

JA, MAI

21.–29.5.22

Das neue Festival für frühes und zeitgenössisches
Musiktheater in München: Georg Friedrich Haas trifft
auf Claudio Monteverdi

Bayerische Staatsoper

Infos / Tickets
tickets@staatsoper.de

T +49(0)89.21 85 1920
staatsoper.de



Foto: Miesha Lehmann / VG Bild-Kunst

RUHRTRIENNALE

FESTIVAL DER KÜNSTE _____ 2022

Musiktheater / Eröffnungspremiere

**ICH GEH UNTER LAUTER
SCHATTEN**

G. GRISEY / C. VIVIER /
I. XENAKIS / G. SCELSI
ELISABETH STÖPPLER /
PETER RUNDEL / KLANGFORUM
WIEN / CHORWERK RUHR

ab 11. August 2022
Jahrhunderthalle Bochum

Musiktheater / Szenische Uraufführung

HAUS
SARAH NEMTSOV / HEINRICH
HORWITZ / ROSA WERNECKE

ab 31. August 2022
Turbinenhalle an der
Jahrhunderthalle Bochum

Konzert

VERGESSENE OPFER
G. USTWOLSKAJA / F. LISZT /
O. MESSIAEN / L. NONO
DUISBURGER PHILHARMONIKER /
ELENA SCHWARZ

11. + 13. September 2022
Jahrhunderthalle Bochum

Tickets und das komplette Programm unter www.ruhrtriennale.de

Gesellschafter und öffentliche Förderer

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



REGIONALVERBAND
RUHR

Gefördert durch die

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

Gefördert von



Die Bundesregierung
für Kultur und Medien



OPERNFESTIVAL

VADSTENA, SCHWEDEN

8. JULI - 10. AUGUST

WWW.VADSTENA-AKADEMIEN.ORG

MOUSE ON MARS

SPATIAL JITTER

LENBACHHAUS

9
APR
BIS
18
SEPT
2022

IHR
KUNSTMUSEUM
IN MÜNCHEN

LENBACHHAUS.DE

Visualisierung: Rupert Sawich Gestaltung: HERBURG WELAND, München

FRIENDS OF FRIENDS®

BR BAYERN
ZÖNDFUNK

arte



Time of Music 40 years
Viitasaari, Finland 5–11 July 2022

MUNDI NOVI NEW WORLDS

Time of Music, the annual contemporary music festival and academy in Finland, celebrates its 40th anniversary with a thrilling programme that charts new musical territories and transcends the old.

Experience the exquisite world and national premieres by **Mark Applebaum**, **Philip Venables**, **James Alexandropoulos-McEwan**, **Mioko Yokoyama**, **Minna Leinonen**, and **Sebastian Hilli**, premiered by **Talea Ensemble**, **Zubin Kanga**, **Ulysses Percussion Ensemble**, **Quartetto Maurice**, and **International Ensemble Modern Academy**, among many other intriguing performances by contemporary artists!

See the full programme at: timeofmusic.org



HEROINES OF SOUND FESTIVAL

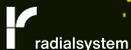
7. — 9. JULI 2022
radialsystem

Konzert // Performance // Diskurs
Frühe und aktuelle Held*innen
Elektronischer Musik mit u. a.

Claudia Sofía Alvarez // Annesley Black // Zosha Di Castri // Naid Cruz //
Misha Cvijović // Dorit Chrysler // Alessandra Eramo // Ensemble LUX:NM //
Ensemble KNM Berlin // Mariam Gviniashvili // Juliana Hodkinson //
Ale Hop // Mirela Ivičević // Yemit Ledesma // Kirstine Lindemann // Nicole Lizée //
Svetlana Maraš // Sarah Nemtsov // Oxana Omelchuk // Laura Robles //
Ana Maria Rodriguez // Charlotte Seither // Paula Schopf // Kotoka Suzuki //
Viktoriia Vitrenko // Ying Wang // Alla Zagaykevych // Yiran Zhao

Stand 4.4.2022 / Aktuelle Programminformation und Tickets:
www.heroines-of-sound.com / www.radialsystem.de

Koproduktion



Förderer



ernst von siemens
musikstiftung



SOULS FOR MUSIC

3. JULI
12-19H

A FESTIVAL FOR STREET MUSIC AND RHYTHM
OF CROWDS ATTUNED WITH SOLIDARITY

ATELIER
GARDENS

Oberlandstraße 26-35, 12099 Berlin

ARTS OF THE
WORKING CLASS POSITIONEN

Kiezsalon May – October 2022

20.05. | 21.05. | 18.06.
27.08. | 07.09. | 08.10.

RICHARD SKELTON
TARTA RELENA
JASON SHARP
BOOKER STARDRUM
MARIA W HORN
HATIS NOIT
MARIO BATKOVIC
PARK JIHA
MAJA RATKJE
MICROCORPS
LOUFR
DYLAN PEIRCE
ICHIKO AOBA
ALISON COTTON
DYLAN HENNER
MATCHESS
PASSEPARTOUT DUO
HOLLAND ANDREWS

D/B
DIGITAL IN BERLIN

WIRE
taz

BERLIN 
Senatsverwaltung
für Kultur und Europa

LIEDER VON VERTREIBUNG UND NIMMER- WIEDERKEHR

Musiktheater von Bernhard Gander
Text von Serhij Zhadan

Hörst du die Stimmen all jener,

Ти чуєш голоси тих,

die es nicht über die Grenze geschafft haben?

хто не прорвався через кордон?

Die Stimmen der Zurückgesetzten

Голоси ображених

und Entmutigten?

і зневірених?

Die wütenden Stimmen jener,

Злі голоси тих,

die der Falle nicht entronnen sind,

хто не вирвався з капкану,

denen nur wenige Meter

хто був за кілька метрів

bis zur Rettung fehlten?

від бажаного порятунку?

Wie kannst du jetzt schlafen

Як тобі тепер спати

mit diesen Stimmen im Schädel?

з цими голосами в черепі?

Wie kannst du jetzt den

Як тобі тепер

Musikalische Leitung

Elda Laro

Inszenierung

Alize Zandwijk

Uraufführung

21. Mai 2022

Weitere Aufführungen

22., 24., 25., 26. Mai 2022

Eine Koproduktion

der Münchener Biennale

mit der Deutschen Oper Berlin

Kompositionsauftrag der Münchener Biennale

und des Ensemble Modern

Infos und Karten:

www.deutscheoperberlin.de

030 343 84 343

DEUTSCHE OPER BERLIN
TISCHLEREI

7.-10. Juli 2022

NEUES MUSEUM
EHEMALIGES REICHS-
PARTEITAGSGELÄNDE

Z-BAU
HEIZHAUS
KULTURRAUM SB
BORG
ÖFFENTLICHER RAUM
FESTIVALZENTRUM
... UND WEITERE

Musik Installationen Nürnberg

Festival für RaumZeitKörper-Musiken

GÖKSU KUNAK &
ASTRIT ISMAILI
WOJTEK BLECHARZ &
VALA T. FOLTYN
NILE KOETTING
HEINRICH HORWITZ &
DECODER ENSEMBLE

LESTER ST. LOUIS

BENJAMIN VAN BEBBER &

LEO HOFMANN

DAF KOLLEKTIV

CREAMCAKE



www.musikinstallationen.com

Künstlerische Leitung:
Laure M. Hiendl &
Bastian Zimmermann

Design: Studio Pandan

Gefördert durch die:



Gefördert von:



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Gefördert durch:



Geschäftsbereich Kultur
der Bürgermeisterin



Kulturfonds Bayern
Kunst

POSITIONEN 131

02/2022 Musik und Straße

- 10 **Impressum**
- 11 **Editorial**
-
- 13 **I MUSIK UND STRASSE**
- 14 **Erfahrung, Neugier, Forscherdrang: Instrumente selbst bauen**
von Friederike Kenneweg
- 24 **Eine Möglichkeit, Teil des Ortes zu werden – Interview
mit Camilla Vatne Barratt-Due**
von Rupert Enticknap
- 30 **Street Fighting Human**
von Hanna Grzeškiewicz
- 42 **Musik und Obdachlosigkeit**
von Edward Henderson
- 49 **Musik in Abschiebegefängnissen**
von Bastian Zimmermann
- 56 **Komposition einer Meta-Stadt – Gespräch mit Ari Benjamin Meyers**
von María Inés Plaza Lazo & Ido Nahari
- 62 **Street Fighting Sound**
von Tobi Müller
-
- 69 **II SPECIAL**
- UKRAINE**
- 70 **Während des Krieges verwandelt ihr euch alle in ein großes Ohr**
von Ljubow Morosowa
- 77 **Musik und Realität in der Ukraine – Interview
mit der Komponistin Karmella Tsepkenko**
von Andreas Engström
- 84 **Iwano-Frankiwsk – ein virtueller Schutzraum für eine zukünftige Aufführung**
von Julia Mihály
- 89 **Drei KünstlerInnen – eine Hoffnung**
von Julie Hugsted
-
- 99 **III POSITIONEN**
- Designing Voices, Potsdam; Vomit Lunchs; glanz&krawall; Thierry Tidrow, Dortmund, Blutender Tage – Elnaz Seyedi & Ehsan Khatibi; Madeiradig; Zeiträume Basel – Thomas Kessler, Katharina Rosenberger; Kaj Duncan David; Sound in the Ecstatic- Materialist Perspective on Experimental Music; Ultraschall, Berlin; gamut inc, Köln; Eclat, Stuttgart; Genevieve Murphy; CTM, Berlin; Marc Matter; Christian Marclay & Steve Beresford; Julius Eastman, München**

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

Gestaltung Studio Pandan (Ann Richter, Pia Christmann, Vreni Knödler) www.pandan.co

Anzeigen marketing@positionen.berlin

Creative Crowd Patrick Becker-Naydenov, Sebastian Hanusa, Katja Heldt, Tobias Herold, Patricia Hofmann, Irene Kletschke, Michael Rosen, Antje Vowinckel, Susanne Westenfelder

Korrespondent*innen Nina Noeske (Hamburg), Nina Polaschegg (Wien), Monika Voithofer (Graz), Christoph Haffter (Lausanne/Genf), Monika Pasiecznik (Warschau), Heloísa 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

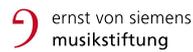
www.positionen.berlin

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), Förderabonnement 100 €

E-Abonnement Einzelheft 6 €, Jahresabonnement 22 €

ISSN 0941-4711

Mit freundlicher Unterstützung der



Positionen ist Mitglied im Netzwerk



EUROZINE

radialsystem.de

radialsystem.de

Es startete damit, dass eine uns nahestehende Person in der S-Bahn von Berlin eine Ausgabe der Arts of the Working Class – dem (nicht nur) Berliner Kunstmagazin, dass von zumeist Obdachlosen verkauft wird – erstand und spontan die Idee aufplopte: Straße und Musik, ein spannendes Thema! Und María Inés Plaza Lazo und Alina Kolar von AotWC waren sofort davon angetan, schon seit langem wollten sie eine Musikausgabe planen. Hier ist sie nun, die Kooperation zwischen den zwei Berliner Magazinen. Wir gestalten gemeinsam die beiden unseren Ausgaben, haben uns gegenseitig inspiriert und feiern das schließlich am 3. Juli mit einem kleinen Straßenkunstmusikfestival ... später dazu mehr.

Straßenmusik ist ein Phänomen, das ständig in den eigenen Blick gerät. Auf der Straße vermischen und kristallisieren sich Dinge, die man im Kunstmusikbetrieb allzu gerne vermischt und kristallisiert sehen will: Instrumente, instrumentale Praktiken, Karrieren, Nationalitäten der Spieler*innen ...

Aber wer darf was wie und wo zum Ausdruck bringen? Wer hat Zugang zu was? Eine Frage an die Demokratie und den öffentlichen Raum. Nun gibt es aber zum Aspekt von Musik und Straße auch viele weitere Dimensionen.

Friederike Kenneweg widmet sich im Eröffnungstext dem Aspekt von DIY und Instrumentenbau und im Prinzip allen Aspekten kreativen Austauschs, der im Feld von Musik und Straße vorkommt. Hier existieren eine Vielfalt von Genres und Praktiken nebeneinander. Der tatsächlichen Straßenmusik widmen sich das Interview von Rupert Enticknap mit der Musikern Camilla Vatne Barratt-Due zu ihrer Musizierpraxis zwischen Straße und Berliner Clubkultur sowie Hanna Grzeškiewicz's Porträt von migrantischen (und musikalischen) Protestszene in Berlin. Edward Henderson recherchiert sich in London durch Charity-Institutionen, die mit Musik auf die Situation von Obdachlosigkeit reagieren. Bastian Zimmermann hat zwei Menschen interviewt, die sich in einem Immigration Removal Detention Centre in Dover kennengelernt haben. Vertreibung und soziale Distinktion thematisiert auch Tobi Müller in seinem Essay. Und die AotWC-Herausgeberin María Inés Plaza Lazo sowie Ido Nahari interviewen Ari Benjamin Meyers zu seinem städtischen Sozialkunstmusikprojekt *Rehearsing Philadelphia*.

Wie kann man die eigene Stimme sichtbar und hörbar machen? Durch Widerstand. Das Februarheft findet hier seine Fortführung. Und das Special widmet sich der Ukraine, den Formen des Widerstands dort, hier und jetzt, gerade im Moment.

Danken möchten wir an dieser Stelle auch Malik Sharif vom Music and Minorities Research Center in Wien sowie dem Aktivistin und Künstler David Tovey aus London für die vielfältigen Empfehlungen bezüglich Musik und Migration sowie Obdachlosigkeit und Kunstproduktion in England.

Und wie schon gesagt, es geht dann weiter mit dem Thema Straßenmusik bei dem gemeinsam mit AotWC entwickelten Festival am 3. Juli in BUFA Berliner Union Film Ateliers am Südrand vom Tempelhofer Feld, Berlin. Zum Programm könnt ihr bald mehr auf www.positionen.berlin lesen.

Wir wünschen viel Spaß und Anregung beim Lesen dieses neuen Hefts #131

Musik und Straße



Erfahrung, Neugier, Forscherdrang: Instrumente selbst bauen

FRIEDERIKE KENNEWEG

■ rgendwann während meiner Schulzeit war da die Aufgabe, ich weiß nicht mehr, ob im Werk- oder Musikunterricht, ein Musikinstrument selbst zu bauen. Ich erinnere mich an meine Vorfreude und an die Harfe, die ich vor meinem inneren Auge sah. Das Material für mein Vorhaben fand ich im Keller meiner Eltern. Ein paar übrig gebliebene Holzbretter, Nägel, Gummiband. Doch rasch stellte sich heraus, dass ich meiner Vorstellung absolut nicht würde gerecht werden können. Vom unbearbeiteten Holz bekam ich Splitter, die Gummibänder rutschten beim Versuch, sie zu spannen, immer wieder von den Nägeln, die sie halten sollten, herunter, und als dann alles endlich einigermaßen stabil blieb, waren die Töne viel zu leise. In der Schule vorgezeigt habe ich das Instrument zwar notgedrungen, aber zum Musikmachen verwendet habe ich es nie, und so ist es kein Wunder, dass ich nicht einmal mehr weiß, wo meine splinternde Bauholz-Harfe am Ende abgeblieben ist.

Wenn ich heute an dieses Schulprojekt zurückdenke, sehe ich vor allem eine vertane Chance. Denn eigentlich hätte der Selbstbau eines Instruments mir schon damals die Ohren öffnen können für die eigenwillige Schönheit des Klangs von Gegenständen. Für das Unperfekte. Und überhaupt für die klanglichen Möglichkeiten der Alltagsumgebung.

Musikpädagogik und neue Hörwelten

Eine Vielzahl von pädagogischen Projekten heute nimmt gerade solche Dinge in den Blick, wie das Programm der Konferenz des Netzwerks Junge Ohren mit dem Titel Aufbruch in neue Hörwelten. Schule & Klangforschung verriet, die 2019 im TAK-Theater in Kreuzberg stattfand. Zum Beispiel wurde dort das Projekt KLANGRADAR vorgestellt: Schüler*innen erarbeiten gemeinsam mit Komponist*innen eigene Kompositionen, in denen traditionelle Instrumente, aber auch selbstgebaute Instrumente zum Einsatz kommen. Ganz ähnlich funktioniert das Projekt QuerKlang,

Denn eigentlich hätte der Selbstbau eines Instruments mir schon damals die Ohren öffnen können für die eigenwillige Schönheit des Klangs von Gegenständen. Für das Unperfekte.

das pro Jahr 5 bis 6 an Schulen entstandene Eigenkompositionen von Schüler*innen im Rahmen des Berliner MaerzMusik-Festivals präsentiert.

Wenn die Komponistin Steffi Weismann Workshops mit Schüler*innen macht, leitet sie sie dabei an, aus Alltagsgegenständen Instrumente zu bauen. Sie erforscht mit den Workshopteilnehmer*innen die Quietschgeräusche, die Polstermaterialien aus Styropor hervorrufen, wenn man sie anfeuchtet und an Glasscheiben reibt. Auch aus Eimern, Plastikverpackungen und Gummibändern baut Weismann mit den Kindern Instrumente, die in den entstehenden kollaborativen Kompositionsprojekten Verwendung finden. Beim Bau dieser Recycling-Instrumente geht es nicht, wie ich zu meiner Schulzeit dachte, um irgendeine Form der Perfektion, sondern um das Erkunden der eigenen Umwelt hin auf ihre klanglichen Möglichkeiten. Es geht also darum, auch im Alltag die Ohren zu öffnen und anders hinzuhören.



Das selbstgebaute Soundkostüm der Künstlerin Lena Wicke-Aengenheyster aka Monsterfrau

Ein solcher pädagogischer Klangworkshop auf dem Otto-Spielplatz in Berlin-Moabit wurde sogar zur Keimzelle eines eigenen Festivals, das sich dieser Art der Klangforschung widmet. Unter dem Titel Selbstgebaute Musik entwickelte sich ein vielseitiges, interaktives Veranstaltungsformat, in dessen Rahmen Workshops für Kinder und Erwachsene, Klangkunst, Konzerte und interaktive Präsentationen selbst gebauter Instrumente

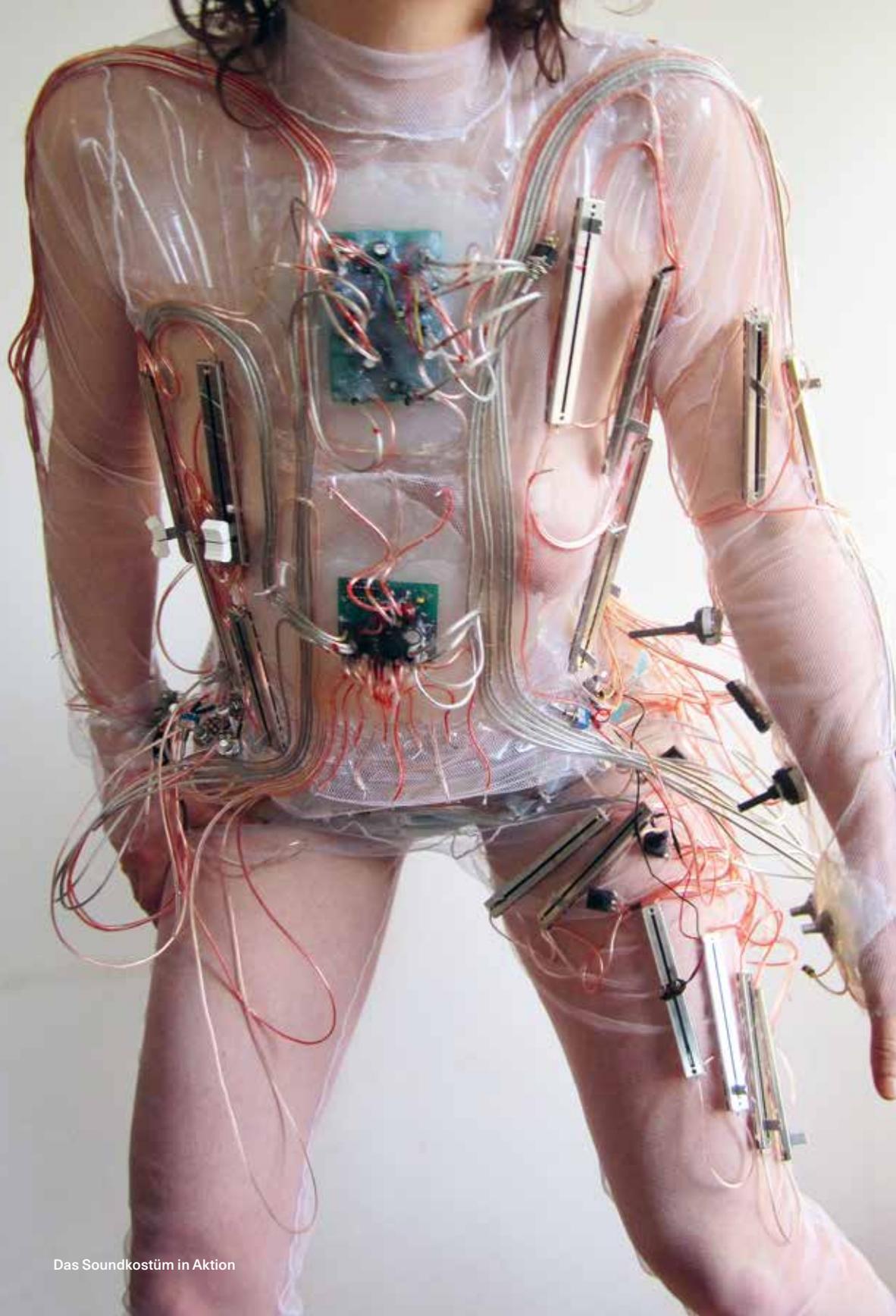
Fünf Neigungssensoren an Handgelenken,
Kopf, Brust und Becken lesen die Bewegungen der
Performerin aus.

ihren Platz finden. Einmal im Jahr (das nächste Mal am 5. September 2022) wird der Holzmarkt am Alexanderplatz zu einem Spielort unterschiedlichster Klangexperimente. Kronkorken, PET-Flaschen, Kartons und sonstiges Recyclingmaterial gehören dabei ebenso selbstverständlich zum Materialbaukasten wie die Möglichkeiten, die Elektronik und digitale Klangverarbeitung bieten.

Elektronische Instrumente außerhalb des ursprünglich angedachten Kontextes zu verwenden, anders zu verschalten, zu transformieren und ihnen auf diese Weise neue Klänge zu entlocken, ist inzwischen für viele Musizierende ein alltäglicher Teil der musikalischen Praxis. Für diesen Aneignungsprozess elektronischer Devices hat sich ein eigener Begriff herausgebildet: *Circuit Bending*. Eine wichtige Rolle dafür spielte die Veröffentlichung *Hardware Hacking* von Nicolas Collins aus dem Jahr 2004, in der er in einer Art Anleitung verschiedene Möglichkeiten zur Transformation von Hardware-Geräten beschreibt. Zum einen sind es wohl einfach Spielfreude und Entdeckergeist, die Musizierende dazu antreiben, auf diese Art Sounds zu erzeugen.

Das Sensoren-Kostüm: Lena Wicke-Aengenheyster aka Monsterfrau

Zum anderen ist da aber der Moment der Selbstermächtigung: der Geist der Revolte gegenüber Hersteller*innen und Konzernen, indem die Devices einer ganz anderen Verwendung zugeführt werden als vorgesehen: die unkontrollierbare Macht der User*innen. Und natürlich ist da immer der Moment der Suche nach anderen Möglichkeiten, der den Drang zu einer solchen Veränderung auslöst. Zum Beispiel bei Lena Wicke-Aengenheyster, die unter dem Namen Monsterfrau elektronische Musik und Performance-Projekte macht. Einfach nur Knöpfe zu drücken oder gar während eines Konzerts hinter einem Laptop zu verschwinden, kam für sie nicht in Frage. »Mich hat vor allem die Steuerung durch Bewegung interessiert«, sagt sie. Darum widmete sie sich verschiedenen Varianten von Sound-



Das Soundkostüm in Aktion

Kostümen, die es via Sensortechnik erlauben, die elektronischen Klänge mit Körperbewegungen zu steuern – gewissermaßen musizieren durch Tanz. Bei ihrem Sensoren-Kostüm funktioniert das so: Fünf Neigungssensoren an Handgelenken, Kopf, Brust und Becken lesen die Bewegungen der Performerin aus. Auf diese Weise kontrolliert sie mit ihren Bewegungen digitale Musikinstrumente und -effekte. Eine Weiterentwicklung dieser Steuerung, das iPhone-Kostüm, ermöglicht es Wicke-Aengenheyster, digitale Musikinstrumente und -effekte mittels Neigungssensoren und Touchpads von sechs bis zu zehn an ihrem Körper befestigten iPhones aus zu bedienen.

Die digitale Technik erlaubt es, die Bewegungen jeweils mit ganz unterschiedlichen Funktionen zu verknüpfen. »Wenn man auf ner Körperbewegung nen Filter, nen Pitch, andere Funktionen noch vom Filter plus das Pan liegen hat, da geht schon einiges. Das ist sehr, sehr wild.«

Inszenierte Klangsituationen: Milena Kipfmüller

Die Musikerin Milena Kipfmüller kam darauf, sich ein eigenes Instrument zu konstruieren, weil sie nach einer Möglichkeit suchte, Musik machen und gleichzeitig diskursive Inhalte transportieren zu können. Bei der Interpretation von Stücken mit ihren ursprünglichen Instrumenten Oboe, Blockflöte und Klavier fehlte es ihr, Aussagen treffen und das Weltgeschehen mit in ihre künstlerische Arbeit einbeziehen zu können. So kam sie darauf, aufgenommene Sprache als musikalisches Material zu verwenden. Je nach Projekt macht Milena Kipfmüller Aufnahmen mit unterschiedlichen Interviewpartnern. Kipfmüller, die aus Brasilien stammt, bezieht sich dabei gerne auf das portugiesische Wort *pesoa*, das sich etwa mit ›derjenige, der klingt‹ übersetzen lässt. Diesen individuellen Klang der Personen nutzt Kipfmüller in ihren Projekten als Klangmaterial: »Damit habe ich eine große Bandbreite von Klängen, die mir die Leute durch ihre Stimme schenken. Indem sie in mein Mikrofon sprechen.« Gemeinsam mit dem Kontrabassisten Klaus Janek erzeugt Kipfmüller *Sounding situations* oder *Inszenierte Klangsituationen*, die sich irgendwo zwischen Musik, Theater und Klangkunst bewegen. Um die gesprochenen Klänge intuitiv, spontan und der (musikalischen) Situation angemessen einsetzen zu können, nutzt Milena Kipfmüller einen Sampler als Instrument. Wie sie ihn bedienen muss, verändert sich aber jedes Mal wieder, je nachdem, welche Stimmen sie verwendet und wie sie diese live bearbeitet. Und so muss Milena Kipfmüller bei jedem ihrer Projekte mit dem Sampler ein neues, gänzlich anders klingendes Instrument erst herstellen und dann einüben. Dieses Instrument eignet sich dafür dann in jeder ihrer *Sounding situations* dafür, Aussagen über die Welt zu machen, in der wir uns in genau diesem Augenblick befinden.

Die mikrotonale Tuba: Robin Hayward

Bei dem Tubisten Robin Hayward war es vor allem die Unzufriedenheit mit den Beschränkungen des eigenen Instruments, die ihn dazu brachte, selbst nachzuforschen, wie sich die Tuba verbessern und in ihren Klangmöglichkeiten erweitern ließe. Das, was er besonders vermisste, war die Option, auf der Tuba mikrotonal spielen zu können. Um das zu verändern, musste Hayward seine Hartnäckigkeit unter Beweis stellen: Fünf Jahre lang widmete sich Hayward der Erforschung und der Entwicklung eines Ventilsystems, das auf der Tuba das geradezu stufenlose mikrotonale Spiel über die gesamten fünf Oktaven des Tonumfangs ermöglicht.

Den Ehrgeiz, sein Ventilsystem auch handwerklich selbst umzusetzen, hatte Robin Hayward nicht. Er nutzte bei der Umsetzung seiner Vorstellungen den Erfahrungsschatz eines professionellen Instrumentenbauers. Und damit auch möglichst viele weitere Tubisten ihre Berührungssängste mit der neuen Bauart der mikrotonalen Tuba verlieren, dachte sich Hayward noch etwas Besonderes aus. Das Modul lässt sich

Seine Materialien – Sperrholz,
Blech, Wäscheleinen für die Saiten seiner
Instrumente etc.– fand er auf der Straße
oder im Baumarkt.

in eine (zu diesem Zweck umgebaute) Tuba einsetzen, aber auch schadlos wieder ausbauen, wenn man doch lieber zu dem ›alten‹ System zurückkehren möchte. Diese Möglichkeit nutzt Hayward selbst jetzt nicht mehr, sondern er widmet sich jetzt ganz den Möglichkeiten des mikrotonalen Spiels auf der Tuba, die er in langjähriger Forschungsarbeit für sich entwickelt hat.

Die Recycle-Gitarren: Robert Kondorosi

Den Gitarristen Robert Kondorosi hingegen reizte gerade die handwerkliche Herausforderung am Selbstbauen von Instrumenten. Er habe einfach herausfinden wollen, ob er dazu in der Lage sei, sagt er. Robert Kondorosi hat eine Vielzahl von Instrumenten selbst gebaut, darunter eine Tenorgitarre und ein Bassbanjo. Mit ein paar Freunden gründete er 2005 die Band Budzillus, in der diese Instrumente Marke Eigenbau



Robin Hayward mit seinem mikrotonalen Tuba.

© Christina Marx

tatsächlich zum Einsatz kamen – erst in akustischer Variante, später, für diesen Zweck noch mal extra umgebaut, auch elektronisch verstärkt auf immer größeren Bühnen.

Kondorosi hat Industriedesign studiert und hatte, als er seine ersten ernsthaften Versuche in dem Bereich unternahm, ein Atelier für seine Experimente zu Verfügung. An der Universität konnte er außerdem auf eine Holz- und eine Metallwerkstatt zurückgreifen. Seine Materialien – Sperrholz, Blech, Wäscheleinen für die Saiten seiner Instrumente etc.– fand er auf der Straße oder im Baumarkt. Neben der Herausforderung, der Neugier und dem Forscherdrang war ein Grund für sein Engagement, dass er für so viele professionelle Instrumente zu dem Augenblick kein Geld gehabt hätte. Ein Argument, das heutzutage nicht mehr so richtig zieht, findet Kondorosi, denn inzwischen sind Instrumente von guter musikalischer Qualität durchaus auch schon für kleines Geld zu haben.

Ein wichtiger Grund, der aber immer noch eine Rolle spielt, ist die Frage nach der Nachhaltigkeit. Denn wer seine Instrumente selbst baut, kann dafür Material recyceln, anstatt mit billig gekauften Instrumenten den Rohstoff-Ausverkauf auf der Welt voranzutreiben. Doch auch beim Eigenbau kann es zum deutlichen Materialverbrauch kommen, denn auf dem Weg zum fertigen Instrument muss man manchmal alles weg-schmeißen und noch mal von vorne anfangen, erzählt Kondorosi.

»Aber das ist ja ganz normal und gehört zum Prozess, bis dann alles wirklich so ist, wie man das haben will.«

Weil er selbst vor allem Gitarrist ist, lagen ihm besonders die Saiteninstrumente: Gitarre, Banjo, Bass. In dem Bereich hat Kondorosi im Laufe der Zeit sogar einige Auftragswerke realisiert. Außerdem nutzte er das beim Instrumentenbau gesammelte Wissen über Klangerzeugung, Resonanzen und Schwingungen für Klangkunst und Klanginstallationen.

Richtig gescheitert sei er eigentlich nur einmal, beim Versuch, aus verschiedenen Rohren aus dem Baumarkt etwas nach Art einer Posaune herzustellen. Auch wenn er ein professionell hergestelltes Mundstück mit

Ein wichtiger Grund, der aber immer noch eine Rolle spielt, ist die Frage nach der Nachhaltigkeit. Denn wer seine Instrumente selbst baut, kann dafür Material recyceln.

seiner Kombination aus Baumarkt-Rohr-Zügen kombinierte, blieb der Klang unbefriedigend. »Das habe ich dann sein gelassen. Das sollen doch besser Leute machen, die sich richtig damit auskennen.«

Dass er beim Bau von Instrumenten so konsequent seiner Neugier gefolgt ist, hat Robert Kondorosi schließlich den Weg für ein Leben als Musiker geebnet. Die Band Budzillus, in der seine Instrumente zum Einsatz kam, spielt zwar nur noch gelegentlich, aber bestreitet noch immer seinen Lebensunterhalt als Gitarrist – jetzt in der Band Il civetto mit konventionellen Gitarren vom Instrumentenbauer.

Archaische Flöten: Anna Friederike Potengowski

Auch die Flötistin Anna Friederike Potengowski ist ihrer Neugier gefolgt und baute daraufhin ihre eigenen Instrumente: Rekonstruktionen von Flöten aus der Steinzeit. Auf der Suche nach neuen Anregungen für ihr Flötenspiel wollte Potengowski an den Ursprung der Flöten zurück gehen – und stieß dabei auf die Flöten, die in Höhlen in der Schwäbischen Alb gefunden worden waren. Sie sind 40 000 Jahre alt und gelten damit als ältester Beleg dafür, dass die Menschen Musik gemacht haben. Wie diese Musik geklungen hat, lässt sich aber nicht so ohne Weiteres herausfinden, denn es gibt da ein Problem: bei den Funden fehlen einige Stücke. Wer aus den vorliegenden archäologischen Resten ein Instrument rekonstruieren will, muss also immer interpretieren und Entscheidungen treffen: Wie lang war die Flöte wohl? Und was für ein Ende hatte sie? Und wie genau ist die Anblaskante geschnitten? Die Archäotechniker, die sonst

solche Rekonstruktionen herstellen, sind allerdings meistens keine Musiker. Zwar lehnen sie sich möglichst nah an das vorliegende Original an, gehen dabei aber weniger nach musikalischen Gesichtspunkten vor. Das kann problematisch sein, denn ein leicht vergrößertes Griffloch zum Beispiel kann schon einen wichtigen Unterschied in der Intonation ausmachen. Ein Grund, weshalb Anna Friederike Potengowski selbst aus so speziellen Materialien wie Gänsegeierknochen, Singschwanknochen oder gar Mammut eigene Instrumente realisierte. Dabei nutzte sie die Werkzeuge, die auch den Menschen in der Steinzeit zur Verfügung gestanden haben: Steinmesser, Lederbänder, Sand. Dass Anna Friederike Potengowski selbst die Instrumente aus den Knochen hervorbringen wollte, hatte aber nicht nur musikalische Gründe. »Ich wollte das nachvollziehen«, sagt sie. »Wenn man sowas selbst gebaut hat, hat das natürlich einen ganz anderen Wert für einen. Das wollte ich erfahren.«

*

Wenn das Selbstbauen in der Schulpädagogik um das Erkunden der eigenen Umwelt kreist und als eine natürliche Introduction zur offenen Hör- und Musikwelt gehandhabt wird, dann gibt es sicherlich auch andere Fragestellungen in der Experimentellen Musikszene. Es könnte um die handwerklichen Herausforderungen beim Selbstbauen von Instrumenten gehen, bis zu der Unzufriedenheit mit den Beschränkungen des eigenen Instruments und dem Drang, diesen zu erweitern. Dazu gibt es die Frage zur Nachhaltigkeit, dem Recycling und eben einer allgemeinen Ökonomie der Sache. Das ›Selbstgebaute‹ hat eben eine Funktion in der Musikarchäolog*innen-Recherche: Alltagsgegenstände und elektronische Experimente reichen von der Kinderpädagogik bis zur Avantgardemusik. Das Selbstgebaute vereint Kunst-/Avantgardemusik, Punk, Musikpädagogik und Rechercharbeit und ist darin musikalisch grenzüberschreitend und ein bezeichnendes Beispiel für die an sich genreübergreifenden Aspekte und Neugierden in der zeitgenössischen Musik.

Ich denke wieder an meine Harfe aus Nägeln, splitterndem Holz und Gummiband. Heute hätte ich gerne noch mal genauer hingehört, wie sie eigentlich klingt. Vielleicht eigen. Eigenartig. Eigenwillig. Seltsam. In mir hallt nach: das Gefühl einer vertanen Chance. ■

Friederike Kenneweg arbeitet frei als Autorin, Journalistin und Musikerin. Seit 2013 bearbeitet sie als Radiojournalistin verschiedene Themen der zeitgenössischen Musik.

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 auswählst, 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 eingeblendet! 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 anfangs, 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.

Street Fighting Human

Klänge des widerstands in den Straßen von Berlin

HANNA GRZEŚKIEWICZ

Für viele Menschen waren die letzten zwei Jahre nicht nur von erzwungener Isolation und einer Verlagerung des Lebens ins Internet geprägt, sondern auch von großen sozialen Umwälzungen und wachsenden sozialen Bewegungen, die in der ganzen Welt stattfanden. Berlin ist eine Stadt, in der all diese sozialen Bewegungen durch die Aktionen ihrer vielen Diasporas auf den Straßen widerhallen. Berlin ist eine Stadt, in der sich die Kämpfe, die in ihr ausgetragen werden, im Klang der Straßen widerspiegeln. Und Berlin ist eine Stadt, in der Musiker*innen die Straße(n) in ihre künstlerische Praxis integrieren. Anhand der Klänge und der Musik der südasiatischen, polnischen und palästinensischen Gemeinden sowie von zwei Gruppen, die im Umfeld der politischen Kämpfe der Stadt aktiv sind – die Out of Time Embassy und die Comunidad Sikuris – möchte ich die verschiedenen Möglichkeiten aufzeigen, wie Klang als Widerstand in den Straßen Berlins eingesetzt wird.

Die Macht der kollektiven Emotionen

In Berlin braucht man manchmal nur um eine Ecke zu biegen, und schon findet man sich in einer völlig neuen Klangwelt wieder. Noch bevor man die Menschenmassen sieht, spürt man, dass es sich um einen Protest handelt – durch das, was man hört, und durch die Emotionen, die die Klänge vermitteln. Die angespannte Stille, nur unterbrochen durch Durchsagen der

Polizei, die die Demonstrant*innen auffordert, nach Hause zu gehen, die Rufe »Ganz Berlin hasst die Polizei« und das Surren von Hubschraubern über den Köpfen der Menschen, all das signalisiert, dass die Demonstrationen zum 1. Mai ihrem Ende zugehen. Traditionelle Lieder auf Arabisch, der Klang von Füßen, die beim Dabke-Tanz rhythmisch auf den Boden stampfen, und Ululationen verraten, dass es sich um eine Demonstration der Solidarität mit Palästina handelt. Tausende von FLINTA*-Menschen, die die Straßen mit ihren Stimmen, ihrer Musik und ihren Performances beleben, machen deutlich, dass es der 8. März ist.

2021 war der Internationale Frauentag, der zunehmend als Tag gegen das Patriarchat verstanden wird, ein warmer und sonniger Tag. Wer sich auf Unter den Linden oder der Friedrichstrasse (zwei der größten Straßen in Berlin Mitte) dem Demonstrationzug des Bündnisses Internationalistischer Feministinnen anschloss, wurde von einer Samba-Band begrüßt, die feministische Gesänge begleitete, während die Sonne auf das Brandenburger Tor schien. Während man sich seinen Weg zur vordersten Front der Demonstration bahnte (zu der Cis-Männer nicht eingeladen waren), wehten die unterschiedlichsten Rhythmen durch die Menge. Irgendwann konnte man eine Gruppe sehen, die die Choreografie zu »El violador en tu camino« (Ein Vergewaltiger auf deinem Weg) aufführte, die 2019 von chilenischen Feministinnen kreiert wurde. Vom Bühnenwagen aus wurden zwischen den Reden, die größtenteils in akzentuiertem Englisch oder Deutsch, manchmal aber auch in der Muttersprache der Redner gehalten wurden, Lieder in vielen Sprachen gespielt. Der Demonstrationzug kehrte zu Unter den Linden zurück und endete in der Dämmerung vor dem Hauptsitz eines deutschen Waffenlobbyisten mit den Klängen von feministischem Reggeaton, einer Tanzperformance von Perrxs del Futuro – einem Berliner Kollektiv, dessen Motto lautet: »Wenn ich nicht perrear (twerken) kann, ist es nicht meine Revolution« – und einer Lightshow, die von den vielen Autos der Berliner Polizei veranstaltet wurde, die die letzten Demonstranten eingekreist hatten.

Was von vielen dieser Demonstrationen bleibt, vor allem von denen, die jedes Jahr stattfinden, sind Erinnerungen. Diese Erinnerungen sind oft eher sinnlicher Natur: Man erinnert sich vielleicht nicht an den Inhalt eines Gesprächs oder einer Rede, aber man weiß noch, wie man sich gefühlt hat, was man gesehen und gehört hat. Agnieszka Bułacik, eine polnischsprachige Aktivistin und Mitglied des Otucha-Chores, sagte: »Ich erinnere mich wirklich daran, was die Musik bei der Demonstration am 8. Mai (2021) mit meinem Körper gemacht hat, wie viel Musik und wie viel Freude es dort gegeben hat.« Viele der oben beschriebenen Erinnerungen an diese Demonstration sind Momente, die auch Bułacik im Gedächtnis geblieben sind. Diese gemeinsame Erinnerung ist ein wichtiges Element der Gemeinschaftsbildung durch das, was Lynne Segal *kollektive Freude* nennt.¹ Es handelt sich dabei um ein fast utopisches Konzept, das anhand der Geschichte(n) des Widerstands für die Kraft kollektiver Emotionen bei der Gemeinschaftsbildung und dem Streben nach sozialem Wandel plädiert. Segal bezieht sich dabei häufig auf Barbara Ehrenreichs Buch

1 siehe Lynne Segal (2018), *Radical Happiness: Moments of Collective Joy*, London: Verso.

