

P-01/2022 10,50 €

130

POLITIKERN

POSITIONEN

Texte zur aktuellen Musik

× Y-E-S Kollektiv

POETIKERN

SPECIAL Scores from Y-E-S.org SPECIAL Scores from Y-E-S.org



GOOD

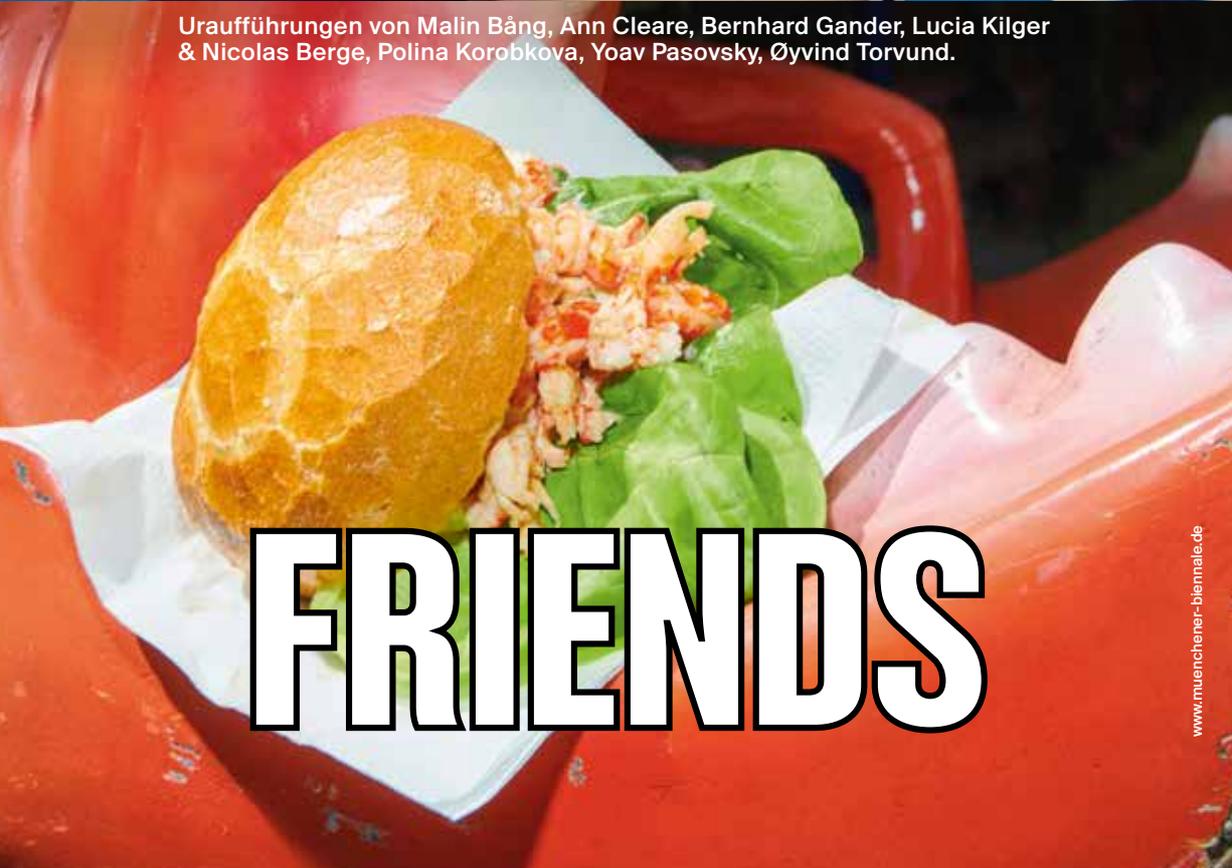
7.5. –
19.5.22

MÜNCH-N-R BI-NNAL-
F-STIVAL FÜR N-U-S MUSIKTH-AT-R



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat

Uraufführungen von Malin Bång, Ann Cleare, Bernhard Gander, Lucia Kilger
& Nicolas Berge, Polina Korobkova, Yoav Pasovsky, Øyvind Torvund.



FRIENDS

SPORFESTIVALFO
RCONTEMPORARYMUS
ICANDSOUNDAR

T

2022

27. APRIL-1. MAY
AARHUS (DENMARK)

CONTEMPORARY
MUSIC AND
SOUND ART

ALEXANDRA HALLÉN/
BÁRA GÍSLADÓTTIR/
CLAUDIA MOLITOR/DAWN SHARFE/
DYLAN RICHARDS/JAMES BLACK/
JEPPE JUST CHRISTENSEN/
KATHY HINDE/NIKLAS BRANDENHOFF/
NJYD/MIKHAIL KARIKIS/
OLGA SZYMULA/QUATUOR DIOTIMA/
SCENATET/SHIVA FESHAREKI/
STEPHEN O'MALLEY/...AND MANY MORE

SPORFESTIVAL.DK
#SPORFESTIVAL2022

2022/23



Internationale Gesellschaft für Neue Musik

Konzerte, Symposien und
Ausstellungen anlässlich des
hundertjährigen Jubiläums der
Gesellschaft präsentiert von
der österreichischen Sektion.

Termine und weitere Informationen
unter www.ignm.at



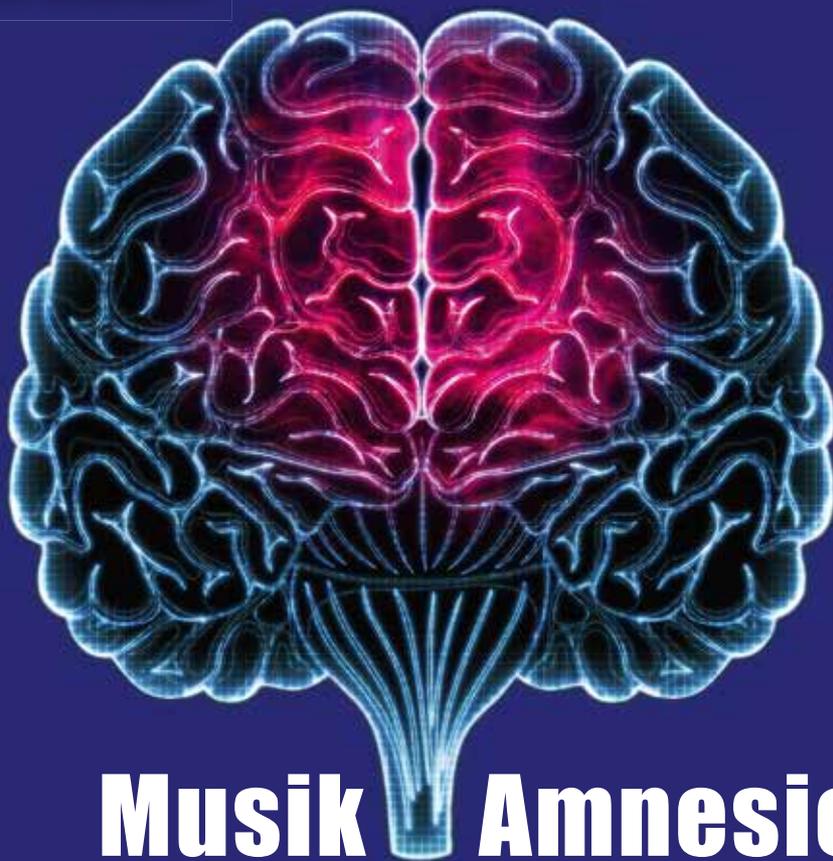
KUNST FEST SPIELE HERREN HAUSE

MIT—LA MONTE YOUNG / SOFIA JERNBERG /
MARK ANDRE / BRIGITTA MUNTENDORF /
INGO METZMACHER / CLARA FRUHSTUCK /
ARNOLD SCHÖNBERG / UVM.

WWW.KUNSTFESTSPIELE.DE

12.05.—
29.05.2022

**ACHT
BRÜCKEN
MUSIK
FÜR KÖLN**



Musik Amnesie Gedächtnis

29. April bis 8. Mai 2022

kölnlicket
westlich boomlich

0221.280 281
achtbruecken.de

Stadt Köln

WDR

Kunststiftung
NRW

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



**Kuratorium
KölnMusik e.V.**

Aktuelle Musik • Contemporary Music

05.03.2022 | 20 Uhr

TRICKSTER ORCHESTRA

Villa Elisabeth (Berlin)

02.04.2022 | 20 Uhr

**THE LIZ &
NGUYEN + TRANSITORY**

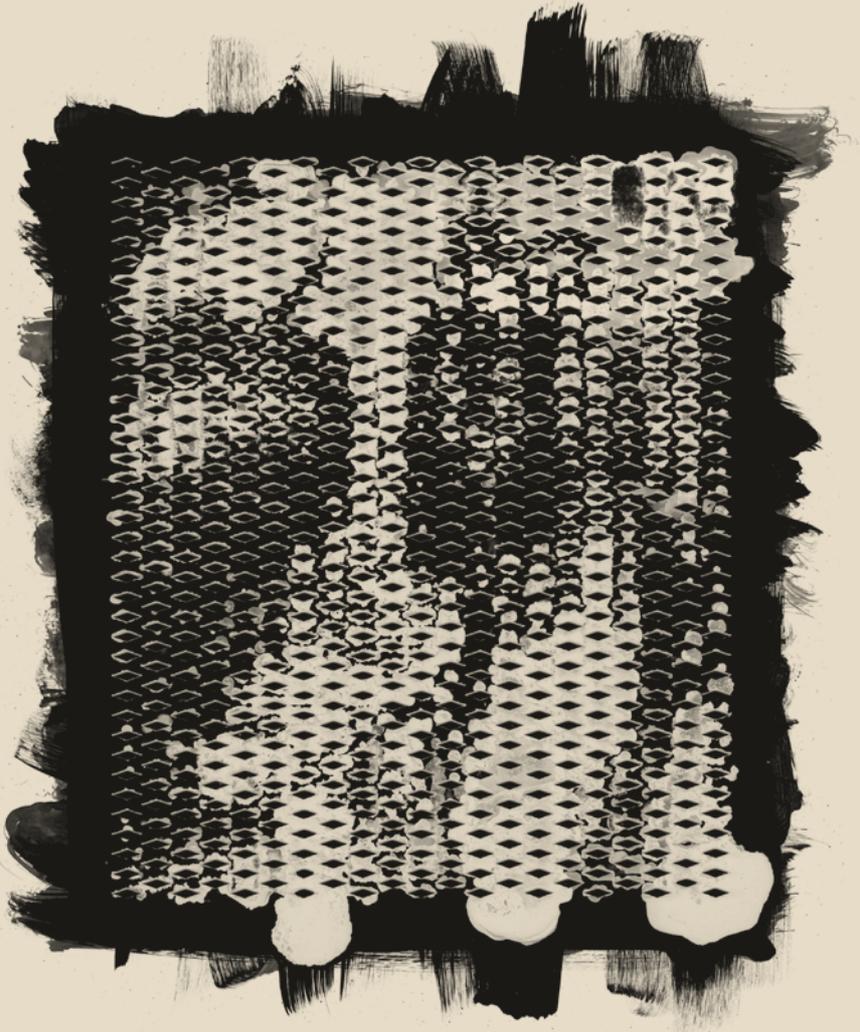
Villa Elisabeth (Berlin)

kontraklang.de

22. – 26. Juni 2022

Monheim Triennale

Das Abenteuer geht weiter



**Farida Amadou Sam Amidon Kris Davis Hibo Elmi Greg Fox
Shahzad Ismaily Sofia Jernberg Park Jiha Robert Landfermann
Ingrid Laubrock Ava Mendoza Marcus Schmickler Phillip Sollmann
Colin Stetson Terre Thaemlitz Julia Ulehlela Jennifer Walshe
Stian Westerhus**

Intendant: Reiner Michalke Kurator_innen: Swantje Lichtenstein, Louis Rastig, Rainbow Robert,
Meghan Stabile, Thomas Venker Artwork: Mesh Cover 5/8 by Vasilis Marmatakis

POSITIONEN 130

01/2022 Politiken Poetiken

- 8 **Impressum**
- 9 **Editorial**
-
- 11 **I POLITIKEN POETIKEN**
- 12 **Scored Blackness**
von Anthony R. Green
- 22 **Gaben des Kreuzwegs**
von Maikon K
- 36 **Kunst und ihre multiplen Widerstände**
von Hesam Salamat
- 45 **Dieser Text ist ein Widerspruch**
von Leonie Chima Emeka
- 54 **Aufbegehren der Kollektive**
von Jennifer Ramme
- 66 **Marschieren in Hongkong**
von Clara Cheung
-
- 77 **II SPECIAL**
- 78 **Napscore**
von Anne Glassner
- 82 **Human Windchimes**
von Carolyn Yen Chen
- 86 **Coreografia estudo #1**
von Michelle Moura
- 88 **GRAFFITI**
von Andreas Dzialocha
- 90 **CACCIA AL TESORO AGRESTE**
von C.A.S.C.A.T.A.
- 92 **Warm-Up**
von Ehsan Shayanfard
-
- 97 **III POSITIONEN**
- Donaueschinger Musiktage; Bernhard Lang; Pianobücher; Pyramidale; Musik21 Hannover; Music and Fuzzy Logic; Listening/Hearing-Symposium Bonn; Spor, Århus; Mark Baden/Clara Iannotta; Festival für Materielle Kunst Hamburg; Amen Feizabadi; Klangwerkstatt; Frau Music Nova; Klangparcours Freiburg – Composers Collective Linz; Peter Ablinger, Biliana Voutchkova, Erik Drescher; Tizia Zimmermann, Pablo Lienhard; 3hd Festival; Musikobjektgeschichten. Populäre Musik und materielle Kultur; Stimme X-Konferenz Hamburg; Elisabeth Schimana, Wien Modern**

Positionen. Texte zur aktuellen Musik

Gegründet 1988 von Gisela Nauck und Armin Köhler

Erscheinungsweise vierteljährlich – Februar, Mai, August, November | 35. Jahrgang

Herausgeber + Redaktion

Andreas Engström & Bastian Zimmermann

Gastredaktion Y-E-S (Stellan Veloce, Neo Hülcker,

Laure M. Hiendl, Andreas Dzialocha, Kaj Duncan David)

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 Vowinkel,

Susanne Westenfelder

Korrespondent*innen Nina Noeske (Hamburg), Nina

Polaschegg (Wien), Monika Voithofer (Graz), Christoph Haffter

(Lausanne/Genf), Monika Pasiiecznik (Warschau), Heloisa

Amaral (Brüssel), Sven Schlijper-Karszenberg (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.berlin

www.positionen.berlin

Positionen print kosten als Einzelheft 10,50 € (+ 2,00 €

Versand), im Jahresabonnement 46 € (inkl. 8 € Versand),

Studierende 38 € (inkl. 8 € Versand), Institutionen 56 €

(inkl. 8 € Versand), Auslandabonnement Normal 58 € &

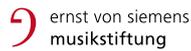
Institution 68 € (beide inkl. 20 € Versand), Förder-

abonnement 100 €

E-Abonnement Einzelheft 6 €, Jahresabonnement 22 €

ISSN 0941-4711

Mit freundlicher Unterstützung der



Positionen ist Mitglied im Netzwerk



radialsystem.de

radialsystem.de

Dies ist ein ›Takeover‹ des Y-E-S-Kollektivs: Die Redaktion der Positionen lädt hierfür das Kollektiv ein, den Thementeil des Hefts zu übernehmen. Ziel ist auf diese Weise das bisher präsentierte Spektrum an Erfahrungen, Perspektiven und Meinungen zu erweitern.

Wir sind das Y-E-S Kollektiv: Stellan Veloce, Neo Hülcker, Laure M. Hiendl, Andreas Dzialocha und Kaj Duncan David. Wir sind eine Gruppe von Komponist*innen und Performer*innen mit Wohnsitz in Berlin, die viel im interdisziplinären Kontext arbeiten. Wir sammeln und veröffentlichen Partituren auf unserer Plattform y-e-s.org und veranstalten alle paar Jahre ein Y-E-S-Fest – ein Festival, das von uns veröffentlichte Partituren zur Aufführung bringt, den öffentlichen Raum bespielt und Workshops anbietet.

Unsere Frage an dieses Heft geht dem Verhältnis von Kunst und Widerstand nach. Im Zuge der Auseinandersetzungen mit den Autor*innen hat sich dieser Schwerpunkt von dem mittlerweile auch durch rechte und neurechte Gruppierungen besetzten Begriff des ›Widerstands‹ hin zu der Fragestellung verschoben, inwiefern sich politische Handlungsmöglichkeiten und -räume durch poetische Praktiken eröffnen. Als Leitzitate dieser Ausgabe möchten wir hier die Worte Édouard Glissants voranstellen, dessen Philosophie einer Poetik der Vielheit für die Fragen unserer Zeit eine entscheidende Öffnung bereitzuhalten scheint:

»Die politische Haltung stärkt sich an der direkten Sicht auf die Welt, am Imaginären der Welt. Politische Aktionen gewinnen an Sicherheit, indem sie [...] Poetiken anwenden.«

»Wir entdecken dann [...], dass die Sprache der Philosophie vor allem die poetische ist. [...] Die Schönheit der Differenzen (der Unterschiedlichkeiten) ist die erste Zeugin und entschlossene Akteurin des Widerstands gegen die Nacht des Geistes und gegen jede Unterdrückung.« (*Philosophie der Weltbeziehung*)

Wir freuen uns, Ihnen in dieser Ausgabe folgende Arbeiten vorstellen zu dürfen: einen Text über Kunst als Widerstand im Iran von Hesam Salamat, ein poetisches Porträt der brasilianischen Performancekünstlerin und Theoretikerin Eleonora Fabião von Maikon K, einen Text über ihre Erfahrung als Performerin bei Pope.Ls *Misconceptions/Missverständnisse* von Leonie Chima Emeka, eine Analyse zu Choreographien in queeren Protesten in Polen von Jennifer Ramme, einen Text über widerständige Strategien in der künstlerischen Arbeit von BIPOC-Komponist*innen von Anthony R. Green und einen Text über die Nutzung der chinesischen Nationalhymne und deren Politisierung in Arbeiten von Künstler*innen aus Hongkong von Clara Cheung.

Im Special dieses Heftes finden sich einige Partituren, die wir bereits auf y-e-s.org veröffentlicht haben, sowie eine Vorschau auf unseren nächsten Release.

In den kommenden Monaten werden wir weitere Partituren veröffentlichen und vom 9.-11.9.2022 gibt es ein zweites Y-E-S-Fest im Heizhaus der Uferstudios, Berlin-Wedding.

Wir hoffen euch dort zu sehen!

Anmerkung der Redaktion: Ab diesem Heft folgen die Texte dem Gendering der einzelnen Autor*innen.

Politiken Poetiken



Scored Blackness

Im Raum sprechen, trotz allem existieren

ANTHONY R. GREEN

Schon vor der Formalisierung des Konzepts »Rasse« war »Blackness« ein Synonym für »Bedrohung«. Es lässt sich unmöglich bestimmen, was zuerst da war: die braune Haut, die etwas »Weniger-als-Menschliches« signifiziert, oder die Blackness, die die nicht-schwarze alltägliche Existenz bedroht. Es muss eine Zeit gegeben haben, in der diese Trennung zwischen Schwarz und Nicht-Schwarz keine so gewalttätige Auswirkung auf die kollektive Existenz gehabt hat; dies spiegelt sich heute in den unzähligen Freund*innenschaften, Beziehungen und Gemeinschaften wider, die beweisen, dass eine solche Koexistenz möglich und schön ist. Viele Elemente der heutigen Realität offenbaren ebenfalls die Symptome dieser historischen Trennung. Vom Konzept der »Flucht der Weißen« in den Vereinigten Staaten bis hin zu den merkwürdigen Praktiken der Konzertprogrammierung auf der ganzen Welt ist kein Bereich der Gesellschaft und der Menschheit von dieser Trennung unberührt geblieben. Wer behauptet, die klassische Musikpraxis habe sich irgendwie den gesellschaftspolitischen Trends entzogen, denen Menschen folgen, ignoriert entweder a) die Realität, in der Menschen die klassische Musikpraxis geschaffen und weiterentwickelt haben, und/oder ist b) Teil einer zu großen Gruppe von Menschen, die irgendwie die Realität ignorieren müssen, um nicht mit der Wahrheit konfrontiert zu werden – dass nämlich ihre Nichtanerkennung dieser Trennung innerhalb der klassischen Musikpraxis eine stillschweigende Unterstützung des Status quo darstellt. Diese historische Trennung, die auf eine Art und Weise vollzogen

wurde, die dazu gedacht war, Blackness unterhalb der Bewusstseinschwelle zu halten (sie aber gleichzeitig nicht völlig auszulöschen, zum Teil weil viele Nicht-Schwarze Bedarf an frei verfügbarer Arbeitskraft und einer Quelle von Kreativität hatten, aus der man stehlen kann), funktioniert weiterhin, trotz jahrhundertlangem Aktivismus, Blut, Schweiß, Tränen, physischem und emotionalem Schmerz, Folter, Mord... Und in all diesen Jahrzehnten des Widerstands, trotz all dieser Jahrzehnte der versuchten Auslöschung aus dem öffentlichen Leben, existiert Blackness immer noch.

Was passiert, wenn ein Volk für dumm (obwohl die Realität genau das Gegenteil ist) und für weniger-als-menschlich gehalten wird, um seine Misshandlung, seinen Missbrauch und seine gewaltsame Verdrängung an den Rand des öffentlichen Lebens irgendwie zu rechtfertigen? Ganz einfach: Genau diese unterdrückten Menschen bilden komplexe Untergrundgesellschaften, meist zur Überraschung ihrer Unterdrücker. Diese Gesellschaften weisen Züge dessen auf, was Gayatri Spivak die *Subalternen* oder Fred Moten und Stefano Harney die *Undercommons* nennen würden. Für Spivak sind die Subalternen ein Teil der Masse, womit sie Foucault zitiert: »Die Masse weiß es ganz genau, ganz klar ... sie weiß es viel besser als [der Intellektuelle] und sie sagt es sicherlich sehr gut.«¹ Spivak deutet weiter an, dass das subalterne Wissen aus einer Freud'schen Verdrängungsgeschichte stammt, die einen »doppelten Ursprung hat, der eine verborgen in der Amnesie des Säuglings, der andere in unserer archaischen Vergangenheit, die implizit einen präoriginären Raum voraussetzt, in dem Mensch und Tier noch nicht unterschieden waren.«² Die Entwicklung und Etablierung der Trennung von Mensch und Tier hat vielleicht dazu geführt, dass die Unterdrücker einen Teil der Menschen als Tiere einstufen, um jegliche Schuld zu sublimieren, die dadurch entstehen könnte, dass sie ihnen eine bestimmte Art von Zugang zu ihrer Definition der menschlichen Realität verweigern. Für Moten und Harney ist ein Teil der Vorliebe der Unterdrücker für Kategorisierung und Trennung im Konzept der Containerisierung verwurzelt, insbesondere als Teil dessen, »was als die erste Welle regulatorischer Innovation in Form von Logistik bezeichnet werden sollte«³. Bei näherer Betrachtung kommen sie zu dem Schluss, dass »die moderne Logistik mit der ersten großen Bewegung von Waren, die sprechen konnten, begründet wurde«⁴ – d.h. mit dem transatlantischen Sklavenhandel. Aber gerade unter den Bedingungen dieser unglaublich unmenschlichen Praxis entwickelten die Schwarzen in den Vereinigten Staaten, wenn auch eher aus der Not heraus als freiwillig, eine einzigartige Überlebensfähigkeit.

Die beiden Hauptfehler der Unterdrücker*innen sind also erstens, dass sie die von ihnen Unterdrückten für dumm hielten, und zweitens, dass sie ihren Beobachtungsstandpunkt innerhalb ihres metaphorischen Panoptikums verließen. In diesen Momenten des vorübergehenden Unbeobachtetseins entwickelten die Schwarzen in den Vereinigten Staaten ihre ersten musikalischen und künstlerischen Praktiken in einem Land, in das sie nicht freiwillig gezogen waren, und in einem Land, das ursprünglich

1 Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected essays and interviews*, übersetzt von Donald F. Bouchard und Sherry Simon, Cornell University Press 1977, S. 206–207

2 Freud, Sigmund, »Ein Kind wird geschlagen: Beitrag zur Kenntnis der Entstehung sexueller Perversionen«, in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, übersetzt von James Strachey et al., Hogarth 1953–74

3 Stefano Harney und Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, Autonomedia 2013, S. 89

4 Ebd. S. 92

von Ureinwohner*innen bewohnt wurde, die ebenfalls unter Folter und Missbrauch zu leiden hatten, wenn auch einer anderen Art von Folter und Missbrauch. Zu diesen anfänglichen Praktiken gehören die Entwicklung des Steptanzes, die Entstehung geheimer Sprachen, die Weiterführung afrikanischer Schrei-Rituale («shouts») und komplexer Rhythmen sowie die Bildung von »stillen Häfen« («hush harbors») – geheime Orte, an denen eine Vielzahl unterschiedlicher Rituale in Sicherheit und mit uneingeschränkter emotionaler Befreiung durchgeführt werden konnte. »Hier [in

Warum muss ich aktiv nach schwarzen
Musiker*innen und Komponist*innen forschen,
um etwas über sie zu erfahren?

den ›stillen Häfen‹] entstanden und gediehen die Spirituals mit ihrer doppelten Bedeutung von religiöser Erlösung und Befreiung von der Sklaverei⁵, und die Spirituals bilden die Grundlage für die meisten schwarzen Musikpraktiken in den Vereinigten Staaten. Diese dummen Fehler der Unterdrücker*innen sind auch in dem verwurzelt, was Lenin die *Vergesellschaftung der Produktion* nennt. Im Rahmen dieses grundlegenden Widerspruchs des Kapitalismus »wird die Produktion gesellschaftlich [...] Die gesellschaftlichen Produktionsmittel bleiben das Privateigentum einiger weniger«. ⁶ Es ist jedoch der gesellschaftliche Bereich, in dem sich Einheit, Gemeinschaft und Solidarität entwickeln. Sogar durch die kapitalistische Vergesellschaftung können die Massen und die Subalternen einander kennen lernen, voneinander lernen und miteinander etwas erschaffen. Im sozialen Bereich der Produktion teilten versklavte Afrikaner*innen (und später afroamerikanische Schwarze) zudem Kultur, Trauma, afrikanische Sprachpraktiken und – natürlich – die Hautfarbe. Die schwarzen *Undercommons* sollten unterwürdig, gehorsam und unsichtbar sein. Im Verborgenen konnten sie ihren Gefühlen Ausdruck verleihen, überleben, kreativ sein und sich vermehren.

Da die quantitative Akkumulation immer zu einer qualitativen Veränderung führt, schwindet mit der Vermehrung von Blackness auch ihre Unsichtbarkeit. Die Unterdrücker*innen konnten sich nicht vorstellen, dass die Vermehrung von Blackness bis zu einem Punkt voranschreiten könnte, an dem ihre Sichtbarkeit zur Unvermeidlichkeit wird, und dieses Sentiment beherrscht inzwischen viele Bereiche der akademischen Praxis. Am Beispiel der Geographie schreibt Katherine McKittrick: »Die wohlbekannteste Geschichte der Geographie und der Geographen in Amerika, die von weißen, männlichen, europäischen Kartierungen, Erkundungen und Eroberungen handelt, ist mit einem anderen Sinn für den Ort verwoben, für jene Bevölkerungen und die dazugehörigen Geographien, die durch etwas verdeckt werden, das man als rationale räumliche Kolonisierung und Herrschaft bezeichnen könnte: die profitable Auslöschung und

5 Laurie Maffly-Kipp, »African American Christianity, Pt. 1: To the Civil War«, National Humanities Center 2005, S. 3, www.nationalhumanitiescenter.org/tserve/nineteen/nkeyinfo/aareligion.htm

6 Vladimir Lenin, *Imperialism: The Highest Stage of Capitalism*, London 2010, S. 16

Objektivierung subalternen Subjektivitäten, Geschichten und Länder.«⁷ In den ›westlichen Ländern‹ des ›globalen Nordens‹ klammert der Großteil der Pädagogik wichtige Ereignisse im Zusammenhang mit der schwarzen Kultur aus, wobei vor allem wichtige individuelle Beiträge schwarzer Menschen ausgelöscht werden. Die Lehre der klassischen Musikgeschichte ist ein öffentlicher *Raum*, in dem eine solche *profitable Auslöschung* stattgefunden hat. Persönlichkeiten wie Vicente Lusitano, Chevalier de Saint-Georges, Ignatius Sancho, Blind Tom, Florence Price, Margaret Bonds, Julia Perry, Halim El-Dabh, Undine Smith Moore, Nora Holt, Estelle Ricketts und andere finden in der klassischen Musikpädagogik praktisch keine Berücksichtigung. In einem Tweet aus dem Jahr 2020 stellt Jon Silpayamanant – Komponist, Forscher, Pädagoge und Multi-Instrumentalist sowie Gründer des Saw Peep Intercultural Orchestra – eine sehr treffende Frage: »Warum muss ich aktiv nach schwarzen Musiker*innen und Komponist*innen forschen, um etwas über sie zu erfahren?«⁸

Es ist der von den Unterdrücker*innen gestaltete und verwirklichte öffentliche Raum, der nicht für die Massen, die Subalternen, die Undercommons gedacht ist. Wenn also ein*e schwarze*r klassische*r Musiker*in in irgendeiner Form im öffentlichen Raum präsentiert wird, ist das eine Intervention. Es ist eine Unterbrechung. Es sollte nicht geschehen. Es ist eine Störung. In dieser Hinsicht sind die Partituren, die mit solchen Werken verbunden sind, im Wesentlichen Partituren der Intervention, und – als solche – repräsentieren einige dieser Partituren Werke, in denen die Stimme des*der Komponist*in/Schöpfer*in Bände spricht. Ein solches Werk ist *No Safety In Silence* (2017) von Renée C. Baker.

No Safety in Silence ist für Gesang, Klarinette, Streicher und Klavier komponiert und erfordert eine*n Dirigent*in, der*die damit vertraut ist, Musik entsprechend den verschiedenen Energien des Aufführungsraums, der Ausführenden, des Publikums und der Beziehung zu den anderen Werken auf dem Programm (falls vorhanden) zu gestalten. Für den*die Sänger*in sind keine bestimmten Tonhöhen oder Rhythmen notiert. Vielmehr wird der*die Vokalist*in angewiesen, entsprechend der Dringlichkeit des Textes, der Seele, zu singen und sich der musikalischen Reise der Musiker*innen anzupassen. Schon aus diesen spärlichen Informationen kann man ersehen, dass es bei diesem Stück sehr darauf ankommt, den Aufführungsraum zu lesen und zu intervenieren. Zum Kontext: Zu Bakers Lebenserfahrung gehört, dass sie in der Welt der klassischen Musik als Geigerin, Bratschistin, Dirigentin, Komponistin, Improvisatorin, Organisatorin, Unternehmerin und Mitglied der Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) ihren Weg gemacht hat. Im Lauf ihrer Karriere als Musikerin ist sie bei verschiedenen klassischen und populären Musikprojekten in den gesamten USA aufgetreten (u. a. am Broadway in New York), was darin gipfelte, dass sie über zwei Jahrzehnte lang Solobratschistin der Chicago Sinfonietta unter der Leitung von Paul



7 Katherine McKittrick, *Demonic Grounds: Black Women and the Cartographies of Struggle*, Minneapolis 2006, S. 10 der Einleitung

8 www.twitter.com/Silpayamant/status/1314581067026792448?s=20; Oktober 2020

Freeman war. Sie ist außerdem Gründerin und Dirigentin des Chicago Modern Orchestra Project, Schöpferin der Cipher Conduit Linguistics (CCL; eine Technik, die den Bereich des gestischen Dirigierens und der Kommunikation erweitert) und eine erfahrene bildende Künstlerin, die in verschiedenen Medien arbeitet. Baker hat in Asien, Europa und Afrika internationale Residenzen für Musik und bildende Kunst abgehalten. Darüber hinaus hat sie Musik für hunderte Stummfilme geschrieben, die in Film+Musik-Performances live aufgeführt wird, häufig dirigiert von Baker selbst. Doch erst durch die Beschäftigung mit ihrer Gravur- und Partitурpraxis im Dialog mit ihrer bildenden Kunst und ihrer einzigartigen CCL-Technik entsteht ein vollständiges Bild von Bakers allumfassender chimärenhafter Musikalität. Es ist kein Wunder, dass ihre Musik einen so starken Eindruck hinterlässt; ihre bloße Existenz und Ontologie weist auf einen Menschen hin, der einen fast schon übermenschlichen Eindruck hinterlässt.

Musikalisch gesehen enthält *No Safety in Silence* viele Facetten. Es durchwandert viele Räume, enthält »shouts« (in direkter Anlehnung an afrikanische Schreipraktiken in den »stillen Häfen« vor dem amerikanischen Bürgerkrieg), es bietet Unterstützung, fordert heraus, bekräftigt, argumentiert und fleht. Die Musik übersetzt den kraftvollen Text, der ebenfalls von Baker geschrieben wurde, in mitfühlende Schwingungen. Der Text erinnert an einen berühmten Text der sich selbst als »schwarz, lesbisch, Mutter, Kriegerin, Dichterin« bezeichnenden Audre Lorde: »Ich würde sterben, wenn nicht früher, so doch später, ganz gleich, ob ich jemals für mich selbst gesprochen hätte oder nicht. Mein Schweigen hat mich nicht geschützt. Dein Schweigen wird dich nicht schützen. [...] Welches sind die Worte, die du noch nicht hast? Was musst du sagen? Was sind die Tyrannen, die du Tag für Tag schluckst und versuchst, dir zu eigen zu machen, bis du an ihnen erkrankst und stirbst, immer noch im Schweigen?«⁹ In diesem Text scheint Lorde direkt zu den schwarzen Menschen zu sprechen, die aus Angst vor strafrechtlicher Verfolgung, Bestrafung, Missbrauch oder gar Ermordung kraftvolle Gedanken und Aussagen für sich behalten. Der Text von Baker befasst sich jedoch auch mit einem anderen Aspekt des Schweigens, einem Aspekt, den Dr. Martin Luther King Jr. in seinem *Letter from Birmingham Jail* im April 1963 so eindrucksvoll formuliert hat: »Wir werden in dieser Generation nicht nur für die hasserfüllten Worte und Taten der schlechten Menschen Buße tun müssen, sondern auch für das entsetzliche Schweigen der guten Menschen.«¹⁰ Dr. Kings Worte sind eine Verurteilung derjenigen, die behaupten, auf der Seite der Unterdrückten zu stehen, aber nichts sagen, wenn sie die Gelegenheit dazu haben oder wenn sie in eine Situation geraten, in der etwas gesagt werden muss. Mit diesem Satz beginnt Baker ihr Werk: »Ein Schuldbekenntnis. Schweigen über Dinge, die wichtig sind«. Der Text von Baker prangert diejenigen an, die schweigen, wenn sie es nicht tun sollten. In ihren Worten: Sie sind »Mitwischer, Missbraucher, Ermöglicher. Sie leben mit der Ungerechtigkeit ... bis [sie] sprechen, zugeben, ausatmen.«¹¹

9 Audre Lorde, »The Transformation of Silence into Language and Action«, in *Sister Outsider: Essays and Speeches*, New York 1984/2007, S. 49

10 Martin Luther King Jr., *Letter from Birmingham Jail* (1963), Penguin Classics: London, England, 2018, S. 24

11 Renée C. Baker, *No Safety in Silence* (Partitur), im Eigenverlag, Bolingbrook 2017

In den letzten Zeilen dieses Textes liegt eine noch tiefere, noch weiter vorausschauende Dualität: »... bis du sprichst, zugibst, ausatmest.« Diese Dualität wird deutlich, wenn man die Vielzahl der ungerechtfertigten Emotionen bedenkt, mit denen schwarze Menschen – durch gesellschaftliche Stereotypen und systemischen Rassismus – sich selbst belasten, wie Gefühle der Hässlichkeit, Minderwertigkeit, Dummheit, Unzulänglichkeit, Beschämung und vieles mehr. Diese spirituelle Selbstverbrennung wird durch die Unmöglichkeit entzündet, einer universellen Norm gerecht zu werden, die nicht von schwarzen Menschen geschaffen wurde. Durch Bakers Aufforderung an alle, die in Situationen der Ungerechtigkeit *entsetzlich still* sind, vermittelt sich eine weitere Aufforderung, die direkt an die Unterdrückten gerichtet ist: die Aufforderung, ihre Stärken zu erkennen, ihre Arbeit zu erkennen, ihre Macht zu erkennen, einzugreifen. Die Unterdrückten müssen also ihre Realität und ihre Wahrheiten *aussprechen*. Durch das Aussprechen können sie *zugeben*, sich selbst eingestehen, dass sie Opfer von unmöglichen Normen waren, die von denen geschaffen wurden, die nichts weiter wollen, als dass sie unsichtbar bleiben. Nach diesem Eingeständnis können sie *aufatmen* und schließlich das nächste Kapitel ihres Lebens in Angriff nehmen, mit der Macht und der Handlungsfähigkeit, die sie schon immer hatten, aber nie für sich zu beanspruchen wagten. *No Safety in Silence* durchdringt zahlreiche Räume und enthält kraftvolle Apophthegmen und Weisheiten, die die Kraft haben, die Welt zu bewegen – wenn die Welt nur wirklich zuhören würde.

Während die Partituren von Werken, in denen Worte und Texte vokalisiert werden, auf eine direkte, zugängliche und erwartbare Weise sprechen, sprechen und intervenieren Partituren, die ohne Text auskommen, auf einer symbolischen, metaphorischen Ebene. Oft haben solche Werke eine Kraft, die nicht unmittelbar wirkt, sondern sich erst nach und nach offenbart, je mehr man über ihre*n Schöpfer*in erfährt. Das *Piece for Chamber Orchestra* (1979) von Edward Bland ist eines dieser Werke. In der Besetzung Oboe, Klarinette in B, Trompete in B, Posaune, 3 Pauken und Streicher ist dieses viel zu wenig beachtete, zu wenig gespielte und unterbewertete Beispiel für musikalischen Einfallsreichtum eine Leistung, die nicht angemessen beschrieben werden kann. Die Eröffnung ist eine Abfolge harter Schläge ins Gesicht. Mit seiner aggressiven doppelten Punktierung betonter Takteile und der beinahe dodekaphonen Strukturierung der Tonhöhen schreit *Piece for Chamber Orchestra* sofort seine subalterne Überlegenheit heraus und hört während der gesamten Reise nicht mehr auf zu schreien. Dieser unerbittliche Schwung entspricht genau Blands Hauptanliegen für seine musikalischen Kreationen.

Der 1926 geborene Bland begann sein musikalisches Leben als Wunderkind auf der Klarinette und dem Saxophon, auf denen er zunächst vor allem Jazz spielte. Er diente als Klarinetist in der Armeekapelle, was ihm den Zugang zu Mitteln ermöglichte, mit denen er seine



Universitätsausbildung in Chicago finanzieren konnte. Dort studierte er Serialismus und Zwölftontechnik, spielte aber weiterhin auch Jazz, studierte westafrikanisches Trommeln und formulierte seine Ansichten über den Zusammenhang zwischen seiner eigenen kompositorischen Stimme und seiner Rassenzugehörigkeit. Blands einziger Film, *The Cry of Jazz*, entstand, bevor er zu komponieren begann. Der Film, der 1959 fertiggestellt und veröffentlicht wurde (als Bland gerade 33 Jahre alt war), greift

Die mentale und emotionale Erkundung der Subalternen oder der Undercommons fördert nur die Erforschung der friedlichen Koexistenz, der wahren Gerechtigkeit, der Entschuldigung, der Vereinigung und der Notwendigkeit, in der Realität verwurzelt zu sein.

die typischen Stereotypen über Schwarze genauso stark (aber anders) an wie *Piece for Chamber Orchestra*. Der britische Kritiker Kenneth Tynan schrieb in einer Kolumne für den Londoner Observer über den Film, dass er »mit Sicherheit in die Geschichte eingeht [als] der erste Film, in dem der amerikanische Neger die Weißen direkt herausgefordert hat.«¹²

Nachdem er seine kompositorische Stimme (die er als *Urban Classical Funk* bezeichnete) entwickelt und gefestigt hatte, zog Bland mit seiner Familie nach New York, hauptsächlich weil es ihm möglich erschien, dort von seiner Musik leben zu können. Seine Arbeit im Bereich der Popmusik weckte in ihm jedoch den Wunsch, Partituren für *Urban Classical Funk* zu komponieren. Erst später in seinem Leben, im Alter von 53 Jahren, vollendete er *Piece for Chamber Orchestra* – ein Stück, das ein jüngerer Zuhörer als »Rap ohne Worte«¹³ bezeichnete; ein Stück, das entstand, nachdem er seine überlebensgroße Präsenz in vielen Bereichen unter Beweis gestellt hatte – als Wunderkind auf der Bühne, als nachdenkliches *enfant terrible* und frecher Komponist in der akademischen Welt, als trotziger Amateur in der Filmmusik, und in der Popwelt als Schöpfer von Werken, die von Fat Boy Slim, Cypress Hill, Beyoncé und anderen gesampelt wurden. Für Bland war (und ist) die Korpulenz seiner Präsenz stets eine Intervention, die es ihm ermöglicht, sich in verschiedenen Räumen zu bewegen und einen charakteristischen Eindruck zu hinterlassen.

In seinem *Composer's Statement* schreibt Bland: »Während meines gesamten Berufslebens standen meine kreativen Bemühungen unter dem Einfluss eines kulturellen Kriegs, der seit mehreren Jahrhunderten zwischen den Kulturen der Welt vor sich hin brodelte«¹⁴, und erkennt damit die Trennung an, unter der Komponist*innen mit einem subalternen Status, wie Baker und Bland, seit jeher zu leiden hatten. Er fährt fort:

12 Paul Vitello, »Edward Bland, *Cry of Jazz* Filmmaker and Composer, Dies at 86«, *The New York Times* vom 27.3.2013

13 Edward Bland, *Composer's Statement: My Artistic Journey to Urban Classical Funk*, im Eigenverlag 2006, www.edblandmusic.com/composerstatement.htm

14 Ebd.

Was auch immer man sonst noch sagen kann, die westliche Zivilisation fühlt sich in der Gegenwart zutiefst unwohl. Für alle Menschen ist das Leben eine kurze Angelegenheit, die in der düsteren Gewissheit des Todes gipfelt. Da niemand in der Vergangenheit leben kann und vielleicht auch keine Zukunft hat, ist alles, was jeder von uns wirklich hat, der gegenwärtige Augenblick. Als Komponist ist es meine Aufgabe, ein Werk zu schaffen, das die Aufmerksamkeit des Zuhörers so stark fesselt, dass er sich nicht von dem Stück losreißen kann. [...] Wenn dies geschieht, ist ein Kontinuum aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erreicht. Dieses Kontinuum, das als eine Verlängerung der Gegenwart erlebt wird, nenne ich das ewige Jetzt.¹⁵

Während Bakers *Sprechen* im öffentlichen Raum als eine Intervention in Form einer Partitur eine Herausforderung darstellt, die mit komplexen Vielfältigkeiten behaftet ist, ist Blands *Sprechen* ein Festhalten – kein Festgehaltenwerden durch eine*n Unterdrücker*in, das einer Containerisierung gleichkommt, sondern eine Erinnerung daran, sich mit dem größten Raum von allen zu verbinden: dem Raum der Existenz, in dem Zeit keine Rolle spielt und Materialität der Beobachtung untergeordnet ist. Blands Dualität ergibt sich aus dem Phänomen, dass sein Ziel darin besteht, eine zeitgebundene Kunst zu nutzen, um das Vergehen der Zeit für das Publikum anzuhalten. Wenn man eine echte Verbindung zu *Piece for Chamber Orchestra* und vielen seiner anderen Stücke herstellt, wird offensichtlich, dass Blands Musik dies ermöglichen kann.

