



**WDR 3**

# WITTENER TAGE FÜR NEUE KAMMER- MUSIK

**21. – 23. APRIL 2023**

**PREMIEREN  
KONZERTINSTALLATIONEN  
ÜBERTRAGUNGEN**



wittnertage.de  
wdr3.de

Eine Veranstaltung mit dem:

**KULTUR  
FORUM  
WITTEN**

Gefördert von:

Ministerium für  
Kultur und Wissenschaft  
des Landes Nordrhein-Westfalen



**LWL**  
Für die Menschen.  
Für Westfalen-Lippe

Wir sind deins.





Carsten Nicolai, *bausatz noto 00*, 1998/2015

© VG Bild-Kunst, Bonn 2023 © Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Thomas Bruns

# ||:Bausatz noto 00 Vol. 2

70 Jahre Schallplatten und Soundarbeiten von Künstler\*innen  
70 Years of Records and Sound Works by Artists

17. Dezember 2022  
>>>>>> 14. Mai 2023  
December 17, 2022  
>>>>>> May 14, 2023

Hamburger Bahnhof - Nationalgalerie der Gegenwart / Berlin  
[www.smb.museum/hbf](http://www.smb.museum/hbf)



**Nationalgalerie**  
Staatliche Museen zu Berlin

# ONLY CONNECT TRONDHEIM (NORWAY)

nyMusikk's annual  
festival for  
experimental music  
and sound art  
presents a  
cross-section  
of contemporary  
sound.

Trondheim Symphony  
Orchestra & Opera  
Bas Wiegers  
Supersilent  
Ingrid Laubrock  
Cory Smythe  
Lisa Streich

Trondheim Sinfonietta  
Mauro Lanza  
Andrea Valle  
Magdaléna Manderlová  
Knut Olaf Sunde  
Lasse Marhaug  
Alwynne Pritchard  
Alpaca Ensemble  
Trondheim Vokalensemble  
Arne Nordheim  
Heather Frasch  
Tøyen Fil og Klafferi  
Heida Karine Jóhannesdóttir Mobeck  
and many more

13. → 16. APRIL  
2023

Program at [nymusikk.no](http://nymusikk.no)





Archipel

31. März –  
9. April 2023

Genf

art son o r e  
recherche  
musique  
festival

archipel.org

Archipel

Archipel

Galina Ustvol'skaya  
Sarah Hennies  
Eliane Radigue  
Morton Feldman  
Ellen Arkbro  
Jürg Frey  
Laurie Anderson  
Asia Ahmetjanova  
Oscar Bianchi  
Thomas Ankersmit  
Garth Knox  
Carol Robinson  
Rie Nakajima  
Pauline Oliveros  
Juliet Fraser  
Will Guthrie  
Hildegard von Bingen  
Ryoko Akama  
Vera Kappeler  
Peter Conradin Zumthor  
Nate Wooley  
Pierre Bastien  
Ash Fure  
Maria Komarova  
Cédric Pescia  
Anouck Genthon  
Julian Sartorius  
Bernhard Zitz  
Martina Berther  
Simone Lappert  
Lionel Marchetti  
Kevin Juillerat  
Aurélie Emery  
Dragos Tara  
Emma Souharce  
Julie Semoroz  
Lotus Eddé Khouri  
Jean-Luc Guionnet  
Simon Aeschmann  
Pierre Berthet

Felicity Mangan  
Costin Mioreanu  
Henning Christiansen  
nonobstant  
Anne-F Jacques  
Sara Käser  
Natalie Peters  
Nicolas Field  
Thomas Florin  
Jérôme Noetinger  
Fritz Welch  
Patrick Kessler  
Jaronas Höhener  
Asma Ghanem  
Teresa Hackel  
Mio Chareteau  
Louis Laurain  
Clara Levy  
Tom Gurin  
Caroline Profanter  
Michael Ranta  
Hildegard Westerkamp  
Sam Dunscombe  
Lisa Heute  
Tami Ichino  
Dimitri de Perrot  
Attila Faravelli  
Jérémy Chevalier  
Chien Mon Ami  
Kollektiv International  
totem  
Basel Sinfonietta  
Eklekto  
Ensemble Contrechamps  
Re-Ghoster extended  
Ensemble TaCTuS  
ArchiRadio  
Offizine  
und vieles mehr

# Frequenz\_— Festival

Kiel

5 – 13 Mai 23

Festival für experimentelle  
Musik, Performance und  
audiovisuelle Kunst.