*Dancing in the Streets*², in dem die Geschichte großer öffentlicher Festivals untersucht wird, die oft zu Katalysatoren für Revolutionen wurden. Menschenmengen und Freude und Klang sind eine politische Kraft.

Im Gespräch über die Proteste gegen das De-facto-Abtreibungsverbot, das am 22. Oktober 2020 vom polnischen Verfassungsgericht beschlossen wurde, erinnerte sich Buřacik an eine Diskussion, die sie mit anderen Aktivist*innen führte, während sie Transparente für eine Demonstration malten: »Wir sprachen darüber, wie man andere Emotionen ermöglichen kann. Natürlich gab es Wut und Zorn, denn diese Gefühle mussten einfach da sein, aber wir fragten uns, wie wir auch einen Raum für Hoffnung und Gemeinschaftlichkeit schaffen könnten. Wie können wir nicht nur mit ›Ich bin stinksauer‹ zueinander finden, sondern auch mit ›Ich liebe dich, du bist meine Schwester und ich möchte für dich eintreten?‹ Eine Antwort darauf war, ein Lied zu schreiben – ein Lied für die ›breite Masse‹, das gemeinsam gesungen werden kann. Das Lied heißt »Moja macica to nie kaplica« (Meine Gebärmutter ist nicht deine Kirche). Es ist ein sehr einfaches Lied, es besteht aus nur vier Zeilen und einem Refrain, in dem viermal der Satz »Never, you'll never walk alone« (Niemals wirst du alleine gehen) wiederholt wird – eine Anspielung auf einen der wichtigsten Slogans der Bewegung. In der Regel ist es der Refrain, der dank der einfachen Melodie von der Menge aufgegriffen wird. Bei Auftritten bringen wir dem Publikum das Lied immer mit Hilfe eines Ruf-und-Antwort-Spiels bei, aber wenn dann schließlich alle mitsingen, verwischt sich die Unterscheidung zwischen denen ›auf der Bühne‹ und denen ›vor der Bühne‹. Die Kraft dieser Erfahrung liegt für Buřacik in der Verbindung mit dem Publikum – es geht nicht darum, etwas *für* die Menschen zu singen, sondern *mit* ihnen. Es geht um ein kollektives Gefühl und darum, zusammen zu sein.

Diese Erinnerungen an kollektive Gefühle sind situativ und flüchtig. Sie können nicht reproduziert werden, aber sie leben in unseren Erinnerungen und in unseren Körpern weiter. Auf diese Weise erinnern sich auch die Mitglieder der Out of Time Embassy (OOTE) an den Sommer 2020. Die meisten Musiker*innen von OOTE haben einen Migrationshintergrund und stammen aus unterschiedlichen musikalischen Traditionen. Sie erinnern sich an Momente radikaler Freude und radikaler Fürsorge füreinander in einer Zeit, in der sie wegen der pandemiebedingten Einschränkungen in Berlin festsaßen und nicht, wie sonst, umherreisen konnten. OOTE entstand aus dem Bedürfnis, zu spielen und mit anderen zusammen zu sein, und so begannen sie mit Jamsessions auf dem Tempelhofer Feld. »Bei uns gab es nie diese typische Kluft zwischen Musikern und Publikum. Es war eher ein traditionelles oder zeremonielles Setting, so wie Musik in der Vergangenheit meistens gespielt wurde«, sagt eines der Mitglieder. Indem sie jede Woche am selben Platz im Park spielten, schufen die Musiker ein Umfeld, in dem sowohl sie selbst als auch andere ein Gefühl der Gemeinschaft erleben konnten. Ihre Musik war rhythmisch, rituell, zyklisch und vor allem fröhlich. Freude zu empfinden in schwierigen Zeiten – während einer Pandemie, kurz nach dem Terroranschlag in Hanau, auf dem Höhepunkt von Black Lives Matter – war für die Musiker auch ein Lernprozess;

2 Barbara Ehrenreich (2006), *Dancing in the Streets*, Metropolitan Books

sie mussten lernen, sich nicht schuldig zu fühlen, weil sie eine gute Zeit hatten, während um sie herum die Welt zusammenbricht, sie mussten lernen, trotz allem Freude zu empfinden und diese Freude mit anderen zu teilen.

Klangfiktionen für eine bessere Welt

OOTE betrachten sich nicht als Band mit festen Mitgliedern und sehen ihre undefinierte Struktur als Schlüssel zu ihrer künstlerischen Praxis. Sie haben ihr Zusammengehörigkeitsgefühl durch eine lockere Struktur gefunden, die kein fertiges Produkt ist, die nicht versucht, aus irgendetwas Kapital zu schlagen, die mehr eine gemeinsame Erfahrung ist, die in ihrem Wesen ein Experiment gegen die koloniale Matrix ist. Die koloniale Matrix kann als die Struktur hinter dem globalen kapitalistischen System definiert werden, durch die westeuropäischen Staaten – einschließlich Deutschland – die Kolonisierung nutzten, um eine globale Hierarchie durchzusetzen, wie Gesellschaften auf der Grundlage westeuropäischer Werte und westeuropäischen Wissens organisiert werden

Es geht nicht darum, etwas *für* die Menschen zu singen, sondern *mit* ihnen. Es geht um ein kollektives Gefühl und darum, zusammen zu sein.

sollten, wodurch andere Kenntnisse, Werte und Lebensweisen unterdrückt, wenn nicht gar zerstört wurden. Die koloniale Matrix impliziert eine eurozentrische Kontrolle über Wirtschaft, Wissen, Geschlecht und Sexualität sowie institutionelle Autorität.³ Für OOTE fühlte sich daher das Musizieren außerhalb der ›erwarteten‹ Strukturen und ohne kapitalistische (finanzielle) Gegenleistung als befreiend an. In dem Moment, in dem sie begannen, darüber nachzudenken, wie sie auf der Grundlage dieser Praxis ihren Lebensunterhalt verdienen könnten, spürten sie, dass das kapitalistische System in ihre künstlerische Arbeit eingriff, und stellten fest, dass der Prozess der Institutionalisierung und Definition ihre Beziehung zur Gruppe zu verändern begann.

Durch ihre Praxis schrieb OOTE die *Sonic fiction* einer Musik, die inklusiv, offen und vielfältig ist. Die Musiker mit unterschiedlichem Migrationshintergrund hatten ihre Wurzeln in vielen musikalischen Traditionen, und durch den Prozess des gegenseitigen Kennenlernens auf persönlicher und musikalischer Ebene schufen sie eine Gemeinschaft, die sich durch Offenheit und Vielfalt auszeichnet. *Sonic fiction* ist ein Begriff, der von Kodwo Eshun erstmals in seinem Text *More Brilliant Than the Sun* ›undefiniert‹ wurde.⁴ So wie OOTE spielten, ohne zu definieren, was

3 Für eine weiterführende Diskussion der kolonialen Matrix siehe dieses Interview mit Walter Mignolo, der das Konzept der Dekolonialität entwickelte: www.e-ir.info/2017/01/21/interview-walter-mignolopart-2-key-concepts/

4 Kodwo Eshun (1998), *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*, London: Quartet Books

sie taten, schrieb Eshun einfach über *Sonic fiction*, ohne den Begriff zu definieren. Seine These basiert auf dem Afrofuturismus: *Sonic fiction* verwenden Klang als Gefäß für die Erfindung neuer Geschichten und die Fiktion einer besseren Zukunft, die auf der Geschichte von Gewalt und Unterdrückung basiert und diese verarbeitet.

Als Buřaciks aus osteuropäischen Frauen bestehender Chor, Otucha, einige Tage nach dem Einmarsch Russlands in die Ukraine auf dem Hermannplatz zusammenkam, um eine Stunde lang in einem Loop ein ukrainisches Lied in der traditionellen Technik des ›weißen Gesangs‹ zu singen, war dies vielleicht auch eine klangliche Fiktion. ›Weißer Gesang‹ oder ›weiße Stimme‹ ist eine osteuropäische Gesangstechnik der Volksmusik, die in den ländlichen Gebieten vieler osteuropäischer Länder verwurzelt ist. Diese Art zu Singen wurde traditionell auf offenen Feldern praktiziert und nutzt die offene Kehle, um einen hellen Vokal-klang zu erzeugen, der fast einem kontrollierten Ruf ähnelt. Vielleicht war diese Veranstaltung, bei der diese traditionelle Gesangstechnik im Mittelpunkt stand, eine Fiktion osteuropäischer Solidarität gegen eine alte imperiale Macht und eine Verbindung zu Tradition und Land, die nicht durch nationale Grenzen beeinträchtigt wurde. Die Mitglieder des Chors stammten aus verschiedenen osteuropäischen Ländern und sangen auf Ukrainisch, wobei nur wenige von ihnen diese Sprache beherrschten. Die Nachricht vom Krieg hatte sie jedoch alle in irgendeiner Weise berührt, und deshalb beschlossen sie, einen Raum zu schaffen, in dem sie in ihren Emotionen zusammen sein können, und sie haben andere eingeladen, sich ihnen anzuschließen – auch beim Singen in diesem öffentlichen Raum. Obwohl die vorherrschende Emotion in dieser öffentlichen Intervention Trauer war, war die Zukunft, die sie sich vorstellten, freudig und hoffnungsvoll. Es war eine Feier einer gemeinsamen Kultur, die ein Miteinander gegen die Unterdrückung imaginierte. Sie schuf einen Moment des kollektiven Gefühls in einem öffentlichen Raum, der in einer Zeit großer Spannungen eine vorübergehende Erleichterung brachte.

Klänge von der und für die Existenz

Jedes Mal, wenn eine Gemeinschaft zusammenkommt und Klänge produziert, die außerhalb oder gegen die vorherrschende Kultur stehen, wird dies zu einem politischen Projekt. Wenn dies auch noch in einem öffentlichen Raum geschieht, wird seine Aussage unweigerlich viel direkter – und für historisch unterdrückte Gruppen ist die Inanspruchnahme des öffentlichen Raums eine Aussage zur Behauptung ihrer Existenz. In Berlin ist die dominante Kultur die Kultur der weißen deutschen Mehrheit und die Werte, die von dieser Gesellschaft durch ihre Institutionen, ihre Lebensweise und ihre musikalischen Vorlieben diktiert werden, bestimmen (auch in Bezug auf die institutionelle Unterstützung), welche Musik im öffentlichen Raum als ›akzeptabel‹ gilt.



© Roberto Zamrosso

Out of Time Embassy während einer Session auf Tempelhofer Feld

»Wir sind lebendig, wir sind hier, wir sind nicht verschwunden« – das ist es, was es für Comunidad Sikuris bedeutet, ihre Musik in den öffentlichen Raum zu bringen. Die Comunidad Sikuris ist eine Gruppe indigener Menschen aus verschiedenen Regionen Lateinamerikas, die als Migranten in Berlin leben und *Sikus* spielen – eine traditionelle Musikform aus dem Andenhochland, deren Status als Widerstandsmusik auf die Ankunft der Konquistadoren vor rund 500 Jahren zurückgeht. Sie spielen Instrumente aus natürlichen Materialien – Panflöten und Trommeln – die jeweils von zwei Personen gespielt werden müssen, um Tag und Nacht, Mann und Frau, Gegenseitigkeit und Austausch zu repräsentieren. Sie spielen eine Musik, die Jahrhunderte der Unterdrückung überdauert hat. Die Musik ist rhythmisch und melodisch, sehr zyklisch und gemeinschaftlich. Durch die Musik und die Instrumente bleiben die Sikuris mit *Pachamama* (Mutter Erde) verbunden. Sie kamen erstmals 2018 zusammen, um gegen die geplante Freilassung des peruanischen Diktators Alberto Fujimori zu protestieren, der in den 1990er Jahren für die Massensterilisation von 300.000 Indigenen verantwortlich war (und der, wie ursprünglich angekündigt, im März 2022 aus »humanitären Gründen« aus der Haft entlassen werden sollte). Seitdem ist die Gruppe Teil der migrantischen Aktivistenszene in Berlin.

Die Comunidad Sikuris leistet bewusst politischen Widerstand und ist häufig bei Demonstrationen anzutreffen, wie z.B. bei der Demonstration zum 1. Mai, dem Tag der Arbeit, an dem sie für ihre Rechte als

»Arbeitsmigranten« kämpft, oder am 12. Oktober, dem Tag des Beginns des Widerstands gegen die spanische Kolonisierung von *Abya Yala* (ein Begriff, den die indigenen Gemeinschaften anstelle von kolonialen Begriffen wie Neue Welt oder Amerika verwenden). »Die Art und Weise, wie wir auf den Demonstrationen spielen, braucht mehr Kraft, mehr Energie. Wir blasen härter und spielen lauter, wir holen uns unsere Energie aus der Menge«. Auch wenn viele Demonstranten die tiefere Bedeutung ihrer Musik nicht verstehen und manche sie nur als exotische Beigabe betrachten, fühlen sich die Sikuris immer gestärkt, wenn sie Teil einer Menge sind. Ihre öffentlichen Auftritte sind ein Bekenntnis zur Existenzberechtigung, die seit den Anfängen der europäischen Kolonisation in Frage gestellt wird. Die Aufrechterhaltung traditioneller und alter musikalischer Praktiken steht in direktem Zusammenhang mit dem Überleben der Menschen schlechthin, und nicht nur der Menschen ihrer eigenen Gemeinschaft. Sie erkennen an, dass sie eine von vielen unterdrückten Gruppen sind, und wenn sie spielen, spielen sie für und mit allen Unterdrückten der Welt.

Palästinensische Aktivisten empfinden oft das Gleiche. Für Michael Jabareen, einen palästinensischen Aktivisten/Künstler und Mitglied der Straßentheatertruppe Basta Theatre, ist es selbstverständlich, dass das Auftreten im öffentlichen Raum sowohl ermächtigend als auch wichtig ist, und dass eine Gemeinschaft, die sich gegen Kolonialisierung und Unterdrückung ausspricht, dies für alle Unterdrückten der Welt tut. Auch die Palästinenser setzen ihre traditionelle Musik ein, die mit dem *Dabke*, einem traditionellen Tanz, verbunden wird, um ihre Existenz zu behaupten, wenn diese bedroht ist.

In Deutschland kann es schwieriger als anderswo sein, sich mit den Palästinensern zu solidarisieren, und so wird diese Konfrontation auf den Straßen von Berlin viel direkter ausgetragen. Der Klang der Gesänge, der Musik, der Ululationen, des Stampfens der Füße auf dem Boden, all das sind Klänge von und für das Recht zu existieren und gehört zu werden. »Vielleicht brauchen wir es so sehr, dass unsere Stimmen gehört werden und dass unsere Demonstrationen laut werden, weil wir ständig zum Schweigen gebracht werden. Es ist wichtig, nicht zu schweigen und mit der eigenen Stimme so viele Menschen wie möglich zu erreichen.« Für Jabareen geht es nicht nur darum, die gegen Regierungen und offizielle Institutionen zu protestieren, sondern auch darum, die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit zu wecken, denn es sind die Öffentlichkeit und der Druck der öffentlichen Meinung, die Veränderungen bewirken können. Seiner Meinung nach geschieht dies nicht durch die Worte, die man in Reden sagt, sondern durch die Erfahrungen, die man den Menschen vermittelt, die gekommen sind, um einen zu unterstützen. Man baut ein kollektives Gedächtnis durch die Sinne auf – und Musik, Sound und Performance sind ein wichtiger Teil davon.

Recht auf Teilhabe an der Stadt

Wenn unterschiedliche Klangwelten auf die Straßen einer Stadt wie Berlin gebracht werden, führt dies unweigerlich zu Spannungen mit der Klangwelt der dominanten Kultur – und ihren legalen und bürokratischen Waffen. Noch ein anderer Kampf spielt sich auf den Straßen Berlins ab, wenn Gruppen, die in nicht-westlichen Musiken verwurzelt sind, proben oder auftreten. Dieser Kampf dreht sich um die Frage: Wem gehört diese Stadt? Es gibt nicht die eine Art, ›nicht-westliche Musik‹ zu beschreiben. Die eurozentrische Einteilung in ›den Westen‹ und ›das Andere‹ verstärkt eine koloniale Hierarchie, aber es ist auch diese Hierarchie, mit der die in diesem Text behandelten Musiken und Klänge konfrontiert werden. Zu den Aspekten, in denen sich ›nicht-westliche‹ Musik von den Klängen westlicher Kunst- oder Popmusik unterscheidet, gehört, dass die Musik sehr rhythmisch und zyklisch ist, dass die Harmonie nicht im Vordergrund steht und dass es oft kein vorgegebenes Ende gibt. Die Stimme wird auf andere Weise eingesetzt – sei es weißer Gesang, Ululation oder Gesang auf der Grundlage von *maqam* (arabische Modi). Traditionelle Instrumente spielen eine wichtige Rolle, wie z. B. Trommeln und Panflöten bei den Sikuris, und manchmal wird eine ›westliche‹ Rhythmusgruppe mit Instrumenten aus dem Nahen Osten und Nordafrika kombiniert, z.B. bei der Out of Time Embassy. Häufig ist Bewegung ein wichtiger Teil des Auftritts, wodurch eine andere Beziehung zum Publikum hergestellt wird – die Dichotomie zwischen Ausführenden und Zuhörern wird oft absichtlich aufgehoben.

Mehrheitsmeinungen spiegeln sich in den offiziellen Strukturen wider, was bedeutet, dass es für die einen schwieriger ist als für die anderen, die Genehmigung zu erhalten, den öffentlichen Raum mit ihren Stimmen zu füllen. In Palästina ging Basta Theatre so vor, dass sie auftraten und sofort wieder verschwanden, bevor die Behörden merkten, was los war. In Deutschland muss Jabareen den behördlich vorgeschriebenen Weg gehen, um die Genehmigung für eine Aufführung zu erhalten. Dabei werden nicht nur die Parameter der Aufführung, wie Lärmpegel, Dauer und Umfang überprüft, sondern auch der Inhalt.

Ähnlich verhält es sich mit der Musik. »Straßenmusik an einem Ort wie Deutschland, wie Berlin zu machen, ist von Natur aus politisch, weil es nicht erwünscht ist. Es gibt viele Strukturen, die diese Form des Ausdrucks erschweren oder sogar verhindern«, so ein Mitglied von OOTE. Der Kontext dieser Feststellung war, dass die Band gebeten wurde, bei der Umbenennung der Lucy-Lameck-Straße (früher Wissmannstraße genannt, nach Hermann von Wissmann, dem deutschen Kolonialgouverneur von Deutsch-Ostafrika, das die heutigen Länder Tansania, Burundi, Ruanda und Teile von Mosambik umfasste in Neukölln, einem historischen Migrantenviertel, zu spielen. »Die von uns verwendeten Instrumente, von denen viele ihre Wurzeln im Nahen Osten und in Nordafrika haben, versetzten uns sofort in einen spezifischen Klangraum,

der in der Öffentlichkeit nicht so oft zu hören ist.« Diese Aufführung hat trotz der gesetzlichen Genehmigung und trotz der Tatsache, dass die Aufführung in der Nähe eines bekannten Kulturzentrums stattfand, das seit über 30 Jahren besteht, zu Problemen mit den Nachbarn geführt. Mindestens zwei Nachbarn müssen eine Beschwerde wegen Lärmbelästigung einreichen, damit die staatlichen Behörden reagieren, und genau das passierte dann auch.

Auch wenn die Straße nach wie vor mehrheitlich von Migranten bevölkert wird, hat die Gentrifizierung dazu geführt, dass die neu hinzukommenden Menschen aus der Mehrheitskultur über die Mittel, das Wissen und das Rechtssystem verfügen, um zu verhindern, dass Klänge, die sie nicht mögen, den öffentlichen Raum beanspruchen. Dies gilt jedoch nicht für alle Klänge. Baulärm ist erlaubt – innerhalb bestimmter Zeiten. Auch bestimmte Arten von Musik sind zulässig. Ein Mitglied von OOTE erinnerte sich an eine Situation, die sich in seinem Studio abspielte, das sich ebenfalls in Neukölln befindet. Mehrmals hatte ihm das Ordnungsamt einen Besuch abgestattet, wenn er lautere, zyklischere Musik mit nicht-westlichen Instrumenten spielte. Wenn hingegen sein Studionachbar bei weit geöffneter Tür Jazz spielte und die Musik in den Hof drang, beschwerte sich niemand. Jazz ist so respektabel und europäisch geworden, dass ein ungeplantes Konzert im öffentlichen Raum willkommen ist, während andere Musikrichtungen als störend empfunden werden.

Klang als Spiegel politischer Bewegungen

Die Klanglandschaften, die von verschiedenen Diasporas und Gemeinschaften geschaffen werden, sind naturgemäß unterschiedlich und spiegeln verschiedene Protestkulturen wider – jede hat eine einzigartige Mischung aus Sprache(n), Musik und Klang. Dank der sozialen Medien ist ein unmittelbarer Austausch zwischen Diaspora und ›Heimat‹ möglich, und die bei den Protesten im Herkunftsland gesungenen oder gespielten Lieder werden auch im Ausland gespielt. Oft werden Lieder spezifisch für und als Reaktion auf politische Bewegungen geschrieben. Diasporische Proteste bringen zusätzlich lokale Protestkulturen und globale Einflüsse in den Mix ein.

Mihir, ein südasiatischer Aktivist, dessen Gemeinschaft an den Protesten gegen den Citizenship Amendment Act (CAA) und zur Unterstützung der Bauernproteste in Indien beteiligt war, sprach über dieses Phänomen innerhalb seiner Gemeinschaft. »Menschen, die gerade erst nach Berlin gezogen sind oder ein imaginäres südasiatisches Publikum im Kopf haben, versuchen oft, eine ähnliche Atmosphäre zu schaffen, aber einige der Semiotiken funktionieren nicht auf dieselbe Weise wie in Südasien. Manchmal, weil die Leute die Sprache nicht verstehen, manchmal, weil ein Lied nicht auf die gleiche Weise ankommt oder bei einem nicht-



Auftritt des Basta-Theaters bei der Communityparade von Theatre X (Festivalla)

südasiatischen Publikum andere Gefühle hervorruft.« Das bedeutet, dass sich die Demonstrationen an das lokale Publikum anpassen müssen, während sie gleichzeitig einen Raum für den Ausdruck der Diaspora schaffen sollen.

Das Singen im öffentlichen Raum ist ein wichtiger Bestandteil der südasiatischen Kultur, und Lieder und Musik finden unweigerlich auch bei Protesten ihren Platz, wie in Teresa A. Braggs

Dokumentarfilm über die Anti-CAA-Proteste in Bangalore, *Sab changa si* (Alles war gut), zu sehen ist, der kürzlich auf der Berlinale gezeigt wurde. Der Soundtrack der südasiatischen Proteste in Berlin spiegelte auch viele der Erzählungen und Kämpfe innerhalb der Bewegung wider, mit der sie verbunden sind. Ein Großteil der Diskussionen drehte sich um die Sprache. Ob es sich um eine Debatte darüber handelt, wie man damit umgehen sollte, dass die Mehrheit der protestierenden Bauern aus Punjabi stammte, um eine Reflexion über die Tatsache, dass die gemeinsame Sprache der Südasien die Kolonialsprache Englisch ist, oder um eine Diskussion darüber, ob die indische Nationalhymne während der Proteste gegen die CAA gesungen werden sollte – alle diese Themen spiegeln die Eigenart der Proteste in Südasien wider.

Diese Spannungen können jedoch auch zu schönen Ergebnissen führen. Bei einer der Solidaritätskundgebungen für die Bauernproteste, die im Januar 2021 vor dem Rathaus Neukölln stattfanden, sang Mihirs Gruppe die Internationale in Urdu. Da es sich um ein in linken Kreisen bekanntes Lied handelt, stimmten viele Menschen ein, indem sie die Melodie summten oder in ihrer eigenen Sprache sangen, und die Menge rückte enger zusammen. An anderen Stellen stimmten nur die Menschen aus der südasiatischen Diaspora in den Gesang mit ein. »Manchmal ist es eher ein inneres Zusammengehörigkeitsgefühl. Diejenigen, die singen, empfinden ein starkes Gefühl von Zielstrebigkeit, Einigkeit oder Freude. Freude ist etwas, das sowohl die Bewegung gegen die CAA als auch der Bauernprotest in ihrem Kampf gegen das neoliberale, faschistische Establishment zu bewahren versuchten.«

Ob es sich nun um eine Freude handelt, die nur von einer Handvoll Menschen oder von einer großen Menschenmenge geteilt wird, jedes kollektive Gefühl der Freude ist es wert, dafür zu kämpfen. Und ganz gleich, ob es sich um einen Protest in Solidarität mit sozialen Bewegungen

in Indien, Polen oder Palästina handelt, alle diese Proteste bauen ein musikalisches Erbe einer Bewegung auf, sowohl für die Zukunft als auch für die Gegenwart. Der Aufbau eines Repertoires von Musik und Liedern, die mit einer Bewegung verbunden sind, ist eine Möglichkeit, sich mit den sozialen Bewegungen in der Heimat verbunden zu fühlen. Und es kann auch dazu beitragen, kollektive Erinnerungen und ein Gefühl der Verbundenheit und Zusammengehörigkeit unter den Teilnehmern der Proteste in Berlin zu schaffen.

Klänge der Verbundenheit

Eine Menschenmenge, die an einem brütend heißen Sommertag mitten auf der Straße in West-Berlin nach einem schattigen Plätzchen Ausschau hält, um eine Aufführung des palästinensischen Basta-Theater zu verfolgen. Schreie und Rufe und ein Wagen mit einem Spiegel im Inneren, der dazu auffordert, das Gefängnis zu erkennen, das das System darstellt, in dem wir leben, inmitten des Festiwalla – einer bunten Parade, die vom Berliner Migrantentheater Theatre X organisiert wird.

Die Klänge von Panflöten und Trommeln hallen über die Karl-Marx-Straße, eine Menschenmenge versammelt sich um die Sikuris und hält den Demonstrationszug auf, während die Sikuris in der Mitte des Migrantenblocks spielen, der die große Demonstration zum Tag der Arbeit anführt.

Ein ehemaliger politischer Gefangener aus der Türkei singt Lieder, die er im Gefängnis gelernt hat, während eine Gruppe von Menschen auf behelfsmäßigen Sitzgelegenheiten Platz nimmt und selbstgemachtes Curry isst. Es ist ein nieseliger Spätherbsttag. Sie haben gerade

von politischen Gefangenen in Indien gehört und von der Gründung einer neuen Initiative, die auf dieses Thema aufmerksam machen will.

Eine kleine Menschenmenge, die an einem eiskalten Februartag, den Tränen nahe, einer Gruppe osteuropäischer Frauen zuhört, die »Zelenaya Vishnia« singen, ein Lied aus der Ostukraine. Stimmen setzen ein und wieder aus, sie summen und singen, gelegentlich stimmt jemand auf seinem Akkordeon mit ein. Anschließend singen ukrainische Redner ihre Nationalhymne.



Otucha-Chor und andere bei einer Solidaritätsveranstaltung mit der Ukraine

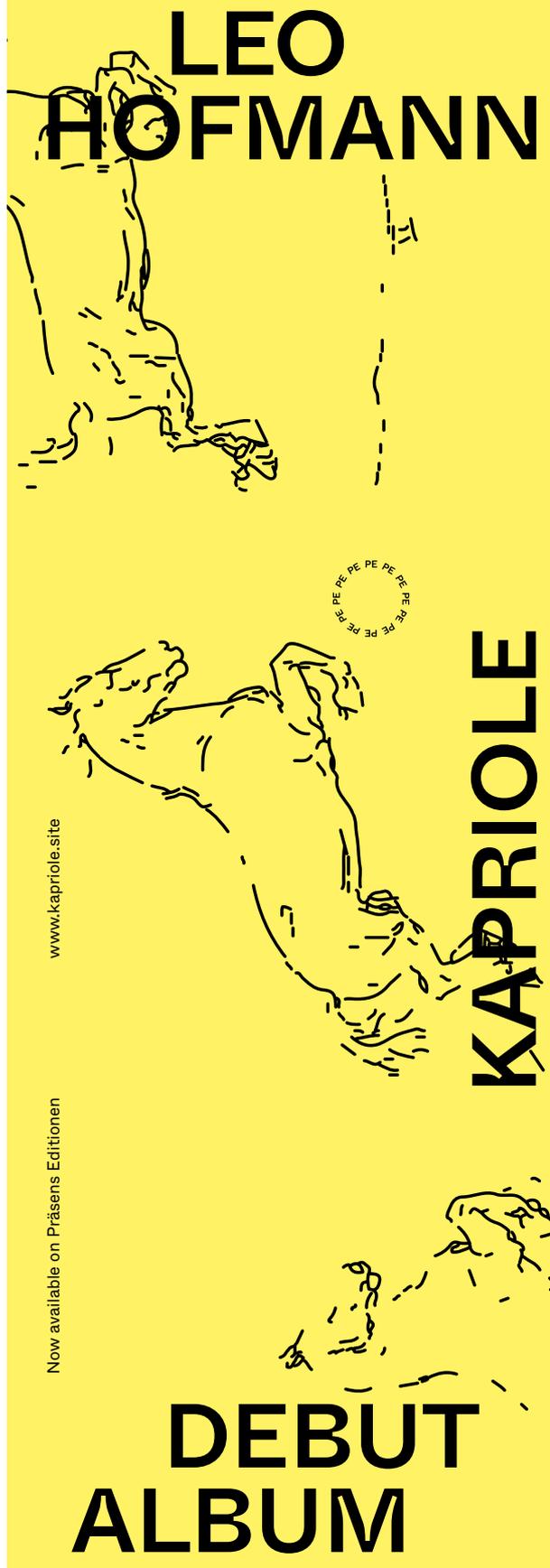
HANNA GRZEŚKIEWICZ

Kinder rennen herum, während die Sonne über dem alten Flughafen Tempelhof untergeht. Menschen jeden Alters tanzen und lächeln dabei. Die Musiker der Out of Time Embassy spielen nun schon seit fast drei Stunden, und sie wollen nicht aufhören.

Die polnische, die südasiatische und die palästinensische Diaspora, die Comunidad Sikuris und die Out of Time Embassy sind alle miteinander verbunden – und auch mit vielen anderen Gruppen und Gemeinschaften. Einige kennen sich, andere nicht. Sie treffen sich bei Veranstaltungen, manchmal auch bei denen der jeweils anderen. Sie erinnern sich oft daran, wie sie sich bei Veranstaltungen gefühlt haben, die sie bewegt haben, bei Veranstaltungen, die sie nicht selbst organisieren mussten, zu denen sie aber vielleicht mit einer Aufführung oder einer Rede oder einfach nur mit ihrer Stimme beigetragen haben – mit Ululationen, die in den Klang der Menge einstimmten. Ihr Austausch von Klängen, von Sprachen und Akzenten, von Musik und Gesang, schafft eine neue *Sonic fiction*. Es ist die *Sonic fiction* einer Welt, in der Menschen aus verschiedenen Ländern und Kulturen zusammenstehen und für die Rechte der anderen kämpfen. Es ist die Fiktion einer fröhlichen Zukunft, in der all diese Klänge ganz natürlich miteinander existieren. Es ist gelebte Solidarität und der Klang des Widerstands. Auch wenn das Gefühl nur für diesen Moment anhält, lebt es als kollektive Erinnerung an und für eine bessere Zukunft weiter. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Hanna Grześkiewicz ist Schriftstellerin, Forscherin und Kuratorin und lebt in Berlin. Ihre Forschung konzentriert sich derzeit auf die Beziehung zwischen Kunst und sozialen Bewegungen und Fragen im Bezug auf die Dekolonisierung der westlichen klassischen Musik und alternative Formen von Kollaboration und Kollektivität, oft durch Zusammenarbeit mit Ensembles.



Musik und Obdachlosigkeit

Eine Opern- und Chorrecherche in the Streets of London

EDWARD HENDERSON

Die Probe des Choir With No Name, an der ich teilnehme, ist die erste Probe nach einem Benefizkonzert in der Cadogan Hall, einem großen Veranstaltungsort für klassische Musik in Chelsea, einem der reichsten Stadtteile Londons. Der erste Teil der Probe ist ein Rückblick auf den vorherigen Abend. Die gesamte Veranstaltung, so die Chormitglieder, war von einer Atmosphäre protzigen Glamours geprägt. Mel Giedroyc (ein ehemaliger Moderator der BBC-Sendung Great British Bake Off) moderierte die Show und war offenbar sehr nett, wenn auch etwas besserwisserisch. Sam Chaplin, der Chorleiter, bittet um Meinungsäußerungen zum Abend, und mehrere Chormitglieder sprechen von dem »Vertrauensschub«, den der Abend ihnen gegeben hat. Sie erwähnen auch die Tatsache, dass Enkel*innen, Partner*innen und Freund*innen im Publikum saßen, um sie zu sehen. Eine Sängerin bedauert, dass sie den Einsatz für ihren Solopart verpasst hat, wird aber von Chaplin beruhigt, dass sei nicht

weiter schlimm gewesen, weil die Band an dieser Stelle ohnehin improvisiert hätte, und sie habe großartig gesungen.

Choir With No Name wurde 2008 von Marie Benton gegründet und organisiert seitdem Chöre für Menschen, die obdachlos sind oder Erfahrungen mit Obdachlosigkeit gemacht haben. Zu dieser Zeit arbeitete Benton bei der Obdachlosenunterkunft St. Mungo's und nebenberuflich als Chorleiterin. Der Chor finanzierte sich anfangs durch eine Mischung aus Spenden von Privatpersonen, Auftrittshonoraren und Starhilfen aus Fonds für soziale Unternehmen. Mittlerweile gibt es im gesamten Vereinigten Königreich Zweigstellen in Birmingham, Liverpool, Brighton und London (die ich besuchte). Sie finanzieren sich nun hauptsächlich durch Zuschüsse und Geld von Stiftungen (einschließlich Tetra Pak-Gelder vom Julia and Hans Rausing Trust und von Comic Relief), ergänzt durch eine Mischung aus Unternehmensspenden, Fundraising und dem Verkauf



Eine Probe mit Streetwise Opera

von Eintrittskarten für ihre Konzerte. Die abendliche Probe, an der ich teilnehme, findet in einer riesigen Kirche in Knightsbridge statt, ebenfalls einer der wohlhabenderen Gegenden Londons, und beginnt mit Tee und Kuchen (sehr gut, von einem Chormitglied zubereitet), bevor etwa zwei Stunden lang geprobt wird. Der Chor ist noch dabei, wieder zu sich selbst zu finden, nachdem wegen Covid längere Zeit nicht geprobt werden konnte, zumindest nicht in gewohnter Weise – mit Hilfe von Telefonen und Tablets konnten immerhin Online-Proben abgehalten werden. Auch die warme Mahlzeit, die sonst von Freiwilligen zubereitet und nach der Probe serviert wird, muss heute noch ausfallen. Die Sängerinnen und Sänger, mit denen ich spreche, betonen immer wieder die »familiäre« Atmosphäre des Choir With No Name.

Chaplin führt den Chor durch einige Aufwärmübungen und beginnt dann mit der Arbeit an »Use Somebody« von der Rockband Kings of Leon, ein Stück, das er für den Chor neu arrangiert hat. Er teilt den Chor in einzelne Stimmen auf (mehr oder weniger die übliche Einteilung in Sopran-, Alt-, Tenor-

und Bassstimmen), Textblätter werden ausgeteilt und wir singen das Stück einmal ganz durch, begleitet von einem Klavier. Schon nach diesem ersten Durchlauf ist Chaplin in der Lage, dem Chor sehr detailliert zu erklären, an welchen Stellen Intonation und Phrasierung verbessert werden können; der Klang ist kraftvoll, geprägt von vielen männlichen Stimmen (was für einen Amateurchor sehr ungewöhnlich ist), und im Laufe der Probe wird unsere Version dieses Songs richtig gut. Ich komme immer besser rein, konzentriere mich auf meine Einsätze und zähle die Wiederholungen im letzten Abschnitt, in dem das Stück seinen Höhepunkt erreicht; so sehr, dass ich nach zwei Stunden, die wie im Flug vergangen sind, überrascht bin, dass die Probe schon zu Ende ist. Ich kann mir gut vorstellen, dass ein warmes Essen der perfekte Abschluss für diesen Abend wäre. Ein kostenfreier, unterhaltsamer Abend in angenehmer Gesellschaft, der jede Woche stattfindet, ohne Alkohol und Drogen: Was sollte man daran nicht mögen können?

Die meisten Menschen assoziieren mit Obdachlosigkeit (im engl. Original: Homelessness) einfach nur Menschen, die auf der Straße leben und schlafen. Das liegt zum einen daran, dass das alles ist, was sie über das Leben von Obdachlosen wissen, und zum anderen, dass sie den Ausdruck »obdachlos« sehr wörtlich nehmen. Es ist verlockend, Obdachlosigkeit als ein einfaches Problem zu sehen: Diese Menschen haben keine Wohnung, sie sind obdachlos. Wenn sie eine Wohnung hätten, wären sie nicht mehr obdachlos und das Problem wäre gelöst. Aber so einfach ist es nicht. Erstens sind die Arbeitsdefinitionen von Obdachlosigkeit im Vereinigten Königreich wesentlich komplexer als das. Nach Angaben der Regierung können Menschen als obdachlos bezeichnet werden, wenn sie »kein Dach über dem Kopf haben« (obdachlos im engeren Sinne, d.h.

sie leben und schlafen im Freien), keinen festen Wohnsitz haben (d.h. sie leben provisorisch in Notunterkünften oder Wohnheimen), in ungesicherten Verhältnissen leben (z.B. »Sofa-Surfing« oder unter Androhung einer kurzfristigen Zwangsräumung) oder unter unzumutbaren Bedingungen leben (z.B. in einem Wohnwagen auf einem illegalen Campingplatz oder in extrem überfüllten Unterkünften).

Zweitens ist es häufig so, dass Menschen, die von Obdachlosigkeit betroffen sind oder waren, aufgrund einer Reihe komplexer, ineinandergreifender Faktoren, wie psychische Probleme oder Drogen- und Alkoholabhängigkeit, in diese Lage geraten sind. Vielleicht sind sie aus dem Pflegesystem herausgefallen, wurden aus der Armee entlassen oder aus ihrer Wohnung geworfen, weil sie die Miete nicht mehr zahlen konnten. Frauen, die



Eine Probe des Choir with No Name

auf der Straße leben, sind oft auf der Flucht vor gewalttätigen und missbräuchlichen Beziehungen. Die Obdachlosigkeit macht es noch schwieriger, diese grundlegenden Probleme zu lösen. Außerdem ist sie unfassbar ungesund: Jüngste Statistiken des Office for National Statistics zeigen, dass das mittlere Sterbealter obdachloser Männer mit 44 Jahren um 32 Jahre niedriger ist als das der Allgemeinbevölkerung. Bei obdachlosen Frauen ist es sogar noch niedriger, nämlich nur 42 Jahre.

Im Vereinigten Königreich ist Obdachlosigkeit ein Riesenproblem, das nicht besser, sondern ständig schlimmer wird. Nach Angaben

Ich besuche eine Probe von Streetwise Opera, die am Nachmittag in einem fensterlosen Studio im Southbank Centre stattfindet. Die Gruppe steckt mitten in den Proben zu *Streetwise Monteverdi*, einer Mini-Oper, die der Komponist Michael Henry auf der Grundlage von *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* und *L'incoronazione di Poppea* von Monteverdi geschrieben hat. Das Material ist knifflig, und Henrys Arrangement ist durchsetzt mit rhythmischen und metrischen Überraschungen, die nicht leicht zu bewältigen sind. Es liegt in der Natur des musikalischen Materials der Oper, dass die Gruppe während der Probe mit kurzen Musikfrag-

Was Streetwise Opera zu einer so spannenden und komplexen Angelegenheit macht, ist das Gefühl, dass die Oper in Großbritannien die Streetwise-Sänger*innen (mindestens) genauso sehr braucht, wie die Streetwise-Sänger die Oper brauchen.

der Regierung »gab es um 2009/2010 relativ wenig Obdachlose, aber seitdem hat ihre Zahl erheblich zugenommen.« 2010 wurde die Koalitionsregierung gewählt und begann mit ihrer katastrophalen und extrem destruktiven Sparpolitik. Die Regierung selbst schätzt, dass »Ende 2021 227.000 Haushalte in ganz Großbritannien von der schlimmsten Form der Obdachlosigkeit betroffen sind.« All diese Menschen benötigen eine angemessene Unterkunft, aber eine angemessene Unterbringung allein reicht nicht aus, um all ihre Probleme zu lösen. Es ist möglich, ein Dach über dem Kopf zu haben und trotzdem obdachlos zu sein. Es ist möglich, ein eigenes Haus oder eine eigene Wohnung zu haben und trotzdem in gewisser Weise heimatlos zu sein, wenn man wenig Sinn für Gemeinschaft, Lebenserfüllung oder Respekt hat. Das ist es, was Organisationen wie Choir With No Name und Streetwise Opera zu fördern versuchen.

menten kämpft – die Einsätze sind schwierig und beginnen oft auf Tonhöhen, die sich kaum instinktiv ansingen lassen. Es liegt eine gewisse Unzufriedenheit in der Luft, bis der Regisseur die Gruppe am Ende der Probe in eine Kampfszene führt. Die Sängerinnen und Sänger stürzen sich mit großem Elan in die Szene und stehen sich auf den beiden Seiten der »Schlacht« gegenüber, stampfend und grimmig dreinblickend.

Streetwise Opera fehlt ein wenig die familiäre Atmosphäre von Choir With No Name; es geht weniger lustig und lebhaft zu; die Beziehung zwischen den Leiter*innen und den Sänger*innen ist förmlicher und ihre Fröhlichkeit wirkt mitunter etwas angestrengt. Während die Sängerinnen und Sänger bei Choir With No Name mit großer Herzlichkeit über Selbstvertrauen sprechen, reden die Sängerinnen und Sänger bei Streetwise Opera eher über Fähigkeiten. (Übrigens sind es oft dieselben Sängerinnen und Sänger; viele von ihnen habe ich bei beiden Proben angetroffen.)