Die jüngeren, sich ihrer Blackness bewussten »Klassik«-Komponist*innen von heute lassen organisch eine Fülle von Praktiken – insbesondere schwarze kulturelle Praktiken und Referenzen – in den öffentlichen Aufführungsraum einfließen. Konzertsäle, Museen, Freilichtbühnen, Parks und mehr sind zum Schauplatz von Präsentationen schwarzer klassischer Künstler*innen geworden, die durch ihre Kreationen *sprechen* und Botchaften vermitteln, die mutig die Existenz ihres »Existierens trotz allem« implizieren. Eine dieser Künstlerinnen ist Liz Gre, die derzeit als Doktorandin an der City University of London ethnografische Ansätze zur Manifestation von Musik untersucht. In ihren Partituren untersucht sie formale Gravurpraktiken, die an den Rand von Gemeinschafts-, Ahnen- und Spiritualitätsarbeit gedrängt werden. Ihre Performance mit dem Omaha Symphony Orchestra im Jahr 2019 ist ein Beispiel für Musikkomposition, Poesiekomposition, Spoken-Word-Kunst, Belcanto und tiefemotionalen Vokalperformance, Evokation von Negro Spirituals und mehr, die im Wesentlichen den privaten »stillen Häfen« in eine verletzte, öffentliche Arena bringt. Ihre grafische Partitur *Invoke* begleitet Anweisungen, die sich auf den zirkadianen Rhythmus von Blackness beziehen: ausruhen, sich erholen, aufwachen, aufflammen, sich sehnen, sich freuen, arbeiten, aktiv sein, zurückkehren.





Weitere schwarze Künstler*innen, die transdisziplinäre Ansätze in ihre Werke einfließen lassen, sind Shannon Sea, Ibukun Sunday, Forbes Graham, Sarah Pitan, Lisa E. Harris, Camille Norment, Yaz Lancaster, Pamela Z, David Dogan und andere. Die Zahl solcher Künstler*innen nimmt zu und verschiebt den klassischen Raum qualitativ in Richtung eines kritischen historischen Augenblicks, an dem solche Stimmen einfach nicht mehr ignoriert werden können. Noch wichtiger ist das sehr reale Phänomen, dass das, was diese Künstler*innen mit ihren *sprechenden* Kompositionen sagen, langsam auch in einen kategorischen Raum eindringt, der sich als Gerechtigkeit interpretieren lässt. Zugegeben, es gibt noch einiges an Arbeit zu tun. Einen Teil dieser Arbeit kann man als *Dekolonisierung* bezeichnen, sowohl für die Unterdrücker*innen, damit sie sich ihres offenen und verdeckten Missbrauchs bewusstwerden, als auch für die Unterdrückten, damit sie das volle Ausmaß ihrer Fähigkeiten erkennen. Einen Großteil dieser Arbeit bezeichne ich jedoch als Anerkennung der Realität. Die Erschaffung, Unterstützung, Förderung und Sicht- bzw. Hörbarmachung dieser Musik ist weder direkt noch indirekt für die Korrosion der physischen Welt, steigende Mordraten und andere Grausamkeiten verantwortlich, die der Aufrechterhaltung der menschlichen Existenz zuwiderlaufen. Im Gegenteil, die mentale und emotionale Erkundung der Subalternen oder der Undercommons fördert nur die Erforschung der friedlichen Koexistenz, der wahren Gerechtigkeit, der Entschuldigung, der Vereinigung und der Notwendigkeit, in der Realität verwurzelt zu sein. Diejenigen, die sich mit der Erschaffung von Musik, dem Druck von Partituren und inter- und transdisziplinären Praktiken beschäftigen, drängen diese Ideale in öffentliche Räume, und sie tun dies aus einem Gefühl einer dringenden und verzweifelten Notwendigkeit heraus. Gerade in diesen Räumen, in denen die Subalternen schweigen, können Musik und künstlerische Praxis das Megaphon liefern, durch das die Subalternen sprechen können.

Die Meta-Implicationen des *Sprechens* – der Prozess, einem stimmlosen Wesen eine Stimme zu geben – sind also Teil der künstlerischen Praxis der Subalternen oder der Undercommons. Während Spivaks Pessimismus sie zu dem Schluss führt, dass »die Subalternen nicht sprechen können«, unter anderem weil »die Repräsentation nicht verkümmert ist«¹⁶, halte ich mich lieber an Renée C. Bakers Aufforderung, »zu sprechen, zuzugeben, auszuatmen«. In der künstlerischen Praxis – vor allem bei schwarzen Musiker*innen, die tief in der Arbeit an Raum, Raumbewusstsein und schwarzem Bewusstsein verwurzelt sind – wird das *Sprechen* immer ein Akt der Unterbrechung, der Resilienz, des Aufbaus einer Gemeinschaft und des Überlebens sein. Für viele schwarze Musikschaffende bilden die größeren Implikationen des *Sprechens* die Grundlage, das Herz der Praxis. Mehr noch, viele von ihnen hoffen darauf, dass ihr Sprechen durch die Formulierung, Manifestation, Achtung und Realisierung einer Partitur verstärkt wird.

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Anthony R. Green ist ein »Zeitgenössischer Kunst«-Musikkomponist, ein Schöpfer von divergentem Theater, ein transdisziplinärer Performer und ein Künstler für soziale Gerechtigkeit, dessen Projekte in mehr als 25 Ländern präsentiert wurden.

16 Gayatri Chakravorty Spivak, »Can the Subaltern Speak?«, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, Lawrence Grossberg, Cary Nelson, London 1988, S. 308

Berliner
Festival für
aktuelles
Musiktheater
2022

HERBERT FRITSCH /
INGO GÜNTHER / AIKO SATO
HAUEN UND STECHEN
OPERA LAB • LA CAGE • GAMUT INC
ENSEMBLE KNM BERLIN
THE PARANORMAL QUEER GROUP
GUEDES / BAMBOZZI
STEFFI WEISMANN
COLLECTIF BARBARE
U.A.

VOLKSBÜHNE AM ROSA-LUXEMBURG-PLATZ
BABYLON
ACKER STADT PALAST
BALLHAUS OST • VILLA ELISABETH

6.-10.4.22

www.bam-berlin.org

07.-10. April 2022

SPARK

Festival für aktuelles
Musiktheater

www.spark.cologne

Gaben des Kreuzwegs

Eleonora Fabião, eine Welt der Tausche

MAIKON K

Ein Kreuzweg ist der Ort, an dem sich zwei oder mehr Straßen, Wege oder Pfade kreuzen. Als Metapher bezeichnet der Begriff unsere Konfrontation mit einem Dilemma, vor dem wir eine entscheidende Wahl treffen müssen. An einem Kreuzweg zu stehen bedeutet, dem Unbekannten zu begegnen und sich dort von jeder Gewissheit zu trennen. Der Kreuzweg eröffnet die Möglichkeit eines radikalen Wandels. Hier werden das Subjekt und seine Überzeugungen infrage gestellt. Der Kreuzweg fordert zum Sprung heraus, er ruft zu einer Aktion des Schnitts und der Präzision auf. Was getan werden muss, muss getan werden. Es gibt kein Entrinnen. Und wenn es getan ist, ist es getan.

Jede Entscheidung eröffnet einen Weg. Man weiß nicht, wohin dieser Weg führt. Entscheidungen sind nicht Gewissheit, sondern Risiko.

In der afro-brasilianischen spirituellen Tradition sind die Kreuzwege und die Straßen Domäne von Exu, dem Boten zwischen den Göttern und den Menschen, dem Orixá, der über Körper, Kommunikation und Sexualität herrscht. Am Kreuzweg werden Exu Opfergaben dargebracht. Getränke und Essen. Exu tanzt und lacht an den Kreuzwegen. Exu weiß, dass der Kreuzweg ein magisches Ausstrahlungszentrum ist, eine Raum-Zeit-Koordinate, an der sich Dimensionen öffnen und manipulieren lassen. Exu ist ein Zauberer. Hier kann man die Zeit, die Lebenslinie biegen, die Spirale beschleunigen oder verlangsamen. Handeln schafft Schicksal. Dinge materialisieren sich und lösen sich auf. Ein Portal, das sich der Unendlichkeit des Möglichen und Unmöglichen öffnet.

Exu handelt im Unmöglichen. Er tut es, weil er alle Wege sieht, sein Schritt geht in alle Richtungen.

Ein Kreuzweg ist vor allem ein Ort der Begegnung. Von verschiedenen Wegen. Die Weisheit des Kreuzwegs besteht darin, mit der Kraft des Unbekannten neue Realitäten zu weben.

In jedem Augenblick treffen Objekte aufeinander und gehen auseinander. Wege öffnen und schließen sich. Kollisionen und Auseinanderstreben.

Eleonora Fabião folgt den Kreuzwegen. Das Andere ist das Unbekannte, der Weg, der gekreuzt werden muss – auf dieses Andere sind ihre Handlungen gerichtet. Der Austausch ist die Ressource ihrer Aktionen. Der Austausch ist ebenso die Währung Exus. Austausch ist der einzige Reichtum. Der Austausch hält das Gleichgewicht des Universums aufrecht.

Ja, Austausch kann eine Kunst sein.

Formen des Austauschs erfinden.

Richtlinien des Austauschs.

Zuneigungsökonomien.

Die vom Anderen ausgehende Kunst.

Das Andere, das von der Kunst ausgeht.

Tausch ein Wort gegen ein anderes aus. Kunst als Handlung.

Sieh, was passiert.

Performatives Programm

ALLES AUSTAUSCHEN (»TROCO TUDO«)

Auf Unbekannten zugehen und fragen:

»Würden Sie etwas mit mir tauschen? Ich gebe Ihnen etwas von mir,

Etwas, das ich trage oder bei mir habe, und Sie bekommen es.

Dafür geben Sie mir etwas und ich bekomme es«.

Die Handlung ist erst abgeschlossen, wenn alles, was ich am Anfang besitze, umgetauscht ist.

Eleonora geht auf die Straßen von Fortaleza, Rio de Janeiro, São José do Rio Preto und Montréal, und ebendiese Aufgabe hat sie sich gestellt: alle Dinge zu tauschen, die sie in ihrem Körper trägt. Dieses Ziel bewegt sie zur Begegnung mit unbekanntem Menschen. Dieses Vorhaben leitet ihre Gespräche und Verhandlungen mit denjenigen, die ihren Weg kreuzen und von ihr abgefangen werden. Eleonora geht nicht auf Menschen zu, um das Wort irgendeines Gottes zu verkünden, nicht um ein Produkt zu verkaufen oder zu bewerben, um Unterschriften für ein soziales Anliegen zu sammeln oder um irgendetwas zu bitten. Sie bietet einfach die Möglichkeit eines Austauschs an. Die Menschen selbst können vorschlagen und auswählen, was sie mit ihr tauschen möchten. Zwei Armbänder gegen eine Banane. Eine Sonnenbrille gegen ein grünes Tuch. Ein graues Jäckchen



Aktion für Rio Preto #4: alles austauschen, Eleonora Fabião, Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto 2012

gegen einen gelben Gürtel. Ein Slip gegen eine Strumpfhose. Ein Kuss gegen einen Kuss. Nach einigen Stunden, einer Zeitspanne, die sehr variieren kann, ist Eleonora eine andere. Sie kehrt, in einer Kombination von Kleidungsstücken nach Hause zurück, die einst verschiedenen Menschen gehört haben. Die Gegenstände, die sie jetzt bei sich hat, haben jeder eine Geschichte, einen Geruch, einen Wert, einer Erinnerung. Sie ist das Gefäß, der Kreuzweg verschiedener Wege, Amalgam seltsamer, gefundener und unpassender Stücke, eine Sammlung von Existenzen, eine Collage, ein wandelndes Fragment. Die Menschen, die den Tausch akzeptiert haben, kehren mit etwas nach Hause zurück, das Eleonora gehörte und das nun sie begleitet. Der Austausch des Objekts ist der Höhepunkt eines Prozesses, bei dem vieles zwischen Eleonora und den Menschen ausgetauscht wird: Geschichten, Weltanschauungen, Überzeugungen, Fragen, Antworten, Affekte. Um etwas mit Eleonora auszutauschen, muss sich die Person vorher in Bewegung setzen, den Ort wechseln, die Perspektive ändern, ein wenig von sich selbst geben und ein wenig von Eleonora empfangen. Irgendetwas muss einen Durchgang öffnen, nachgeben. Die Welten müssen sich berühren und verständigen. Irgendetwas ändert seine Bedeutung, gewinnt oder verliert an Nutzen, ändert seinen Sinn, ändert seinen Körper und seine Hände, ändert seinen Weg. Mit jeder Person muss eine andere Vereinbarung getroffen werden, die auf neuen, vor Ort erfundenen Regeln

beruht, die sich von den Regeln des Marktes unterscheiden. Jeder Austausch ist ein kleiner Sabotageakt an der vorherrschenden Logik von Profit und Akkumulation, von Besitz und Knappheit. Ein orangefarbener Hausschuh gegen einen weißen Ballettschuh. Ein paar Heftklammern gegen eine Rolle grünes Kreppband. Eine Welt für eine andere.

An diesem Tag verlässt Eleonora das Haus, ohne zu wissen, wie sie bei ihrer Rückkehr aussehen wird. Das Tauschen wird sie verändern.

Was würdest du tauschen?

Wie misst man den Wert der Dinge?

Wann ist ein Tausch fair?

Wie lässt sich die Fairness eines Tauschs messen?

Ein Euro ist sechs brasilianische Reais wert.

Als die europäischen Kolonisatoren in diese Länder eindrangten, boten sie den Indigenen Spiegel und Schmuckstücke im Tausch gegen die Bodenschätze des Landes.

Der von den Pflanzen freigesetzte Sauerstoff ist die Synthese einer Reihe von Austauschvorgängen mit der Umwelt.

Die Luft in der Lunge auszutauschen.

Tauschen ist notwendig. Leben ist nicht notwendig.

An einer Häusercke in Berlin, wo die Herrfurthstraße auf die Weisstraße trifft, stehen ein Metallzaun und drei Schränke mit Regalen. Dort hängen die Menschen das ganze Jahr über Kleidungsstücke auf, lassen Schuhe, Gegenstände, Bücher, Haushaltsgeräte und Möbel zurück. An einem regnerischen Herbstnachmittag hält eine Frau mit einem Kinderwagen an, nähert sich dem Zaun, begutachtet einen dort hängenden grünen Rock und nimmt ihn mit. Fußgänger unterbrechen gelegentlich ihre Schritte, beschauen das Angebot, berühren den einen oder anderen Gegenstand und setzen ihren Weg fort. Jeder kann dort etwas zurücklassen oder auch mitnehmen. Es gibt kein Schild mit Anweisungen, aber jeder weiß, was zu tun ist. Die Dinge sind so angeordnet, dass sie zum Schauen, Berühren, Entdecken, Fließen und Einmischen einladen. Man weiß nicht, wem die Sachen gehört haben und warum sie dort zurückgelassen wurden. Sie erwarten ein neues Schicksal. Es ist ein öffentlicher Raum des Austauschs, unter freiem Himmel, der von allen und jedem einzelnen verwaltet wird. Vielleicht handelt es sich um eine Kunstinstallation unbekannter Urhebererschaft, vielleicht um eine kollektive Initiative, vielleicht um einen

Ort der Erinnerungen, Geschenke, Botschaften, einen Ort der Begegnung. Wann hat das angefangen?

Dieser Kreuzweg in Berlin erinnert mich an Eleonora. Ich glaube, er würde ihr gefallen.

Eleonora schlägt eine Aktion in einem Gebäude in der Innenstadt von São Paulo vor. Im Erdgeschoss des Gebäudes wird ein Tisch aufgestellt, ohne den Durchgang zu versperren, auf dem die Bewohner Dinge zurücklassen können, die sie nicht mehr brauchen und die vielleicht nützlich für einen Nachbarn sind. Sie können ebenso alles mitnehmen, was dort angeboten wird. Die Hausbewohner würden ein Schreiben erhalten, das die kollektive Aktion erläutert. Diese Aktion kam nie zustande, weil sie vom Wohnungsausschuss nicht genehmigt wurde. Es gab keinerlei Begründung für dieses Veto. Einfach nein. Für Eleonora ist die Unmöglichkeit, das Stück auszuführen, das Stück. Und das Stück beginnt in dem Moment, in dem diese Geschichte erzählt wird.

Tauschen kann gefährlich sein.

Ich verlasse meine Wohnung in Berlin und gehe die Treppe hinunter. In einem der Stockwerke steht ein Karton auf dem Boden, voller Bücher, Kleidung und anderer Gegenstände. Darin sehe ich eine kleine Korkplatte, wie sie zum Aufhängen von Notizen und Erinnerungen verwendet wird. Ich nehme sie mit in mein Zimmer. Jetzt hängt sie an der Wand. Diese Kiste stand etwa zwei Wochen lang am selben Ort. Im Laufe der Tage verschwanden einige der Gegenstände, von wem auch immer mitgenommen. Eines Tages dann war die Kiste nicht mehr da. Auf ähnliche Weise fand ich zwei Töpfe, die ich in meine Küche brachte – ich fand sie auf der Straße, vor dem Gebäude, in dem ich wohne. Heute habe ich mit ihnen Bohnen und Reis gekocht.

Die Bürger*innen werden aufgefordert, die Polizei zu benachrichtigen, falls sie in einer Ecke des Flughafens, einer U-Bahn-Station oder an irgend-einer Straßenecke einen Koffer oder eine verlassene Kiste finden. Es könnte eine Bombe sein.

Ökonomien der Gabe.

Auf Wikipedia, digitalem Raum des Austauschs und kollaborativer Enzyklopädie ohne akademische Legitimation, heißt es: In *Die Gabe. Die Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften* aus dem Jahr 1925 erörtert Marcel Mauss, wie der Austausch von Gegenständen zwischen Gruppen gegenseitige Beziehungen aufbauen kann. Das Ergebnis eines solchen Austauschs, der zwischen Individuen einer Gruppe und zwischen verschiedenen Gruppen stattfindet, entspricht einer der ersten Formen der Sozialwirtschaft, die menschliche Gruppen vereint.

Brillengläser wechseln.
 Gedanken austauschen.
 Ideen austauschen.
 Plätze tauschen.
 Bedeutungen austauschen.
 Namen wechseln.
 Land wechseln.
 Sprache wechseln.
 Flüssigkeiten austauschen.
 Beleidigungen austauschen.
 Komplimente austauschen.
 Haut wechseln.
 Einen Handschlag austauschen.
 Gewissheit gegen Zweifel tauschen.

Es ist noch nicht möglich, den Planeten zu wechseln. Oder?

Was würdest du nicht tauschen?

Wieso würdest du es nicht tauschen?

Eleonora Fabião ist eine brasilianische Künstlerin. Eine Aktionskünstlerin. Aktion, die als Performancekunst verstanden werden kann. Ihr Platz ist die Straße. Man findet sie kaum in Galerien oder Museen: Wenn doch, dann bringt sie die Straße mit in diese Räume.

Durchlässigkeit. Paradoxerweise bewahrt die Zelle im Zustand der Osmose ihre Integrität. Sie tauscht sich mit ihrer Umwelt aus und füllt sich mit demjenigen, was draußen ist. Sie vermischt sich mit ihrer Umwelt und entnimmt ihre Energie aus diesem Nährstoffaustausch. In ihren Aktionen versetzt sich Eleonora Fabião in den Zustand der Osmose mit ihrer Umgebung, der Stadt: Strömungen, Gerüche, Sprache, Menschen, Geräusche, Lichter, Zeiten, Architekturen. Ihre Osmose aber ist kein passiver Zustand, sie ist eine Dynamisierung der Kräfte, absorbiert die Materie der Stadt, massiert den Herzmuskel des Betons und verändert dabei die Atmung der Dinge. Wie eine Wurzel extrahiert sie in dieser osmotischen Aktion Wasser aus Beziehungen. Ihre Handlungen sind Atem, Überleben, Verzauberung des Banalen, feste Zerbrechlichkeit, strategische, formbare und beharrliche Ungehorsamkeit. Angesichts der Starre der Gewohnheit steht sie da, empfänglich, und so schwingen die Dinge, menschliche und nicht-menschliche, um sie herum: sich öffnend, sich brechend wie Licht, weicher werdend, manchmal Widerstand leistend, nie jedoch gleichbleibend.

Über das Draußensein hat sich Eleonora in einem Interview geäußert: »Die Frage ist, wie man dem gerecht werden kann. Es geht darum, wie man sich in die Mitte des Geschehens begibt. Tatsächlich in die Mitte, *mittendrin*, denn vieles ist schon passiert und passiert weiter. Infrage steht der Sprung, wie man hineinspringt und an welchen Materien man

festhält und welchen anderen (objektiven und subjektiven) man sich widersetzt. Sich machen lassen (rezeptiv) und Dinge geschehen lassen (Handlungen).«

Eine gut ausgefeilte Aktion bringt die Seismographen der Erde zum Klingen.

Performatives Programm

KRÜGE (»JARROS«)

Zwei Krüge – einer aus Ton, einer aus Silber; der eine mit Wasser gefüllt, der andere leer.

Barfuß das Wasser von einem zum anderen bewegen bis es vollständig verschwunden ist.

Wenn sich Passanten nähern, ihnen die Krüge anbieten, damit auch sie die Aktion durchführen können.

Oder ihnen nur einen der Krüge anbieten, um die Aktion gemeinsam durchzuführen.

»Es waren mehr als vier Stunden nötig, um 300 ml Wasser verschwinden zu lassen.«

Dinge und ihre Orte, Richtungen wechseln.

Im Tausch geht etwas verloren und etwas wird gewonnen.

Im Tausch verdunstet etwas.

Im Tausch wandelt sich etwas um.

Im Tausch entweicht etwas.

Bevor sie auf die Straße geht, kennt sie ihr Ziel. Sie hat für sich selbst ein performatives Programm entworfen, einen Begriff, den sie selbst geprägt hat. Das sind ihre Worte:

»Ich schlage vor, dass die Dekonstruktion der Repräsentation, die in der Performancekunst so eine grundlegende Rolle spielt, durch ein spezifisches kompositorisches Verfahren betrieben wird: das *performative Programm*. Ich bezeichne dieses Verfahren als »Programm« in Anlehnung an Gilles Deleuze und Félix Guattari, die das Wort in ihrem berühmten »28. November 1947 – Wie schafft man sich einen organlosen Körper?« verwenden. In diesem Text schlagen die Autoren das Programm als »Motor des Experimentierens« vor. Das Programm sei gerade deswegen der Motor des Experimentierens, weil die *Praxis des Programms* Körper und Beziehungen zwischen Körpern schafft; es veranlasst Verhandlungen über Zugehörigkeit; aktiviert Kreisläufe der Affekte, die vor der Formulierung und Ausführung des Programms undenkbar waren. Das Programm ist der Motor psychophysikalischer und politischer Experimente. Oder, um einen Begriff zu zitieren, der für das politische und theoretische Denken Hannah Arendts wichtig war: Programme sind *Initiativen*. Ganz objektiv betrachtet ist das Programm die *Ankündigung* einer Aufführung: eine Reihe von im Vorhinein festgelegten, klar formulierten und konzeptionell ausgefeilten Handlungen, die von Künstler*innen, vom Publikum oder

von beiden ohne vorherige Probe durchzuführen sind. Das heißt, dass die Zeitlichkeit des Programms eine ganz andere als die der Show, der Probe, der Improvisation, der Choreographie ist. »Ich werde 3 Tage lang in einem Sessel sitzen und versuchen, eine Flasche Magnesiummilch schweben zu

Der Körper, den Eleonora schafft,
entsteht in der Begegnung mit der Stadt, mit
den Strömungen und den Menschen.

lassen. Am Samstag um 17:30 Uhr werde ich aufstehen.« Es ist dieses Programm/diese Ankündigung, die das Experimentieren *ermöglicht, leitet und vorantreibt*. Ich behaupte, dass das Experimentieren umso flüssiger wird, je klarer und prägnanter die Aussage ist. Weitschweifige Aussagen trüben und schränken ein, während klare und prägnante Aussagen Präzision und Flexibilität schaffen.«¹

Eleonora hat übrigens im Fach Performance Studies an der New York University promoviert und ist Professorin an der Universidade Federal do Rio de Janeiro. Als Wissenschaftlerin beschäftigt sie sich mit der Performancekunst, dieser ungreifbaren Kategorie, um in den unterschiedlichsten performativen Aktionen ein gemeinsames Strukturprinzip zu finden: das performative Programm. Dieses Programm definiert die von den Darsteller*innen auszuführenden Verfahren, ein praktisches Rezept, das die verwendeten Materialien, die Zeit, den Raum, die Handlungen, die vereinbarten Regeln und Einschränkungen festlegt. Ein performatives Programm kann von einer Person allein, von mehreren Personen, von einem Kollektiv realisiert werden, es kann die Hilfe anderer Menschen benötigen, um stattzufinden, es kann ohne Publikum stattfinden oder es ausschließen, auf der Straße, zu Hause, auf See, in einem Flugzeug, auf dem Mond, unter der Erde. Es kann Sekunden, Stunden, Tage, Jahre, ein ganzes Leben dauern. Das Programm definiert die Gesetze und die Mittel, um die Grundlagen der Realität zu verändern, um Körper zu erzeugen. Es ist ein Aktivator der Unberechenbarkeit. Es ist eine magische Formel, die Zutaten so abmisst, dass sich das Unbekannte manifestieren kann.

Die Welt seltsam finden. Den Körper seltsam finden. Denn beide sind nicht fertig. Eleonora schlägt »eine Wiederaneignung des Körpers und der Stadt, jeweils mithilfe des anderen« vor.

Das performative Programm dekonstruiert den bekannten Zustand der Dinge. Realisiere das Programm und etwas wird geschehen: mit dir, mit anderen, mit der Welt.

Wenn ich dir erzähle, wie einfach es ist, wirst du es verstehen. Schön wie ein K.O., das lässt dich auf dem Boden liegend Sterne sehen. Ein K.O. ohne Schlag. Ein gezieltes Zuneigungs-K.O. Mit grimmiger Ruhe

¹ Eleonora Fabião, »Programa performativo: o corpo-em-experiência«, in: *ILINX – Revista do LUME 4*, www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276



© Victor Furtado

Aktion für Fortaleza #5: Krüge, Eleonora Fabião, Bienal Internacional de Dança do Ceará de Par em Par, Fortaleza 2010

trägt Eleonora ein volles Glas Wasser mitten durch eine belebte Straße, ohne dass sie auch nur einen Tropfen verschüttet. Verschüttet sie das Wasser, füllt sie das Glas erneut und fährt fort. Indem sie die Berührungen und die Hilfe von Fremden annimmt, geht sie mit geschlossenen Augen durch die Stadt, bis sie ihr gewähltes Ziel erreicht. Es ist das Paradoxon der Osmose: aufnahmefähig, aber ganz. Es mag nicht so aussehen, aber was sie dort tut, ist ein Kampf.

Ein nahezu bedürfnisloser Kampf, der nicht viel zu wollen scheint – der nicht einmal Kunst, nicht einmal öffentlich sein will, der keine Werbung noch kein Spektakel sein will. Aber täusch dich nicht. Worauf sie zielt, ist bemerkenswert. Sie wünscht sich Austausch. Begegnung. Sie zielt auf das Gegenteil von Verzweigung und Angst.

Sie sucht die »Begegnung mit Begegnungen, nicht die Begegnung zwischen Subjekten«. Denn Eleonora weiß: Die Begegnung ist ein Kreuzweg.

Ihre Aktionen sind größtenteils in Brasilien entstanden, in ihrer Geburtsstadt Rio de Janeiro. Die Bedeutung dieses Kontexts zu verstehen, ist wichtig. Rio de Janeiro, wo Marielle Franco, Stadträtin einer linken Partei, schwarze und lesbische Frau, zusammen mit ihrem Fahrer Anderson Gomes auf offener Straße ermordet wurde – das Auto, in dem sie saßen, wurde am 14. März 2018 von Kugeln durchlöchert, und bis heute wurde niemand für dieses Verbrechen angeklagt. Ein Brasilien, das gegenwärtig ein faschistisches politisches Projekt verfolgt, ein Land, das die Spuren der Kolonialisierung und der Sklaverei nicht überwunden hat, dessen Institutionen noch immer von der Logik der Militärdiktatur geprägt ist, ein von Anfang an gewalttätiges Land, seit dem Völkermord an seinen ursprünglichen indigenen Völkern, der bis heute andauert. Auf den

Straßen dieses Landes, mit den Straßen dieses Landes, kreierte Eleonora Fabião ihre Aktionen und führt sie durch.

Du erkennst eine Künstlerin an ihren Taten.

Du erkennst eine Performance anhand des performativen Programms, auf dem sie gründet.

Performatives Programm
 ICH SPRECHE MIT IHNEN ÜBER JEDES THEMA (»CONVERSO SOBRE QUALQUER ASSUNTO«)

Sich auf einen Stuhl setzen, barfuß,
 vor einem weiteren, leeren Stuhl
 (die Stühle aus meiner Küche)
 Auf ein großes Blatt Papier schreiben:
 Ich spreche mit Ihnen über jedes Thema.
 Diesen Aufruf vorzeigen und abwarten.

Eleonora hat sich auf einen Platz im Zentrum Rio de Janeiros gesetzt. Vor ihr ein weiterer, leerer Stuhl. In ihren Händen das Plakat mit dem Aufruf. Jede*r kann sich dort hinsetzen und so beliebig lange bleiben, mit ihr über jedes beliebige Thema reden. Die Einladung ist ausgesprochen. Es werden Dinge ausgetauscht: Gesten, Geschichten, Erinnerungen, Gefühle. Viele werden sich fragen, was da passiert, warum sie das tut.

Sind Sie eine Sexworkerin? Sind Sie lesbisch? Werden Sie für diese Arbeit bezahlt? Gehören Sie einer Religion an? Sind Sie Psychologin? Ist das eine Art Theater? Sind Sie Abgesandte der Regierung?

Worum geht es bei dieser Performance? Was passiert, wenn dieses

performative Programm aktiviert wird? Diese Künstlerin interessiert »eine Kunst, die nicht nur visuell ist, sondern eine Kunst des *Sichtbarmachens*. Körper, Umstände, Zusammenstellungen, Werte sichtbar machen.«

Eleonora gibt nicht bekannt, wann und wo ihre Performances stattfinden werden. Es ist also nicht möglich, eine ihrer Performances zu besuchen, um ein Werk zu sehen. Die Wege müssen sich von allein kreuzen.

Eleonora Fabiãos performative Programme werden nicht erfunden, um nur von ihr durchgeführt zu werden. Sie führt ihre Performances mit anderen



Brasilien: Der Moment, in dem das Glas voll ist und man nicht mehr schlucken kann – unser Fall ist eine angelehnte Tür, Eleonora Fabião, Rio de Janeiro 2014

durch und somit »performen« die Begegnungen selbst. Ihre performativen Programme sind der Vorwand für Austausch. Der Austausch ist das unsichtbare und maximal konkrete Material ihrer Performances. Das ist es, was zwei einander gegenüberstehende Stühle auslösen. Das ist es, was zwei Körper, einer vor dem anderen, erleben werden. Dort zeichnet Eleonora die Linien eines Kreuzwegs.

Ihre Aktionen sind Einladungen zur Andersartigkeit. Anders als in einer bestimmten Tradition der Performancekunst geht es hier nicht um Eleonoras Körper, der auf der Suche nach einer psychophysischen Überwindung Grenzsituationen durchläuft. Obwohl manche ihrer Aktionen Stunden dauern und geistige und körperliche Konzentration erfordern,

Ihre Aktionen artikulieren ein
künstlerisch-politisches Paradoxon: wie kann
man Grenzen ohne Gewalt oder Reaktivität
überschreiten?

so sind doch die Begegnungen und der Austausch, den diese Erfahrungen ermöglichen, das Entscheidende. Eleonora handelt, aber der Fokus liegt nicht auf ihr. Der Körper, den Eleonora schafft, entsteht in der Begegnung mit der Stadt, mit den Strömungen und den Menschen. Ihre Handlungen strahlen von ihr aus und werden im anderen voll verwirklicht. Erst dann kommt es zur Performance. Sie bietet den anderen eine tiefgreifende Alteritätserfahrung: Möchtest du etwas tauschen? Durch den anderen ein anderer zu sein. Ob dieses andere ein Fluss ist, Wasserschweine, Ziegelsteine. Der Kreuzweg als Ort der Veränderung, die Begegnung als Verschiebung von Subjektivitäten.

In diesem Austausch erneut sich das Subjekt, bricht auseinander, gestaltet sich um, verwirrt sich, drängt sich auf, gibt nach, nimmt sich wahr. In der Begegnung verändern sich die Wahrnehmungen.

Eines der beeindruckendsten Elemente ihres Werks ist, dass die Überschreitung von Normen ohne Gewalt, ohne die störende Kraft der Aggressivität geschieht. Das bedeutet nicht, dass ihre Kunst passiv oder resigniert ist, ganz im Gegenteil, ihre Waffe ist die Radikalität der Zuneigung, die Öffnung eines tiefen Zuhörens: die Osmose der umgebenden Dinge, das Phagozytieren und Assimilieren sozialer Hindernisse, die Wachsamkeiten, die Ängste. Ihre Aktionen umfassen die Welt und ihre Widersprüche. Eleonora drängt sich der Stadtlandschaft nicht auf, sie mischt sich hinein, löst sich auf. Diese Auflösung lässt Dinge hervortreten, Banalitäten gewinnen Bedeutung, das Prekäre wird zur Stärke. Ja, in diesem Augenblick hat sich etwas verändert. Dinge haben ihre Plätze getauscht.

Ihre Aktionen artikulieren ein künstlerisch-politisches Paradoxon: wie kann man Grenzen ohne Gewalt oder Reaktivität überschreiten. Wenn der transgressive Akt selbst zu einem Imperativ der Performancekunst

und zu einer Strategie der Verführung wird, die von den Museen und dem Kunstsystem aufgenommen und sogar erwünscht ist, wie kann man dann Transgression und Überwindung von Werten nicht bloß als Zusammenstoß oder Konfrontation denken, sondern auch als Wiederherstellung und Schaffung von Bindungen? In einem Land, wo Gewalt zur institutionalisierten Norm geworden ist – sei es im Kontext sozialer und rassistischer Ungleichheit oder der Kastration durch eine unterdrückende religiöse Moral – und in dem ein offener politischer Dialog derzeit Gefahr läuft, in Aggression und Bedrohung umzuschlagen, ist die Gestaltung von Austausch und Begegnung transgressiv. Für Eleonora »bedeutet die Reaktion auf etwas, die Existenz dieses Etwas anzuerkennen. Das Überwinden einer Logik dagegen, indem man eine andere Logik vorschlägt, bedeutet, diese zu übertreffen, sie zu delegitimieren.« In einer liberal-kapitalistischen Welt, die von einer zunehmenden Kontrolle der Daten und Ströme beherrscht wird, in der viele ständig für Kameras und soziale Netzwerke performen, bietet Eleonora die vom Markt entwertete Lebenmaterie an, das Anti-Spektakel, die Präsenz, die für den anderen ohne Exhibitionismus verfügbar ist. Ein Körper, der nicht in sich selbst geschlossen ist. Es ist die Begegnung, die sich vergegenwärtigt. Ihre Aktionen erfolgen in Gegenrichtung der kapitalistischen Sichtbarkeit und schaffen Einblicke in unmögliche Realitäten, andere Möglichkeiten des Lebens und des Teilens. Ihre Logik ist die des Teilens. Ihre Handlungen sind nicht dazu da, konsumiert oder gesehen zu werden, sie setzen sich in denjenigen fort, die auf der Straße vorbeigehen, die ihre Einladung annehmen oder nicht, in denen, die ihre Geschichten lesen. Ihre Handlungen eröffnen uns politische Imaginationsfelder.

Das liegt auch daran, dass Eleonora nicht allein arbeitet. In ihren Gesprächen beschwört sie andere Präsenzen herauf, Begegnungen, die sie in ihrem Körper trägt, Fragmente von Künstler*innen, mit denen sie sich immer wieder austauscht: Pope.L, Yoko Ono, Tehching Hsieh, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Arthur Bispo do Rosário. Sprechen und Schreiben

ist für sie eine Performance. Wenn sie auf Einladung einer Institution oder eines Festivals eine Reihe von Aktionen in einer Stadt durchführt, schließt sie immer mit einem Gespräch in einer Bar, wo sie das Publikum empfängt und über die Aktionen der letzten Tage spricht. »Das Konzept ist Energie« und diese muss geteilt werden. Performances schaffen andere Performances, bringen Ideen hervor, regen andere zum Performen an, schaffen Zusammenhänge, eröffnen Wege.



© Felipe Ribeiro

Prekäre Serie: Ich berühre alles, Eleonora Fabião, Rio de Janeiro 2011

Pope.L: »Künstler*innen schaffen keine Kunst, sondern sie schaffen Gespräche. Sie sorgen dafür, dass Dinge geschehen.«

Yoko Ono: »Die Aufgabe eines*r Künstler*in ist es nicht, etwas zu schaffen oder zu zerstören, sondern den Wert der Dinge zu verändern.«

Und wie kann man den Wert der Dinge verändern?

Für Eleonora Fabião ist »das Verändern von Werten keine reaktive, sondern eine propositionale Aufgabe«.

Bei jedem neuen Vorschlag fragt sie sich: »Wie kann man die ästhetische, soziale, politische und spirituelle Dimension von Handlungen immer zu 100 % aktiv halten, ohne sie keinesfalls voneinander zu trennen?«

Begegnungen mit Begegnungen, nicht Begegnungen zwischen Subjekten.

Die Anführungszeichen von allen Sprechakten entfernen.

Allen das zukommen zu lassen, was allen gehört.

Alle Sprechakte werden gemeinsam aufgebaut.

Von Mund zu Mund. Von Neuron zu Neuron. Von Funke zu Funke.

Austausch ohne Verhandlung.

Tausch als Subversion und Reichtum.

Je mehr ich tausche, desto mehr habe ich. Desto mehr kann ich tauschen.

Je mehr ich tausche, desto weniger habe ich. Desto weniger muss ich tragen.

Je mehr ich tausche, desto mehr berühre ich.



Je mehr ich tausche, desto mehr tausche ich.
 Je mehr ich, desto weniger tausche ich.
 Je mehr ich, desto weniger berühre ich.
 Je mehr ich tausche, desto mehr bewege ich mich.

Kunst als Gabe. Performance ist unbezahlbar. Das wissen diejenigen, die performen. Es ist wie das Leben. Banal und bedeutungslos. Was wäre, wenn wir das ganze Geld der Welt in einem großen Feuer verbrennen würden? So wie Frauen, Ketzer und Bücher einst verbrannt wurden. Nur mehr, viel mehr. Was bliebe dann von uns übrig?

Kunst als Kreuzweg. Hör auf, dich zu kennen. Vertrau. Zweifel. Mach. Ist nicht wichtig, wenn sie nicht verstehen, was deine Worte bedeuten. Wichtig ist, dass die Dinge in Bewegung gesetzt werden. Weit, weit weg ist. Je weiter weg, desto besser.

Sich nur ein bisschen zu bewegen, ist auch gut. Das ist auch gut.

Politische Osmose. Sich öffnen heißt verändern. Widerstand bedeutet nicht, sich zu verschließen. Statt Politik kann es auch Liebe sein. Statt Liebe kann es auch etwas anderes sein. Politik. Etwas anderes. Liebe. Abgenutzte Dinge. Etwas anderes. Es ist etwas anderes. Es muss etwas anderes sein. Es kann nur etwas anderes sein.

Eleonora Fabião regt den Austausch an.

Künstler*innen sind der *terreiro*.² Sie sind die Straße. Der Ort des Übergangs.

Dieser Text möchte Beziehungen schaffen.

Aus dem Portugiesischen übersetzt von jô osbórnica, lektoriert von Diego León-Villagrà

Maikon K arbeitet an den Schnittstellen von Performance, Tanz und Theater. Im Mittelpunkt seiner Arbeit steht der Körper und seine Fähigkeit, Wahrnehmungen zu verändern. Er interessiert sich für hybride Dramaturgien, skatologische Poetiken und die Beziehungen zwischen Heiligem und Profanem, Erhabenem und Groteskem. Der Brasilianer zog 2020 mit Unterstützung der Martin Roth Initiative für gefährdete Künstler*innen nach Berlin.

² *Terreiros* sind Tempel, die von den meisten afro-brasilianischen Religionen verwendet werden.

