

Eine Möglichkeit, Teil des Ortes zu werden

Musikmachen auf der Straße vs. Konzertmusik

DIE MUSIKERIN UND INSTRUMENTENBAUERIN CAMILLA VATNE BARRATT-DUE
IM GESPRÄCH MIT RUPERT ENTICKNAP

Im letzten Winter habe ich während meiner Fahrten kreuz und quer durch Berlin viel Zeit in öffentlichen Verkehrsmitteln verbracht, und ich war fasziniert von den technischen Fähigkeiten vieler Straßenmusiker, die auf die U-Bahn aufsprangen, um uns mit ihrer Musik zu beglücken. Trotz der Einfachheit vieler Melodien, die diese Musiker spielen (oft bekannte Pop-Songs oder klassische Melodien), fühle ich mich oft von den fließenden Bewegungen angezogen, die ihre Finger auf dem Griffbrett oder der Tastatur ausführen. Eine von diesen Personen ist die Musikerin, Instrumentenbauerin und Kuratorin Camilla Vatne Barratt-Due. Diese Hinweise auf eine oft verborgene Virtuosität und ihre eigene Vorgeschichte mit dem Akkordeon und dem Musizieren auf der Straße brachten uns dann in ein Gespräch darüber, wer, was, wo und wie man auf der Straße oder in anderen öffentlichen Räumen spielen kann. Dieses Gespräch mit Barratt-Due, die schon immer Musik auf der Straße

gespielt hat, begann bei der Weihnachtsfeier eines gemeinsamen Freundes. Unsere Gedanken führen wir hier weiter, nüchtern und bei Tageslicht ...

RUPERT ENTICKNAP Das Akkordeon wird häufig mit Volks- und Straßenmusik in Verbindung gebracht. Hast Du das Instrument so kennen gelernt?

CAMILLA VATNE BARRATT-DUE Auf einer Hochzeitsfeier habe ich zum ersten Mal jemanden Akkordeon spielen hören. Aber als Kind habe ich viel auf der Straße gespielt, und ein Grund, warum ich mich für das Akkordeon entschied, war natürlich, dass es ein Instrument ist, das man überallhin mitnehmen kann. Man transportiert es in einem Kasten, auf den man sich setzen kann, und so kann man überall spielen, zum Beispiel vor einem Geschäft. Ich habe als Kind so viel Geld damit verdient – manchmal 200 Euro in einer Stunde – das war ziemlich lustig. Manche

Leute bezahlten mich dafür, dass ich vor ihren Läden in Kragerø spielte, einer kleinen Stadt in Südnorwegen, in der wir die Sommermonate verbrachten. Meine Großmutter sagte mir, »Das ist Prostitution!«, und meine Familie hielt mich für verrückt, weil ich mich so bereitwillig »verkaufte«. Das war also der Anfang. Aber heute bedeutet das für mich etwas ganz anderes.

Wie schnell hast du die Straße als Bühne für dich entdeckt?

Ich war vielleicht 7 Jahre alt und hatte seit etwa einem Jahr Akkordeon gespielt, und im Alter von 8 bis 12 Jahren habe ich das dann ziemlich oft gemacht.

Was hat Dich an der Straße gereizt? Du hast das Geld erwähnt. Aber gab es auch einen bestimmten Impuls oder ein bestimmtes Gefühl?

Rückblickend sehe ich, dass ich damals hauptsächlich von Menschen umgeben war, die aus der klassischen Musik kamen. Und auf der Straße zu spielen, hatte eine interessante Schockwirkung auf sie. Viele von ihnen meinten, das sei dumm oder schlecht. Für mich aber fühlte es sich wie eine Art Rebellion an – und ich habe so viel mehr Geld damit verdient als mit allem anderen, was man als achtjähriges Kind tun kann!

Diese Rebellion richtete sich eindeutig gegen den Kontext, in dem man von Dir zu spielen erwartete, denn die Straße ist eine völlig andere Umgebung als ein Konzertsaal – die Zuhörer*innen müssen keine Eintrittskarte kaufen, sie können gehen, wann immer sie wollen, die Situation ändert sich ständig – war es das, was Dich daran interessierte?