Streetwise Opera ist aber vielleicht eine größere Herausforderung. Bei der Probe des Choir With No Name schien jeder den Song von Kings of Leon zu kennen, auch wenn das Arrangement neu war. *Streetwise Monteverdi* hingegen ist ein neues Auftragswerk, die Oper beinhaltet Bewegung, Schauspiel, Bühnenbild, Kostüme, und der Schwerpunkt liegt viel stärker auf den Soloparts einzelner Sänger und Sängerinnen. Wie beim Chor

Messias wird noch immer regelmäßig von professionellen Chören aufgeführt, vor allem aber von Amateur-Chorgemeinschaften im ganzen Land gesungen, für die das Oratorium nach wie vor ein Ideal darstellt. Vor einigen Jahren hat der Chorleiter Gareth Malone eine äußerst populäre Fernsehserie mit dem Titel *The Choir* produziert, in denen er Menschen, die noch nie zuvor gesungen haben, das Chorsingen beibringt. Er hat sowohl mit

»Die Oper ist für alle da«,
sie wissen es nur noch nicht.

geht es auch bei Streetwise nicht darum, dass die Teilnehmer zu professionellen Musikern werden, sondern dass sie durch die Entwicklung von Fähigkeiten bei den Proben für eine Aufführung Selbstvertrauen und Selbstbewusstsein gewinnen, was vor allem dann wichtig ist, wenn sie die Krisensituation der Obdachlosigkeit überwunden haben und versuchen, ihr Leben neu zu gestalten.

*

Chormusik und Oper haben in Großbritannien sehr unterschiedliche Traditionen. Seit die Komponisten der Tudorzeit praktisch über Nacht gezwungen waren, nachreformatorische liturgische Vertonungen in englischer Sprache zu schreiben, ist die Chormusik ein fester Bestandteil der Musikkultur des Landes. Ein Netzwerk anglikanischer Chöre brachte und bringt auch heute noch junge Sänger*innen aus den Pfarrkirchen in die Cathedralchöre und von dort aus weiter nach Oxford und Cambridge, wo sie sich weiterbilden und eine berufliche Laufbahn einschlagen können. Im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert schätzte das britische Publikum, soweit es sich für klassische Musik interessierte, die Oratorien und vielstimmigen Chorwerke von Bach, Händel, Haydn, Mendelssohn oder Elgar viel mehr als Opern. Händels

Jungen aus ›Problemschulen‹ und Sozialwohnungssiedlungen als auch mit Ehefrauen von Militärangehörigen und Prominenten gearbeitet. Die Prämisse der Show ist, dass jeder in einem Chor singen kann, dass es das Selbstvertrauen stärkt und die Kraft hat, Menschen aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten zusammenzubringen. Für Malone ist ein Chor nicht bloß eine Metapher für Zusammengehörigkeit, sondern etwas, das buchstäblich Zusammenhalt und Gemeinschaft erzeugt. In der Fernsehserie kämpft Malone einige Folgen lang darum, den Chor in Gang zu bringen und stößt dabei auf Widerstand, doch schon bald wird die Prämisse, dass jeder in einem Chor mitsingen kann, von den Teilnehmer*innen – und den Zuschauer*innen zu Hause – begeistert aufgenommen. Choir With No Name wurde 2008 im Kielwasser der ersten Staffel von *The Choir* gegründet, die 2006 ausgestrahlt wurde.

Während Chöre und Chorgesang die Ausdrucksform einheimischer und landessprachlicher Musik in Großbritannien sind, ist die Oper im Vereinigten Königreich durch die Klassensymbolik belastet; für die meisten Menschen ist die Oper nichts anderes als ein kulturelles Symbol der Oberschicht. Die Oper hat in der kulturellen Vorstellungskraft der Brit*innen nur einen sehr geringen Stellenwert. Die beiden bedeutendsten Opern-

häuser des Landes, das Royal Opera House und die English National Opera, wurden erst 1946 bzw. 1931 gegründet. Außerdem befinden sich beide in London. Es gibt nur sehr wenige bedeutende Opern, die von englischen Komponist*innen geschrieben wurden, kaum etwas, das sich mit *Dido und Aeneas* (1689) und *Peter Grimes* (1945) messen könnte. Das Ergebnis ist, dass die Oper der großen Mehrheit der Brit*innen immer noch fremd ist, eine Kunstgattung, die nicht in ihre Kultur integriert ist. Die meisten haben vermutlich noch nie eine Oper gehört oder gesehen, ganz zu schweigen davon, dass sie an einer mitgewirkt hätten. Was Streetwise Opera zu einer so spannenden und komplexen Angelegenheit macht, ist – nicht nur, aber auch und vielleicht sogar vor allem – das Gefühl, dass die Oper in Großbritannien die Streetwise-Sänger*innen (mindestens) genauso sehr

Erschwerend kommt hinzu, dass Streetwise Opera sich einen Teil des mit der Oper verbundenen Kultur- und Klassenprestiges aneignen will, also genau das Kultur- und Klassenprestige, das die Opernorganisationen durch die Zusammenarbeit mit Streetwise Opera abschütteln wollen. Die Organisation wurde ursprünglich als Reaktion auf ein berühmtes Zitat des konservativen Kabinettsmitglieds Sir George Young (6. Baronet) gegründet: »Die Obdachlosen? Sind das nicht die Leute, über die man tritt, wenn man aus der Oper kommt?« Der Opernkritiker Matt Peacock hatte die Idee, dass die Mitwirkung von Obdachlosen an einer Oper »die Einstellung der Öffentlichkeit zur Obdachlosigkeit in Frage stellen und die Leistungswilligkeit und -fähigkeit der Obdachlosen ins Rampenlicht rücken« würde. Das Ergebnis war eine Produktion von *The Little Prince* am Royal

»Die Obdachlosen? Sind das nicht die Leute,
über die man tritt, wenn man aus der Oper kommt?«

braucht, wie die Streetwise-Sänger die Oper brauchen. Das Royal Opera House erhielt zwischen 2018 und 2022 jährlich 24 Millionen britische Pfund vom Arts Council. Es stellt sich die Frage: Wenn die Öffentlichkeit nicht in die Oper gehen will, warum sollte sie sie dann finanzieren? Die öffentlich subventionierten Opernhäuser geben alle dieselbe Antwort auf diese Frage: »Die Oper ist für alle da.« Wenn sie nur all die Menschen erreichen könnten, die normalerweise nicht in die Oper gehen, dann würden diese Menschen die Oper lieben. »Die Oper ist für alle da«, sie wissen es nur noch nicht. Die Verbindung von Oper und Obdachlosigkeit in der Arbeit von Streetwise Opera impliziert die leicht herablassende Annahme, dass die Oper, wenn sie sogar von Obdachlosen gesungen werden kann, wirklich etwas für jeden sein *muss*.

Opera House. Ein Teil der Idee war, dass die bloße Anwesenheit von Obdachlosen in diesem Symbol des kulturellen Überlegenheitsgefühls der Oberschicht, dem Opernhaus, diesen Menschen Status verleihen und sie »unübertretbar« machen würde. Zwei Jahrzehnte später ist Streetwise Opera eine etablierte Kunstorganisation, die jährlich über 600.000 Pfund durch Zuschüsse, Spenden und Ticketverkäufe einnimmt, darunter 100.580 Pfund jährlich vom Arts Council, das sie als National Portfolio Organisation akzeptiert hat.

Es ist schwer zu sagen, ob die Zuschauer, die *The Little Prince* gesehen haben, ihre Einstellung gegenüber Obdachlosen aufgrund der Aufführung geändert haben. Es ist auch schwer zu sagen, ob die Oper im Allgemeinen durch die Arbeit von Streetwise Opera neue Anhänger*innen gewonnen hat. Ich selbst glaube, dass die Teilnahme der erste Schritt

zur Wertschätzung ist, aber einige der Sänger*innen, mit denen ich spreche, räumen ein, dass sie ihrer Meinung nach nicht wirklich Oper machen, da sie Oper ausschließlich mit der ausgebildeten Opernstimme assoziieren und nicht mit der Synthese aus Musik und szenischem Spiel, die sie am Nachmittag einstudiert haben. Es ist aber klar, dass die Arbeit mit Streetwise Opera den Teilnehmer*innen die Möglichkeit gibt, ihre gesanglichen und schauspielerischen Fähigkeiten weiterzuentwickeln und Auftritts- und Bühnenerfahrung zu sammeln. Die Sängerinnen und Sänger von Choir With No Name sind offensichtlich sehr stolz darauf, dass Freund*innen und Familie sehen, dass sie etwas gut gemacht haben. Ähnlich wie Choir With No Name spricht auch Streetwise Opera über seine Wirkung im Sinne von »das Interesse der Teilnehmer an der Kunst zu wecken« und »die psychische

Gesundheit der Teilnehmer zu verbessern«. Beide Organisationen sehen sich in der Lage, dort einzugreifen, wo die Hilfsleistungen vor Ort versagen, und emotionale und soziale Bedürfnisse zu erfüllen: Sie schaffen neue Familien- und Freundeskreise und ersetzen die Netzwerke, die durch die tiefgreifende Erfahrung der Obdachlosigkeit verlorengegangen sind. Für die Chormitglieder hat der Chor eine fast religiöse Bedeutung. Ich frage eine der Sängerinnen, Lorraine, warum sie immer wieder kommt, und sie sagt: »Der Chor ist mein Hoffnungsschimmer – mein Hoffnungsschimmer, der mich am Leben hält.« ■

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Edward Henderson ist ein hauptsächlich in London arbeitender Komponist. Seit 2013 ist er Kreativdirektor der Komponisten-Performer-Gruppe Bastard Assignments und schreibt über Musik für Positionen und The Wire Magazine.

ILLUMINATIONEN

Trio Radial

11. Mai 2022

17. Juni 2022

16. Juli 2022

jeweils 19:30 Uhr

Seilerbahn Kunst Kultur e.V.
Offenbacher Landstraße 190, 60599 Frankfurt am Main

Trio Radial

Deepa Goonetilleke — Horn

Shelly Ezra — Klarinette

Esther Saladin — Violoncello

Weitere Infos: www.trioradial.com



Musik in Abschiebegefängnissen

Ein Gespräch mit dem Ex-Insassen Lamin Joof
und dem Workshopleiter Jonathan Russell

BASTIAN ZIMMERMANN

*Es gibt Immigration Removal Detention Centres in dieser Welt. Dieses Interview erzählt insbesondere von einem in Dover, an der Südostküste Englands. Es mag zunächst makaber klingen, aber es gibt in England für die Insassen dieser Verwahrungsorte ein Musikprogramm namens Hear Me Out. Freiberufliche Musiker*innen gehen ins Detention Centre und bieten Workshops und Jam-Sessions an. Was wie ein perfides Überbrückungs-Bespaßungs-Programm klingen kann, ist aber im selben Moment wichtige politische Arbeit, in der global-ästhetisch gesehene spannende Begegnungen stattfinden. Bestenfalls hilft die Musik aber erstmal auch der schweren und absurden Zeit der Inhaftierung etwas Optimismus einzubringen. Das Gespräch führe ich mich Lamin Joof, einem Ex-Insassen, und Jonathan Russell, einem der Hear Me Out-Musiker.*

BASTIAN ZIMMERMANN Hear me Out ist eine besondere Wohltätigkeitsorganisation. Das gibt es so in Deutschland nicht. Und ich kann

mir auch nicht vorstellen, dass sie innerhalb der aktuellen Struktur, wie das System der Einwanderung hier im Moment funktioniert, existieren könnte. Mit Euch Beiden haben wir also zwei Perspektiven aus der einen und gleichen verrückten Situation in einem Abschiebegefängnis in Großbritannien. Einer ist in Haft und einer kommt und bietet einen Musikworkshop an.

JONATHAN RUSSELL Ich kann dir sogar eine dritte Perspektive geben, denn zu der Zeit, als ich im Dover Immigration Removal Centre war, war ich eigentlich kein Hear Me Out-Künstler. Ich war der Musiklehrer der Einrichtung. Also ein zusätzlicher Blickwinkel. Ich bin jetzt ein Hear Me Out-Künstler. Aber zu der Zeit, als ich in Dover war, war ich das nicht. Lamin kennt mich also aus Dover. Damals haben wir gute Musik gemacht.

LAMIN JOOF Ja, das ist richtig. Er war derjenige, der das Studio leitete, und ich glaube,

ich habe in dieser Zeit auch mit Jonathan im Studio gearbeitet.

BZ Darf ich Euch ganz einfach fragen, wer ihr seid und wie ihr euch kennengelernt habt?

LJ Mein Name ist Lamin Joof. Ich komme ursprünglich aus Gambia. Ich lebe jetzt seit etwa 14 Jahren in England. Ich habe also schon in Gambia Musik gemacht, bevor ich nach England kam. Seit ich in England bin, mache ich auch Musik. Ich organisiere meine eigenen Partys. Ich bin ein Singer-Songwriter. Meine Veranstaltungen bringen Künstler und DJs aus allen Teilen der Welt unter ein Dach in einer Nacht. Ich habe Hear Me Out kennengelernt, als ich im Dover Detention Centre war, und dort habe ich zwei Aufnahmen gemacht. Und seit ich dort raus bin, arbeite ich auch mit Hear Me Out an einigen Projekten. Ich bin also jetzt ein Teil des Bootes.

BZ Du bietest also jetzt auch wieder Workshops in Haftanstalten an?

LJ Nun, ja. Das letzte, was ich gemacht habe, war eine durch Covid initiierte DIY-Radiosendung für die Leute in der Haft.

BZ Wundervoll. Und deine Geschichte, Jonathan?

JR Nun, ich habe viele Karrieren hinter mir. Ich bin jetzt in meiner vierten. Ich bin Handwerker, wenn ich nicht gerade Musik mache. Aber zehn Jahre lang war ich Musiklehrer im Dover Immigration Removal Centre in der Bildungsabteilung, und die wurde ursprünglich vom Kent County Council betrieben. Es war also eine Sache der lokalen Regierung. Ich bekam die Stelle im November 2005 und begann mit zwei Abenden in der Woche, an denen ich Akustikgitarre und Keyboard unterrichtete, jeweils eineinhalb Stunden lang. Nach und nach gab es einen Mann, der einen weiteren Abend und Tag Musik unterrichtete, und er trat nach und

nach zurück und übergab den dritten Abend, und dann gab er ganz auf. Ich glaube, er zog sich zurück. Eine Zeit lang gab es nur Keyboards und Gitarren, einfache Yamaha-Keyboards und Nylonsaiten-Akustikgitarren. Dann entdeckte ich, dass es einen Schrank voller Instrumente gab, von denen mir niemand etwas gesagt hatte. E-Gitarre, Bass, ein Schlagzeug, eine PA-Anlage. Also begann ich, an einem der Abende eine Jam-Night anzubieten. Das war sehr beliebt. Das steigerte die Popularität des Musikunterrichts, denn es kamen sonst nicht viele, nur ein paar, die am Keyboard saßen und Do-Re-Mi und solche Sachen lernten, auch nicht viele Gitarristen. Aber als wir dann plötzlich Schlagzeug zur Verfügung hatten, kamen die Schlagzeuger aus den Häusern und kamen zu den Sessions, und dann sprach es sich herum, und natürlich kamen auch Gitarristen, die schon spielen konnten, zu den Jam-Nights, und langsam wurde es ein bisschen mehr.

Gleichzeitig startete um 2005 ein Pilotprojekt in Dover. Die



Wohltätigkeitsorganisation hieß damals Music In Detention, heute heißt sie Hear Me Out. Ich glaube, auch das Immigration Removal Centre in Southampton, Haslar, hat sich daran beteiligt. Und dort begann das Programm, externe Künstler, freischaffende Künstler, nach Dover zu bringen, um Workshops, Veranstaltungen wie den Kulturtag, Diwali, den Black History Month und so weiter durchzuführen. Es gibt also alle möglichen ethnischen Hintergründe und wir versuchen, eine Reihe von Aktivitäten anzubieten. Es gab auch keine Räume. Der Kulturtag, bei dem drei Tage lang Lieder gelernt wurden und im Sommer ein Konzert im Freien stattfand, wurde von Hear Me Out organisiert. Sie organisierten die Künstler und ich war im Wesentlichen der Vermittler für die Aktivitäten. Unter anderem brachten sie jemanden mit, der Anton hieß. Er kannte sich also gut mit Musiktechnik aus und nachdem er wieder weg war, sagte ich, ich könnte auch vor Ort Aufnahmen machen, so dass sie keine externen Künstler dazu holen müssten. Und sie sagten, ok, na ja, wir haben ein Budget von 3000 Pfund. Ich dachte, das ist genial. Das war 2007. Ich kaufte einen anständigen Windows-Rechner und zwei Achtspur-Audio-Interfaces. Wir haben mit Cubase angefangen und von dort aus weitergemacht und plötzlich hatten wir Aufnahmen und sobald wir Aufnahmen hatten, wollten Leute wie Lamin zu uns kommen und Aufnahmen machen. Es wurde gerappt. Plötzlich konnten die Leute ihre eigene Musik aufnehmen und mit nach Hause nehmen. Also wurde der Musikunterricht erweitert, die Ausrüstung wurde erweitert. Ich kaufte vier Computer, einen pro Jahr. Und dann kam die Sparmaßnahme, wir hatten einen Regierungswechsel und plötzlich war kein Geld mehr da. Aber wenigstens hatte ich ein vernünftiges Studio eingerichtet, so dass wir etwa sechzehn Spuren aufnehmen konnten: Schlagzeug, Gitarre, Bass, Keyboards, Gesang, drei oder vier Gesangsspuren. Wir konnten eine ganze Menge machen.



bz Lamin, wie ist es, in eines dieser Detention Centres zu kommen? Ich stelle es mir in gewisser Weise ähnlich wie in Deutschland vor. Es ist eine Art Gefängnis, aus dem man nicht raus darf.

LJ Nun, ich denke, ein Detention Centre ist noch schlimmer als ein Gefängnis. Der Vorteil eines Gefängnisses ist, dass man weiß, wann man wieder herauskommt. Aber in dieser Haftanstalt ist man auf unbestimmte Zeit drinnen, man weiß nicht, wann man wieder rauskommt. Und als Nächstes fügen sie dir ein Trauma hinzu, sie verwirren dich und machen dir Stress. Denn manchmal geben sie den Leuten Tickets, um sie nach Hause zu schicken, und sie sagen, dass sie dich nach Hause abgeschoben haben, wo sie dich den ganzen Weg zum Flughafen bringen werden und schließlich wieder zurück. Das zerstört eine Menge in Menschen. Und die nächste Sache ist: Man kann gut und gerne gestresst sein. Denn wenn man in einer solchen Situation ist, wird man wütend, man wird niedergeschlagen. Du hast Angst, eine Depression.

Dann verschreiben sie dir diese Medikamente. Sie werden danach schauen, dass die Leute jeden Tag ihre Medikamente einnehmen, jeden Tag. Ich selbst bin ein Beispiel für diese Medikamente, weil ich gesagt habe, ich sei gestresst, und man gab mir ein Antidepressivum. Es beginnt mit 50 Milligramm, dann

verändert die Menschen, denn man sieht in der Haftanstalt Menschen, die normal sind, die in den ersten zwei oder drei Wochen in Ordnung sind. Aber nach ein paar Monaten sieht man sie, wie sie durch die Medikamente aufgedunsen sind. Anstatt die Menschen aufzubauen, zerstören sie sogar manche

Wir machen dort Weltmusik. Im Grunde genommen.

100 und 500. Es ist so weit gekommen, dass ich sogar in Dover mit Jonathan eine gewisse Zeit lang nicht mehr aus mir herauskommen wollte. Nachdem Hear Me Out kam, fing ich an, rauszugehen, ich fing an, mir einen Job zu suchen, fing an, im Musikzentrum zu arbeiten, im Musikstudio mit Jonathan. Das war der Wendepunkt für mich. Aber drinnen ist die Art und Weise, wie das System die Menschen in der Haft behandelt, schlimmer als im Gefängnis, denn du bist an einem Ort, den du nicht verlassen darfst, du bist für eine bestimmte Zeit eingesperrt, deine Tür ist aber für eine bestimmte Zeit offen. Du darfst Besucher haben. Ja. Aber der einzige Vorteil, den sie dir geben, ist dieses komische kleine Telefon, keine Kamera, damit du Kontakte knüpfen kannst.

Da du in der Haftanstalt arbeitest, kannst du bestimmte Tätigkeiten ausüben. Aber man verdient nicht mehr als 20 Pfund pro Woche. Ich habe sogar in der Küche gearbeitet, aber das Essen, komm schon. Wir alle wissen, dass es nicht gut ist. Es ist Essen, aber kein Essen, das ich gerne essen würde. Ich würde lieber mein Geld zusammenlegen und in den Laden gehen, etwas Makrelenreis kaufen und uns drinnen selbst bekochen. Das wäre uns lieber als das, was in der Küche steht, denn ich war einer derjenigen, die in der Küche die Zwiebeln gehackt haben. Ich weiß also, wie das Essen ist. Abgesehen davon gibt es Aktivitäten wie den Fitnessraum, die Musik und einige wenige andere Aktivitäten, die sehr hilfreich waren. Aber die Depression

Menschen. Ich kenne ein paar Leute, die Medikamente eingenommen haben und jetzt wieder draußen sind. Sie sind immer noch nicht auf 100 Prozent. Sie zerstören.

bz Welche Rolle spielte die Musik in diesem Umfeld?

↳ Das war der Wendepunkt, weil es mir die Möglichkeit gab, das zu sagen, was ich sagen wollte. Meine Stimme, und die Leute draußen werden meine Stimme hören. Als ich da reinging und die Musik hatte und dachte, okay, ich kann mich selbst aufnehmen, ich kann mich in Audacity einfügen und mich selbst hören und die Welt da draußen kann meine Stimme hören, da dachte ich, wow, das ist es. Ich habe ein paar Leute getroffen und gesagt, hey, kommt schon Leute, lasst uns Musik machen. Ich sagte: Ja, das wird passieren. Sie werden unsere Stimme aufnehmen und es wird draußen gehört. Es gibt also etwas, das ich mit Hear me out gemacht habe. Der Track heißt »Something Must Be Done«.



Das war also der Anfang. Ich habe vier verschiedene Leute aus verschiedenen Teilen der Welt mitgebracht. Ein Gambier, die anderen sind aus Sri Lanka und, ich glaube, Kamerun. Wir haben uns also zu viert zusammengetan und etwas mit dem Titel »Something Must Be Done« herausgebracht. Das bedeutet: Es muss etwas gegen die Situation getan werden, mit der wir konfrontiert

sind. Ich wollte also einen Song schreiben, in dem es darum geht, was in diesem Detention Centre vor sich geht, damit die Außenwelt es hört. Ohne Musik würde ich nicht hier sein. Sie ist die Nahrung für meine Seele. Sie ist die Nahrung für die Seelen.

bz Könt ihr beide vielleicht ein bisschen über die Musik sprechen, die dort gespielt wird?

LJ Reggae-Musik. Ich mache schon seit langer Zeit Reggae-Musik, seit nunmehr 24 Jahren. Als ich in Gambia war, habe ich mein eigenes Soundsystem betrieben, das Bimbo Sounds hieß. Von da an habe ich mein eigenes Soundsystem betrieben, das ich mobil in verschiedenen Städten, Dörfern und bei Veranstaltungen eingesetzt habe. Wir gründeten eine Gruppe namens Culture Crew. Als Culture Crew haben wir zusammen Musik gemacht. Als ich dann nach England kam,

JR Ich war eine Art Moderator und die Jam-Nächte waren sehr beliebt. Wir machen dort Weltmusik. Im Grunde genommen. Es war ein bisschen schwierig, weil westliche Instrumente, so wie sie gebaut sind, dazu neigen, ziemlich robust zu sein. Wir hatten aber auch ethnische Instrumente wie Sitar, Dohlak-Trommeln und Tabla. Die vertragen die Stöße nicht so leicht. Und die Umgebung konnte manchmal ziemlich lebhaft werden. Also kamen die ethnischen Instrumente nicht immer zum Einsatz. Aber was die Stile angeht, so konnten wir auf den westlichen Instrumenten alles Mögliche ausprobieren. Wir hatten also Jungs aus Südafrika. Die meisten afrikanischen Jungs, die zu uns kamen, und das klingt nach einer schrecklichen Verallgemeinerung, sind ›Jamaikaner‹, sie waren entweder Rapper, Gospel oder Reggae. Rap oder Reggae waren also wahrscheinlich die Hauptmerkmale. Aber dann kamen auch wieder arabische Sachen rein. Eines Tages

Ich denke, es geht vielmehr darum,
das Bewusstsein zu schärfen, damit die Außenwelt erfährt,
dass es diese Sache namens Abschiebehaft gibt.

saß ich ein Jahr lang da, ohne meine Veranstaltungen zu machen. Im darauffolgenden Jahr, also 2008, habe ich angefangen, jeden Samstag meine eigenen Dragon-Events zu veranstalten. Selbst jetzt, wo ich im Südosten Londons lebe, arbeite ich in einem Job, aber ich arbeite immer noch an musikalischen Projekten, mit anderen Künstlern, kollaboriere, finde sie für Promotion, vermarkte ihre Produkte und all das. Ich bin also jeden Tag mit der Musik beschäftigt. Das ist ein wunderbarer Teil meines Lebens.

bz Und Jonathan, du hast wahrscheinlich ziemlich viele Musiksessions erlebt. Hast du gesagt, hier sind die Instrumente, fangt an zu jammen?

hatten wir Bollywood. Ein paar Monate lang gab es einen wirklich guten Bollywood-Sänger. Und er sagte im Grunde: Oh, kennst du dieses Lied? Und ich sage: Oh, nein. Er zeigte es mir, und ich musste losgehen und es lernen und die Akkorde zusammenstellen. Das war ein einfacher Übergang, weil Bollywood im Grunde genommen indische Musik ist, die auf westlicher funktionaler Harmonie aufbaut. Es war also kein so großer Sprung.

LJ Ähnlich wie das Lied, von dem ich sprach, ›Something Must Be Done‹, denn es gab einen indischen Anteil darin, einen normalen und einen Hip-Hop-Anteil in einem Lied. Ein Künstler kommt aus Indien, der andere aus Pakistan. Man mischt also den Reggae, den

Rap und die indische Version in einem Song. Eine starke Botschaft. Es gibt alle möglichen Alben, die wir zusammengestellt haben, auf denen es Botschaften gibt, auf denen verschiedene kulturelle Stimmen zu hören sind. Alles menschliche Leben war da, aus fast jeder Nation der Erde.

BZ Hatten diese Lieder eine soziale oder politische Wirkung? Dass plötzlich all diese Stimmen in der britischen Öffentlichkeit auftauchen?

JR Ich kann mich dazu nicht wirklich äußern, denn der Mechanismus bestand darin, dass ich den Jungs in den Kursen ihre eigenen CDs überließ, damit sie das Zeug aufnehmen konnten, und sie nahmen sie mit. Was die Insassen dann damit gemacht haben, war ihre Sache, ganz allein ihre Sache. Als Hear Me Out auftauchte und wir Aufnahmen für sie machten, gab ich sie jedem, der mitmachte. Wir bekamen eine Kopie, aber Hear Me Out stellte sie dann auch auf ihre Website.

LJ Ich denke, es geht vielmehr darum, das Bewusstsein zu schärfen, damit die Außenwelt erfährt, dass es diese Sache namens Abschiebehaft gibt. Denn glaub mir, seit 2016 habe ich vielen Leuten erzählt, dass ich in einem Detention Centre war, und sie denken, dass es einfach nur ein Gefängnis ist. Es ist also sehr gut, dass auch die Außenwelt davon erfährt. Dass es eine Sache namens Einwanderungshaft gibt, die Leben da draußen zerstört.

JR Eine der Arten von Projekten, die ich zu Beginn vergessen habe zu erwähnen – ich erwähnte den Black History Month, Diwali und auch Nowruz –, es gab auch kommunale Austauschprojekte, die mit einer Organisation außerhalb des Einwanderungszentrums stattfanden. Das konnte eine Schule sein oder ein Alterszentrum oder ein Behindertenzentrum oder was auch immer. Und es gab einen Austausch von Musik und Ideen

von einem Ort zum anderen und wieder zurück – ohne dass man sich jemals persönlich traf. Die Insassen schrieben einen Song und nahmen ihn auf. Dann brachten die Hear Me Out-Musiker dieses Lied zu Patienten in einem psychiatrischen Krankenhaus, die dem Lied ein paar Strophen hinzufügten, und die Musiker brachten es dann zurück zur Gruppe in der Haftanstalt und so weiter. Dies würde also in etwa sechs Sitzungen stattfinden, drei Tage lang, morgens, nachmittags, morgens, nachmittags, morgens, nachmittags. Das konnte jede Woche sein oder drei Tage in einem Block, je nachdem. Das gab den beiden Gruppen die Möglichkeit, sich gegenseitig mit musikalischen Ideen zu befruchten. Auch hier geht es darum, die Botschaft nach außen zu tragen. Die Menschen in den Haftanstalten für Einwanderer... alles menschliche Leben ist dort. Ich meine, da war ein Typ, der den gleichen Studiengang wie ich belegte. Er begann sein erstes Jahr, während ich mein letztes Jahr absolvierte. Er hatte ein Visum, während er seinen Abschluss machte. Als er sein Studium beendete, fiel er im letzten Jahr durch, und die Universität konnte ihn nicht mehr unterstützen, also musste er nach Nigeria gehen, wo er herkam. Sein Visum lief ab und die Universität konnte ihm keinen Grund für eine Verlängerung geben. Er landete im Dover Immigration Removal Detention Centre. ■

Lamin Joof ist ein in London lebender Musiker, DJ und Produzent. Seit der Abschiebehaft im Dover Detention Centre ist er auch ein Mitarbeiter der Charity-Organisation Hear Me Out.

Jonathan Russell ist ein in der Nähe von Dover lebender Musiker und Pädagoge und arbeitet unter anderem für die Charity-Organisation Hear Me Out.

Bastian Zimmermann ist Mitherausgeber und Redakteur der Positionen. Ansonsten arbeitet er als Dramaturg an immersiven Musiktheatersituationen und ist Künstlerischer Leiter der Musik Installationen Nürnberg.



**UTOPIKA
FUTURA**

**KALV
FESTIVALEN**

11.-14 AUGUST 2022

SOYUZ21 [CH]

CHRISTINA MEIßNER [DE]

MARCO FUSI [IT]

SERGEJ TCHIRKOV [RU]

VARBERG CHAMBER CHOIR [SE]

GAGEEGO! [SE]

WWW.KALVFESTIVAL.SE

**KALV
FESTIVALEN**

Komposition einer Meta-Stadt



MARÍA INÉS PLAZA LAZO UND IDO NAHARI (ARTS OF THE WORKING CLASS)
IM GESPRÄCH MIT ARI BENJAMIN MEYERS

*Der Künstler Ari Benjamin Meyers ist auch Pianist, Komponist und Dirigent. Seit vielen Jahren installiert er in Ausstellungsräume musikalisch-performative Arbeiten. Mit dem Projekt Rehearsing Philadelphia geht er nun nach draußen, in den öffentlichen Raum. Und nicht nur das: Er arbeitet mit der Stadt und ihren Bewohner*innen. Arts of the Working Class haben mit ihm darüber gesprochen.*

Zu Beginn eine Frage zum Titel: Was bedeutet hier das Wort ›rehearsing‹, also proben?

In den vergangenen Jahren habe ich mich von der Vorstellung eines perfekten und fertigen Werks entfernt und mich auf eine Art von Arbeit zubewegt, die offener ist und sich im Prozess des Werdens befindet. Das lässt sich in der Idee des Probens zusammenfassen. Proben ist in den darstellenden Künsten eine gängige und normale Praxis, in den bildenden Künsten ist es jedoch nicht so stark ausgeprägt. Die typische Vorstellung von Proben in den

darstellenden Künsten ist die von einer rigorosen Praxis, die immer auf die Perfektion eines Stücks abzielt.

Die Probenarbeit ist auch eine Praxis, die die Zuschauer*in oder Zuhörer*in nicht immer miterleben kann.

Das ist richtig. Die Probenarbeit ist oft unsichtbar. Musik wird heute meist als fertiges Produkt in Form von Audio- und anderen Aufnahmen und digitalen Streams konsumiert. Aber der gesamte Prozess ihrer Entstehung bleibt dem Publikum meist verborgen. Bei diesem Projekt, *Rehearsing Philadelphia*, geht es nun darum, die Idee und den Prozess des Probens in den Mittelpunkt zu rücken. Es handelt sich um ein öffentliches Kunstwerk, eine Form künstlerischer und politischer Handlungsfähigkeit sowie eine Möglichkeit, wie Menschen handeln und aktiv gemeinsam an etwas arbeiten können. Ich denke, es gibt eine Menge Potenzial für das Proben im öffentlichen Raum.

Wie fiel deine Wahl für den Austragungsort dieses Projekts auf Philadelphia im US-Staat Pennsylvania?

Lustigerweise habe ich mich nicht selbst dafür entschieden, dieses Projekt dort zu realisieren, sondern wurde dorthin eingeladen. Aber dann habe ich herausgefunden, dass Philadelphia eine der vielfältigsten und zugleich am stärksten von Segregation geprägten Städte in den USA ist. Sie ist auch eine der größten und ärmsten. Deshalb ist die Stadt ein ganz besonderer Ort, um ein Projekt wie dieses zu organisieren.

Wie siehst du das Verhältnis zwischen Instrumentalmusik und Stimmen?

Eigentlich ist genau das Gegenteil der Fall. *Rehearsing Philadelphia* besteht aus vier Modulen: »Solo«, »Duett«, »Ensemble« und »Orchester«. Das »Duett« zum Beispiel wird komplett gesungen. Das Projekt arbeitet mit zwei der größten Amateurchöre der Stadt Philadelphia zusammen, die Philadelphia Heritage Chorale und Singing City. Das »Solo«-Modul besteht aus einer Reihe von Einzelauftritten an entscheidenden Orten der städtischen Verwaltung und Infrastruktur. Außerdem habe ich verschiedene Künstler*innen eingeladen, neue Stücke zu komponieren, in denen die Angestellten dieser Orte, etwa Polizeibeamt*innen oder Lehrer*innen, eine Rolle spielen. Das dritte Modul, »Ensemble«, stellt eine Bildungskomponente von *Rehearsing Philadelphia* dar, bei der Instrumentalist*innen neben Vokalist*innen des Curtis Institute of Music und der Drexel University auftreten. Das Proben an sich ist schon eine Form des Lernens. Und schließlich ist »Orchester« hauptsächlich instrumental, aber auch mit Sänger*innen besetzt, und auch hier steht die Stimme im Mittelpunkt.

Wie verhalten sich die Module zueinander und wie sind sie miteinander verwoben?

Erstens beziehen sie sich aufeinander in dem, was ich den Meta-Score nenne. Ich habe zum ersten Mal vor zwei Jahren über das Projekt nachgedacht, als ich in Berlin war. Die Pandemie brach gerade aus und ich dachte auch viel darüber nach, was in den Vereinigten Staaten passierte. Das Land kam mir damals gespaltener vor denn je zuvor, aber jetzt, wo ich hier bin, denke ich, dass es noch gespalten ist als damals. Ich wusste schon sehr früh, dass es in *Rehearsing Philadelphia* darum gehen würde, Menschen in verschiedenen Formationen zusammenzubringen. Damit meine ich nicht, dass sich die Menschen an den Händen halten und dem Sonnenuntergang entgegen gehen, sondern dass sie auch in Uneinigkeit zusammenkommen können.

Es klingt, als würdigte das Projekt all die informellen und zufälligen Begegnungen, die die Einzelne tagtäglich erlebt, ohne es zu bemerken. Aber warum betrachtest du die einzelnen Bestandteile von Rehearsing Philadelphia als Module, wenn es doch auch Stücke sind, die du in der ganzen Welt als eigenständige Teile deines bestehenden Repertoires aufgeführt hast?

Da ist etwas dran. Das Interessante an einem groß angelegten Projekt wie *Rehearsing Philadelphia* ist, dass jedes seiner Module für sich allein existieren könnte, obwohl sie miteinander interagieren und sich gegenseitig befruchten. »Solo« ist ein Format, das ich schon in anderen Städten wie Hongkong und Moskau gespielt habe. Dabei geht es darum, kompositorische Mittel als eine Art performativer Forschung einzusetzen. In Hongkong zum Beispiel interagierte das Projekt mit Institutionen für zeitgenössische Kunst und wurde von etablierten Kultureinrichtungen in privaten Wohnzimmern gezeigt, die als Galerien fungierten. In Moskau hatte »Solo« mehr mit Handelsplätzen zu tun und brachte uns in engeren Kontakt mit Fragen rund um den Komplex Arbeit. In Philadelphia habe

ich viel über Macht und ihre Beziehung zum Individuum nachgedacht. Deshalb bringen wir »Solos« an Orte wie dem Polizeipräsidium, dem Sitz der Schulbezirksverwaltung und dem Rathaus, das natürlich das Zentrum der Macht in der Stadt ist. Als Gegengewicht wird das Projekt auch im Büro der Community Legal Services zu hören sein. Sie bieten kostenlose Rechtsberatung und -vertretung für einkommensschwache Einwohner*innen Philadelphias, eine der ältesten Einrichtungen dieser Art des Landes.

Verhandelt Rehearsing Philadelphia die Hierarchien zwischen Musiker*innen, Performance, Publikum und Mäzen*innen neu?

Das Projekt wurde vom Pew Center for Arts & Heritage und von der Drexel University, einer der größten Universitäten für freie Künste in Pennsylvania, finanziert. Es wird auch gefördert vom Curtis Institute of Music, der wohl berühmtesten und exklusivsten Musikhoch-

schule der Vereinigten Staaten. In gewissem Sinne handelt es sich um zwei sehr ungleiche Institutionen, die den Wunsch haben, sich im öffentlichen Raum neu zu orientieren. Sie haben mich gebeten, mich ihnen anzuschließen, und ich habe das gerne getan.

Wie du bereits erwähnt hast, verändert Rehearsing Philadelphia die Beziehung zwischen den Musiker*innen und den Kompositionen. Aber bedingt es auch die Teilnahme des Publikums?

In dem Stück »Duet« wird die Grenze zwischen Publikum und Interpret*innen absichtlich verwischt. Die Interpret*innen laden das Publikum ein, mit ihnen zu singen, und sobald sie das tun, ist unklar, wer das Stück wirklich aufführt. Ein Besuch im Polizeipräsidium und die Aufführung des Stücks durch eine*n Beamt*in ist für einige sicher eine intensive Erfahrung. Ich stelle mir vor, wie es für das Publikum sein muss, in der



Eine Probe der Probe von *Orchestra*

Altstadt von Philadelphia zu stehen, neben der Stelle, an der 1787 die Verfassung unterschrieben wurde, und der Freiheitsglocke, dem Symbol für die Abschaffung der Sklaverei, beides also unglaublich historisch und kulturell aufgeladene Orte, und von einer fremden Person gefragt zu werden: »Möchten

der verschmelzen. Es handelt sich dabei definitiv nicht um eine kontrollierte Umgebung. Wenn überhaupt, dann haben wir es mit dem Realen zu tun. Die Stadt schafft Parameter, die es in festen Kultureinrichtungen nicht gäbe. Das öffentliche Orchester, das das Projekt aufführen wird, gleicht fast einer

**Die Interpret*innen laden das Publikum ein,
mit ihnen zu singen, und sobald sie das tun, ist unklar,
wer das Stück wirklich aufführt.**

Sie mit mir singen?« Es mag Harmonie und Dissonanz in ihren Darbietungen geben, aber deren Bedeutung liegt in der wechselseitigen Kommunikation.

All diesen öffentlichen Proben geht eine Probe im kleinen Kreis mit dir als Dirigent voraus. Wie stellst du sicher, dass sich später dann eine musikalische Spontaneität einstellt?

Es stimmt, es finden auch Proben vor der Probe statt. Aber um ehrlich zu sein, sind diese auch alle öffentlich. Es war mir wichtig, die Dinge transparent zu gestalten, und sicherzustellen, dass jeder und jede an allen Teilen des Prozesses teilhaben kann.

Handelt es sich bei Rehearsing Philadelphia auch um ein Beispiel dafür, wie der öffentliche Raum die Kunst beeinflussen kann?

Bei einem Werk wie diesem existiert eine Meta-Musik: die Komposition des gesamten Stücks, der Aufführungen und der beteiligten Orte. Das ist etwas, das ich als Komponist wie eine Partitur behandle. Neben dieser Meta-Partitur gibt es ja auch die eigentlichen Partituren. Ich habe, um nur ein Beispiel zu nennen, zusammen mit anderen Komponist*innen eine Partitur für das öffentliche Orchester geschrieben. Was ich toll finde, ist die Tatsache, dass diese beiden Ebenen bei der Arbeit in der Stadtlandschaft miteinander

sozialen Skulptur. Gemeinsam haben sie eine Kraft, die das Gemeingut vor sich selbst präsentiert. Deshalb könnte das Orchester sehr wohl über dieses Projekt hinaus existieren. Während *Rehearsing Philadelphia* von mir komponiert wurde und unter meiner Komposition aufgeführt wird, wird die Summe seiner Teile auch über die Aufführung hinaus das Handeln der Stadtgemeinschaft bestimmen. Auf diese Weise hat das Projekt etwas mit öffentlichen Kunstwerken wie Denkmälern gemeinsam. Ich hoffe nur, dass unser Projekt ein ganz anderes, hoffentlich schönes und lebendiges Denkmal sein wird.