Kunst und ihre multiplen Widerstände

HESAM SALAMAT

Fangen wir mit Gilles Deleuze an. In der 1987 vor Kinostudent*innen gehaltenen Rede unter dem Titel »Was ist der schöpferische Akt?« behandelt er unmittelbar und mehr oder weniger improvisiert das Thema Kunst und Widerstand:

Kunst leistet Widerstand, auch wenn sie nicht das Einzige ist, was Widerstand leistet. Daher die enge Beziehung zwischen einem Akt des Widerstands und einem Kunstwerk. Nicht jeder Akt des Widerstands ist ein Kunstwerk, obwohl er in gewisser Weise ein Kunstwerk ist. Nicht jedes Kunstwerk ist ein Akt des Widerstands, und doch ist es in gewisser Weise ein Akt des Widerstands.¹

Dem Anschein nach geht es hier nicht darum, dass Kunst hin und wieder widerstehen ›kann‹. Deleuzes Behauptung ist viel ausdrücklicher: Die Kunst ›leistet‹ Widerstand. Aber was ist Widerstand? Jeder Akt, der dem

Tod die Stirn bietet. Deleuze zitiert André Malraux, der einmal gesagt hatte: »Die Kunst ist das Einzige, was dem Tod Widerstand leistet.«² Der Tod ist hier ein Name für jede Kraft, die das Leben erwürgt, fesselt und unterdrückt. Dennoch ist Widerstand immer Widerstand gegen eine Manifestation des Todes, nicht für das Streben nach etwas wie Ewigkeit oder Unsterblichkeit, sondern ganz im Gegenteil für die Befreiung des Lebens von allem, was es schwächt und einsperrt. Aber warum kann Kunst dem Tod Widerstand leisten? Genauer gesagt, woher nimmt die Kunst ihre Widerstandskraft? Aus ihrem schöpferischen Akt, aus ihrer Kraft in der Schöpfung. Kunst ist jedoch nicht das Einzige, was erschafft. Wissenschaft, Philosophie und Literatur erschaffen auch. Wenn jede Schöpfung ein Akt des Widerstands ist, dann ist die Kunst, wie Deleuze erläutert und gegen Malraux' Behauptung, nicht das Einzige, was Widerstand leistet. Jede Form von Schöpfung hält irgendwie dem Tod stand. Was die Kunst

betrifft, so können wir uns fragen, was sie erschafft? Jede Kunst erschafft etwas Eigenes, das sie von anderen Künsten unterscheidet. Gemälde? Linien- und Farbkombinationen. Kino? Bild-Bewegungs- und Bild-Zeit-Sammlungen. Theater? Rede- und Körperhaltungen (Sprechakte und Gesten). Und so weiter. Dennoch befreit jedes Kunstwerk als ein Bereich der Schöpfung auf seine eigene Weise das Leben von den Zwängen, die es umgeben haben, nicht das persönliche Leben der Künstler*innen (immerhin nicht nur ihr Leben), sondern das Leben jener Menschen, die jedes Kunstwerk einberuft oder anspricht. Darin besteht der Widerstand der Kunst.

Deleuze nennt ein unverhofftes Beispiel: Bach. Seiner Meinung nach ist Bachs Musik »ein aktiver Kampf gegen die Trennung von Profanem und Heiligem«. Bachs Kunst gibt dem Leben durch den Widerstand gegen diese

Trennung die Möglichkeit, eine seiner erstickenden Grenzen zu überwinden, um freier atmen zu können. Jede Kunst, um zur Schöpfung zu gelangen, soll Widerstand leisten und kämpfen. Es gibt keine Kunst ohne Kampf. Wir stoßen hier also eher auf das kämpfende Gesicht der Kunst als auf das künstlerische Gesicht des Kampfes. Folgt man dieser Deleuzschen Linie, so gelangt man zum immanenten Zusammenhang von Kunst und Widerstand, was diese beiden essenziell in Beziehung setzt, soweit die Vorstellung des einen ohne das andere zumindest mangelhaft, wenn nicht gar unmöglich wäre. In dieser Hinsicht ist die Behauptung »Kunst leistet Widerstand« nicht mehr eine sekundäre, untergeordnete und kontingente Sache, sondern eine Bedingung für die Möglichkeit der Kunst selbst, mit anderen Worten, ihre Daseinsberechtigung (raison d'être). Das Verhältnis von Kunst und



Widerstand geht also über das hinaus, was als Protestkunst, aktivistische oder politische Kunst bezeichnet wird. Das kämpferische Gesicht der Kunst ist nicht auf solche Fälle beschränkt und umfasst ein viel breiteres Spektrum. Anders ausgedrückt, aus Deleuzscher Perspektive, viele Kunstwerke (und die literarischen, philosophischen und wissenschaftlichen Werke), die zuvor keine direkte oder definitive Verbindung zum Widerstand zu haben schienen, offenbaren nun auf einmal ihre Verbindungen zum Akt des Widerstands. Insofern ist beispielsweise Béla Tarrs Werk wie ein unermüdlicher Kampf gegen die narrative Kinematografie, oder Francis Bacon wird als ständiger Widerstand gegen die figurative Geschichte in der Malerei verstanden, oder Thomas Ostermeiers Werk zeigt sich als hartnäckiger Widerstand gegen melodramatische Voraussetzungen im Theater.

Natürlich sollte Widerstand hier nicht als eine absolut negative Kraft betrachtet werden, die nur Nein sagt und ausschließlich durch Dissens, Subversion oder Sabotage vorgeht. Widerstand ist nicht nur Widerstand ›gegen‹ etwas, sondern gleichzeitig ›für‹ etwas. In gewissem Sinne sind die negativen und positiven Kräfte in einem einzigen Moment ohne Priorität oder Posteriorität im Widerstandsakt beteiligt. Dieser Zusammenhang ist im Kunstraum vermutlich offensichtlicher als anderswo, aus dem einfachen Grund, dass jedes Kunstwerk teilweise poiesis (Schöpfung) ist: ein schöpferischer Akt, der einen zuvor nicht vorhandenen Gegenstand erschafft. Diese Erschaffung, diese Positivität, um einen Gegenstand aus dem Abgrund des Nichtseins herauszuziehen, muss die Kräfte überwinden und sich ihnen entgegenstellen, die die Existenz dieses Gegenstands unmöglich machen bzw. auf seiner Nichtexistenz beharren oder, was noch wichtiger ist, ihm eine vorbereitete Form oder Bestimmung von außen aufzwingen. Genau wie eine Schwimmerin, die einer Wasserströmung widerstehen soll, um sich fortzubewegen. Die Bewegung der Schwimmerin hängt von der Macht ihres

Antriebs über dem Strömungswiderstand ab. Hier sind Aktions- und Reaktionskräfte untrennbar ineinander verflochten. Dennoch, wenn wir über den Akt des Widerstands reden, reden wir von einer Art positiver Negation, die zugleich eine Art negatives Positives ist. Und Kunst ist, wie gesagt, einer der Schauplätze für das Sichtbarwerden dieses Widerstands.

Doch die Ausweitung der Verhältnisse von Kunst und Widerstand, welche diese beiden letztlich an den Rand der Identität oder Koexistenz treibt, wirft eine einfache, aber unvermeidliche Frage auf: Ist jedes Kunstwerk eine Art Widerstand? Wenn tatsächlich jedes Kunstwerk – egal welches – in irgendeiner Weise Widerstand leistet, dann wird der Begriff des Widerstands keine Frage des Nachdenkens sein, weil er in jedem Kunstwerk bereits vorhanden ist. Aus diesem Grund spielt es keine Rolle mehr, uns zu fragen, in welcher Form und unter welchen Bedingungen das Kunstwerk Widerstand leistet, da es in jeder Form und unter allen Umständen Widerstand leistet. Es wird daher im Wesentlichen keinen Unterschied mehr zwischen den Kunstwerken geben: Jedes Kunstwerk in seinem eigenen Stil ist ein Beweis für den Widerstand der Kunst und die Kunst des Widerstands.

Vielleicht sollten wir für einen Moment zu Deleuze zurückkehren. Lesen wir noch einmal einen Teil seiner Behauptung, der in direktem Zusammenhang mit unserer Diskussion steht: »Nicht jedes Kunstwerk ist ein Akt des Widerstands, und doch ist es in gewisser Weise ein Akt des Widerstands.« Anscheinend haben wir es hier mit einem paradoxen Satz zu tun, der die Identität von Kunst und Widerstand sowohl leugnet wie befürwortet. Spätestens seit Ende der 1910er Jahre, als der Schutzraum der Kunst durch avantgardistische Bewegungen in Frage gestellt und der Umfang der Kunst erweitert wurde, ist das Kunstfeld in der Verwendung des Namens ›Kunst‹ und der Definition dessen, was ein Kunstwerk ist, im Laufe der

Zeit großzügiger geworden. Dieser Trend intensiviert sich mit dem Aufkommen von Pop-Art, Readymade, Naïve Kunst, Digitalkunst und einer Vielzahl anderer künstlerischer Bewegungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis zu dem Punkt, an dem es nicht mehr einfach wie überhaupt möglich ist, die Grenze zu unterscheiden, die Kunst von Nicht-Kunst trennt. Wir haben es also mit Situationen zu tun, in denen Kunst praktisch überall ist und alles Kunst sein mag. Es ist durchaus optimistisch und phantasievoll zu glauben, dass in solcher Situation, in der die Massenproduktionen des Kunstfeldes tief

Rechtfertigung der herrschenden Ordnung. Daher funktioniert die Behauptung »Kunst leistet Widerstand« nur von Zeit zu Zeit.

Deleuze meint, dass jedes Kunstwerk in »gewisser Weise« ein Akt des Widerstands sei. Das ist genau der Wendepunkt der Debatte: Jedes Kunstwerk leistet Widerstand nicht an sich, sondern nur insoweit, als es einer »gewissen Weise« folgt. Aber was ist die »gewisse Weise« eines Kunstwerks, Widerstand zu leisten? Beschränken wir unsere Diskussion auf das Theater (zu dem auch Performance gehört). Um zum »Theater des Widerstands« zu werden, hat das Theater viele

Der Akt des Widerstands eines Kunstwerks hängt von der Neuordnung seines Organons, d.h. seines Werkzeugs im aristotelischen Sinne, ab.

mit den Anforderungen der Warenlogik, den Kriterien der Kulturindustrie, den Regeln der »Spektakelgesellschaft«, den öffentlichen Geschmackserwartungen und den Anordnungen der ideologischen Staatsapparate verbunden sind, jedes Kunstwerk seiner bloßen Existenz nach, ein Teil des Aktes des Widerstands ist. Wir müssen anspruchsvoll sein, was das Verhältnis von Kunst und Widerstand angeht. Wir sollen sogar geizig sein. Widerstand ist sehr gering und kommt selten vor. Tatsache ist, dass in einer Zeit des extremen Überflusses an Kunstgüterproduktion und ihrer zunehmenden Kommerzialisierung und der politisch-kulturellen Hegemonie von Staat und Kapital über das Kunstfeld die Widerstandsakte kaum den Weg zu Kunstwerken ebnen. Die meisten Kunstmarktprodukte, ob es uns gefällt oder nicht, sind eher die Belege für stille Unterwerfung unter die Regeln des Status quo als Bekräftigungen des »Widerstands der Kunst«, und insofern machen sie nicht nur nichts problematisch, sondern handeln vielmehr praktisch im Dienst der Reproduktion, Festigung und

»gewisse Weisen« erprobt: direkte Vermittlung einer Protestbotschaft, expliziter Hinweis auf Diskriminierungs- und Herrschaftsmechanismen, Repräsentation marginalisierter Gruppen, Inszenierung der Unterdrückten, das Verwandeln des Theaters in ein Manifest oder eine politische Aktion, politische Guerilla-Aufführungen auf den Straßen, die Ermunterung der Zuschauenden, die Passivität aufzugeben und sich in die Aufführung einzumischen. Diese Liste kann fortgesetzt werden. Hier werden wir jedoch nicht über die Effizienz oder Wirksamkeit dieser »gewissen Weisen« bei der Einrichtung des »Theaters des Widerstands« diskutieren.

Bevor wir auf diese oder jene Weise eingehen, sollten wir uns fragen, was die grundlegende Bedingung ist, unter der ein Kunstwerk (und hier eine Theateraufführung) zu einem Akt des Widerstands wird? Die Antwort sollte in der Transformation der poetischen Mittel jedes Kunstwerks gesucht werden, in der kritischen Überprüfung der Gebrauchsweise von Werkzeugen (einem Text, einem Raum, einer Reihe von Körpern mit

ihren Gesten, Worten und Klängen, Lichtern, Bühnenobjekten, Zuschauern usw.), auf deren Grundlage das Werk hergestellt und behandelt wird. Genauer gesagt, der Akt des Widerstands eines Kunstwerks hängt von der Neuordnung seines Organons (d.h. seines Werkzeugs im aristotelischen Sinne) ab, und dies erfordert oft nicht weniger als eine Umwälzung der künstlerischen Produktionsmittel. Das Ergebnis einer Revision der künstlerischen Poiesis (bzw. Konstruktionslogik) ist ein ästhetischer Bruch oder die Setzung einer neuen Ästhetik. Ästhetik hat hier nichts mit Geschmack oder Schönheit zu tun, sondern mit der Bedeutung, die Kant meint, demzufolge mit apriorischen Formen der Sensibilität, und in diesem Sinne ist sie ein Rahmen für die Anschauung oder Sichtbarkeit von Objekten in Zeit und Raum. Mit anderen Worten, jedes Kunstwerk erschafft aufgrund der von ihm auferlegten Ästhetik eine Welt, in der wahrnehmbare Objekte von nicht wahrnehmbaren Objekten getrennt sind. Die Ästhetik eines Kunstwerks zieht die Grenzen seiner Welt. In dieser Hinsicht folgt die Ontologie eines Werkes tief seiner eigenen Ästhetik. In ähnlicher Weise ist jeder ästhetische Bruch eine Erfahrung für die Neukonfiguration von empfindlichen und unempfindlichen Angelegenheiten im Streben nach Etablieren einer neuen Ontologie.³ Nach dem bisher Gesagten lässt sich Deleuzes Behauptung wie folgt umschreiben: Jedes Kunstwerk, sofern es auf die eine oder andere Weise ein ästhetischer Bruch ist, ist ein Akt des Widerstands.

Obwohl Widerstand im Bereich der Kunst und in anderen Bereichen gering ist, geschieht er immer noch und weiterhin auf vielfältige Weise. Nach diesen theoretischen Überlegungen, die wir diskutiert haben, wollen wir uns nun fragen, mit welcher »gewissen Weise« dieses oder jenes Kunstwerk Widerstand leistet. Im Folgenden werden zwei Werke betrachtet, die belegen, wie Performance-Theater durch

den Einsatz seiner poetischen Fähigkeiten zum Widerstand gelangen kann, ohne seinen Widerstand zu erschüttern oder ausführlich eine politische Geste zu machen oder eine »protestierende Kunst« zu werden. Untersuchen wir kurz die »gewisse Weise« des Widerstandsaktes jeder dieser Arbeiten.

Der Nacht- oder Endlosbrief von Tina Younestabar, 2021

Eine kleine Halle. Ein Performer. Ein Tisch. Ein Stuhl. Ein Laptop. Ein ziemlich großer weißer Vorhang, der den Bildschirm des Laptops anzeigt. Und eine Reihe von Zuschauern, die sich während der Aufführung vergrößern oder verkleinern. Der Performer sitzt hinter dem Laptop und fängt an zu schreiben. Er schreibt, dass er nicht wisse, wann die Aufführung zu Ende sei, und dass das Publikum seine Texte laut vorlesen könne und während der Aufführung jede Person im Publikum seinen Platz einnehmen könne, wenn sie möchte. Der Performer beginnt mit der Eingabe des Textes, den er bereits geschrieben hat. Das Schreiben kreist um das Thema Tod, ohne eine klare Erzähllinie zu haben. Der Tod, nicht als existenzielle Erfahrung, sondern als politisches Phänomen, das im heutigen Iran reichlich und leicht zu finden ist, sei es durch die Polizeischüsse auf Straßendemonstrierende oder durch einen Gerichtsbeschluss oder durch die Hilflosigkeit schutzbedürftiger Menschen, die zum Sterben freigelassen wurden. In wenigen Minuten konzentriert sich die Schrift speziell auf die Hinrichtung von Navid Afkari, einem jungen Athleten, der letztes Jahr von der Regierung unter Anschuldigungen getötet wurde, die nie in einem ordnungsgemäßen Verfahren bewiesen wurden, und seitdem als Wunde im kollektiven Gedächtnis der Iraner*innen geblieben ist. Die Schrift ist verzweifelt, ängstlich und nervös in all den Momenten des Schreibens des Performers. Während einige Zuschauer den

Tina Younestabar, *Nachtbrief*

Saal verlassen haben, nimmt einer von ihnen den Platz des Performers ein und fängt an zu schreiben. Die Sinnlosigkeit seiner Schrift macht das Publikum rasend. Viele von ihnen verlassen den Saal. Die Aufführung ist aus dem Rhythmus geraten und schwer zu folgen. Ein anderer Zuschauer sitzt hinter dem Laptop und schreibt ausdrücklich, dass die Performance schlecht ist und nicht funktioniert. Seine kritische Intervention erschüttert die trübe und verworrene Atmosphäre, die den Saal dominiert. Die Aufführung, die völlig gescheitert und am Ende zu sein schien, findet plötzlich statt. Der nächste Zuschauer geht hinter den Laptop. Und der nächste. Und so weiter. Die Debatte eskaliert und läuft auf eine ganze Reihe von Themen hinaus: politische Frustration über die Veränderung der Situation, die Verschmelzung des täglichen Lebens mit der Erfahrung des Scheiterns und der Hilflosigkeit, die Notwendigkeit eines leidenschaftlichen Kampfes gegen den Status quo, und die Fähigkeit oder Unfähigkeit des Theaters, die Last des menschlichen Leidens zu tragen, die Aufgabe des Theaters in der heutigen Zeit usw. Die Aufführung

durch das spontane Eingreifen des Publikums wird allmählich zu einem schriftlichen Dialog und zu einem kollektiv verfassten offenen Text.

In *Der Nachtbrief* haben wir es mit einer Aufführung zu tun, die sich unter den poetischen Werkzeugen des Theaters ausschließlich auf den Text verlässt und jede andere Einrichtung beiseitelegt. Die einzige Aktivität, die im Aufführungsraum ausgeführt wird, ist der Schreibakt. Von dem Moment an, in dem das Performer-Zuschauer-Divisionssystem zusammenbricht und die Unterscheidung zwischen den beiden verschwindet, wird die gesamte Performance zu einer kollektiven Selbstreflexion, die durch das gemeinsame Schreiben des Textes vermittelt wird. Bei der »gewissen Weise«, in der *Der Nachtbrief* seinen Widerstandsakt vollzieht, geht es eher um so etwas wie Unterbrechung oder Verzögerung als um Übertretung oder Ungehorsam, denn ab einem bestimmten Punkt zweifelt die Arbeit an sich selbst und zwar in aller Ausdrücklichkeit an ihren Fähigkeiten als Performance-Theater und lässt sich auf die Frage ein, was kann das Theater in Zeiten der



Ehsan Shayanfard, *Warm-Up*

Agonie leisten? Jede*r Zuschauer*in, die den sicheren Ort des Zuschauerseins verlässt und sich hinter den Laptop begibt, um am Schreiben des Textes der Aufführung mitzuwirken, sieht sich mit der Frage nach dem Verhältnis von Theater und Situation konfrontiert. *Der Nachtbrief* wird so zu einem Werk, das die Möglichkeiten des Performance-Theaters selbst nutzt, um eine dialogische Reflexion über die Möglichkeiten (und Einwände) des Performance-Theaters anzustellen. Aber vielleicht am wichtigsten ist, dass *Der Nachtbrief* im engeren Sinne des Wortes zur Erschaffung eines ›Demos‹ führt. Menschenmassen, die von einem Film, einem Theater oder einer Gemäldeausstellung nach Hause zurückkehren, machen nicht unbedingt einen Demos. Sie können leicht verstreute Monaden sein, die zufällig zusammenkommen sind und bald auseinanderfallen, ohne sich gegenseitig zu beeinflussen. Das Kunstwerk, dem es gelingt, einen eigenen Demos zu schaffen, hat tatsächlich eine gemeinsame Welt geschaffen, deren Bewohner die Sprache des anderen verstehen, obwohl sie oft über die Dinge und Probleme dieser Welt uneins sind.

Warm-Up von Ehsan Shayanfard, 2018

Im Stil von theatralischen Gruppenproben laufen dreizehn Schauspieler*innen, neun Männer und vier Frauen, in einer Dekorationshalle um die Bühne herum und wärmen sich unter der Anleitung von einem der Schauspieler, der den Mentor spielt, auf. Ihre Bewegungen ähneln jedoch im Laufe der Zeit den Gesten von Bereitschaftspolizisten oder Spezialwachen. Im weiteren Verlauf der Aufführung nehmen die Schauspieler*innen Schlagstöcke und Schilde, schlagen Puppenfiguren und üben verschiedene Angriffs- und Verteidigungsweise gemäß den Anweisungen des Mentors. Die Schauspieler*innen werden dann in zwei Sechsergruppen eingeteilt und stellen sich gegeneinander auf. Eine der Gruppen spielt die Rolle der Spezialwache und die andere spielt die Zivilpersonen. Die erste hält Schlagstöcke und Schilde, und die letztere hat Plastikwasserflaschen. Die zweite wirft die Flaschen auf die erste und

diese greift dann jene an. Die Schauspieler*innen, die die Rolle der Zivilpersonen spielen, werden in jeder Probenrunde nacheinander der Spezialwache hinzugefügt, bis schließlich alle zwölf Schauspieler*innen deren Mitglieder werden. Hier lädt der Mentor die Zuschauenden ein, hereinzukommen und die Rolle der Zivilpersonen zu spielen. Eine Reihe von Zuschauenden meldet sich freiwillig und stellt sich gegen die Wachen auf. Der Mentor befiehlt den Angriff und die beiden Seiten greifen sich gegenseitig an. Der Konflikt zwischen ihnen ist von Anfang an ernst und steigt in den Minuten stark an und endet erst mit dem Pfiff des Mentors, der den Stoppbefehl gibt. Die Aufführung endet nach mehreren Angriffs- und Gegenangriffsrunden beider Seiten.

Warm-Up kann nicht von der politischen Situation des heutigen Iran getrennt werden. In den letzten Jahren waren in Klein- und Großstädten von Iran oftmals weit verbreitete Massenproteste und parallel dazu die weit verbreitete Präsenz von Bereitschaftspolizei und Spezialwachen zur Unterdrückung von Kundgebungen zu beobachten. In dieser Hinsicht ist die Konfrontation zwischen den Menschen und der Polizei Teil der iranischen Stadterfahrung, und ihr kollektives Gedächtnis erinnert an klare Bilder dieser Konfrontation. Genau hier liegt das nackteste Gesicht der Politik: der Moment der gewaltsamen Konfrontation zwischen Polizei und Menschen auf den Straßen der Stadt. Die Politik erschöpft in einem solchen Moment alle ihre ideologischen Erscheinungsformen und steht auf den Brettern der reinen Gewalt. In diesem Sinne ist *Warm-Up* eine Bühne für die Politik in ihrer offensichtlichsten und antagonistischsten Weise: der Augenblick des Konflikts zwischen zwei Körpern, dem der Polizei und dem der Zivilperson. Es ist kein Zufall, dass sich alles bei *Warm-Up* um die Körper dreht. Alle Übungen dienen dazu, die Körper auf den Moment der ›letzten Begegnung‹ vorzubereiten. Hier gibt es keine Sprache mehr oder im besseren Sinne ist die Sprache deak-

tiviert. Wenn sich Polizei und Öffentlichkeit gegeneinander aufstellen, geht es nicht mehr um Verhandlung, Dialog, Einigung oder Überzeugung. Die Zeit für diese Dinge ist vorbei. Nun ist es Zeit für das Gerangel der Körper. Nur das Performance-Theater kann diese kritische Situation heraufbeschwören, aber nicht durch deren Nachahmung oder Repräsentation, sondern durch ihre Erschaffung in der Praxis. Wenn *Der Nachtbrief* die Aufführung auf einen Text unter Massenschrift reduziert, reduziert *Warm-Up* sie auf die Konfrontation zweier antagonistischer Körper. Beide Werke durchlaufen jedoch einen Kollektivierungsprozess durch die Performance. Diese Kollektivierung dient im ersten der dialogischen Konstruktion einer Art allgemeiner Intellekt und im zweiten der Herstellung eines politischen Antagonismus. Während sich das Performance-Theater in *Der Nachtbrief* in die Szene eines kollektiven schriftlichen Dialogs verwandelt, haben wir es in *Warm-Up* damit zu tun, die Szene in ein Reich der Gewalt zu verwandeln. Während die Performance-Dynamik in *Der Nachtbrief* auf der Improvisation der Sprechakte des Publikums beruht, beruht *Warm-Up* auf der antagonistischen Augenblicksdynamik des physischen Konflikts von Körpern, die sich nichts zu sagen haben.

Jeder Widerstandsakt ist in seiner gewissen Weise und Methode ein schöpferischer Bruch. Abhängig von der Logik der Situation und der Anordnung der Kräfte jedes politisch-kulturellen Feldes gibt es unendlich viele Widerstandsakte, und aus diesem Grund ist es nicht möglich, unabhängig von Situationen und Feldern im Voraus zu bestimmen, was ein Akt des Widerstands ist und was nicht. Noch wichtiger ist, dass es die Felder und Situationen gibt, die bestimmen, welchen Kräften ein Widerstandsakt tatsächlich Widerstand leisten muss. Auch die Kunstwerke leisten auf ihre eigene »gewisse



Ehsan Shayanfar, *Warm-Up*

Weise« Widerstand. Um den Widerstand der Kunstwerke zu demonstrieren, sollte man die »gewisse Weise« jedes Werkes diskutieren. Aber die »gewisse Weise« von Kunstwerken, einen Akt des Widerstands voranzutreiben, wird durch seine Form, Ausdrucksweise und poetischen Anordnungen ermöglicht, nicht durch das Thema, den Inhalt, die Bedeutung oder die Botschaft des Werkes.

Der Nachtbrief und *Warm-Up* gehören beide paradigmatisch zum »postdramatischen Theater« und sind in diesem Sinne definiert durch einen ästhetischen Bruch mit der Logik der Mimesis. Sie dienen dazu, anstatt einer Repräsentation der gegebenen Situationen lebendige Situationen zu schaffen, um aufkommende Ideen-Probleme zu generieren; die Ideen-Probleme, die die Beziehung des Publikums zu seiner Welt verändern sollen, indem sie seine Wahrnehmungskräfte neu ordnen. Der wirksame Widerstand der Kunst gegen verdinglichte soziale Verhältnisse hängt zutiefst von der Aktivierung ihrer Macht in der Problematisierung der Dinge ab.

Aus dem Persischen übersetzt von Shahed Ebadpour

Hesam Salamat promovierte in Soziologie an der Universität Teheran. Seine Forschungsinteressen sind Wirtschaftssoziologie, Politische Philosophie und Gesellschaftstheorie. Er arbeitet für die Iranische Gesellschaft für Soziologie als freier Dozent und schreibt Essays für unabhängige Websites. Er ist Ko-Übersetzer und Herausgeber der *Aspekte der Hegelschen Philosophie* von Adorno ins Persische.

- 1 Gilles Deleuze, *Two Regimes of Madness, Semiotext(e)*, 2007, S. 323
- 2 Ebd.
- 3 Die Debatten über den ästhetischen Bruch als Erschaffung eines alternativen sinnlichen Systems, das die hegemoniale, über die sichtbaren und unsichtbaren Gelegenheiten herrschende Ordnung verschiebt, werden von Jacques Rancière beeinflusst. Siehe Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Bloomsbury Publishing 2013

Dieser Text ist ein Widerspruch

LEONIE CHIMA EMEKA

September 2021, in Chicago wohnhafter Performance-Künstler und berühmter ›crawler‹ des New York Times Square, William Pope.L, zeigt seine erste Solo-Videoausstellung in Deutschland. In der Kunsthalle Portikus, Frankfurt am Main stellt Pope.L in seiner Videoarbeit *Missverständnisse* eine Game-Show nach und spielt mit Stereotypen deutscher Gesellschaft.

WER IST POPE.L?

- a) Der freundlichste Schwarze Künstler in Amerika
- b) Ein Trickster
- c) Ein Bogeyman (ein Schreckgespenst oder im US-amerikanischen Kontext auch Protagonist des Kinderspiels ›Wer hat Angst vor dem schwarzen Mann‹)

AUTORIN In der Sekundärliteratur wird Pope.L oftmals als »der freundlichste Schwarze Künstler in Amerika« bezeichnet, ein Titel, den Pope.L sich selbst verlieh: Während einer Europareise im Sommer 1999 stempelte er unter anderem diesen Beinamen auf Postkarten und verschickte sie an Kunst- und Kulturschaffende, wie dem Kurator Mark Bessire, in die USA. Später veröffentlichte Mark Bessire den umfassenden Katalog *William Pope.L: The Friendliest Black Artist in America* und etablierte mit dem Titel des Katalogs den Würdentitel des Künstlers.

Der Begriff ›Trickster‹ ist vermutlich dem Artikel »The Trickster Art of Pope.L Draws Power From Negation« von Aria Dean entnommen, der 2019 in *Art in America* erschien. Wie der Trickster seine Hinterlist, so realisiere auch Pope.L seine Kunstpraxis »with a wry sense of humor«. In seinen berühmten *Crawls* – eine Serie, die Pope.L noch während seines Studiums 1978 mit dem *Meditation*

Square Piece begann, als er auf allen Vieren über den Times Square kroch – unterwandere er den öffentlichen Raum und kombiniere die Störung mit Abscheu und perversen Humor. Seine Crawls und andere Performances und Videos wären laut Dean derb und eindimensional, wäre da nicht eine verschmutzte Sprichwörtlichkeit, ein ›Sprung‹, in seiner künstlerischen Ausdrucksweise. Auch in dem Künstler*innenbuch *Hole Theory*, in welchem Pope.L über Hohlraum und Mangel nachsinnt und dichtet und das häufig als theoretisches Fundament für die Interpretation seiner Arbeiten herangezogen wird, erkennt Dean die besondere Außenseiterstellung des Tricksters. Laut Pope.L ist die *Hole Theory* ›guided by a lack to be with the world and in so being – be right with the world‹.

Die Analogie des Bogeyman, zu Deutsch Schreckgespenst, Butzemann oder auch Buhmann, findet sich in einem Essay von Rodney McMillian. Der Bogeyman dient als Metapher seiner Ablehnung, oder vielleicht sogar als Allegorie einer Angst vor einer künstlerischen Praxis, die aktiv Rollen und Handlungen ausführt, um Furcht und Apathie, Ekel, Objektivierung und Verwirrung zu veranschaulichen, die Viele gegenüber Schwarzen männlichen Körpern hegen. »William Pope.L was my bogeyman because for me he embodied

auch Bezüge zu der *Hole Theory* zulässt: »I don't picture the hole. (*I inhabit it*)«, schreibt er dort. Auch der Bogeyman bewohnt nicht die sichtbare Welt. Als Allegorie der Angst bewohnt der Bogeyman den Augenwinkel, jene Sphäre, die dem Blick immer gerade so entwischt und sich der Erkennung entzieht. Er bewohnt den Hohlraum zwischen den Dingen.

MISSVERSTÄNDNISSE IST:

a) eine Game-Show

b) ein Game-Show

c) ein Show-Game

AUTORIN a) eine Game-Show. Die Antworten b) und c) sind grammatikalisch falsch. Mit dem Fernsehformat der Game-Show und in Anlehnung an berühmte US-amerikanische Kultshows wie der Game-Show *Jeopardy!* entwickelt Pope.L seine Videoarbeit. Die teilnehmenden Contestants, darunter zwei professionelle Schauspieler*innen, zwei Laien-Schauspieler*innen, sowie drei Außenstehende, treten zu viert in mehreren Spielen gegeneinander an. Der Game-Host, seine weiße Haut mit einer schwarzen Gesichts-

Was ich nicht wusste, war, dass ich damit in ein Spiel von Kontrolle und Kontrollverlust geraten bin, das von Pope.L initiiert wurde, aber dennoch nicht rein in seiner Kontrolle lag.

a belief that there is no way out of a black-and-white, binary existence.« Im Laufe des Textes verwirft McMillian mit seiner Kritik an Pope.L implizit auch die Analogie des Bogeyman. Ich würde dem Bogeyman als Künstlerbild weiterhin zustimmen, zum einen insofern sie eine positive Sicht auf Pope.Ls Arbeit nicht ausschließt und darüber hinaus

maske und mit dem starken Anschein einer Adderall-Abhängigkeit, führt die vier Contestants mit einem konstanten Strom an schlechten Witzen durch den Spielzyklus. Im einführenden Spiel WHO SAID WHAT? sollen vier gegeneinander antretende Contestants rassistische, antisemitische, misogyne und klassendiskriminierende Aussagen den Mit-



spieler*innen zuordnen. Im nächsten Spiel sind die Contestants dazu aufgefordert auf dem Rathausplatz in Frankfurt Passanten nach Geld zu fragen. In der vermeintlich letzten und entscheidenden Runde werden die zwei Contestants, die in den ersten beiden Runden ausgeschieden waren, zurück auf die Bühne und wieder ins Spiel geladen, aber diesmal in kugelförmige Fat-Suits gezwängt. Unter dem Gewinnerteam wird der Sieg in der letzten und entscheidenden Runde mit einem Veganewurstverschlingwettbewerb entschieden.

Aus größerer Distanz betrachtet ist Antwort c) trotz des grammatikalischen Fehlers doch nicht ganz von der Hand zu weisen. In einer wörtlichen Übersetzung der ›Show-Game‹ als Zeige-Spiel lassen sich aufschlussreiche Zusammenhänge herstellen. Bereits das Teilspiel WHO SAID WHAT? ist ein Zeigespiel,

insofern die einzelnen Contestants moralisch bedenkliche Aussagen einer anderen Person zuordnen, und so verbal, gelegentlich mit unterstreichenden Körperverbiegungen oder Fingerzeichen, aufeinander zeigen. Doch auch auf vielen weiteren Ebenen ist *Missverständnisse* ein Spiel des Zeigens, Sich-Zeigens, Sich-Maskierens und Sich-Entblößens. Beim Betreten der Ausstellung finde ich mich zuerst einer Reihe von Bildschirmen gegenüber, die nicht, wie erwartet, die Game-Show selbst wiedergeben, sondern ihre Produktion. Unterdessen wurde die Game-Show selbst in den Büroräumen im Untergeschoss des Portikus ausgestrahlt. Besonders Proben und Produktion von *Missverständnisse* erweisen sich als ein Spiel des Zeigens und Sich-Entblößens und dem Versuch das entblößte Selbstbild zu retten. Das folgende Interview bietet einen Erfahrungsbericht aus erster Hand.

AUTORIN Wie hat denn alles angefangen, Leonie?

Ja, also angefangen hat es eigentlich mit einem Zoom-Seminar der Uni. Ich studiere Curatorial Studies in Frankfurt. Christina Lehnert, das ist die Kuratorin vom Portikus und auch von *Missverständnisse*, stellte uns das Projekt vor und fragte am Ende, ob jemand Interesse hätte, an der Performance teilzunehmen. Es war alles noch ziemlich wirr. Aber ich habe mich trotzdem gemeldet. Es war Mai und ich war frustriert vom Online-Unterricht und der Lockdown saß mir noch in den Knochen. Und das Projekt klang nach einer guten Gelegenheit, um endlich wieder mit echten Menschen in Kontakt zu kommen. Ich kannte ein paar Werke von Pope.L und finde seine Arbeit ja eigentlich ziemlich gut. Ich war anfangs sehr gewillt, mich nicht nur auf die Performance einzulassen, sondern mich vielleicht sogar hinzugeben. Es fühlt sich so an, als läge jeder Erfolg und Misserfolg im Leben in meiner eigenen Verantwortung – meine Gesundheit durch Ernährung, meine Karriere mit Selbstdisziplin, meine sexuelle Befriedigung steht und fällt mit mir, denn es ist *meine* Verantwortung meinen eigenen Körper und meine Lust zu kennen. Und selbst das gesundheitliche Wohl all meiner Mitmenschen und auch das Wohl der Umwelt lastet mittlerweile auf jeder Handlung – da genieße ich es ab und an diese Verantwortung an jemand anderen abzugeben. Was ich nicht wusste, war, dass ich damit in ein Spiel von Kontrolle und Kontrollverlust geraten bin, das von Pope.L initiiert wurde, aber dennoch nicht rein in seiner Kontrolle lag, sondern auch von der sozialen Dynamik aller anderen und auch von mir mit beeinflusst und mitgetragen wurde.

AUTORIN Pope.L ist bekannt dafür Performer*innen in oft absurden und entwürdigenden Situationen ihrer Privilegien zu entblößen, um den Status des Kunstwerkes und (männ-

lichen) Künstlers zu hinterfragen. »In rehearsal, I construct situations of comfort and discomfort. Comfort is necessary to create a platform of trust and commitment. Discomfort is necessary to create a stronger platform by introducing the unfamiliar [...] Failure and trial and error are a necessary part of this process.« Das Zitat ist der Webseite der Black Factory entnommen.

Ja, ich erinnere mich mal von Black Factory gelesen zu haben. Es ist doch dieses Projekt, in dem Pope.L die Öffentlichkeit dazu aufruft, Objekte zu spenden, die sie in irgendeiner Weise mit Schwarzsein in Verbindung bringen. Und dann soll er mit seinem Team ziemlich abgefahrene Performances mit den Objekten an verschiedenen Orten in den USA aufgeführt haben.

Das Zitat ist mir neu, trifft aber den Nagel auf den Punkt. Bei den Proben habe ich mich wirklich oft unbehaglich gefühlt. Das begann schon damit, dass ich mich ja gar nicht hingeben und einfach ein Skript ausführen durfte, das mir vorgegeben war – im Sinne von »Gehe hier hin, gehe dort hin – sage dies, sage das – mach den Boogywoogy«. Ich sollte meine Rolle für die Performance selbst entwickeln, was nicht der Kontrollverlust war, den ich mir erhofft hatte. Es gab wenige Vorgaben für meine Rolle, was das ganze nochmal komplizierter gemacht hat. Die einzige Einweisung, die mir von Pope.L für die Charakterentwicklung gegeben hatte, war: »I am an accountant. I work with numbers and systems. I like accounting because it has nothing to do with life.« Mit diesem Ausspruch im Kopf sollte ich dann einen Fragebogen ausfüllen, um meinem Charakter »Form und Tiefe« zu geben. Ich habe meinen Charakter Elizabeth Onyeka genannt, 27 Jahre alt und, wie vorgegeben, eine Buchhalterin für Motel One. Es gibt wenige Berufsgruppen, mit denen ich weniger anzufangen weiß, wie mit der Buchhaltung. Ich bin viel zu chaotisch und auch einfach zu kritisch, um für irgendwelche Großfirmen

Finanzpläne zu korrigieren. Mein Charakter studierte Accounting und Controlling an der International University in München. Ich habe diesen Studiengang gewählt, denn, ich meine, es ist doch schon ziemlich bizarr, dass man heutzutage tatsächlich ›Kontrolle‹ studieren kann! Ich wurde nach Einkommen und Klasse gefragt. Und dann kamen die größeren Fragen: zum Beispiel »Are there some immigrants in Germany who are better than others?« Ich habe so geantwortet, wie ich mir eben vorstelle, dass eine afro-deutsche Buchhalterin auf eine solche Frage antwortet: »Well, that is a rather rude question I think. But if I must answer it, I would say, yes, at least one cannot deny that a young ambitious US-American from Havard is of better use to a country than a young untrained old man coming from Liberia.« Es folgten noch andere, ziemlich dubiose Fragen, wie zum Beispiel, denkst du, Sexarbeit sollte nur von Ausländer*innen ausgeführt werden, oder wenn Deutschland ein Tier wäre, welches wäre es? Mir wurde gesagt, dass der Fragebogen mir

und steife Buchhalterin reagieren würde. Ich habe dann immer versucht, so auszusehen, als würde ich in Scham versinken. Auch sollte ich als Elizabeth betteln, als Elizabeth eine Person im Fat-Suit auf meinem Rücken balancieren, als Elizabeth eine vegane Wurst verschlingen. Es wurde uns erklärt, dass es sich lediglich um Proben handele, nur Übungsrunden für den Dreh der eigentlichen Game-Show. Aber dadurch, dass immer eine Kamera auf uns gerichtet war, und ich bereits meine Bildrechte abgetreten hatte, konnte ich die Vermutung nicht abschütteln, dass mit den Aufnahmen noch mehr passieren würde.

AUTORIN Hat es etwas an der Performance geändert, dass bereits während den Proben gefilmt wurde?

Ja, logisch. Spätestens seit dem Fragebogen war ich misstrauisch und die Kameras verstärkten das Gefühl nur. In den Proben übten wir das Skript der Game-Show ein, vorgeb-

Anstatt Stereotypen zu kritisieren, leistet Pope.L Widerstand gegen Identitätszuschreibungen im Allgemeinen.

bei der Entwicklung meines Charakters hilft, den ich dann in der Game-Show zu performen habe. Nicht bewusst war mir, dass Pope.L und Christina aus diesem Fragebogen die Fragen für das Spiel WHO SAID WHAT? entwickeln würden. Die Aussagen, die wir den einzelnen Personen zuzuordnen hatten, waren unsere Antworten aus dem Fragebogen, nur eben zugespielt und die Worte im Mund verdreht. So wurde aus Elizabeths Aussage, dass eine gutausgebildete Havard-Student*in aus den USA mehr Profit bringe, als ein älterer Mann ohne Ausbildung aus Liberia, die Spielfrage »WHO SAID: Americans are better than Liberians«. Wenn diese Spielfrage vorgelesen wurde und ich auf der Bühne war, sollte ich so reagieren, wie meine etwas analfixierte

lich um dem Game-Host die Möglichkeit zu geben, seine Performance zu verbessern und die Kamera- und die Lichteinstellungen festzulegen. Aber die Kameras machten mich nervös, weil sie zeigten, dass auch während den Proben und Besprechungen etwas pasierte, das es Wert wäre, zu dokumentieren.

AUTORIN In der Ausstellung wurden die Proben der eigentlichen Game-Show gleichgesetzt und der Ort hinter den Kulissen sozusagen auf die Vorderbühne gezogen und so zu einem Teil des Kunstwerks erklärt.

Ja, vielleicht. Auf jeden Fall war mir klar, dass die Proben nicht nur Proben waren. Es wurde nicht nur das Skript geprobt, sondern auch

die Beziehungen und Dynamiken innerhalb des Teams mussten verändert werden. Denn wenn alles einstudiert und eingestellt war, sollten für den richtigen Dreh der Game-Show fremde Personen von außen dazu kommen und als Contestants mitmachen. Wir Performer*innen sollten dann so wirken als wären wir ebenfalls nur Außenstehende. Diese Sozialdynamik, also das Fremdeln unter Bekannten, studierten wir bereits bei den Proben ein. Die meisten Personen, die bei *Missverständnisse* dabei waren, Filmcrew, Kuration und so weiter, kenne ich aus der Städelschule. Das war dann schon seltsam auf einmal von allen als ›Unbekannte‹ behandelt zu werden und mit dem Namen Elizabeth angesprochen zu werden. Sobald ich den Portikus betrat, streifte ich meine Identität mit meiner eigenen Kleidung ab und schlüpfte mit dem pastell-rosa-farbenen Blazer und den niedlichen schwarzen Ballettaschen in die Rolle der Elizabeth Chika Onyeka. Und alle anderen sollten mich wie eine Elizabeth behandeln. Dieser Rollenwechsel war vor allem für mich als Laie verdammt verwirrend. Durch den Lockdown kannte ich die Personen dann auch nicht so gut und ich glaube, manchmal haben sie mich auch mit Elizabeth verwechselt. Das war schon ziemlich nervig. Dieses Rollenspiel wurde nicht einfacher gemacht, wenn ich zum Beispiel zum Mittagessen und immer noch in der Kleidung Elizabeths plötzlich wieder ich selbst, also Leonie, sein sollte. Diese Verwirrung und mein Unbehagen wurde ebenfalls gefilmt. Mein Unbehagen und meine Verwirrung während den Proben wurden Teil der Arbeit.