[www.frequenz-kiel.de](http://www.frequenz-kiel.de)

# sasha waltz & guests

## Beethoven 7

11. März 2023  
Uraufführung  
Radialsystem, Berlin

Tickets  
[radialsystem.de](https://radialsystem.de)



Foto: Dilan Duruguner



[sashawaltz.de](https://sashawaltz.de)



# POSITIONEN 134

01/2023 Klänge von morgen schon heute

- 8        **Impressum**  
9        **Editorial**
- 11      **I KLÄNGE VON MORGEN SCHON HEUTE**  
12      **Rant: Deutschland als Konzert**  
          von Rosa Klee  
16      **Entweder wir gewinnen oder wir verlieren – Interview mit Clara Maïda**  
          von Andreas Engström  
26      **Für und über Geld schreiben – ein OpenDoc**  
          von Anna Schürmer und Julian Kämper  
32      **Hörarbeit mit Fremdarbeit – Thema ›Geld‹ bei Johannes Kreidler**  
          von Nina Noeske  
40      **Non-Fungible Token Pieces – Interviews mit Malte Giesen,  
          Bnaya Halperin-Kaddari, Lore Lixenberg, Dmitri Kourliandski,  
          Jacques Zafrá und Line Tjørnhøj**  
          von Sandris Murins  
52      **Etwas mehr als nur Wert ...**  
          von Bill Dietz  
62      **Annette Kelm**  
68      **Chinesischer Metal zwischen Staat und Underground,  
          Rockkultur und Avantgarde**  
          von Fabian Peltsch
- 75      **II SPECIAL**  
          **#MoneyMustBeFunny**  
          mit Monika Nuber, Gavin Gamboa, Detox – Anton X/Maja vK,  
          Niels Lyhne Løkkegaard, Rochus Aust, Susanne Bosch, Nick Roth,  
          Jana De Troyer und Cheong Kin Man & Marta Stanisława Sala  
89      **POSITIONENSHOP**  
          Nico Sauer x Positionen x Studio Pandan
- 103     **III POSITIONEN**  
          Music we'd like to hear, London; Ed McKeon – Heiner Goebbels;  
          Frequenz\_Festival Kiel; Sound Art in Public Spaces, Århus; Ain Bailey, Köln;  
          Stellan Veloce, Laurie Tompkins; Thomas von Steinaecker, David von  
          Bassewitz – Stockhausen; Markus Müller – Free Music Production; Trans  
          & Nonbinary Voices; Nordic Music Days, Reykjavík; Donaueschinger  
          Musiktage; Katarzyna Krakowiak-Bałka, Paris; Kontakte, Berlin; Verortung,  
          Köln; Atonal, Berlin; Wien Modern; Klangwerkstatt, Berlin

*Positionen. Texte zur aktuellen Musik*

Gegründet 1988 von Gisela Nauck und Armin Köhler

**Erscheinungsweise** vierteljährlich – Februar, Mai, August, November | 36. Jahrgang

**Herausgeber + Redaktion**

Andreas Engström & Bastian Zimmermann

**Gestaltung** Studio Pandan (Ann Richter, Pia Christmann, Vreni Knödler) [www.pandan.co](http://www.pandan.co)

**Anzeigen** [marketing@positionen.berlin](mailto:marketing@positionen.berlin)

**Creative Crowd** Patrick Becker-Naydenov, Sebastian Hanusa, Katja Heldt, Patricia Hofmann, Irene Kletschke, Michael Rosen, Susanne Westenfelder

**Korrespondent\*innen** Philipp Krebs (Hamburg), Nina Polaschegg (Wien), Monika Voithofer (Graz), Christoph Haffter (Basel), Monika Pasiecznik (Warschau), Heloisa Amaral (Brüssel), Sven Schlijper-Karsenberg (Amsterdam), Tim Rutherford-Johnson (London), Anette Vandsø (Århus), Rūta Stanevičiūtė (Vilnius), Iuliia Bentia (Kyjiw), YAN Jun (Peking), Tomomi Adachi (Kanazawa), Giuliano Obici (Rio de Janeiro)

**Druck** Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak sp.j., Poznań

**Redaktionsadresse**

Positionen GbR, Edelweißstraße 3, 81541 München

**Email** [redaktion@positionen.berlin](mailto:redaktion@positionen.berlin)

[www.positionen.berlin](http://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

Positionen ist Mitglied im Netzwerk

Mit freundlicher Unterstützung der



EUROZINE

European  
Cultural  
Foundation

radialsystem.de

radialsystem.de

**P**ositionen goes shopping – zusammen mit dem Künstler und Komponisten Nico Sauer präsentiert das Magazin eine Kollektion an Arbeiten: Klangideen in Form von NFTs, bezahlbar in Ethereum. Mit dem Kauf einer Klangidee nimmt die Käufer\*in Teil an einer in allzu naher Zukunft abzusehenden Wertsteigerung. Ideen werden Wirklichkeit – im Geiste und Portemonnaie ihrer Besitzer\*in.