In den Vereinigten Staaten werden derzeit Denkmäler im Zuge sozialer Umwälzungen gestürzt. Die jüngsten politischen Reaktionen auf als überkommen angesehene Denkmäler demonstrieren die Möglichkeiten eines Stadtbildes, das nicht durch statische Beobachtung, sondern durch dynamisches Handeln bestimmt wird. Wo Denkmäler Machtverhältnisse zementieren und Veränderungsprozesse einfrieren, treten an ihre Stelle nun, wie du sagtest, lebendige Menschen. Aber wenn Denkmäler Manifestationen von Schein-Exzellenz sind, denkst du, dass Perfektion noch Platz im öffentlichen Raum hat?

Ich bin tatsächlich der Meinung, dass Perfektion nicht mehr die Hauptrolle spielen sollte. Vielleicht bin ich in dieser Hinsicht radikal,



Der Rechtsanwalt Jonathan Stein tanzt ein Solo

aber ich möchte klarstellen, dass die Abkehr von der Perfektion nicht zwangsläufig bedeutet, das Chaos zu umarmen. So binär funktioniert das gar nicht. Wenn Chaos die einzige Alternative wäre, gäbe es keinen Bedarf für Proben oder Komposition. Interessant ist es, Räume der Unvollkommenheit zu fördern, in denen sich Künstler*innen auf Formen der Kontingenz und des Spiels einlassen, die ein hohes Maß an Engagement erfordern. Ich erinnere mich, dass mich einmal jemand fragte: »Warum können die Leute im Stück ›Duett‹ nicht singen, was sie wollen?« Das ist eine völlig berechtigte Frage, aber ich denke, dass es gerade der Rahmen der Partitur ist, der die Kreativität kanalisiert. Die Leute müssen nicht miteinander übereinstimmen – es reicht, wenn sie proben. Ich glaube wirklich, das ist der Schlüssel. Deshalb spreche ich manchmal davon, die Zukunft zu proben. Ich stimme zu, dass die Idee eines permanenten und perfekten Denkmals sehr problematisch sein kann. Es gibt sicherlich Dinge, die es wert sind, als Denkmal zu fungieren, aber wir sollten wachsam bei der Auswahl dieser Dinge sein. Wenn wir versuchen, die Vergangenheit perfekt zu bewahren, beeinflussen wir damit die Zukunft. Wenn Menschen die

Vergangenheit stürzen, erlauben sie sich deshalb eine Vision der Zukunft.

Ist das der eigentliche Grund, warum du im Stadtraum arbeiten wolltest und nicht in einem Museum oder einer Konzerthalle, wie du es normalerweise tust?

Die Antwort steckt fast schon in eurer Frage. Bei einem Projekt wie diesem geht es darum, Menschen auf unterschiedliche

Weise zusammenzubringen. Ich genieße die Arbeit in und mit Konzertsälen, aber seien wir ehrlich, diese Orte bringen Konflikte, Gepäck und Erwartungen mit sich, und es stellt sich die Frage, wer die Menschen und Gemeinschaften sind, die sich in ihnen wohlfühlen. In Anbetracht der Tatsache, dass unsere Partner*innen mit der Stadt verbundene Bildungseinrichtungen sind, machte es für uns Sinn, die institutionelle Denkweise aufzugeben und unsere Werke auf öffentlich zugängliche Orte zu verteilen. Diese Räume erlauben ein weniger stark reguliertes Verhalten und damit eine Demokratisierung von Kunst. ■

María Inés Plaza Lazo ist Gründerin, Verlegerin und Redakteur der Arts of the Working Class. Derzeit engagiert sie sich als Fellow am The New Institute in Hamburg und als Mitglied der internationalen Vereinigung der Kunstkritiker in Deutschland (AICA).

Ido Nahari arbeitet und studiert in den Bereichen Bildung, Sozialer Wohlfahrt und Zusammenleben. Er arbeitet im Jugendprogramm des internationalen YMCA und als Lehrer an der Bialik Rogozin Schule und steht kurz vor dem Abschluss seines Bachelor-Studiums in Ethik und Politik am Bard College Berlin.

guterstoff

Festival für experimentelle Musik und
interdisziplinäre Performance

27.-29. Mai in Köln

www.guterstoff.art

intersonanzen
BRANDENBURGISCHES
FEST NEUER MUSIK



> **eigenWelten**

Konzerte | Ausstellung | Symposium | Workshop | Diskurs

Orte: Potsdam Museum
Kunsthhaus sans titre | KunstHaus Potsdam
www.intersonanzen.de

26.-30.5.22

Street Fighting Sound

Räume abstecken mit Musik

TOBI MÜLLER

Die Archive geben Auskunft über die Maschinen, die zu Beginn der Moderne in den Alltag gewandert sind, wie die Straßenbahn, das Radio oder das Auto oder später die Waschmaschine. Aber wie eine Großstadt in den Zwanzigerjahren des letzten Jahrhunderts klang, das wissen wir nicht ganz genau. Im Roman *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin, 1929 erschienen, kommt das Gebimmel der »Elektrischen« zur Sprache, überhaupt von »schrecklichem Lärm« ist zu lesen, als der Protagonist und Lohnarbeiter Franz Biberkopf die Haftanstalt in Tegel verlässt, um im hektischen Berlin, der jungen Großstadt, ein neues Leben zu beginnen. Die Fabriken, die Zeitungsjungen, die Autobusse: Alles ist laut. Doch der expressionistische Roman ist keine Tonaufnahme, sondern gibt das Erleben eines Deklassierten wieder, der nach der relativen Ruhe und der Einsamkeit in der Haft, die Stadt auch akustisch als Feind erlebt.

Wir können nur mutmaßen, wie laut Berlin vor hundert Jahren wirklich war. Der Tonfilm war in den Zwanzigerjahren von Döblins Roman noch nicht erfunden. Aufnahmen gibt es zwar schon seit den 1880er-Jahren, aber die Technologie wurde vornehmlich für Sprache und Musik verwendet und ihre Klangtreue war niedrig, mit heutigen Ohren beurteilt zumindest. Die Autos machten mehr Lärm, auch wenn es bedeutend weniger Fahrzeughalter:innen gab als heute. Wer sich noch an den Klang der Personewagen erinnert vor der Einführung von Abgaskatalysatoren ab Mitte der Achtzigerjahre (in Deutschland erst ab 1989 obligatorisch), weiß noch, wie

die Lautstärke des Verkehrs in der Folge abnahm. Zumindest bei langsamem Fahren. Und natürlich rumpelt, röchelt und pfeift eine Dampflokomotive oder auch ein Dieselzug im höheren Dezibelbereich mehr als ein elektrisch betriebener moderner ICE. Wir können davon ausgehen, dass westliche Großstädte im Verlauf der letzten hundert Jahre leiser wurden.

In den USA, Land des Langsamfahrens, wurden die Katalysatoren schon seit den Siebzigerjahren serienmäßig verbaut und die erste Lärmschutzverordnung trat bereits 1972 in Kraft. Deutschland zog zwei Jahre später nach. Dabei ging es in erster Linie darum, die Bevölkerung etwa mit dem Bau von Lärmschutzwänden vor den akustischen Verkehrsemissionen in Wohngebieten zu schützen. »Wohnen mit Blick auf die Autobahn«, in den Sechzigerjahren in meiner Heimat Schweiz noch als Immobilienvorteil verstanden, verlor seinen Reiz vor allem wegen des Lärms.

Die Maschinen verhalten sich heute in der Regel leiser. Aber wir sind im Zuge dieses Runterpegelns empfindlicher geworden, das ist vergleichbar mit dem Tocqueville-Paradox. Der Politologe Alexis de Tocqueville beobachtete im 19. Jahrhundert, dass in Zeiten eines Zugewinns sozialer und individueller Freiheit gleichzeitig die Sensibilität gegenüber den verbliebenen Ungerechtigkeiten wächst. Auf Lärm gemünzt: Wenn die Welt leiser wird, empfinden wir die verbliebenen Emissionen als umso lauter. Niemand reagiert nervöser auf Lärm von der Straße als Hausbesitzer:innen in ruhigen Wohngebieten oder auch Mieter:innen hinter doppelt bis dreifach verglasten Fenstern.

Auch wenn Menschen unter dem höllischen Lärm von Webmaschinen bestimmt gewaltig gelitten haben, würden Arbeiter:innen heute anders darauf reagieren, mit Abwehr und Zorn. Es ist heute selbst außerhalb von Fabrikmauern einfacher, den Leuten akustisch auf die Nerven zu gehen als vor hundert Jahren. Das geht auch jenen so, die keine Häuser besitzen und auch nicht geregelt zur Miete wohnen. Der Hamburger Hauptbahnhof machte vor zwanzig Jahren Schlagzeilen, weil die Verantwortlichen den ganzen Tag und Nacht klassische Musik vom Band spielen ließen, um die aus ihrer Sicht unerwünschten Personen zu vertreiben – vor allem Süchtige aus den ehemals offenen Drogenszenen im Stadtteil St. Georg und vom Steindamm, aber auch Wohnungslose, Alkoholranke und Dealer. Die Szene verschwand damit nicht ganz beim Nordeingang, aber sie schrumpfte merklich. Wie konnte es sein, dass Leute, die das harte Leben auf der Straße kannten, sich von weichen Streicherklängen vertreiben ließen?

Die vielen Texte, die über die Hamburger Disziplinarmaßnahme im Frühjahr 2002 geschrieben wurden, blieben zur Mehrheit ratlos, warum das so gut funktionierte. In der *taz* Hamburg vom 2. Mai 2002 steht eine bemerkenswerte Antwort eines Musikpädagogen. Auf die Frage, warum klassische Musik in dieser Situation so abschreckend wirkte, sagte Wolfhagen Sobirey, Präsident des Landesmusikrates und der Jugendmusikschule: »Weil sie sie nicht gewohnt sind. Wenn man beispielsweise einer Rede in einer völlig fremden Sprache zuhört, strengt das jeden an. Das genau ist ja hier beabsichtigt. Dazu kommt noch, dass es Musik der

Gesellschaft ist, von der sich diese Menschen abgelehnt fühlen.« Musik ist in diesem Sinne ein Mittel zum sozialen Ausschluss, weil sie an den eigenen marginalen Platz in der Gesellschaft erinnert und ihn akustisch so markiert. Um diese These zu bestätigen, müsste man das Umkehrverfahren ausprobieren und zum Beispiel vor der Staatsoper und im Foyer Punk spielen oder Straßenrap. Der Unterschied ist, dass die Besucher:innen der Staatsoper in der Regel die Macht hätten, sich dagegen zu wehren.

Allerdings beruht die These, Wohnungslose seien von klassischer Musik aus sozialen Gründen angewidert, vielleicht ihrerseits auf klassistischen Grundannahmen. Als die Berliner Verkehrsbetriebe 2007 mit

**Nicht klassische Musik sollte nun Dealer
und Wohnungslose von den Bahnhöfen fernhalten,
sondern »atonale Musik«.**

dem Klassiktrick in U-Bahnhöfen nachziehen wollte, bemerkte der Bildungsforscher Rainer Dollase in der *Berliner Morgenpost*, es sei heute nicht mehr ganz so einfach, »Klassik oder Populärmusik einer bestimmten gesellschaftlichen Klasse zuzuordnen.« Die Verkehrsbetriebe würden von einem »Gesellschaftsbild ausgehen, das 100 Jahre alt ist.« Berlin setzte das Projekt nicht um, die U-Bahnhöfe sind meines Wissens bis heute streicherfrei geblieben.

Die Deutsche Bahn, die in Berlin die S-Bahn betreibt, hat die Sache im Spätsommer 2018 noch einmal von einer anderen Seite her aufgezogen. Nicht klassische Musik sollte nun Dealer und Wohnungslose von den Bahnhöfen fernhalten, sondern »atonale Musik«. Ging die Deutsche Bahn davon aus, dass alle anderen Fahrgäste die atonale Musik freudig begrüßen? Juhu, endlich mal Neue Musik beim Warten? Oder hatten die Verantwortlichen einen eingeschränkten demografischen Eindruck von Berlin-Neukölln und dem Versuchsbahnhof Hermannstraße und dachten, da würden vorwiegend Studierende der Musikwissenschaft wohnen? Die Initiative Neue Musik Berlin, ein Dachverband der Freien Szene, reagierte gelassen auf den wenig durchdachten Vorstoß der Deutschen Bahn und spielte Live-Konzerte im Bahnhof Hermannstraße. Der Zuständige der Bahn soll da gewesen sein, man sprach miteinander. Und die Idee, atonale Musik zur Vertreibung zu spielen, war damit auch schon wieder am Ende.

Hätte sich Frank Biberkopf Ende der Zwanzigerjahre ebenso von klassischer Musik aus Lautsprechern belästigt gefühlt, oder von Zwölftonmusik? These: Nein, eben weil die Stadt selbst so laut war. Der Grund für disziplinarische Wucht der akustischen Dauerschleifen liegt wohl eher in der Schleife selbst als in der spezifischen Musik. Das Grundrauschen des Loops wird umso deutlicher wahrgenommen, je stärker es in der Umgebung fehlt. Hinzu kommt, dass Loops Ohnmachtsgefühle auslösen können, was alle von telefonischen Warteschleifen beim Kundendienst kennen: Fünfzehn Minuten in einer Hotline mit dem gleichen Popsong in Rotation

und man möchte bald selbst weglaufen. Ist die Vermutung zu überspannt, dass genau dies das Ziel ist? Dass wir nicht warten und stattdessen entnervt auflegen? Das spart viel Personal.

Es macht einen Unterschied, ob jemand live spielt oder ob die Musik zentral gesteuert wird und aus einem womöglich noch versteckten Lautsprecher drängt. Mit Musiker:innen ließe sich direkt in ein Gespräch treten. Und irgendwann werden die müde und hören auf, zu spielen. Geräte nicht. Lautsprecher kann man nur zerstören und Telefonate mit Warteschleifenmusik wütend beenden. Aber selbst letzteres war befreiender, als es noch Telefone gab, deren Hörer sich lautstark niederschmettern ließ. Mit einem Touchscreen ist das schwierig, ohne gleich das Gerät zu gefährden.

Der Hamburger Hauptbahnhof war 2002 nicht der erste Versuch, mit Klangereignissen eine gewisse Klientel von öffentlichen Orten fern halten zu wollen. In den USA gibt es einigen Bundesstaaten schon lange Gesetze, die das so genannte ›loitering‹ vor Läden verbieten, auf Deutsch etwa: rumlungern. Ich kannte das Wort nicht, als ich 1987 als Austauschschüler ein Jahr in einer Kleinstadt ganz in der Nähe von Detroit verbrachte. No littering, no loitering: Kein Abfall, kein Rumlungern, stand groß am Eingang des Pizzaladens, der besonders bei Jugendlichen beliebt war (ältere Mägen hätten wohl Mühe gehabt, die öligen Stücke zu verdauen). Wir wussten nicht, welche Kund:innen unser Rumlungern hätte abschrecken sollen, weil Jugendliche nun einmal die Kernkundschaft waren. Aber

Hochfrequenzöne sind eine Waffe zur Verteidigung von Privatbesitz oder kommerziellen Zonen.

einige Tankstellen mit integrierten Märkten starteten da schon Versuche, mit hohen Tönen jungen Ohren (und Hunden!) Schmerz zuzufügen. Für alle anderen waren die Frequenzen von 18.000 Hertz und höher nicht mehr wahrnehmbar.

Hochfrequenzöne sind eine Waffe zur Verteidigung von Privatbesitz oder kommerziellen Zonen. Nicht unähnlich zur Praxis der sonischen Folter, als Fälle bekannt wurden, in denen die US-Armee Gefangene extrem lauter Rockmusik ausgesetzt hat, zum Beispiel von Metallica und Bruce Springsteen. Aber auch da fließen zwei Kategorien ineinander: Bestand der Schmerz ausschließlich in der Belastung des Trommelfelles und der Überlastung der Wahrnehmung, oder spielte dabei zusätzlich eine Rolle, dass die spezifische Musik eine kulturelle Abwehr auslöste bei den Gefangenen aus mehrheitlich traditionellen islamischen Milieus?

Im westlichen Pop Paradigma wäre eine kulturell verstärkte Abwehr mehr als plausibel. Denn Pop setzt von Anfang an auf starke Affektmengen, wenn es um die Ablehnung gewisser Stile oder Bands geht. Geschmacksentscheidungen, die von weit her betrachtet geringfügig sind, entwickeln

für Pophörer:innen antagonistische Qualitäten: Beatles, niemals die Stones; Blur, aber doch nicht Oasis! In seinem Aufsatz *On Popular Music*, 1941 im New Yorker Exil auf Englisch geschrieben, warf Theodor W. Adorno der populären Musik künstliche Differenzen vor, die einzig dazu da seien, neue Märkte zu erfinden. Er nannte dies die Praxis der zufälligen *likes* und

Die Stadt wirkt so nicht nur objektiv leiser,
sondern auch subjektiv, weil viele Kopfhörer mit Noise
Cancelling-Funktionen ausgestattet sind.

dislikes, die musikalisch jeder Grundlage entbehren würden. Was Adorno nicht hören wollte, waren die feinen Unterschiede in Sound, Phrasierung, Pose etc., die entscheidend sind für das, was erst später Pop wurde.

Das müsste bedeuten, dass die Geschmacksunterscheidungen im spätkapitalistischen Musikgeschäft viel zu verfeinert und zu komplex sind, um überhaupt noch einen gezielten disziplinierenden sonischen Eingriff entwerfen zu können. Welche Musik sollte genau wen vertreiben und wen nicht? Zumal in einer Zeit, in der das Hörverhalten radikal individualisiert wird von Streamingdiensten? Adeles Alt in den schmetternden Refrains lässt viele Hörer:innen das Weite suchen, die sonst Chart Pop durchaus schätzen. Zumindest meine anekdotische Evidenz ist, dass deswegen auch Cafés zunehmend auf eine Außenbeschallung verzichten. Es ist zu komplex, mit Pop eine breite Kundschaft anzusprechen. Lärmklagen von besagten Menschen hinter dreifach verglasten Fenstern in teuren innerstädtischen Wohnlagen sind wohl der zweite Grund, dass die Straßencafés nicht übermäßig in Soundsystems investieren. In Geschäftslokalen ist das anders, gerade wenn sie mit gewissen Marken assoziiert werden können: Im Laden für Dr. Martens-Schuhe ist nicht mit Schlagermusik zu rechnen.

Ein letztes Beispiel, warum Musik trotz aller algorithmisch geförderter Geschmacksblasen noch immer vereinzelt Potential hat, einzelne Gruppen als Kollektiv anzusprechen und zu vergraulen: Bei einer Demonstration gegen Corona-Maßnahmen vor dem neuseeländischen Parlament setzte die Polizei Mitte Februar 2022 nicht auf Wasserwerfer, sondern sendete einen 15-minütigen Loop mit Hits von Barry Manilow. Die Demo wuchs zu einem Wettbewerb der Verstärkeranlagen als die Corona-Skeptiker:innen mit dem Song »We're not gonna take it« von Twisted Sister antworteten. Wäre die Quelle hier nicht die britische BBC, die Meldung ginge als Satire durch. Worin besteht das kontroverse Potential von den Lounge-Balladen und der sachten Wohnzimmerparty von Barry Manilow, diesem Sänger mit einer jahrzehntelangen Karriere und vielen Mainstream Fans sowie lang verstecktes Gay Icon bis zu seinem Coming Out 2017? Um Homophobie kann es den Corona-Demonstrant:innen schwerlich gegangen sein, wenn sie mit Twisted Sister eine Hair Metal Band in Drag als Antwort spielen. Oder ist das alles egal und es geht am Ende des Tages beim Kampf nur um ›weiche‹ versus ›harte‹ Musik, um Stereotypen von Männlichkeit?

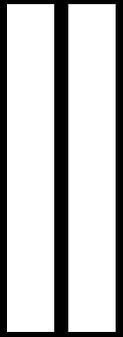
Vermutlich ist der entscheidende Faktor auch hier die Unmöglichkeit, der Beschallung auszuweichen. Seit es mobile Transistorradios, Kassettenrekorder und Tape Decks in Autos gibt – seit mehr als einem halben Jahrhundert – werden mit musikalischen Markern öffentliche Territorien abgesteckt. Als Flaneur oder Flaneuse besteht so meistens die Möglichkeit, der stilistischen Anrufung oder dem musikalischen Claim auszuweichen. Auch deshalb war die Einführung des Walkman Anfang der Achtzigerjahre eine Erlösung: Nun konnte jede:r das musikalische Territorium selbst abstecken, ohne Gefahr zu laufen, andere damit herauszufordern.

In den letzten zehn Jahren haben sich die jährlichen Absätze von Kopfhörern in Deutschland verdoppelt, von gut 8 Millionen Stück 2008 bis zu knapp 16 Millionen 2016. Treiber dieses kontinuierlichen Wachstums ist Streaming auf mobilen Geräten. Auch diese Tendenz hat die Innenstädte abermals leiser gestellt, zumindest in Fußgängerzonen und in öffentlichen Verkehrsmitteln. Und: Die Stadt wirkt so nicht nur objektiv leiser, sondern auch subjektiv, weil viele Kopfhörer mit Noise Cancelling-Funktionen ausgestattet sind, um Umgebungsgeräusche zu reduzieren. Die Parks klingen bereits wieder lauter, seit im selben Zeitraum Bluetooth-Lautsprecher Verbreitung finden.

Doch der logische Endpunkt der Individualisierung des Geschmacks wäre, dass wir überhaupt keine Musik mehr vertragen, die von unserem User:innen-Profil abweicht. Dabei stehen wir gerade am Anfang einer Entwicklung, die den Klang der Städte schon wieder radikal verändern wird. Das für 2035 beschlossene Verbot der Verbrennermotoren wird die Stadt bedeutend leiser stellen. Ob wir den Sound anderen Spezies überlassen, die sich auf grünen Dächern, in umgeleiteten Bächen und bewachsenen Fassaden wieder einfinden werden? Oder gehört der Kopfhörer bald zur Grundausstattung aller wie der Hausschlüssel und das Handy? Und hören wir dann endgültig alle die Stadt, die wir hören möchten, eine individuelle designte? Sollte der Strom zwischendurch doch mal fehlen und wir wären aus der algorithmischen Wolke entlassen, würden wir auf einmal alle die gleiche Stadt hören. Eine irritierende Erfahrung wahrscheinlich, ähnlich jener von Franz Biberkopf, der Berlin zum ersten Mal hört, als er frisch aus der Haft entlassen wird. ■

*Tobi Müller schreibt aus Berlin über Pop und Theater, etwa bei Zeit.de oder Deutschlandfunk Kultur. Wenn er Runden zu digitalen Themen moderiert, etwa für das Humboldt Institut für Internet und Gesellschaft, hören Kenner*innen sogleich seine Schweizer Herkunft. Ganz ohne Helvetismen kommt sein Buch in einem deutschen Verlag aus: *Play Pause Repeat – Was Pop und seine Geräte über uns erzählen*.*

Ukraine



Seit dem Erscheinen des letzten Heftes in Februar hat sich die Welt gehörig verändert. Die Möglichkeit eines Dritten Weltkrieges ist fühlbar da. Russland hat eine Invasion in die Ukraine gestartet und wenn sie dieses Heft nun gedruckt in den Händen halten, werden viele Dinge, die in den Texten beschrieben werden, historisch sein, das meint ganz schlicht: Da wo Ljubow Morosowa Mitte März noch die Stimmen für das Klangtagebuch gesammelt hat, ist nun bei Verfassen des Editorials klar, dass sie Kyjiw verlassen hat und nach Sofia in Bulgarien geflüchtet ist.

Wie soll man als Kulturzeitschrift auf solch eine verheerende Katastrophe reagieren? All die Vielstimmigkeiten und Perspektiven, die es in der Welt gibt, werden plötzlich nichtig oder schwarz und weiß. Dieser Fokus auf ein Land, das hatten wir bisher nicht und hatten es auch nicht geplant. Was soll das schon? Es geht bei diesem Krieg nicht nur ums Menschen töten, sondern auch um einen Kulturkrieg, der die ukrainische Kultur leugnen will. Unser Mitgefühl für die Ukraine bedeutet hier also, dass wir unsere Aufmerksamkeit auf die ukrainische Kultur und ihre Kulturschaffenden richten wollen, aber auch, dass wir damit einen unserer Leitfäden unterstreichen wollen, nämlich immer die Vielfalt und Komplexität des zeitgenössischen Kulturschaffens zu spiegeln und dadurch auch zu unterstützen.

Die hier vorliegenden vier Texte sind Anfang einer Zusammenarbeit mit der polnischen Zeitschrift Glissando und der dänischen Zeitschrift Seismograf. Das bedeutet konkret, dass jede Zeitschrift Textaufträge vergeben hat, die Texte werden weiter übersetzt und in allen drei Medien veröffentlicht. Diese Zusammenarbeit werden wir in den kommenden Heften sowie auch online fortführen.

Die Redaktion

Während des
Krieges
verwandelt ihr
euch alle in ein
großes Ohr

LJUBOW MOROSOWA

*Am 22. Juni,
um Punkt 4 Uhr
wurde Kyjiw bombardiert,
uns wurde bekanntgeben,
dass der Krieg begonnen hatte*

Jeder in der Sowjetunion kannte diese Zeilen. Eines der wenigen aufrichtigen und nicht propagandistischen Lieder. Es wurde vom Dichter Boris Kowynew in den ersten Tagen des sogenannten ›Großen Vaterländischen Krieges‹ verfasst. Genauer gesagt geht es um seinen Text, der sich nahtlos auf einen völlig frischen Walzer »Blaues Taschentuch« legte. In der UdSSR war es noch lange danach seltsamerweise unüblich, sich daran zu erinnern, dass dieser Walzer »Blaues Taschentuch« 1940 von zwei Polen komponiert wurde – Jerzy Petersbursky (Melodie) und Stanisław Laudan (Text). Beide Textversionen, »Das blaue Taschentuch« und »22. Juni«, wurden uns von Großmüttern anstelle von Schlafliedern vorgesungen, und daher wussten wir von Kindheit an, um den genauen Zeitpunkt der Invasion von Nazi-Flugzeugen in der UdSSR.

Als die Militärgeheimdienste der USA und Großbritanniens die Nachrichten überbrachten, dass russische Panzer bereits entlang der gesamten Grenzlinie zur Ukraine hin und her fuhren, verkrampte sich etwas in uns. Dennoch glaubten wir nicht an die Unvermeidlichkeit eines Krieges. Als der Westen begann, uns die wahrscheinlichen Daten der russischen Invasion zu nennen – erst der 16. Februar, dann der 18. Februar – versuchten wir zu scherzen. Für sich umkreiste dennoch jeder das Datum des 22., wohl wissend um die Vorliebe der russischen Regierung für Symbolik. Schließlich scheinen die Russen noch eine zwei hinzugefügt zu haben: 22+2 02 2022. Und, natürlich, 4 Uhr morgens.

Wir schliefen in unserem Landhaus in der Nähe von Kyjiw, als die ersten Explosionen ertönten. Es war etwa halb vier auf der Uhr, Explosionen waren aus dem benachbarten Wassylkiw zu hören, wo sich der Militärflugplatz befand. Wie sich herausstellte, trafen die ersten Raketen ein. »Der Krieg hat begonnen«, dachte ich mit einer seltsamen Erleichterung, die im Gegensatz zu ängstlicher Erwartung sofort Gelassenheit und Konzentration bringt.



In Kriegszeiten ist das Gehör der wichtigste der fünf menschlichen Sinne. Man verwandelt sich selbst gewissermaßen in ein großes Ohr.

Am 24. Februar hörten viele von uns zum ersten Mal Sirenen. Ich wohne in der Nähe des Forschungs- und Ingenieurzentrums »Werkstoffexplosionstechnik« des Instituts für Elektroschweißen. In Friedenzeiten war vom Testgelände mehrmals täglich das Geräusch einer Warnsirene zu hören, gefolgt von einer Explosion. Außerdem wurden wir in meiner Kindheit nach dem Unfall im Kernkraftwerk Tschernobyl noch zehn Jahre lang darauf trainiert, im Falle einer Atomexplosion uns richtig auf den Boden zu schmeißen (obwohl wir sogar als Kinder die Sinnlosigkeit dieses Unterfangens verstanden haben) und davonzulaufen in den Keller der Schule, wenn eine Trainings sirene ertönt. Aber in einer Großstadt klingen Sirenen nicht so wie in der Schule oder auf einem Trainingsgelände.

In Kyjiw stehen auf den Dächern von Unternehmen etwa 150 Sirenen, deren System seit 50 Jahren nicht mehr aktualisiert wurde. Deshalb heulen diese Sirenen noch genauso wie im Zweiten Weltkrieg. Sucht mir einen Verrückten, der an die Realität des Krieges glauben konnte!



So entsteht das charakteristische Heulen einer Sirene durch das Abwickeln großer Schwungräder durch einen Elektromotor. Das allgemeine Alarmsignal ist ein langer Ton (mindestens eine Minute), der zwei bis drei Mal wiederholt wird. Danach müssen Sie in Deckung gehen. Sirenen haben im Falle eines Raketenangriffs keine Zeit, sich einzuschalten. Ihr Erscheinen bedeutet, dass es einen Luftangriff geben wird. In Kyjiw, vom Heulen der Sirenen bis zum Aufprall – das sind zehn bis 30 Minuten. In dieser Zeit muss es Ihnen gelingen, in die Tiefgarage oder U-Bahn-Station zu gehen.

Ich habe meine Musikerfreunde nach ihrer Reaktion auf die Sirenen gefragt. Meistens wurde mir gesagt, dass sich **dieser Klang** mit der Zeit **vom Realen in ein Phantom verwandelt**, das dir überall hin folgt. Der Cellist Victor Rekaló teilte mir seine Auftrittserinnerungen mit:

»Letzten Oktober haben wir beim Festival im österreichischen Graz das Streichquartett von Igor Zavgorodny gespielt. Es stellte die Geräusche der Sirenen äußerst wahrheitsgetreu dar, und wir haben hart daran gearbeitet, es authentisch und ähnlich nachzumachen. Sirenen in allen Lagen, eine solide schmerzhaft Ansammlung. Wenn du jetzt die Sirene hörst, ist es, als würdest du sie unter deinen Fingern spüren, und das ist eine Art Schizo.«

Die Konzentration der Sirenen in Kyjiw ist anders: In den neuen Kleinstadtbezirken gibt es überhaupt keine, die meisten befinden sich im Zentrum. Wenn der **Ton einer Sirene von Häusern reflektiert** wird, wird er wie eine Strahlenbrechung verzerrt: **gruselig und faszinierend** zugleich. Einige meiner Bekannten sagten sofort, es schein, als ob die Erde selbst seufze.

Explosionen und das Einschlagen der Artillerie sind solche Geräusche, die auch in Gebieten zu hören sind, in denen keine Bodenkämpfe ausgetragen werden. Am Ende der zweiten Kriegswoche habe ich sie ziemlich akkurat klassifiziert. Ein **anhaltendes Rascheln mit einem Pfeifen** – das sind Raketen. Am häufigsten kamen frühmorgens Raketen zu uns: Sie bombardierten den Flugplatz, das Munitionsdepot (es detonierte eindrucksvoll) und das Öldepot. Letzteres zweimal, weshalb zweimal eine Säule aus dichtem schwarzem Rauch über der Stadt aufstieg. Aber selbst dieser schwarze Pilz in der Luft war nicht so beängstigend wie die Geräusche selbst.

Die Geräusche von Militärflugzeugen ähneln nicht denen von Zivilflugzeugen. Helikopter und Kampffjets fliegen schnell und tief, kurz davor, das Dach des Hauses zu treffen. Die Schallwelle scheint vom Objekt selbst getrennt zu sein: Es ist zu hören, dass sie an einem Punkt am Himmel die Luft durchschneidet und dann an einem ganz anderen in das Sichtfeld einbricht. Die Geräusche von Flugzeugen und Raketen sind sowohl in ihrer Natur als auch in der Erwartung der Unvermeidlichkeit dessen, was sie bringen, am beunruhigendsten: Tod und Zerstörung kommen vor allem aus der Luft zu uns.



Als die Kämpfe von der Seite der Dschitomir-Autobahn aus zunahmen, lernte ich, auch die Arbeit der Luftabwehrausrüstung nach Gehör zu unterscheiden. Sie sind wie Salven von Feuerwerkskörpern oder viele Feuerwerkskörper auf einmal. Einst waren sie die Attribute von Feiertagen. Jetzt – ein belastbares Symbol, dass die ukrainischen Streitkräfte den Himmel über mir bewachen. Irgendwann hörte ich fast ständig die Arbeit der Luftabwehr – Tag und Nacht. Und doch beruhigte sie mich so sehr, dass ich sogar einschlafen konnte. Bis die Geräusche von Raketen erwachten, reale oder Phantome.

Phantomgeräusche sind das Gepäck, das wir auch bei einer Evakuierung immer mit dabei haben. Ich wache oft vom Rauschen der Panzerketten auf, obwohl ich sie in Wirklichkeit bisher nur bei einer Parade gehört habe. Die fernen Geräusche des Zuges erinnern an die Arbeit der Artillerie, vor dem **Quietschen der Bremsen** von Autos auf der Straße scheidet man zurück **wie vor Granaten**. Und doch ist das Verheerendste die Stille.

Als »erstickte Klänge, die im menschlichen Körper verborgen sind«, beschreibt mir Sänger und Opernregisseur Anton Lytvynov den Krieg. »Eine Person nimmt

ein Geräusch beliebiger Lautstärke und versucht, es in sich selbst zu verbergen.«

Dmytro Radzetskyi, ein improvisierender Gitarrist, sagt, der Krieg habe seine Aufmerksamkeit auf etwas gelenkt, das



er nie zuvor bemerkt habe: das Heulen des Windes auf den leeren Straßen durch die Ritzen eines Hauses.

Tanja Piliptschuk, eine Mitarbeiterin des Charkiver Literaturmuseums, sagt: »Ich habe Angst vor dem Schweigen.« Und in der Stadt, in der nach offiziellen Schätzungen mindestens 600 Gebäude zerstört wurden, erklärt sie fröhlich:

»Hier hören chinesische Feuerwerkskörper von geringer Qualität nicht auf zu explodieren.« Damit der Feind keine genauen Informationen darüber erhält, wo er (nicht) trifft, oder über den Einsatz ukrainischer Truppen kommunizieren wir alle in einer äsopischen Metaphersprache in Messenger-Diensten.





»In meiner Erinnerung gibt es eine Raketenexplosion über Osokorki [einer der Bezirke des linken Ufers von Kyjiw], **ein Geräusch, das ich noch nie zuvor gehört** oder mir vorgestellt hatte, und ein rot-roter Himmel, ein Geräusch und Licht, Skrjabins Traum, Scheiße!, und immer noch die dumpfe Beherrschung dieses ganzen Bildes durch den Sirenenklang und die masochistische Freude an diesen Glissandi oder Gedanken, wie man sie einem Orchester vermitteln könnte (das alles während eines nervösen Abstiegs aus dem 9. OG die Treppe runter, die ich seit 15 Jahren nicht mehr benutzt habe)«, schreibt mir der Komponist und Cellist Zoltan Almashi. »Unglaubliche Differenzierung, Auflösung in Atome all dieses weißen

Rauschens, das unseren Alltag begleitet ... (Stimmt, so muss man akademisierten Noise hören, Alter, hast du das endlich, endlich auch mal verstanden?)« Zoltan ist inzwischen zu seiner Mutter nach Lemberg zurückgekehrt, sie braucht Hilfe und Unterstützung. In der Nähe seiner Unterkunft in Lemberg war Tag und Nacht immer eine stark befahrene Autobahn mit hohem Lärmpegel. »Aber jetzt gibt es **Stille, die klingt und so laut ist**, dass es unmöglich wird, darunter einzuschlafen«, schließt er.

Volodymyr Voyt, ein Bandura-Spieler und Improvisator, spricht über die **schmerzende Stille als Vorbotin des Krieges:**

Solch ein Schweigen hörte ich in jener Nacht vor dem Krieg. Wenige Stunden vor der Ausrufung des Ausnahmezustands [in wenigen Stunden wird der Krieg schon beginnen und der Ausnahmezustand, der keine Zeit hat, wirklich zu beginnen, sich in einen militärischen verwandeln], waren fast keine Menschen mehr da. Zum ersten Mal hörte ich meine Nachbarn überhaupt nicht. Kein Ton, kein Lebenszeichen von ihnen. Keine Waschmaschinen, keine Fernseher, niemand ging den Flur entlang, niemand nahm den Aufzug und niemand klopfte an die Türen auf dem Boden. Als ob die ganze Welt erstarrte – erstarrte, zuhörte und etwas nicht hören wollte. Und das war etwa drei bis vier Stunden, bevor alles losging ...

Dann gab es Explosionen, Flugzeuge, ich hörte eine Rakete, die irgendwo über unserem Haus flog und den Fernsehturm angriff. Irpen und Butscha sind ganz in unserer Nähe, und wenn Sie in die oberen Stockwerke gehen, sind die Schlachten von unserem Haus aus mühelos zu erkennen. Einmal haben sie dort frische »Absolventen« der Militärakademie geschlagen, und es war schrecklich. Denn anders als ein Flugzeug oder eine Rakete sind diese Drohnen emsig und fliegen nicht im Nu vorbei. Es gab Alarmgeräusche, eine Sirene, die angab, es sei Zeit, Schutz zu suchen. Aber all diese Geräusche waren nicht so, dass sie bis zum Schmerzpunkt vordringen würden. Nur Angst. Als ich einmal viele Stunden im Supermarkt in der Schlange stand, wurde eine Art Drohne über unsere Köpfe hinweg abgeschossen, es knallte hart, alle setzten sich nieder. Aber diese Geräusche sind vergessen. Das nächste ist der Luftschutzbunker. Die Stimmen von Kindern, die nicht

schlafen und Hand in Hand mit ihren Eltern gingen. Aufwachen und weinen. Schnarchen im Schutzraum, wie in einem Mietwagen aus einem vergangenen Leben. Haustiere. Das Miauen einer kleinen Katze.

Kinderstimmen begleiten alle Flüchtlinge im Hintergrund. Die Komponistin Victoria Poleva stand elf Stunden an der Grenze zu Polen in der Evakuierungsschlange. Neben ihr war eine Frau mit einem fünfjährigen Mädchen und sie wiederholte immer wieder: »Mama, na, ich bin klein, warum sollte ich so leiden? Warum sollten kleine Kinder so leiden?« Die drei Kilometer lange Schlange an der Grenze glich dem Meer und lebte nach ihren eigenen Gesetzen. In regelmäßigen Abständen rief der Grenzschutzbeamte: »Macht euch bereit!« Seine Botschaft wurde von der Warteschlange **weniger in Worten als in einem Rascheln** übermittelt. Aufstehen – Tragetaschen einen Schritt nach vorn – sich wieder niedersitzen bis zur nächsten Welle. Seufzer und Schreie von Kindern. »Nun, ich bin

klein ...« Und schon nach dem Grenzübertritt die Kantine für Flüchtlinge. Ein kleiner Junge, dem ein Apfel geschenkt wird. Und er lehnt es ab: »Ich habe eine Großmutter in Mariupol, sie hungert, wie kann ich das genießen?« Ein kleiner Junge, der aus Solidarität mit seiner Oma kein leckeres Essen genießen kann ...

Ich bin auch mit meinen Kindern weggegangen, obwohl ich es mehr als zwei Wochen lang herausgezögert habe. Eine Art innerer Anker gab mir keine Möglichkeit, das Land zu verlassen. Doch dann überwogen die Angst und die Sorge um die Kinder. Wir haben die **Phantomgeräusche des Krieges** mitgenommen. Neben uns sind Flughafen, Eisenbahn und Pflastersteine. Manchmal springe ich bei neuen Klängen aus meinem Stuhl. Aber öfter leide ich darunter, dass sie in einem Traum kommen – Panzer. Sie rascheln mit ihren Raupenkettens, die ich nie wirklich gehört habe, und schießen auf mein Haus. Und ich hoffe nur, dass meine Kinder meine Träume nicht sehen. ■



© Алесь Усуйнайт

Aus dem Russischen übersetzt von Patrick Becker-Naydenov

Ljubow Morosowa ist künstlerische Leiterin des Kyjiw Sinfonieorchesters, Gründerin des Lyatoshynsky Club und Curator des Musikprogramms des Bouquet Kyjiw Stage Festivals.

Der Text wurde zuvor in Glissando am 28. März (auf Polnisch) und am 1. April (auf Russisch) online publiziert (www.glissando.pl).

Musik und Realität in der Ukraine

Ein Interview mit der Komponistin
Karmella Tsepkenko

VON ANDREAS ENGSTRÖM

ANDREAS ENGSTRÖM **Konnten Sie und Ihre Kollegen nach Beginn der Invasion weiterarbeiten?**

KARMELLA TSEPKOLENKO Ja, wir haben die Möglichkeit, unsere Arbeit fortzusetzen. Mit denen, die in Odessa geblieben sind, arbeiten wir persönlich, und mit denen, die gegangen sind, nehmen wir

aber nicht alle ausländischen Studenten haben Odessa verlassen, einige sind geblieben und setzen ihren Unterricht gemäß dem Stundenplan fort. Stimmt, der Unterricht wird oft durch Fliegeralarme unterbrochen und dann eilen wir alle in den Bunker. Dann machen wir uns wieder an die Arbeit. Daher dauern unsere Kurse statt zwei

Der Unterricht wird oft durch Fliegeralarme unterbrochen und dann eilen wir alle in den Bunker. Dann machen wir uns wieder an die Arbeit. Daher dauern unsere Kurse statt zwei Stunden manchmal fünf oder sechs Stunden. Im Bunker verschwenden die Schüler keine Zeit und führen die Aufgaben aus.