AUTORIN Ging das nur Dir so?

Natürlich nicht, sogar die professionellen Schauspieler*innen kamen an ihre Grenzen. Auf dem Frankfurter Römer waren sie dazu gezwungen, in der Öffentlichkeit sich so zu zeigen, wie es ihnen völlig zuwider war. Die Schauspielerin, die die Sexarbeiterin spielen musste, hatte irgendwann einmal geweint,

weil es ihr unangenehm war, mit dem tiefen Ausschnitt und Spitzenunterwäsche über den Römer zu laufen und Passanten um Geld zu bitten. Und beim Game-Host spürte ich unterschwellige Aggression. Das waren Momente, in denen ich gerne mal etwas gesagt hätte. Ich meine die Geste, eine weiße Person zu Blackfacen und auf den Rathausplatz zu stellen, ist schon etwas zynisch, oder? Also ein Zynismus, der auf dem Körper des weißen Schauspielers ausgetragen wurde und zu unser aller Unbehagen. Es war eine Zumutung, dass wir dem anschwellenden Missmut und der Aggression des Game-Hosts, die ich sehr gut nachvollziehen konnte, ausgesetzt waren und gleichzeitig seine öffentliche Beschämung aushalten mussten.

AUTORIN Pope.L zeigt ja damit, dass rassistische Symbole nicht nur schmerzhaft für Schwarze Menschen sein können, sondern eben auch für Weiße Menschen.

Hm, ich weiß nicht. Wer heutzutage mit einem Black-Face herumläuft, entblößt sich ja nicht nur als Rassist*in, sondern auch als Trottel. Ich glaube, es geht da eher um das Unbehagen in der Öffentlichkeit das Gesicht zu verlieren. Und in dieser Geste liegt für mich bereits eine Gewalt, die sich durch die deutlichen Machthierarchien zwischen dem jungem Schauspieler und dem großem Künstler, dem Arbeitgeber und dem, der seine Arbeit gegen Entlohnung abgibt, nur verstärkt. Die Produktion von *Missverständnisse* ist auch ein Arbeitsverhältnis zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer*innen. Und wie so soll denn für den Künstler als Arbeitgeber Gewalt am Arbeitsplatz gerechtfertigt sein?

AUTORIN Meine Vermutung ist, dass es Pope.L eben genau darum ging, eben auch Dynamiken von Gewalt in der Kunstproduktion aufzuzeigen.

Ist das wichtig, was Pope.L wollte, oder nicht? Intentionen und Rechte des Kunstwerks sind

Hilfe. Bitte.
Ich habe nicht
gegessen. 2 Euro
DANK



ja nicht gleichzusetzen mit den Intentionen und Rechten eines Künstlers. Pope.L hat die Integrität des Schauspielers in einer Weise bloßgestellt, wie ich sie von einem Arbeitgeber nicht tolerieren möchte. Da ist es doch gleichgültig, ob Pope.L sich einen privaten Scherz erlaubt, um sich nachts allein ins Fäustchen zu lachen, oder mit dem Blackface die Welt zum Guten und Schönen wenden will.

AUTORIN Wenn das Deine Meinung ist, wieso hast Du nichts gesagt?

Keine Ahnung ... Widerspruch war nicht möglich, das lag in der Logik des Werkes. Und ich habe es ja versucht, wirklich. Einmal habe ich es nach den Proben beim Bier mit einer Freundin angesprochen, die auch dabei war. Ich meinte, ich hätte keine Lust auf ein Kunstfeld und Künstler*innen, die im Namen der Kunst entwürdigende Arbeitsbedingungen legitimieren. Sie meinte, dass Pope.L genau das aufzeigen wolle, und ich hätte Pope.L missverstanden. Das habe ich eigentlich immer gehört, wenn ich mit meinen Kommiliton*innen darüber gesprochen habe.

AUTORIN Also du sagst, in *Missverständnisse* war Widerspruch nicht möglich, denn im Widerspruch entblöbte man sich als Person, die *Missverständnisse* missverstanden hatte?

Ja, richtig. Ich hätte ja auch aufspringen und schreien können, mir reicht's, ich hau ab. Ich glaube Pope.L hätte sich sogar darüber gefreut, weil es die Performance spannender gemacht hätte. Ich hatte mit dem Eintritt in die Performance in gewisser Weise auch die Autorschaft meiner Handlungen abgetreten. Meine Handlungen und Gefühle waren Gegenstand der Videoarbeit. Jeder Wimpernschlag, jede Grimasse gehörte Pope.L und mit den Rechten an den Filmaufnahmen hatte ich gewissermaßen auch das Eigentum an meinen Handlungen abgetreten und damit auch das Recht auf Widerstand.

AUTORIN Was für ein spritziges Schlusswort.

Missverständnisse mag auf den ersten Blick derb und eindimensional wirken. Blackface, Kanaken, Prostitution, Betteln – all das ist da, als Wort, als Bild, als Scherz. Entlang der Grenzen des schlechten Humors gleitet Pope.L unter die Gürtellinie des Erlaubten und reproduziert Vorurteile, Misogynie, Nationalismus, Xenophobie und Rassismus. Doch wie ein Interview mit einer der Performer*innen gezeigt hat: hinter den Kulissen zeigt der Bogeyman-Künstler Pope.L sein wahres Gesicht, das weitaus monströser ist, als die Schamlosigkeit des Blackface. Anstatt Stereotypen zu kritisieren, leistet Pope.L Widerstand gegen Identitätszuschreibungen im Allgemeinen. Hinter der schwarzen Maske entblöbt Pope.L keine Fratze. Dort, wo sein Gesicht sein sollte, findet sich ein Hohlraum, und von dieser Leerstelle aus drängt sich die Frage auf, ob und wie sich jenseits der Zuschreibungen von Schwarz – Weiß, Frau – Mann, dick – dünn, gut – böse in Gesellschaft bewegt werden kann. Zwischen Rollenspiel und authentischen Gefühlen provoziert Pope.L eine Kritik an Kunstfeld und Gesellschaft. Er verweist auf ein System der Entrechtung an Selbstbildern und wie wir ohne unsere Masken alle in dieser Nacktheit vor uns stehen, in der windigen Einsamkeit der Leerstelle.

Leonie Chima Emeka ist Kunsthistorikerin, Autorin und Archivaktivistin mit einem Schwerpunkt auf koloniale Sammlungsgeschichte. Sie studiert Curatorial Studies an der Städelschule in Frankfurt am Main und seit November 2019 arbeitet sie als Provenienzforscherin für International Inventories Programme Kenya.

17–20 May 2022

HANNOVER
Germany

Classical **■ ■** NEXT 10 YEARS

**THE GLOBAL GATHERING FOR
ALL ART MUSIC PROFESSIONALS**
Expo / Conference / Showcase Festival
Networking / Innovation Award
Online Community

REGISTER NOW
CLASSICALNEXT.COM

Aufbegehren der Kollektive

Ich heiße eine Milliarde – Aufbegehren der Kollektive
zwischen Gleichschritt und Polyphonie.

JENNIFER RAMME

Dieser Beitrag analysiert, wie Weltanschauungen sich auf eine körperliche Praxis in Protestgeschehen übertragen. Im Fokus stehen Inszenierungen und kollektive Performances feministischer Bewegungen und Proteste, die sich gegen patriarchale Gesellschaftsverhältnisse, den Rechtsruck und die autoritäre Konsolidierung des Staates in Polen richten. Nachdem das von der Regierung kontrollierte Verfassungsgericht in Polen darüber entschied, dass eine Terminierung einer Schwangerschaft auch bei einem irreversiblen gesundheitlichen Schaden am Fötus verfassungswidrig sei, folgte eine Welle von Protesten, die bis zum Frühjahr 2021 und der Veröffentlichung des Urteils, andauern sollten. Die Zuspitzung der politischen Auseinandersetzungen lässt sich zudem in einer veränderten Haltung von Frauen*, Queers, inklusive ihrer Verbündeten ablesen. Diese wird unter anderem in kollektiven Performances, Musik oder auch Theaterinszenierungen zum Ausdruck gebracht. Kaum eine gesellschaftliche Gruppe ist von der tiefen gesellschaftlichen Spaltung, die das Land durchzieht, unberührt.

Folglich zeigen sich vielerorts auch die Grenzen zwischen musikalischen oder künstlerischen Inszenierungen und der Materialisierung eines kollektiven Aufbegehrens als fließend. Anhand einiger Szenen und Beispiele unter Anderem der Initiativen *One Billion Rising Poland*, *Homokommando*, *Partyzantka Gniezno* oder dem *Chór Czarownic*, aber auch ihrer rechten Counterparts, dem Unabhängigkeitsmarsch, denke ich in diesem Beitrag darüber nach, wie mit Hilfe von choreografischen

Inszenierungen, den sie begleitenden Rhythmen und Sprechchören, Kollektivität erzeugt wird. Um über diese Themen zu reflektieren, gilt es den politischen Kontext aufzuzeichnen, in dem die Kollektive aufbegehren.

Hebt die Beine – Bereit für die Geburt, Bereit für den Krieg!

Viele kennen die internationalen Berichte und Pressebilder über den immer am 11. November in Warschau abgehaltenen *Marsz Niepodległości* (Unabhängigkeitsmarsch). Mit jährlich von 60.000 bis zu 100.000 Teilnehmenden hat sich diese Demonstration inzwischen zu einem Anziehungspunkt rechtsextremer Gruppen europaweit entwickelt. Bereits Jahre zuvor, als der Unabhängigkeitsmarsch noch keine Massenveranstaltung war, versammelten und/oder bewegten sich rechte Gruppierungen in Polen an diesem Tag in Aufmärschen durch die Stadt, um dadurch ihren ideologischen Zusammenhalt und Unversöhnlichkeit zu demonstrieren. Im Jahr 2008 präsentierte sich ein Teil des Aufmarsches gekleidet in einheitlichen hellbraunen Hemden, Armbändern mit Symbolen der Falanga, sowie vor sich gestreckten Fackeln oder über die Schultern gelegten Fahnenstangen mit Fahnen der Verbände. Durch die versteinerten Gesichter und die offensichtliche Mimikry faschistischer Aufmärsche der 30er Jahre, wirkten sie schon damals wie Vorboten politischer Gewalt.

Feste Reihen und Aufstellungen, Uniformität von Kleidung und Haarschnitten, vereinheitlichte Symbole und Farbschemata, sowie erkennbare Hierarchien in der choreographischen Aufstellung der Teilnehmenden sind wiederkehrende Bestandteile von rechten Aufmärschen und Kundgebungen weltweit. In ihrer Analyse zur Ideologie im Faschismus, Staatssozialismus und Neoliberalismus und kollektiven Performances im öffentlichen Raum beschreiben Bojana Cvejić und Ana Vujanović, wie sich Weltanschauungen im Sinne Victor Turners auf eine körperliche Praxis übertragen und führen den Begriff der ideologischen Körperlichkeit (»ideological corporalis«) ein.¹ Extrembeispiele ideologischer Körperlichkeit sind mit totalitären, beispielsweise nationalsozialistischen Ideologien konforme choreographische Anordnungen von Körpern und deren Einverleibungen in ein größeres Ganzes. Dahingehend verkörperten Bewegungschöre, Massenchorographien oder Paraden im Dritten Reich Uniformität, Disziplinierung und Desubjektivierung.² Vom Individuum wurde verlangt, sich einer transzendenten Macht zu unterwerfen, sowie körperliche Fitness und eine Bereitschaft für den Krieg zu demonstrieren.³ Der Gemeinschaftstanz musste schlussendlich »dem Marschieren« weichen, wie Cvejić und Vujanović feststellen.⁴

Der 2015 in Polen eingeleitete Rechtsruck und die zunehmende autoritäre Konsolidierung der Macht in Polen wird durch eine fortschreitende Brutalisierung und sogar Militarisierung von Teilen der Bevölkerung durch den Staat begleitet. Ebenfalls rechte Gruppierungen trainieren die

1 Vgl. Bojana Cvejić u. Ana Vujanović (2012), *Public sphere by performance*, b_books, S. 67–68

2 Ebd. S. 87. Sowie vgl. Antja Kennedy (2008), *Labans Bewegungschöre im Zeichen der Nationalsozialisten*, Tanzwissenschaft – online, deutsches-tanzarchiv.de

3 Ebd.

4 Vgl. Bojana Cvejić u. Ana Vujanović (2012): *Public sphere by performance*, b_books, S. 68



Rechter Aufmarsch zum 11. November in Warschau, ca. 2008/2009

© Jennifer Ramme

Einsatzfähigkeit von Männern unterschiedlichen Alters. Die Nationale Bewegung (Ruch Narodowy) und die, durch sie begründete, Nationalgarde (Straż Narodowa), stellen ihre Disziplin und Bereitschaft zur Gewalt zu Schau, indem sie zum Beispiel ihre Übungen öffentlich an Stränden des Warschauer Flussufers der Weichsel ausführen. Allerdings erweist sich die Gleichförmigkeit und Einheitlichkeit der kollektiven Inszenierungen der Nationalen Bewegung bei näherer Betrachtung als verfehlt. Trotz der Uniformität, der angepassten Kleidung, der Disziplinierung und der Nachahmung militärischen Drills, wirken die Auftritte simuliert. Es sticht ins Auge, wie divers die Körper der Nationalgarde ausfallen, die bemüht ist in Reih und Glied, von klein auf groß, von dick auf dünn, den Unabhängigkeitsmarsch zu bewachen.

Kollektive Choreographien und Rhythmen nehmen die Angst

Allerdings provozieren die Zurschaustellungen von Kampfbereitschaft gegen imaginierte Feinde der Nation auch gegenteilige Reaktionen als die angestrebte Einschüchterung und Anpassung an Rechte Normen. Frequentierte Hassreden gegen die LGBTQ*-Community, oder auch die herablassenden Äußerungen über Frauen, die auf reproduktive Rechte und das Recht auf körperliche Unversehrtheit beharren, sowie der fehlende Schutz seitens staatlicher Institutionen, haben dazu geführt, dass Betroffene immer mehr das Gefühl haben, dass sie jetzt selbst für ihre Sicherheit sorgen müssen. Insbesondere die Ereignisse vom August 2020,

als es zu Auseinandersetzungen zwischen religiösen Fundamentalisten und LGBTQ*-Aktivist*innen kam, sowie die massiven Proteste u.a. mit Beteiligung des Polenweiten Frauenstreiks (*Ogolnopolski Strajk Kobiet*), die zwischen Herbst und Winter 2020/2021 nach einem Urteil des Verfassungsgericht zugunsten einer weiteren Einschränkung reproduktiver Rechte, aufflammten, führten bei vielen Betroffenen zu einer Veränderung ihrer Haltung: »Wir haben keine Angst mehr« und »Wir haben gezeigt, dass ein Regenbogen auch Mut bedeutet – und dass uns an den Rechte aller, und nicht nur unseren eigenen Interessen liegt«, schrieb z.B. bezüglich staatlicher und rechter Gewalt eine 2020 begründete Gruppe namens *Homokomando*.⁵ Die Nennung zum/r »Homokommandt*in« erfolgt durch eine Zeremonie, analog zum Schwertschlag, indem der/die knieende Rekrut*in einen Schlag durch eine Regenbogenfahne entgegennimmt.⁶

Wie schon die Nationale Bewegung zuvor, demonstriert auch das *Homokommando* öffentlich seine kollektive körperliche Fitness und eine Bereitschaft zur Selbstverteidigung, indem es Sport oder Gruppenübungen mit Anweisungen auf öffentlichen Plätzen oder in Parks durchführt – gerne auch Mal augenzwinkernd ohne Hemd und mit sichtbaren muskulösen Oberkörpern.

Ganz anders als die Choreographien und Körperformationen in Militärparaden oder nationalistischen Aufmärschen zeigen sich die kollektiven Auftritte und Tänze feministischer und/oder queerer Initiativen. Im Rahmen des jährlichen Ereignisses *Nazywam się Miliard – One Billion Rising* (Ich heiße eine Milliarde), welches sich gegen Gewalt gegen Frauen richtet, werden landesweit am Valentinstag choreographische Übungen eines kollektiven Subjekts durchgeführt. In einem Video fordern Vertreter_innen von *One Billion Rising Poland* auf »Tanzt gegen Gewalt gegen Frauen. Eine für eine Milliarde, eine Milliarde für eine!« und erklären jeweils, warum sie tanzen:

In einer Gruppe zu tanzen, gibt mir und anderen Frauen ein Gefühl der Verantwortung; Wenn wir zusammen tanzen, fühlen wir uns eins mit den anderen Frauen; Gemeinsam zu tanzen ist ein Akt des Mutes, und nur gemeinsam sind wir stärker; Ich tanze, weil ich dann eine Schwesternschaft fühle; Gemeinsam zeigen wir Stärke, gemeinsam haben wir Macht.; Ihr wisst schon, warum wir diese Revolution begonnen haben: Jede Einzelne von uns zählt.⁷

Ursprünglich hatte die US-amerikanische Schriftstellerin Eve Ensler *One Billion Rising* nach einer Welle von Vergewaltigungen in den USA initiiert. Seit 2013 tanzen an unterschiedlichen Orten der Welt am selben Tag mehrere Dutzend bis mehrere Hundert Menschen (überwiegend Frauen) im Stil des Line-Dance und mit Popmusik als Soundtrack auf öffentlichen Plätzen.⁸ Die Gruppentänze werden unter choreographischer Anweisung geübt und dann aufgeführt. Laut der Stiftung Feminoteka, die die Aktion *One Billion Rising* in Polen koordiniert, fanden solche Line-Dances 2018 bereits in 100 polnischen Ortschaften gleichzeitig statt.⁹ Jede*r

5 Siehe zu Homokomando, *Co zrobilismy?*, online verfügbar unter www.homokomando.pl/

6 Zum *Homokomando* und den Regeln des Beitritts: Homokomando (2021): *Zostań Homokomandoską_em*. Online verfügbar unter www.homokomando.pl/dolacz.html

7 Siehe Feminoteka (2013), *Nazywam się Miliard – One Billion Rising Poland*, www.youtube.com/watch?v=M_CNvr7hDDg

8 One Billion Rising Revolution (2021), *One Billion Rising*, www.onebillionrising.org/events/one-billion-rising-berlin

9 Ebd.



One Billion Rising Poland 2019, Warschau

© Archiv Feminoteka

Beliebige kann bei dem Tanz mitmachen und schon Wochen zuvor trainieren die Teilnehmenden die Choreographien gemeinsam.

Gabriele Klein versteht Choreographien topografisch als ein »Verfahren des Verteilens und Ordners von Körpern in Raum und Zeit« und beobachtet, dass sowohl historische Verständnisse von Bewegungsordnung, wie auch politische Konzepte von gesellschaftlicher Ordnung Eingang in ästhetische Formen von Choreografien finden.¹⁰ Bewegungs- und Tanzchoreographien stellen wiederkehrende Ausdrucksformen in feministischen Performances von Kollektivität dar. Die Kollektivität entsteht unter anderem durch die Synchronisierung von Bewegungsabläufen der Tanzenden und deren räumliche Situierung als zusammengehörig. Während der Proteste von 2020/2021 gegen das Urteil des Verfassungsgerichts zu Schwangerschaftsabbrüchen, entwickelten Protestierende ebenfalls kollektive Choreographien. In Folge der Proteste formierte sich auch die Gruppe *Partyzantka Gniezno*. In einem Interview erzählte mir Alex Freiheit, Performerin und Sängerin der Band SIKSA, dass dies auch damit zu tun hatte, dass es in kleineren Städten schwieriger ist, größere Mobilisierungen für einen längeren Zeitraum aufrechtzuerhalten:

Die Idee entstand aus der Tatsache, dass Proteste kommen und gehen, und für mich war es auch wichtig, sich gegenseitig zu stärken, wozu das gemeinsame Singen und Bewegen dient. So einfach, dass jede mitmachen kann. Aber auch, damit die Energie, die von den Protesten ausgeht, nicht verpufft.¹¹

Sie hätte einen bestimmten Rhythmus im Kopf gehabt: »Ich schrieb dazu einen Text, schickte ihn an die Mädchen und wir änderten ihn ein wenig ab, damit sich alle wohlfühlen«:

¹⁰ Gabriele Klein (Hrsg.), *Choreografischer Baukasten. Das Buch.*, Transcript 2019, S. 20

¹¹ Interview mit Alex Freiheit 2021, Übersetzung Jennifer Ramme

Wir sind die Mädels dieser Stadt / Hier wächst jede von uns auf / Hier will jede von uns frei sein / Freiheit! Gleichheit! Frauenrechte! 3 x / Jetzt wollen sie uns zum Schweigen bringen / Und wir werden heute schimpfen! Wir werden uns nicht bemitleiden! / Ein simpler Spruch: Verpisst Euch! 3 x / Wir sind die Mädels dieser Stadt / Alte Knacker, Dziady – raus, basta / Jetzt sind wir es die laut schreien! / Und du wirst nicht allein sein, Schwester / Vater, Sohn, Kumpel, Bruder / Geht mit uns Spazieren / Und hört auf unsere Worte / Statt dem TV-Blödsinn zu hören / Gegen Frauen könnt ihr nicht gewinnen / Sage dies der Partei für Recht und Gerechtigkeit / Lass es die Nazis wissen / Gebe es an den Klerus weiter / Und lass uns unser eigenes Ding machen.¹²

Ziel sei es auch gewesen, dass dieses Format der *Partyzantka* in anderen Städten übernommen und umgesetzt werden kann. Und tatsächlich fanden ähnliche Performances in Poznan, Pobjedziska, Kołobrzeg und anderen Orten statt. Wie Alex berichtet, stellte sich später heraus, dass der Grundrhythmus und einige Gesten auch in den Protestchoreographien *Un violador en tu camino* (Ein Vergewaltiger auf deinem Weg) des chilenischen Kollektivs Las Tesis vom November 2019 zu finden sind. Im Vergleich zu *Un violador en tu camino*, welches in trans*feministischen Massenchoreographien und Sprechchören sexualisierte und strukturelle Gewalt gegen Frauen* in Chile und Lateinamerika anprangert, ist der Rhythmus und Sprechchor der *Partyzantka* düsterer.

Die choreographische Abfolge der Bewegungen und Gesten strukturiert ein Trommelrhythmus, der fast militärisch wirkt. Diesen militärischen Eindruck verstärkt das synchronisierte, parallele Heben der Beine und das Stampfen an Ort und Stelle – es erfolgt ohne, dass sich die Aufstellung der Körper im Raum verändert. Anders als im Fall der Performance von Las Tesis, wird der rhythmische Gleichschritt an keiner Stelle aufgelöst. Es geht darum eine Verortung und Standhaftigkeit zu zeigen (Wir sind die Mädels dieser Stadt / Mit uns könnt ihr nicht gewinnen).

In ihrer Selbstbeschreibung nennen sich die Partisaninnen auch Radical Cheerleaders. Tatsächlich verbindet die *Partyzantka* Elemente, die sowohl in den Performances von Las Tesis oder denen der Radical Cheerleaders oder Militärparaden zu finden sind, wobei die Trommel-

12 SIKSA (2020), PARTYZANTaKA: Gniezno, www.youtube.com/watch?v=AKFsGff2VQ

rhythmen auch als reduzierte Protestsamba interpretiert werden könnten. Samba-Gruppen gehören längst zum fast selbstverständlichen Bestandteil von Demonstrationen in Polen und geben Rhythmen an. Das dialogische Trommeln der Sambagruppen, das viele Proteste begleitet, stellt ein rhythmisches Kontinuum zwischen diversen Protesten her. Es taucht auch immer wieder in feministischen Inszenierungen von Kollektivität auf. In Anlehnung an Martin Munros Forschung, welcher die repressiven Rhythmen von Sklavenhaltern mit den zyklischen und polyrhythmischen und dialogischen Rhythmen versklavter Menschen kontrastierte, führt Caroline Levine aus, dass unterschiedliche repetitive temporale Muster pervasiv auf Körper und Kollektive einwirken.¹³ Einerseits stellen Rhythmen Ausdruck einer solidarischen Gemeinschaft und des körperlichen Vergnügens dar und andererseits sind sie ein mächtiges Werkzeug der Kontrolle und der Unterwerfung, indem sie den Körpern eine zeitliche Ordnung auferlegen.¹⁴ Levine merkt an, dass Rhythmen diverse Effekte bewirken, abhängig davon, ob diese sich dialogisch, partizipatorisch oder auch aufgezwungen, repressiv gestalten.¹⁵ Elemente von Sambarhythmen, aber auch Rhythmen von Sprechchören auf Protesten oder des Sprechgesangs der Radical Cheerleaders bilden Bausteine für die Synchronisation zeitlicher Abfolgen kollektiver feministischer Performances. Im Fall der *Partyzantka Gniezno* stimmt der Rhythmus die Stampfenden auf einen Gleichschritt. Das gewisse Maß an Disziplin geht allerdings nicht mit Disziplinierung, Homogenisierung oder Unterwerfung einher. Ziel der kollektiven Performances ist es gegen Gewalt (bzw. Gewaltandrohungen) aufzulehnen und eine solidarische Gegenmacht aufzubauen.

A kysz, a kysz, kysz! Kollektive Vertreibung alter Geister

Während der Massenproteste vom Herbst 2020, die durch den Landesweiten Frauenstreik angeleitet wurden, offenbarte sich eine Stimmung der Frustration und Desillusionierung. Im ganzen Land hallte an diesen Tagen aus den Megaphonen und in den Sprechchören der Slogan »Wypierdalać!« (Verpissst Euch!), sowie »Wypierdalać dziady!« (Verpissst Euch, alte Knacker!). Gemeint waren die Machträger, Abgeordnete im Sejm, die Kirchenhierarchien, Vertreter und Vertreterinnen religiös fundamentalistischer und rechtsextremer Organisationen – all jene also, die darauf hinarbeiten die Demokratie und Rechte von Frauen und LGBTQ* in Polen einzuschränken. Bereits am Abend der Verkündung des Urteils hatten sich Protestierende vor dem Wohnhaus des Vize-Premier Polens Jarosław Kaczyński versammelt. Die Polizei hatte daraufhin das Wohngebiet in einem Großaufgebot verriegelt, verhaftete Protestierende und traktierte sie mit Tränengas.¹⁶ Trotz des Großaufgebots und der weitgehenden Abriegelung bekam Kaczyński die Sprechchöre »Wypierdalać dziadzie!« zu hören. In einem Interview erzählte dieser später: »Sie bewegten sich auf mein

13 Vgl. Martin Munro, *Different drummers. Rhythm and race in the Americas.*, University of California Press 2010, S. 16–17. Sowie Caroline Levine, *Forms. Whole, rhythm, hierarchy, network*, Princeton University Press 2017, S.49

14 Ebd. S. 49

15 Ebd., S. 49

16 Onet Wiadomości, Protest po decyzji TK w sprawie aborcji. Tłum na Żoliborzu, policja użyła gazu i zablokowała dostęp do domu Kaczyńskiego, 2020, www.tinyurl.com/y4njec7n

Haus zu, und diese sehr hässlichen Worte waren ununterbrochen zu hören, manchmal waren sie an mich direkt gerichtet.«¹⁷

Am 31. Oktober, also kurz vor dem Fest der Zaduszki (Allerseelen), der Zeit, in der die Toten geehrt und die Menschen auf die Friedhöfe strömen, um Gräber zu segnen und Lichter aufzustellen, versammelten sich mehr als nur Protestierende auf den Straßen. Diesmal waren es eine Reihe von Schauspieler*innen, Musiker*innen, Sänger*innen, Videokünstler*innen und Techniker*innen. Für das spontan zusammengerufene Kollektiv stellte sich die Frage, wie es nach so einem rohen und harten Schnitt eines »Wypierdalać« überhaupt weitergehen kann. Sie waren der Auffassung, dass es gilt, sich auf alte Traditionen einer (Hoch-)Protestkultur, wie sie das Theater in Polen praktiziert hatte, zu berufen und diese wiederzubeleben. Auf die Initiative von Bewohner*innen eines Nachbarhauses im Wohngebiet des Vize-Premiers, dem Bezirk Żoliborz, und unter Anleitung des Regisseurs Oskar Sadowski, hatten sie sich innerhalb von drei Tagen mobilisiert, um das Spektakel der »Dziady« durch die Fenster von einem Dutzend Privatwohnungen hinaus aufzuführen. Adam Mickiewicz' Dramenzyklus *Dziady* aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gilt als patriotisches Werk und wird mit der Auflehnung gegen Fremdherrschaft (Zarentum und später Sowjetunion) assoziiert.¹⁸ Der Begriff »Dziady« steht hier für die Ahnen, die Urväter, die Geister der Verstorbenen und die Totenfeier. Höhepunkt des Dramas ist ein slawisches Ritual der Geisterbeschwörung, die Beschwörung der Dziady. In der Einleitung des Facebook-Events schrieben die Organisator*innen:

Allerseelen – Dziady – ist eine Zeit, in der wir uns mit der Kraft unserer Wurzeln, mit der Kraft unserer Vorfahren verbinden können, sich vor denen zu verneigen, die auf dieser Erde gelitten haben, ihnen den gebührenden

17 Michał Kolanko und Kaczyński, »Europa musi szanować naszą tożsamość i kulturę«, in: *Rzeczpospolita*, 20.12.2020, www.tinyurl.com/yy173osz

18 Im Jahr 1968 wurde der Dramenzyklus als antikommunistisches Werk interpretiert, worauf es zum Verbot der einen Theateraufführung kam, was zu gesellschaftlichen Unruhen führte.



Partyzantka Gniezno

Respekt zu erweisen, ihnen zu danken und in einer farbenfrohen Prozession auf das NEUE zuzugehen, um die Realität des NEUEN POLEN zu schaffen.¹⁹

Sie forderten auf, sich zu beteiligen:

Lasst uns singen – als ob wir für unsere Vorfahren und unsere Nachkommen singen würden und nicht gegen jemanden. Lasst uns tanzen, als ob wir all die Angst und den Ärger austanzen wollten.²⁰

Mittelpunkt der Performance stellten die Chöre in Fenstern dar, die durch dialogische Zurufe und spontane Chöre, der auf den Straßen versammelten Protestierenden in entscheidenden Momenten eine Amplifizierung erfuhren. Die vielstimmigen Sprechchöre in den Fenstern riefen mehrere Geister, und durch das in Brand setzen eines Wodkas, zuletzt auch das sogenannte »Gespenst des bösen Herrn« (Widmo Złego Pana) herbei. Im Drama der *Dziady* von Mickiewicz war der böse Geist zu Lebzeiten unbarmherzig und grausam, verbreitete Angst und Unglück im Dorf. Während des Spektakels von 2020 zeigte sich der böse Geist (Dziad) im Fenster mit Jarosław Kaczyńskis Antlitz und der Chor rief:

Was für ein Geist, was für ein Ungeheuer! Siehst du ein Schreckgespenst im Fenster? Wie ein Knochen auf dem Feld, verblasst; Schau, schau, was für Wangen! In seinem Maul Rauch und Blitze, Die Augen sind aus dem Kopf herausgewachsen, Sie glühen wie Kohlen in der Asche.²¹

19 Siehe Kultura Onet, »Dziady na Mickiewicza.« Już dzisiaj odbędzie się performans pod domem Jarosława Kaczyńskiego, vom 31.10.2020, www.tinyurl.com/y5uez8ed

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Siehe Telewizja Republika, »Prezes PiS jak zawsze z humorem i dystansem! Atak odparł mój kot"«, 29.07.2007, www.tinyurl.com/y534ag6q

Ohne Reue gegenüber seinen früheren Untertanen, die sich in den Wohnungen versammelt hatten und als Fensterchor auftraten, rief der Geist zurück: »Das war mal mein Dorf!«²² Nach dem Tod seines Zwillingbruders Lech erwuchs Jarosław Kaczyński in Augen der Opposition zum Sinnbild der Figur des boshaften, herrschsüchtigen und rücksichtslosen Dziad, der danach strebt, eine längst vergangen geglaubte autoritäre Gesellschaftsordnung (»die Vergangenheit«) zu rekonstruieren. Für das Kollektiv der Theaterschaffenden und die Nachbarn des Vize-Premiers stellte sich die Frage, wie mit den wiederkehrenden Geistern der Vergangenheit (Autoritarismus, Faschismus) umgegangen werden kann und sie entschieden sich für das Ritual der Vertreibung. Durch die vom Publikum auf der Straße wiederholten Sprechchöre (wie »Meine Entscheidung mein Körper«) und Soloauftritte von bekannten Sänger*innen (diese sangen unter Anderem »Herr Kaczyński, wir wollen eine Welt – Du wirst uns nicht spalten«) verwandelte sich das Ritual in ein vielstimmiges Spektakel, das weit über die Dächer der Häuser des Bezirks Żoliborz schallte.²³

Einst hatte Kaczyński gegenüber rechten Medien gescherzt, seine Katze hätte Angriffe von Anti-Regierungsprotesten, die bereits 2017 vor seinem Haus stattfanden, abwehren können.²⁴ Doch gegenüber den Sprechchören auf den Straßen und die choralen Angriffe aus den Fenstern des Nachbarhauses war sowohl das große Polizeiaufgebot wie auch seine



Chór Czarownic

schwarze Katze Czarus (Zauber) machtlos. Die Chöre, die das Ritual der Urväter vollzogen, vertrieben ihn mit den Worten:

Und wer wird nicht auf die Drohung hören. Im Namen der Mutter,
der Tochter, des Geistes. Siehst du unser Kreuz? (...) Lass uns in Ruhe.
Geh weg, geh weg, geh weg! (Original: A kysz a kysz a kysz!).²⁵

Der affirmative Bezug auf Traditionen beschäftigte auch in Berlin lebende Aktivist*innen. Sie stellten die Frage danach, wie man eine wünschenswerte Kollektivität mit denen, die vor uns lebten, gestalten könnte. Den Tag darauf, also am 1. November 2020, dem Fest der Allerheiligen, versammelten sich auch die Dziewuchy Berlin im Berliner Treptower Park für die Totenfeier und ein Ritual der Dziady. Diesmal ging es darum, sich mit der Vergangenheit zu verbünden, um für eine Zukunft zu kämpfen. Vor dem Denkmal der gefallenen Antifaschisten beschworen sie in mehrstimmigen Sprechchören die Geister der Hexe Jagnieszka, der Schriftstellerin Maria Janion und sogar Rosa Luxemburg, um sie zu bitten, mit ihnen gemeinsam den Kampf für Frauenrechte weiterzuführen.²⁶

Hebt die Stimme, Stimmt den Chor ein!

²⁵ Ebd.

²⁶ Dziewuchy Berlin 2021, »Stan wojenny kobiet* / Women's martial law / Kriegsrecht der Frauen*«, www.tinyurl.com/yypvnxrr

Wie die Theaterschaffenden oder Choreograph*innen erheben inzwischen auch Musiker*innen und Chöre ihre Stimmen, um ihren Unmut über die Entwicklungen im Land auszudrücken. So auch das »Vielstimmige Manifest« der Gruppe *Zorka Wollny*, welches sich als »Aufruf zur Solidarität

mit all jenen Mitgliedern der Gesellschaft, deren Stimmen im allgemeinen Lärm schwach oder unhörbar sind« versteht.²⁷ Auch der von Ewa Łowżył initiierte *Chór Czarownic* (Chor der Hexen), eines von inzwischen vielen feministischen künstlerischen Projekten in Polen, veröffentlichte 2017 auf YouTube das inzwischen legendäre Stück *Twoja władza* (Deine Macht). In ihrer Analyse der Performances von *Twoja władza* beobachtet Magdalena Steciąg, wie die Strophen die Teilnehmer*innen und Rezipient*innen des Chores auf eine Haltung einstellen.²⁸ Die »Hexen« verlangen eine Anerkennung und Wahrnehmung der sozialen Beziehung und Relationalität ein, in dem sie auffordern, ihnen direkt in die Augen zu schauen:

Deine Macht / Dein Glauben / Meine Schuld / Meine Strafe / In Deinen
Händen ist meine Welt / Du hast mich seit Millionen Jahren im Griff /
Sieh mich an / Schau mir in die Augen / Ich bin deine Mutter, Schwester /
Ich bin deine Tochter, Frau / Ich stehe mit dem Kopf erhoben / So stehen
jetzt von uns Millionen, keine von uns hat mehr Angst 2 × / Ich stehe,
ich schreie, ich stehe, ich schreie 4 × / Deine Schuld 2 × / Deine große
Schuld 2 ×²⁹

Die in dem Video und den Auftritten des *Chór Czarownic* versammelten Frauen, zeigen sich in ihrem äußeren Erscheinungsbild divers. Sie stehen jede für sich und erzählen durch ihr Äußeres je eine andere Geschichte. Der rhythmische Sprechgesang erfolgt jedoch kollektiv und die Stimmen sind herausfordernd, fest und standhaft. Am Ende heben die Frauen, die allesamt gelbe Putzhandschuhe tragen, ihre Hände zur Faust. Das Stück entwickelte sich zum inoffiziellen Manifest der Proteste von 2016 und später jeweils Herbst/Winter 2020/2021, wo es auf Demonstrationen in dialogischen Sprechchören, oft unter Anleitung einer Leadsprecherin, gemeinsam proklamiert wurde.³⁰

Dieses Motiv der Verschiedenheit ist etwas, dass sich in den unterschiedlichen Darstellungen der Kollektivität von Frauen bzw. Frauen* und Queers wiederholt. Zum polyphonen Manifest schreibt die Gruppe *Zorka Wollny*, dass dieses einen Versuch darstelle, eine »vorübergehende utopische Gemeinschaft« zu schaffen.³¹ Die hier beschriebenen feministischen Inszenierungen, Performances und Chöre inszenieren ein Kollektiv bzw. rufen eines herbei. Anders als im Fall von Inszenierungen von Kollektiven im Rahmen rechter Aufmärsche tragen sie keine uniforme Kleidung und Haarschnitte. Auch geht es nicht darum, einen disziplinierten Gleichschritt oder Hierarchien zu demonstrieren. Im Fall des Tanzes *One Billion Rising* handelt es sich um Übungen in Empathie und Solidarität, während das *Homokomando* und die *Partyzancka Gniezno* Solidarität, Gleichgesinntheit und Entschlossenheit zur Selbstverteidigung demonstrieren. Der *Chór Czarownic* schafft Gemeinsamkeit und fordert Achtung ein, während der Chor im Ritual der Warschauer *Dziady* bereits in die Offensive geht, indem er die »Dziady« und bösen Geister der Vergangenheit mit gemeinsamen Kräften, standhaft und aus voller Lunge vertreibt. Und nicht zuletzt erweiterte sich das Kollektiv der *Dziewuchy* um die

27 Zorka Wollny, »Polyphonic Manifesto«, 2019. www.zorkawollny.net/?portfolio=polyphonic-manifesto

28 Vgl. Magdalena Steciąg, »Dyskurs protestów kobiet w Polsce w latach 2016–2017: artystyczne wizualizacje, wokalizacje, werbalizacje«, in: *FLin* 53 (2019), S. 21–31

29 Siehe das Video »Chór Czarownic« (2017): *Twoja władza*, www.youtube.com/watch?v=UCYH3O_e9DI

30 Vgl. zu der Verbreitung des Stücks auf Protesten von 2016 auch Fußnote 27, Magdalena Steciąg (2019)

31 Siehe Fußnote 27, Zorka Wollny (2019)

Verstorbenen, die bereits vor ihnen kämpften. Bei keinem der Zusammenkünfte ging es darum, eine bereits vorhanden geglaubte homogene und essentialistisch aufgefasste Kollektivität abzubilden. Sie gehören auch zu keinem Volkskörper, der einer Hervorbringung von Zusammengehörigkeit vorangeht. Die Kollektivität entsteht durch das Erinnern und Referenzieren zu anderen, ähnlichen Kämpfen/den. Sie entsteht weiter durch die choreografische Anordnung und wird durch die Sprechchöre und den gemeinsamen Rhythmus hergestellt, welchem die Versammelten folgen und gemeinsam reproduzieren. Ohne einem Zwang der perfekten Wiederholung und Synchronisation; ohne dem Befolgen von Anweisungen und der weiteren Teilnahme verpflichtet zu sein.

Jennifer Ramme ist wissenschaftliche Mitarbeiterin des Lehrstuhls für Deutsch-Polnische Kultur- und Literaturbeziehungen an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder). Ihr Forschungsschwerpunkt sind soziale Bewegungen, NROs und Proteste sowie Politiken der Ästhetik und Form. Derzeit forscht sie vor allem zu strittigen Geschlechterordnungen in Polen und darauf bezogene räumlich-ästhetische Strategien sozialer Bewegung.



April 29
-May 08

krems
austria

Sound

Tirzah / Soap&Skin

Moon Duo / Vladislav Delay

The Bug & Dis Fig / Arca

Shabazz Palaces / Midori Takada

Matana Roberts & Jessica Moss / Les Fil es de Illighadad

Slikback x Weirdcore / Ewa / MC Yallah & Debmater / 700 Bliss

Performance

Kids of the Diaspora x Havana Club

Ariel Efraim Ashbel & Friends / Ula Sickle

Art/Installation

Julian Warner / Stefanie Seibold

and
many
more...

donaufestival.at

KULTUR
NIEDERÖSTERREICH

Marschieren in Hongkong

Marschieren vom »Marsch der Freiwilligen« zum neuen »Third Space« Hongkongs

CLARA CHEUNG

Als jemand, die 1979 geboren wurde und in den 90er Jahren in Hongkong auf das Gymnasium ging, musste ich nie lernen, eine Nationalhymne zu singen. Weder hörte ich die britische Königinnenhymne nachts im Fernsehen, noch erfuhr ich eine sogenannte »Nationalerziehung«. Ich kann weder die britische Königinnenhymne noch den »Marsch der Freiwilligen«, die Hymne der Volksrepublik China (des Kommunistischen Chinas), vorsprechen. Erst als ich als Austauschschülerin in den USA war, erlebte ich zum ersten Mal eine Nationalerziehung: Jeden Morgen rezitierten meine Kommiliton*innen das »Pledge of Allegiance« gegenüber der amerikanischen Flagge im Klassenzimmer. Da ich keine Amerikanerin war, war ich nicht verpflichtet, mitzumachen. Tatsächlich, in der Zeit, in der ich aufwuchs, scheint sich die damalige Kolonialregierung Hongkongs nicht viel Mühe gegeben zu haben, den Hongkonger*innen Loyalität gegenüber dem Vereinigten Königreich aufzuoktroyieren. Im Gegensatz dazu nahm das Kommunistische China in dieser Hinsicht eine andere Haltung ein.

