

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 Hygieneregulungen. 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 löchriger 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-Zschauenden-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 Zappanolis 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.

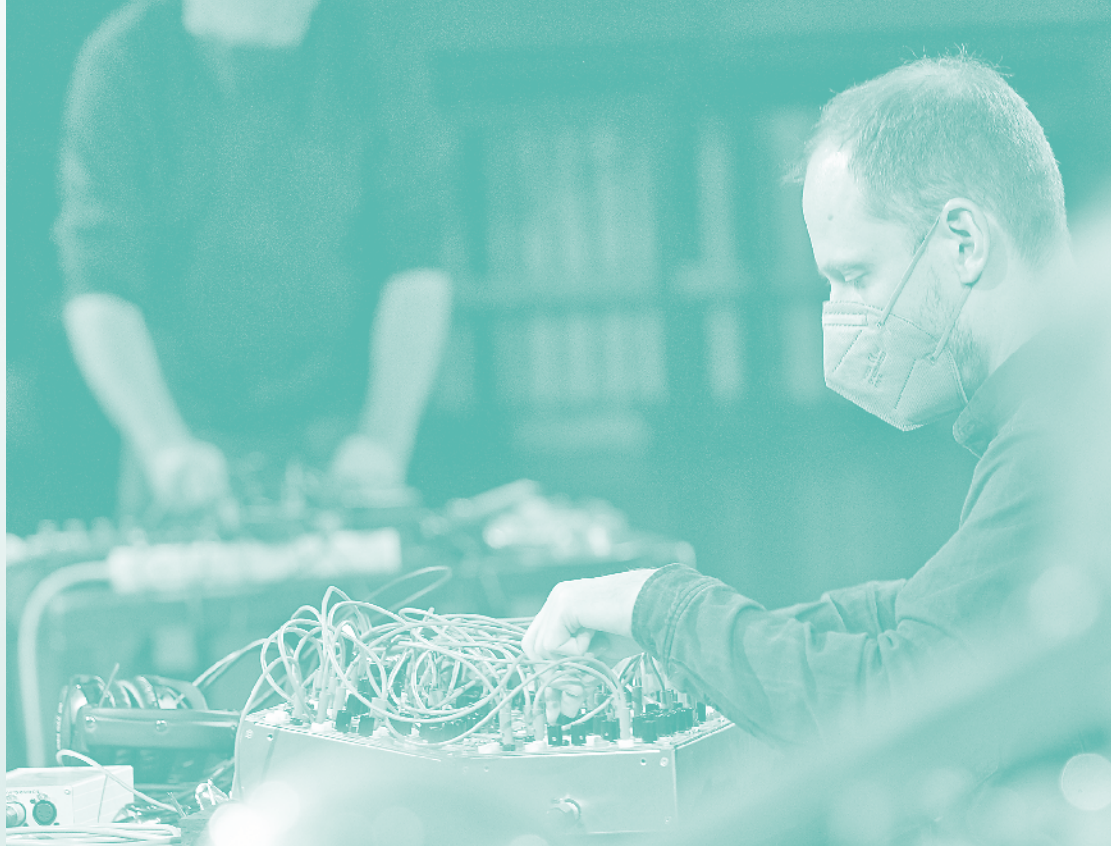












Code of Silence III/III

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. ■