Kontakt über das Internet auf und führen Kurse durch. Wir wollen nicht, dass unsere Kinder wie nach dem Ersten Weltkrieg zur *Génération perdue* [Verlorene Generation] werden. Der Krieg macht die Menschen anders, jeden Tag mit schrecklicher Grausamkeit konfrontiert, mit Raketenangriffen auf Krankenhäuser, Schulen, Kindergärten, Wohngebäude, unsere Kinder, die zu Krieger*innen geworden sind, verändern sich. Bei der Rückkehr nach Kriegsende werden viele Krater anstelle ihrer früheren Heimat vorfinden, die meisten werden ihre Verwandten und Freunde verlieren. Es gibt viel zu tun, um sie in ihr früheres normales Leben zurückzubringen.

Wie sehen Ihre Tage aus, was machen Sie? Was ist Ihre Aufgabe an der Musikhochschule?

Jeder von uns versucht, unserem Land in dieser schwierigen Kriegszeit nützlich zu sein, manche als Freiwillige, die helfen, die Armee mit Lebensmitteln zu versorgen, andere bauen Verteidigungsstrukturen. Alle arbeiten und geben ihre ganze Kraft, um den Sieg zu erringen. Ich bin Komponist und komponiere Musik mit meinen Studierenden an der Musikhochschule, auch mit ausländischen. Es mag seltsam erscheinen,

Stunden manchmal fünf oder sechs Stunden. Im Bunker verschwenden die Schüler keine Zeit umsonst und führen die Aufgaben aus, die ich ihnen stelle. Abends, wenn wir Ausgangssperre haben, komponiere ich weiter Musik.

In einer seiner Reden hat Putin gesagt: »Ukraine ist mehr als ein Nachbarland. Wir sind unauflöslich vereint durch eine gemeinsame Geschichte, Kultur und Geistlichkeit.« Die russische Invasion wird von vielen als ein Kulturkrieg bezeichnet – man wolle die ukrainische Kultur zwar nicht vernichten, aber auf jeden Fall in die russische assimilieren. Wie hältst du von dieser Vermutung?

Ich weiß nicht, was der Zweck der russischen Invasion ist, ich glaube, niemand weiß es. Offensichtlich zielt es auf die Zerstörung des ukrainischen Volkes und der ukrainischen Städte ab. Mit Kultur und kulturellen Zielen hat das jedenfalls nichts zu tun. Vielmehr ist damit die Befürchtung verbunden, dass der dem ukrainischen Volk innewohnende Freiheitsgeist, der von den Kosaken ausgeht, auf die Russische Föderation übergreifen könnte. Wir sehen, dass unter den ukrainischen Militärs talentierte Generäle herangewachsen sind, die gelernt

haben, die überlegenen Horden des Feindes zu zerschlagen, so wie Alexander der Große die Armee des persischen Königs um ein Vielfaches mit überlegener Stärke zerschmetterte. Die Hauptsache ist, dass unsere Truppen gelernt haben, mit minimalen Verlusten ihrerseits zu kämpfen und dem Feind erheblichen Schaden zuzufügen. Sie haben gelernt, nicht nach Zahlen, sondern nach Geschick zu kämpfen. Wir brauchen jedoch dringend Waffen und militärische Unterstützung. Bisher agieren westliche Länder mit Blick auf die Russische Föderation sehr vorsichtig, ja sogar feige. Es scheint mir, dass der Westen und die NATO zu besorgt über die russischen Drohungen mit Atomwaffen sind. Es ist unwahrscheinlich, dass Russland Selbstmord begehen wird, indem es Atomwaffen einsetzt, um die Ukraine zu zerstören. Das gesamte ukrainische Volk bittet darum, zumindest den Luftsektor zu schließen, um Massenverluste unter der Zivilbevölkerung zu vermeiden, bisher jedoch vergebens. Natürlich sind wir sehr dankbar für die enorme Unterstützung, die west-

liche Länder unseren Flüchtlingen gewähren, aber das reicht nicht aus, um den Feind zu besiegen.

Und das ukrainische Volk verfolgt seine kulturelle Chronologie von der Kiewer Rus. Unsere Ursprünge sind dort, unsere Wurzeln sind dort, und wir sind stolz auf unsere Kultur, die seit Jahrhunderten von den glorreichen Vertretern des ukrainischen Volkes geschaffen wurde.

Was sind die Gedanken bei Ihnen und bei Ihren Kolleg*innen über die konkrete Drohungen, was die ukrainische neue Kunst und Musik angeht? Es gibt schon seit langer Zeit Arbeit damit, Partituren zu scannen, Archive zu digitalisieren usw. Wie geht es jetzt mit dieser Arbeit weiter; hat sich diese Arbeit die letzten Wochen seit Anfang des Kriegs intensiviert?

Der Krieg stellt auch eine erhebliche Bedrohung für die Manuskripte von Schriftstellern und Komponisten sowie für die Werke von Künstlern dar. Es gibt ein bekanntes Sprichwort aus Michail

Die Komponistin Karmella Tsepikolenko und ihre Studierenden und Doktoranten in der Musikhochschule in Odessa im März 2022, v.l.n.r.: Andrey Cherny, Alexey Surovykh, Nan Jan, Kira Maidenberg, Olga Derevyanko, Raisa Mukhanova, Gayane Asatryan



Bulgakows Roman *Der Meister und Margarita*, dass Manuskripte nicht verbrannt werden. Aber unter ständigen Bombardierungen und Raketenangriffen können sowohl Staatsarchive als auch Privatarhive von Künstler*innen und Komponist*innen zerstört werden. Schriftsteller*innen und Dichter*innen scheinen mir in dieser Hinsicht besser geschützt zu sein, da sie ihre Werke mit Hilfe eines Computers tippen und sie sofort in digitaler Form vorliegen. Für Komponist*innen ist alles viel komplizierter, da nicht alle mit speziellen Musikbearbeitungsprogrammen komponieren. Viele Komponist*innen, mich eingeschlossen, schreiben Partituren mit Bleistift und geben sie erst nach Fertigstellung der Arbeit mit einem Notationseditor wie Sibelius oder Finale an den Satz. Daher wurden viele Partituren nicht in Zahlen übersetzt, und wenn diese Originalwerke während des Bombardements verbrannt werden, werden sie für immer verschwinden. Dies wird der ukrainischen Kultur irreparablen Schaden zufügen. Die Arbeit an der Digitalisierung von Partituren in der Ukraine hat vor relativ kurzer Zeit begonnen, und

Festivals für zeitgenössische Kunst, Zwei Tage und Zwei Nächte, 2d2n.art) und in Papierform in drei Bänden veröffentlichten will. Dieser Prozess hatte gerade erst begonnen, wir hatten Pläne, die Sinfoniepartituren zeitgenössischer Komponist*innen, Opernpartituren, Chöre usw. zu digitalisieren, aber alles wurde durch den Krieg gestoppt.

Während der Sowjetischen Zeiten konnte die Aufführung von ukrainischer Musik, estnischer Musik usw. als eine politische Handlung bezeichnet werden. 1995, nur ein paar Jahre nach der ukrainischen Selbstständigkeit, hast du das Festival Zwei Tage und Zwei Nächte gegründet. Was sind deine Gedanken zu dem Festival? Inwieweit war das eine kulturelle Manifestation von einer jetzt unabhängigen ukrainischen Kultur?

Ich stimme der Aussage nicht zu, dass die Aufführung ukrainischer Musik zu Sowjetzeiten ein politischer Akt war. Zu Sowjetzeiten entwickelte sich die ukrainische Musik als eigenständige

Im Wesentlichen ist das Festival ein supergroßes Werk mit eigener dramatischer Handlung, Höhepunkten, Dynamik, Stil und anderen Parametern, die einem musikalischen Werk innewohnen.

es gibt noch keine großen Errungenschaften in diese Richtung, da die Umwandlung der Partitur eines Werks in eine digitale Form erhebliche finanzielle Kosten erfordert, da es notwendig ist, sie zu tippen, zu bearbeiten, eine Überprüfung durch die Autor*in durchzuführen usw. Ich kann sagen, dass die internationale öffentliche Organisation New Music Association, die ukrainische Sektion der IGNM, die ich leite, mit Hilfe von Zuschüssen der ukrainischen Kulturstiftung viele Werke zeitgenössischer ukrainischer Komponist*innen digitalisiert hat (Anmerk. der Red.: Verfügbar auf der Website des internationalen

Richtung, obwohl sie ziemlich stark von westlichen Einflüssen isoliert war. Gleichzeitig fanden die avantgardistischen Bestrebungen einiger ukrainischer Komponist*innen kein Verständnis und keine Unterstützung seitens der ukrainischen Behörden. Nach der Unabhängigkeit der Ukraine wurden alle Zensurbeschränkungen aufgehoben, wir konnten frei mit Vertreter*innen der westlichen Kultur kommunizieren und die durch die kulturelle Isolation verursachten Versäumnisse nachholen. Durch diese freie Kommunikation ergibt sich insbesondere der Erwerb der Möglichkeit zur Teilnahme an den Darmstädter Kursen durch die

Kreativstipendienförderung der Stiftung. G. Bell, DAAD, die J. Brahms House Foundation (Deutschland), die International Renaissance Foundation (Ukraine) und das US National Endowment for the Arts (New York, USA), Residenzen in Shrayan, Worpsswede, Di Gege (Deutschland). Ich bekam die Gelegenheit, den Kreis meiner Auslandskontakte mit berühmten ausländischen Interpret*innen und Komponist*innen zu erweitern, was schließlich das heute weltberühmte Festival Zwei Tage und Zwei Nächte ermöglichte.

Der Unterschied zwischen dem Festival und Anderen liegt vor allem in der kurzen Dauer des Festivals von zwei Tagen ohne Unterbrechung – wir fügen jedoch normalerweise einen zwei-dreitägigen Festival-Auftakt und gelegentlich auch ein ein-zweitägiges Nachspiel hinzu. Die Kürze

nen in ihren Bann zieht. Es war dieses Festival, das die Aufmerksamkeit von Fachleuten und der breiten Öffentlichkeit auf die moderne Musik lenkte und Hunderte von erstklassigen professionellen ukrainischen und ausländischen Komponist*innen, Interpret*innen, Musikwissenschaftler*innen und Manager*innen zur Teilnahme am Festival anzog. Dank des Festivals ist die Ukraine zu einer offenen Plattform für zeitgenössische Kunst aus aller Welt geworden.

Wie hat sich das Festival während der drei Jahrzehnte verändert? Gibt es allgemeine Tendenzen?

Das Festival ist ein lebender Organismus und entwickelt sich nach den Gesetzen eines leben-

Es mag seltsam erscheinen, aber nicht alle ausländischen Studenten haben Odessa verlassen, einige sind geblieben und setzen ihren Unterricht gemäß dem Stundenplan fort.

der Veranstaltung ermöglicht die Zusammenkunft von Komponist*innen, Interpret*innen und Journalist*innen von Samstag bis Sonntag in einem Fluss ohne Unterbrechungen während des gesamten Festivals. Diese Art der Durchführung ermöglicht es, das übliche Schema vieler Festivals zu vermeiden, dass ständig neue Teilnehmer*innen und Gäste ankommen und die vorherigen gehen, so dass keine Kommunikation zwischen ihnen stattfindet und die Geselligkeit verloren geht.

Die Besonderheit liegt in der Kombination von neuen Inhalten und innovativer Festivalform. Dabei handelt es sich um eine 48-stündige Daueraktion, deren Einzigartigkeit darin besteht, dass in relativ kurzer Zeit vor Publikum eine grandiose Komposition entsteht, die mit ihrer Atmosphäre sowohl das Publikum als auch die Performer*in-

den Organismus. Das Festival ist ein offenes System, das in ständigem Energieaustausch mit der Umgebung agiert. Hier findet eine Selbstorganisation der Materie statt, die zur Bildung sich ständig wandelnder Strukturen führt. Es sind diese Strukturen – künstlerische Bilder – die zur weiteren Strukturierung des musikalischen »Raums« beitragen, an dessen Gestaltung alle Beteiligten des Festivals mitwirken. Dem neuesten Paradigma der Zeit folgend, konzentriert sich das Festival auf Neue und Zeitgenössische Musik und schafft jeweils eine eigene Festivalform, bei der einzelne Werke zeitgenössischer Komponist*innen als strukturelle Elemente der neu geschaffenen Festivalform verwendet werden. Im Wesentlichen ist das Festival ein supergroßes Werk mit eigener dramatischer Handlung, Höhepunkten, Dynamik, Stil und anderen Parametern, die einem

musikalischen Werk innewohnen. Es ist als ein integrales synthetisches Werk neuer Kunst konstruiert – musikalisch, darstellend und multimedial. Das Festivalprogramm wird als Konstruktion eines musikalischen Werks nach den Gesetzen der Festivalform zusammengestellt (im Gegensatz zu anderen Festivals, wo das Programm aus einzelnen unabhängigen Konzerten besteht). Das ist der Unterschied und die Flexibilität des Festivals, da es sich jedes Mal entsprechend dem Inhalt und der Struktur der darin enthaltenen Werke ändert.

Hat die Ukraine oder ukrainische Kunst und Musik eine Bedeutung für deine Kunst?

Mir scheint, dass jeder Künstler seine Inspiration aus drei Quellen schöpft: 1. dem genetischen Gedächtnis, das wie ein kollektives Unbewusstes ist; 2. Noosphären oder in Bezug auf Musik Emosphären – Energie, die aus dem Raum kommt und von Individuen in künstlerische Bilder umgewandelt wird und 3. Kunst. Eine wichtige Komponente für einen kreativen Menschen sind also die genetischen Anhäufungen, die irgendwie mit dem Gedächtnis von Generationen verbunden sind, und dieses Gedächtnis von Generationen manifestiert sich dann in künstlerischen Bildern. Dann die Verbindung mit der Energie des Kosmos – der Noosphäre und der Emosphäre, wobei die Emosphäre eine reale »emotionale Atmosphäre« über große menschliche Populationen hinweg ist, mit denen einzelne Individuen eine Verbindung haben. Daher ist die Verbindung mit der Ukraine genetisch bedingt, das genetische Gedächtnis meiner Vorfahren, der Geburtsort der Stadt Odessa verbindet mich mit der Emosphäre, mit dem Kosmos, und an diesem geografischen Ort ist diese Verbindung am stärksten. Und schließlich ist da die ukrainische Kultur, mit der ich aufgewachsen bin und die ich von Kindheit an aufgenommen habe. Diese drei Komponenten machen mich zu einer ukrainischen Komponistin. Ich verwende die moderne Kompositionstechnik.

An was arbeitest du gerade?

Es kam so, dass ich schon vor dem Krieg anfing, die 7. Sinfonie für das Große Orchester zu schreiben, und jetzt arbeite ich daran weiter, soweit ich Zeit finde (vor allem abends, wenn kein Fliegeralarm ist). Schon während des Krieges erhielt ich von Musikern aus Odessa den Auftrag, ein Werk für Klavier, Cello und Gesang zu schreiben, und meine Wahl fiel auf Oksana Zabuzhkos Gedichte *Reading History*. Ich bin mit ihr befreundet und liebe ihre Arbeit sehr. Vor kurzem erhielt ich von der österreichischen Kulturschaffenden Irene Suchy einen Auftrag für ein Stück für ein Wiener Ensemble. Mein Arbeitszeitplan ist sehr eng und ich bin zufrieden damit, denn ich lebe nur wirklich, wenn ich schreibe. Außerdem arbeite ich mit Studierenden an der Musikhochschule, helfe ehrenamtlich, helfe Flüchtlingen und vieles mehr. ■

Das Interview wurde zwischen dem 18. und 20. März 2022 geführt, eine Korrektur erfolgte am 7. April

Karmella Tsepkenko ist Komponistin und wohnhaft in Odessa, wo als Kompositionsprofessorin an der Nationalen Musikakademie von Odessa arbeitet. Sie ist Vorstandsvorsitzende der Association New Music – der ukrainischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik/IGNM. Seit 1995 leitet sie das jährliche Internationale Festival Zwei Tage und zwei Nächte neuer Musik in Odessa.

Andreas Engström ist einer der beiden Herausgeber und Redakteure des Positionen-Magazins. Freier Autor, Kurator und Übersetzer.



Iwano- Frankiwsk – ein virtueller Schutzraum für eine zukünftige Aufführung

Ein Interview mit Illia Razumeiko und Roman Grygoriv

VON JULIA MIHÁLY

»Some breaks in case of air raid alarms are possible« – Während die russische Armee das Theater der Ost-Ukrainischen Stadt Mariupol bombardierte, spielten zeitgleich in Iwano-Frankiwsk die beiden Komponisten Illia Razu-meiko und Roman Grygoriv ein Konzert, mit dem sie sich auf äußerst eindrucksvolle Weise künstlerisch der Invasion ihres Landes entgegenstellten. In ihrem Stück Mariupol brachten sie mikrototal gestimmte Cymbal und Bandura mit beeindruckender Ausdauer in einer durchgehenden, siebenstündigen Performance kraftvoll und energiegeladen zum Klingen. Durch erweiterte Spieltechniken entlockten sie den Instrumenten eine überraschend große Varianz an Klangqualitäten. Julia Mihály führte daraufhin ein Online-Interview mit den beiden Künstlern.

JULIA MIHÁLY Wie kam es zu der Aufführung von *Mariupol*, die online live übertragen wurde?

ROMAN GRYGORIV Zwei Tage vor Kriegsausbruch hatten wir die Idee zum Stück.

ILLIA RAZUMEIKO Mit Beginn des Krieges waren wir nicht mehr in der Lage künstlerisch zu arbeiten. Ich promoviere in Wien, Roman ist auch Dirigent. Unsere Tätigkeiten auszuführen ist jetzt unmöglich. Und in dieser Kriegswelt ist es so, als ob das alles plötzlich nicht mehr existiert. Nach der zweiten Woche entschieden wir, uns auf unser Künstlersein zu konzentrieren und als solche auf die Situation zu reagieren. In einem Konzert mit kurzen Stücken in so einer Ausnahmesituation sahen wir keinen Sinn. Also versuchten wir unsere Gemütslage und den Kampf um das Bestehen unseres Landes in die Performance zu integrieren. So kam die Länge zustande.

JM Ist es ein politisches Statement?

IR Ja, und eine physische Reaktion auf das Ganze. Die Performance dauert sieben Stunden, aber natürlich nicht in einem Morton Feldman-Sinne. Ich glaube, dass wir in Friedenszeiten nicht in der Lage wären, dieses energetische Spielen so lange durchzuhalten.

RG Es hängt mit der Extremsituation zusammen. Heute gab es Flüge der russischen Luftwaffe über unsere Region. Wir haben auch Luftangriffe in der Nacht.

JM Wo habt ihr gespielt? Wart ihr dort sicher?

IR Nein, wir befanden uns in einem Studio des lokalen Radios hier in Iwano-Frankiwsk. Aber wir waren im Fall eines Angriffs vorbereitet, unsere Performance zu unterbrechen.

JM Die russische Armee hat ja mehrfach gezeigt, dass sie nicht mal vor Theatern, in denen Menschen Schutz suchen, Geburtskliniken und Wohnhäusern Halt macht.

IR Es war sogar so, dass während wir unser Stück *Mariupol* gespielt haben, in der Stadt Mariupol das Theater angegriffen wurde.

RG Heute mussten wir an Schießübungen mit Sturmgewehren AK74 teilnehmen. Wir müssen uns psychologisch darauf vorbereiten und jederzeit bereit sein, zu kämpfen. Musik ist eine Sache, aber dafür gibt es dann keine Zeit mehr.

JM Habt ihr Hoffnung für euer Land?

IR UND RG Auf jeden Fall!

IR Was gerade passiert ist fürchterlich, aber wir haben eine lange Geschichte mit den Russen: Der Terror der Kommunisten, der Holodomor, Spionage-Morde nach dem Zweiten Weltkrieg. Es ist bereits ein langer Kampf.

RG Wir hoffen, dass dies der letzte Krieg ist.

IR Und natürlich ist es in Bezug auf die Europäische Politik traurig mitanzusehen, was in den letzten 20 Jahren versäumt wurde. Europa hat nichts getan, um Russland zu stoppen. Seit Jahren verletzt Russland Menschenrechte: Die Feministische Bewegung, freien Journalismus, LGBTQ-Aktivist*innen.

RG Wenn man eine andere Einstellung hat als die Regierung, ist es gefährlich. Es ist ein undemokratisches Regime. So kann es keine freie Kunst geben.

JM Was ist denn der künstlerische Hintergrund von Mariupol?

IR Wir haben 2020 ein Musiktheaterprojekt mit dem Titel *Chornobyl* begonnen und bezeichnen es als »archäologische Oper«. Den Anstoß gab eine Exkursion ins Sperrgebiet von Tschernobyl. In dem Projekt verbinden wir die Geschichte von dort mit der des Atomkraftwerkes in Zwentendorf an der Donau, einem kleinen Ort in der Nähe von Wien. Dort wurde ein Atomkraftwerk gebaut, aber nie in Betrieb genommen, weil die Proteste der Anti-AKW-Bewegung zu groß waren. Wir setzen diese beiden real existierenden Orte in eine imaginäre, postapokalyptische Welt, in der die Menschen versuchen ihr kulturelles Erbe zu rekonstruieren. Tja, wir haben das Projekt noch vor der Pandemie und vor dem Krieg begonnen ...

Wir haben in Tschernobyl z.B. eine verlassene Kirche besucht und zur Materialsammlung Performances gemacht und mitgeschnitten. Ah, und ein weiteres Ziel unserer Expedition war in der Süd-Ukraine das Atomkraftwerk Zaporizhija, was nun von der russischen Armee als Schutzschild verwendet wird. Als Teil der imaginären Welt von

Chornobyl haben wir zwei Fake-Institutionen gegründet: Ein Kulturmuseum, in dem Kleidung, Instrumente und Platinen als Artefakte ausgestellt werden. Die auf den Platinen eingezeichneten Schaltkreise verwenden wir z.B. als graphische Partituren für ein Chorstück. Und wir haben ein fiktives Kulturinstitut gegründet, an dem wir eine Wissenschaftskonferenz zum kulturellen Erbe von *Chornobyl* veranstalteten.

JM Und Mariupol ist ein Teil daraus?

IR Ja. Die beiden mikrototal gestimmten, traditionell ukrainischen Instrumente, Cymbal und Bandura, gehören zum »Orchester« von *Chornobyl*. Reizvoll fanden wir, dass beide Instrumente an präpariertes Klavier erinnern. In Vorbereitung für die Performance haben wir graphische Partituren angelegt und Absprachen für die Formteile festgelegt, die aber Freiraum für adhoc Reaktionen zuließen. Außerdem haben wir uns ein Stimmungssystem für die Instrumente überlegt.

RG Im Raum hatten wir eine große Uhr und zu jeder vollen Stunde hat ein neuer Formteil begonnen, der einen Höhepunkt hatte, auf den wir hingespült haben.

JM Wie steht es um die Zukunft des Projektes? Schließlich sind viele dieser Orte, an denen euer Stück spielt, ernsthaft in Gefahr. Und was ist mit den Instrumenten, Requisiten, Kostümen usw.?

IR Wir hoffen, dass wir das Projekt fortführen können. Eigentlich war auch eine Tour durch Europa geplant. Wir wissen nicht, wie es weiter geht, aber wir haben noch Glück all unsere Sachen in Sicherheit gebracht zu haben. Wir haben eine Viola da Gamba hier, einen Kontrabass, und hier [er führt mit dem Laptop durch den Raum] siehst du im Hintergrund ein algorithmisches Klavier. Aber



Das im Bunker verwahrte und von ukrainischen Soldaten schwer bewachte Playerpiano

es ist schwierig mit unseren Künstler*innen, denn eine Person ist in der West-Ukraine, eine andere versucht gerade Kyiv zu verlassen, eine andere Person hat es nach Italien geschafft, eine weitere ist jetzt in Polen angekommen. Deshalb denken wir im Moment erstmal an eine Art mobile Version der Oper.

IR Hier im Theater zu wohnen hilft uns mental, weil wir uns an einem künstlerisch geprägten Ort aufhalten und dabei so unsere künstlerische Identität wahren.

JM **Gibt es etwas, was euch wichtig ist noch zu erwähnen?**

Mit unseren Sänger*innen ist es extrem schwer, denn in so einer Situation überhaupt singen zu können, ist für sie aus psychologischen Gründen unmöglich.

JM Ihr transferiert also so viel Material wie möglich in einen virtuellen Raum, um das Stück zu retten. Das klingt tatsächlich wie aus einem Apokalypse-Film, in dem Menschen versuchen ihr Kulturgut für zukünftige Generationen zu erhalten.

IR Ja, genau. Aber das geht auch nur begrenzt. Mit unseren Sänger*innen ist es extrem schwer, denn in so einer Situation überhaupt singen zu können, ist für sie aus psychologischen Gründen unmöglich.

JM **Wie geht es für euch weiter?**

IR Iwano-Frankiwsk ist Romans Heimatstadt. Er hat seine Wohnung im Moment Geflüchteten aus der Ost-Ukraine zur Verfügung gestellt und schläft jetzt hier im Theater. Komm, ich führe dich herum [läuft mit dem Laptop durch die fensterlosen mit Neonlicht beleuchteten Räume]. Ah, schau, hier haben wir einen Reifrock, er ist Teil einer Barrock-Szene aus unserer Oper. [Roman hält ihn vor seinen Körper und tanzt damit herum. Wir alle lachen.]

RG Das ist mein Zimmer! [Roman breitet die Arme einladend aus. Man sieht mehrere Sofas, eine ukrainische Flagge an einem Schrank hängen]. Hier sitzen wir und verfolgen die Nachrichten alle paar Minuten in der Hoffnung irgendwelche Neuigkeiten zu erfahren.

IR Wir möchten sagen, dass wir – abgesehen von der Politik der Europäischen Union – den Menschen aus Europa, die sich so aktiv gegen den Krieg positionieren, sehr dankbar sind. Wir erfahren eine riesengroße Unterstützung aus verschiedenen Ländern. Alle fragen, wie sie uns helfen können. ■

Das Musiktheater *Chornobyl*dorf ist auf der interaktiven Website www.chornobyl.dorf.xyz/ dokumentiert.

Roman Grygoriv ist ein ukrainischer Komponist, Performer, Dirigent und Kunstmanager. Er studierte Komposition an der Nationalen Musikhochschule in Kiew. Mitgründer und Präsident des internationalen Festivals Porto Franko, sowie künstlerischer Leiter des Nationalen Präsidialorchesters der Ukraine und Mitgründer von Opera Aperta, dem Laboratorium für zeitgenössische Oper in der Ukraine.

Illia Razumeiko ist ein ukrainischer Komponist, Performer und Kunstmanager. Er studierte Komposition an der Nationalen Musikakademie Kiew und der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Mitgründer und künstlerischer Leiter des internationalen Festivals Porto Franko. Weiter ist er Doktorand am Künstlerischen Forschungszentrum der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und Mitgründer von Opera Aperta.

Julia Mihály ist Komponistin an der Schnittstelle von Neuer Musik und Performance. Ihre Arbeiten wurden u.a. gezeigt am Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt, bei den KunstFestSpielen Herrenhausen, Hellerau – Europäisches Zentrum der Künste, NTU CCA Centre for Contemporary Arts Singapore, bei TEMPO REALE Florenz und im Deutschlandfunk. 2020 gründete sie das Musiktheaterkollektiv Untere Reklamationsbehörde.



Drei KünstlerInnen – eine Hoffnung

JULIE HUGSTED

Drei Momentaufnahmen aus drei verschiedenen Leben: Kateryna Zavoloka, Katarina Gryvul und Boris Filanovsky arbeiten alle mit Musik, ihre Länder befinden sich im Krieg, und sie verurteilen die russische Invasion der Ukraine. Sie sind einander nie begegnet, der Artikel besteht aus drei separaten Interviews. Keine von ihnen versteht sich als politische Künstlerin, doch sie halten es für eine Menschenpflicht, die Stimme zu erheben und widerständig zu sein, wenn der Herrscher des Geburtslandes des einen Krieg gegen das Heimatland der beiden anderen befiehlt.

x x

»Ich werde nie eine politische oder soziale Künstlerin sein«

KATERYNA ZAVOLOKA

Als Russland 2014 [Annexion der Krim] einmarschierte, dachte ich, ich müsse irgendwie protestieren, und verwendete die Samples, die ich gesammelt hatte, für ein Album mit Klängen der Revolution. Es war eine Art Antwort auf das, was in meinem Leben passiert. Ich werde nie eine politische oder soziale Künstlerin sein.

Interview: 2. März 2022, 17:00 Uhr. Kateryna Zavoloka wurde 1981 in Kyjiw geboren. Sie ist Komponistin, Performerin und experimentelle elektronische Musikerin sowie Grafikdesignerin. 2008 erhielt sie ein Stipendium des polnischen Kultusministeriums, an der Musikakademie Krakau hat sie elektroakustische Komposition studiert.

Die ersten Bomben auf Kyjiw warfen sie an genau dem Tag, an dem ich mein neues Album fertigstellen wollte, und jetzt kann ich nichts tun. Alles, was du vorher in deinem Leben gemacht hast, hat sich einfach verändert.

Seid ihr aus der Ukraine geflohen?

Wir kamen zwei Tage vor dem Beschuss nach Berlin, wir sind also nicht vor dem Krieg geflohen. Wir sind einfach zurückgekommen, und zwei Tage später erfuhren wir, dass Kyjiw bombardiert worden war.

Bei der Abreise wusstest du also nicht, dass der Krieg beginnen würde?

Natürlich wussten wir, dass es irgendwann passieren könnte. Die Nachrichten waren drei Monate voll davon, aber wir fuhren rüber, weil ich ein Konzert hatte, und dann sind wir wieder nach Hause. Du kannst dir denken, dass es uns in den ersten Tagen sehr schmerzlich gefallen ist, hierzulassen. Wir wollten sofort zurück, weil wir nicht wussten, was passieren wird.



»Vilna« aus dem Album *Volja* wurde während der Maidan-Revolution 2014 aufgenommen und besteht aus Aufnahmen von brennenden Polizeiautos, metallischen Geräuschen von Straßenkämpfen und explodierenden Granaten und Molotowcocktails. **»Volja«** bedeutet Freiheit.



»Vzir« aus Zavokas siebtem Album *ORNAMENT* ist ein leichter, minimalistischer elektronischer Track. Wie dem Rest des Albums liegt ihm ein komplexer Algorithmus zugrunde.



Eine rhythmische, helle Nummer aus dem gleichnamigen Album, wird von E-Drums, Synthesizern und kristallinen Klangflächen getragen.

x x



Ich fühle mich schuldig, weil ich in Sicherheit bin, und jemand in diesem Moment unter dem Beschuss stirbt. Das zerreißt mir das Herz. Und nach und nach beruhigst du dich, logisch, aber du willst gern zurück, und wie willst du dort helfen? Hier bist du nützlicher, aber das Schuldgefühl ist so tief und schmerzvoll, dass es nicht aufhört.

Interview: 4. März 2022, 23:17 Uhr. Katarina Gryvul wurde 1993 in Lwiw geboren. Die studierte Komponistin, Klangknstlerin, Produzentin und Violinistin ist auf einer Reihe von Festivals wie Vox Electronica, Solaris und KMCD aufgetreten. 2018 erhielt sie ein Stipendium des polnischen Kultusministeriums, sie hat elektronische und elektroakustische Komposition an der Musikakademie Krakau studiert. 2019 wurde sie mit einem Stipendium des ukrainischen Präsidenten für junge SchriftstellerInnen und KünstlerInnen ausgezeichnet.

Ich habe den Eindruck, es spielt keine Rolle, wo du wohnst, denn egal, wo du hinziehst, am meisten prägt dich der Ort, an dem du geboren bist. Die Stadt meiner Geburt ist Lwiw, sie liegt im Westen der Ukraine. Lwiw hat viel Ähnlichkeit mit Graz, wo ich mich jetzt befinde.

In ihrer Arbeit konzentriert sich Katarina Gryvul auf die Nahtstellen zwischen dem Physischen und dem Virtuellen, dem Digitalen und Analogen.



»WISŁA soundwalk« ist eine zeitgenössisch-klassische binaurale Produktion mit elektronischen Klangflächen und Aufnahmen der Wisła (Weichsel). Das Stück ist Teil des Projekts *Riversounds*.

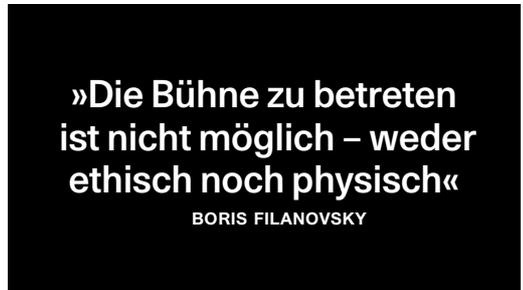


»How to? (personal approach) for tenor saxophone and electronics« ist ein improvisatorischer Soundscape, der mit elektroakustischen Elementen experimentiert.



»Dalam for analog tape« ist minimalistischer Noise, eine Art analoges Pendant zu Autechre.

x x



Rund um das Interview herrschte große Unsicherheit, ob Boris Filanovsky Moskau, wo er gerade wegen der Invasion der Ukraine eine große Premiere abgesagt hatte, würde verlassen können.

Es ist eine 45-minütige Komposition für mittelalterliche Instrumente (und Stimmen), die auf Textfragmenten der jüdischen Abhandlung »Sefer Jetzira« beruht. Sie stammt angeblich aus dem 3. bis 6. Jahrhundert n. Chr. und erzählt die Schöpfung der Welt anhand der 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets. Es ist das zweite Mal, dass die Premiere abgesagt wird: Im März 2020 konnte sie wegen Pandemie und Lockdown nicht statt-

finden. Diesmal habe ich sie selbst abgesagt. Es ist mir nicht möglich, in so einer Situation zu üben und die Bühne zu betreten – weder ethisch noch physisch.

Interview: 28. Februar, 18:36 Uhr. Boris Filanovsky wurde 1968 in Leningrad (seit 1991 wieder Sankt Petersburg) geboren. Absolvierte 1995 das Staatliche Sankt Petersburger Konservatorium. 2003 wurde er mit dem 24. Irino Prize for Chamber Music (Tokyo) ausgezeichnet. 2005 wurde er qualifiziert für die letzte Runde des dritten Wettbewerbs Music of 21 Century (Seoul), 2006 Artist in Residence in Djerassi (Kalifornien), 2010 qualifiziert für die letzte Runde der YouTube Russia Composition Competition (Moskau), 2013/14 Artist in Residence des Berliner Künstlerprogramms. Vor zehn Jahren zog er mit seiner Familie nach Berlin.

Als wir uns früher am Tag geschrieben haben, warst du unterwegs nach Berlin. Was ging dir in diesen Stunden durch den Kopf?

Vier Stunden vor meinem Flug hat Europa den Luftraum für russische Flieger gesperrt, also verlasse ich Russland jetzt auf dem Landweg. Die Frage »Was mir durch den Kopf ging?« stimmt so nicht ganz. Es ging mir nicht durch den Verstand, sondern den ganzen Körper: Mein Land ist ein verdammt aggressor, es hat die Ukraine angegriffen, so wie Nazi-Deutschland. Das lähmt mich. Alles ist plötzlich klein und sinnlos. Wenn der Verstand wieder klar wird, ist der erste Gedanke: Was für ein Segen, dass meine Kinder und ich dieses Land vor zehn Jahren verlassen und eine andere Staatsbürgerschaft bekommen haben; was für ein Segen, dass wir schon damals verstanden haben, wohin es mit unserem Land ging, und warum.

 **Infinite Superposition #1 (iteration 1), live ist ein minimalistischer, atonaler Live-Auftritt für Klavier und Geige. Aufgenommen an der Moskauer Philharmonie, aufgeführt von Roman Mints und Mikhail Dubov.**



»Cento I« aus dem Album Boris Filanovsky – play.list. Das zeitgenössisch-klassische Musikstück vereint Operngesang, Geigen und Klavier in schwebender Dissonanz.



Psalm: Zeitgenössisch-klassischer Psalm in Moll, aufgeführt von der Mezzosopranistin Anastasia Bondareva und der Pianistin Olga Vorobyeva.

x x

Mit Geschossen im Garten

Die beiden ukrainischen Künstlerinnen haben Familie und Freunde in Flüchtlingslagern, und sie wissen nicht, was mit ihren Familien und Freunden geschieht.

Du hast mir erzählt, dass du in Berlin angekommen bist, während deine Familie in der Ukraine kein Internet, keinen Strom und kein Gas hat, und Geschosse im Garten?

ZAVOLOKA Der Strom läuft wieder, aber nicht die anderen Sachen, es ist schon schwierig.

GRYVUL Meine Mutter hat frühmorgens angerufen: »Kat, der Krieg hat angefangen.« Ich werde diesen Augenblick nie vergessen. Irgendwie war es schwer, an diese neue Wirklichkeit zu glauben, und dass EU und NATO bald Sanktionen verhängen würden. Aber das geschah nicht. Die nächste Nacht war die Hölle, mit vielen Explosionen im ganzen Land. Wenn man Freunde und Familie dort hat und ihnen nicht helfen kann, hat man ein Gefühl von Hilflosigkeit und totaler Ungerechtigkeit. Ich habe allen, den ich nur konnte, Nachrichten geschickt, um zu erzählen, dass der Krieg angefangen hat, dass Russland uns angreift und

wir allein eine der mächtigsten Streitmächte der Welt gegen uns hatten. Es war wahre Verzweiflung, das Gefühl, dass man nicht resignieren darf, sondern mit aller Kraft kämpfen muss. Als der Krieg ausbrach, war ich in Polen, die haben wahrscheinlich als erste reagiert. Meine Freunde, die Autos hatten, sind sofort zur Grenze gefahren, um mit der Flüchtlingssituation zu helfen. Tröpfchenweise fing die Welt an zu sehen, was passiert. Meine größte Furcht war, dass die ganze Welt einfach den Menschen beim Sterben zusehen würde.

GRYVUL Die Geschichte der Ukraine ist, dass man uns immer die Freiheit geraubt hat, aber wir haben gekämpft. Denn Freiheit ist das Wertvollste überhaupt. Und jetzt kämpfen wir – für Demokratie, Frieden, für alle Werte, für die Europa einsteht. Wir wollen einfach gern frei sein.

FILANOVSKY Das russische Verteidigungsministerium schafft mobile Krematorien an die Front, um ihre Leichen zu verbrennen. Das sind Kriegsverbrecher, internationale Terroristen, Degenerierte und Kannibalen. Und der Schatten dieses absolut Bösen fällt auf alle Russen, die es nicht verhindert haben, die keinen Widerstand leisten konnten, die Angst hatten, die das Land verlassen haben (wie ich, zum Beispiel).

ZAVOLOKA Das ganze Land steht wirklich vereint gegen einen einzigen Feind. Für mein Land ist es auch wichtig, diese Zeit durchzumachen, um zu überleben, und zu verstehen, wer sie sind.

Parallel sammeln die beiden Frauen Nothilfespenden und versuchen trotz mangelndem Internet, schlechten Telefonverbindungen und Bomben in Kontakt mit ihren Familien zu bleiben.

ZAVOLOKA Wir schlafen kaum. Wir schauen die ganze Zeit Nachrichten oder helfen: sammeln Spenden, protestieren, helfen mit Freiwilligenarbeit, helfen Geflüchteten oder unseren Freunden in der Ukraine. Die wollen wirklich die ganze Geschichte verfälschen, also müssen wir kämpfen.

GRYVUL Es ist der neunte Tag des Krieges, und ich fühle mich immer noch wie im Schock. Ich weine mehrere Male am Tag. Selbst einfache Dinge wie Aufräumen oder Abendessen machen fallen mir schwer. Wenn Krieg ist, denkst du nicht an Kunst. Man denkt nicht, dass man mit seiner Kunst etwas bewirken kann, etwa helfen, Geld zu sammeln. Schon gar nicht in den ersten Kriegstagen.

Ich finde, als Künstlerin ist es sehr wichtig, einen Standpunkt zu haben und ihn zu verteidigen. Denn du hast ein Publikum, das dir zuhört. Und ich glaube, in einer Situation wie dieser macht Schweigen dich mitschuldig an einem Verbrechen. In dieser Situation ist es unmöglich, bloß unpolitisch zu sein.

ZAVOLOKA Künstler können präziser vermitteln als viele andere, glaube ich. Du weißt mehr über deine Kultur und kannst präziser neue Antworten beschreiben, weil du näher am Puls bist. Während der Maidan-Revolution, an der mein Mann – er ist auch Künstler – und ich als Demonstranten teilnahmen, fragten uns unsere Freunde die ganze Zeit: ›Warum spielt ihr nicht Musik auf der Demo und macht was dagegen?‹ Wir waren uns nicht sicher, was wir tun konnten, denn bei so einer Art von Protest, in so einem Zustand kannst du an nichts anderes denken. Nach zwei Monaten Protest haben wir angefangen, Videos und Tonaufnahmen zu machen. Es begann als eine Art anthropologisches Interesse, um Material zu sammeln, aber nur für mich selbst.

FILANOVSKY Kunst an sich, geschweige denn Musik, hat kein klares politisches Potential. Darum gibt es keine individuellen Künstler und Musiker – es gibt russische Bürger. Genauer gesagt, in der jetzigen Situation ist weniger wichtig, was für ein Künstler, sondern was für ein Bürger du bist. Und leider sieht die Welt jetzt vielleicht alle russischen Bürger als willentlich toxisch, bis sie sich wenigstens von ihrem kriminellen Regime distanzieren.

ZAVOLOKA Wenn in deinem Land acht Jahre lang Krieg herrscht, kannst du nicht einfach sagen: ›Ach, ich bin raus aus der Politik.‹ Denn der

Krieg kommt zu dir, es ist nicht möglich, sich aus der Politik rauszuhalten. Durch den Krieg wird alles schwarz und weiß, und gleichzeitig wird alles wahrhaftiger und klarer. Das ist sehr metaphysisch. Du wachst quasi auf und musst entscheiden, was du tun kannst. Vor der Maidan-Revolution war ich nicht politisch oder so, aber genau so ein Ereignis verändert dich als Mensch. In solchen umwälzenden Augenblicken macht in dir etwas Klick.

