die auf den ersten »Ohrenblick« ganz heterogen daher kommen. Die musikalische Spannung entfaltet sich aus den unterschiedlichen Stilistiken und Spielweisen der beiden Musikerinnen und vereint sowohl die klassisch-bekanntete Sonorität des Cellos als auch die kratzig-widerborstige Klangwelt zeitgenössischer Spieltechniken, sodass man sich beim Hören immer wieder fragt, ob hier wirklich nur zwei Celli am Werke sind. Die beiden Releases *Schallschatten* (Birgit Ulher & Petr Vrba) und *Swarm* (Brad Henkel & Miako Klein) spielen mit geräuschhaften Texturen und Klangverwechslungen zwischen akustischen Instrumenten und Elektronik, wobei »Elektronik« hier eher als Mittel zur Suche nach Klangmischung und -erweiterung zwischen verschiedenen akustischen Klangkörpern zu denken ist denn als dezidiert synthetisches Instrumentarium. Beide Duos lassen aus den unterschiedlichen Klangmaterialien jeweils musikalische Interaktionen und momenthafte Strukturen entstehen, vom kontrastreichen Dialog bis hin zur Verschmelzung in statischen Klangflächen. Das fordert zu mehrfachem Hören heraus, denn

bei der Konzentration auf Klangdetails verliert man sich mitunter im Irrgarten der mäandrierenden Formen.

Das jüngste Release von *Inexhaustible* fällt im Vergleich zu den anderen doppelt aus dem Rahmen, denn es handelt sich um komponierte Musik und gleichzeitig um eine Ersteinstrumental- und Aufnahme eines ganz neuen Werks von Peter Ablinger. *An den Mond* entstand in Zusammenarbeit mit der bulgarischen Geigerin Biliana Voutchkova und zählt zur Werkserie von »al-fresco-Kompositionen«. Dabei handelt es sich um Arbeiten, die in enger Zusammenarbeit mit Interpret*innen entstehen. Der Kompositionsprozess entfaltet sich während der Arbeit, sodass Komposition und Improvisation, Spielen und Explorieren ineinanderfließen. Neue-Musik-Aficionados werden die leise Ironie von *An den Mond* nicht überhören: das Werk verarbeitet Ausschnitte aus alten Zaubersprüchen und Anrufungen an den Mond und platziert damit einen augenzwinkernden, entfernten Kommentar zu Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire*. In mehreren musikalischen Abschnitten werden Sprechstimme und Violine neben- und übereinander geschichtet, wobei die Elektronik der Vielstimmigkeit zuarbeitet und sich aus einfachen Gesten komplexe Klangteppiche entwickeln.

Die Vielfalt an Varianten des Zusammenspiels, an instrumentalen Praktiken, klanglichem Reichtum und an musikalischen Formen von frei bis streng, von strukturiert bis hin zu flüchtig-atmosphärisch in den jüngsten Releases von *Inexhaustible* sorgen dafür, dass man beim Hören ständig Neues entdecken kann. Insgesamt zeichnet der Labelkatalog ein differenziertes und heterogenes Bild aktueller Musik und macht gespannt auf die weiteren Releases, die für 2021–22 angekündigt sind. *Inexhaustible* lenkt Augenmerk auf das, was oft abseits von sogenannten »Hotspots« oder Zentren passiert und macht damit seinem Namen alle Ehre. Denn aktuelle Musik ist ja *per definitionem* Musik mit offenem Ende, und als solche unerschöpflich.

Margarethe Maierhofer-Lischka



CD/DIGITAL RELEASE

Mara Winter & Johanna Bartz

Rise, Follow

Discreet Editions

Mara Winter

Spirit Etching

eigen beher

Clara de Asis,

Mara Winter & Léo Duplex

Structure, pensée

Albertine Editions

Clara de Asis & Mara Winter

Twelve Feet Tall

eigen beher

Mara Winter & Clara de Asis

Repetition of the Same Dream

Another Timbre

In Mara Winters *Rise, Follow* suchen unsere Ohren Halt in einer instabilen Klangwelt, die von einem Pas-de-deux zweier Renaissance-Bassflöten erschaffen wird. Ohne Pause kreisen die Flöten in langen Tönen umeinander; sie bilden subtile, aber eindringliche Klangwirbel, die scheinbar improvisiert und doch äußerst zielgerichtet sind. Sie projizieren eine Vertikalität, als seien Gerhard Richters »Streifenbilder« auf die Seite gekippt worden, und lassen an

Brancusis endlose Säulen denken, gefangen in einer fragilen, ätherischen Tonalität.