Hongkong wurde 1997 vom Vereinigten Königreich an das Kommunistische China übergeben. Beide Seiten konnten bis 2003 friedlich koexistieren, bis die Hongkonger Regierung versuchte, den Artikel 23 des Grundgesetzes (d.h. das sogenannte National Security Law) umzusetzen. Dem Versuch folgte eine starke Reaktion aus der Zivilgesellschaft, die fürchtete, dass es von da an keine Meinungsfreiheit mehr geben würde. Millionen Menschen demonstrierten in den Straßen. Anscheinend versuchte das

Kommunistisches China damals noch den Sorgen der Zivilgesellschaft Hongkongs entgegenzukommen, anstatt seine Politikagenda ohne jegliche Rücksicht auf die Meinung der Einwohner*innen Hongkongs umzusetzen. Dennoch wurde die Staatspropagandamaschine in Hongkong in Gang gesetzt, die nun seit 2003 immer schneller arbeitet. Die Hongkonger Regierung richtete Mitte 2014 eine Working Group on National Education ein, deren Aufgabe die Förderung der Nationalerziehung unter den Bewohner*innen Hongkongs außerhalb der Schule ist. Am 1. Oktober desselben Jahres kaufte die Regierung Hongkongs Sendezeiten von den drei damaligen Hauptfernsehsendern, um damit »Our Home Our Country« jeden Tag vor den vierteiligen Abendsendungen zu übertragen: »Our Home Our Country« dauert 45 Sekunden und wurde zusammen mit dem »Marsch der Freiwilligen« gesendet.

Der Artikel 10 der National Anthem Ordinance (dt. etwa: Nationalhymnenverfügung), die am 12. Juni 2020 in Kraft trat, sieht vor, dass die Kommunikationsbehörde von dem Lizenznehmer verlangen kann, im öffentlichen Interesse Ankündigungen zu senden. So sind neben Fernsehsendern auch Rundfunksender eine Art Propagandaplattform für die Hymne des Kommunistischen Chinas geworden.¹ Seit November 2020 strahlen alle Rundfunksender Hongkongs jeden Morgen um acht Uhr die Nationalhymne »Marsch der Freiwilligen« aus.

Auf der anderen Seite gab es vor dem Inkrafttreten der National Anthem Ordinance eine ganze Reihe zeitgenössischer Künstler*innen aus Hongkong, die den »Marsch der Freiwilligen« in ihren Arbeiten zitiert oder verwendet haben. 2007 gründete ich mit meinem Arbeitspartner Gum Cheng den alternativen Kunstraum C&G Artpartment in dem Hongkonger Stadtteil Kowloon, dessen Ziel es ist, eine Plattform zu schaffen, durch die bildende Künstler*innen in der Ausdrucksweise, mit der sie am besten vertraut sind, auf aktuelle Themen reagieren können. Die Eröffnungsausstellung des Kunstraumes trug den Titel »Back to the Basic«. Einer der teilnehmenden Künstler*innen, Kwan Sheung-Chi, präsentierte die Videoinstallation *A Flags-Raising-Lowering Ceremony at My Home's Clothes Drying Rack*. Er lud die anderen Künstler*innen ein, eine Flagge der Sonderverwaltungszone Hongkongs zu kreieren, die den »Standards des Staates der Volksrepublik China, GB16689–1996« entsprechen sollte. »Daraufhin bat ich meine Eltern darum, eine Fahnenzeremonie auf dem Wäscheständer zuhause zu vollführen, bei der die Flagge der Sonderverwaltungszone zusammen mit der Nationalflagge der Volksrepublik China und der des Vereinigten Königreichs gehisst wurden. Im Video werden die Flaggen von meinen Eltern lässig nach Belieben ständig gehisst und niedergeholt. Für jede Flagge wird beim Hissen und Niederholen die zugehörige Nationalhymne im Hintergrund abgespielt und dann plötzlich aufgehört.«² In der Ausstellung zeigte Kwan das Video zusammen mit der handgemalten Hongkong-Flagge. Außerdem hing er die kommunistisch-

1 National Anthem Ordinance (unofficial Instrument no. A405 in Hong Kong e-Legislation), www.elegislation.gov.hk/hk/A405.pdf

2 Kwan Sheung-Chi, www.kwansheungchi.com/a-flags-raising-lowering-ceremony-at-my-homes-clothes-drying-rack/

chinesische und die britische Flagge an das Fenster mit Blick auf die belebte Straße unten. Mit seinem Werk versucht der Künstler, im täglichen Leben eine feierliche Zeremonie darzustellen, in der eine nationale Identität inszeniert wurde. Leider stieß die Identität Hongkongs auf Grenzen. Sich eine einzige Flagge anzueignen mag einfach sein, drei Flaggen zu eigen machen bleibt eine schwierige Sache. Die Hymnen, die ständig abgespielt und unterbrochen wurden, hinterließen die Zuschauer*innen, die sich die Fahnenzeremonie im Video anschauten, etwas verwirrt. Gleichzeitig schienen sie aber die Zeremonie komisch zu finden. Dies entspricht ziemlich genau der Situation, in der die Hongkonger*innen sich befinden: Die Konstruktion der Hongkonger Identität wurde in der Tat stets willkürlich sowohl initiiert als auch unterbrochen, ohne dass sie in irgendeiner Weise systematisch erfolgen wird. Als die Souveränität Hongkongs übertragen wurde, erlangte die Stadt im Gegensatz zu anderen ehemaligen Kolonien weder Unabhängigkeit, noch durchlief sie einen Entkolonialisierungsprozess. Stattdessen wurde Hongkong ohne öffentliches Mandat an einen anderen souveränen Staat übertragen. Zehn Jahre nach der Übergabe blieben Hongkonger*innen weiterhin ratlos, wenn es um die Konstruktion ihrer Identität ging.

Eine weitere wichtige Arbeit in einer Ausstellung unseres Kunst- raumes ist das 2017 entstandene Werk *Hong Kong and Hong Kong* von Isaac Chong Wai. Es besteht aus einem transparenten roten Ziegelstein aus erhärtetem Harz, in dem eine gefaltete Hongkonger Flagge zu sehen ist und zusammen mit einer Aufnahme des Künstlers, in der er die Nationalhymne des Kommunistischen Chinas summt. Für die Zuschauer*innen, die mit den Hongkonger sozialen Bewegungen in den letzten Jahren vertraut sind, symbolisiert der Ziegelstein die Straßenwiderstandsbewegung von 2016, die als »Fishballrevolution« bekannt ist. Damals war es in Hongkong verbreitet, dass Demokratie mit völlig friedlichen und legalen Mitteln erreicht werden musste. Demonstrant*innen, die öffentliche Güter störten oder sich der Polizist*innen widersetzen, die sie angriffen, wurden als Überschreiter*innen der Grenzen dessen angesehen, was als friedlich erachtet wurde. Während der Fishballrevolution 2016 gruben einige Demonstranten Ziegelsteine von den Straßen aus, um diese auf die bewaffnete Polizei zu werfen, die auf sie stürmten. Dieses Ereignis blieb seither ein zentraler Diskussionspunkt innerhalb der Zivilgesellschaft. In der Einführung seines Kunstwerks stellte Isaac Chong Wai auf seiner Webseite folgende Frage: »Wie ist es denn, Hongkong seit 50 Jahren unverändert zu lassen?«³ Isaac Chong Wai äußerte sich nicht explizit, worauf das »es« sich bezieht. Bezieht es sich auf das Kommunistische China? Auf die Ziegelsteine der Widerstandskämpfer*innen? Auf die Flagge, die die Souveränität des Kommunistischen Chinas symbolisiert? Oder auf die Hymne, die der Künstler zu internalisieren versucht? In seinem Kunstwerk summt und veränderte der Künstler nach Belieben die Melodie der Hymne, was den Zuschauer*innen ein mehrdeutiges Gefühl vermittelte. Es erinnerte aber auch daran, dass eine Melodie manchmal grundlos im Kopf eines Menschen auftaucht, was sie oder ihn dazu sogar bringen kann, unbewusst

3 Isaac Chong Wai, »Hong Kong and Hong Kong« von 2017, www.isaacchongwai.com/hong-kong-and-hong-kong-2017



Die Sound-Performance *Lo Ting*, kuratiert von Tang Kwok-Hin

die Hymne zu summen. Summte Chong in seinem Werk unbewusst oder summte er ein Musikstück, das er bewusst variiert? Was auch immer die Antwort auf diese Frage sein mag, der Künstler schien anzudeuten, dass »Hongkong unverändert lassen« unmöglich ist. Sowohl Kacey Wongs als auch Isaac Chongs Kunstwerke spiegelten die gleiche Idee wieder: Wenn Hongkonger*innen gezwungen sind, sich in einen festen Identitätsrahmen einzupassen (der hier durch einen roten Eisenkäfig oder ein kristallisiertes Harz dargestellt wird) oder wenn sie versuchen, die Identität Hongkongs zu begreifen, die ihnen auferlegt wurden (wenn sie versuchen, die Nationalhymne des Kommunistischen Chinas darzubieten), fällt es ihnen oft schwer, die Anforderungen vollständig zu erfüllen, die dieser Rahmen mit sich bringt.

Wenn es um das Thema der kulturellen Identität geht, ist neben den Verbindungen zu einigen symbolischen Objekten natürlich auch Musik eng mit der Geschichtsschreibung verbunden. Im Rahmen des Kunstaustauschprojekts 2017 am Cattle Depot Artists Village »:read#5 Residency: East Asia Dialogue – Myth. History. Identity«, komponiert der Künstler Tang Kwok-Hin zusammen mit dem Künstler Oscar Chan und einer Gruppe junger Kunstpraktikant*innen die Voice- und Sound-Performance *Lo Ting*⁴. In der Form eines Radio-Dramas mit Soundeffekten wurde dem Publikum, dessen Augen verbunden wurden, der Mythos »Lo Tings« und die Geschichten der Hongkonger*innen erzählt. Dem Mythos nach waren die *Lo Tings* fischähnliche Humanoide, die auf Hongkongs größter Insel, Lantau Island, im Südwesten der Stadt, gelebt haben. Laut Forschungen

4 Tang Kwok-Hin, 鄧國燾策劃的《虛亭》聲演 (Die Sound-Performance *Lo Ting* kuratiert von Tang Kwok-Hin von 2018), www.vimeo.com/227243942#

von Historiker*innen, ist dieser Mythos sehr wahrscheinlich mit dem General Lo Chun (Lu Xun) und seinen Soldaten verbunden, die aus Nordchina in den Süden flohen, als sie zwischen den Jahren 402 und 411 revoltierten und scheiterten.

Die Voice- und Sound-Performance begann mit dem »Marsch der Freiwilligen«, der rückwärts gespielt wurde. Dem Marsch folgte die Lesung historischer Dokumente im traditionellen kantonesischen Geschichtenerzählenstil über *Lo Tings*, während im Hintergrund einige historische Tonaufnahmen abgespielt wurden: Eine Radioankündigung über die Ausgabe von Gedenkmünzen anlässlich der Souveränitätsübergabe von 1997, die Rede britischer Vertreter während der Übergabezeremonie, die britische Königinnenhymne und die Hymne des kommunistischen Chinas,

Die Performance *Lo Ting* möchte den Zuschauer*innen beim Zuhören des im Naamyam-Stil rezitierten Textes des »Marsch der Freiwilligen« den Eindruck vermitteln, dass sie gerade eine eher klassische kantonesische Oper hören.

zwei fiktive sprechende oder summende Figuren und am Ende noch eine Rezitation des Textes des »Marsch der Freiwilligen«, die den Stil des kantonesischen »Naamyam« nachahmt. Die umgekehrt abgespielte Hymne behält, trotz ihrer gegenüber dem Original völlig veränderten Melodie, weiterhin die Inbrunst des Rhythmus und des Tones der Originalversion. Obwohl die Reihenfolge der Noten komplett invertiert wird, geht die Musik zeitlich immer noch vorwärts, wie die letzte Zeile des Textes zeigt: »Vorwärts! Vorwärts! Voran!«. Tatsächlich kann die Zeit nicht umgekehrt werden. Während wir die Geschichte im Nachhinein betrachten, geht das, was jetzt geschieht, weiter – und die Zeit läuft. Was den in der Aufführung verwendeten Naamyam-Stil betrifft, handelt es sich um eine kantonesische Geschichtenerzählkunst, bei der Gesang und Reden vermischt werden, und die sich aus dem multitonischen kantonesischen Dialekt entwickelt hat (es gibt im Kantonesischen neun Töne). Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum frühen 20. Jahrhundert war sie in Unterhaltungseinrichtungen äußerst beliebt. Später wurde diese Kunst in die kantonesische Oper integriert, sodass ihre Tradition erhalten blieb. Naamyam-Künstler*innen waren überwiegend blind, während die Geschichtenerzähler, die sie erzählen, meist voller Trauer und Elend waren.⁵ Die Performance *Lo Ting* möchte den Zuschauer*innen beim Zuhören des im Naamyam-Stil rezitierten Textes des »Marsch der Freiwilligen« den Eindruck vermitteln, dass sie gerade eine eher klassische kantonesische Oper hören. Die Musik sofort zu erkennen, ist aber nicht einfach. Erst nach zwei oder drei Zeilen wird einem klar, dass einer der Künstler*innen den »Marsch der Freiwilligen« singt. In dem Werk *Make a Change*

5 »Guangdong Song-art«, www.hkmemory.org/douwun/pdf/douwun-ch3-eng.pdf

von Kacey Wong und Isaac Chong wurde der »Marsch« nach den Gefühlen der Sänger*innen variiert. Im Gegensatz dazu werden bei der Aufführung der Hymne in *Lo Ting* der lokalen Musik historische Nuancen hinzugefügt.

Als 2019 die »Bewegung gegen den Änderungsentwurf des Auslieferungsgesetzes« ausbrach, gab es in der musikalischen Repräsentation der Identität Hongkongs einen Durchbruch: Von da an bestand keine Unklarheit mehr, alles wurde kristallklar wie nie zuvor. Hongkonger*innen, die sich vereinigen mussten, um sich der totalitären Unterdrückung entgegenzusetzen, haben diesen Durchbruch ermöglicht.

Im August 2019 komponierte eine Person namens Thomas mit mehreren Musiker*innen, die im Internet aktiv sind, »Möge der Ruhm Hongkong gehören«. Nach Thomas' Aussagen sind Lieder wie »Glorious Years« oder »Ocean Wide Sky High«, die seit den 90er Jahren populär sind und bei demokratischen Bewegungen in Hongkong seit Jahren verwendet werden, nicht mehr in der Lage, die Situation von 2019 darzustellen. Dies ist der Grund, warum er ein neues Musikstück komponieren wollte. Als er das Stück schrieb, hegte er die Hoffnung, dass das Lied die Moral der Widerstandskämpfer*innen stärken würde und er komponierte es in dem Stil ausländischer Hymnen und Kriegslieder. Die Melodie am Anfang des Liedes »Möge der Ruhm Hongkong gehören« verleiht ein Gefühl von Feierlichkeit. Die Musik wird in der zweiten Hälfte dann äußerst emotional, wenn über den Kampf für Gerechtigkeit und Freiheit gesungen wird.⁶ Das Lied wurde am 31. August 2019 auf YouTube hochgeladen⁷ und innerhalb von zwei Wochen erreichte es über eine Million Klicks. Darüber hinaus wurde das Lied während mehrerer Proteste oder sogar während anderer Aktivitäten wie Fußballspiele von vielen Hongkonger*innen gemeinsam gesungen. Wenige Monate nach seiner Veröffentlichung wurde »Möge der Ruhm Hongkong gehören« zum Lied der Hongkonger*innen und wurde sogar als »Nationalhymne« bezeichnet. Der Beitrag, den die Musiker*innen mit dem Lied geleistet haben, ist nicht zu unterschätzen. Außerdem spiegelt das Lied die gemeinsame Vorstellung der Hongkonger*innen wider: In einem solchen Moment haben sie wirklich ein Lied gebraucht, die ihre eigene Gemeinschaft repräsentieren konnte.

22 Jahre nach der Übertragung der Souveränität Hongkongs, hat die Hongkonger Gemeinschaft im Jahr 2019 endlich eine klarere Form. Diese Gemeinschaft, die mit »Möge der Ruhm Hongkong gehören« entstand, scheint sich heute allerdings zu desintegrieren. Sie hat keine Zukunft. Das Regime duldet selbst die sanfteren Stimmen der Opposition nicht mehr. Unterdrückungsmaßnahmen und rechtswidrige Verhaftungen verursachen ein Massensexodus von Widerstandskämpfer*innen ins Ausland.

6 *Stand News HK*, »專訪「香港之歌」誕生?《願榮光歸香港》創作人:音樂是凝聚人心最強武器« (Interview: »Das neugeborene Lied von Hongkong? Autor von »Möge der Ruhm Hongkong gehören: Musik ist die stärkste Waffe, die Menschen verbindet.«) von 11.11.2019, unter: www.thestandnews.com/politics/專訪-香港之歌-誕生-願榮光歸香港-創作人-音樂是凝聚人心最強武器

7 Dgx Music, »願榮光歸香港« 原版 Glory to Hong Kon Erste version (mit ENG Untertiteln) von 31.08.2019, www.youtube.com/watch?v=y7yRDOL-Cy4Y#t=0h0m0s

Worksheet on National Anthem

This worksheet aims at encouraging different nationals to understand their countries' National Anthem Ordinance better.

The following fill-in-the-blank exercise uses selected items from Hong Kong National Anthem Ordinance as an example. Please replace the term 'national anthem' with one of the following options:

| | | | |
|----------|----------------|-------------------|--------------------------|
| A. K-Pop | B. Curse Words | C. Nursery Rhymes | D. (Self-selected words) |
|----------|----------------|-------------------|--------------------------|

1. Etiquette for playing and singing

- (1) This section applies in relation to an occasion on which _____ is played and sung.
- (2) While _____ is being played and sung, the etiquette to be followed by the persons who take part in or attend the occasion is —
- to stand solemnly and deport themselves with dignity; and
 - to not behave in a way disrespectful to _____.

2. Offence of insulting behaviour

- (1) A person commits an offence if, with intent to insult _____, the person publicly and intentionally —
- alters the lyrics or score of _____; or
 - plays and sings _____ in a distorted or disrespectful way.

3. Offence of misuse of _____

- (1) _____, or the lyrics or score of _____, must not be used —
- at a private funeral event; or
 - _____ must not be used as background music in a public place.

4. Inclusion in primary and secondary education

- (1) The Secretary for Education must give directions for the inclusion of _____ in primary education and in secondary education —
- to enable the students to learn to sing _____; and
 - to educate the students —
 - on the history and spirit of _____; and
 - on the etiquette for playing and singing _____.

5. Music, words or score to be regarded as _____, or its lyrics or its score

For the purposes of this Part —

a piece of music (whether or not including words intended to be sung or spoken with the music) is to be regarded as _____ if the piece of music so closely resembles _____ as to lead to the reasonable belief that the piece of music is _____ or a part of _____.

Viele Soziolog*innen machen seit langem auf die Hybridität der Kultur Hongkongs aufmerksam. Vor 1997 lebten Hongkonger*innen immer zwischen China und Großbritannien, dem Fernen Osten und dem Westen. Flexibel zwischen beiden Seiten haben sie ihren Sonderstatus nicht nur dafür genutzt, um sich wirtschaftliche Vorteile zu verschaffen, sondern auch um ihre eigene kulturelle Geschichte (vor allem durch Popkultur) zu schreiben. Nach der Souveränitätsübertragung jedoch ist dieser Zwischenstatus plötzlich verschwunden. Kapitalismus und Nationalismus, die in der Vergangenheit immer unabhängig voneinander funktioniert haben, wurden im Kommunistischen China miteinander fusioniert, als China auf der Weltbühne erschien. Der »Third Space« aus der Kolonialzeit, in dem Hongkonger*innen früher gelebt haben, existiert heute nicht mehr. Vor der »Bewegung gegen den Gesetzesentwurf« 2019 hatte der Hongkonger Popkulturwissenschaftler Dr. Stephen Chu bereits die Dringlichkeit betont, einen weiteren »Third Space« zu bilden. Er schlug vor, die Geschichte Hongkongs neu zu schreiben, ohne der britischen oder chinesischen Perspektive zu folgen: ein Space, in dem Hongkonger*innen Postkolonialität neu umdenken können. In diesem Third Space soll der postkoloniale Diskurs im Alltag und in der Konsumkultur neu aufgebaut werden. Darüber hinaus soll dieser Space einen Raum bieten, in dem Meinungen und Kulturen wachsen können, die in Hongkong keine Möglichkeit mehr haben, veröffentlicht und entwickelt zu werden.⁸

Die Vorstellung einer überregionalen und transnationalen Kulturidentität ist in dem multimedialen und interaktiven Kunstwerk *National Anthem* des Künstlers Bryan Chung 2020 zu finden. Chung verwendet Googles Machine Learning Library »Magenta«, um ein musikalisches Lernprogramm zu erstellen, das mit Langzeit- und Kurzzeit-Memory arbeitet. Er lässt den Computer 143 Nationalhymnen aus verschiedenen Ländern lernen. Während der Ausstellung konnten die Zuschauer*innen nach ihrem Geschmack fünf Noten in das Programm eingeben. Der Computer soll dann anhand der eingegebenen Noten und der Muster der erlernten Hymnen eine 15 Sekunde lange Hymne schaffen.⁹ Der Künstler erklärte, wie er während des Schaffensprozesses seines Kunstwerkes eine möglichst umfangreiche Zahl an Nationalhymnen in das Programm hinzugefügt hat. Je mehr Hymnen der Computer lernte, desto besser wurden die Ergebnisse des Programms. Damals konnte er auf öffentlichen Plattformen die Dateien von genau 143 Nationalhymnen finden. Der Grund, warum er sich für die Eingabe von genau fünf Noten entschieden hat, liegt daran, dass er beim Ausprobieren feststellte, dass bei fünf Noten die Ergebnisse die größte Variation und Flexibilität aufwiesen. Wenn man annimmt, dass »Möge der Ruhm Hongkong gehören« die klaren gemeinsamen Vorstellungen der Hongkonger*innen durch Musik vertritt und dass die sozialen Bewegungen 2019 einen neuen »Third Space« für Hongkonger*innen geöffnet haben, sieht man in dem Kunstwerk *National Anthem* den Weg zu genau so einem neuen Raum: Ein Raum, der eine sowohl abwechslungsreiche, freundliche, flexible und selbstbestimmte Dimension bildet.

8 Yiu-Wai Chu, »Betwixt and Between: Hong Kong Studies Reconsidered«, in *Interventions*, 20:8, 2018, S. 1085–1100

9 Bryan Chung, *National Anthem* (2020) vom 27.03.2021, www.magicandlove.com/blog/2021/03/27/national-anthem-2020/

Von 2020 bis heute hat Hongkong die größte Auswanderungswelle seit den 80ern erlebt. Weil viele von denen, die geflohen sind, sich ganz plötzlich entschieden haben, wird diese Auswanderungswelle auch oft »Exodus« genannt. Kan Cheng kam etwa zwei Jahre vor dem Exodus in Großbritannien an. Als er sich niederließ, machte er sich auf der Suche nach einem geeigneten Ort, um einen Kunstraum zu gründen. Dieses Jahr begann er schließlich mit den Vorbereitungen des Kunstraumes Saan 1 im Zent-



National Anthem (2020) von Bryan Chung

© Bryan Chung

rum Manchesters. »Saan« wird auf Kantonesisch mit dem ersten Ton ausgesprochen und bedeutet »Hügel« oder »Berg«. Dieser Name ist sowohl vom Peak District National Park in der Nähe von Manchester inspiriert und nimmt außerdem auch Bezug auf das chinesische Gedicht »Innschrift über die karge Stube«, das im 8. oder 9. Jahrhundert geschrieben wurde. Das Gedicht lautet: »Die Bedeutsamkeit eines Berges liegt nicht in seiner Höhe; bewohnen Unsterbliche ihn, dann wird der Berg berühmt.« Die Stube war völlig karg. Da diejenigen, die sie besuchten, allerdings immer Literaten waren, die ihr Wissen teilten oder Kunst studierten, war diese Stube trotz ihrer Kargheit äußerst wertvoll. Der Name des Kunstraums vermittelt eine erste Idee über den konkreten Ort des Kunstraumes. Nachdem ich mich mit Cheng unterhielt, bekam ich eine Vorstellung davon, wie er sich den Betrieb seines Kunstraumes vorstellt. Er erzählte mir, wie viele Brit*innen Hongkong kennen oder sogar dort waren. Viele haben durch die Medien Zugang zu Berichten über die Proteste in Hongkong. Aber abgesehen vom Tourismus oder Bildern des Widerstands – wie viel wissen sie tatsächlich über die Werte und die Kultur Hongkongs? Hongkonger*innen haben ja Widerstand geleistet – aber was verteidigen sie tatsächlich? Außer Demokratie und Freiheit, hat die Stadt weitere Facetten, die unsere Aufmerksamkeit auch verdienen. Cheng hofft, dass durch die Kunst, die im Saan 1 ausgestellt wird, mehr Menschen sich eine breitere Perspektive über Hongkong verschaffen werden. Er ist auch der Meinung, dass die Hongkonger*innen, die Hongkong verlassen haben, sich von der letzten Generation völlig unterscheiden, die hauptsächlich aus Wirtschaftsauswander*innen bestand, die eine bessere Lebensqualität gesucht haben: die neue Generation besteht nun meist aus politischen Flüchtlingen. Und dies ist der Grund, warum diese Hongkonger*innen aktiver sind, um mit denen, die in Hongkong geblieben sind, verbunden zu bleiben. Darüber hinaus prognostiziert er, dass die Kommunikationstechnologien, die in den letzten Jahren große Fortschritte erzielt haben, der neuen Hongkonger Gemeinschaft es ermöglichen werden, in diesem Metaversum-Zeitalter einen transnationalen Raum zu schaffen.

Die Geschichte Hongkongs in Hongkong zu schreiben bedeutet, die nationalistische Perspektive des Kommunistischen Chinas nicht loswerden zu können – und genau deswegen muss die gegenwärtige Geschichtsschreibung Hongkongs in einem neuen »Third Space« erfolgen. Der unabhängige Filmemacher Ng Ka-Leung koproduzierte 2014 während der Regenschirmbewegung den Film *Ten years*, der 2016 uraufgeführt wurde. Der Film besteht aus fünf zusammengestellten Kurzfilmen, die Hongkongs fiktive Zukunft ein Jahrzehnt später zeigen, in der Hongkonger*innen unter der Herrschaft des Kommunistischen Chinas einer schwereren politischen Zensur und einer noch härteren Unterdrückung ausgesetzt wären. Der Film hatte seine Uraufführung in Hongkong, wurde aber in China komplett verboten. Darüber hinaus durften chinesische Fernsehsender die Preisverleihungszeremonie nicht übertragen, als der Film beim Hong Kong Film Award ausgezeichnet wurde. Unerwartet ist die Geschichte des Filmes *Ten years* 2021 in weniger als fünf Jahren Wirklichkeit geworden. August 2021 wurden Ergänzungsanträge zur Film Censorship Ordinance (dt. etwa Filmzensurverordnung) aufgesetzt, die im Oktober desselben Jahres gebilligt wurde. Die Ergänzung schrieb vor, dass Filme, die als Bedrohung der nationalen Sicherheit eingestuft wurden, verboten werden müssen. Der Dokumentarfilm über die Bewegung gegen das Auslieferungsgesetzes, *Revolution of Our Times* vom Hongkonger Filmemacher Kiwi Chow gewann Taiwans Goldenes Pferd des besten Dokumentarfilms. Eine Uraufführung in Hongkong blieb aber ausgeschlossen, da der Film in der Stadt verboten wurde.

Die Hongkonger Gemeinschaft bildet einen völlig neuen »Third Space«, in dem die Organismen der Hongkonger Kultur wachsen. Dieser »Third Space« ist flüssig und besteht aus multidimensionalen und ständig wandelnden »Momentis«. Übrigens neigt er dazu, mit anderen Elementen, die ähnliche Ideale teilen, sich in Verbindung zu setzen. Gerade weil er flüssig ist, schafft er es, die Elemente, die unter der Unterdrückung in Hongkong zur Seite geschoben wurden, flexibel in den Rest der Welt zu bringen, so dass sie dort aufblühen können. Die Hybridität postkolonialer Theorien und die Diskurse über den »Third Space« werden manchmal als zu sehr mit der metaphysischen Dimension befasst gesehen, da sie an einer materiellen Grundlage ermangeln. Diese Kritiken verweisen jedoch eher auf frühe postkoloniale Theorien (aus den 1990er Jahren). Die Kommunikationstechnologien damals sind in keiner Weise mit den heutigen vergleichbar. Eine Welt, die nicht mehr nur in dem materiellen Raum eine Hauptrolle spielt, ermöglicht die Schaffung eines transnationalen »Third Space«, der wiederum postkoloniale Theorien umschreiben kann. Offensichtlich brauchen wir noch Zeit, die fluide Hongkonger Gemeinschaft zu erkunden, um zu wissen, ob sie es schaffen wird, sich nicht in eine stagnierende leblose Chinatown-Zeitkapsel zu verwandeln.

Aus dem Hongkong-Chinesisch und Kantonesisch übersetzt von Anonym

Clara Cheung ist eine Künstlerin und Kuratorin aus Hongkong, wohnhaft in Großbritannien.

Y Earring Slit * Yabbering Entelodont
Society * Yacht Etching Society * Yah Ex
Shoes * Yahoo Email Subscription *
Yakuza Enemy Squasher * Yale Exodus
Service * Yam Eating Session * Yangtze
Entering Shanghai * Yankee Easter
Sundown * Yanking Excepting Sabbath *
Yummy Editorial Substitutes * Yard Egg
Salad * Yawn Ecstasy Shalom * Yea Eat
Serum * Year End Sale * Yearbook Extra Salty *
Yearlong Ecstasy Subordination * Yearly
Exotic Shows * Yearning Every Saturday * Yeast
Elicits Sugar * Yeasty Erratic Soliloquy * Yeh
Extremists Sing * Yelling Episodic Synopsisk *
You Eat Shit * You Expecting Something? *
Youd Easily Safari * Young Educated Socialists *
Young Energetic Scores * Youngster
Exacerbates Sabotage * Your Ears Suck * Your
Easy Sex * Your Edition Solitude * Your Eminence
Surprises * Your Entertainment Service *
Your Eskalations Stufe * Your Eyes Stink * Youth
Eats Seniors * Youth Extinction Strobotomy *
Yuletide Extreme Sailing * Yummy Endless
Sodomy * Yuppies Extravagance Shop * Yuppy
Erectology Syndrome

Napscore

Anne Glassner

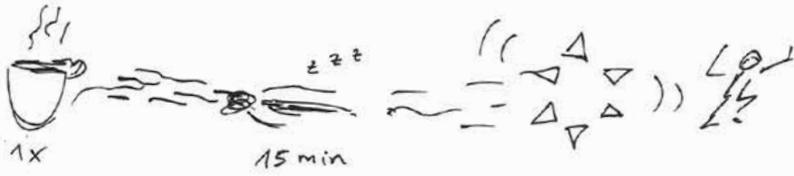
A nap is form of polyphasic sleep: during the nap state, the mind is “fluid and hyper-associative”, giving rise to images that can express layers of memories and sensations. This experimental participatory intervention is inspired by the interest in unconsciousness processes: whats going on in the brain while we sleep, why naps are so powerful, how sleep improves our memory but perhaps including things we would rather forget and how we benefit from napping. Special Nap sceneries will be provided in Agora and different scores will take place including a nap protocol: nano-, micro-, coffee, extended, Dali, TV, Lucid Dream or Disco nap.

Setup

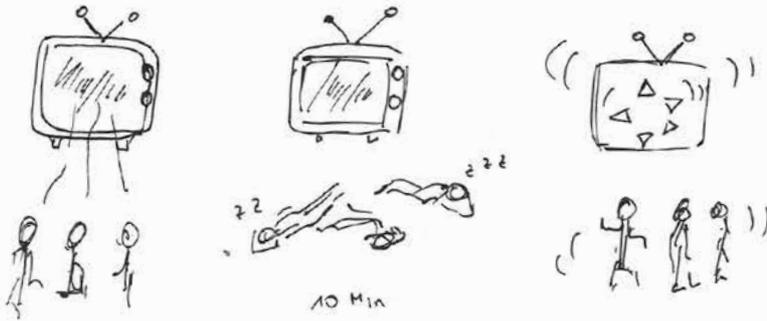
Coffee nap: coffee, cups
 Disco nap: disco music, disco light, disco ball
 TV nap: Old TV
 Dali nap: armchairs, spoons
 Lucid Dream nap
 Emergency nap
 nap zone/different nap sceneries with pillows, sofas
 mattresses alarm clock
 pencil and paper

Duration

variable: different forms of naps from 5 to 20 minutes
 people are invited to draw ideas after nap



COFFEE NAP



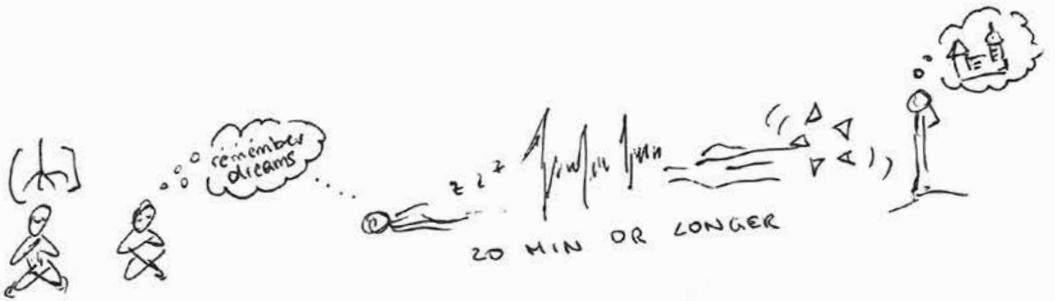
TV NAP



DISCO NAP



DALI NAP



LUCID DREAM NAP



YODELLING NAP



EMERGENCY NAP

LEGEND:

-  - COFFEE
-  - DISCO
-  - BREATHING
-  - TEASPOON
-  - TV
-  - ALARM

Human Windchimes

Carolyn Yen Chen

for 3+ people in sonorous apparel in a place

This is a performance for people moving through a space, wearing sonorous suits of discarded materials. Human windchimes are nature spirits, of a nature that includes what we usually overlook and discard. Trash, in reconstituted form, returns to haunt its past homes. The feeling is of an alien world overlaying the everyday environment. This world is composed of mundane objects, but maintains a separate sensibility and internal discipline. Human windchimes neither avoid public contact, nor court an audience reaction like a ball team mascot. They are on an epic journey to seek out the sounding potential of the space they are in. Their movements respond to particularities of the space they traverse. They inhabit the space and resonate its hidden music – conversing with, but not bound by, its everyday use.

| | |
|----------|--|
| Duration | 15–30 Minutes |
| Setup | sonorous suits of discarded material |
| Space | various open spaces to which the performance needs to be adapted |



Human windchimes

for 3+ people in sonorous apparel in a place
2009-2018

I.

"It is clear," replied Don Quixote, "that you are not experienced in adventures. Those are giants, and if you are afraid, turn aside and pray whilst I enter into fierce and unequal combat with them."

II.

[On Solaris, a crew member tapes paper over an air vent to remember the sound of rustling leaves.]

Overalls

This is a performance for people moving through a space, wearing sonorous suits of discarded materials. Human windchimes are nature spirits, of a nature that includes what we usually overlook and discard. Trash, in reconstituted form, returns to haunt its past homes. The feeling is of an alien world overlaying the everyday environment. (See YouTube video, [off-ice figure skating] miki ando's carmen.¹) This world is composed of mundane objects, but maintains a separate sensibility and internal discipline. Human windchimes neither avoid public contact, nor court an audience reaction like a ball team mascot. They are on an epic journey to seek out the sounding potential of the space they are in. Their movements respond to particularities of the space they traverse. They inhabit the space and resonate its hidden music – conversing with, but not bound by, its everyday use.

¹ OffTheIce, 【off-ice figure skating】 miki ando's carmen, March 5, 2008.
<https://www.youtube.com/watch?v=QFyL6YFB-hE>



Time

The signature pacing is that of an indifferent sloth. The simultaneity of different tempi is one manifestation of separate internal authority. (See [Three-toed sloth road escort²](#)). Maintain spaciousness – time to listen and react. Intense action may be balanced by durations of stillness.

Construction of suits

Movement unites with sound. Chime materials include both hand-held chains of cans and bottles, and garment-affixed embellishments. Wind chime suits must be sufficiently adorned to communicate the fullness and otherness of their world. Aim for maximal fluffiness and sonorousness. Volumize. Suits should appear not as shirts with a few scraps attached, but as genuine mounds and heaps of trash, with enough coverage to mask person-ness. No sad Charlie Brown Christmas trees.

- Structural extensions can attach at skeletal anchor points – extended shoulder pads, epaulets, hats, tutus.
- Original construction materials included repurposed cardboard and coat hangers as extending materials, and feathered/tasseled newspapers, paper/plastic cones, rosettes of curled paper and plastic bags. Duct tape served as all-purpose adhesive, with occasional ribbon stitching.
- For the chime chains dangling from elbows and hands, cat food, thin sardine cans, light shampoo bottles were the loudest for their weight.
- Other personness-obscuring implements included eyewear, latex gloves, foam headgear, and breathable masks from netted fruit bags.
- Folded cereal box accordion fans were used for generating additional wind.

Performance and place

Each performance of *Human windchimes* has been tailored to its particular environment – whether loft, library, city street, office building, or art museum. Performances have included more installation-like periods of chimes freely interacting with passersby or environment, as well as more focused choreographed sequences. Durations have ranged from 15 minutes to hours in length. Each performance location is first assessed for its inherent patterns of social interaction or non-interaction, as well as geographic and

² Chuck Dolan, Three-toed sloth road escort, Aug. 6, 2006. <https://www.youtube.com/watch?v=-lfsL9Kq8R8>

architectural features, and plant or animal life. Windchime movements are devised and sequenced in response.



Classic maneuvers

These are arranged for a general location given increasing numbers of chimes, and then for given architectural or geographical features.



For 1+

Bird run

(arms spread out wide) run, run, run, run, stop (arms down) to human statues. Caravan as a line of runners. Good for crosswalks. At rest, sudden flap in reaction to a sound of the environment.

Sloth ski

Palms level to the ground, knees bent, stay low, taichi to sloth speed, can form trains/caravans.

Furious penguin

Coreografia estudo #1

Michelle Moura

»Coreografia estudo #1« is a study about structure, control and the architectural capacities of choreography. In this study, geometric drawings based on numerical patterns define the trajectories of four dancers. There is a minimum amount of elements in the score, which are repeated and recombined. It is through interruptions of the unison and through desynchronisation that different paths and new relationships emerge between the dancers. This short choreography is mechanical and labyrinthine. It is a calculation that becomes vertigo. An optical puzzle.

GRAFFITI

Andreas Dzialocha

»Graffiti« is a small thought experiment and instruction to play with the idea of public space on the internet. It is a »score« for you and your browser!

»Graffiti« is developed in collaboration with MARCH, a journal of art & strategy, to »gather together speculative examples from both institutional (cultural) and technological (hacktivist) practices to reflect on how we publish, gather and organize under (and around) platform capitalism.«

```

//
// (  _  |  )  \  |  _  |  _  |  |  |
// \  > |  \  /--\ |  |  |  |  |
//
// What is public space on the internet?
//
// I N S T R U C T I O N S
//
// 1. Open graffiti.place in your web browser.
// 2. Download and install the "Graffiti" browser extension. You find more
// instructions on how to install and use the extension on the web page.
// 3. Surf any web page and place music, images or texts on top of it. The
// content will be visible to everyone who have the extension installed.
//
// H O W  D O E S  I T  W O R K  ?
//
// Below you find a small code fragment explaining the basic principle.
//
// Imagine your browser has just downloaded a web page from someones server.
//
// Every web page consists of objects which form its structure and content.
// These objects are represented as the so-called DOM ("Document Object
// Model").
//
// Knowing the DOM we can use it to determine the position of every object on
// the web page to simply place something else on top of it.
//
// You click somewhere on the web page ..
window.addEventListener('click', (event: Event) => {
  // Get the object you just clicked on the web page
  const target = event.target as HTMLElement;

  // Determine the x and y position of it
  const { x, y } = target.getBoundingClientRect();

  // Create a new object, it does not contain anything yet, but we could give
  // it an image, video, text or audio ..
  const graffiti = document.createElement('div');

  // We want this object to be on top of everything else, similar to real
  // graffiti :-))
  graffiti.style.position = 'absolute';
  graffiti.style.zIndex = '999999';

  // Place it in the same position as the clicked object
  graffiti.style.top = `${window.scrollY + y}px`;
  graffiti.style.left = `${window.scrollX + x}px`;

  // Finally add it to the web page DOM
  document.body.appendChild(graffiti);

  // Remember the path of the clicked object and our content we placed on top
  // of it so we can tell others about it ..
  const path = getSelectorPath(target);
});

```

CACCIA AL TESORO AGRESTE

C.A.S.C.A.T.A. (Comitato anonimo segreto caccia al tesoro agreste)

In the last years, the Sardinian anti-militarist movement has undertaken many actions against the RWM bomb factory in the Sardinian village of Domunovas. These actions had the goal to, at least temporarily, stop the production. The confrontation with the police force has gotten very heated and the protesters are frequently outnumbered. For this reason, it was often not possible for the activists to get even close to the factory gates, and the actions have not succeeded in stopping the production.

From this issue came the idea to organize discovery walks around the factory. We have organized three so far, and the last one took the form of a treasure hunt. These walks came out of the need to keep organizing actions related to the RWM Factory without being interrupted. This decision brought us in another frame of mind.

The factory in Domusnovas is placed in a beautiful natural park, just outside the town, surrounded by mountains that offer great excursion opportunities. The walks started from the surrounding mountains and led to what we called the “Yemen Park”, a small wood placed on the east side of the factory. At the park, we had discussions and assemblies and kept sharing discontent for the existence of the factory; however, the main goal was to allow more people to get to know the impact the factory has, also, on the nearby environment. One thing is to know it exists; a very different thing is to see how big it is from the top of the mountain. It is shockingly big.

In the last two years the factory has grown, and is still growing, to allow RWM to triple production.