Während des Kriegs 2014 ist unsere Kunstszene insgesamt aufgeblüht, weil es die ganze Zeit die zwei Kontraste gab, Leben und Tod. Zwei Universen. Ich habe in aller Kunst schon immer das Düstere gesehen. Irgendwie inspiriert es die Künstler*innen, es ist intensiver. Etwas sehr Spirituelles, Esoterisches lässt sich nur schwer rationalisieren.

GRYVUL Der Krieg bedrückt mich sehr. Er hat mich verändert. Ich glaube, dass die Musik anders wird. Ich kann jetzt nur schwer sagen, wie, aber ich weiß, dass sie nicht bleiben wird, wie sie war.

ZAVOLOKA Ich sammle jetzt Videos und Bilder, und ich glaube, das alles wird sich ganz sicher in dem Album widerspiegeln, mit dem ich fast fertig war. Gerade ist es sehr schwierig, an Kunst zu denken. Es geht nur darum, wie man überlebt.

GRYVUL Für mich gibt es jetzt keine Kunst, es ist Krieg. Und ich weiß, wir werden bestehen. Die Zukunft wird ganz sicher anders. Auch die Kunst. Sie wird tief sein und voller Schmerz, und ich bin mir nicht sicher, ob Menschen, die vom Krieg nicht betroffen waren, in der Lage sein werden sie ganz zu verstehen. ■

Aus dem Dänischen übersetzt von
Hannes Langendörfer

Julie Hugsted ist Kulturjournalistin und Rezensentin
bei Seismograf und Gaffa als auch Musikerin.

Der Text wurde zuvor auf Dänisch in Seismograf
am 9. März online publiziert (www.seismograf.org).

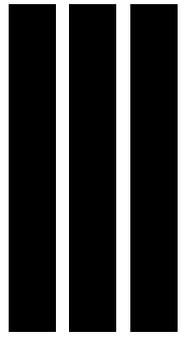








POSITIONEN



F E S T I V A L

Designing Voices

2.–7. November 2021, Berlin und Potsdam

Das Festival Designing Voices, das Alex Nowitz für musikalische ›Grenzgänger‹ in Potsdam und Berlin organisierte, präsentierte eine Übersicht über zeitgenössische Experimente mit erweiterten Stimmtechniken. Auf dem Programm standen nicht nur bereits bestehende Werke, sondern auch audiovisuelle Kunst, Lecture-Performances, Improvisationen, die aus neuen Kooperationen entstanden, und Debatten.

Das beeindruckende Line-up des Festivals inspirierte mich dazu, über einige der Diskussionen nachzudenken, die in den letzten Jahren in diesem Bereich stattgefunden haben: Entkörperlichung und Extension, die prekäre Stellung der (Gesangs-)Künstler*innen sowie die Neubewertung der menschlichen Stimme und der Klangmaterie in unserer ›techno-sublimen‹ Welt. Mir persönlich gab es den Anstoß dazu, mich noch einmal mit einem Konzept zu beschäftigen, das ich selbst vor zehn Jahren mitentwickelt habe: die Politik einer ›radikalen Vokalität‹ in der zeitgenössischen Vokalkunst.

Ein zentrales Ziel des Festivals ist es, durch das gegenseitige ›Spiel‹ von Instrumenten, Medien und neuen Technologien die charakteristischen Merkmale und faszinierenden Eigenheiten der zeitgenössischen vokalen Performancekunst zu beleuchten. Aufgrund des kirchlichen Kontextes wurde der Pfeifenorgel ein zentraler Platz eingeräumt, was zu Vergleichen mit der menschlichen Stimme (die ebenfalls von einer ›Luftröhre‹ gesteuert wird) und der Live-Elektronik (die ebenfalls über unterschiedliche Register verfügt) führte. Designing Voices steht somit für das Spiel mit dem Klangmaterial in einer szenografischen Erkundung, einer *Klangszonografie* sozusagen, die das Potenzial der Stimme, jenseits des Visuellen, sowohl konkret als auch abstrakt erprobt. Es geht also eher um Design als um Komposition:

die Manipulation der Stimme gegen visuelle Vorurteile und Einschränkungen. Wie ein roter Faden zog sich durch das Festival das Experiment mit der Extension, der räumlichen und instrumentalen Erweiterung der menschlichen Stimme.

Heute erleben wir freilich eine Radikalisierung der experimentellen Kunst. Die Schweizer Vokal-Performerin und Professorin Franziska Baumann nahm darauf Bezug in ihrer Lecture-Performance mit dem treffenden Titel *Radical Vocality*. Der Grundgedanke dieser Radikalität hat sowohl ästhetische als auch gesellschaftspolitische Implikationen. Im Grunde genommen hat die körperlose oder akusmatische Stimme als Nebeneffekt der Technologie eine Radikalität ermöglicht, von der die Dadaisten nur träumen konnten. Michelle Duncan sprach von einem ›Opernskandal‹: Die vokale Performancekunst ist hier Vorreiter, denn die Oper schafft es immer wieder, dem Skandal der Entkörperlichung einen dramaturgischen, philosophischen und textlichen Rahmen zu geben und ihn damit zu demontieren.

Baumanns Diskurs zeichnet sich durch dieselbe souveräne Intellektualität aus, bis ihre libidinöse Performance als darstellende Frau-Komponistin-Performerin die Oberhand gewinnt. Sie benutzt ein Interface oder DMI (Digitales Musikinstrument), das im STEIM-Studio für elektro-instrumentale Musik in Amsterdam für sie entwickelt wurde: den *Sensorglove*. Es handelt sich dabei um einen langen, mit Sensoren bestückten Damenhandschuh, mit dem Baumann das gesamte digital vermittelte Klangmaterial kontrollieren und steuern kann. In ihren Vorführungen spielt sie mit der Verräumlichung und dem *Dazwischen* der komponierten Interaktion: Der Handschuh gibt ihr die Freiheit, mit der »klanglichen Einhüllung« (sonorous envelope) zu spielen – die man natürlich nicht sehen, aber räumlich und körperlich spüren kann – während sie den Klang in ihrer unmittelbaren Umgebung auch mit ihren Händen und Füßen als Raumsulptur gestaltet. Auf diese Weise vertont sie sozusagen ihren Vortrag. Mit dem *Sensorglove* ist diese elegante

Professorin-*Acousmêtre* in Wirklichkeit ein *Acous-Maitre*, eine Meisterin des Hörbaren (vgl. Michel Chion). Mit einer einfachen Bewegung des kleinen Fingers kann sie Klänge auf der Stelle »designen« und ganze Klangwelten hervorzaubern, während sie uns gleichzeitig erkennen lässt, wie sie unsere Hörimpulse und -affekte mitkomponiert.

Ein zentraler Aspekt bei Designing Voices ist die Frage nach der Stimme als Material. Alex Nowitz eröffnet den Abend mit der audiovisuellen Installation *Mundfundstücke: Das Konsonantenvokabular* (2017) für Video und zwei Lautsprecher in einer Aufnahme von Roy Carroll und editiert von Oscar Löser. Diese Klanginstallation erinnert ein wenig an Samuel Becketts bahnbrechende Inszenierung von *Not I* von 1973, in der Billie Whitelaws Mund die ganze Aufmerksamkeit auf sich zog, weil der Rest des Körpers von einem großen schwarzen Tuch verdeckt blieb. Auf dem Bildschirm ist eine ähnliche Nahaufnahme von Alex Nowitz' Mund zu sehen. Die extreme Großaufnahme lenkt unsere Aufmerksamkeit ganz auf die Muskulatur um seinen Mund. Hier wird offensichtlich mit Hilfe des Organismus, den der Mund des Künstlers bildet, etwas in der Palette der nonverbalen Ausdrucksmittel erforscht. Dieser Organismus wird vom Atem angetrieben, und der Atem ist vielleicht auch der eindrucksvollste der immateriellen Grundstoffe in dieser von der Covid-19-Krise geprägten Zeit.

Wie gebannt starren wir auf die Mundwinkel des Vokalkünstlers, dessen Körper und Präsenz eine Zeit lang ein Mysterium bleiben. Diese Maskierung ist der erste Schritt auf dem Weg zur Akusmatisierung, d.h. der Loslösung der Stimme von ihrem Ursprung und ihrer Ursächlichkeit, wodurch sie zu ihrer eigenen abstrakten Landschaft wird. Auf diese Weise wandert unsere Aufmerksamkeit allmählich von Lunge, Kehle und Lippen zur räumlichen Ausdehnung der Stimme. Aber wie Mladen Dolar einmal sagte, macht der Anblick eines sich öffnenden Mundes das Geheimnis des (akusmatischen) Klangs nicht kleiner, sondern verstärkt das Rätselhafte nur. Es ist genau dieser Schwebe-

zustand zwischen Ursache und Bedeutung, den uns die Stimme performativ oder, wie Michelle Duncan es ausdrückt, als »treibende Kraft« auferlegt: Die Stimme bringt Materie in Umlauf, sie ist zugleich *mehr* und *anders* als die Sprache oder der performative Ausdruck; sie perforiert das Metaphysische, indem sie sich ständig in Körper *hinein* und aus ihnen *heraus* webt.

Durch diesen Design-Prozess entsteht eine Multiplizität der Stimme, die sich in dem breiten stimmlichen Spektrum materialisiert, das Nowitz hier so demonstrativ erprobt. Die multivokale Stimme sei auch eine bessere Bezeichnung als »erweitert«, so Franziska Baumann, da sie über die Idee der Erweiterung westlicher Instrumente und Musikalität hinausgehe.

Nowitz setzt seine Erforschung der multivokalen Stimme in seinem Vortrag *Manifesto for the Multivocal Voice* fort. Der Kernpunkt ist die Verantwortung der multivokalen Stimme in einem neoliberalen Kontext, der uns weit von der Natur entfernt hat. Gerade wegen dieser eher ethischen Frage untergräbt er allmählich und zielgerichtet seine eigene Stimme, um den akademischen und ästhetischen Diskurs selbst zu entlarven, denn die *extended voice* ist immer diejenige, die sich an ihrem Schöpfer-Ursprung widerspiegelt. Auf diese Weise zeigt er die Kehrseite des neuen Mythos der Cybertechnologie und ihres Fetischismus. Er beruft sich auf Heideggers Ansicht, dass die Kunst ursprünglich immer ein sich »Ins-Werk-Setzen der Wahrheit« ist, nimmt aber seine eigene Stimme heraus, wenn er diese Wahrheit in Gang bringen will. Stattdessen ermöglicht ihm die Live-Elektronik, verschiedene Aspekte der Stimme im *Hier* und *Jetzt* der Komposition zu verschmelzen: die Stimme als Material, die Stimme als Sprache und die *Stimme-als-Werk*. Es ist die Suche nach den relationalen Aspekten der multivokalen Künste in diesen drei Kategorien, die dem Künstler helfen kann, aus der Sackgasse des eigenen Egos auszubrechen.

Im letzten Teil dieses inspirierenden abendfüllenden Programms setzten Tone Åse und Sten Sandell mit *Voices in-between – Improvisation* (2019) für zwei Stimmen, Live-Elektronik

und Klavier noch einmal ein Gegengewicht zum Spott (und Zorn) von Nowitz' hybrider Performance-Vorlesung. Diese Improvisation setzt einen etwas anderen, positiven Kontrapunkt, indem sie versucht, das Beziehungsgleichgewicht zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen wiederherzustellen, in der Sehnsucht, dauerhaft im *Zwischen-Raum* verweilen zu können.

Der Auftritt beginnt mit einer Art Ritual mit Kehllauten und vocal slides von Åse, der weiblichen Stimmlichkeit, während Sandell, die männliche Intervention, sie schweigend umkreist, bis er sich schließlich ans Klavier setzt. Das Klavier ist ein Kontrollinstrument par excellence, und so erscheint es mir dann auch nicht ganz unschuldig, dass Sandell nach dem ›richtigen‹ Ton sucht, indem er eine vibrierende Stimmgabel an den Klavierkorpus hält. Åses technologisch vermittelte Stimme jedoch bricht über das Klavier und die tiefen Basstöne von Sandells sinnfreiem Klang-Gesang hinweg. Åse antwortet auf seine Pianistik mit einer klaren Erzählstimme, die der Arbeit von Pamela Z. verpflichtet ist. Und so versucht diese Improvisation auf dem Schlachtfeld der Klischees über männliche und weibliche agency und der Repräsentationen von Männer-Komponisten-Dirigenten und Frauen-Performerinnen ein Gleichgewicht zu finden.

Das Programm zeigt, dass das Festival (selbst)bewusst dazu beitragen will, in dieser internationalen Landschaft Produktionsräume für Gesangskünstler wie Nowitz und andere zu schaffen, die sich ebenso (selbst)bewusst in diese prekäre Situation begeben. Es will aber auch sein Publikum aufklären. Während Baumann uns die Werkzeuge der Multivokalität für weibliche Komponistinnen-Performerinnen enthüllte, präsentierte Nowitz eher Werkzeuge, mit denen der politisch-ethische Kontext rund um die Restriktionen der extended voice als künstlerische Arbeit umfassender reflektiert werden kann. In Åse und Sandells Verflechtung von Live-Elektronik, Stimme und Klavier finden wir dann wieder Gleichgewicht und musikalisches Wohlbefinden im reinen Klangspiel, um

all diese tiefen Gedanken für einen Moment loszulassen und wieder durchzuatmen. Manchmal ist es einfach schön, Geheimnissen nicht völlig ihren mysteriösen Glanz zu nehmen.

Pieter Verstraete

Aus dem Niederländischen übersetzt von
Michael Steffens



RELEASE DIGITAL

Vomit Lunchs Kuutyuuno Daimajinn (imaginary double 12inches LP record)

www.vomitlunchs.bandcamp.com

Es ist 2022 und Otomo Yoshihides 1993er Release *The Night before the Death of the Sampling Virus* scheint aktueller denn je. Legte der lakonische Begleittext (»The purpose of this virus project is to lay bare the act of sampling itself, not to create a musical work«) damals noch eine unschuldige Fährte Richtung Antimusik, Sample-Ethos, vager Konsumkritik und Medienmaterialität (hier bezogen auf das Medium der CD), so stellt rückblickend die Virusinfektion für ihn das Initial eines komplett entfesselten Präsenz- und Produktionsexzesses dar, der seine Karriere bis zum heutigen Tag vorantreibt, und welcher – in größerer Betrachtung – exemplarisch für und synonym zum neoliberalen Selbstvermarktungsimperativ der Creative Class und der Künstler im medial, globalisierten Postkapitalismus gelesen werden darf.

Doch jeder Infekt geht mit anderen Symptomen einher: Im Lockdown-Blitz des letzten Jahres sortiert Matt Wand das Hot Air-Lager neu und stößt auf die 20 Jahre alte Korrespondenz mit Hironori Murakami, liebevoll verpackt in handgemachtem Bastelwerk und begleitet von Manga-Instruktionen in unverständlichem Englisch. Wand mutmaßt, dass Murakami ein japanischer Wanderarbeiter war, der sich in den abgelegeneren Regionen Japans verdingte und – um der Stille, Leere, Einsamkeit zu entfliehen, mit Audio-Collagen Tagebuch führte. Ganz sicher ist das nicht, doch als Mythos macht es Sinn. Murakami veröffentlicht 1998 als *Vomit Lunchs* auf Hot Air *Violent Clash Between Killer Bastards of Eardot Remix*, ein Plunderphonic-Meisterwerk in Form der möglicherweise hässlichsten Picture-10" ever – eingepresst in eine visuell geschmacksfreie Hyperironisierung aus Festtags-Truthahn, Frittierpfanne und deutscher Mettigel-Ästhetik. Doch ist der Schock des Visuellen überwunden, wird man belohnt durch die atemlos frische Brise eines sich selbstzerstörenden Otaku Dens, und der Leichtigkeit, mit der dessen Verwesungsgeruch über das Schlachtfeld japanischer Alltagskultur hinwegweht. Musikalisch gesprochen: Murakamis lineare Single-Track-Collagen sind primitive Hyperverdichtungen aus Musique concrète, japanischem Recyclinghof, Proto-Sampling, Stop Motion Anime, Disco-Schnipseln, Tape-Music und Noise; mit einer Virtuosität im Sekundentakt zusammengespielt, dass der Atem stockt und das Blut gefriert. Auraler Blitzkrieg in Okinawa im Morgengrauen; rastlos, spastisch und wunderschön. Der Ursprung des Audio-Materials bleibt dabei unbekannt. Keine unnötigen De- oder Rekontextualisierungen, keine Referenzen, kein Diskurs. Es wird sich ausschließlich mit der Effektivität eines Single-Player-Games von A nach B bewegt, kein Verweilen und kein Insistieren. Unterhaltung auf höchstem Niveau. Totale Synchronisation mit dem Jetzt. Cut-Up-Immersion. Ohne auch nur eine Sekunde belehrt oder entleert zu werden.

Doch noch einmal genauer zur Sample-Technik Murakamis (und einem aus der Welt zu

schaffenden Missverständnis): An einer Stelle seiner Anmerkungen erwähnt Matt (mit leicht scherzhaftem Unterton), dass er Murakami aus den überschaubaren Verkäufen irgendwann ein paar hundert Dollar für die Anschaffung einer MPC schickte. Ob das Geld je ankam oder in was es genau investiert wurde, ist nicht bekannt. Was jedoch Murakami mit einer MPC (dem populären Sample-Player der 90er Jahre, wie er auch gerne im HipHop verwendet wurde) anfangen sollte, darf uns hier einmal kurz beschäftigen. Hatte denn Matt nicht verstanden, dass es Murakami weder um das *Spiel*, noch um die Improvisation, die Ästhetisierung oder um eine humoristische Re-Organisation von Samplematerial ging (wie bei Stock, Hausen & Walkman), sondern um die Darlegung, Verhandlung, Aneinanderreihung und um das ständige Abwägen von Material mit dem Selbst? Das Selbst hier als hyperindividualisiertes Subjekt, singular, autonom agierend und entkoppelt von Umwelt und Anthropozän; das Selbst, wie es Fukushima vorwegträumt, und sich vom Rande des Nirgendwo auf einen nächsten Tag entfremdeter Arbeit im japanischen Niemandsland vorbereitet. Hikikomori. Das Drehen der Pausenzigarette als ewige Repetition, begleitet von der stillen Hoffnung, dass auch dieser Tag, wieder einmal, durch den alles verzehrenden Schlaf, zu einem baldigen Ende kommen möge. Sampling also als Individualstrategie, als Alltagsbewältigung und als rekreative Kulturleistung, Musique concrète – und somit komplementär zur mikro-marktförmigen Dienstleistung (wie sie uns Otomo Yoshihide im Eingangstext anbietet).

Matt Wand stößt also auf zwei C-46 Kassetten, die Murakami ihm anscheinend im letzten Jahrhundert geschickt hatte, ist begeistert und veröffentlicht diese digital auf Bandcamp. Für Vinyl fehlen die Käufer und das Geld, deswegen: *Imaginary double 12inches LP record: Kuutyuuno Daimajinn*. Ob diese jemals als Veröffentlichung gedacht waren, ist nicht rekonstruierbar. Murakami ist nach dem Hot Air-Release verschwunden, unauffindbar. Und auch seine kryptischen Notizen geben keine

Hinweise. Doch *Kuutyuuno Daimajinn* hält sich von den Fallstricken einer Wiederveröffentlichung fern und nimmt der singulären Schönheit von *Violent Clash Between Killer Bastards of Eardot Remix* weder seine Kraft noch dessen Bedeutung. Ganz im Gegenteil: denn erst jetzt, 20 Jahre später, scheint *Vomit Lunchs* präkognitiv, metaphysische Vision aufzugehen. Die Welt erstickt im Wohlstandsmüll und nur ein Virus kann sie davon befreien. Ein Sampling-Virus würde Jacques Attali anmerken, ein Virus der Erkenntnis, der 20 Jahre in seinem Host schlummerte, nur um dann im – für ihn günstigsten Moment – in die Welt zu treten und seiner selbstdienlichen Bestimmung nachzukommen. Plunderphonic als prädiktives Verweis- und Warnsystem, das alles schon irgendwann einmal vorausgesehen hat. Von der Festivalisierung des Spektakels, der Playlistokratie, den kurzen Klicks der Aufmerksamkeitsökonomie und der Geschmacksbildung durch Aggregatoren hin zur Notwendigkeit des Virus als Regulationsmechanismus globaler Unwuchtungen – und finalelement zum Ende der Musik, wie wir sie einmal kannten.

Tim Tetzner

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

Wendezirkus. Berlin steht Kopf! glanz&krawall, KGI, Circus Magic

8.–11. Oktober 2021, Zirkus Mond Berlin

Eine Betoninsel voller Holzverschläge und Container, gesäumt von Graffiti – die Wild Waste Gallery ließe sich bezeichnen als Kreativgelände der Berliner Subkultur wie aus dem Bilderbuch. Hinter der ausladenden Halfpipe türmen sich provisorische Arbeitsstätten, daneben Gerümpel und Gerät, nicht klar voneinander zu unterscheiden: Werkzeug, Sperrmüll, Ausschuss, Entwurf – alles verschmilzt zu einer

verschlungenen Szenerie. Ist das Müll oder kann das Kunst? Ganz am Ende des Geländes verbirgt sich das Zelt des Zirkus Mond. Seit 2018 kommen hier neben eigenen Veranstaltungen Gastspiele zur Aufführung, so letzten Herbst auch *Wendezirkus* durch glanz&krawall, KGI und Circus Magic. In der Show lassen die drei Kollektive nicht nur Ost- und Westdeutschland aufeinanderprallen, auch wird die tradierte Hierarchie der Künste ordentlich durcheinandergewirbelt: Schauspiel trifft auf Band, Oper auf Zirkus.

In der Manege ertönt, sanft auf der Gitarre gezupft, die DDR-Hymne. Wie eine zarte Erinnerung regt sich Eislers einprägsame Melodie. Doch jäh grätschen E-Gitarrenriffs rein, die ohne Gnade das schutzlose Schwesterinstrument mit der Hymne der BRD lautstark über-tönen und es gebieterisch zum Schweigen bringen. Das ungleiche Duett von Simon Kubisch und Denis Depta, die hinter der Bühne auch die Dramaturgie erarbeiteten, macht sofort klar, wer bei dieser einseitigen Wende den Ton angibt. Wenn schon die politische Einheit nicht funktioniert, so soll zumindest die der Künste gelingen: »Die große Wiedervereinigung des Theaters mit dem Zirkus findet in diesem Moment statt«, eröffnet der Sprechchor.

Doch auch hier zeigen sich schnell Unterschiede: Auf den großen Bühnen der Welt gehe es nur darum, zu funktionieren und sich zu verkaufen, weiß die Opernsängerin zu berichten. Der Zirkus hingegen böte endlich Freiheit. Die gemeinsame Arbeit auf Augenhöhe, vom Füttern bis zum Säubern, sei es, die alle zu einer großen Familie zusammenschweißt. Sopranistin Vera Maria Kremers belebt die Rolle, gewinnt das Publikums mit keckem Humor und beeindruckt, wenn sie die Feldmarschallin aus Strauss' *Rosenkavalier* anstimmt: »Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding«. Ebenso überzeugt, wenn sie am Mikro »The winner takes it all« schmettert oder Hasselhoff zum Besten gibt, der natürlich nicht fehlen darf. Mit Regisseurin Marielle Sterra am Schlagzeug liefert die Band furiose Ausbrüche und treibt den Abend an. Viel Musik der Jahre um die Wende erklingt, darunter Slime und Tocotronic.

Inszenatorisch ermöglicht das selbstreferentielle Spiel zahllose Möglichkeiten. Wenn Dompteurin Anjali Endres in rigider Fassung das halbe Ensemble wie dressiert im Kreis dackeln lässt, liest sich das auch als subtiler Verweis auf die Herrschaft der Regie. Doch ein echtes »Bühnentier« weiß dagegenzuhalten, damit im kreativen Tauziehen der bestmögliche Kompromiss resultiert. Derart Assoziationen rücken das Vertrauensverhältnis auf der Bühne nah an das zwischen Mensch und Tier in der Manege. Nur konsequent also, wenn das Zirkuspferd – bizarr, elegant und komisch zugleich von Lisa Heinrici gegeben – darüber aufklärt, dass die Abgrenzung von Hochkultur und Unterhaltung in Deutschland wie kaum irgendwo sonst ins Bewusstsein eingebrannt ist. Hingegen schlägt der frustrierte Kammerschauspieler, wie ihn Ingolf Müller-Beck in seiner gelassen-gelangenweilten Art vollstens authentisch darstellt, den Bogen zu den immergleichen Ost-West-Narrativen – »Wendeschleife«! Statt sich durch Pseudo-Verarbeitung der eigenen Vorstellungen von der anderen Seite in Stereotypen festzufahren, wäre angebracht hinzusehen und zuzuhören.

Was indes Jesse Endres am Trapez vollbringt, raubt den Atem. Wie er sich über das Publikum schwingt, dabei hochstemmt, Figuren präsentiert. Die Wirkung ähnelt letztlich stark der des Operngesangs – die Reaktion in beiden Fällen: Staunen darüber, was der menschliche Körper vermag. Am Ende geht es beim Sprung am Trapez wie beim hohen C um den einen Moment, der immer auch schiefhelfen kann – in der Artistik gar mit gefährlichen Folgen. Kann man ein solches Leben überhaupt nachvollziehen? »Die Menschen draußen halten uns für Exoten«, heißt es im abschließenden Plädoyer, dem alle konzentriert lauschen: »Unser Lebensmodell bleibt ihnen unvorstellbar. ... Wir üben die Sachen und stellen sie vor. Mehr nicht. Bis zur letzten Vorstellung, bis zum Ende.«

Konstantin Parnian

O P E R

Thierry Tidrow Der Häßliche

Premiere 17. Februar 2022,
Oper Dortmund

Der Häßliche trifft den Nerv der Zeit: Schließlich ging gerade die diesjährige Berlinale zu Ende und in den Kinos läuft gerade der neue Film von Karoline Herfurth *Wunderschön* an. Auch in der Uraufführung an der Oper Dortmund setzt man sich mit Schönheitsidealen und Optimierungswahn auseinander – ernst, absurd und kurzweilig. Die Oper *Der Häßliche* von Thierry Tidrow basiert auf dem gleichnamigen Theaterstück von Marius von Mayenburg aus dem Jahr 2000. Auch wenn der Stoff schon über 20 Jahre alt ist – die Oper, in der Inszenierung von Zuzana Masaryk, ist hochaktuell:

Sie spielt nicht auf der großen Bühne, sondern im kleinen Untergeschoss (was sofort eine intime Atmosphäre schafft). Die Bühne ist schlicht: Ein schwarz-weißer Drehtisch, der an einen Altar erinnert und mal als OP- oder Bürotisch, mal als Sockel und mal als Bett herhält. Zu Beginn der Oper, wenn die ausgedünnten Dortmunder Philharmoniker einen dissonanten Klangteppich weben, sitzt Lette an diesem Tisch. Er (Marcelo de Souza Felix) ist schockiert. Eigentlich will er nur seine Erfindung bei einem Kongress vorstellen, aber sein Chef will lieber seinen Assistenten Karlmann (Daegyun Jeong) präsentieren lassen. Lette versteht nicht warum und als er nicht lockerlässt, verrät ihm seine Frau (Anna Lucia Struck) endlich den Grund: Lette ist unfassbar häßlich. Deshalb blickt sie ihm auch nie ins Gesicht.

Lette, der seine Häßlichkeit selbst nie bemerkt hat und sich bisher auch sehr wohl gefühlt hat, ist jetzt unglücklich. Er geht zusammen mit seiner Frau zum Schönheitschirurgen Dr. Scheffler (Ruth Katharina Peeck), der ebenfalls entsetzt ist über Lettes Gesicht. Es sei

sogar so hässlich, dass er nichts davon bei der Schönheits-OP übriglassen könne. »Umso besser«, sagt Lettes Frau Fanny. Lette ist eher weniger begeistert, willigt aber ein. Die OP ist wunderbar von Tidrow vertont, Composer in Residence an der Oper Dortmund. Begleitet von hackenden Streicherakzenten machen sich Scheffler und eine OP-Schwester (die verkleidete Fanny) zuerst über seine Nase her. Schefflers Handbewegungen folgen dem Soundtrack: das Skalpell den zerfetzten Holzbläserakkorden und der Sauger den Geräuschen der Bläser. Humorvolle Tonmalerei par excellence!

Die Operation ist geglückt, Lette ist nun vom hässlichen Entlein zum schönen Schwan mutiert. Scheffler und Fanny sind begeistert. Die Musik wird zum ersten Mal tonal, lieblich, säuselnd – das ist so stark außerhalb der bisherigen Klangwelt, dass es fremd und unstimmig wirkt. Fanny küsst gierig Lettes neues Gesicht und lockt ihn mit bezirzenden Pseudo-Koloraturen ins Bett. Auch wenn Lette zunächst verwirrt ist – er kann sich selbst nicht wiedererkennen – gewöhnt er sich doch schnell an sein neues Aussehen und die neue Rolle in der Gesellschaft. Er ist der Schönste, natürlich fährt er zum Kongress, alle Frauen reißen sich um ihn, die Firma macht nun 70 Prozent mehr Umsatz – aber nicht aufgrund neuer Erfindungen, sondern weil Lette mit seinem Gesicht sich so gut verkaufen kann.

Plötzlich wollen alle so aussehen, wie er. Lette sieht sich immer mehr Duplikaten seiner selbst gegenüber. Sein frischgewonnener Marktwert sinkt rapide und seine Identitätsspaltung schreitet voran. Er weiß nicht, wer er ist, wenn seine Mitmenschen zunehmend so aussehen wie er – und das in einer Gesellschaft, wo Attraktivität offenbar eine Währung ist. Nachdem Lette den klassischen Tiefpunkt erreicht hat (inklusive Selbstmordgedanken), verliebt er sich schließlich in einen jungen Mann, der sein Gesicht trägt und frisch von der OP kommt. Beide singen am Ende im Liebesduett »Ich kann nicht leben ohne mich«. Gemeint ist hier keine Selbstliebe, sondern pervertierte Eitelkeit.

Der Häßliche ist bereits die dritte Komposition, die Tidrow für das Ensemble der Jungen Oper Dortmund komponiert hat. Das humorvolle Libretto von Manfred Weiß wird immer wieder gespiegelt durch die Musik. Rhythmen und Melodiefetzen kleiden jeden Twist in Handlung, Gesprächsführung oder Situationskomik passend aus und begleiten das Geschehen kommentierend und beschreibend. Das Musiktheater fragt nach der Wertigkeit von Schönheit in einer Gesellschaft, in der alle danach streben. Was daraus resultiert, drückt buchstäblich wie doppeldeutig das schöne Sprichwort »sein Gesicht verlieren« aus.

Sophie Emilie Beha

F E S T I V A L

Bludener Tage Zeitgemäßer Musik

7.–10. Oktober 2021, Bludenz, Österreich

Die Bludener Tage Zeitgemäßer Musik haben sich nach 33 Jahren einen Ruf erarbeitet, der über die Grenzen von Bludenz und Vorarlberg hinausreicht. Das ist schon etwas Besonderes, wenn man bedenkt, dass das Programm auf das lokale Publikum zugeschnitten ist. Mit einem, vielleicht zwei Konzerten pro Tag ist das Programm nicht in erster Linie auf Zugereiste ausgerichtet, die an Festivaltagen alle Zeit der Welt haben. Offenbar strebt man nach einer Kunst, die sich von ihren lokalen Gegebenheiten aus entwickeln kann. Die Bludener Tage sind aber gleichzeitig ein globales Festival, ohne sich von den Trends der großen Festivals verführen zu lassen. Die Bludener Tage machen tatsächlich etwas Einzigartiges.

Komponisten-Meisterklassen gehören in Bludenz wie bei vielen anderen Festivals zum Festivalprogramm. Auf ungewöhnlich intelligente Art und Weise gelingt es jedoch, dies nicht nur in das öffentliche Konzertprogramm zu integrieren, sondern zu einer der Säulen zu

machen, auf denen das Festival ruht. Von den Komponist*innen, die an der Meisterklasse teilnehmen, erhalten ein oder zwei einen Kompositionsauftrag, der in einem der folgenden Jahre dann uraufgeführt wird. Mit den relativ jungen Komponist*innen entsteht ein interessanter künstlerischer Kreislauf, der das Festival stark prägt – ein lokales Biotop, basierend auf langfristigem künstlerischem Denken, das sich von einem Jahr zum nächsten erstreckt. Damit ist das Festival nicht nur eine von Gastmusiker*innen lokal gestaltete Angelegenheit, sondern ein echter Treffpunkt der internationalen Szene, die sich von der Masse abhebt.

Für das Konzert mit den Meisterschüler*innen war das italienische Streichquartett Maurice engagiert worden. In dem sehr schönen Programm kristallisierte sich etwas heraus, das man möglicherweise als so etwas wie einen Tendenz innerhalb einer jüngeren Generation bezeichnen könnte, nämlich die Konzentration auf schiere und leise Klänge, in denen instrumentale und elektronische Geräusche verschmelzen oder integriert werden. Besonders bewegend war *dis-place(-ment) i [Handelskai]* der russischen Komponistin Polina Korobkova. In dem Stück wurde klassische Kammermusik leise über an den Instrumenten angebrachten Lautsprechern abgespielt. Mit einem Bahnhofslärm als Hintergrund zu den romantischen bzw. fragmentarisch gespielten Klänge entstand ein konzeptionelles Stück, das durch die Erkundung der musikalischen Prämissen von Schönheit und Sehnsucht zugleich absolut-musikalisch war.

Eine derjenigen, die durch ihre Teilnahme an der Meisterklasse 2018 einen Auftrag für das Festival erhalten hat, ist die iranische Komponistin Elnaz Seyedi, die hier gemeinsam mit ihrem Landsmann Ehsan Khatibi ein Werk für das schwedische Trio Faint Noise (Karin Hellqvist – Violine, Anna Petrini – Flöte, Malin Bång – verschiedene Objekte) komponiert hat. Das dreiviertel-stündige, audiovisuelle Werk *PS: and the trees will ask the wind* widersetzt sich wirklich allen Gesetzen: Es ist zu lang für ein so kleines Ensemble, es ist zu ruhig und drama-

tisch unbeweglich, und es hat Bilder, die gleichzeitig zu konkret und zu abstrakt scheinen, um ein Ereignis oder eine Idee zu vermitteln. Trotzdem sitzt man wie auf Nadeln.

Gleich zu Beginn wird der Hörer von einem ohrenbetäubenden Knall überrascht, gefolgt von einem Feuerwerk auf dem Bildschirm und etwas, das an Leuchtspuren erinnert. Die Gedanken gehen in Richtung der US-amerikanischen Ermordung des hohen iranischen Militäroffiziers Quasem Soleimani im Irak im Jahr 2020 oder in die Richtung ›Terrorismus im Allgemeinen‹, aber es ist eine vage Assoziation – und eigentlich nicht so wichtig. Vor allem aber wird die Idee, worum es ›geht‹, im Laufe der elf kurzen Szenen sowohl konkretisiert als auch abstrahiert. Bestimmte Bilder und Geräusche tauchen immer wieder auf, wie z. B. Leuchtspuren, die die Nacht durchschneiden, und Bilder von Überwachungskameras, die zwar sowohl konkrete als auch fantasievolle Bilder sind, aber lediglich geometrische Muster, Schattenspiele und eine Art Stillleben darstellen. Das physische Bemühen der Musikerinnen, den leisesten Ton zu generieren, durchschneidet den Raum – das Werk steht still, hält inne und nimmt an Fahrt auf. Die Strukturierung der Klänge, das schiere Geräusch der gestrichenen Seiten, der inhärent schwache Ton der Paetzold-Blockflöte, die gleichzeitig die geringste körperliche Berührung des Instruments zulässt, und die meditativ klingenden Gegenstände – jede körperliche Bewegung hat ihren präzisen Anschlag... Selten erlebt man einen poetischen Klang und assoziative Kraft mit solch delikatem Zeitgefühl. *PS: and the trees will ask the wind* war nicht nur der Höhepunkt des Festivals, sondern eines der einzigartigsten Kammermusikwerke überhaupt der letzten Jahre.

Die Intendantin Clara Iannotta hat offenbar eine großartige Arbeit bei den Bludenzern geleistet. Sie tritt nun als eine von zwei künstlerischen Leitern des Festivals Klangspuren im naheliegenden Schwaz ein. Iannotta selbst ist übrigens hauptsächlich als Komponistin bekannt und hat als solche auch mit den meisten Ensembles, die dieses Jahr nach Bludenz

eingeladen waren, zusammenarbeitet. Ob sie nun auch in Bludenz bleibt oder nicht, es gibt ein gewisses Problem mit dieser Art der Machtkonzentration in ländlichen Westösterreich, was die Gefahr in sich birgt, dass dies auf ihre eigene künstlerische Arbeit übergreift. Gleichzeitig sollte schon jetzt klar sein, dass es sich bei den Bludener Tagen um ein Festival handelt, das seinen eigenen Weg geht und nicht heimlich darauf schaut, was andere Festivals machen oder sich mit dominanten Netzwerken zusammenschließt. Dies hat ihm ein einzigartiges Profil verliehen, das für sich selbst spricht.

Andreas Engström

F E S T I V A L

Madeiradig

2.–7. Dezember 2021,
Ponta do Sol, Madeira

Seit ich vor sechs Jahren nach Berlin gezogen bin, beobachtete ich stets im Frühwinter einen überraschenden Drift von Menschen aus Berlin auf die vulkanische Sonneninsel Madeira. Völlig beschwingt kamen sie zurück und sprachen von Sprachlosigkeit und sogar Utopie; ein Festival fände da statt, das seinesgleichen sucht. Dieses Jahr ergriff ich die Chance, endlich auch einmal den Weg der Zugvögel zu nehmen, bei Lissabon abzubiegen und auf der fern im Atlantik gelegenen portugiesischen Insel eine Woche zu verweilen – bei Bananenfisch, Badespaß und neuer Musik.

Was dem Festival, das von dem Berliner Kurator Michael Rosen und dem auf Madeira ansässigen Kurator Rafael Biscoito künstlerisch verantwortet wird, ist, dass es klein und familiär bleibt. Es gibt 200 Hotelbetten und entsprechend viele Tickets, das macht die Begrenzung einfach und plausibel. Veranstalter des Festivals und Hauptfinanzier ist tatsächlich das Hotel selbst, namentlich das Estalagem da Ponta do Sol, hoch über dem Dörfchen auf der

Klippe thronend, dem auch noch ein kostengünstigeres Hotel direkt an der Promenade von Ponta do Sol angegliedert ist; eine seltene und mutmachende Gegebenheit, dass ein Hotel sich diese Extravaganz leistet. Seit 13 Jahren wirkt Michael Rosen, der in Berlin für seine Kiezsalon-Reihe bekannt ist (und damit die Verhältnisse offengelegt sind, auch Teil der Creative Crowd der Positionen ist), schon mit bei Madeiradig. Biscoito stammt sogar noch aus der Zeit davor. Vor einigen Jahren schloss sich dem Musikfestival noch ein Filmfestival an, welches aber nicht fortgeführt wurde. Nun sind es also sechs Tage über das erste Dezemberwochenende hinweg, an die die Gäste gerne noch ein paar Tage Urlaub mit anschließen. Das ist die eine Hälfte. Die andere Hälfte ist die Musik. Die eingeladenen Musiker*innen sind meist Solo-acts und bewegen sich irgendwo zwischen purer Elektronik und der Einbindung von Instrumenten. Wichtiger Punkt: Wohl der Großteil des Publikums (mich eingeschlossen), muss mehr als die Hälfte der Acts sich vorher ergooglen, um eine Ahnung zu bekommen. Damit ist auch der spannende Punkt an dem Festival benannt: Die eingeladenen Musiker*innen sind mindestens zur Hälfte Entdeckungen. Man kommt nicht nach Madeira, um Vertrautem zu begegnen, sondern um neue Acts zu erleben.

Das war zum Beispiel dieses Jahr die walisische Gitarristin Gwenifer Raymond, die eine ganz eigene Praxis des Folklore-Fingerpickings entwickelt hat. Rau, direkt und auf angenehme Weise unhöflich. Es gibt aber auch die Old Heros: Aus Berlin und anderswo bekannt überraschte Kaffe Matthews mit einem No-Input-Elektronik-Set, das neue Standards bezüglich der interpersonellen Kommunikation mit Maschinen setzen sollte. Am bekanntesten, aber dadurch nicht minder gut, ravte sich das UK-Duo Giant Swan auf der Bühne des Museu de Arte Contemporânea da Madeira (Mudas) vor dem sitzenden Publikum mit dreckigen Samples ein. Zum Glück blieb es nicht dabei, und das Publikum begann zu tanzen... jetzt schon! Das Museum ist der allabendliche Spielort der Haupt-acts des Festivals, etwa zehn Fahrminuten von

den Hotels entfernt. Manch kleinere Konzerte am frühen Abend beherbergt das Centro Cultural John Dos Passos direkt im Festivaldorf. Aber nach den Konzerten erwartet das Publikum jede Nacht DJ-Sets auf der Hotelklippe bis in die Morgenstunden. Hervorzuheben ist das Set des legendären Lissabonner DJ Marfox, der drei Stunden in einem irren Tempo unaufhörlich die Beats entwickelte; eine selten gesehene Virtuosität.

Bastian Zimmermann

F E S T I V A L

ZeitRäume Basel

Werke von Thomas Kessler
und Katharina Rosenberger

18. & 19. September 2021, Basel

Neue Musik als progressive Kunst steht auch in der Tradition sich aktiv mit dem Weltgeschehen auseinanderzusetzen. Die Zeiten, als die Hoffnung noch lebte, mit Neuer Musik die Welt zu verändern, sind vielleicht vorbei, doch ein Verkriechen im Elfenbeinturm der Selbstbeweihräucherung, gut genährt von Fördergeldern, ist auch nicht die Lösung. Quo vadis, Neue Musik?