Rise, Follow lässt die Idiomatik von z.B. Phill Niblock wie eine Stimme erklingen, und genau dieser Flötentyp wurde schon im 16. Jahrhundert wegen seines zweieinhalb Oktaven umfassenden Tonumfangs und der unheimlichen Ähnlichkeit seines Klangs mit der menschlichen Stimme und der Artikulation der gesprochenen Sprache geschätzt.

Die körperlichen Grenzen, an die die Musikerinnen bei der Aufführung von *Rise, Follow* stoßen, verleihen den sanft ansteigenden und abfallenden Linien physisch ausgefranste Ränder, die jedoch keineswegs »unordentlich« wirken, sondern die Intensität der Musik erhöhen. Sie unterstreichen den Kontrast zwischen den gehörten weltfremden Klängen und der spürbaren Realität, die die Musikerinnen durchzustehen haben, um gemeinsam dem Weg nach oben zu folgen.

Die Schweizer Querflötistin und Komponistin Mara Winter bewegt sich fadenlos und ganz natürlich zwischen dem, was wir alte respektive neue Musik nennen. Fundiert in der Musiktheorie und Aufführungspraxis des Barocks und Renaissance lassen sich bei ihr die alte Praxis und neue Spieltechniken, Komposition und Improvisation vereinen.

Die Akustik der 500 Jahre alten Kartäuserkirche in Basel, in der die Aufnahmen entstanden sind, spielt nicht die Hauptrolle, verleiht der Musik jedoch einen ganz spezifischen Raumklang. Auch auf *Spirit Etching* spielt Winter nicht nur eine mittelalterliche Bassflöte, sondern setzt auch die Kirchenarchitektur und zufällig auftretende Umweltgeräusche als Instrumente bei ihrer Suche nach Reflexionen und Resonanzen, nach harmonischer Konvergenz und Dissonanz ein. Musik und Raum werden zu einem Ganzen – und von wie vielen Werke der komponierten Musik lässt sich das schon sagen?

In dieser fragilen Musik ist eine Radikalität verborgen, die die Hörer*in herausfordert, gerade jenseits eines neuen Horizonts; in leichtem Nebel, wie in einem Foto von Hiroshi Sugimoto. Winter wagt hier einen Sprung in die Tiefe. Es

scheint ihre Art zu sein, zu betonen, dass alles offen, alles möglich ist. In gewisser Weise ist das Finale von *Spirit Etching* dann auch gar nicht so weit entfernt von *Soliloquy for Lilith* von Nurse with Wound, den Arbeiten von z.B. Windy & Carl oder Alexander Tucker.

In einer kritischen Herangehensweise nutzt Winter die Klangqualitäten ihres Instruments und der Polyphonie innerhalb, aber vor allem außerhalb der üblichen Pfade, indem sie ihre Flöte(n) glitzernd wie eine Glasorgel oder böseartig wie eine Rückkopplung, ja sogar hypermodern mechanisch klingen lässt.

Seit 2020 ist Mara Winter zusammen mit Clara de Asis auch Labelbetreiberin. Auf Discreet Editions veröffentlichte sie kurz nacheinander auch drei Werke, die zwischen den beiden Musikerinnen entstanden sind: *Twelve Feet Tall*, *Structure, pensée* und das wunderbare Lockdown-Dokument *Repetition of the Same Dream*, eine Sammlung von fünf Werken für Flöte, Schlagzeug und Elektronik. Die Stücke thematisieren die Wiederholung und den Traumzustand als Ort, als »Entweltlichung«. Die gemeinsame Ästhetik von De Asis und Winter führt zu einem kultivierten Klang, der auf einer zwanglosen Aufnahmesituation basiert und sich allmählich immer weiter von der unmittelbaren Erinnerung an den Moment der Aufnahme entfernt. Das Ziel: einen Eindruck vom Klang als Ganzem zu bekommen, von außen – wie als eine Außenstehende*r.