The second aim of the treasure hunt is to get close enough to the factory in order to start the security procedures that dictate the interruption of the production.

This treasure hunt is a way to be involved and somehow fight with a dark horrible issue in a way that can also be playful. It is important to be active against this death factory, and, at the same time, to inform the local population about what is happening in their backyard.

HOW TO PLAY

Different teams compete with each other to find a treasure just like a usual treasure hunt game but with specific challenges tailored to the story of the RWM in Sardinia and with each guardian of the clues telling the teams about a specific aspect of it.

INSTRUCTIONS FOR THE GUARDIANS OF THE CLUES

- You will preside over your spot, and the teams will come to visit you. Your spot will be marked by a symbol (see below). Each team will have a different color.
- upon arrival of a team, you will submit a specific challenge to them (see under).
- at the end of the challenge, you can give the team the *Spiegone** on the specific topic you were assigned. After you complete the explanation you will give the team the next instructions sheet, marked with the team color (to the blue team a sheet with the blue indications, to the yellow one a sheet with the yellow indications and so on)

Repeat for the next team!



* a long pedantic explanation

Warm-Up

Ehsan Shayanfard
for performers and various objects

Warm-Up is a »research based rehearsal-performance« that deals with the movements of street protests and anti-riot police from a choreographic perspective. It sets out a process by which participants and audience learn and embody how power and oppression organizes bodies and their flow through space.

| | |
|----------|--|
| Duration | from 40 minutes to as long as it lasts |
| Setup | <p>Example of a possible realization of <i>Warm-Up</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – 13 performers – no sound design/ no light design/ no video – 12 real baton – 12 fake baton – 12 shield which for some reason we made them ourselves – 4 upper body mannequins, which are on the metal stool and at least 2 of them are rotatable with an handle – 4 lower body mannequins – 100 bottles of half filled water for the performance – 13 bottles of water for the performers – date palm for rest |
| More on | www.idlearts.org/warmup |
| Contact | shayanfard@gmail.com |

This performance was presented in 21th IIUTF 2018 and 37th FITF 2019

Warm-Up

By Ehsan Shayanfard and idlearts

© 2018

///

This is a research based rehearsal-performance. Performers begin to perform theatrical exercises for about twenty to thirty minutes. Then they try to bring their experience closer to the experience of military practices. They perform simple moves, such as group walking, running, jumping, and hitting, which will take place in sequential order and guided by a coach. Then they are grouped and put together. Some of them play the role of the people and some other, the role of repression forces. In this performance, emotion is not represented. The instructions only concerns the actions. Emotions will be free to emerge in the true form.

The concept of this performance is not specific to a country. This is an existing situation around the world. The situation which you can see today in many countries. Warm-up has come out of my life in a world full of repression. A world in which, day by day, a group of people learn how to suppress others. With various cultural, religious, political and social forms. We are faced with all of this in our daily life in both the real world and in cyberspace. This kind of oppression is a global issue and the impression of each member of the audience is influenced by the history of what their country and city has gone through.

Here, we're outsiders trying to imagine how the riot police are practicing. We only have seen anti-protest police in the streets clashing with actual people. In this process, depending on the context that we are in, we face different questions. for me those include:

- 1- In their practice, how do they represent the people and what do they think of a protest?
- 2- We are not them, but what is our difference? What are the effects of clothing and social roles on us?
- 3- What should we learn from their form and technique?

///

This performance was presented in 21th IIUTF 2018 and 37th FITF 2019

More on: www.idlearts.org/warmup

Contact: shayanfard@gmail.com

///

Some of our technical and non-technical issues in Tehran`s performance

- 13 performer – regardless of gender
- no sound design/ no light design/ no video
- 12 real baton
- 12 fake baton
- 12 shield which for some reason we made them ourselves
- 4 upper body mannequins, which are on the metal stool and at least
2 of them are rotatable with an handle
- 4 lower body mannequins
- 100 bottles of half filled water for the performance
- 13 bottles of water for the performers
- date palm for rest

///

A few suggestion, application and an explanation with no introduction:

- Warm Up is a research based performance.
 - Performing it demands putting mind and time to read it as my explanations or translation might be confusing. But any attempt to perform it, would be wonderful to me.
 - In this project, the process is important, not just the result.
 - This performance will not always be same. It takes different forms with different people in different places.
 - Following, I'll write what I have experienced in my concepts and contexts. You can refer these to your community, region, time and place.
 - As a part of this performance, notice for performers' health condition and location along with audience situation.
 - We don't represent emotions in Warm-Up.
 - Audience bodies are not directly involved with the performance, but will be the place for a tension which you can decide to relieve or channel to more necessary places.
 - Here in Tehran, before the rehearsals we did at least 12 sessions of research. This process contains watching/readings and talking on relations between art, community and politics... to special guards' techniques.
 - In some performances in Tehran, we've invited the people from different fields like Fencing, Martial Arts and Study Fields as performers.
 - Our performances in Tehran, happened in a garage space which was not designed for a performance.
 - it could be happen in an space such as a garage, a parking or a black box theatre. also you could perform it in the streets.
 - Location, timing of the entrance and positioning are always left to performers' decide.
- They can decide for these during rehearsals or the performance.
- The performer in the position of The Coach can have former experience in military or martial arts training or not.
- Also they can adjust the length of some parts or repeat some parts as much as needed.
- Other performers can ask for the same.

POSITIONEN



FESTIVAL

Donaueschinger Musiktage

14.–17. Oktober 2021, Donaueschingen

Dass die Donaueschinger Musiktage ihre 100 Jahre 2021 mit einem Globalisierungsthema feiern würden, ist in der Neue Musik-Szene wohl seit einigen Jahren bekannt. Sie sind aber nicht allein mit einem solchen Schwerpunkt. Es liegt in der Luft, könnte man vermuten, oder so sagt man oft: eine vage Einstimmigkeit bezüglich Ästhetik und Kulturpolitik, die eigentlich bedeutet, dass es Netzwerke, Strukturen – und Geld – für Kooperationen bestimmter Art zwischen Festivals und Institutionen gibt. Globalisierung, Post- und Dekolonialismus sind die Stichworte, die heutzutage bei manchen großen Festivals in Versalien geschrieben werden (in der freien Szene sind sie, wenn überhaupt, schon länger wichtig, aber klein geschrieben – und aus Zeiten vor den Besuchungen). Das Thema »Donaueschingen Global« ist auf jeden Fall interessant. Die springende Frage ist nämlich: Was bedeutet es für ein Festival, in einer schon globalisierten Welt, global zu denken und zu agieren, wenn dasselbe Festival schon seit langem die Ambitionen hat die globale Kunstmusik zu vertreten?

Die Donaueschinger Musiktage wurden dieses Jahr von den üblichen drei auf vier Tage erweitert. Sowohl die Konzerte an sich als die Werke im Allgemeinen waren, wahrscheinlich, länger als der frühere Durchschnitt.

Das SWR Sinfonieorchester wurde diesmal mit einem Gastspiel von den Orchestern aus Luxemburg und Lucerne komplementiert. Vielleicht könnte man von einer Konkurrenzsituation sprechen, denn das luxemburgische Programm hatte die stärkste Strahlkraft: Hier stach Enno Poppes neues Werk *Hirn* raus, mit pulsierenden Clustern und eine für den Komponisten typische Spannung zwischen der wahrnehmbaren Oberfläche und der komplexen Substruktur. Im Konzert für E-Gitarre und

Orchester, *under_current*, vielleicht das beste Werk von Stefan Prins, das ich seit ein paar Jahren erleben durfte, lag der Fokus auf der Kontrastwirkung von der Idee des »klassischen« Solokonzerts und dem Orchester als eine massenwirksame Effektmaschine. Die fast romantischen Gesten und betrügerische Tonalität mit unerwarteten Klangkombinationen in Liza Lims *World as Lover, World as Self* für Klavier und Orchester wirkten als prägnante Kontraste durch ihre Ferne zu jedweder zentral-europäischer Ästhetik.

Laut der Publikumsreaktionen bei Klangforum Wiens zweitem Konzert waren die komischen Elemente in Øyvind Torvunds *Plans*, wo »unmögliche« musikalische Situationen auf Präsentationsfolien die Musik illustrierten, ein willkommenes Merkmal. Hannes Seidl, der sich diesmal weder mit Flüchtlingsfragen noch mit der Umwelt, sondern mit Genderfragen beschäftigte, gelang es in *Die Flexibilität der Fische* mit den geringen Mitteln von verstärkter Violine, Stimme und Zuspield zu berühren. Didem Coskunseven bildete bei dem Konzert mit Ensemble Nikel noch einen Kontrast mit den langsamen Akkordwechseln und meditativem, ruhigem Puls in *Ext.The Woods.Night*.

Könnte man denn daraus schließen, dass die Konzerte insgesamt eine reiche Vielfalt präsentierten? Nein, der Schein trügt. Vermutlich sieht das Festival das als seine Aufgabe an, bestimmte Komponistengenerationen, Strömungen und die damit verbundenen Namen aktiv zu fördern. Das ist vorbildlich, aber gleichzeitig könnte man sich fragen, ob die starke Position des Festivals sich selbst nicht auch dazu verpflichten sollte, sich um die allgemeine Vielfalt zu kümmern? Es ist schwer bei den Donaueschinger Musiktagen eine ästhetische Position zu erkennen – nicht zuletzt das Abschlusskonzert, ein reguläres Oratorium von Francesco Filidei, das auf der Polyphonie und den räumlichen Klangordnungen des Frühbarocks basiert, hat das bestätigt. Die meistenschon genannten Komponisten haben nur gemein, dass sie auch schon zuvor Aufträge von den Musiktagen bekommen hatten. Diesen

Namen können noch hinzugefügt werden: Eivind Buene, Chaya Czernowin, Beat Furrer, Marton Illés, Johannes Kreidler, François Sarhan und Rebecca Saunders. Dass Norwegen mit vier neuen Kompositionen (auch von Ragnhild Berstad und Maja Ratkje) vertreten war, hat nichts mit außergewöhnlicher Qualität zu tun, sondern mit einer starken nationalen Kulturunterstützung und einem ebenso starken Netzwerk des Tauschs. Mid-Career-Kompositionsaufträge an dieselben Komponisten jedes vierte Jahr zu vergeben, ist auf jeden Fall das Gegenteil von Vielfalt als auch einem ästhetischen Profil.

Wie war's denn mit »Donaueschingen Global«? Etwas seltsam war, dass das Festival quasi in zwei Abschnitte unterteilt war. Den einen habe ich soeben erläutert, der könnte als »das Übliche« zusammengefasst werden. Zum Jahresthema »Donaueschingen Global« gehörten das Konzert mit Ensemble Maleza aus Bolivien und Ensemble CG aus Kolumbien. Hier ragten José Sosaya Wekselmann und Juan Arroyo heraus, deren Stücke sich durch feine Kombinationen mit verschiedenen südamerikanischen Instrumenten auszeichneten. Das Konzert mit dem Omnibus Ensemble aus Uzbekistan enthielt mehrere Kompositionen für sowohl europäische als auch asiatische Instrumente und lief ohne Pause. Insgesamt gab es einige sehr schöne musikalische Momente, aber auch theatralisch überdramatisierte abstrakte Dramatik, die sich aus westlicher Sicht an orientalische Klischees anlehnte. Zum globalen Thema gehörte auch ein Konzert mit dem Klangforum Wien, mit Werken von Komponisten aus Südafrika, Kolumbien und Iran, und die elektronische Musikperformances, die am Abend in einer Club bzw. Barumgebung stattfand, dazu ein paar Klanginstallationen im öffentlichen Raum.

Zwei Dinge können hier gesagt werden. Erstens waren einige der Namen, die auftauchten, dem deutschen Publikum schon bekannt. Das soll nicht ein Ausschlusskriterium sein, aber wenn man sich bemüht, global zu denken und »dorthin« zu fahren, ist das ein bisschen

bemerkenswert sich letztendlich im mitteleuropäischen Kreislauf zu befinden. Zweitens mussten die Late-Night-Live-Electronic-Performances große Teile der postkolonialen Last tragen; in diese Abteilung schüttet man alles, von dem man weiß, dass man es haben muss, aber nicht weiß, was man damit anfangen soll. Hier entstand ein Programm, das zwar neben aber nicht im Festival integriert war. Zudem waren sie weitgehend von geringer Qualität gekennzeichnet. Den Auftrag an das ghanaische Duo Pungwe zu vergeben, das Donaueschinger Archiv für eine Klanginstallation zu botanisieren, muss als ein großes Fiasko bezeichnet werden. Übrigens: Ist es nicht an der Zeit, sich von dieser Archiv-als-Träger-Idee zu verabschieden? Im besten Fall führt das zu einer Collage aus alten Stücken, wie Hanno Leichtmanns Soundboxarbeit im Museum+, die zu einer »Installation« ernannt wurde, ergänzt durch seine selbst entworfenen Möchtegern-Design-T-Shirts.

Für »Donaueschingen Global« hatten die Organisatoren eine Handvoll externer Kurator*innen engagiert, die die Aufgabe hatten, die Welt zu bereisen, Eindrücke zu sammeln, Kontakte zu knüpfen und Werke vorzuschlagen. Was dies letztendlich zur Folge hatte, ist unklar. Mir scheint es umständlich, teuer und gleichzeitig ist es etwas, das zur normalen Konzert- und Festivalarbeit dazugehört. Es wäre einfacher gewesen, auf der DAAD-Website nachzuschauen, um herauszufinden, welche Musiker derzeit Stipendiat*innen sind. In der Tat wäre es auf das Gleiche hinausgelaufen, da viele der Künstler übereinstimmen. Ist das ein starker Mangel an Unabhängigkeit seitens des Kurator*innenteams von Donaueschingen oder Inkompetenz seitens der Jury vom DAAD? Vielleicht beides. Hier bietet sich ein Vergleich mit dem Festival ISCM World New Music Days an. Es wird oft dahin kritisiert, eine Menge Werke aus viele Ländern zu präsentieren, ohne eine Richtung in Bezug auf Ästhetik oder Qualität zu verfolgen. Das ISCM-Festival ist jedoch durch die Ländervereine direkt in den Regionen verankert – das Gegenteil also von

der aufsuchenden, »von oben« gesteuerten Tätigkeit aus Donaueschingen heraus.

Als postkoloniales Projekt ist »Donaueschinger Global« ein Versagen. Es handelt sich um eine Art Neokolonisierung der besten Art, wo das künstlerische dem politischen untergeordnet wird. Wie ist es dazu gekommen? Ich erinnere mich an eine der Reden vor dem Eröffnungskonzert, wo die Rednerin mit Nachdruck so etwas sagte, wie: »Wir müssen begreifen, dass es in anderen Teilen der Welt genauso gute Musik gibt«. Pardon, müssen wir nicht in die Zeit vor Strawinsky zurückgehen, um eine allgemeine Vorstellung der Vorherrschaft der westlichen Kunstmusik zu finden? Das ist nicht das Problem. In der Anthologie, die für das Festival produziert wurde, meint eine der Kurator*innen, Kamila Metwaly, dass die allgemeine Wahrnehmung, was neue Musik sei, ist »alt«. Aber in welcher Art, und was ist mit Kunstmusik gemeint? Sind die Donaueschinger Musiktage sowieso beschränkt, weil es ein Festival für eben diese Kunstmusik ist?

Hier befinden sich die Donaueschinger Musiktage heute. Vielleicht ein bisschen verwirrt und in einer Spagat-Position, in der man dekolonial agieren möchte und doch die ganze Welt auf die eigenen Prämissen hin einlädt. Gleichzeitig tut man, was man schon immer getan hat, nämlich die hervorragendste Musik des eigenen kleinen Kreises zu spielen. Globalismus und Provinzialismus im schönen Einklang.

Andreas Engström

O P E R

Der Hetzer Bernhard Lang

26. September 2021, Oper Dortmund

Philipp Armbruster, Dirigent der Dortmunder Philharmoniker, steht vor einem leeren Orchestergraben. Das bleibt so während der gesamten Uraufführung von *Der Hetzer*. Weil

die Oper ursprünglich für den März angesetzt war, sind coronabedingt Chor und Orchester vorher aufgenommen worden und schallen jetzt aus den Boxen. Das Ensemble singt dazu live auf der Bühne.

Die Oper ist eine Überschreibung von Verdis *Otello*, beziehungsweise dem gleichnamigen Shakespearedrama. Damit will die Oper Dortmund den alten Stoff für die heutige Zeit adaptieren. Das Stück hält sich weitgehend an die Handlung, ändert aber die Namen: Aus *Otello* wird Joe Coltello (Mandla Mdebele), ein Schwarzer Hauptkommissar. Der Intrigant Jago heißt Jack Natas (David DQ Lee). Er kann es nicht verputzen, dass ein Schwarzer schneller Karriere macht als er selbst und treibt Coltello durch fiese Spielchen in den Wahnsinn. Anders als in der Vorlage ist er* sie die Hauptperson, der »Hetzer«. Die Rolle ist komponiert für einen Countertenor, was für eine moderne Oper ungewöhnlich ist. Jack zählt damit zu einer Minderheit genau wie der Mann, den er zerstören will. Lee gibt einen perfide-penetranten Bösewicht und meistert die schwierigen Intervallsprünge in seinen Arien, die immer wieder an Purcells berühmten »Cold Song« erinnern. Die Musik von Bernhard Lang orientiert sich stark an Verdi, ist aber durch die Bearbeitung insgesamt viel kleinteiliger. Lang arbeitet wie ein Maler, der über ein schon vorhandenes Bild malt. Er trägt mal mit dickem Pinsel und kräftigem Strich, mal ganz zart und fein, neue Schichten auf: Akkorde, komplizierte Schlagzeugrhythmen oder eine andere Besetzung. Die Vorlage scheint aber immer durch das Neue hindurch.

Die Arien und Zwischenspiele sind deutlich kürzer als bei Verdi. Die Harmonik folgt größtenteils dem Original, allerdings hat Lang oft Dissonanzen und Reibungen miteingebaut. Ein weiteres Stilmittel sind Loops: Bestimmte Klänge, Phrasen und auch Liedzeilen werden immer wieder wiederholt und zermürben so langsam aber sicher Coltellos Verstand.

Die Oper spielt aber auch mit musikalischen Gegensätzen: Wenn Coltello seine Frau Desirée (Álfheiður Erla Guðmundsdóttir) aus Eifersucht ermorden will, weil Jack ihn davon

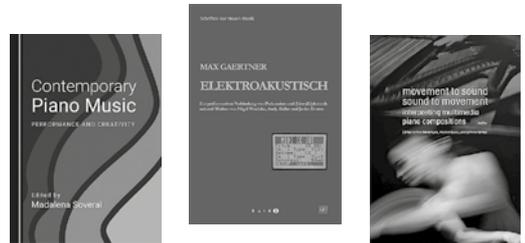
überzeugt hat, dass sie ihn mit seinem Kollegen und Ex-Junkie Kessler (Fritz Steinbacher) betrügt, begleitet die Hassszene ein verräterisch weicher Streicherteppich. Am krassen ist der Bruch aber in eingeschobenen Szenen, in denen Doppelgänger von Jack und Coltello auftreten. Sie performen Deutschrapp. Die Texte stammen aus einer Kooperation der Oper mit dem Planerladen e.V. in der Dortmunder Nordstadt: In einer Schreibwerkstatt haben 16 Jugendliche Texte zu den Themen der Oper wie Hass, Eifersucht oder Manipulation verfasst, auf deren Basis die Dortmunder Rapper IndiRekt und S.Castro zu Beats des Komponisten ihre Lines geschrieben haben. Diese eingeschobenen Teile sollen bei jeder Aufführung in einer anderen Stadt neu entstehen.

Und das ist ironischerweise das Aktuellste an dieser Oper. Die Rapper sprechen nicht nur von der Bundestagswahl, die an diesem Abend stattfand, sondern auch davon, dass das Böse nicht nur in Jack steckt: »Der Hetzer steckt in euren Reihen. Sag mir, wann du handeln willst.« Diese Ebene fehlt im sonstigen Libretto und in der Regie (Kai Anne Schuhmacher). Der Hetzer ist eben nicht nur Jack, sondern auch das System, das in sich selbst rassistisch und misogyn ist. Das System der Mehrheitsgesellschaft in unserem Land. Schwarzsein wird in dieser Oper immer als etwas Fremdes, Andersartiges behandelt und reproduziert damit gängige Stereotype. Dass Coltello selbst ein Geflüchteter ist, wird zwar angedeutet, beispielsweise in der Sturmszene am Anfang der Oper, aber nicht weiter thematisiert. Hier wäre mehr Distanz zum Gegenstand wünschenswert gewesen – über die Umbenennung der Figuren hinaus. Auch das Frauenbild wirkt nicht zeitgemäß: Desirée wird von Coltello als Nutte und Hure beschimpft. Sie liegt ihm buchstäblich zu Füßen, wird zu Boden gestoßen und singt selbst danach noch über ihren Ehemann: »He was born for glory, I was born for love.«

Am Ende der Oper verlangt Coltello Transparenz: »Sprecht von mir wie ich bin.« Sein Schlussplädoyer singt er auf Deutsch, Italienisch und Englisch. Dazu hält er die Partitur von

Otello in den Händen und schleudert sie am Ende in den Abgrund. Ein vieldeutiges Zeichen, das auch den gängigen Kanon in Frage stellt.

Sophie Emilie Beha



B Ü C H E R

**Contemporary Piano Music –
Performance and Creativity**
Madalena Soveral (Hrsg.)
Cambridge Scholars Publishing

**movement to sound –
sound to movement**
Rei Nakamura, Marion Saxer
und Simon Tönies (Hrsg.)
Wolke Verlag, Hofheim

**Elektroakustisch.
Zur performativen Verbindung
von Perkussion
und (Live-)Elektronik...**
Max Gaertner
Are Verlag, Köln

Nachdem in den letzten Jahrzehnten Bücher von Interpret*innen über Interpretation ziemlich rar geworden sind, sind in den letzten Monaten gleich drei neue Bücher zum Thema erschienen. Und sie sind natürlich ganz anders als ihre Vorgänger von Gerald Moore, Alfred Brendel oder Charles Rosen, weil sie ganz im

Sinne der künstlerischen Forschung einen anderen Anspruch an sich legen. Diskutiert wird in allen drei Büchern zeitgenössische Musik mit und ohne Elektronik, wobei sich die ersten beiden Bücher auf Klaviermusik konzentrieren.

Contemporary Piano Music – Performance and Creativity versammelt 15 Beiträge des 4th International Contemporary Piano Meeting 2019 in Porto und ist in drei Teile gegliedert: Der erste Teil behandelt historische Positionen (Messiaen, Xenakis, Górecki, Berio) aus musikanalytischer Perspektive. Der zweite Teil stellt interpretatorische Problemstellungen in Stücken von João Pedro Oliveira, Paulino Pereira und Almeida Prado vor, geht aber auch auf klavierspezifische Probleme wie den Fingersatz als analytisches Werkzeug für Performer oder die musikalische Performance als Forschungsfeld ein. Ein weiterer Essay behandelt das Werk der portugiesischen Komponistin und Pianistin Constança Capdeville (1937–1992). Im dritten Teil finden wir einen Essay über zwei Stücke von Klaus K. Hübler und Wieland Hoban, zwei Diskussionen zum Thema Virtuosität und schließlich einen Text über Kuratierung.

Das Buch ist eng gedruckt, in trockenem Ton, bietet viele Abbildungen in schwarz-weiß und ist solide konservativ gestaltet. Die Texte sind allesamt auf sehr hohem Niveau mit einer Vielzahl von Querverweisen, Notenbeispielen und Quellenangaben zu klassischen Texten, vielmehr aber noch zu aktueller Forschung spanisch-, portugiesisch- und englischsprachiger Länder. Hier wird aufgezeigt, was mit einer etwas längeren Tradition künstlerischer Forschung möglich ist: So sind sicherlich nicht alle Texte gleich dringend und ein Text zu einem einzelnen Werk oft nur begrenzt verallgemeinerbar. Das wird zum größten Teil aber aufgehoben, in dem sich die Texte in den Zusammenhang aktueller Forschung stellen und so ganz automatisch interessante Querverweise entstehen. Die Auswahl der behandelten Komponist*innen, die bei uns zum Teil doch eher wenig bekannt sind, sind willkommener Anlass, sich mit deren Werk zu beschäftigen. Erstaunlich ist vielleicht, dass die Elektronik in diesem Buch über zeit-

genössische Klaviermusik fast nicht erwähnt wird. Wenn man allerdings bedenkt, dass es so gut wie keine elektroakustische Ausbildung von Interpret*innen an Hochschulen gibt, ist die Konzentration auf rein akustische Stücke vielleicht eher zu verstehen.

Genau in diese Bresche springt *movement to sound – sound to movement. Interpreting multimedia piano compositions*: die Einbeziehung von Elektronik in die Interpretation. Auch dieses Buch besteht aus drei Teilen mit insgesamt 15 Beiträgen und drei einführenden Essays: Der erste Teil besteht aus Essays zu Stücken von Prins, Reuben, Barden, Winther Christensen, Black und Beil sowie zwei Texten zur Notation und zum mechanischen Klavier. Im zweiten Teil kommen die Performer*innen Catherine Vickers, Rei Nakamura, Benjamin Kobler und Ernst Surberg zu Wort, während die Position der Komponist*innen im dritten Teil von Annesley Black, Johannes Kreidler und Stefan Prins vertreten wird. Es gibt also vielfach Doppelbeleuchtungen einzelner Werke oder Aspekte durch Musikwissenschaft, Interpret*innen und Komponist*innen, was oft interessante Einblicke gibt, gleichzeitig das Buch aber ein bisschen um sich selbst kreisen lassen und natürlich auch den Kreis der behandelten Komponist*innen reduziert. Das Buch ist modern und etwas unruhig gesetzt. Es ist mit Farbfotos reich bebildert, wobei nicht immer ganz klar ist, ob die vielen Fotos von Performer*innen auf Bühnen, Privatwohnungen und Probenräumen einen tatsächlichen Informationswert haben sollen oder einfach nur das Buch schmücken sollen (Hinweis: der Autor hat selber ein Bild beige steuert).

Die Texte verhalten sich zum größten Teil essayistisch und beschreiben eigene Positionen, Vorgehensweisen und Haltungen, als dass sie sich in einem größeren Forschungskontext begreifen. Dazu passen auch die eher spärlichen Quellenangaben, die zum größten Teil dann auch aus klassischen Texten deutschsprachiger Autoren der vorvergangenen Jahrhunderte bestehen als aus Referenzen zu aktueller und internationaler künstlerisch-wissenschaftlicher Forschung.

Ganz anders das Buch *Elektroakustisch. Zur performativen Verbindung von Perkussion und (Live-)Elektronik anhand Werken von Nigel Westlake, Andy Akiho und Javier Álvarez* von Max Gaertner, welches die Themen der oben gesprochenen Bücher verbindet: künstlerisch-wissenschaftliche Forschung auf dem Gebiet der Interpretation mit Elektronik. Nach einer Einleitung werden drei Werke von Westlake, Akiho und Álvarez jeweils beschrieben, analysiert, auf Besonderheiten verwiesen und schließlich auf die performative Umsetzung eingegangen.

Die allgemeinen Beschreibungen der Stücke geben nicht nur Lebenslauf und Stücktexte wieder, sondern gehen auch auf die technischen Besonderheiten und Schwierigkeiten ein. Die Analysen sind eingehende musiktheoretische Analysen der Stücke und die Auswahl der Besonderheiten sinnig. Während diese Abschnitte eher für Personen interessant sind, die sich mit den spezifischen Stücken beschäftigen, sind die Beschreibungen der performativen Umsetzung so tiefgehend, dass es eine Freude ist, diese Überlegungen zur Technik, nein zum Einsatz von Musiktechnik, oder noch besser: zum konzertanten Einsatz von Musiktechnologie aus Sicht der Interpretation mit ihren theoretischen und praktischen Überlegungen zu lesen. So tief eingestiegen in alle Zusammenhänge von Konzertsälen, Anforderung von Stücken und (beschränkte) Möglichkeiten des Interpretieren wurde selten und es sind genau diese Passagen, die verstehen lassen, wie der Einsatz von Technologie von einem technischen zu einem künstlerischem Akt wird. Es werden eingehend die unterschiedlichen Möglichkeiten und deren Auswirkungen künstlerischer, organisatorischer oder räumlicher Art beschrieben, die sich nicht von ungefähr den pragmatischen Problemstellungen von Interpret*innen auch akustischer Instrumente ähneln. Denn nicht nur die Auseinandersetzung mit dem musikalischen Text, sondern auch diejenigen Fragestellungen, die sich mit den Umständen der Aufführung inklusive der Räumlichkeiten, der Instrumente und der

allgemeinen Situation und ihren Diskursen auseinandersetzen, sind ureigener Teil der interpretatorischen Arbeit.

Gaertner zitiert reichhaltig und sinnstiftend aus der deutsch- und englischsprachigen Literatur. Das Buch ist mit zahlreichen Abbildungen in schwarz-weiß illustriert, die nah am Text bleiben. Der Satz mit seiner übergroßen Schrift ohne Seitenränder hätte allerdings schöner ausfallen müssen.

Sebastian Berweck

F E S T I V A L

pyramidale

17.–19. September 2021, Berlin

»Wer von Ihnen war noch nie in Marzahn?« fragte bei der Begrüßung Festivalleiterin Susanne Stelzenbach das Publikum. Diese Frage weist schon darauf hin, dass der Berliner Bezirk Marzahn-Hellersdorf ein wichtiger Teil des Festivals für Neue Musik und interdisziplinäre Kunstaktionen pyramidale ist. Seit dem Jahr 2002 findet das Festival jährlich in verschiedenen Orten in Marzahn-Hellersdorf statt, und im September dieses Jahres feierte es mit sechs Konzerten unter dem Motto »Transition« sein 20. Jubiläum. In diesem dreitägigen Festival wurden 36 Werke aus dem 21. Jahrhundert (mit nur einer Ausnahme) in fünf Orten des Bezirks aufgeführt.

In den letzten Monaten erlebten wir als Publikum die Probleme der Online-Konzertformate. Trotz der Entwicklung der audiovisuellen Übertragungstechnologie konnten die Streaming-Konzerte nicht als kompletter Ersatz für Live-Konzerte wahrgenommen werden. Aber zugleich auch kam die Frage vermehrt auf, ob es sich wirklich lohnt, ins Konzert zu gehen. Die pyramidale arbeitet seit langem besonders daran, wie die Festivalleiterin im Programmheft erläutert, dem Publikum einen guten Grund zu geben, »in diesen Bezirk zu fahren«. Eintrittsfreie

Konzertangebote und die Auswahl der Veranstaltungsorte sind wohl die grundlegende Strategie dafür. Das Festival sucht immer neue Orte des Bezirks – von sehenswerten Locations wie Gärten der Welt und Schloss Biesdorf über Galerien und Museen bis zu alltäglichen Orten wie einem Einkaufszentrum.

Dieses Konzept zeigte sich dieses Jahr besonders in dem kleinen Performance-Konzert von dem sonic.art Saxophonquartett und Sopranistin Irene Kurka in der Seilbahn über den Gärten der Welt, wobei die langsam am Fenster vorbeiziehende Landschaft und die minimalistisch repetitive Musik von Giordano Bruno do Nascimento ineinander verwoben wurden. Das Festival lockte mit diesem unkonventionellen Ort das Publikum an den Stadtrand. Ein ähnliches Ortskonzept hat das mittlerweile zur Tradition des Festivals gewordene Konzert in der fahrenden Straßenbahn *Tramophonie*: Auf der Sonderfahrt ohne Halt vom Stadtzentrum zum nächsten Veranstaltungsort in der Nähe der Ostgrenze Berlins erleben die Besucher*innen den Alltagsort ganz anders als gewohnt, dieses Jahr durch die monodramatische Performance *Wer sind sie* von Andrea Tralles, gespielt von Nolundi Tschudi, und aufgezeichnete Sätze sowie elektroakustische Klänge bei *Eigentlich wollte ich mir nur ein wenig die Stadt ansehen* von Susanne Stelzenbach. Hier wäre jedoch klanglich noch mehr möglich gewesen, z. B. durch noch komplexere akustische Konstellationen, etwa mit Hilfe von Multikanal-Lautsprechersystemen.

Im Ganzen fehlte dem Festival leider thematische Arbeit. In den Konzerten stellte sich immer wieder die Frage, in welcher Hinsicht die Konzerte und gar das Festival kuratiert wurden. Die Konzerte sind zwar beispielsweise mit »Change« I und II oder mit einem Untertitel »Transition Rumänien – Korea – Deutschland« betitelt, aber eine Beschreibung dazu ist nirgendwo zu lesen. Infolgedessen war in Konzerten der rote Faden des Programms sehr leicht zu verlieren und schwer verständlich, wie das diesjährige Festivalmotto Transition thematisch entwickelt wurde. Mit einer verfeinerten

Konzeptentwicklung auf Gesamt- oder zumindest Konzertebene wären die eigentlich sehr eindrucksvoll gewesenen Aufführungen von AuditivVokal Dresden, sonic.art Saxophonquartett und Irene Kurka noch sinnvoller gewesen.

Eine Ausnahme bildet jedoch das Konzert »Nightmare« – obwohl es thematisch keinen Bezug zu Transition hat. Das 2018 gegründete junge Ensemble Broken Frames Syndicate thematisierte in einer ganzheitlichen Konzeption des Abends den Begriff »Angst« und verwandelte den Raum des Ausstellungszentrums Pyramide in einen inszenierten Albtraum. Ins Konzert einbegriffen waren kreative Licht- und Bühnengestaltung, und durch die abgespielten Texte und Beats in der Zeit zwischen den Werken wurde das Thema Angst literarisch beleuchtet. Dadurch verbanden sich die Werke mit vielfältigen Stilen musikalisch. Auch spieltechnisch arbeitete Broken Frames Syndicate auf einem hohen Niveau, wie z. B. Katrin Szamatulski und William Overcash mit *K* für Bassflöte und Violine von Anna Pospelova zeigten. Und im letzten Programm des Konzerts *Pieces to play once and never again* von Diego Ramos Rodriguez improvisierte das Ensemble nach den musikbezogenen Textüberschriften in der auf Leinwand projizierten Videopartitur, während die Schlagzeugin Yu-Ling Chiu mit einem MIDI-Keyboard elektronische Klänge und geometrische Linien in dieser audiovisuellen Partitur erzeugte. Es ist durchaus möglich zu sagen, dass das Festival mit dem hohen Interaktions- und Einstudierungsgrad dieses Ensembles seinen Höhepunkt erreichte.

Dieses Jahr bemühte sich das Festival trotz seines 20-jährigen Bestehens um Neues, z. B. zwei neue Spielorte (die Seilbahn und das Bezirksliche Informationszentrum BIZ) und 17 Uraufführungen (knapp die Hälfte des Gesamtprogramms). Dabei funktioniert das Balancieren zwischen Erfahrenen und Jüngeren, Stabilisiertem und Unbekanntem. Als Kleinfestival mag sich die pyramidale der Gefahr des In-sich-Kreisens bewusst sein. Aber noch wünschenswerter wäre es gewesen, wenn sich das Festival mehr mit der Bezirksspezifität

beschäftigt hätte. In der Tat gelang sie zum Teil durch die Kooperation mit dem Jugendsinfonieorchester der Marzahn-Hellersdorfer Musikschule und die bezirklichen Spielorte. Aber es gäbe sicher noch mehr Möglichkeiten zu experimentieren, um »sich inhaltlich von den vielen großartigen Festivals aktueller Musik und Kunst in Berlin zu unterscheiden« und »den Berliner Bezirk Marzahn-Hellersdorf einem auswärtigen Publikum näher zu bringen«.

Moonsun Shin

F E S T I V A L

Musik 21 Festival »Realitäten«

9.–12. September 2021, Kulturzentrum
Faust Hannover

Mit der neuen Intendanz von Ole Hübner beginnt beim Musik 21 Festival, das in der letzten Ausgabe noch auf den digitalen Raum ausweichen musste, wieder die Zeit der Aufführungen in Präsenz. Das Motto »Realitäten« bezieht sich dabei nicht nur auf das Live-Erlebnis und schon die Begleitung in den sozialen Medien zeigt, dass es nicht um eine Abgrenzung vom Virtuellen geht. Will man den Eröffnungsabend als Exposition des Festivalthemas verstehen, lässt sich dieses am besten als »Pluralität« umschreiben.

Das Neue Ensemble fügt dem Stück *Kollektiv* von Nicolas Tzortzis den E-Mail-Wechsel bei, der die Entstehung begleitet hatte. Hier, wo die Ensemblemitglieder selbst Leerstellen vervollständigen und Entscheidungen per Facebook-Umfrage getroffen werden, wird Kom(-)ponieren zu einem »Zusammenfügen« im interaktiven Prozess. Die zuvor eröffnete Installation *Synopsis* von John-Robin Bold und Andy Cowling erzeugt einen Klangstrom, der von fragmentierten politischen Reden und Nachrichten bis zum Rauschen und Knistern reicht. Zwar kann die Besucherin die Tonspuren durch drehbare Regler selbst manipulieren, der öffentliche Diskurs

bleibt dabei aber eine eigensinnige, schwer kontrollierbare Polyphonie. In der Performance *Moon* des Kompositionskollektivs Precious Pressure erfahren wir schließlich, dass es die Golden Records, mit denen die NASA 1977 Reden und Musikstücke auf die Reise zu fernen Zivilisationen geschickt hatte, leider nur bis zum Mond geschafft haben. Im Erkunden der bruchgelandeten Menschheits-Leistungen findet ein Alien die (damals auch auf der Erde entdeckte) Technik des Scratching. Nach Episoden zwischen Trash und Pathos, SciFi- und Disco-Ästhetik verkehren sich auch die Grenzen von Musizierenden, Tanzenden, Performenden, bis sich schließlich alle, verführt von den Geigenklängen des Alien, zur neuen Gemeinschaft jenseits unseres Planeten versammeln.

Überall geht es um die Begegnung verschiedener Wirklichkeitsbereiche, genauer um die Frage, wie Medien, soziale Rollen, Bedingungen und Kontexte der Klangerzeugung neu und anders gedacht verknüpft werden können. Die »Realitäten« im Plural erweisen sich als Bekenntnis zur Diversität, zur Kollaboration, zum Hybriden. Der kuratorische Ansatz überzeugt, weil er Freiheitsspielräume eröffnet und Perspektiven freilegt, ohne die Inhalte zu determinieren – natürlich auch, ohne das Gelingen immer zu garantieren.

So füllt die abschließende Performance *The Noise of Germany* des CRISPR.kollektiv die Präsentationsformen populärer Casting-Shows mit den Inhalten Neuer Musik. Unklar bleibt, ob sich die Vermittlung zeitgenössischer Musik nun popkultureller und popularisierender Mittel bedienen will oder ob diese Mittel selbst, etwa Show, Personenkult oder Evaluation der Publikumsgunst, bloßgestellt werden sollen. Wohlfeil bleibt auch der »Realitäts-Check«, der im Konzert des Ensemble Megaphon zwischen den Stücken in Gestalt von Statistiken über den Zustand unserer Welt eingestreut wird, die demnach besser ist, als wir denken (sollen). Und schließlich kreist ein großer Teil des Konzerts des Synthesizer-Trios Lange//Berweck//Lorenz in einer Klanglichkeit, die ihre Faszination bald verliert und die elektroakustischen Experimente

der 70er-Jahre wenig zu überbieten scheint.

Zu den Entdeckungen gehörte das Londoner Ensemble x.y, das auf immer wieder überraschende Weisen Musik, Schauspiel und Performance verbindet. In dem vom Komponisten und Theatermacher Elischa Kaminer entwickelten Programm *Tenebrae* verhandeln die drei Performer*innen auf unterschiedliche Weise Fragen jüdischer Identität, sei es in polemischer Auseinandersetzung mit Luthers Choral »Ein feste Burg«, der in amateurhaften Youtube-Videos immer wieder zugespielt wird, oder als Dreier-Sitcom mit Mitteln des Impro-Theaters. Besonders berührend gerät der mittlere Teil, »Song for Naomi« für Geige und Live-Elektronik: eine Meditation über Gedichtzeilen von Allen Ginsberg und Viola Bittl sowie das Motiv des am jüdischen Neujahr geblasenen Shofars, die eine zarte, die Zeitwahrnehmung entgrenzende Intensität entwickelt.

Eindrücklich endete auch das Konzert »Five Realities« des Ensemble L'art pour l'art mit einem Schlagzeugstück des Ensemble-Mitgründers Matthias Kaul, der bis zu seinem Tod 2020 langjähriger Leiter des Musik 21 Festivals gewesen war. Der Titel *Amadeu Antonio Kiowa* (2000) ist der Name eines 1990 von Rechtsextremen in Eberswalde getöteten Angolaners. Er wird hier zur Grundlage für das klangliche Material, das mit brutalen Schlägen auf eine Snare-Drum konfrontiert wird, ein Stück des Gedenkens und der Erkundung neuer Dimensionen politischen Komponierens gleichermaßen.

Am letzten Festivaltag war mit den Klaviervariationen über *The People United Will Never Be Defeated!* des im Juni verstorbenen Frederic Rzewski noch ein »Klassiker« der politisch engagierten Avantgarde zu hören, ausdrucksstark vorgetragen von Daan Vandewalle. Uraufgeführt 1976 anlässlich der 200-Jahr-Feier der USA bildet das Werk über das chilenische Protestlied *¡El pueblo unido jamás será vencido!* einen Kommentar zur amerikanischen Außenpolitik sowie einen Appell an die Solidarität mit den Unterdrückten in den Diktaturen. Rzewskis Musik reicht in den stilistischen Mitteln von

Atonalität bis Jazz, erweist sich in seinen pianistischen Herausforderungen aber auch als Erbe des romantischen Virtuositentums. Es ist vielleicht kein Zufall, dass dieses Konzert fast am Schluss eines Festivals steht, dessen Beiträge so oft die Realität(en) der Musizier-Situation thematisiert haben: Der Gegensatz zwischen der Protest-Gemeinschaft des Liedtextes und dem heroischen Interpreten-Individuum erscheint nun umso deutlicher. Aber selbst wenn sich die klassische Klaviermatinee und die Veränderung der politisch-sozialen Realität in gewisser Hinsicht widersprechen: Auch der Widerspruch Rzewskis gegen die widersprüchliche Wirklichkeit seiner Zeit wird selbst zur Realität, für die Dauer eines Konzertes jedenfalls.

Konstantin Esterl



B U C H

Hanns-Werner Heister Musik und Fuzzy Logic Springer-Verlag

Hanns-Werner Heister legt hier eine Studie zum Verhältnis von Musik und sogenannter *Fuzzy Logic* (Unschärfelogik) vor und es ist gleich zu Beginn lobend hervorzuheben, dass man nach der Lektüre selbst dann versteht, was dies sei, wenn man nicht wie dieser Rezensent als Dortmunder in der ersten europäischen Metropole der Unschärfelogik aufgewachsen ist.