Die Basler Biennale ZeitRäume, ein Festival für Neue Musik und Architektur, versuchte Auswege aus dem Dilemma aufzuzeigen. Bereits in den letzten Jahren rückte das Festival den Raum vermehrt als Ort des sozialen Miteinanders und somit als Schauplatz politischer Konflikte ins Zentrum, so auch in der letztjährigen Ausgabe.

Zwei Produktionen von ZeitRäume 2021 standen dabei wohl symptomatisch für grundsätzlich unterschiedliche Arten, wie sich Neue Musik mit dem Weltgeschehen auseinander setzen kann. Einerseits als kritisierende Instanz, deren Aufgabe das Aufzeigen und Anklagen von Missständen ist, und andererseits als diskursive Instanz, die auch Lösungsvorschläge formulieren und Utopien aufzeigen kann.

Das *Oratorium* des Schweizer Komponisten und Elektronikpioniers Thomas Kessler auf ein Libretto des Schriftstellers Lukas Bärfuss stand für den kritisierenden Weg. Irgendwo zwischen Resignation am Weltgeschehen, Sehnsucht nach menschlicher Nähe angesichts globalen Distanzierungsbemühungen und Anklage aufgrund der politischen Tatenlosigkeit könnte man Kesslers *Oratorium* als eine zeitgemäße Auseinandersetzung mit der Theodizee-Problematik bezeichnen. Die im Werk propagierte Haltung ist von einem beinahe religiös grundierten Ausgeliefertsein des einzelnen Menschen an das Weltgeschehen geprägt. Der einzelne Mensch ist gänzlich dem Willen des Weltgeschehens unterworfen und müht sich nun damit ab, eine Erklärung dafür zu finden.

Geschrieben wurde das Werk für die sechs Sänger*innen des Ensembles Cantando Admont, für das Ensemble Nickel bestehend aus Schlagzeug, Saxofon, E-Gitarre und Klavier/Tastensinstrumente sowie für große Kirchenorgel. Aufgeführt wurde es unter der Leitung von Jonathan Stockhammer in der Basler Pauluskirche. Die sechs Stimmen wurden vor allem in ihren Solos noch zusätzlich mit Elektronik erweitert. So entstanden Duette zwischen den Solostimmen und ihren digitalen Alter Egos, ein Dialog mit sich selbst in der elektronischen Echokammer. Schon nur das ein intelligenter Kommentar zur politischen Gegenwart.

Und als dann Bärfuss im letzten Teil selbst eine Brandrede gegen die Untätigkeit der politischen Entscheidungsträger*innen hielt – geschult an der Rhetorik der biblischen Texte, mit seiner öligen Stimme in schweizerisch eingefärbten Deutsch vorgetragen – als dann die Sänger*innen des Ensembles Cantando Admont auf seine Anklagen hin immer und immer wieder mit »Seid ganz ohne Sorge« antworteten und dann das Ensemble Nickel und Daniel Glaus an der Orgel mit wendig-agilem Klanggewusel die Intensität immer weiter hochkochten, dann war das nicht nur gut gemacht, sondern auch eindringlich und überzeugend umgesetzt. Mit Lukas Bärfuss und Thomas Kessler stehen zwei Künstler hinter dem *Oratorium*, die ganz genau

wissen, was sie machen, ihr Handwerk verstehen und etwas zu sagen haben. Auch wenn ihre Botschaft nicht von einer frohen Zukunft kündigt.

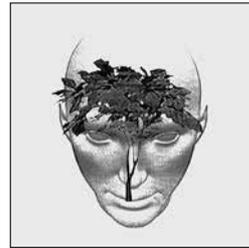
Katharina Rosenbergers neue Komposition *Urban Morphologies Issue #21/09/Basel* hatte Stadtentwicklung und vor allem Stadtutopien zum Thema. Die Städte Basel, Berlin und Los Angeles wurden in kurzen dokumentarischen Videoschnipsel unter die Lupe genommen. Die Produktion fand an einem äusserst passenden Ort statt. In einer stillgelegten Fabrikhalle auf dem Klybeck-Areal in der Nähe des Basler Hafens hatten sich Rosenberger, ihr Team und das ensemble mosaik einquartiert. Das Areal ist Ort aktueller stadtpolitischer Auseinandersetzungen: Einerseits versuchen große Investoren das ehemalige Fabrikareal aufzukaufen, um profitablen Wohnraum zu schaffen, andererseits versucht die Bevölkerung des eher einkommensarmen Quartiers das Gelände niederschwellig nutzbar zu machen. Diesen Konflikt thematisierte Rosenberger in ihrer multimediaalen Komposition: Dabei wurde die Live-Musik des ensemble mosaik von Videoprojektionen, Zuspelungen und den schauspielerischen Intermezzi der Ensemblemitglieder und einer Performerin erweitert.

Sowohl formal als auch inhaltlich waren dabei gar viele Fäden angelegt, wodurch das Publikum eher verwirrt und die Themen bloß angeschnitten, aber nicht vertieft wurden. Dass dabei als allzu simple »Take Home-Message« herauskam, dass in der Stadt der Zukunft viele Pflanzen wachsen sollten, war symptomatisch für das Auseinanderklaffen von Anspruch und Resultat. Trotzdem: Wie sich Katharina Rosenberger und ihre Mitstreiter*innen offensiv und mit utopischem Anspruch einem brennenden politischen Thema angenommen haben, war auch äußerst mutig, wenn das Resultat nicht restlos zu überzeugen vermochte.

Was bei Rosenberger vor allem erfrischend wirkte, war der Versuch, nicht nur zu kritisieren und anzuprangern, sondern auch aktiv Lösungswege zu suchen und aufzuzeigen. Dass sich jemand überhaupt traut, mit weltveränderndem Anspruch aufzutreten, ist auf jeden

Fall zu würdigen. Kessler hingegen verfolgte einen pessimistischeren Ansatz. Aus seinem Werk sprach vor allem Resignation und Anklage – dass das auch musikalisch gelungen umgesetzt war, stimmt nicht gerade hoffnungsvoll, liegt aber nahe. Kritisieren ist meistens einfacher, als neue Wege aufzuzeigen.

Jaronas Scheurer



L P

Kaj Duncan David All Culture Is Dissolving KDD

Kaj Duncan Davids Werk spannt einen Bogen am Anschlag visuell-akustischer Durchschlagskraft. Seine neueste Veröffentlichung scheint wie die kondensierte Form seiner musiktheatralen Performances und schließt nahtlos reich an Material an bisheriges an. Seine wiederkehrenden Themen sind eine Suche nach Verständigung von Mensch und Maschine, letztendlich das Verschwimmen der dinglichen Welt, die einen trans-humanistischen Dialog fordert. Aus der Spekulation einer möglichen sich verselbstständigenden künstlichen Intelligenz heraus wird in Kaj Duncan Davids Album ein Manifest, welches sich selbst menschlos genug ist, einen eigenen Referenzrahmen schafft, den »Mensch« längst nicht mehr begreifen kann.

Unterschwellig bettet Kaj Duncan David den hörenden Menschen in einen kaum sichtbaren, aber beständig erscheinenden Teppich

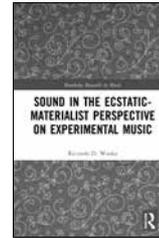
aus Naturgeräuschen ein, Tierlaute, wie Worte, Naturgewalten. Doch die sacht leuchtende und wahrgelaubte Realitätserfahrung löst sich von Beginn an immer wieder in merkwürdige Pixelebenen auf. Es sind diese kurzen Unschärfen, die wie eine Fata Morgana des Hörens ein sicher-unsicheres Gefühl auf unfesten Grund projizieren.

Besonders diese unterschwelligst versteckten Klangebenen im reichen Kontrast mit sporadischer Virtuosität und dem Wiederkehren von kleinen Motiven und Geräuschen reinigen die Wahrnehmung von ebenjenem Sinn der zugrundeliegenden Referenztexte und -Worte – ein Prozess gelernte Assoziationssemantik zu verwerfen. Worte, das sind Schwärme von Werten und Beziehungen, welche eine künstliche Intelligenz befreit von Implikationen: Das Wort ist seine Aussprache, vielleicht ein Klang mit einem begrenzten Sinn ohne im sozialen Kontext des Gebrauchs eingeschleifte Bedeutung. Im Endeffekt ist die Werkserie *Language is VR 1–3* eine Übung sich zu verschlucken an den Wendungen eines Wortes, das einzig alleine Klang wird, der sich in jeglichem gedachten Resonanzraum eines Stimmapparates einnistet und erbrechen will. Das ist der Einstieg, der eine neue Realität als radikal maschinengelernte Perspektive nahebringt. Um die Perspektive zu wechseln, müssen wir dem Wort in seiner Organisation als Sprache in der Dreifaltigkeit der virtuellen Realität abschwören.

All Culture Is Dissolving – das ist ein geordneter Abgesang auf kulturell sanktionierte Realität. Kaj Duncan David parkt das Ohr in einer beweglichen Maschine, die kribbelnde Sonnenstrahlen in einem Sinkflug über eine saftige Wiese abwirft; da werden sie zurückreflektiert in einer unwillkürlichen Härte. Doch diese Härte löst sich unmittelbar auf und entpuppt sich als glitzernde Sensation, die von einem tröstenden TextToSpeech-Lamento begleitet wird. Nur mit geschlossenen Augen und einem radikal entgrenzten Verstehen katalysiert uns *All Culture Is Dissolving* auf diese Spielwiese potentieller Zukünfte des radikal nicht-menschlichen Eigenlebens.

Das Album *All Culture Is Dissolving* ist eine Exkursion in das quasi außerirdische Leben personenartiger Entitäten, die spielerisch dazulernen, Grenzen einreißen, jegliche Verwurzelung invertieren und ein anti-narratives Liebeslied an nicht-menschliches Wissen und Schönheit singen.

Raphael Jacobs



B U C H

Riccardo D. Wanke
Sound in the Ecstatic-
Materialist Perspective
on Experimental Music
 Routledge

Ungefähr seit der Uraufführung von Luciano Berios *Sinfonia* und ähnlicher Werke um 1970 scheint Musik sich in einer postmodernen Situation zu befinden. Aller Kritik an diesem Zustand zum Trotz hat sich auch ein halbes Jahrhundert danach nichts daran geändert. Wenn überhaupt ist die Diagnose einer musikalischen Postmoderne heute noch akuter als je zuvor geworden: Es sind nicht mehr bloß einzelne Stile aus einer vermeintlich längst überwundenen musikalischen Vergangenheit, die in häufig spielerisch-ironischer Art und Weise in einem einzigen Werk auftreten. Heute scheint Musikkultur selbst von einem unübersichtlichen Kreuz und quer der Genres gekennzeichnet zu sein, in der eine verbindliche Norm oder gar eine Werthierarchie verschiedener

Formen nicht auszumachen ist. Wer kann noch entscheiden, ob Multimedia Sound Art oder der (Post-)Spektralismus, Dubstep, Minimal Techno oder Glitch heute tonangebend sind, ja ob heute ein Genre über ein anderes überhaupt noch tonangebend sein muss, geschweige denn, was diese Stile im Klangresultat noch groß unterscheidet außer der Standesdünkel einer längst überholten Nachkriegsavantgarde.

Damit ist die Ausgangslage für Riccardo D. Wankes 2022 erschienene Studie *Sound in the Ecstatic-Materialist Perspective on Experimental Music* skizziert und dieses Buch adressiert also eines der drängenden Probleme der Musikforschung, die sich in den letzten Jahren scheinbar mehr und mehr aus der akademisch institutionalisierten Beschäftigung mit aktueller Musik zurückzieht. So ist es keine Übertreibung zu behaupten, dass diese Veröffentlichung nach zahlreichen überblicksartigen Beiträgen zur Musik der Jetztzeit erstmals wieder eine brauchbare ästhetische Perspektive auf die Gegenwart formuliert.

Viel gewinnt die Veröffentlichung, weil der Autor sich der Stärken und Schwächen seines Ansatzes bewusst ist und sie kommuniziert, vor allem aber, weil er klar und deutlich schreiben kann: Die letztlich musikästhetische Anregung einer materiell-ekstatischen Perspektive auf aktuelle Sound-Kunst lebt von Wankes luzidem Schreibstil, dem es von Beginn an gelingt, alle Zweifel ob des titelgebenden Begriffs einer ekstatisch-materialistischen Perspektive zu zerstreuen. Der Verfasser hat sich aus Gründen der Nachvollziehbarkeit seines eigenen Gedankengangs dazu entschieden, den Aufbau des Buchs seinem eigenen Forschungsprozess nachzuempfinden, so dass die eigentliche Formulierung und Erläuterung der vorgeschlagenen ekstatisch-materialistischen Sichtweise auf Musik erst in Kapitel 5 erfolgt. Dies tut dem Lesefluss allerdings keinen Abbruch: Bereits die Einleitung macht deutlich, worum es Wanke geht, während die ersten vier Kapitel eindrücklich zeigen, wie sich die Ausarbeitung seines musikästhetischen Ansatzes gestaltet hat: Beginnen tut er mit einem historischen Über-

blick über Klangvorstellungen in der Musik des 20. Jahrhunderts und der sie begleitenden Theoriebildung, gefolgt von drei Kapiteln, in denen der Autor zunächst musikanalytisch vorgeht (Kapitel 2), dann Hörumfragen mit dem Publikum dieser Musik durchführt (Kapitel 3) und schließlich mögliche oder tatsächliche Überschneidungspunkte zwischen den diversen Genres (Kapitel 4) bespricht.

Mit dem ekstatisch-materialistischen Ansatz will der Autor eine Erfahrung an gegenwärtiger Musik systematisieren, die seines Erachtens von den Musikschaffenden genauso geteilt wird wie vom Publikum und sich analytisch an den untersuchten Klängen selbst aufzeigen lasse. Materialistisch sei daran »the focus on the texture, consistency, acoustic pressure, and density of sound«, ekstatisch wiederum »the experience of sound [as it] involves an instability, an inclination to depart from the material presence of sound, an ephemeral and transitory impulse in perception to something beyond (but still related to) sound.« Die Offenheit, mit der Wanke hier nicht »a formal theoretical treatise«, sondern »an insight into an aesthetic idea« vorschlägt, »that involves both the sonic dimension and subjective understanding«, ermöglicht ihm schließlich in den beiden letzten Kapiteln des Buches, die eigene Herangehensweise abzugleichen mit den zahlreichen weiteren bestehenden Positionen der Erforschung von Klang, um so weitere Anknüpfungsmöglichkeiten an phänomenologische Perspektiven aufzuzeigen.

Patrick Becker-Naydenov

F E S T I V A L

Ultraschall

19. – 23. Januar 2022, Berlin

Radio und Neue Musik sind seit vielen Jahrzehnten eng miteinander verbunden – man denke nur an die Vielzahl an radiophonen Radiokonzerten oder Hörspielen sowie die Verantwortung, die das Radio sowohl für die Auftragsvergabe neuer Werke als auch für die Veranstaltung von Konzerten und Festivals in eigener Regie übernommen hat. Der öffentliche Rundfunk ist ein wichtiger Beitragender für die Klangwelten, die wir mit ›Neuer Musik‹ verbinden. Das Berliner Festival Ultraschall wird seit mehr als 20 Jahren gemeinsam von Deutschlandfunk Kultur und RBB Kultur veranstaltet und ist tatsächlich ein Festival, das den Anspruch hat, neue Musik sowohl für den Konzertsaal als für das Wohnzimmer zu vermitteln.

Dieses Jahr fand das Ultraschall-Festival wieder vor Live-Publikum statt. Während ich die meisten Konzerte live erlebt habe, habe ich mich während des gesamten Festivals gefragt, wie das Erlebnis für die Zuhörer*innen zu Hause wohl war – eine Frage, die ich nach zwei pandemischen Jahren mit Livestreams, Podcasts und einem neuen Interesse am Radio für relevant halte. Wie programmieren wir jetzt für das Radio?

Die Frage wurde etwa durch das Konzert der Neuen Vocalsolisten im Radialsystem mit Sergej Newskis *Die Einfachen* gestellt. Das Werk begann mit einem eindringlichen Videointerview mit einem der Mitglieder von Pussy Riot, die derzeit unter Hausarrest steht, was auf die radikale Erkundung der russischen queeren Community in dem Werk vorbereitete. Leider bot das Stück kitschige Bilder und einen überwältigenden dreisprachigen Input. Die Musik schien zweitrangig gegenüber den Geschichten, die erzählt wurden. Das Stück endete mit den schön anschwellenden Stimmen

der Neuen Vocalsolisten, aber ich bin mit einem unbefriedigenden Gefühl nach Hause gegangen.

Den nächsten Abend verbrachte ich im Heimathafen in Neukölln. Zwei der Werke mit dem Boulanger Trio waren für mich bemerkenswert: Charlotte Brays von Shakespeare inspiriertes und schönes *Those Secret Eyes* und das energischere *That Crazy Smile*. Diese kontrastreichen Werke brachten eine frische Energie in das Konzert, die zunächst die Atmosphäre entspannte und dann eine willkommene Verspieltheit einbrachte. Sie waren eine willkommene Abwechslung nach Sarah Nemtsovs [*love*] (aus: *PHONEME*) mit ihrer unerbittlichen Intensität. Brays Werke bildeten auch die Bühne für das *Klaviertrio* von Isang Yun, in dessen Klangwelt ich mich gerne verloren habe. Die Performance des Trios war gelungen, wurde aber mit der immergleichen Energie aufgeführt, was das Hörerlebnis ziemlich flach gemacht hat. Die Musikerinnen waren auch sehr weit vom Publikum entfernt – woran die Heimathafen-Bühne einen Teil der Schuld trägt – aber vielleicht wurde es ja mit Blick auf das Radiopublikum so präsentiert?

Das ›Mockumentary‹-Projekt *The New Recherche* des ensemble recherche veranschaulichte für mich perfekt die aktuelle Existenzkrise der ›Neuen Musik‹. Sie stellen sich die Frage, wie sie relevant bleiben können, wie sie ihr Programm um Themen herum gestalten können, die sich auf die Gesellschaft im weiteren Sinne beziehen. Das sind alles relevante Fragen und sie haben Gentrifizierung als Konzept gewählt. Hat das Ensemble Recherche sie beantwortet? Nein. Aber ich finde das ganz in Ordnung. Abgesehen davon, dass die Aufführung zu lang war und die Narration manchmal verwirrend, war das Problem, dass die Musik von Hannes Seidl, Sara Glojnarčić und Charles Kwong keinen besonderen Eindruck hinterlassen hat. Dies war auch eine der Aufführungen, bei denen ich mich gefragt habe, wie sie von den Zuhörer*innen zu Hause aufgenommen wurde. Ohne die visuellen Elemente wäre viel verloren gegangen.

Wo das ensemble recherche mit seiner selbst-reflexiven Erkundung nicht ganz ins Ziel kam, war das Ensemble Adapter desto erfolgreicher. Beschrieben als experimentelle Radiooper war das von Celeste Oram und dem Ensemble gemeinsam entwickelte Stück *Yunge Eylands Varpcast Netwerkið* aufregend, humorvoll, berührend und politisch. Oram und das Ensemble setzten sich mit dem Format des Radios auseinander und boten eine Erfahrung, die sowohl live als auch auf Sendung funktioniert hätte. Das Werk, das die persönlichen Beziehungen der Ensemblemitglieder*innen und der Komponistin zum Radio erforscht, fühlte sich wirklich kollaborativ und ehrlich an und wurde vom Ensemble Adapter mit sichtbarem Vergnügen aufgeführt.

Das Abschlusskonzert vom Deutschen Sinfonieorchester Berlin habe ich im Radio gehört. Das einzige Werk, das auffiel, war Yiran Zhaos *Oder Ekel kommt von Essenz*. Die unglaubliche Stimme des Sprechers, Fiston Mwanza Mujila, entlockte dem Orchester eine neue Energie und bot einen Weg in eine überraschende und manchmal unbequeme Gefühlswelt. Obwohl das nicht der Fall war, hatte ich bei den anderen Werken das Gefühl, sie schon einmal gehört zu haben, und ich fragte mich die ganze Zeit, ob das die Musik ist, die Menschen an einem Sonntagabend zu Hause hören möchten.

Radiokonzerte sind an sich kein Problem, aber für mich ging aus dem Festivalprogramm nicht klar hervor, ob Ultraschall in erster Linie als ein Festival für neue Musik Live oder fürs Radio eignet. Es scheint mir auf jeden Fall schwer, beides zu machen.

Hanna Grzeškiewicz

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

gamut inc

R.U.R. – Rossum's Universal Robots

5. Februar 2022, Commedia Köln

1921 wird Adolf Hitler zum Parteivorsitzenden der NSDAP gewählt. Der dritte polnische Korfanty-Aufstand in Oberschlesien beginnt. Die Demokratische Republik Georgien verabschiedet eine Verfassung, die auch das Frauenwahlrecht verankert. Der Griechisch-Türkische Krieg dauert bereits ein Jahr. Die Pilotin Adrienne Bolland fliegt als erste Frau allein über die Anden. In Sowjetrußland beginnt die Hungersnot. Im Leipziger Krystallpalast findet die erste Deutsche Pelzmodenschau statt. Neben allen auf Wikipedia gelisteten Geborenen dieses Jahrgangs steht ein kleines †, nur Iris Apfel postet noch Outfitbilder auf Instagram. 1921 ist das Jahr, in dem Karel Čapeks Theaterstück *R.U.R. – Rossum's Universal Robots* in der Tschechoslowakei endlich uraufgeführt wurde – nicht zuletzt mit der Hilfe seines Bruders Josef, der angeblich beiläufig das Wort »Roboter« (vom tschechischen »robotá«, Maloche / Zwangsarbeit) erfindet.

101 Jahre später widmet sich das Berliner Kollektiv gamut inc dem Drama, das der Biochemiker und Science Fiction-Autor Isaac Asimov das »schlechteste wichtige Stück seiner Zeit« nannte. Zwei Wochen nach der Premiere in Theater im Delphi, Berlin wurde das Stück in der Commedia, Köln aufgeführt. Und vielleicht ist diese Feststellung von Asimov auch der Grund, warum Marion Wörle und Maciej Śledziecki sich in ihrer Inszenierung vor allem auf den Epilog konzentrieren, in dem das Unglück bereits geschehen ist: Die Roboter, die in der Rossums Universal Robots-Fabrik als billige und rechtlose Arbeitskräfte hergestellt wurden, haben rebelliert und die Menschheit vernichtet. Der einzige Überlebende ist Alquist (Patric Schott,

Schauspiel), der für die Roboter die Formel rekonstruieren soll, mit der Weitere hergestellt werden können. Leider fehlen ihm als Architekt dazu die nötigen Fähigkeiten. All dies erfährt die Zuschauerin nicht im Spiel, sondern lediglich nach Lektüre des umfangreichen Programmhefts.

Auf der Bühne fällt der Blick zuerst auf sieben automatisierte Scheiben, aufgereiht wie stroboskopische Zahnräder. Jedes überragt das vor ihm und rattert lautlos wie in einem teuren Uhrwerk. Aus den dunklen Zwischenräumen treten Helena (Gina May Walter, Sopran) und Primus (Georg A. Bochow, Countertenor) hervor und bewegen sich auf die Art, wie man sie von Videoaufnahmen des ASIMO-Modells von Honda kennt: Die Bewegungen ein bisschen zu weich und exakt, die Pausen in den Intervallen ein bisschen zu lang, um menschlich zu wirken. Im Gegensatz zu ASIMO aber können beide singen, was vor allem Primus im Dialog mit Alquist die Mehrheit des Stücks tut. Ihr Gespräch, kommentiert durch den videozugespielten RIAS-Kammerchor, beschränkt sich auf die erwartbaren Themen: Roboter sind perfekt. Menschen nicht. Menschen haben Gefühle und Sehnsüchte. Roboter nicht. Deswegen sind Roboter unsterblich, frommer Wunsch der Menschen seit jeher. Können Roboter nicht vielleicht doch eine Seele haben? Wer weiß.

Warum Alquist nicht mit Helena interagiert, warum Ruben Reniers als »Kreatur« vollkommen schwarz gekleidet und stumm über die Bühne huscht, warum die Update-Aufmerksamkeit von gamut inc vor allem auf der Musik lag, die in synthetischen Klangschichten und -schleifen wummert, quietscht, rollt und drückt, aber leider ihre Geschichte vor allem durch schwer verständlichen, aber wunderschönen Gesang erzählt, bleibt ebenso unbeantwortet wie die Setzung der Unsterblichkeit als Menschheitstraum eingehender reflektiert wird.

Das Libretto von Frank Witzel verpasst aktuelle Debatten um Moral und ethischen Umgang mit künstlicher Intelligenz, die bspw. durch Serien wie *Westworld* oder Autor*innen wie Emma Braslavsky (*Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten*) angestoßen wurden. Statt

sich dem ästhetischen und emotionalen Miteinander von Mensch und Maschine zu widmen, das durch virtuelle Figuren wie Miquela Sousa und Miku Hatsune einen vorläufigen Höhepunkt erreicht hat, beharrt die Inszenierung auf einem konservativen Entweder-Oder. Nach 60 Minuten kehren alle in ihre Ausgangsposition zwischen die Scheiben zurück. Auf die nächsten 101 Jahre!

Svenja Reiner

F E S T I V A L

ECLAT

1.–6. Februar 2022,

Theaterhaus Stuttgart & Online

Keine Ideen, keine neue Perspektive. In Trond Reinholdtsens gleichnamiger Performance schweben Jennifer Torrence und Ellen Ugelvik als in Stofflaken gehüllte, geisterhafte Erscheinungen über die Bühne und halten einen Abgesang auf die prekäre Rolle des Künstlers im »interdisziplinären Zirkus«: »Wir haben keine Visionen, keine Alternative, keine Aura mehr zu verkaufen.« Dass diese Gegenwartsdiagnose nicht als Paradigma verstanden werden kann, beweist das ECLAT-Festival 2022 in seinen besten Momenten umso eindrucksvoller.

In einem überbordenden Programm durchmischt dieser Jahrgang routiniert zahlreiche Konzert- und Musiktheaterproduktionen zu einer ästhetisch diversen, inzwischen auf sechs Tage ausgedehnten Festivalwoche. Der Anspruch einer multiperspektivischen Auseinandersetzung mit dem Themenschwerpunkt Hybrid zieht sich künstlerisch und formal als roter Faden durch das Programm und die Präsentationsformate. Das bereits im Vorjahr eingeführte Streaming-Portal gehört auch diesmal zum umfangreichen Angebot und etabliert sich damit als fester Bestandteil des Festivalprofils. Dass die Begeisterung für das Live-Erlebnis gleichzeitig ungebrochen ist, belegen die zum

Teil restlos ausverkauften, bei hoher Kapazität gefüllten Säle des Theaterhauses. Wer an diesem Festivalwochenende alle Veranstaltungen besuchen wollte, wurde mit einer eng getakelten Konzertdichte konfrontiert, die heraus- und zeitweise überfordert – ein Umstand, welcher der Rezeption und Anerkennung der zahlreichen Uraufführungen in teils überlangen Programmen nicht immer zugutekommt.

Kurioserweise bringt das Abschlusskonzert *Black Macabre* am Sonntagabend diesen Gesamteindruck exemplarisch auf den Punkt. Hier verweben sich die selbstdefinierten Schwerpunkte des Festivals zum künstlerisch-politischen Statement: Drei Bands der experimentellen Metal-/Jazz-Szene aus Kiev, Minsk und Warschau werden dabei per synchronisierter Live-Schalte mit einer vierten Formation um den Initiator des Projekts Eugene Buldyk auf der Stuttgarter Bühne zum gemeinsamen Simultan-Konzert zusammengeschaltet. Was technisch bemerkenswert reibungslos realisiert wird, erschöpft sich inhaltlich umso schneller. Während die einzelnen Ensembles in kurzen Soli musikalische Höhepunkte aufleuchten lassen, verwischen im dominierenden Tutti aller Formationen schnell die Details und es bleibt vor allem ein Überfluss an Eindrücken zurück – weniger wäre hier oft mehr gewesen.

Überhaupt finden sich die Höhepunkte dieses Festivaljahrgangs vor allem zwischen massiven Ensemble- und Orchesterwerken bei den kleineren, kammermusikalischen Besetzungen: Ein Plädoyer für die Überforderung im positiven Sinne erlebt man im Konzert des jungen Stuttgarter Trios Pony Says. Die in enger Zusammenarbeit mit den US-amerikanischen Komponist*innen-Größen Jessie Marino und Steven Kazuo Takasugi entstandenen, jeweils halbstündigen Auftragswerke fügen sich trotz oder gerade auf Grund ihrer ästhetischen Kontraste zu einem kurzweiligen Programm zusammen. *The Ideal Hour/Collages with Tom* entfaltet einen Sog aus Text-, Bild- und Videoschnipseln. Flankiert von melancholischen Pop-Versatzstücken tritt Marino selbst als Speaker in den Mittelpunkt und dekliniert in einem unerschöpflichen

Sprachfluss einen nostalgisch anmutenden ›Roadtrip‹ durch. Als komplementäre Position verschränkt Takasugi in der Neufassung seiner *Die Klavierübung* die virtuoson Live-Aktionen des Trios mit Kaskaden gesampelter Doubles ihrer Instrumente zur brachialen ›Mensch-Maschine‹. Ähnlich gelungene klangliche Verschmelzungen werden gleich doppelt in der Beziehung zwischen Streichinstrumenten und Elektronik ausgelotet. Während im Programm *Zurück in die Zukunft* des Duos Weirich/Löffler die Kombination von (E-)Violine und einer eindrucksvollen Sammlung analoger Synthesizer im Mittelpunkt steht, ergibt sich bei *Alone Together* zwischen Uli Fussenegger und Yaron Deutsch eine vergleichbare Dynamik in der Wechselwirkung zwischen Kontrabass und E-Gitarre. In Eivind Buenes *Mixed Metaphors* für Violine und Minimoog nähern sich beide Instrumente in gegenseitiger Imitation an, um sich als Konsequenz zum neuen, gemeinsamen Klang zu verbinden. Anna Sowa kontrastiert in *smar II* E-Gitarre und präparierten Kontrabass mit mechanischen, elektronischen Klängen und nistet die Instrumente dabei buchstäblich in den Zwischenräumen des Zuspields ein.

In *Hypermind* werden diese Bezüge von der klanglichen in die theatrale Sphäre hinein erweitert: Das Team um Komponist Andreas Eduardo Frank und Regisseur Matthias Rebstock schickt die Neuen Vokalsolisten zusammen mit Schlagzeuger und Performer Miguel Ángel García Martín auf eine Expedition in den bunten Mikrokosmos der Pilze. Das Resultat ist ein opulent ausgestatteter, vor zahlreichen Ideen überschäumender Musiktheaterabend, der sich als intelligentes und humorvolles Plädoyer für das Verbinden, Verweben und Vernetzen und gegen das Singularisieren positioniert.

Auch die unvermeidbaren pandemischen Begleiterscheinungen fordern bis zum Schluss zur kurzfristigen Flexibilität heraus. So führt das Ensemble Musikfabrik Oscar Bianchis *Plenty for two* mit einem vorproduzierten Video des Kontrabass-Solisten auf; im Konzert *000-Intime* musiziert Performerin Liping Ting per Live-Schalte aus Taiwan zusammen mit Musikern des

ensemble mosaik; und durch den pandemiebedingten Ausfall des SWR Vokalensembles im SWR2 JetztMusik-Konzert stellen die Solist*innen des Abends kurzfristig ein nicht minder anregendes Ersatzprogramm auf die Beine.

Dennoch wird man am Ende dieser Festivalwoche das Gefühl nicht los, dass das Hybride in seinen zahlreichen Ausformungen als ubiquitäres künstlerisches Prinzip restlos auserzählt ist. Es bleibt zu hoffen, dass Reinholdtsens Geister perspektivisch unrecht behalten und das ECLAT-Festival auch zukünftig seinen beispiellosen Anspruch von ästhetischer Diversität bei gleichzeitiger Produktionsqualität aufrechterhält und fortsetzen kann.

Philipp Krebs



C D

Genevieve Murphy

I Don't Want To Be An Individual All On My Own

Unsounds

Eine Geburtstagsparty mit Luftschlangen und Konfetti. Die Ich-Erzählerin wird acht Jahre alt. Aber die Festlichkeiten haben etwas Unheimliches an sich. Nicht alles ist völlig in Ordnung. Mit anderen Worten: Diese Geburtstagsparty beginnt mit einer schrecklich cleveren Mischung aus zeitgenössischem Musiktheater-Sound, Lorenzo Senni-artiger Tanzmusik und dem Wahnsinn, den wir von Felix Kubin kennen. Aber keine Sorge, *I Don't Want To Be An Individual All On My Own* von Genevieve Murphy

ist kein beliebig zusammengestelltes Sammelalbum, sondern zweifellos das beste Album, das in den letzten Monaten erschienen ist; sowohl im Genre der komponierten Musik als auch aus der Perspektive von Pop und Avantgarde-Electronica.

Genevieve Murphy ist 1988 in Schottland geboren und studierte am Royal Conservatoire in Glasgow und am Birmingham Conservatoire, bevor sie am Koninklijk Conservatorium in Den Haag ihren Master-Abschluss in Komposition machte. Zur Zeit lebt und arbeitet sie in Amsterdam. In ihrer Arbeit lotet Murphy immer wieder die Grenzen zwischen komponierten Werken, Musik, Performance und anderen Kunstformen wie literarischen Lesungen aus.

I Don't Want To Be An Individual All On My Own geht auf ein früheres Werk zurück: *They Move Differently Here* für das Ensemble Offspring aus Sydney. Das Stück basiert auf einer Reihe von Therapiesitzungen zur Behandlung einer Arachnophobie. Murphy baut ein Spinnennetz aus Tonbändern, die durch offene Bandmaschinen liefen, um diese Aufnahmen abzuspielen.

Der Klang und das Visuelle stimmen überein, und so beschwören Murphys poetische Texte von Anfang an Bilder herauf. Man lässt sich von der manchmal etwas albernen Erzählerin mitreißen, die Texte vorträgt, die leicht zu verstehen, aber gleichzeitig ziemlich verstörend sind: »I have never gone into these bushes. I cannot trust them, but I'm being pulled into its darkness, a place that screams into an empty space. There's a man, sitting in the canopy of the bushes. He's holding a baby. Both man and baby are bald. No sign of bone structure in their faces.« Scheibchen eines Kopfes sozusagen, die einen Blick auf das erlauben, was sich in seinem Inneren abspielt. Das könnte ihr eigener Kopf sein, in dem Murphy das Gedächtnis, die Rolle der Fragmentierung oder die Färbung der Erinnerung im Laufe der Jahre untersucht, aber es könnte auch eine Zwangsstörung oder Autismus sein. Die Art und Weise, wie Menschen individuell mit Emotionen oder psychologischen Zuständen umgehen, wird mit

sardonischem Vergnügen und dem nötigen Humor auf den Seziertisch (und auf die Folterbank) gelegt.

Die Erinnerung, die sich aus den achtzehn Stücken der CD zusammensetzt, ist unvollständig. Die Hörer*innen erhalten lediglich einzelne Fragmente. Dies hätte die Party sein sollen, an die sich jeder erinnern würde. Was hätte da schon schiefgehen können? Murphy setzt die Hörer*innen auf eine Achterbahn und schleudert sie durch den Garten, in dem die Party stattfindet; Wortspiele, hörspielartige Effekte und großartige Popsongs ziehen vorbei. Bei jedem Hören scheint Murphy ein neues Licht auf diesen Tag zu werfen, als würde sie jedes Mal von neuem der Komplexität und Fremdartigkeit aller Menschen in ihrem Leben mit Neugier (und Angst) begegnen. Staunen, das ist das große Leitmotiv.

Ein anderes Thema dieser CD scheint zu sein, wie die Art und Weise, in der der Verstand Erlebnisse verarbeitet, die Erinnerung formt. Dieser Prozess spielt sich irgendwo zwischen zwei Polen ab, poliert und roh, offen und verschleiert, offensichtlich und verborgen – und irgendwo zwischen den Spice Girls und kunstvoll komponierter Musik und Improvisation. Mit einer Taschenlampe leuchtet Murphy das aus, was sich in Ecken und Winkeln hatte verstecken können, auf im Morgentau glitzernde Spinnweben, hinter denen sich neblige Erinnerungen verbergen. Aber diese waren nie wirklich weg, und sie waren nie unheimlich. Stärker noch: Das Zuckerstangenrosa und die zuckersüßen Effekte geben dem Jetzt seine ganze Farbe.

Bei dieser Achterbahnfahrt durch Murphys Kopf, ihre Gedanken, Erinnerungen, Emotionen und Reaktionen sitzen die Hörer*innen im ersten Wagen, und so kann es nicht ausbleiben, dass diese Farbexplosion auf sie abfärbt und sie in ihren eigenen mysteriösen Mahlstrom eintauchen. Murphys Sprechstimme führt sie dorthin und lässt sie verstehen – spätestens nach mehrfachem Hören – dass es bei *I Don't Want To Be An Individual All On My Own* gar nicht um sie geht, sondern um

die Erinnerungen der Hörer*innen selbst und das, was sie daraus gemacht haben – ihr eigenes Leben, damals und heute.

In diesem Erkennen und Anerkennen liegt die Empathie, als der zutiefst menschliche Kern dieser achtzehn Stücke. Eine der besten Möglichkeiten, anderen Menschen zu begegnen, ist durch Musik. Und in diesem Sinne ist *I Don't Want To Be An Individual All On My Own* eine der brilliantesten Begegnungen der letzten Jahre.

Sven Schlijper-Karssenberg

Aus dem Niederländischen übersetzt von
Michael Steffens

F E S T I V A L

CTM Festival, Part 1

19. Januar – 6. Februar 2022, Berlin

Das Thema des diesjährigen CTM-Festivals ist geschickt gewählt: Mit »Kontakt« rührt man in diesen Zeiten an einem wunden Punkt. Gleichzeitig lässt das Motto Spielraum für eine Vielzahl von Herangehensweisen – von interdisziplinärer Zusammenarbeit bis hin zu unmittelbarer seelischer oder körperlicher Berührung. Unter der Annahme, dass künstlerische Praktiken durch die Pandemie eine essenzielle Verunsicherung erfahren haben, lautet die Frage: Wie können wir produktive Möglichkeitsräume für Austausch und Resonanz zurückgewinnen, stärken und neu denken?

Im ersten Teil des Festivals (der zweite folgt am 24.–29. Mai) war es vor allem die Ausstellung *Vernetzte Entfremdung*, die den Faden aufnahm und Möglichkeiten künstlerischer Zusammenarbeit unter Coronabedingungen auslotete. Die sechs Folgen der Videoreihe *Jump Cut*, konzipiert von Dana Gingras und ihrer »Multimedia Dance Company« Animals of Distinction, stellten jede für sich ein Experiment im Austausch unterschiedlicher Tänzer*-, Video-künstler*- und Musiker*innen dar. Sie waren aber auch als Zeichen der Selbstversicherung

in Zeiten erzwungener Isolation zu verstehen. Publikumsliebbling blieb die mit prominenten US-Dragqueens besetzte Folge *Them*, eine anarchische Hymne an queere Lebensentwürfe, für die Peaches den Soundtrack lieferte.

Die Empowerment-Saga in Wackel-Optik stach auch deshalb aus dem Rest der im Kunstquartier Bethanien präsentierten Arbeiten hervor, weil die Macher*innen ganz offensichtlich keinerlei Lust verspürten, sich vom Virus an den Computer drängen zu lassen. Die anderen, mit professioneller Software gestalteten Positionen, so visuell und klanglich beeindruckend sie auch waren, umgab nicht selten der melancholische Nimbus des stillen Kämmerleins. Selbst bei Ale Hop, die in ihrer audiovisuellen Installation *Why Is It They Say A City Like Any City?* das Klangmaterial von 13 Musiker*innen verknüpfte, verpuffte die kollektive Energie in den Fängen einer künstlichen Intelligenz, die die visuelle Ebene zum Möbiusband mit Bildschirmschoner-Appeal herunterrechnete.

Nach Kontakt suchten offenbar auch die Überlebenden einer Klimakatastrophe, wie sie die Gruppe *Fronte Vacuo* in der Performance *Humane Methods [ΣXHALE]* vorwegnahm. Die Bestuhlung im Radialsystem lief Richtung Bühne in drei »Gewächshäuser« aus, in denen sich das Publikum, rote Stoffmützen auf dem Kopf, in Sicherheit wiegte – eine Mitternachtsmesse der Gartenzwerge. Was drum herum passierte, war nicht immer klar: Die in dürrtigen Kutten gekleideten Anhänger*innen des postapokalyptischen Kultes suhlten sich auf der Suche nach Essbarem in Erde und kamen sich gegenseitig in die Quere. Hatte man auf stärkere Interaktion mit dem Publikum gesetzt? Selbst jene Zuschauerin, die dreimal artig die von einer bleichen Adeptin präsentierten Erdkrumen bestaunte wie die Mutter den Sandkuchen ihres Kindes, verlor irgendwann die Lust an dem so spannungs- wie richtungslosen Schauspiel.