Es ist auch eine In-vivo-Untersuchung über die Vor- und Nachteile von Strukturen oder der Rolle, die Unbestimmtheit spielen kann. Außerdem ist es ein Forschungsdialog, z.B. über die Definition von Improvisation. Und nicht zuletzt stellen sich die Musikerinnen der Herausforderung, eine wirklich neue Art des Hörens von (einem) Klang zu finden. Wir hören, wie sich die Rollen der Komponistin (De Asis) und der Interpretin (Winter) auflösen und verflechten. Und wie wieder einmal der Raum, diesmal ist es ein Tunnel mit seinen harten und direkten Reflexionen, eine Hauptrolle spielt. Die Klangfarbe ist ein wesentliches Element dieser Stücke, oder besser gesagt:

relativ kleine Klangfarbenvariationen, die Verfärbung der Klangfarben im Lauf der Zeit, vielleicht auch die Umformung der Erinnerung und der Einfärbungen der Erinnerung im Lauf der Jahre. Konzeptionell stark, aber nicht starr – leicht und luftig wie die Arbeiten von Marinus Boezem, aber nicht per se leichtfüßig. Auf den bereits erwähnten neuen Pfaden, genau dort und im selben Moment, ist alles möglich: eine Herausforderung, Wege zu beschreiten, statt Wurzeln zu schlagen oder sich an die Fixierung eines Orts zu klammern.

Mara Winter arbeitet in der Tat ohne Fesseln und ist von der Intuition geleitet, ohne jedoch ihr Wissen und ihre Erfahrung als ZuhörerIn zu verleugnen, im Gegenteil. Es ist genau diese Interaktion, die man als zusätzliche Reflexion ›am eigenen Leib‹ erfährt und aufs Tiefste mitempfindet; als zusätzliche Schicht in Mara Winters Spiegelpalast, in dem nichts fixiert ist und das ›Damals und Jetzt‹ auf den Kopf gestellt werden kann.

Sven Schlijper-KarssenberG

Aus dem Niederländischen übersetzt von
Michael Steffens

KLANGZEITORT

Konzerte im Wintersemester 2021/22 (Auswahl)

5.+6. November 2021

Berliner Lautsprecherorchester zu Gast bei der
Klangwerkstatt Berlin 2021

Kunstquartier Bethanien, Mariannenplatz 2, Studio 1

6. Februar 2022, 18 Uhr

Zoom+Focus – Studierendenkonzert der
Kompositionsklassen

HfM Hanns Eisler Berlin, Charlottenstraße 55, Studiosaal

Sa, 19. Februar 2022, 20 Uhr

FELIX – ein Konzert von Kollektiv Unruhe

UdK Berlin, Bundesallee 1–12, Probensaal

LAUTE POST

der neue Podcast von klangzeitort

Ab Montag, den 18. Oktober 2021

► www.klangzeitort.de/Podcast

Pünktlich zum neuen Semester startet der neue Podcast LAUTE POST von KLANGZEITORT, dem gemeinsamen Institut für Neue Musik der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin und der Universität der Künste Berlin. Das Thema wird von Folge zu Folge und Gesprächspartner*in zu Gesprächspartner*in weitergegeben – mit ungewissem Ausgang. Den Auftakt bildet ein Gespräch von Susanne Westernfelder mit Rainer Nonnenmann zum Thema »Systemrelevanz und (Neue) Musik«.

www.klangzeitort.de

www.facebook.com/KKB.Berlin



Universität der Künste Berlin



HOCHSCHULE
FÜR MUSIK
HANNS EISLER
BERLIN

DIE
VIELEN



ECLAT

**FESTIVAL
NEUE MUSIK**

**01. – 06.
02.2022**

www.ECLAT.org

ECLAT HYBRID