Als Kind habe ich darüber nicht im Sinne eines Konzepts nachgedacht. Es war eher etwas, das mir Spaß gemacht hat, und ich habe es damit sogar in die Zeitungen dieser kleinen norwegischen Stadt geschafft, haha! Aber dann, als ich in meinen Zwanzigern war

und nach meinem Bachelor-Abschluss in Antwerpen arbeitete, fing ich wieder damit an. Ich bin mit verschiedenen Theaterprojekten herumgereist. So war ich zum Beispiel im Sommer zwei Monate in Antwerpen, und ich kannte niemanden. Also dachte ich mir, warum gehe ich nicht einfach raus und spiele und schaue, was passiert? Und dann habe ich mich wirklich darauf eingelassen. Ich dachte, das sei eine Möglichkeit, Teil des Ortes zu werden, denn man wird gewissermaßen Teil der Kulisse. Wenn man sich an einer Kirche oder einem anderen Ort irgendwo in eine Ecke setzt und spielt, wird man Teil der Umgebung. Damals wollte ich sogar darüber schreiben, weil ich dachte, dass das Spielen auf der Straße fast so etwas wie eine Aufzeichnung ist, weil man Zeuge und Beobachter ist und in gewisser Weise tatsächlich zu diesem Ort wird. Man kann die Leute beobachten, man hat einen ganz anderen Zugang zu dem, was vor sich geht. Und man bekommt mit, wie sich der Ort verändert. Man sitzt da und lässt alles an sich vorbeiziehen. Man erlebt das, was ich eine »Kontingenz von Ereignissen« nennen würde, die sich in der Zeit, in der man dort anwesend ist, entfaltet.

In Berlin habe ich zunächst am Kottbusser Tor gespielt. Mit der Zeit beginnt man zu erkennen, wer sich dort aufhält, und wer dort was macht. Wer Drogen verkauft undsoweiter. Und es entstehen Quasi-Freundschaften, einfach nur dadurch, dass man sich selbst ebenfalls dort aufhält. Man erlebt Dinge, die man im Vorbeigehen wahrscheinlich überhaupt nicht bemerken würde. Manchmal hat man das Gefühl, dass ein Ort irgendwie anders ist, aber man weiß nicht, warum. Aber wenn man sich irgendwo hinsetzt, kann man wirklich verfolgen, wie sich ein Ort in zwei Stunden verändert.

Du sagst, auf der Straße zu sein, ist wie sich in einer Art Kulisse zu befinden. Experimentierst Du gerne damit, Dich innerhalb dieser Kulisse zu positionieren, indem Du zum



Beispiel einen anderen Ort innerhalb dieser Kulisse auswählen, und mit welchen Parametern spielst Du dabei?

Ich habe viel darüber nachgedacht, wie man die Naturelemente einer Stadt in sein Spiel miteinbeziehen kann, Bäume und Vögel zum Beispiel. Wenn man spielt, spürt man, dass die Vögel darauf reagieren. Letzten Sommer habe ich einen Workshop in Wedding gegeben, und wir waren draußen mit etwa acht Akkordeons. Und es fühlte sich so an, als ob all die Vögel zu uns herüberkamen und jeder hat es bemerkt, also habe ich mir das nicht nur eingebildet! Oft habe ich gespielt und dann hat ein Vogel gesungen. Aber ob sie darauf reagieren oder nicht, ist mir eigentlich egal, denn irgendwie setzt man einen Ton in die Welt, der zu einer Beziehung oder fast zu einem Intervall zum nächsten klanglichen Ereignis wird. Indem man also einen Ton in einen Ort einbringt, schafft man Modalitäten neuer Intervalle, weil das, was erscheint, in Beziehung zu dem steht, was vorher da war. Diese Gedanken kommen aus einer sehr klanglichen Perspektive.

Wenn man in einem Park oder neben einer Skulptur spielt, könnte man sagen, das bedeutet dies und das bedeutet jenes, aber ich denke, dass eher die Zufälligkeit der Dinge, die überall um einen herum passieren, die Dramaturgie einer Improvisation ausmacht. Was mich interessiert, ist die Genauigkeit der Gesamtheit dieser Dinge: Wer ist jetzt gerade hier? Einmal habe ich in einem Skulpturenpark in Oslo gespielt, und diese Frau hat sich neben mich gesetzt und einfach angefangen zu weinen. Wir waren nur zu zweit und ich konnte nicht einfach aufhören zu spielen, weil sie das tat. Es war irgendwie absurd, denn sie darf dort sitzen und das tun, weil ich ein Teil der Kulisse bin. Sie muss nichts zu mir sagen. Diese Art der Intimität ist wirklich seltsam, weil sie nicht auf etwas Bestimmtes gerichtet ist – im Gegensatz zu einem Konzert, bei dem man genau sagen kann, was einen berührt – und hier könnte das, was sie erlebt, alles mit mir zu tun haben, aber es könnte auch absolut nichts mit mir zu tun haben. Und ich bin frei, mir eine Geschichte auszu-denken, wie ich will. Wohingegen es in einer Konzertsituation diese Erwartungshaltung

gibt, dass man gemocht werden möchte, und diese ganzen Vorstellungen darüber, wie und wann man es schafft, Aufmerksamkeit zu erregen, und diese Maßstäbe dafür, wie erfolgreich man darin ist, und dann verpackt man seine Gefühle in Geschichten, die oft einfach unecht sind. Deshalb finde ich, dass es eine wirklich gute Übung ist, sich diesen externen Elementen auszusetzen, die man beim Spielen draußen erlebt und die einen dazu zwingen, sich mit dem auseinanderzusetzen, was wirklich da ist.