Im Gegensatz dazu erfreute sich die Klanginstallation *Modular Organ System* von Phillip Sollmann und Konrad Sprenger einhelliger

Beliebtheit. Die beiden hatten das Pfeifenwerk der Orgel gleichsam von der Vertikalen in die Horizontale gewendet und über die 800 qm große Betonhalle des Silent Green verteilt. Am Eingang hieß ein von gleißendem Licht- und Kunstnebel umspielter Hornlautsprecher willkommen, drinnen gab es dann »Register« unterschiedlichster Form und Materialität zu bestaunen, die alle zu einem mächtigen Drone beisteuerten. Neben den klassischen Pfeifen schälten sich aufgebockte Riesenzähne eines Urmonsters, kreisende Megafone und übergroße EarPods aus dem Dunkel heraus. Mit ihren Masken und Wintermänteln glichen die zwischen den Objekten umherschreitenden Besucher*innen Mönchen in der Wandelhalle. Doch die erhabene Stimmung endete da, wo die persönliche Neugier überwog: Auf der Suche nach den Quellen des allgegenwärtigen Klangs legte man das Ohr an die Schalltrichter, suchte mit den Händen die Luftströme zu erfühlen. Nachdem sie zwei Jahre zum Gefahrenträger stigmatisiert worden war, wurde die Luftsäule hier in all ihrem Zauber rehabilitiert.

Während das Gedärm aus Schläuchen und Kabeln im *Modular Organ System* eigenen Schauwert besaß, lieferte die Klanginstallation *Incantations* von Andrius Arutiunian Schönheit im klassischen Sinn – verbunden mit einer gehörigen Portion Mystik. Sein Werk bezog sich auf armenische Zaubersprüche und Beschwörungsformeln des 19. Jahrhunderts, die im digital überarbeiteten Sirengesang des litauischen Frauenkollektivs Melos durch die vernebelte Kuppelhalle drangen. In deren Zentrum schwebte, rätselhaft wie die Stele aus *Odyssee im Weltraum*, eine sechs Meter lange Messingzunge, eine Mischung aus Donnerblech und Fallbeil mit eigentümlichem Obertonspektrum, dessen Frequenzen auf die Ohren drückten und gleißend unter die Hirnrinde krochen.

Unklar war, wie es *Keys Only*, ein Konzert des ensemble mosaik, in das Festivalprogramm geschafft hatte. Reichte es, dass alle Werke ausschließlich für Synthesizer komponiert waren? Während der andere lokale Partner Singuhr bei der Realisierung des *Modular Organ Systems*

mit clubtauglicher Inszenierung Konzessionen an den Geschmack der Festivalbesucher*innen gemacht hatte, wirkte *Keys Only* wie das übliche Neue-Musik-Kaffeekränzchen, bei dem sich die Berliner Szene die Klinke in die Hand gab. Einzig die Uraufführung von Maximilian Marcolls *Canone Monodico a 5* für einen von fünf Performern kontrollierten Sägezahn-Generator riss vorübergehend aus dem Dämmer Schlaf, denn was in der Höhe wie ein kaputter Dudelsack klang, entwickelte in den Tiefen herrlich Groove. Zudem ließ sich das neue Stück aus Marcolls Interlock-Reihe, in der er einem Idealmodell kollektiven Arbeitens nachspürt, durchaus als Beitrag zur festivalweiten Auseinandersetzung mit Kontaktarten verstehen.

Fabian Schwinger



LP & DIGITAL

Marc Matter Could Change Futura Resistenza

Seit der Jahrtausendwende ist eine neue Welle der Lautpoesie aufgeschwappt: Künstler*innen arbeiten mit neuen Medientechnologien und bauen aus Computerstimmen, Algorithmen oder dem Internet neue Tools für die Dichtung. Neben Texten, Performances oder Code entsteht dabei auch digitale Audiopoesie. In diesem Metier bewegt sich der Hamburger Künstler Marc Matter.

Er interessiert sich für Sprache und deren Klang, Materialität und Medialität. Sein Stück

Proporz schockt Dialog – Schlagzeilenmutationen, 2021 entstanden für SWR2, basiert auf Fragmenten aus deutschsprachigen Zeitungsnachrichten, die vom SWR Vokalensemble eingesprochen und von Matter neu zusammengesetzt wurden. Der ursprüngliche Sinngehalt der ›harten Fakten‹ weicht einem assoziativen Spiel mit Bedeutung und einer Freude am Sound der Sprache.

Hier knüpft *Could Change* an. Marc Matter sampelte dafür kurze Headlines von Online-News (in diesem Fall auf Englisch) und ließ sie von einem Text-to-Speech-Programm, also einer synthetischen Stimme, ein-→sprechen. Diese kurzen Schnipsel (ob die Nachrichten weltbedeutend oder trivial sind, entnehmen wir ihnen genauso wenig wie konkrete Namen oder Orte) lässt Marc Matter in Loops laufen. Jeder kleine Loop besteht aus zwei Stimm-Schnipseln, je aus einer anderen Schlagzeile. Ein Algorithmus (Programmierung: Florian Zeeh) platziert die Schnitte vom einen zum zweiten Sample zu einem jeweils leicht versetzten Zeitpunkt im Loop – ein algorithmisches Cut-Up-Verfahren, digitale Beatpoesie. Dabei laufen die einzelnen Sprachspuren jeweils graduell weiter. Da jeder Loop auf die Millisekunde gleich lang ist, rutscht ein Wort allmählich aus dem Timeframe heraus, während sich ein anderes Phonem langsam vom Beginn, vom Ende oder auch aus der Mitte des Loops einklinkt und Platz beansprucht.

Could Change ist hier Programm. Monoton mutiert die nicht-binär wirkende Stimme auf in-Ableton-gestopten 92 BPM vor sich hin. Keine Wiederholung ist die selbe – ähnlich wie in Steve Reichs *Come Out* verschleifen die Phoneme allmählich und verschmieren an den Schnittstellen. So entstehen digitale Klangartefakte, wie wir sie von älteren synthetischen Stimmen kennen, wenn sie halbe Silben verschlucken oder den Anschluss von einem Vokal zum nächsten Frikativ nicht so ganz geschmeidig schaffen. Das schafft viel Spielraum zur semantischen Interpretation. Beim Selbstversuch einer Transkription konnte ich aus den 24 Minuten Laufzeit des Stücks 73 Zeilen

›verstehen«. Eine Auswahl in chronologischer Reihenfolge: *moves on – brings back / moves on – things back / moves a click could chain back*; wenig später: *that's a click could change / *digitales Klick-Artefakt* that's a click could change / answer click could chains*; oder: *answer ignores / answer drop noise / and the art world horse*.

Ein Schnitt von wenigen Millisekunden kann darüber entscheiden, ob zwei Silben etwa nach ›answer‹ oder ›and the art‹ klingen. Man kann großen Spaß haben mit diesen Phantom Words – so beschreibt die Musikpsychologin Diana Deutsch das Phänomen, dass wir Worte in Silben hineinhören, die so gar nicht gesagt werden. Marc Matter zeigt am Beispiel ihres Klangs, wie fragil und subjektiv die Sprache ist. Der Wortkorpus aus Nachrichtentexten und die digitale Vortragsstimme erinnern daran, dass auch scheinbar sachliche Nachrichten im Internet höchst individuell verarbeitet werden. Man hört das, was man glauben will. Zum Glück sind es keine Fake News, dass *Could Change* ein musikalisches Stück ist. Die stoischen Loops werden durch das digitale Rubato groovig, die Wiederholung offenbart melodische Strukturen in der Stimme und in ihren tiefen Lagen drückt ein satter Bass.

Friedemann Dupelius

Stücken in Konzertprogrammen vertreten. Über die Jahre hinweg entstand so eine ganze Reihe von mittelgroß besetzten Kammermusikwerken. Diesen stehen Stücke für Faint Noise zur Seite, das zweite Ensembleprojekt Malin Bångs. In diesem Trio spielt sie zusammen mit der Geigerin Karin Hellqvist und Anna Petrini, die als Blockflötistin unter anderem Paetzold-Bassflöten spielt, ein Instrument, für das Malin Bång einige der interessantesten Stücke der letzten Jahre geschrieben hat.

Als Frucht dieser Kollaborationen ist in den letzten Jahren eine Reihe kleiner besetzter Stücke Bångs auf verschiedenen CD-Kompilationen erschienen – und seit 2018 liegt beim Label NEOS zudem eine Portrait-CD mit Kammermusik vor, die zusammen mit den Curious Chamber Players entstand. Dass Malin Bång sich aber auch jenseits dieser langjährigen Arbeitsbeziehungen längst als international erfolgreiche Komponistin etabliert hat, dokumentiert nun ihre ebenfalls bei NEOS erschienene neue, äußerst hörenswerte CD mit dem nüchternen Titel *Works for Orchestra*. Diese vereint vier Stücke, die zwischen 2012 und 2018 zur Uraufführung kamen und in denen sie sich der großen Besetzung ebenso widmet wie der großen Form – und hier zu äußerst originellen Lösungen kommt. Es sind durchweg Konzertschnitte, die, als Rundfunkproduktionen entstanden, auf technisch hohem Niveau sind und die einen Bogen schlagen von dem groß besetzten Ensemblestück *irimi*, uraufgeführt und eingespielt vom Klangforum Wien unter der Leitung von Enno Poppe, über das 2014 entstandene, vom Sinfonieorchester des WDR unter Ilan Volkov eingespielte *avgår, pågåår* hin zu *ripost* und *splinters of ebullient rebellion*. Die beiden letztgenannten Stücke sind jeweils in Mitschnitten der Uraufführung durch das SWR Symphonieorchester zu hören, die, im Falle von *ripost*, mit den Solisten Uli Fussenegger (Kontrabass) und Jonny Axelsson (Schlagzeug) unter der Leitung von Peter Rundel, im Fall von *splinters of ebullient rebellion* bei den Donaueschinger Musiktagen 2018 mit Pascal Rophé am Pult stattfanden.

C D

Malin Bång

Works for Orchestra

NEOS

Malin Bång zählt zu jenen Komponist*innen, deren künstlerische Entwicklung eng verbunden ist mit der Arbeit in, für und mit einem festen Ensemble. In ihrem Fall sind es insbesondere die bereits 2003 in Stockholm gegründeten Curious Chamber Players. Bång ist als Objekt- und Elektronikspielerin Gründungsmitglied, gehört zum künstlerischen Leitungsteam und war von Anfang an mit eigenen

Allen vier Stücken ist eine geräuschhafte Klanglichkeit eigen, die sich des Ordinarios nur in Extremlagen bedient und »konkrete« Instrumentalklänge verschiedentlich mit solchen mikrophonierten Objekten kombiniert, darunter verschiedene Metall- und Plastikrohre oder auch eine mechanische Schreibmaschine. Innerhalb dieses Rahmens zeichnet sich Bångs Musik durch ein breites, fein ausgehörtes und nuanciertes Spektrum unterschiedlichster Farb- und Ausdruckswerte aus, von intimen, zerbrechlichen Momenten bis hin zu kraftvollen Ausbrüchen, in denen sie die orchestralen Massenklänge klug einzusetzen weiß.

Die eigentliche Qualität der Orchesterstücke ist jedoch eine andere. Zur Genese der musikalischen Form bedient sich die Komponistin außermusikalischer Quellen. So hat sie sich in *irimi* durch die japanische Kampfkunst Aikidō inspirieren lassen, deren Bewegungsformen und Abläufe die musikalische Gestik ebenso angeregt haben, wie Bång zugleich versucht hat, hieraus die Art abzuleiten, in der die Musiker*innen reibend, klopfend, schabend und schlagend ihre Instrumente behandeln, um Klänge hervorzubringen. Dem Orchesterstück *avgår, pågår*, was in diesem Zusammenhang ins Deutsche übersetzt soviel wie »abfahren, fortfahren« bedeutet, liegt ein Spaziergang durch Bångs Heimatstadt Göteborg mit ihren verschiedenen akustischen Landschaften zu Grunde, *ripost* ist durch das »Hörerlebnis Wagenburgtunnel« in Stuttgart, der Heimat des Widmungsträgers Helmut Lachenmann inspiriert. Im direkten Hörerleben werden diese außermusikalischen Ebenen nicht erfahrbar – und müssen es auch nicht. Doch gelingt es auf diesem Wege, schlüssige Klangdramaturgien zu gestalten, die ein, speziell bei Wiederholung, zunehmend fesselndes Hörerleben ermöglichen und zugleich schlüssige Entwürfe für die Form des Orchesterstück anbieten.

Nochmals anders gestaltet sich dies bei *splinters of ebullient rebellion*. Das Stück reflektiert die Möglichkeiten individueller Einflussnahme bei und Rebellion gegen politische Missstände – und sei es zumindest in Form kleiner

»Handlungssplitter«. Hierzu semantisiert Bång das musikalische Material. So erheben die Orchestermitglieder im buchstäblichen Sinne die Stimme und treten in der Rolle des sich zu Wort meldenden Individuums, damit als Zeichen hierfür, innerhalb der Stücke auf. Zudem werden Lieder, die für den Kampf um Freiheit und Menschenrechte stehen, in Fragmenten zitiert und als zentrales musikalisches Element ist der Klang einer mechanischen Schreibmaschine zu hören. Somit werden Klänge mit hoher Symbolkraft für Widerstandsbewegungen insgesamt wie für die Widerstandskraft des einzelnen Wortes im speziellen nicht nur benutzt, sondern darüber hinaus auch erfahrbar gemacht als Zeichen für eine konkrete, außermusikalische Thematik. Die Art und Weise wie dies geschieht, inszeniert die Wirkungsmacht des Wortes, der sich erhebenden Stimme, jedoch auf spezielle Weise. Zwar weiß Bång auch in diesem Stück den großen Orchesterklang zu bedienen, letztlich wird durch die Art der Komposition jedoch Rebellion als leise, subtil, wenn auch nicht minder subversiv und wirksam inszeniert. Und so ist *splinters of ebullient rebellion* beides: ein formal schlüssiges Orchesterwerk von 20 Minuten Länge und zugleich ein hörend erfahrbares Nachdenken über politisches Handeln.

Sebastian Hanusa

K O N Z E R T R E I H E

Julius Eastman – Minimal Music

Februar/März 2022, Lenbachhaus
München

Es entspricht gerade sehr dem Zeitgeist, das Werk von Julius Eastman wieder zu entdecken. Und die Reihe im Münchner Lenbachhaus, mit der nun im Februar und im März 2022 die Musik des früh verstorbenen US-Amerikaners aufgeführt wurde, ist dabei sicherlich nicht die erste. Mit »Minimal Music« hat man die Konzert-

reihe überschrieben – ebenfalls sehr zeitgeistig. Das kennen auch die, die sich mit Neuer Musik eher weniger beschäftigen, aus dem Techno, besser der elektronischen Tanzmusik. Zu dieser Anbietung Eastmans an den aktuellen Zeitgeist muss man aber jetzt weder in Opposition gehen, noch muss man sie feiern. Denn sie ist für die Betrachtung der Musik Eastmans schlicht nicht sonderlich relevant. Denn mit den kühl berechneten Ekstasen der üblichen Minimalisten (klassisch oder elektronisch) hat die Musik von Julius Eastman recht wenig zu tun. Eastmans Musik ist viel wilder, viel eruptiver, viel kantiger.

Seine Stücke sind mehr organische denn strukturelle Gebilde. Die Struktur tritt in den Hintergrund, lässt Platz für Energie und für musikalische Sensationen. Diese sind dann harmonisch gesehen oft äußerst minimal. Aber in dem Effekt, den Eastman ihnen gibt, auf maximale Wirkmacht ausgelegt. Besonders in den Stücken für vier Klaviere aus den späten Siebzigerjahren zeigt sich das. In *Gay Guerilla*. Oder besonders exemplarisch in *Evil Nigger* von 1979. Schon in den Betitelungen zeigt Eastman bewusst Rassismus oder Homophobie auf. Musikalisch ist *Evil Nigger* dann ein 20-minütiger Tremolo-Dauerbeschuss, dröhnend und hämmernd wie ein Death-Metal-Schlagzeug für vier Klaviere. Das Schweizer Kukuruz Quartet spielt das im Kunstbau des Lenbachhauses (am 11. und 12. März) mit dem sichtbaren Wissen um die völlig abgedrehte Wahnwitzigkeit dieses Stückes. Konzentriert, aber mit Wucht. Duri Collenberg steht teilweise auf, um die Bass-Cluster noch stärker in die Klaviatur zu schlagen, Simone Keller headbangt. Nach circa einhalb Minuten ruft Philip Bartels das erste Mal über den allgemeinen Krach hinweg ein Kommando an seine Kolleg*innen: »1-2-3-4«, zählt er ein und alle finden sich in reinstem d-Moll. Sieben Töne, D-A-B-F-G-A-D. Absteigend. Was für ein Effekt. Wie gnadenlos einfach. *Evil Nigger* ist innerhalb der Werke, die zur Eastman-Reihe im Lenbachhaus präsentiert werden, das radikalste. Wie ein Zwei-Minuten-Punksong, bloß zehn Mal so lang. Aber mit der-

selben Wucht. Die Musiker*innen der Münchner Philharmoniker, die die Reihe am 8. Februar mit dem 70-minütigen *Feminine* von 1974 eröffnet hatten, wirkten dagegen noch ganz gesittet. Das Stück – nur spärlich ausnotiert – gibt seinen Interpret*innen dadurch nur umso größeren Raum. Die Musiker*innen entschieden sich für eine Besetzung aus Klavier, Streichern, Bläsern und Schlagwerk. Am ehesten sind hier noch Anleihen an den Minimal zu finden, eher Terry Riley als Philip Glass. Denn auch das hier klingt schon mehr nach Wucherungen, nach Anarchie, ja nach Anti-Struktur. Doch das Stück trägt zunächst fast eine Stunde lang durch ein schillerndes Vier-Ton-Thema am Vibraphon. Aber dann kommt ein Knaller, der sich dann im Laufe der weiteren Konzerte als so Eastman-typisch erweisen soll: Posaune und Klavier donnern im Bass als wären sie reinsten Drone. Sunn O))) lassen grüßen.

Wie wichtig die zeitgenössischen Erfindungen der Popmusik für Eastman waren, zeigt sich schon stärker im zweiten Konzert am 5. März. Das Münchener Kammerorchester spielt – nach dem kontemplativen Atmosphäre-Experiment *Buddah* und dem *Prelude to the Holy Presence of Joan d'Arc* – das Stück *The Holy Presence of Joan d'Arc*. Stilprägend dafür sind zehn Celli, die laut und dröhnend ein Motiv aus Patti Smiths *Rock 'n' Roll Nigger* spielen. Darüber schichtet sich fugenartig und choralreferenziell allerhand Tonmaterial. Doch etwas wird hier (genauso wie in Sofia Jernbergs Gesang im vorangegangenen a-cappella-Prelude) deutlich: Energie ist wichtiger als Kunstfertigkeit.

Und damit schlägt Eastman eine Brücke zur Popmusik, die in der Neuen und der zeitgenössischen Musik ihresgleichen sucht. Denn komponierte, »ernste« Musik hat eigentlich eine beinahe unüberwindbare Schranke zur Popmusik. Spielt man solche Musik mit Popimpetus, also mit klarem, knallendem Metrum, Four-to-the-Floor, wirkt sie oft verloren, ja steril. Eastman aber hat ein untrügliches Gespür dafür, was Pop oder besser noch Punk mit seiner musikalischen Einfachheit, aber aggressiven energetischen Pointierung will: seine Hörer*innen

beinahe körperlich treffen. Durch Reduzierung des Tonmaterials und die scharfkantige dynamische Präzision dieser Stellen erzielt Eastman ganz ohne Schlagzeug oder verzerrte Gitarren genau diesen Effekt. Eastman hat aber auch das geistige Provokationspotenzial und die radikale Subjektivität des Punkrock für sich als Schwarzen und schwulen Künstler begriffen: Julius is a punkrocker und Stücke wie *Evil Nigger* und *Gay Guerilla* sind thematisch wie inhaltlich der beste Beweis dafür.

Rita Argauer



B U C H

**Christian Marclay &
Steve Beresford**
Call and Response
Siglio Press

Als am 23. März in Großbritannien der Lockdown begann, machte Christian Marclay es sich zur Gewohnheit, jeden Tag einen Spaziergang durch die unheimlichen, menschenleeren Straßen im Zentrum Londons zu unternehmen. Am 11. April schickte er seinem Freund, dem Komponisten und Improvisator Steve Beresford, ein Foto eines Eisentors, das er bei einem dieser Spaziergänge gemacht hatte – zehn vertikale Stäbe, die mit einer scheinbar zufälligen Anordnung von weißen Kugeln verziert waren – zusammen mit der Frage: »Wie würde sich das auf dem Klavier anhören?« Innerhalb weniger Stunden lieferte Beresford eine Antwort in Form einer kurzen, improvisierten Aufnahme. In den

folgenden Wochen setzten sie diesen Austausch von Bildern und Klängen fort; *Call and Response* versammelt zwanzig von Marclays Fotografien und Beresfords handschriftlichen Transkriptionen seiner Improvisationen.

Da es während des Lockdowns keine Konzerte gab, bestand alles aus Texturen, und Texturen sind viel schwieriger aufzuzeichnen. Doch hier sind sie, und die Erinnerung an diese Zeit stellt sich unmittelbar wieder ein. Aus gesundheitlichen Gründen konnte ich es nicht wagen, die Stadt unter Lockdown-Bedingungen selbst zu erkunden (stattdessen habe ich der seltsamen Geräuschkulisse von meinem Fenster aus zugehört), aber ich kenne die Architektur und die Beschilderung und die Qualität des Lichts an diesen wolkenlosen Frühlingstagen, die Marclays Fotografien einfangen. Als ich das Buch zum ersten Mal durchblätterte, war ich überrascht, wie sehr sie mich bewegten. Vermutlich stehen wir am Anfang einer Welle von Kunst und Musik, die sich mit der Pandemie beschäftigt, und es zeichnet sich bereits ab, welche Themen immer wieder auftauchen werden: Dislokation, seltsame Zeitlichkeiten, das Persönliche und das Häusliche, Isolation und Verbundenheit, das Triviale und das Tiefgründige.

All dies findet sich in Marclays Bildern wieder, die Tore und Zäune, Fensterläden vor den Schaufenstern von Geschäften, einen verlassenen Spielplatz, das Regenbogen-Logo des National Health Service und eilig gedruckte Schilder mit der Aufschrift »Dieses Gebäude ist geschlossen« oder mit Deliveroo-Infos zeigen. Zwei Bilder stammen von Schulen: Eines zeigt das Fenster eines Grundschulklassenzimmers, an dessen Innenseite noch Zeichnungen, Zettel und Namensschilder für die Kinder kleben, die nicht da waren, um sie zu sehen (dieses Foto wurde am 16. Mai aufgenommen); das andere, das letzte in der Serie, zeigt ein Schultor samt einer Desinfektionspumpe für die Hände und einer »Stop the spread«-Anschlagtafel. Dieses Foto wurde am 6. Juli aufgenommen, mehr als eine Woche nachdem die ersten Beschränkungen in Großbritannien wieder aufgehoben wurden. Die Bilder werden in chronologischer

Reihenfolge präsentiert, was eine weitere Bedeutungsebene hinzufügt, da man so an ihnen das Vergehen einer sich nicht verändernden Zeit ablesen kann.

Beresfords Kompositionen sind meist langsam, in halben und ganzen Notenwerten geschrieben, oft mit langen Pausen. Die erste transkribiert einfach die Anordnung der weißen Kugeln auf dem Tor in einen zehn Noten umfassendem Choral in G-Dur. Die meisten der Kompositionen funktionieren auf diese Weise: Beresford liest die Bilder von links nach rechts und ordnet bestimmten Merkmalen Tonhöhen und Rhythmen zu. Während die erste Komposition ein gleichmäßiges tonales und rhythmisches Raster ausbildet, erlaubt Beresford den nachfolgenden Transkriptionen, detaillierter (und damit weniger vorhersehbar) zu werden und die vertikale und horizontale Komposition des Bildes präziser auf die Tastatur zu übertragen. Sie zu spielen – und man muss sie spielen, um das Buch in vollem Umfang zu erleben – ist eine seltsame Erfahrung. Jedes Stück hat eine miniaturhafte, mysteriöse Form (ich fühlte mich ein wenig an Kurtágs *Játékok* erinnert), aber von Augenblick zu Augenblick ist nur sehr wenig vorhersehbar. Die Hände werden in seltsame und unerwartete Formen gezogen, die Zeit wird zu einer kontinuierlichen Gegenwart gedehnt. Der Zusammenhang einzelner Linien und atmosphärische Kontinuitäten werden bedeutungslos: Auf einen sechsstimmigen Akkord kann eine einzige Note folgen; die Harmonien vermischen endlos Süßes mit Saurem; es können riesige Registersprünge stattfinden. Was zum Vorschein kommt, wenn man die gesamte Serie durchspielt, ist eine Poetik der Disjunktion, eine Art kreatives Scheitern bei dem Versuch, Dinge zu verbinden und ein Ganzes aus ihnen zu formen, ein Scheitern, das paradoxerweise durch ein mechanistisches Mittel – die dogmatische Transkription – artikuliert wird, das dazu dient, die Ausdrucksweise eines Künstlers mit der eines anderen zu »verdrahten«.

Doch je weiter die Serie fortschreitet, desto unklarer wird, in welcher Beziehung Bild und Musik zueinanderstehen. Ein dichtes Muster

aus farbigen Diagonalen auf dem Fenster eines Cafés wird zu vertikalen Cluster-Akkorden. Ein Regenbogen auf den Fensterscheiben der Schule auf dem Foto vom 16. Mai inspiriert zu auf- und absteigenden Arpeggien. Der Anblick des Tors auf dem zweiten Schulfoto wird in Achtelnoten in mäßigem Tempo eingefangen, die keinen offensichtlichen Bezug zum Bild haben. Mit dem Fortschreiten des Projekts entwickelte sich die Beziehung zwischen Musik und Fotos weiter; als die Notwendigkeit des Projekts abnahm, schwächte sich auch die starke Kohärenz ab, mit der es begann. *Call and Response* ist ein Dokument der Beschränkung: Marclay selbst merkt an, dass »[A]lle meine Bilder irgendeine Art von Eingrenzung zeigen: Tore, Zäune, Fenster, geschlossene und zugenagelte Schau Fenster«. Beresfords Kompositionen beruhen ebenfalls auf einem eingeschränkten Transkriptionsprozess, bei dem die Konturen eines Fotos in eine musikalische Notation übertragen werden. Es ist daher nur folgerichtig, dass das Projekt gerade dann zu Ende ging, als es begann, diese Grenzen zu überschreiten.

Tim Rutherford-Johnson

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

L O N G P L A Y

Klangwechsel

John Cage, *ORGAN²/ASLSP* –

As SLOW as Possible

5. Februar 2022, Halberstadt

Es ist ein interessantes Gedankenspiel: Wie weit kann man es mit der Tempoangabe *as slow as possible*, also »so langsam wie möglich« treiben?

639 Jahre – zumindest ist das die Antwort des transepochnalen John Cage-Orgelstück-Konzepts *ORGAN²/ASLSP – As SLOW as Possible*, das seit 2001 und bis 2640 in der Sankt-Buchardi-Kirche im Harzer Städtchen Halberstadt auf der eigens für das Stück angefertigten Orgel erklingen soll

und alle paar Jahre zum Tonwechsel weltweite Cage-Enthusiast*innen sowie einen bemerkenswerten medialen Rummel anlockt.

Am 5. Februar 2022 fand der anstehende Tonwechsel statt. Ein besonders ruhiger diesmal, nicht nur wegen der pandemiebedingt wenigen Zuschauer*innen im Kirchenraum, sondern auch der musikalische Wechsel selbst vollzog sich subtil: von 7 klingenden Tönen wurde lediglich ein Gis entnommen. Andächtig wurde noch einmal den letzten 5 Minuten des alten Tons gelauscht, dann schraubte die Musikwissenschaftlerin und Mit-Initiatorin des Projekts Ute Schatz-Laurenze die Gis-Pfeife aus dem Holzrahmen der Orgel heraus. Im ersten Moment unterscheidet sich der neue Klang nur kaum merklich, doch ändert er dennoch die Atmosphäre des Raums, die sich hier nun für die nächsten 17 Monate ausbreiten wird.

Das Publikum ist bei der Prozedur in zwei Bereiche aufgeteilt, den begehrten Teil der Kirche, in dem die Orgel zu sehen ist, und der neben dem beachtlich großen Presseandrang für diejenigen vorgesehen ist, die bereit sind stattliche 200 € für Tickets im Sichtfeld der Orgel zu zahlen. Der restliche Kirchenraum, in dem man den Klang nur hören kann, ist kostenlos für alle anderen offen, die nach *dem first come first serve*-Prinzip rechtzeitig in der Kirche erscheinen.

Nach wenigen stillen Minuten des Zuhörens erschallt Applaus, die Abtrennung wird aufgehoben und nun können alle die Orgel und die gesamte Kirche begutachten.

Die Buchardi-Kirche ist klein und unmöbliert, man merkt ihre bewegte Geschichte an: Seit ihrer Erbauung 1050 als Zisterzienserkloster, wurde sie zwischenzeitlich als Scheune, Lager- und Schnapsbrennerei und sogar als Schweinestall genutzt.

John Cage hatte das Stück, trotz seines sprechenden Titels nicht selbst für den Zeitraum von 639 Jahren konzipiert, sondern in seinen Fassungen für Klavier (1985) und für Orgel (1987) den Performer*innen freigestellt, das Tempo selbst zu wählen. Fünf Jahre nach Cages Tod wurde 1997 bei einem Orgelsymposium in

Trossingen über eben jenes Konzept des »as slow as possible« debattiert und schließlich das Projekt ins Leben gerufen, bei dem das Stück an die Lebensdauer einer Orgel angepasst wird. Die Zahl 639 wird rückwirkend vom Projektstart im Jahr 2000 gerechnet und bezieht sich auf die Vollendung der gotischen Faber-Orgel im Halberstädter Dom im Jahr 1361, der größten Orgel jener Zeit und der ersten Kirchenorgel mit 12-töniger Klaviatur.

Das Konzept mit seinem idealistischen Vertrauen in die weite Zukunft ist in vielerlei Hinsicht utopisch und wirft eine Reihe von Fragen auf, mit denen sich auch andere Bereiche der Zukunftsforschung beschäftigen. Wie kann ein komplexer Informationstransfer – wie etwa über die Gefahren der Lagerung von Atommüll – an weit in der Zukunft liegenden Generationen geplant werden? Wie wird die Welt im Jahr 2640 aussehen? Werden Klimawandel, Krieg und sozio-politische Entwicklungen überwiegen und die Topografie der deutschen Städte beeinträchtigen? Wird das gesamte Projekt physisch bestehen bleiben oder bald gänzlich in digitale Sphären abwandern? Wie wird sich das gesellschaftliche Kunstverständnis entwickeln und wird dieses transepoche Projekt eine nachhaltige Verbindung zur bestehenden Zeit schaffen? Wird sich John Cage in die Reihe an Komponist*innen wie Hildegard von Bingen, Guillaume Dufay oder Walther von der Vogelweide einreihen, an die wir uns heute noch erinnern? Wie wirkt sich die drastische Entschleunigung auf das Hören und das ästhetische Verständnis von Musik aus?

Das Cage-Orgelstück ist nicht das einzige transepoche Kunstprojekt, das sich mit verschiedenen Facetten von Zeitlichkeit beschäftigt. Beim Klangwechsel gab es etwa eine live-Schalte zur Tropfsteinmaschine von Bogomir Ecker in der Hamburger Kunsthalle mit einer Laufzeit von 500 Jahren (1996–2496), bei der wenige Millimeter Tropfstein entstehen soll. Bekannt ist auch das Pechtropfenexperiment von 1927–2014, oder die mechanische Uhr *The Clock of the Long Now*, die für die nächsten 10.000 Jahre die richtige Zeit zeigen soll, oder

das Klangschalenprojekt *Longplayer* des britischen Künstlers Jem Finer das von 2000–2999 im Trinity Buoy Wharf in London zu hören ist.

Ob die Kunstprojekte allen gegenwärtigen und zukünftigen Hindernissen standhalten können, bleibt offen, wer jedenfalls selbst dabei sein möchte, hat – man muss wohl sagen hoffentlich – am 5. Februar 2024 die nächste Gelegenheit, den Klangwechsel in Halberstadt mitzuerleben.

Katja Heldt

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

I have missed you forever

12. März 2022, Opera Forward Festival
Amsterdam

The Opera Forward Festival (OFF) in Amsterdam ist seit 2016 eine Plattform für experimentelles Musiktheater und hat sich in den Niederlanden zu einer starken Stimme für die Pluralität von Musiktheater entwickelt mit internationaler Ausstrahlung. Ziel des Festivals ist es, etablierte und neue Künstler*innen im Bereich Oper/Musiktheater in einem Festivalprogramm zusammenzubringen. Daneben gibt es auch verschiedene Workshops, sogenannte Labs, die für den kreativen Prozess in den Niederlanden typisch sind. In den OFF-Labs wird demnach ein kreativer Austausch zwischen Kunsthochschulen und Theatermacher*innen ermöglicht. Im Rahmen des Festivals wurde die Vorstellung *I have missed you forever* aufgeführt, dessen Format auch aus einer Art Lab, als eine prozessfokussierte Kollaboration von acht hauptverantwortlichen Kreativen entstanden ist: Lisenka Heijboer Castañón, Manoj Kamps, Antonio Cuenca Ruiz, Sarah Sluimer, Pete Harden, Carmen Schabracq, Atelier Clement und Hendrik Walther.

I have missed you forever war angelegt in einer Arena, man konnte schon fast an ein Amphitheater denken, im komplett überbauten

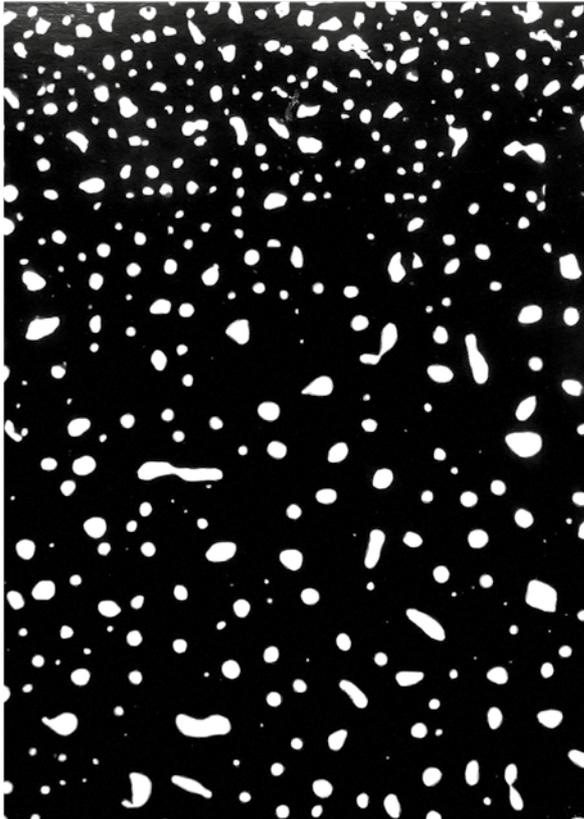
Saal des Internationalen Theaters Amsterdam (ITA). Wie eine Manege trafen sich die bunten und mit verschiedensten Tiersymbolen und Masken überbauten Charaktere zu einer Prozession, stimmten einen Abgesang an auf das Leben und dessen gedankliche und spärlich materielle Überreste. Eine überaus bunte Prozession aus Lebenskraft bäumte sich mit Energie von Sekunde Eins gegen das Vergessen und Vergängliche. Vermissen war hier eine Hoffnung auf Wiedersehen, denn das Vermissen bedeutet, dass wir eine Ewigkeit fehlen, aber in einer Hoffnung auf ein Wiedersehen selbst die Ewigkeit überwinden können. So entdeckten und schichteten dann auch die Charaktere von *I have missed you forever* Stück für Stück eine Art Grab um, fühlten unter den ausgehebelten Holzplanken der Arena in der Erde und brachten langsam eine Festtafel aus dem Untergrund hervor: Geschirr, Stühle, Girlanden. Die stillen Momente von Abschied sammelten Energie, um wieder Schwung zu nehmen in Feste, die aber genauso unerwartet, ganz leicht und langsam wieder in eine Klage abrutschen konnten. Dabei waren die visuellen Spuren und Materialitäten, wie Gläser und Hölzer, die sich unter den Planken aufboten, ebenfalls spontane Klangkörper, wie selbstverständlich in den Prozess einer improvisatorisch anmutenden Komposition eingebunden.

Die Gruppe der Performer*innen schien immer in Bewegung, immer im engen, bewussten Kontakt miteinander. Denn ebenso wie das Kreativteam, in dem Rollenordnungen nebensächlich scheinen und sich ein Generalbegriff der *Makers* treffender anwenden lässt, waren auch die Charaktere vielseitige Spieler*innen, immer in Bewegung, am Instrument, mit dem Körper, mit der Stimme. Daraus resultierte in diesem Ensemble eine bannziehende Präsenz in der Arena-Bühne, die Intimität und echte Gefühle mit Glaubhaftigkeit vermitteln konnte. Die Ideen, Texte und Melodien erwachsen aus den bewussten Kontaktmomenten, aus der Wahrnehmung der Präsenz und Verinnerlichung heraus; wie ein feinfühliges Zuhören und Reagieren in einer wachen Gegenwart.

Unter der Musikregie von Pete Harden und musikalischer Leitung von Manoj Kamps zeichnen sich die Komponist*innen Ethan Braun, Rick van Veldhuizen, Sarah Hennies, Lingbo Ma und Stephanie Pan verantwortlich für eine Klangwelt, die erstaunlich leicht ineinanderfließen konnte, wo Einzelstimmen und Einzelschicksale drastisch ausgeleuchtet erscheinen, aber nie schwer. Schwer zugänglich blieben vielleicht die Details, die Textfragmente, denn Hauptmotoren am Werk waren eine alleinsichtige Bühne, die ohne Pause Überraschungen aus den Untiefen gräberartiger Strukturen ausspuckte und die im Präsens agierende Musik, die nie ihren Faden, nie an Erzählenergie verlor. Die Leichtigkeit des Verstehens dieser Rituale kommt dabei vielleicht mehr vom Loslassen, aus einer Meditation, dem Übergang von Ritual zu Ritual Aufmerksamkeit zu schenken. Wir können darin keine vergessene Geschichte, kein

konkretes Einzelschicksal wiederaufspüren, da ist keine konkrete Person oder Wesenheit, die vermisst wird. Das Vergessen wird als Reflexion angestoßen im Bewusstsein jedes vereinzelt, wachenden, erinnernden Bewusstseins. Daraus entsteht ein Transfer in die Idee vom Vergessen des nicht Gekanntes, was uns zurück in ein Vermissten und Erwarten auf Ewigkeit stürzt.

Raphael Jacobs



Splitter

Orchester *plays*

Mazen

Kerbaj's

Synesthesia

9. + 10. Juli 2022, 20 Uhr

WABE

gefördert durch



Mediapartner



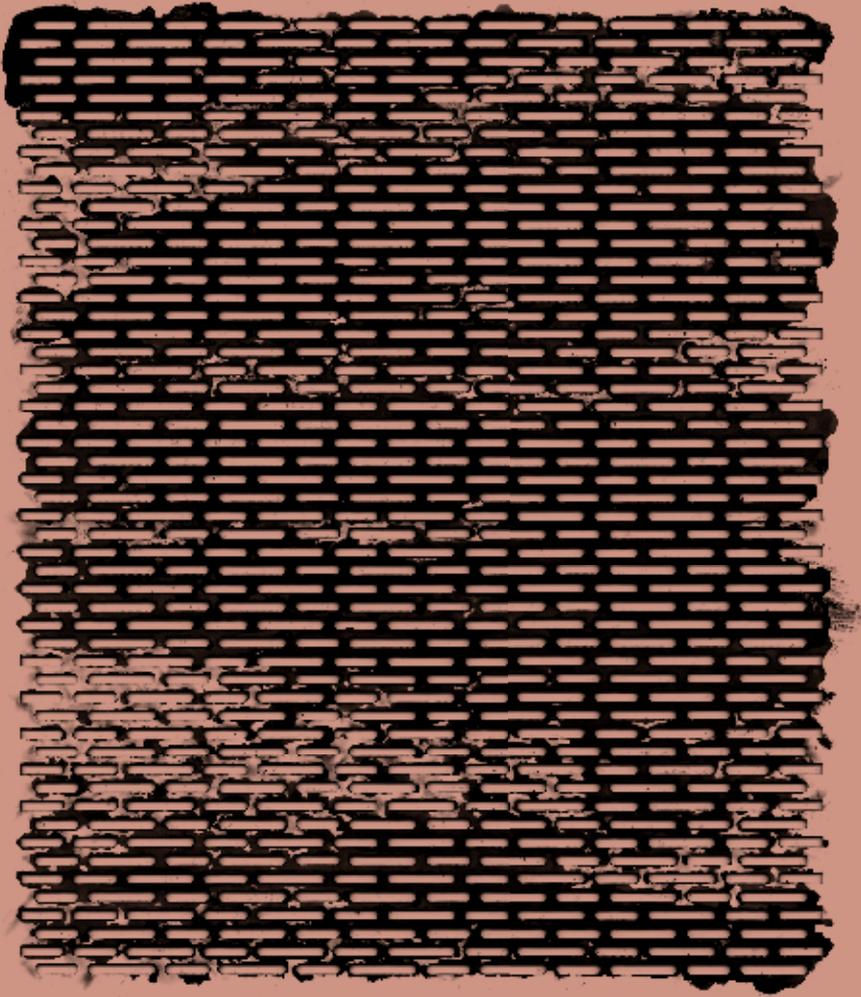
www.splitter.berlin

Tickets: 15/12 € je Abend | VVK über wabe-berlin.info oder an der Abendkasse
WABE Danziger Straße 101 10405 Berlin

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 Jennifer Walshe Stian Westerhus**

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

13. – 16.10.2022

Weitere Informationen
swr.de/donaueschingen

Kartenvorverkauf ab 01.07.
littleticket.shop

Donau- eschin- ger Musik- tage

»SWR2 | SWR» CLASSIC

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES


Baden-Württemberg

 Donaueschingen