Über das Verhältnis von Geld und Kunst wird immer gestritten, dass kennt jede\*r, die sich in der Kulturszene bewegt. Aber das Geld – oder sprechen wir lieber von Wert – tritt in verschiedenen Formen auf; einerseits wie Kunst beurteilt wird und, wie Geld und Werte auch konkret in einem künstlerischen Konzept integriert werden können.

Ein Beispiel dazu gibt die Komponistin Clara Maïda in ihrem Triptychon *Lostery*, das vom Glücksspiel ausgeht. Ihr Interesse am Zufall und Risiko arbeitet sich an den neuropsychologischen Prozessen ab, indem sie den Ausgangspunkt ihres Kompositionsprozesses bilden.

Um Kunst und Wert handelt es auch in Bill Dietz' Essay. Hier steht aber eher in Frage, wie könnte man eine andere Ebene der allgegenwertigen ästhetischen Erfahrung wertschätzen, auch wenn es sich nicht in erster Linie um Kunst handeln soll? Ein Pendant zu dem Text ist der Austausch zwischen Anna Schürmer und Julian Kämper in dem u.a. die gleichzeitig ›weichen‹ als ›harten‹ Werte wie Uraufführungen, Instrumentation, Zeitdauer und Konzept diskursiv auseinander genommen werden.

Ein Beispiel bei Schürmer und Kämper ist die Arbeit des Komponisten Johannes Kreidler. Wenn es um den künstlerisch-kritischen Umgang mit Geld und Wert in den letzten 10 bis 15 Jahren geht, mit einer unheimlichen Fähigkeit ins Herzen unserer hypokritischen Kulturgesellschaft zu treffen, ist Johannes Kreidler einer der Schlüsselfiguren. Nina Noeske nimmt sich dem in ihrem Essay an.

Seit ungefähr dieser Zeit, 2010, hat das Monetäre die Gesellschaft in ihren Strukturen verändert: Wir meinen die Kryptowährungen. Ein globales wie virtuelles Phänomen, das auch die Kunst beeinflusst. »Dieser neue Markt kreierte auch so etwas wie einen neuen Raum für Kunst.«, meint Dmitri Kourlianski im Interview mit Sandris Murins. Wie, wie weit und in welcher Form die NFT-Kunst sich in Zukunft entwickeln wird, wissen wir noch nicht. Einige Indikatoren können wir aber in den Interviews mit den sechs doch erstaunlich unterschiedlich arbeitenden NFT-Komponist\*innen spüren. Tatsächlich projiziert Geld und Wert *die Klänge von morgen schon heute*.

Ergänzend zu den Interviews zeigen wir im Special zeitgenössische Werke und Konzepte, die das Geld und Werte selbst thematisieren. Wir danken all den Künstler\*innen für die Einsendungen auf unseren Call! Und Annette Kelm für die Bildstrecke, in der das Geld in den Bäumen wächst.

Die Autorin und Musikerin Rosa Klee macht mit ihrem Text »Deutschland als Konzert« den Startschuss für unsere neue Rant-Reihe.

Wir wünschen viel Spaß und Anregung beim Lesen dieses Hefts #134!

Andreas Engström & Bastian Zimmermann



**Klänge von morgen  
schon heute**



RANT!

# Deutschland als Konzert

## Musikalische Krisenbewältigung der Bundesregierung

ROSA KLEE

RANT!

Im Sommer 2022 verkündete Olaf Scholz, wie er den deutschen Staat und die deutsche Wirtschaft vor allzu drastischen Krisenfolgen retten will: mit einer »konzertierten Aktion« (Tagesschau 04.07.22). In den Nachrichten taucht das geflügelte Wort immer wieder auf – und blieb mir im Ohr stecken. Was ist das für 1 Konzert, wer macht das, wie klingt das und wozu und warum?

Scholz führt aus: »In den nächsten Wochen wird es darum gehen, Instrumente zu entwickeln und Wege zu finden, wie wir gemeinsam auf diese Herausforderung reagieren werden« (n-tv 06.07.22). Gewerkschaften und Arbeitgeberverbände sollen bei dem musikalischen Großprojekt mitmachen.

Es kommen bei der konzertierten Aktion verschiedene »Instrumente« zum Einsatz: ein »Preisdeckel« \*plonk\*, verschiedene »Inflations-« und »Schuldenbremsen« \*quietsch\*, auch »Einmalzahlungen« \*ka-ching\*, ein »Abwehrschirm« \*tschock\*. Bloß keine »Lohn-Preis-Spirale« \*uieo-ueio-uieo\*! Es soll auch Instrumente geben, »die Verbrauchern und Unternehmen eine Basisversorgung beim Strom und Heizen sichern« (ebd.). Die Macht der Musik.