Du versuchst also nicht, die Leute durch Dein Spiel auf Dich aufmerksam zu machen?

Nein. Es ist eher partizipatorisch. Ich habe einmal am Moritzplatz gespielt – verkleidet als Ariel, die kleine Meerjungfrau, einen ganzen Tag lang am Kreisverkehr. Aber wenn ich anfangen, die Leute anzusprechen und etwas für sie zu ›performen‹, verlieren sie das Interesse. Dann wird es zu ›Seht mich an!‹. Aber wenn ich nur dasitze und übe, dann kommen die Leute und stehen herum wie Kühe. Dann ist es eher so, dass ich mein Ding mache und sie ihr Ding machen, und auf diese Weise können wir in diesem Moment koexistieren.

Du betrachtest Räume als Gelegenheiten für Freiheit, Sicherheit, kollektive Erfahrung und verschiedene Formen von Intimität – gibt es Überschneidungen zwischen deiner Spielpraxis und deiner Arbeit als Kollektivmitglied der sexpositiven Clubnacht Lecken?

Nun, einmal habe ich versucht, im Darkroom Straßenmusik auf dem Akkordeon zu spielen. Aber es hat mich gestört, dass dort meiner Meinung nach einfach zu viele Männer waren! Ich war gelangweilt und fragte mich, warum Frauen dort so unterrepräsentiert waren?! Also habe ich dieses Lil-Wayne-Song »Lick me like a lollypop« auf dem Akkordeon gespielt. Und ich wurde von meinen eigenen Freunden rausgeschmissen! Danach hatte ich auch

eine endlose Diskussion mit jemandem über Performance im Allgemeinen, in einem Club oder sogar in einem Sexclub. Ich denke, dass es sehr interessant sein kann, an solchen Orten eine Performance zu machen, weil man dort wirklich die Aufmerksamkeit steuern kann, man kann aufmerksam und frei mit jedem anderen im Raum werden. Da es sich um einen sehr aufgeladenen Raum handelt und der Schwerpunkt auf ›anderen Dingen‹ liegt – es ist kein Konzertsaal – zieht man durch das Einbringen von Performativität den Fokus an einen Ort, auf den die Leute ihre Aufmerksamkeit freier abstimmen können als auf andere Orte in diesem Raum. Ich würde also argumentieren, dass Performativität den Raum wirklich öffnen kann. Mit Lecken haben wir viel darüber diskutiert, welche Möglichkeiten ein performativer Akt in einem Club eröffnet. Ein Freund hat zum Beispiel eine Tanzperformance gemacht, an der ich beteiligt war, und um 5 Uhr morgens waren plötzlich 500 Leute still und setzten sich auf eine Techno-Tanzfläche ... Aber ist das ähnlich wie bei Straßenmusik? Nun ja, wenn man einen Club mit einer normalen Konzertsituation vergleicht, würde ich sagen, dass das Potenzial eines Clubs auch in dieser partizipatorischen, nicht kontrollierbaren Atmosphäre liegt, in der viele Menschen mit unterschiedlichen Ästhetiken und Ideen zusammenkommen. Aber die Idee ist, einen Ort dafür zu schaffen, und in einem Club hat man im Allgemeinen ein sehr aufmerksames und interessiertes Publikum, das sich an dem Raum beteiligt.

In letzter Zeit hast Du viel in Theaterprojekten gearbeitet, zur Zeit mit Den skinnende byen [Die leuchtende Stadt] am Nationaltheater in Oslo, für das Du die Musik komponiert hast und sie auch aufführst. Siehst du die Straße als eine Art Theater?

Ich bin mir sicher, dass es so sein kann, aber ich würde sagen, nein, das sehe ich nicht so. Die Tatsache, dass die Straße kein Theater ist,

ermöglicht eine andere Art von Realität, die ein Theater auf andere Weise schaffen kann, aber es ist nicht dasselbe. Natürlich kann man auch auf der Straße Theater machen. In Dänemark habe ich in den letzten zehn Jahren viel mit Esther Wrobel (Sparrow Dance) gearbeitet, die auf Gebäude klettert und dort tanzt. Und auf diese Weise verschafft man sich Zugang zum Raum und nähert sich dem ›Außen‹ aus einer ästhetischen Praxis heraus. Aber sie beschäftigt sich mit einem bestimmten Gebäude und den technischen und ästhetischen Möglichkeiten, die dieses Gebäude bietet. Was mich auf der Straße interessiert, ist alles, was zufällig da ist, oder auch nicht. Das Zufällige.

Wenn man also die Kontrolle abgibt, kann alles passieren?