Aber der Weg dahin! Heisters Schrift umfasst immerhin 724 Seiten im dicht gedrängten

Druckbild eines Verlags, der nicht gerade dafür bekannt ist, neben dem Scheffeln nach Geld auch ein Interesse an guter typographischer Einrichtung zu haben. Überhaupt mutet es seltsam an, ein Buch von Springer Nature nicht als E-Book auf dem Bildschirm zu lesen, sondern in gedruckter Form in den Händen zu halten. Das erhöht die Gewichtigkeit des Niedergeschriebenen, wobei dies angesichts des Themas und verhandelten Materials auch gar nicht in Frage steht: Das Verhältnis von Musik und Fuzzy Logic wird hier in neun großen Kapiteln an so ziemlich jeder erdenklichen europäischen und außer-europäischen Musiktradition aufgezeigt, die beiden aufeinandertreffenden Gebiete beständig gedreht und gewendet, so dass Heisters im Vorwort geäußerte Hoffnung sich bewahrheitet, für Musikforschende und Anhänger*innen der Unschärfelogik gleichermaßen einen Beitrag geleistet zu haben.

Die bisher genannten Kritikpunkte sind zugegebenermaßen allesamt Lappalien und es mag übertrieben sein, sie hier überhaupt anzuführen. Wirklich unangenehm ist es dann aber einen Punkt anzusprechen, der eine Marginalie hätte sein können: die sprachliche Gestaltung. Hier wird ein englischsprachiges Buch von jemandem rezensiert, der sich einbildet gutes Schriftenglisch mit einem amüsanten deutsch-indisch-kroatischen Sprechakzent zu können und davon ausgeht, dass der Verfasser das Englische auch beherrscht, sie beide aber keine Muttersprachler sind. Das folgende ist also mit entschuldigender Miene notiert worden und soll gerade nicht als Urteil über die Thesen des Autors verstanden werden: Dieses Buch ist streckenweise unlesbar.

Heister operiert auf einem Abstraktionsniveau, das dem Gegenstand völlig angemessen ist. Die im Englischen aber ganz und gar unüblichen Satzlängen und Passivkonstruktionen dokumentieren den Gedankengang eines Autors, der auf Deutsch denkt und offenbar versucht, den Argumentationsgang *literally* ins Englische zu übertragen. Ich wage sogar zu behaupten, dass es Stellen in diesem Buch gibt, die nur noch von Deutschsprechenden verstan-

den werden können, weil sonst die Rückübersetzung überhaupt nicht mehr funktioniert. Dieses Manko ist tatsächlich schade, da es vermeidbar gewesen wäre.

Umso wichtiger ist es, die Bedeutung dieses Buchs hervorzuheben. Die im Titel genannten *Dialectics* und der *Artwork Process* deuten es schon an: Heister zeigt sich hier als musikforschender Polyglott, der die sogenannte westliche Kunstmusik, ein in deutschsprachigen philosophischen Traditionen verwurzelt und durchaus auch sozial engagiertes Forschungsprogramm und modernste Naturwissenschaft gekonnt miteinander zu verbinden weiß. Musik erscheint im besten Sinne als System, weil jedes seiner erdenklichen Teile von Heisters Argumentationsgang ergriffen wird. Angesichts des Umfangs und der Zahl an Musikbeispielen wäre es wünschenswert, für die weitere Verbreitung von Methoden der Unschärfelogik in der Musikforschung bei einer zukünftigen Auflage vielleicht eine raffende Zusammenfassung beizufügen, damit sich auch Studierende diesem Thema annehmen.

Patrick Becker-Naydenov

K O N F E R E N Z

Listening / Hearing Internationales Symposium – Bonn Hoeren 20.–23. Oktober 2020, Bonn

Zum Abschluss der 2010 initiierten Klangkunstreihe *bonn hoeren* wurde im Oktober ein viertägiges Symposium im LVR-Landesmuseum in Bonn veranstaltet. Angesichts einer ganzen Reihe illustrierter internationaler Gäste musste man sich fragen: Übersetzt man »Bonn hoeren« nun mit »hearing Bonn« oder doch eher mit »listening to bonn«? Anscheinend wollte man sich alle Optionen offen halten und betitelte die Konferenz kurzerhand mit »listening / hearing«. Was die englische Trennschärfe oder

deutsche Ambivalenz jedoch beinhaltet und wie der verbindend / trennende Querstrich zu verstehen sei, das bleibt auch nach den achtzehn Vorträgen aus zahlreichen Disziplinen unbeantwortet.

Genau wie das »stadtklangforum«, mit dem das Projekt der Beethovenstiftung Bonn vor elf Jahren begann, wird auch dieses Symposium vom Philosophen Gernot Böhme sowie vom ersten Bonner Stadtklangkünstler Sam Auinger eröffnet. Die beiden Vorträge schließen auch inhaltlich einen Kreis, in den die Sound Studies immer wieder geraten, und stecken mit ihren Vorträgen die Weite der Veranstaltung ab: Der Atmosphären-Begriff Gernot Böhmes zielt auf eine ganzheitliche Tönung der Welterfahrung ab, die sich auch in Holger Schulzes Vortrag zu einer Insistenz auf das Sosein der Klänge zuspitzt und in ein emphatisches »Now« der jetzigen Situation mündet. Hören ist hier das gezielte Zuhören des »listening to«. Dieser ausgerichteten Höraktivität kann das »hearing« als Hörvermögen gegenübergestellt werden, das nicht nur unter neurowissenschaftlichen Vorzeichen in eine enzyklopädische Aufzählung dessen mündet, was gehört werden kann. Auch Sam Auinger stellt einen ganzen Katalog von Faktoren des städtischen Klangraums und dessen Wahrnehmungsmodalitäten auf. Hier treffen sich beide Ansätze in einer Versicherung von Vorkommnissen und stoßen an eine Wand von Fakten, die unsere Sinnenwelt entweder »objektiv« verkürzt oder »subjektiv« mystifiziert.

Perspektiven aus Soziologie, Architektur oder Musikwissenschaft vermitteln diese Extreme durch die Historisierung des Hörens. Und doch bleibt der Querstrich beim bloßen »und« im disziplinären Nebeneinander möglicher Hördiskurse. Zu selten stechen dann und wann Gedanken heraus, die das faktische Hörvermögen und die reflektierte Höraktivität auf produktive Weise in Beziehung setzen: Jens Gerrit Papenburg weist auf einen grundlegenden Wandel des geschichtlichen Index von Musikstücken hin, der mit der Dominanz von »Soundfiles« im Streaming einhergeht. In den algorithmischen Vorhersagen von Playlists sei

die Zukunft eine vergangene und in diesem achronistischen Nimbus nur noch der gegenwärtigen (Verhaltens-)Ökonomie unterworfen. Wie eine unbestimmte Zukunft des eigenen Musikkonsums erstritten werden könnte, dazu fehlt es auch ihm an Zeit und Kontext. Eine andere Richtung weist Joseph Clarke, wenn er für die Verhandlung akustischer Gesichtspunkte in der Architektur vor allem ein verbindendes Vokabular fordert. Zuletzt legt Jonathan Sterne mit seiner aktuellen Forschung den Finger in die Wunde und fragt, was in der ständigen Selbstvergewisserung des eigenen Hören-Könnens eigentlich nicht gehört wird. Mit aktuellen Theorien der Beeinträchtigung fordert er eine methodische Bescheidenheit dem eigenen Hörvermögen gegenüber.

Diese wenigen Anstöße lassen das Potenzial aktueller Klangforschung erahnen, wenn sie Hören nicht als Gesamtheit des Hörbaren kartiert, sondern eine Ethik des zu Hörenden entwirft. Spürbar findet dieser Wunsch Widerhall im hohlen Resonanzbegriff Hartmut Rosas, dessen Bindestrich-Emphase eines nötigen »Auf-Hörens« die Abschlussdiskussion dominiert. Doch angesichts der haltlosen Breite des Programms landet man bald wieder auf dem Allgemeinplatz der Dichotomie von Hören und Sehen und den Minderwertigkeitskomplexen des Ohrs. Gerade damit hätte sich das Symposium, anstatt aufzulisten, was zu hören sei, auf das konzentrieren können, was wir nicht hören. Dann würde man dem Hören / Zuhören und der Fluchtlinie des Querstrichs ins Schweigen folgen.

Karl Ludwig

F E S T I V A L

Spor-Festival

8.–11. September 2021, Århus

Seit Anna Berit Asp Christensen und Anne Marquardsen die künstlerische Leitung des Spor-Festivals in Århus 2007 übernommen haben, sind sie von Ideen der Inklusion und Vielfalt getrieben. Gleichzeitig fallen diese Leitfäden einem nicht ins Auge und werden selten weder im Marketing noch im Programmkonzept überbetont. Seit ich das Festival das erste Mal besucht habe (gerade in 2007), wurde immer deutlich gemacht, dass der Fokus auf den einzelnen Werken und Projekten liegt, wodurch Spor sich mit der Zeit zu dem vielleicht vordersten Festival für neue Musik in Nordeuropa entwickelt hat.

Das Festival dreht sich oft um spezifische Themen; manchmal sind sie ausdrücklich, manchmal erscheinen sie eher durch die solide Kuratierung, in der internationale Perspektiven mit einem Dänischen, sogar mit einem lokalen Fokus auf Århus vereint werden. Diese implizierte Kuratierung war nie so stark wie bei der letzten, etwas kleineren, Auflage von 2021, in der ein Thema im Unterstrom floß, das als etwas wie das Selbstbiographische oder das Persönliche genannt werden könnte.

Die Richtung wurde sofort in Christian Winther Christensens Kammeroper *Eating a Man* gesetzt. Eine erste Version dieser Oper wurde beim Spor-Festival 2009 uraufgeführt. Das Thema damals kreiste um das Ritual, einen Menschen zu essen, um ihn nach dem Tod weiterleben zu lassen. Seitdem hat der Komponist eine Familie gegründet und diese Lebenssituation wurde zum erweiterten Hintergrund – ein Fast-Forward-Film vom Alltag der Familie am Essens- und Arbeitstisch wurde gezeigt, der mit dem szenischen Verlauf der schauspielenden Sängerin Clara Stensgaard interagierte, die auch die Mutter der Familie ist und

deswegen quasi autobiographisch agiert. Diese Doppelbeleuchtung schuf eine seltsame Reflexion über Zeit, Verderblichkeit und vielleicht eben Verzicht für deinen Nächsten. Winther Christensens subtile Klangerforschung funktioniert als zurückhaltender Soundtrack, in dem jedes Instrument einen Schatten zu dem Kammerspiel setzt.

Der autobiografische Faden wurde mit dem Akkordeonisten Andreas Borregaard fortgesetzt. Den amorphen Charakter seines Instruments und seine Fähigkeit sich mit demselben szenisch zu inszenieren, wurde deutlich in Louise Alenius Stück *Relationer*. Dennoch geschah es erst in *My favourite piece is the Goldberg Variations* des Komponisten Philip Venables und des Regisseurs Ted Huffman, in dem die Selbstdarstellung unmittelbar persönlich wurde. Ausgehend von Interviews mit Borregaards Mutter wurde im Spiel und Gespräch mit dem Akkordeonisten der Lebenslauf Borregaards Familie vermittelt. Er selbst eroberte die Bühne, agierte und ließ das Instrument atmen, pulsieren, Teil seines Körpers werden und narrative Unterströme bilden.

Meistens werden Komponist*innen von Ensembles porträtiert. Dieses Verhältnis wurde nun in dem, was als ein Porträtkonzert des dänischen Trios NEKo3 beschrieben wurde, umgedreht. Es handelt sich jedoch um ein höchst abstraktes Porträt, das auf viele Arten auf der Sammlung von Gegenständen basiert, über die das schlagzeugsorientierte Ensemble verfügte. Persönlich gestaltete szenische Lösungen mit Bewegungen im Raum trugen ebenfalls zu einem schönen Gesamterlebnis bei.

In dem Zusammenhang erschien das von dem norwegischen Komponisten Trond Reinholdtsens laufende Gesamtkunstwerk *The Norwegian Opra*, in dem er selbst das Gesamtkonzept und alle künstlerischen wie praktischen Entscheidungen selbst trifft, ganz selbstverständlich. Es ist nicht die erste Aufführung dieser Reihe, die ich erleben durfte, und auch dieses mal, war ich verwirrt, was er eigentlich sagen wollte. Bitte missverstehe mich nicht – diese Mischung von Opernhandlung im Film,

kommentiert von irgendwelchen lustigen Figuren im Raum macht Spaß! Das ist grotesk, burlesk, humorvoll; eine verdrehte Mischung von Monthly Python und 1970er Kinder-Fernsehen mit Opernmythologie als Fond, gewürzt mit deutschem Vokabular. Kritik eines Genres? Dekonstruktion als Dekonstruktion? Oder möchte Reinholdtsen einfach ein bisschen Spaß bereiten? Vielleicht das letztere, und dann ist es ihm gelungen.

Ich will nicht sagen, dass ich enttäuscht war, denn meine Erwartungen waren nicht besonders hoch. Allerdings bin ich etwas ratlos über die Naivität und pure Furchtlosigkeit mit der Eva Reiter und das belgische Ensemble Ictus auf den Dekolonisierungszug aufgesprungen sind – ein Thema das seit einigen (nicht vielen) Jahren die Festivalprogramme in ganz Europa prägt. Ein musikalischer Vortrag – Lecture-Performance wie es manchmal genannt wird – erzählt die Geschichte der südamerikanischen Barockmusik, der Ureinwohner*innen des Kontinents und des Missbrauchs durch die Kolonialmächte. Im Großen und Ganzen war es eine gelungene und wirksame Kombination aus Text, neuer Musik und Barockmusik, die von Ictus vorzüglich aufgeführt wurde. Gleichzeitig frage ich mich, ob Teile des Vortrags, vor allem wenn das Publikum gegen Ende in dekolonialem Verhalten unterwiesen wird, aus einem erfolgreichen Projektantrag übernommen wurden. Erfolgreich muss es gewesen sein, denn das Konzert war der Auftakt zu einer Tournee, die diese selbsternannten Conquistadores der Dekolonisierung zu weiteren europäischen Festivals, die Teil des Netzwerks Sounds Now sind, führen wird. Die Geschichte und die Fragen, die Reiter und Ictus behandeln, sind heute allgemein, und ich frage mich, warum sollen wir gerade ihnen zuhören? Was macht ihre Geschichte eigentlich so dringend? Und um auf die Einleitung zurückzukommen: Dies war ein Beispiel für das, was das Spor-Festival normalerweise nicht tut, nämlich einfältig und missionierende Plakatkunst den Zuhörer*innen anzubieten. Weil ihre Stärke, die trotz allem der bestehende Eindruck auch

bei dieser Auflage des Festivals war, kann mit dem Motto zusammengefasst werden: Show, don't tell.

Andreas Engström



C D

Mark Barden
Anatomy

Clara Iannotta
Earthing

Edition zeitgenössische Musik / Wergo

Die zwei der letzten CDs der Edition der Zeitgenössischen Musik bringen Porträts von zwar noch jungen, aber schon etablierten Komponist*innen, deren Musik keine neue Impulse zeigt. Clara Iannotta und Mark Barden setzen die gute alte Geräuschmusik fort.

Die in 2020 verlegte CD von Iannotta enthält ihre vier Quartette. Gespielt vom phänomenalen JACK Quartett, lassen sie sich als ein vierteiliges Meta-Quartett begreifen. Alle Kompositionen klingen recht ähnlich und erst bei genauerem Hinhören bemerkt man diskrete Unterschiede.

Iannottas Musik ist aus der Stille, dem Geräusch und dem Gemurmel geboren. Sie vermeidet deutliche Gesten und starke Kontraste. Der Klang des Quartetts ist Lachenmann-artig verfremdet. Für das Ohr ist es schwer zu erkennen, wie die Klänge erzeugt werden bzw. welche Instrumente gerade spielen. Einfacher ist es zu bestimmen, woher diese Klänge kommen.

Clara Iannotta ist zweifelsohne Italienerin. In ihren Quartetten hört man die rauen, knurrenden Klänge von Pierluigi Billone (*You crawl over seas of granite und Dead wasps in the jam-jar (iiii)*), den Umgang mit Elektronik, verschwimmende Konturen und den fließenden Klangraum von Luigi Nono (*You crawl over seas of granite*) und bisweilen auch die zarten Flageolettklänge und die Lautmalerei von Salvatore Sciarrino (*A Failed Entertainment*).

In dem Meta-Quartett könnte *A Failed Entertainment* als Scherzo dienen. Hier passiert am meisten, es gibt Humor und Licht. In den übrigen Quartetten herrscht eher Dunkelheit und Statik. Iannotta kreierte gerne fließend wellende Klangfläche. Im Albumkommentar liest man, dass sie sich die Unterwasserwelt, die Ozeane und ihr Leben in der Tiefe vorstellt.

Das musikalische Porträt von Mark Barden ist nicht so deutlich und kohärent. Das in 2021 verlegte Album beinhaltet sieben Kompositionen für verschiedene Besetzungen. Im Kontrast zu Iannotta, bewegt sich der Amerikaner zwischen den Extremen: von kataleptischer Erstarrung (*personæ*) bis zu neurotischer Hyperaktivität (*cleft, Études 1–3*); von Reduktionismus (*lamentoso*) bis zu Komplexität (*Veil, Études 1–3*); von Klangkomposition und instrumentalem Noise (*aMass*) bis zu instrumentalen Arabesken (*Veil*) und Zitaten aus der Klassik (*On Affect and Nostalgia* (einer der drei Etuden)); von Solo (*Veil*) bis zu Orchester (*anatomy*).

Der Titel des letzten Stücks (und des ganzen Albums) *anatomy* für Schlagzeug solo und großes Orchester betont das Interesse des Komponisten für die körperlichen Aspekte der Musik, ihres Entstehens und Hörens. Beim Komponieren bedeutet das vermutlich kleinste Haarspalterei, beim Hören nicht selten Leid. Die Musik erfordert ein hohes Maß an Aufmerksamkeit, Konzentration und auch guten Willen. Beim Hören helfen wird eine gute Tontechnik, wie ein akustisch gedämpfter Raum oder Kopfhörer.

Sowohl bei Mark Barden als auch bei Clara Iannotta spürt man das Lob auf das aufmerksame und tiefe Zuhören, aufopfernd und ernsthaft. Die beiden Komponisten sind in ihrer

künstlerischen Arbeit ohne Zweifel sehr professionell, wählen jeden einzelnen Ton sorgfältig aus und achten darauf, dass die Musik die Grenze ihres raffinierten Avantgarde-Stils nicht überschreitet. Ihre Bemühungen kann man sowohl schätzen als auch ablehnen. Beim Hören soll man das in Betracht ziehen: beide CDs sind für die Unentwegten empfohlen.

Monika Pasiecznik

F E S T I V A L

Festival für Immaterielle Kunst

11.–12. September 2021,
Kampnagel Hamburg

Immaterielle Kunst. Darum soll es gehen beim Festival. Zeitgenössische Musik und Performancekunst stehen im Fokus. Kunstformen also, die ihrem Wesen nach ja eher nicht-gegenständlich sind. Musik und Bühnenkunst sind ohnehin sich in der Zeit verflüchtigende Medien. Ich frage mich also im Vorfeld, was mich erwartet, was das Immaterielle der Performances sein könnte. Dass der Begriff »immateriell« diverse Bedeutungen haben kann – von körperlos, nicht-stofflich, geistig, fiktiv, ideell, bis hin zu abstrakt und theoretisch – macht die Sache nicht leichter, aber doch inspirierend. Ich bin gespannt.

Nach dem Auftakt 2020 in der Elbphilharmonie ist diesmal die Kulturfabrik Kampnagel der Austragungsort. Dass die Performerin Frauke Aulbert das Festival initiiert hat, lässt mich schon ein bisschen ahnen, welche Künstler*innen und Musiker*innen sie als Kuratorin eingeladen haben könnte, steht sie doch als Sängerin für große Experimentierfreude, nicht nur stimmlich, sondern auch in ihrem Agieren auf der Bühne. »Wenn verschiedene Kunstsparten aufeinandertreffen, findet man oft ähnliche Begrifflichkeiten, wie z.B. »Ich habe das Bühnenbild komponiert« oder »Ich habe die Musik choreografiert«. Ich möchte Musiker*innen und

Künstler*innen zusammenbringen für einen Austausch.« erklärt Aulbert im Interview.

Den Auftakt macht an diesem Samstagabend im September Janneke van der Putten. Die Musikerin aus Rotterdam ist studierte Textildesignerin. Mit einer ›zweiten‹ Haut, mit in Stoff eingenähten Lautsprechern, wird sie später noch den Raum erkunden. Doch zur Einstimmung auf das Festival darf das Publikum erst einmal sich selbst und den Raum erfahren: Mitmachen. Immer ein probates Mittel, bei diesem offenen und zugewandten Publikum ein Selbstläufer. Angeleitet von Janneke van der Putten imitiert es im dunklen Raum bereitwillig und kreativ einen langsam erwachenden Urwald. Zunehmend lauter werdende Geräusche, bewusstseinsweiternd und räumlich: Die perfekte Vorband für Jessie Marino, die anschließend mit einem quirligen Cut-Up aus stilisierten Sprechrollen auftritt. Als Idee nichts Neues, sagt sie selbst. Doch sie beherrscht die schnellen Rollen- und Lagenwechsel vortrefflich, und Marinos Stärke ist zweifelsohne stimmliche Variabilität gepaart mit großer Bühnenpräsenz.

Bei vielem, was an diesem Wochenende auf Kampnagel gezeigt wird, spielt neben der Bühnenpräsenz das technische Gerät eine wichtige Rolle: Delay-Pedale, Zuspieler, Effektgeräte, audiovisuelle Instrumente. Alle ermöglichen den Performer*innen, die Show alleine zu gestalten. Bei der diskoähnlichen, von Loops und Layern geprägten 80er-Show der Künstler*in Thordis kommt sogar die Nebelmaschine zum Einsatz. Viola Yip tritt mit einem selbst gebauten Licht-Instrument auf, das sie wie ein DJ über ein Steuerungsboard bedient: Das Flackern pampelmusengroßer Glühbirnen vermischt sich mit dem Geräusch klickender und brumrender Relais. Bei der Flamencotänzerin Anna Natt läuft ein schemenhaftes Video im Hintergrund. Gegen Ende ihrer auf die untere Körperhälfte reduzierten Performance, in der sie in einem fiktiven Stierkampf sowohl den Torero als auch den Toro darstellt, erzeugen Musik und aufheizende Stimmenrufe ein Mehr an Spannung.

Allen etwa halbstündigen Performances ist eigen, dass sie viel Wert auf Nuancen legen und auf vielfältige Assoziationen abzielen. Immateriell im Sinne von frei, schwer zu fassen, nicht definiert. Aber auch mit dem unverkennbaren Anspruch, selbst nicht auf etwas festgelegt werden zu wollen. Trotzdem überzeugend, weil jede Performance eine intensive Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper und den Mitteln darstellte.

Chantal Nastasi

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

COLLECTIVE; Opus 135

2.–3. Oktober 2021, Villa Elisabeth,
Berlin und Online

Anlässlich des 250. Geburtstags von Ludwig van Beethoven startete die Projektreihe *The other Beethoven(s)* des Goethe-Instituts im Rahmen von BTHVN 2020. Pandemiebedingt noch im Jahr 2021 feierten internationale Musiker*innen und Künstler*innen das Jubiläumsjahr mit mehreren Projekten, deren Schwerpunkt nichteuropäische Perspektiven auf Beethoven sind. In diesem Zusammenhang suchte der in Teheran geborene und in Berlin lebende Komponist Amen Feizabadi »Elemente zu Beethoven im kollektiven Gedächtnis der iranischen Gesellschaft«. Und nach dieser Recherchephase entstand das Musiktheaterprojekt *COLLECTIVE; Opus 135* in Zusammenarbeit mit dem Sonar Quartett, der Tänzerin Ines Konietzko-Fischer, der Schauspielerin Elham Korda, der Mezzosopranistin Claudia von Hasselt und dem Videokünstler Ali M. Demirel.

Der Bezug dieses Projekts zu Beethoven war schon beim Einlass in den Saal spürbar: Im Windfang fand man eine Partitur von *Fidelio* auf dem Notenpult, und von der Empore herunter klang Beethovens unvollendetes Duo für Violine und Violoncello. Auch das im Titel genannte letzte Streichquartett Beethovens

op. 135 war in vielen Momenten der Aufführung in Abschnitten zu hören. Aber auf der Gesamtebene spielt das Schaffen des Jubiläumskomponisten eine dienende Rolle. Das Projekt richtet seinen Fokus eher auf das wohl aus der Gehörlosigkeit Beethovens entwickelte Thema Fremdheit, das von physischer Einschränkung ausgehend in mehreren Szenen aus Musik, Erzählungen, Medien und Performances auf die kulturelle und politische Ebene erweitert wird.

Im Zentrum des Narrativs steht die gehörlose Tänzerin Ines Konietzko-Fischer. In den Szenen ist sie als fremd dargestellt, indem sie die physische Einschränkung und Ausgrenzung mal tänzerisch, mal szenisch und auch mal mit der Gebärdensprache präsentiert. Schon vor dem Beginn, während die Besucher*innen noch ihren Platz suchen, steht die Tänzerin auf der Bühne und blickt starr in die Luft wie eine leblose Statue – wohlgemerkt, ein Beobachtungsgegenstand. Diese theatralisch angelegte Trennung zwischen der beobachteten Fremden und Beobachtenden und die Einschränkung werden mit dem Beginn der Szene durch die quadratförmigen Neonlichter am Bühnenboden symbolhafter und eindringlicher. In diesem engen unsichtbaren Glaskäfig versucht sie vergeblich, mit der Gebärdensprache und dann durch Bewegung nach außen zu kommunizieren, bis sie ärgerlich und verzweifelt wird. Die Spannung lässt erst mit einem Wiegenlied der Mezzosopranistin Claudia van Hasselt und einer auf Persisch gesprochenen Erzählung über Tanz und Stimme von der iranischen Schauspielerin Elham Korda nach.

Etwa in der Mitte des Abends scheint es, dass die Tänzerin nicht mehr komplett ausgegrenzt wird und das Kommunikationsproblem gelöst wird, als sie ganz friedlich die Brust der Sängerin berührt, durch die sie die Vibration des Klangs spürt und nachsingt. Aber bald beginnt ein neuer Konflikt. Die Schauspielerin und die Mezzosopranistin fragen zweifelnd, ob man sich wirklich versteht. Nun kommt die Rolle des Streichquartetts in den Vordergrund: In der folgenden Szene spielt das Sonar Quartett

mit verbundenen Augen, während die Videos auf der Leinwand gezeigt werden, in denen meist Flüchtlinge zu sehen sind. Unter anderem wiederholt sich das Video vom Flughafen in Kabul, das im letzten Sommer schockiert hatte. Und in einer anderen Szene ignoriert das Streichquartett andauernd, was die Tänzerin zu ihm auf Gebärdensprache zu sagen hat. So verkörpert das Streichquartett den ignoranten Gegenpart der aktiv nach einer Kommunikationsmöglichkeit suchenden Darstellerinnen. Dadurch stellt das Werk die gleichgültige Haltung gegenüber dem Fremden kritisch infrage.

Die Versöhnung kommt endlich, aber auf eine unerwartete Weise. Die Tänzerin bringt eine Videokamera auf die Bühne und nimmt damit die Zuschauenden und die Musiker*innen des Streichquartetts auf, die im Zuschauerraum verstreut die verstimmten Töne von Beethoven spielen. Das ist sowohl eine gezwungene Beteiligung als auch ein gezwungener Rollentausch – das nun umgekehrt beobachtete Publikum und das Streichquartett werden plötzlich aus ihrer scheinbar neutralen Komfortzone gerissen und an die Stelle der Tänzerin versetzt. Noch direkter macht es die Schauspielerin mit ihrem Text: »You, sitting there and listening, I believe, or at least I'd like to, that you notice me, you listen to me, and you understand me«. Nach einem vorher aufgezeichneten Gespräch zwischen der Tänzerin und dem Komponisten tanzt sie vor dem Streichquartett wie eine Dirigentin, die Bewegungen sehen harmonisiert aus, der Saal wird komplett dunkel ... so ist das etwa einstündige Musiktheater vorbei.

Das Werk hat eine klare Aussage mit einem interessanten Konzept. Die Einschränkungen und Ausgrenzungen sind auf verschiedene Weise – vor allem mit den visuellen Elementen wie Videos, Lichter, Untertitel und die visualisierte Schallwelle für hörgeschädigte Menschen – wahrnehmbar und erlebbar dargestellt. Das wirkt nicht nur künstlerisch, sondern auch aufklärend. Es ist auch interessant, dass das Projekt von Beethoven zu dieser weit entfernten Thematik gelangte. Aber es ist gleichzeitig aus demselben Grund fragwürdig, ob das

Musiktheater wirklich eine nichteuropäische Perspektive auf Beethoven bietet. Der rote Faden ist nicht übersehbar, welche Elemente zu Beethoven der Komponist im iranischen Kulturkreis fand und wie er aus den gefundenen Elementen das Konzept für das Musiktheater entwickelte. Außerdem funktionieren Beethovens Werke – einschließlich des im Titel genannten Opus 135 – im Werk fast als (klingende) Bühnenrequisiten, die eine bestimmte Stimmung schafft. Trotzdem lässt sich die Interpretationsmöglichkeit nicht ausschließen, dass Beethoven als Randerscheinung an sich eine dezentralisierte Perspektive ist.

Moonsun Shin

F E S T I V A L

Klangwerkstatt

5.–14. November 2021, Berlin

Nachdem die 30-Jahre-Jubiläumsausgabe im November 2020 ohne Publikum stattfinden musste, hatte es die Klangwerkstatt 2021 glücklicher getroffen. In einer Reihe von Konzerten und Events im Kunstquartier Bethanien konnte sie die zahlreichen Facetten der Neuen Musik-Szene Berlins zeigen, von der neuesten Generation bis zu den etablierten Klassikern.

Im Zentrum des Festivals standen Lautsprecher. Haben diese uns als wichtiger Teil unserer Lockdown-Erfahrung durch die Pandemie begleitet, kehrten sie nun zurück in den Konzertsaal – nicht als Medium der Klangübertragung, sondern als Instrument selbst. So präsentierte gleich die erste Veranstaltung ein Programm elektroakustischer Musik: Das Berliner Lautsprecherorchester stellte Werke von Studierenden der Kompositionsklassen der Universität der Künste und der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin neben zwei Uraufführungen von Hanna Hartman und Malte Giesen. Das Orchester bestand dabei aus normalen Studiomonitor- und PA-Lautsprechern sowie

aus Lautsprechermembranen, die an verschiedenen Oberflächen wie Musikinstrumenten, Metallplatten und Alltagsgegenständen befestigt waren. Am zweiten Abend war dann ein Mehrkanal-Arrangement von Terry Rileys *Persian Surgery Dervishes* von Sébastien Vaillancourt und Wolfgang Heiniger zu hören. Die wieder an Metallplatten befestigten Lautsprechermembranen schwingen mit einigen der Frequenzen des Orgelparts mit und verliehen dem Erlebnis so eine greifbare Komponente, die die charakteristischen Töne der reinen Intonation hervorhob.

Am Samstag führte das Kreuzberger Klarinetten-Kollektiv Martin Suppers neuestes Stück *huit* für acht Klarinetten und einen Oktaeder-Lautsprecher auf. Zwischen dem umherwandernden Klarinettenspieler und dem ins Auge springenden Lautsprecher, der durch psychoakustische Kunstgriffe den Eindruck virtueller Klangquellen erzeugte, gelang es dem Werk, die von den Klarinetten vorgegebene Monotonie einer homogenen Klangpalette zu überwinden, obwohl auch die klanglichen Komponenten des Tonmaterials eher einfach waren: weißes Rauschen und voraufgenommene Samples von Klarinetten. Schade war, dass das Publikum, ob es wollte oder nicht, während der Aufführung stillstehen musste; profitiert diese Art von Stück doch normalerweise von einer ›installativen‹ Erfahrung, bei der das Publikum auch aktiv die verschiedenen Perspektiven der Klangwahrnehmung im Raum erkunden kann.

Am zweiten Freitag des Festivals nutzte Sirje Viise das Foyer des Kunstquartiers als installative/performative Bühne: ihre stimmlichen Beschreibungen der Foyerlandschaft wurden von voraufgenommenen Samples und Feldaufnahmen verstärkt. Das Essener Ensemble S201 rundete den Abend mit einem erfrischenden Programm ab, das nahtlos zwischen verschiedenen Genres navigierte, von performativen Taktiken in Ricardo Eizirikis *junkyard piece IIIb – pocket version* bis hin zu ›traditionellen‹ Ausdrücken in z. B. Farzia Fallahs *Ausgedehnter Augenblick*. Tamon Yashima, Mitbegründer und

Mitglied des Ensembles, präsentierte sein Stück *Rohöl und summende Apparate*, in dem er mit einem offenen Audiokabel an jeder Hand auftrat und dirigierte. Durch Berührung der Kabel mit seinen Daumen erzeugte er Klänge und verarbeitete diese mit analogen und digitalen Mitteln.

Dass der Idee der Klangwerkstatt die Ideale von Partizipation und Gemeinschaft zugrunde liegen, wurde auch in dieser Ausgabe deutlich, vor allem in den ambitionierten Veranstaltungen des Ensembles KNM Berlin. Unter dem Motto »Music for the People« präsentierte das Ensemble zusammen mit dem KNM campus ensemble (der lokalen Amateurabteilung) Werke von Jessie Marino, Ana Maria Rodriguez und Eliav Brand. Marinos auf Performance basierendes Stück enthielt theatralische, choreografische und multimediale Elemente und nutzte zufälligerweise auch Klinkenkabel als Klangquellen. Rodriguez' Stück *D&S*, das verstärkte Pappkartons als Material für Instrumente wiederverwendete, wurde von den campus ensemble aufgeführt, während Brands *Music for (absolutely all) the people* die Idee der Universalität und Brüderlichkeit durch performative Plunderphonics reflektierte. An *Together Apart Revisited* waren das im Vereinigten Königreich ansässige CoMA All Commers Orchestra sowie Mitglieder von KNM und des campus ensembles beteiligt. Mit mehr als 30 Mitwirkenden auf der Bühne präsentierte das Konzert Stücke von Joanna Bailie, Alexander Campkin und Stefan Streich. James Saunders entwickelte ein Improvisationsspiel, bei dem einzelne Aktionen den Verlauf des Stücks drastisch verändern.

In ähnlicher Weise präsentierte Progress-, das Festivalensemble, unter der Leitung der Blockflötistin Sylvia Hinz ein Programm, in dem Spiel und Improvisation mit multimedialen Elementen verschmolzen. So zum Beispiel bei *dauernd*, einer kollektiven Komposition, die eine Videopartitur aus farbigen Tieren, die sich zufällig über den Bildschirm bewegten, verwendete, oder bei der grafischen Partitur von Julia Schramms Stück *(un-)Holde*, das auf

expressionistisch anmutenden Gemälden basierte und bei dem die Mitglieder des Ensembles im Zuschauerraum verteilt auftraten.

Am letzten Tag des Festivals präsentierte das georg katzer ensemble Stücke junger in Berlin lebender Komponist:innen und das Ensemble Compas zusammen mit dem Tenor Kim Schrader ein Programm über Musik im Exil, darunter auch Werke der Komponistin Ursula Mamlok. Die Flötistin Malin Sieberns konnte bei diesen ihre technischen Fähigkeiten, die im ganzen Raum des Bethanien nachhallten, unter Beweis stellen. Es war ein nüchterner Abschluss, bei dem der Lautsprecher die bemerkenswerteste Abwesenheit des Nachmittags war.

Auch wenn ich denke, dass der Fokus auf den Lautsprecher als Symbol für den Wandel der Musik hin zu einem medialen Phänomen deutlicher hätte ausfallen können, lieferte die Klangwerkstatt einmal mehr ein Festival voller Teilhabe, Gemeinschaftsbildung und Optimismus für die kommenden Generationen von Interpret:innen und Komponist:innen neuer Musik. Mehr als zuvor verdeutlichte das Festival die Bedeutung des Aufführungsraums als Ort der Begegnung und stellte die Vorurteile gegenüber medialen Klanggebilden in Frage. Die Stärke der Musik liegt in ihrer sozialen Dynamik, die zwischen Komponist:innen, Interpret:innen, Techniker:innen, Produzent:innen und Publikum entsteht.

Nico Daleman

F E S T I V A L

Frau Musica Nova

15.–22. November 2021, Köln und Online

Mit den Anfängen ist es so eine Sache. Sie machen gerne vergessen, dass sie die andere Seite eines Endes sind. In zukunftsweisender Kunstproduktion wie dem jährlich in Köln stattfindenden Festival Frau Musica Nova aber dreht sich alles um Kontinuität und Durch-

lässigkeit, gegenwärtig insbesondere von Genre- und Gendergrenzen. So ist es kein Wunder, dass nicht nur das Festival als Ganzes – gemäß dem diesjährigen Motto »Less reality!« – zunächst rein digital startet, sondern auch das erste Konzert am zweiten Festivaltag einen fließenden Beginn sucht.

Zu einem farbig an- und abschwellenden Kammerton betritt man die kleine Arena der Bühne im Alten Pfandhaus, über die kreuz und quer lange Saitenstränge durch den Raum gespannt sind. Klingende Barrieren, die in der übergreifenden Choreografie von Heinrich Horwitz immer wieder über- oder unterschritten werden und in diesem Programm um Geschlechterfragen der Neuen Musik bildliche Eingängigkeit erlangen. Nach einigem Geplänkel gibt dann doch ein rockiges Signal auf E-Gitarre und Drumset den Startschuss zum Stück *Goldwaage*. In Abendkleid und Vollbart legt Hans Unstern darauf »all seine Worte« und kalibriert sie auch mit Wünschen und »Buchstäblich«. Die abgewogenen Einheiten werden in einer kreisenden Kadenz verrührt und in der dritten Strophe darf auch das Publikum mit einigen auf Holzbretter gespannten Saiten – pling plong – in den Song einstimmen.

Nicht nur die Grenze zum Publikum, auch die zwischen den einzelnen Stücken wird durch feine elektronische Intermezzi von Katharina Pelosi verwischt. Mit Klangmaterialien von Webstühlen treibt sie das Ensemble Garage zu rhythmischen Ostinati an, deren nicht immer ganz präzise Ausführung an eine Jamsession gemahnt. *Stimme* heißt der Song und Hans Unstern exponiert sie zerbrechlich zwischen den Registern. Dennoch steht auch hier vor allem der Text im Vordergrund, wenn von der »Stimme seiner Körperin« gesungen wird, »that doesn't hide the glitch« und wir in wendungsreichen Wortspielen vom Regen und Blitz zur Heldin Donna Haraway gelangen. Die ruft auch Katharina Pelosi in »What knots knot knots« auf, wenn sie solche Teekesselchen mit markanten musikalischen Gestalten verknüpft, um auf beiden Seiten der Grenze zu spielen. In loser Improvisationsanweisung schwingen Mottos

wie »what matters when matters matter?« den Meta-Zaunpfahl und erweitern die Jamsession um einen Poetry Slam.

Klanglich und konzeptuell reicher nähert sich Neo Hülcker in *Larynx* dem menschlichen Stimmapparat. Berührend ist die gebrochene Verkörperung einer klassischen Arie, die blechern aus einem kleinen Lautsprecher tönt, den die Bratschistin Annegret Mayer-Lindenberg im Mund hat und aus deren fremder Stimme sie theatralisch überzogene Wah-Wah-Effekte formt. Die süßliche Melodie wird von der Geigerin Akiko Ahrendt unvermittelt niedergegröht. Dann dreschen die Musikerinnen mit Bögen auf die große Harfe im Raum ein, bevor sie mit stummen Grimassen und kurzen Akzenten ein vielköpfig vielstimmiges Wesen bilden. Doch solche klanglichen Konfrontationen werden in der sichtlich harmonischen Choreographie des Ensembles sogleich wieder abgerundet: Zum Schluss dürfen alle nochmal in der Akkordwolke von *Goldwaage* schwelgen, bevor der Abend mit einer – erschreckend wackeligen – Rock-Geste endet wie er begann.

Auch das zweite und letzte Konzert, die bereits 2019 bei der MaerzMusik in Berlin uraufgeführte Vocal-Movement-Performance *the then + the now = now time* von Elaine Mitchener, beginnt fließend. Die Künstlerin betritt bei brennendem Saallicht die Bühne im Kulturbunker Mülheim und blickt unverwandt lange ins Publikum. Kleinste Zuckungen der Glieder könnten auf Träume hindeuten, doch die Augen sind weit geöffnet. Langsam verlöscht jegliches Licht. Erst in dieser Nacht erhebt sich die Stimme und schält aus einem Ton, einzelnen Glissandi, Presslauten und Knarzeräuschen vereinzelte Worte. Vom Körper ausgehend werden sie wiederholt, gespalten, betont, unbetont, in koloraturhafte Melismen gedehnt und zu schneidenden Attacken geschürzt, um wieder in Körperwindungen über- und den Atmosphären des gut balancierten Zuspiegels aufzugehen.

Text und Sprache bleiben hier nicht auf einer allseits runden Oberfläche, sondern demonstrieren Brüche, Kanten und Wunden. Denn vor allem schenkt Elaine Mitchener als »Stim-

menarchitektin« – wie sie sich bezeichnet – nicht immer nur den eigenen Worten ihre Stimme. Bestimmender Moment der Performance ist das Tondokument einer anklagenden Rede im britischen Parlament, die schneidend nach der genauen Zahl der Opfer der Kolonialherrschaft in der Karibik fragt. Doch nicht nur vom Band kommen Zitate, auch in den von Mitchener gesprochenen, gesungenen, verkörperten Texten blitzen Billie Holiday, Sojourner Truth und immer wieder Walter Benjamin auf. Dessen Thesen zur Geschichte erhellen den eigenartig verkehrten Beginn der Performance: dem Schlaf mit weit geöffneten Augen ist ein Erwachen entgegengesetzt, dessen Traumbilder Bruchstücke einer unterdrückten Vergangenheit zu schockhaftem Eingedenken aktualisieren. Diese scharfkantigen Trümmer verkörpert Mitchener bis zur Erschöpfung und darüber hinaus. Mehr als die ausgetretenen Schwellen des ersten Konzerts sind es die Brüche, die hier Grenzen der Gegenwart überschreiten.