Ich würde sagen, dass dies auch im Theater geschieht. In einem Theater kann alles passieren, weil es eine Vielzahl von Menschen und Elementen gibt. In diesem Sinne kann

Aber die sozialen Zwänge eines Konzertsaals unterdrücken oft die Art und Weise, wie sich ein Publikum ausdrücken möchte.

In gewisser Weise ja, aber wir haben auch Regeln, wie man sich auf der Straße verhält. Auch dort gibt es eine Art von Gesetz. Was ich aber sehr mag, ist, dass auf der Straße die Leute gehen können, wenn sie wollen, was im Theater oder im Konzertsaal nicht der Fall ist, und dass sie bleiben können, wenn sie wollen. Ich mag diese Art des Zuhörens. Weil man weiß, dass die Leute einen Grund haben, warum sie weggehen – weil es ihnen nicht gefällt, was man macht, oder weil sie keine Zeit haben. Im Theater sitzen alle nur da, aber es ist kein demonstrativer Akt, und als Darsteller muss man sich damit nicht explizit auseinandersetzen. Das ist es, was das Spielen auf der Straße für mich interessant macht, dass man durch das Spielen erforscht, was an einem bestimmten Ort in einem bestimmten Moment passiert. Ich finde es schade, dass dies im Theater nur sehr eingeschränkt

Ich mag diese Art des Zuhörens. Weil man weiß,
dass die Leute einen Grund haben, warum sie weggehen.

man überall dieselben Dinge tun – man kann das, was man auf der Straße macht, im Theater machen, und man kann das, was man im Theater macht, auf der Straße machen. Aber sie haben eine andere Essenz.

Aber vielleicht nicht im Konzertsaal?

Nein, aber wenn man von einem bestimmten Standpunkt aus argumentiert, kann man sagen, dass das Publikum in einem Konzertsaal etwas in die Erfahrung einbringt, das sich der Kontrolle der Akteure auf der Bühne entzieht und das sich darauf auswirkt, wie diese die Erfahrung von Emotion oder Erfolg messen wollen.

möglich ist. Und das ist das Element der Praxis, das für mich interessant ist, wie man all die verschiedenen Dinge verstehen kann, die irgendwie einen Impuls erzeugen. Und wie man üben kann, diesen Impuls einzufangen, der in jeder Nacht, an jedem Tag und in jedem Raum vorhanden ist, nur eben auf unterschiedlichen energetischen Ebenen. Jeder Tag ist anders, und es gibt kein Rezept dafür, warum etwas funktioniert.

Gibt es eine Verbindung zwischen der Straßensituation und Deinen Installationen – könnte man sagen, die Straße sei eine Form der Installation? Hat die Straße einen großen Einfluss auf diesen Teil Deiner Arbeit gehabt?



Das ist sehr interessant, denn so habe ich noch nie darüber nachgedacht. Aber der Grund, warum ich gerne mit einer Installation spiele und mit dem, was ich ›performative Installation‹ nenne – ich stelle Maschinen her, die ihr eigenes Leben haben – ist, dass es sehr aufregend ist, in diesem Rahmen zu spielen, weil ich gegen etwas antrete, das kontingent ist, irgendwie kontrolliert, mechanisch, aber auch ein bisschen außerhalb meiner Kontrolle, Dinge können schief gehen. Man begibt sich in ein System, das auf verschiedene Weise zufällige Parameter hat. Es wird sehr deutlich, dass es andere Dinge als mich gibt, die definieren, was hier stattfindet. Und gemeinsam schaffen wir etwas. Und das ist in gewisser Weise so ähnlich wie auf der Straße.

Du baust Dir also einen Gesprächspartner, und wie bei diesem Gespräch, das wir gerade führen, weißt Du nicht genau, wohin es führen wird?

Ganz genau. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Rupert Enticknap ist ein in Berlin lebender Opernsänger (Countertenor) und Künstler, der durch seine disziplinübergreifende Arbeit hinterfragt, was es heute wirklich bedeutet, zu singen und sich mit der Stimme auszudrücken. Seine aktuelle Arbeit befasst sich mit Männlichkeit, dem Körper und der Übersetzung der Stimme in materielle Formen. Er ist auch Kollektiv- und Vorstandsmitglied des bgnm.

Die Musikerin und Instrumentenbauerin Camilla Vatne Barratt-Due alias Canilla komponiert häufig für Tanz- und Theaterproduktionen, für die sie Klangfelder entwickelt, die oft Elektronik und live kodierte Synthese mit Materialien aus ihrer umfangreichen Akkordeonsammlung verbinden. Ihr neuestes Album unter dem Projektnamen Canilla *You always wanted more in life but now you don't have the appetite* ist gerade bei Street Pulse Records erschienen und auf Bandcamp erhältlich.