Eingefasst werden beide Ereignisse vom digitalen Format des »eccentric listening«, in dem man für je eine halbe Stunde musikalischen Fundstücken von Sofia Jernberg, Laure M. Hiendl und Midori Hirano zuhören kann. Auch wenn viele der dunkel-lasziven Tracks den alternativen Genremix eher aus Selbstzweck anrühren, scheint das Konzept von Listening Sessions angesichts derzeitiger Produktionswut durchaus nachhaltig und bietet viel Raum für Entdeckungen und Verbindungen. Vor allem Laure M. Hiendl erschafft mit kleinen Beobachtungen und Gedanken eine gemeinsame Hörerfahrung, die viele Türen öffnet und das Festival in den privaten Raum eintreten lässt. Wie der Schleim des Schriftzugs hält Frau Musica Nova so die Balance zwischen zerfließender Offenheit und scharfen Linien – schwingende Grenzen.

Karl Ludwig

K O N Z E R T

Klangparcours am Waldsee – Nacht & Tag

10. & 12. September 2021,
Freiburg im Breisgau

Der Waldsee wurde Ende des neunzehnten Jahrhunderts angelegt und liegt im gleichnamigen Stadtteil im Südosten Freiburgs. Obwohl er so aussieht, als ob er in den Tiefen des Schwarzwaldes liegt, ist das Stadtzentrum nur wenige Minuten entfernt. Seit 2016 organisiert der Freiburger Verein für Neue Musik Mehrklang jährlich den Klangparcours am Waldsee, der die Besucher dazu einlädt, den Raum zu erkunden, während an verschiedenen Stationen Performances präsentiert werden.

Die Veranstaltung fand in ihrem üblichen zweitägigen Format statt: einmal nachts und einmal tagsüber, jeweils mit sehr unterschiedlichen Atmosphären, die ihren eigenen Zauber hatten. An beiden Tagen gab es drei Durchgänge mit jeweils leicht verändertem Programm, so dass jeder Durchgang ein einzigartiges Konzert war. Im Fokus stand fünf Uraufführungen von Mitgliedern des neu gegründeten Composers Collective Linz aus Österreich: Batya Frenklakh, Jorge Gómez Elizondo, María Pérez Díez, Tania Rubio und Jorge Villoslada Durán.

Auf der Wiese hinterm Eingang begrüßte *About Inflections and Reflections* von María Pérez Díez die Gäste. Das Publikum versammelte sich um Christof Löser, den Dirigenten des Landesjugendensembles Baden-Württemberg (LJE), und einer Gruppe von Streichern. Als sie zu spielen beginnen, scheinen die Echos und Resonanzen plötzlich allzu präzise zu sein: Einige Meter entfernt sind Schlagzeuger und Blechbläser so postiert, dass sich das Publikum in einem Surroundklang befindet.

Die Schaffung einer In-situ-Erfahrung scheint ein gemeinsames Ziel aller Stücke zu sein,

jedes auf seine Weise. Tania Rubios *Die Stimmen der Bäume* für Blas- und kleine Schlaginstrumente platzierten viele Musiker rund um den ganzen See herum. In ihrem Stück, von Mitgliedern des LJE gespielt, sind die Klänge sehr diskret und doch präsent und verschmelzen fast vollständig mit der Umgebung. Rubio schuf eine Atmosphäre der Kontemplation und Meditation, auch für die Darsteller, von denen ein hohes Maß an Konzentration und drei Ebenen des Zuhörens verlangt wurden: sich selbst, lokal und global.

Auch Jorge Villoslada Durán gelang es in seinem Stück, die Grenze zwischen Umwelt und Klangintervention zu verwischen. In *MYCEL* präsentiert der Komponist eine konzeptionelle Erfahrung: So wie das Myzel diskret wächst, unsichtbar für unsere Augen, verzweigt sich der Klang des Stücks vom Publikum aus in den Wald, in dem die Performer verborgen waren.

Batya Frenklakhs *Indie Waldsee* hingegen postierte das Ensemble in einer langen Reihe entlang des Weges. Während Löser das Ensemble ausdrucksstark führte, entstand ein musikalischer Korridor, der sowohl visuell als auch musikalisch faszinierte. Noch erstaunlicher war es, die Aufführung von der anderen Seite des Sees zu hören, fast so, als ob es sich um ein anderes Stück handelte.

Auch der See wurde zum kompositorischen Material. *Verspiegelte Boote* von Jorge Gómez Elizondo führt die Musiker mit zwei Tretbooten auf den See und erkundete den Dualismus auf verschiedenen Ebenen. Die Boote sind jeweils mit Posaune und Schlagzeug besetzt. Zuerst fahren sie in die Mitte des Sees, dann in entgegengesetzte Richtungen, um sich dann wieder in der Mitte zu treffen und zur Anlegestelle zurückzukehren. Es klingen Glissandi, die in einem Zusammenhang mit der Choreografie der Boote stehen, gleichzeitig drehen sich die Spieler und Spielerinnen und schicken den Klang in verschiedene Richtungen, während sich die Boote immer wieder spiegeln und durch die Spiegelung auf dem Wasser eine fast surreale Atmosphäre erzeugen. Wenn sie in entgegengesetzte Richtungen fahren, nimmt

die Spannung ab; wenn sie aufeinander zukommen, nimmt die Spannung zu. Der Höhepunkt wird erreicht, wenn sie sich von Angesicht zu Angesicht begegnen und der Klang bis zum Ufer vordringt, wo Wasser- und Posauenklänge aus versteckten Lautsprechern das Publikum umhüllen. Dieses Stück erreicht eine intensive Erfahrung des Ortes, der Entfernung und der visuellen und musikalischen Elemente auf der Basis von Gleichgewicht, Symmetrie und Spannung.

Rückblickend erscheint die sechste Ausgabe des Klangparcours am Waldsee wie ein Traum. Die sorgfältige Gestaltung des Konzerts machte die Veranstaltung nicht nur zu einer Aneinanderreihung von Stücken, sondern zu einem Erlebnis, das mit den unkontrollierbaren Aspekten der Umgebung verwoben war.

Natalia Neira Nieto



C D

Peter Ablinger
Against Nature
Kairos

An den Mond
Inexhaustible Editions

JETZT. JETZT. JETZT. In unregelmäßigen Abständen schallt dieses Wort aus meiner Bluetooth-Box. JETZT. Nach vierzig Sekunden ist Track 1 vorbei. JETZT. Dieser unregelmäßige Puls wird von einer Flöte übernommen: ein

Ton, noch ein Ton, und wieder einer. Immer die gleiche Tonhöhe. Da sind wir schon bei Track 2. Track 3: eine neue Tonhöhe. Herrlich langsam und strukturiert wird das aufgebaut. Und obwohl so wenig los ist, wird es nicht langweilig. Das Zuhören wird zum Kompositions-Workshop.

Ich höre *Against Nature*, das erste von zwei neuen Alben des Komponisten Peter Ablinger, dem Großmeister des poetischen Naturalismus der Neuen Musik. Das Album ist eine Art Fortsetzung der Zusammenarbeit zwischen Ablinger und dem Flötisten Erik Drescher und dem Album *Augmented Studies* aus 2014. Ablinger glänzt seit jeher, wenn er akustische Prozesse musikalisch abbilden kann: da wütet ein cholerisches Klavier, da säuselt Hanna Schygulla, da quaken – so auf diesem Album – die Unken im Tümpel.

Die Töne erklingen in unregelmäßigen Abständen. Irgendwann kommt der nächste Ton, folgt irgendwann seinem Vorgänger. Das Booklet erklärt dazu, dass ein von Amphibien besiedelter Tümpel die akustische Inspiration für jene Unregelmäßigkeit ist. Man unkt, die Unke quake, wann sie wolle. Und tatsächlich: die Unmittelbarkeit der zeitlichen Abstände der Aktionen überträgt sich. Mit Interesse wartet man auf das nächste JETZT, den nächsten Flötenton, der einem hier beigebracht wird.

Zum musikalischen Wunder-Werkzeugkasten wird das titelgebende Werk *Wider die Natur/ Against Nature* (2020) mit einem Blick auf die Trackliste: Die Titel beschreiben aphoristisch den Inhalt. »Jetzt 1«, »Jetzt 2«, »Unken; field-rec« und etwas weiter dann »Dreiklänge« oder »Kopieren: ICE«. Durch solche Benennungen wird nachvollziehbar, wie Ablinger akustische Prozesse abbildet. Das sorgt für lehrreiche Momente und hat einen großen Unterhaltungswert.

Die unterschiedlichen kurzen Sätze bauen im Laufe des Werks zunehmend Komplexität und Klangfarbenreichtum auf, der aber durch das konsequente Einführen der musikalischen Mittel nie überfordert. Was allen Miniaturen gemein ist, ist das gute Timing. Der quakende Unkentümpel mit seinen unberechenbaren

Distanzen zwischen dem einen, aus einem unkligen Impuls erzeugten Quak, und dem nächsten schaffen es, einen funktionierenden Spannungsbogen

Düdülüdüdülüdü.

Ein Telefonklingeln unterbricht die Aufnahme in einer Direktheit, die mich sofort erschrocken auf mein Handy blicken lässt, aber das Handy bleibt stumm. Ich bin dem Satz »Telefon+Flöte, fl u field-rec« auf den Leim gegangen. Beim nochmaligen Hören wird klar, wie solide diese Pointe vorbereitet ist: ein Präludium nimmt die Tonhöhen des gesampelten Telefonklingelns als einzelne Laute vorweg. Ähnlich funktionieren die beiden Sätze »Zikaden 1« und »Zikaden 2«, bei denen Ablingers Abbildung die Originalaufnahme nachfolgt, und somit über die Vorlage des soeben Gehörten aufklärt.

Aber da ist ja noch das zweite Album: *An den Mond* heißt es. Im Gegensatz zur ersten CD, in der ein Flötist die Hauptrolle spielt, gehört hier die ganze Bühne der Geigerin und Performerin Biliana Voutchkova, die im titelgebenden Werk mit ihrer stimmlichen Offenheit beeindruckt. Dank ihrer Fähigkeiten ist hier keine Spur von Fremdscham, der einem sonst gelegentlich begegnet, wenn Instrumentalist*innen für performative Momente eingespannt werden. In bis zu 32 Spuren besingt und beflüstert Voutchkova in vierteltönig vertonten, liebevoll und detailreich instrumentierten Zaubersprüchen den Mond und führt damit die Musik nah an ihren Ursprung im Ritus heran. Die Beschwörungen klingen unheimlich, filmisch, archaisch. Anders jedoch als bei *Wider die Natur* vermisst man hier eine Dringlichkeit bezüglich der Form der Vertonung. Hier gibt es keinen Ablinger'schen Aha-Moment, keine Erkenntnisse über die Abbildung unserer akustischen Welt auf die Seiten der Partitur. Schlecht ist das auf keinen Fall, aber eben nicht so gewitzt, wie viele andere Stücke des Komponisten. Ratlos macht der erste Track der CD: 24 Minuten lang dauert die *Augmented Study* für sieben Violinen. Das heißt im Klartext, dass man ein aufwärtsgerichtetes Glissando hört. 24 Minuten lang. That's it. Und, ja, wir kennen den Trick: nach und nach

setzen Stimmen unhörbar erneut im tieferen Tonbereich ein, um die akustische Illusion des ständigen nach oben Gleitens zu erzeugen. Ein Anlass, den doch eigentlich zurecht in den Giftschrank verbannten Satz aus dem Musik-Leistungskurs herauszukramen: »Was will der Komponist uns damit sagen?«

Ebenso wie *An den Mond* ist auch die erste CD – *Against Nature* – in zwei Abschnitte geteilt: dem Hauptwerk *Wider die Natur* folgt ein »Appendix«. Dort finden sich drei weitere Werke des Komponisten. *Nichts für Trommeln* – ein 1983 komponiertes Werk – ist leider schlecht gealtert. Aus heutiger Perspektive krankt es wie so viele neokonzeptualistische Werke daran, dass eine bestenfalls nette Idee als Anlass für eine Komposition betrachtet wird, welche dann aber nicht sonderlich virtuos, sondern eher arrogant bis gelangweilt ausgeführt wird. Deutlich verletzlich und interessanter ist da das Werk *Überlegung 19*. Hier zeigt sich insbesondere die große Klasse des Interpreten, dem Flötisten Erik Drescher. Er schafft es – wie es ein guter Schauspieler schafft – die von Ablinger gesuchte Unmittelbarkeit der *Überlegung* musikalisch herzustellen. Das braucht Mut und großes Können. Mut und Können des Interpreten treten aber nicht nur punktuell auf, sondern ziehen sich durch die gesamte CD: Brüchigkeit, Geräuschhaftigkeit, Ton, Timing. All das sitzt perfekt und wird ebenfalls durch die hervorragende Aufnahme in bis zu 79 Spuren gekonnt eingefangen.

Against Nature ist ein Album mit einem Hauptwerk, das sowohl musikalisch hoch interessant, als auch wertvoll für pädagogische und vermittelnde Arbeit ist. Die Musik kommt hier mit einer Kurzweiligkeit daher, die es nicht oft zu hören gibt, aber JETZT.

Susanne Westenfelder



L P / D I G I T A L
D O W N L O A D

Tizia Zimmermann /
Pablo Lienhard
kaputt
Wide Ear Records

Martin Büsser, Mitbegründer von Testcard und Autor zahlreicher deutschsprachiger Publikationen über Popkultur im allerweitesten Sinne, beklagte schon weit vor seinem Tod im Jahr 2010, dass sich »heutzutage« kaum noch jemand um die Zusammenhänge Musikschaffender und Hintergründe der Veröffentlichungen scheren würde. Passend dazu erscheint bei Aufruf der Website von Pablo Lienhard, der auf dieser Schallplatte für den No-Input Mixer zuständig ist, ein nicht zu übersehendes »What?«. Beginnen wir aber bei den Credits, diesem englischen Wort, das im Verbenfall auch bedeuten könnte, dass jemandem »etwas angedichtet wird«. Dass Lasse Marhaug, der sich in meiner Welt eher im NOISE (Großgeschrieben!) befindet, diese Aufnahme abmischt und gemastert hat, überrascht jedenfalls. Marhaug, ein überaus umtriebiger Experimentalmusiker aus Norwegen, spielte in den 1990ern mit gerade mal Anfang 20 bereits ein Tape mit Yasutoshi Yoshida ein, bekannter als Mastermind von Government Alpha. 2021 erstreckt sich Marhaug's musikalische Teilhabe bei Discogs bereits auf noisige 8 Seiten. Beim Hören dieser Aufnahme bleibt zwar ungewiss, warum er ins Spiel

kam, aber es ergibt absolut Sinn: alles was wir hören, ist DA. Aber dazu später mehr.

Wide Ear Records ist ein Label aus Zürich. DIY-mäßig daherkommend und seit 2011 am Start und gefördert, von Musiker*innen für Musiker*innen. Ohne verurteilen zu wollen, darf man sich bezüglich der aktuellen deutschen Programme von Neustart Kultur aufgrund von Pandemie zwar einerseits weiterhin fragen, inwieweit Förderung die Entscheidungen bezüglich musikalischer Prozesse beeinflusst, andererseits kenne ich mich mit dem Schweizer System nicht aus und sehr sicher hat eine Institution wie das fälschlicherweise als DIY-Plattform wahrgenommene Bandcamp mittlerweile eine größere verblende Wirkungsmacht als eine staatliche Förderung, die Konzentration ermöglichen und halbwahnsinnige Vorhaben umsetzen kann.

Die aquarellhafte Darstellung des Platten-covers beschreibt eine seitlich liegende Person ungewissen Geschlechts. Sie blickt auf den Betrachter und erwächst offensichtlich aus ambitionierten Klecksen und nachträglich hinzugefügtem Pinselstrich. Die laut Internet eher großformatigen Arbeiten des jungen Schweizer Andriu Deplazes tragen Titel wie *Körper in Grün*, *Körper mit Gurt im Blau* oder *Körper am Tisch*. Marjeta Morinc hat die Malerei lithographisch übersetzt.

Körper. Die Rote Fabrik in Zürich gibt es schon sehr lange, ich schaue jetzt absichtlich nicht bei Google nach. 1980er, schätze ich. Das Taktlos-Festival kommt aus dem Stand ins Gedächtnis, Irène Schweizer, Urs Leimgruber ... und Sonic Youth spielten da. Die Aufnahmen für *kaputt* entstanden ebendort, und zwar im Mai 2020, als es dort seuchenbedingt wahrscheinlich eher alttestamentarisch trostlos und leer war.

Und jetzt geht es los: mit dem ›Körper‹ der Platte, und das ist das letzte, zwanzigminütige Stück auf der B-Seite, betitelt mit der trostlosen Nummer 08. Blickt man von oben auf die sich drehende, transparente Schallplatte, schimmern die im Regelfall zweisekündigen Pausen zwischen den Stücken der A-Seite hindurch und werden jetzt eben einfach andererseits

ignoriert, was gut aussieht und richtig. 08 hätte einen ähnlich guten Titel verdient wie die Bilder von Andriu Deplazes, aber es trägt immerhin das ganze Werk. Pablo Lienhard spielt wie bei den anderen Stücken einen No-Input Mixer, der Soundquelle, die nutzen kann, was andere bei der Kontrolle von technischen Gerätschaften zu vermeiden suchen: das gemeinhin unerwünschte Feedback. Tizia Zimmermann spielt ein Akkordeon, das an Guy Klucevsek erinnert; den kennt leider fast niemand mehr und gemeinsam gelingt eine Kohärenz der improvisiert organisierten Gleichberechtigung der Mittel – wenn ich das mal so sagen darf. 08 klingt, als hätten Lienhard und Zimmermann das aus 8 bis 10 E-Gitarren bestehende Berliner Feedbackorchester in der Hosentasche und Ligeti auf dem Kopfhörer. Es gibt eigentlich gar kein Akkordeon und auch keine Elektronik, denn die Mittel entziehen sich beinahe. Es gibt auch keine, wie anderswo zu lesen, »gewaltige Maschine«, die demnächst explodiert. Auf dieser Platte explodiert von 01 bis 08 generell rein gar nichts, hier ist im Grunde auch nichts *kaputt*, sondern heiler als vieles andere, was wir erleben. Von der ersten bis zur letzten Sekunde herrscht Einklang und Freude. Wirklich wahr. Und zwar in seiner prickelnden und aufregendsten Form, wie man sie sich im Hosentaschennoise-Format nur vorstellen kann, paritätisch und mit anarchistischer Tendenz. *Drängelnd, quengelnd nach Süßigkeiten* (HANS-A-PLAST), sich in- und miteinander auflösend und mit Melancholie. Denn das mitunter kurz Hundsgemeine schließt das Versöhnliche mit ein und nach der Aufnahme in der Fabrik haben sich Zimmermann und Lienhard kurz umarmt, trotz Corona. So stelle ich mir das zumindest vor. Vielleicht hatte in Zürich dann noch irgendwas auf.

Ansgar Wilken

F E S T I V A L

3hd

3.–31. Oktober 2021, u.a. Parkcenter
Treptow, Berlin

Das 3hd-Festival ist eines der spannendsten Berliner Musikangebote. Seit ich das Festival 2016 entdeckte, verfolge ich regelmäßig, was Daniela Seitz und das Kurator*innenteam hinter Creamcake machen.

Ihr besonderes Händchen für die Verschmelzung von elektronischer Musik, Clubkultur, Theater und zeitgenössischer Kunst mit einem queeren Ansatz habe ich von Anfang an als erfrischend empfunden. Während viele Festivals mit der Repräsentation zu kämpfen haben, bietet 3hd ein sehr vielfältiges Angebot, das eine gute Balance zwischen etablierten und neueren, eher unbekanntem Acts hält. Coucou Chloé und Lyra Pramuk gehören zu den Namen, die ihr Debüt bei dem Festival gaben und später international gefeierte Karrieren machten. Das Ziel des Festivals ist das Hinterfragen komplexer Themen durch das Zusammenspiel verschiedener Medien, von der Galerie bis zum Dancefloor, wobei oft Paradigmen verschoben werden und die Grenzen zwischen verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen verschwimmen. Jede Ausgabe des Festivals erstreckt sich über mehrere Tage und umfasst Kunstausstellungen, Vorträge, Live-Shows und Performances sowie ein oder zwei Clubnächte in Zusammenarbeit mit Berliner Institutionen wie dem Theater HAU2 oder dem Club Ohm.

Power Play, das Thema in 2021, war vielleicht die am eindeutigsten queere Ausgabe des Festivals. Das Festival verfolgte eine vielschichtige Herangehensweise an das Thema, von den BDSM-Grafiken von Jon Lucas auf dem Promotionsmaterial bis hin zur Nutzung eines alten Spielzeugladens in einem Einkaufszentrum als Veranstaltungsort. In eben

diesem Parkcenter Treptow fand die Ausstellung *In Excess* statt, die auch als Kulisse für die meisten Konzerte und Performances des Festivals diente. Der von Lautsprechern und einer Tanzmatte abgegrenzte Aufführungsraum wurde umrahmt von einem von den Künstlerinnen Gestalta und Dasniya Sommer angefertigten Shibari-Spinnenetz aus Seilen, einer Installation mit ›Gloryhole‹-Ästhetik, bei der die Besucher*innen einen Blick in ein von Steven Harwick spärlich eingerichtetes Schlafzimmer werfen konnten, sowie einer Fotowand von Elle Pérez. Für die Gestaltung der Ausstellung war die italienische Bühnenbildnerin Celeste Burlina verantwortlich. In diesem Umfeld wirkte die Kunstausstellung eher wie eine Umgebung, die die Performances, die den stärksten Teil ausmachten, unterstützte und unterstrich. Indem diese Doppelfunktion in den Vordergrund gestellt wurde, bekam sie etwas Dezentem und wirkte eher wie ein Begleitstück. Andererseits habe ich die Show nur an den Aufführungsabenden gesehen. Bei der separaten Vorführung in der Berlinischen Galerie war die Videoauswahl viel ansprechender.

Trotz der Beschränkungen und der meist eher zum Sitzen einladenden Veranstaltungen zeichnete sich die diesjährige Ausgabe durch eine unerwartete und dringend benötigte Unbeschwertheit aus. Im Silent Green brachten die Cellistin Mikatsiu und die Schlagzeugin Sara Neidorf eine Gothic-Punk-Horror-geschichte auf die Bühne, ein Auftragswerk, das mit selbstironischem Humor gespickt war. Es war jedoch die New Yorker Künstlerin CHRISTEENE, die den Abend mit einer rauen, lustigen Mischung aus Schmutz, Obszönität und expliziten Texten zu dröhnendem Elektroclash in ein reines queeres Chaos verwandelte. Der Überraschungsauftritt der feministischen Ikone Peaches, die unter einem tristen Overall einen glitzernden Einteiler trug, war der Höhepunkt des Abends, bei dem ein Großteil des Publikums tanzte und mitsang. Ein weiterer schockierender Moment war der Auftritt der Veteranin No Bra im kalten Raum

des ehemaligen Kleinen Wasserspeichers, bei dem sie nur mit einem Paar Plateaustiefeln und einem Suspensorium bekleidet sang und ihr langes glattes Haar ihre Brüste verdeckte.

Monica Mirable und Sigrid Lauren, auch bekannt als FlucT, präsentierten ihr Stück *Mortal*, bei dem sie das Thema des Festivals in eine hochdynamische, fast slapstickartige Performance umsetzten, bei der sie ihren Körpern alles abverlangten. Sie fielen, sie rutschten, sie werfen sich über den Boden zu einer Collage aus gesprochenen Worten und gebrochenen Beats. An einer Stelle hielt die eine Performerin die andere fest und formte ihren Körper, um sich den klanglichen Suggestionen anzupassen, indem sie ihn wie eine Gitarre spielte oder wie ein Metronom schwang. Es war ein höchst eindrucksvolles, perfekt getimtes Stück. Apropos Körper in Bewegung: Die vielleicht größte Überraschung des Abends war die Ad-hoc-Tanzfläche, die sich am Ende des Abends bildete, als Darsteller*innen, Mitarbeiter*innen und Zuschauer*innen für eine zweistündige Reise unter der Leitung von DJ Auco die Tanzmatte übernahmen.

Der eindrucksvollste Moment des Festivals war für mich jedoch die Performance *My Last American Dollar* von Keioui Keijaun Thomas. Ich hatte ihr Video-Gedicht bereits am Vortag während des Programms in der Berlinischen Galerie gesehen und war fasziniert. Nichts hätte mich jedoch auf das vorbereiten können, was passierte, als sie während ihrer Performance einen speziellen Raum für die nicht-weißen Menschen im Publikum schuf. Es war eine sehr direkte Rückgewinnung von Macht durch eine Reihe einfacher Anweisungen. Ich für meinen Teil als weiße Person fühlte mich auf eine besondere Art unwohl, und das war genau der Punkt. Manchmal sind genau solche Übungen besser geeignet als jeder Aufsatz oder jede abstrakte Erklärung, um als privilegierte Person Dinge aus erster Hand erleben und verstehen zu lassen.

Andra Amber Nikolayi

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens



B U C H

Musikobjektgeschichten. Populäre Musik und materielle Kultur

Christina Dörfling, Christofer
Jost, Martin Pfeleiderer (Hrsg.)
Waxmann

Objekte sind Polyseme: Begriffe mit verschiedenen Bedeutungsebenen. Auch musikalische Objekte besitzen diese Ambivalenz, indem sie gleichermaßen materielle Instrumente zur Klangerzeugung wie diskursive Gegenstände der Soundforschung bezeichnen – das zeigen Christina Dörfling, Christofer Jost und Martin Pfeleiderer mit ihren *Musikobjektgeschichten*, einem Sammelband der »Populäre Musik und materielle Kultur« zusammendenkt. Das Buch ist Teil des vom Bundesministerium für Bildung und Forschung 2018 bis 2021 geförderten Verbundprojekt zu »Musikobjekten der populären Kultur«, deren Ergebnisse neben den Positionen in diesem Band auch den Teilprojekten am Zentrum für Populäre Kultur und Musik der Universität Freiburg, der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und am rock'n'popmuseum Gronau zu entnehmen sind.

Untertitel und Zuschnitt des Bandes werfen zunächst Fragen auf: Muss die Kluft von »U« und »E« wirklich noch betont werden und wie begründet sich der Zuschnitt auf die Popkultur? Immerhin war es Pierre Schaeffer,

Vater der *Musique Concrète*, der 1966 in seinem *Traité des objets musicaux* erstmal den techno-ästhetischen Gegenstand benannte; sein Assistent Michel Chion führte diese »recherches musicales« fort und benannte insbesondere musikalische Strukturen als *Objets sonores*« durch »Reduced Listening« werde der Klang selbst zum Objekt.

In Hörweite dieser überwiegend experimentell geprägten Diskurse zeugt es von Selbstbewusstsein, wenn die Herausgeber:innen der *Musikobjektgeschichten* betonen: »Dem steht unsere Verwendung des Begriffs Musikobjekt diametral entgegen.« Dies gelingt mithilfe einer kulturwissenschaftlichen Wendung, dem sogenannten »Material Turn«; Anstelle der Aufmerksamkeit auf die Klänge selbst, richtet sich das Ohrenmerk auf die spezifische Medialität der Musik erzeugenden Artefakte. Betont wird also das medienarchäologische Apriori: »Ohne Gerät kein Klangerlebnis«.

Tatsächlich geht es in diesem Buch insbesondere um die sozio-technische Verfasstheit der Musik im Zeitalter ihrer (Re-)Produzierbarkeit – also um Medientechnologien, die mit den kulturellen Kontexten der Moderne verknüpft werden. Das etwa die Evolution der Tonwiedergabegeräte generationale Identifikation prägen, zeigt Anne-Kathrin Hoklas am Beispiel der Compact Disc, während Stefan Gauß die Rolle des CD-Players im »Übergang zum digitalen Sound« reflektiert, den er als »rauschfrei und pur« definiert. Daniel Morat reflektiert »Schallplatten als Katalysatoren kultureller Globalisierung«, die als mobile Tonträger auch zur kulturellen Kolonialisierung beigetragen haben. Christina Dörfling interessiert sich dagegen eher für deren »Schutzhüllen und ihre Schutzrechte« und lotet die Potentiale der Patentanalyse für die Medienforschung aus. Mehrere Artikel reflektieren die heikle Frage der Musealisierung von Musikobjekten: Sarah-Indriyati Hardjowirogo etwa reflektiert die Probleme bei der »Historisierung von Software-Instrumenten« durch das Veralten der Hardware – aber auch die konservierende Praxis der Institution Museum, deren visuelles Ausstellungsprimat

der auditiven Erlebbarkeit von Musikobjekten widerspricht.

Warum aber die Engführung auf populäre Kultur? Vielmehr scheinen Musikobjekte eine diskursive Kategorie jenseits von Spartendenken zu bilden – prägen doch Medientechnologien die moderne Kultur als solches. Andererseits erkannte schon Theodor Adorno in den damals neuen Medien die Mittel der »Kulturindustrie« – und tatsächlich waren es eben jene Apparate der Speicherung und (Re-)Produktion, die im Verlauf des 20. Jahrhunderts zur »Kommodifizierung von Musik« führten, indem sie die »Voraussetzungen für das Entstehen neuer Musikgenres und neuer kultureller Praktiken der Produktion, Vermittlung und Rezeption von Musik« schufen. Rolf Großmann brachte diese Tendenz 2008 mit seiner These von der »Geburt des Pop aus dem Geist der phonographischen Reproduktion« aphoristisch auf den Punkt.

Anna Schürmer

K O N F E R E N Z

Stimme X

29.–30. Oktober 2021, Hamburg

Zur Selbstaubeutung in den kreativen Branchen stellt der Philosoph Byung-Chul Han die These auf, dass sie kollektives Handeln unmöglich mache. Um aus diesem vereinzelt Tun heraus zu gelangen, lud am Ende Oktober 2021 der *Stimme X e.V.* die freie Musiktheaterszene des Nordens nach Hamburg zu einem Treffen ein, um über Bedingungen, Bedürfnisse und Vorgehensweisen zu diskutieren. Ziel war außerdem sich mit den Musiktheater-Szenen Berlins und Kölns zu vernetzen und Erfahrungen auszutauschen. Dies ist wichtig, um ein gesamtdeutsches Netzwerk für eine häufig übersehene Sparte bereitzustellen.

Die beiden Tage begannen und endeten mit der »Stimme X-Hymne«. Eine eigens für den Verein komponierte Hymne für zwei Stimm-

gruppen, die an ein Dada-Gedicht erinnert: »Stimmt es ja? – Oh ja! Kinder und Schwestern zur Stimme zur Stimme Nachtigall und Biber zur Stimme zur Stimme Champagner hat's verschuldet«. Zunächst vom Veranstaltungsteam gesungen und performativ dargeboten, wurde es zum Abschluss gemeinsam mit allen Beteiligten erprobt und laut schallend gesungen. So wurde spürbar – es gibt nun ein Netzwerk, eine Gemeinsamkeit. Die Hymne soll von den Kulturbehörden der norddeutschen Städte vernommen werden, in deren Fördertöpfe Musiktheateranträge häufig nicht so recht hineinpassen: zu teuer, zu filmisch, zu installativ, zu sehr Musik oder zu sehr Theater.

Der Höhepunkt des ersten Tages war am Abend ein auch online übertragenes Podiumsgespräch zwischen Jan Dvořák (Kommando Himmelfahrt), Ulrike Hartung (Musiktheater-Wissenschaftlerin) und Matthias Schulze-Kraft (Künstlerischer Leiter des Lichthof Theaters). In der Musiktheater-Szene fehle eine Tradition so Schulze-Kraft, allzumal die Freie Szene immernoch als Auffangbecken für Gescheiterte, die es nicht in die Opernhäuser geschafft haben, betrachtet werde. Hartung, die in der DFG-Forschungsgruppe *Krisengefüge der Künste* forscht, wies auf die Transformationsdynamiken zwischen der Institution Musiktheater und den Organisationen der Theater- und Opernhäuser hin, die nicht künstlich herstellbar seien. Dvořák, der nach drei Jahren als Chefdramaturg am Nationaltheater auch die Organisationsebene kennengelernt hatte, bestätigte Hartung. Er habe nun von beiden Seiten kennengelernt wie schwer der Spagat zwischen Wollen und Können in der freien Szene ist, mit der freie Produktionen gerade auch im Stadttheater konfrontiert sind. Ein Ergebnis des Podiumsgesprächs war unter anderem, dass es mehr Kulturmanager:innen für die Organisatorische Leitung einer Musiktheaterproduktion geben müsste, die etwas vom Fach und seinen Künstler:innen verstehen. Und an dieser Stelle fiel eine Lücke auf, da trotz Einladungen, keine in der Konferenz anwesend waren.

Der zweite Tag wurde mit der Vorstellung von Klangradar 3000 eröffnet. Unter Trägerschaft des Landesmusikrats Hamburg werden hier Musikprojekte mit Komponist:innen und Klangkünstler:innen an Schulen umgesetzt. In Zukunft sollen diese nun auch mit Musiktheaterregisseur:innen stattfinden.

In drei Diskussionsgruppen, die über die beiden Tage verteilt stattfanden, wurden diverse Probleme, Fragen und eventuelle Lösungen ausgetauscht. Unter anderem gibt es nicht nur in Hamburg zu wenig Orte, die als Spielstätte für freies Musiktheater möglich sind. Auch der Anschluss der Hochschulen an eine zeitgemäße Berufspraxis mit fächerübergreifenden Netzwerken ist ausbaufähig. Niemand komponiert noch im purpurnen Seidenmantel in einer Bayreuther Villa Oper.

Es gibt bereits Lösungsvorschläge und Analysen, die jene angesprochenen Probleme im Vergleich mit anderen europäischen Ländern beurteilen, z.B. die Bücher *Freies Musiktheater in Europa* und *Europa. Zeitgenössisches Musiktheater in Deutschland und Frankreich*, jeweils 2019 bei transcript erschienen. Sie heben die Notwendigkeit einer aktiven Kulturpolitik sowohl von Seiten der Kulturämter, als auch von Seiten der Künstler:innen und Produzent:innen hervor, um beispielsweise etablierte, unflexible Strukturen zugunsten von experimentelleren aufzuweichen.

Trotz der Aufbruchsstimmung und dem anregenden Austausch – der Diskurs darf nicht im singulären, kreativen Tun der Künstler:innen und Gruppen versanden, sondern muss politisch nach außen getragen werden. Sei es als Störfaktor, kreative Intervention oder politische Einflussnahme. Die Hymne wäre ein solches Angebot, lautstark in die norddeutsche Theaterlandschaft hinauszutönen: Es gibt da eine spannende Musiktheater-Szene, zeitgemäß und interdisziplinär.

Sebastian R. Richter

MUSIKTHEATER

Elisabeth Schimana Fugen

6. November 2021, Wien Modern

Elisabeth Schimanas neues Musiktheaterstück entwirft mit vielgestaltigen Mitteln eine dystopische Welt, die in Anlehnung an Gilles Deleuze' *Postscriptum über die Kontrollgesellschaften* als selbst sehr kontrollierte Darstellung einer solchen Kontrollgesellschaft beschrieben werden kann.

Das Stück entwirft auf verschiedenen Ebenen eine panoptisch geordnete Welt. Teile aus William Gibsons Cyberpunk-Romantrilogie *Idoru* aus den 1990er Jahren werden zu narrativen Szenen oder Bildern, denen als Hörspielfragmente gelauscht werden kann. Elektronische Instrumente und von ihnen erzeugte Klangmassen bestimmen die musikalische Ebene, auf der eine Schicht von Drones eine düstere Atmosphäre erzeugen, die zum fahlen Neonlicht der Aufführung passen. Doch gegen diese düstere Endzeitstimmung heben sich Melodie- und Klangketten akustischer Instrumente ab, sowie die Eskapaden des Stimmperformers Pete Simpson. Eine klanglich und visuell besonderen Attraktionspunkt bildet ein Max-Brand-Synthesizer, der auch als Moogtonium bekannt ist. Basierend auf Prinzipien des Trautonium baute Brand diesen Ende der 1960er Jahre gemeinsam mit Robert Moog. Mit diesem Instrument, das meist von zwei Personen gespielt wird, kommt nahezu in Analogie zu Ästhetiken des Steampunks ein Element der Frühzeit der elektronischen Musik ins Spiel, das für Schimana einen Punkt des Widerstands bildet. Auch die extemporierende stimmliche Performance stellt in diesem Sinne einen Moment des Widerstands gegen die dystopische Kontrollgesellschaft dar, die das Stück porträtiert.

Für das Zusammenwirken von visuellen und auditiven Momenten ist die räumliche Situa-

tion des Stücks von großer Bedeutung. Der Aufführungsraum der Wiener Soho-Studios wird durch eine Reihe enormer Säulen unterteilt, die jegliche Sichtbeziehung zwischen den im Raum verteilten Bühnenflächen und Instrumentalisten durchkreuzt. Auf drei Bühnenflächen performt jeweils ein:e Tänzer:in, dazwischen sind Sitzgruppen für das Publikum verteilt. Zuweilen sind die Bewegungen der Tänzer:innen aufeinander bezogen, ergänzt werden sie durch Tablets im Selfie-Mode und wieder andere Blicke in die Bewegungen der Tänzer:innen ermöglichen. Auch die Säulen sind mit zahlreichen Tablets versehen, die zuweilen Blicke auf andere Teile der Aufführung gestatten, jedoch keinesfalls einen Überblick erlauben. Auf diese Weise gelingt es, den bedrohlichen panoptischen Blick, der die Kontrollgesellschaften wesentlich bestimmt, zu fragmentieren, und damit zu verunmöglichen.

Wie die Säulen die visuelle Dimension strukturieren, so bestimmt die Anordnung der Lautsprecher im Raum die Möglichkeiten der akustischen Dimension. Die Kombination von aufgenommenen auditiven Teilen und live gespielten Instrumenten erzeugt zuweilen Unsicherheiten über die genaue Quelle des einen oder anderen Klangs; ein Umstand, der unbehagliche Gefühle auslösen kann.

Der installative Charakter des Stücks ist ausgesprochen stark: die getrennten Bühnen wie auch die Verlagerung der erzählten narrativen Elemente in den vorproduzierten akustischen Raum sorgen für eine gewisse Statik des Geschehens. Auf der textlichen Ebene wird mehrfach der Topos des Weltendes beschworen, doch diese Inszenierung entwirft eine unerwartet kontrollierte Version davon. Gewiss sind dies teilweise die Bedingungen aktueller pandemiegerechter Aufführungen; doch das szenische Statement, die Personen mit den größten Mischpulten ins räumliche Zentrum zu setzen, gibt doch zu denken.

Gibt es in der hier dargestellten Welt wirklich den symbolischen Ort, an dem alle Fäden zusammenlaufen – auch wenn eine technisch so komplexe Aufführung zweifelsohne ein solches Zentrum braucht? Mich lässt der Abend

eher ambivalent zurück. Das Stück würde gut als Installation oder als Hörstück funktionieren, die visuelle Ebene ist jedoch durch die drei Tänzer:innen nicht stark genug besetzt; und Interaktionen auf der theatralen Ebene zwischen den Akteur:innen waren kaum zu beobachten. Andererseits hat die Vision des Weltendes als Ausfaden im gräulichen Neonlicht, bei dem man mit der Zeit gleichförmig werdenden Erzählungen

über den Kampf um letzte Ressourcen an sich vorbeiziehen lässt, auch etwas für sich. Es könnte so als treffendes Bild unserer Zeit gelesen werden, in der Empathielosigkeit zunimmt, und doch das Aufbäumen einzelner, die gegen den tristen Zustand musikalisch und stimmlich aufbegehren, noch vorhanden ist.

Irene Lehmann

ULRICHSBERGER KALEIDOPHON 29.4. – 1.5.2022

EMIBATETT.

JUMP OFF THIS BRIDGE.

CRAIG TABORN: SHADOW PLAYS.

DUO BAARS BUIS.

SOIZIC LEBRAT SOLO SUITE.

ENSEMBLE NIST-NAH.

MICHAEL FORMANEK: IMPERFECT MEASURES.

GEORG GRAEWE INAWHIRL.

OHLMEIER / KHROUSTALIOV / FISCHERLEHNER.

GABRIELE BERGER: GEHEN UND DENKEN UND

www.jazzatelier.at
JAZZATELIER ULRICHSBERG



Gestaltung: Hebung Weiland, München

Julius Eastman composing c. 1969. Photo by Donald W. Burkhardt.

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

MÜNCHENER
KAMMERORCHESTER

KUKURUZ QUARTETT

FEB
MÄRZ
2022



IHR
KUNSTMUSEUM
IN MÜNCHEN

LENBACHHAUS.DE

JULIUS EASTMAN. MINIMAL MUSIC

LENBACHHAUS

WITTENER TAGE FÜR NEUE KAMMERMUSIK

ÄNDERUNGEN
VORBEHALTEN

6. – 8. MAI 2022

Neue Werke u. a. von

Peter **Ablinger** / Hans **Abrahamsen** / Georges **Aperghis** /
Malin **Bång** / Thomas Taxus **Beck** / Lilian **Beidler** /
Eun-Hwa **Cho** / Milica **Djordjević** / Farzia **Fallah** /
Francesco **Filidei** / Luca **Francesconi** / Beat **Furrer** /
Hanna **Hartman** / Arnulf **Herrmann** / Mauro **Hertig** /
Betsy **Jolas** / Georg **Klein** / Sven-Ingo **Koch** / Georgia **Koumará** /
Helmut **Lachenmann** / Dariya **Maminova** / Sarah **Nemtsov** /
Andrea **Neumann** / Mithatcan **Öcal** / Daniel **Ott** / Naomi **Pinnock** /
Enno **Poppe** / Kirsten **Reese** / Rebecca **Saunders** / Nina **Šenk** /
Elnaz **Seyedi** / Chiyoko **Szlavnic** / Kristine **Tjøgersen** /
Mikel **Urquiza**

wittenerstage.de
wdr3.de

Eine Veranstaltung mit dem



KULTURFORUMWITTEN

Gefördert von:
Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



LWL
Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe

Wir sind deins.
ARD 1

Berliner Festspiele

#MaerzMusik

Maerz Musik Festival für Zeitfragen

Mit
Éliane Radigue
Myriam Van Imschoot
Catherine Lamb
Satch Hoyt
Ryoji Ikeda
Nguyễn + Transitory
Les Percussions de Strasbourg
Klangforum Wien
ONCEIM
The Circle Flute
und vielen anderen

18.3.—
27.3.22



Gefördert durch / Funded by



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

NEU
START
KULTUR

HAUPT
STADT
KULTUR
BERLIN

GOETHE
INSTITUT

Medienpartner / Media Partners

ARD
KULTUR

Deutschlandfunk

arte

Dussmann
das KulturKaufhaus

EXBERLINER

monopol
KUNSTHAUS BERLIN

WALL

WIRE

York
Kinogruppe