Die Instrumentierung ist so emotional und heiß umstritten, wie es heutzutage im Konzertbetrieb nur selten der Fall ist: »Ökonomen sind sich uneinig. Sie halten eine Reihe von Instrumenten für denkbar. Während die einen nach Preisdeckeln rufen, plädieren andere für fiskalpolitische Maßnahmen.« (Tagesschau 04.07.22) Ein harter Fight um die

besten Instrumente auf der wirtschaftspolitischen Bühne, während Olaf versucht zu dirigieren.

Laut ist das allemal – schon zu Beginn der Corona-Pandemie sollten staatliche Instrumente helfen, »mit Wumms« aus der Krise zu kommen. Seit September nun gerät das Konzert durch Energieversorgungs-Stützen und Preisbremsen noch schlagwerklastiger: »Man kann sagen, das ist hier ein Doppel-Wumms«, sagte Scholz (spd.de 29.09.22)

Die »konzertierte Aktion« wurde schon einmal in der BRD der 1960er Jahre aufgeführt. Knapp zusammengefasst geht es um abgestimmtes, gemeinsames Handeln von Regierung, Bundesbank, Gewerkschaften und Chef\*innen, z.B. über Lohnpolitik. Arm und Reich sollen ihre Interessengegensätze, Ziele und Kämpfe hintanstellen, weil es jetzt Wichtigeres gibt. Nämlich Deutschland, oder »Die Wirtschaft«, oder am besten gleich »Die Deutsche Wirtschaft«. Alle zusammen sollen zu einem Konzert werden. »Wir« sollen ein harmonisches Ganzes aufführen, bei dem alle an einem Strang ziehen. Die Armen sollen sich jetzt nicht aufregen und Forderungen stellen, solch ein Schnulli wie »soziale Gerechtigkeit« ist jetzt nicht dran.

Die konzertierte Aktion ist im Grunde ein klarer Fall von #instrumenteller Vernunft: Das Ziel (kapitalistische Krisen mit Kapitalismus und Nation irgendwie besser machen) ist völlig irrational, aber egal, denn: Instrumente werden geplant, gebaut und gespielt – alles funktioniert effektiv und klingt wie geschmiert.

Der Aufruf zur konzertierten Aktion will vergemeinschaften: Wenn wir schon nicht alle im selben Boot sitzen, dann wenigstens im selben Konzert. Zumindest diejenigen mit deutscher Staatsbürgerschaft (Passkontrolle am Einlass) und die drinnen und draußen noch nicht erfroren sind. Es wird ein »Geist der Gemeinsamkeit« beschworen, ein Konzert angesetzt, um eigentlich für Ruhe zu sorgen. Gerade in ökonomischen Krisenzeiten scheint der Bezug auf die Nation dafür immer besonders attraktiv zu sein. Damit verbunden ist eine Abschottung nach innen und nach außen: »Wir«, das sind ja nie alle, und »wir« sind nicht gleich. »Sie«

Violenen überzeugen als Investitionsgüter vor allem durch ihre geringe Korrelation zu anderen Anlageklassen. Sie haben über Jahrhunderte hinweg ein stetiges, unkorreliertes Wachstum zu anderen Anlageklassen, bei sehr geringer Volatilität gezeigt.

- Portfoliodiversifikation durch geringe Korrelation zu anderen Anlageklassen (Tagesgeld, Renten, Aktien, Immobilien etc.)
- Knappes Gut, dessen global zunehmende Nachfrage das weltweite Angebot übersteigt
- Kontinuierliche Wertsteigerung bei Spitzeninstrumenten

**Beteiligen Sie sich ab 500 Euro an seltenen Streichinstrumenten!**

müssen draußen bleiben, und die Eingeschlossenen sind untereinander hierarchisch geordnet. Du bist arm? Aber zum Glück wenigstens deutsch. Und hör nur, die schöne Musik!

Musik soll ja immer wieder Gemeinschaft stiften, wo keine ist. Wie klingt nun dieses »harmonische Ganze« der konzertierten Aktion? Werden Militärmärsche gespielt? Techno, Indiepop, Punk, Metal? Ertönen Fußball- oder Fischer-Chöre? Ist es Helene Fischer? Klassik, Romantik, Neue Musik? Ein barockes Concerto Grosso mit Solist\*innengruppe und Orchester? Soll es eher eine Symphonie sein, eine Kakophonie? Gibt es ein Publikum, das passiv sein darf, oder müssen (nach dem HartzIV-Grundsatz »fördern und fordern«) alle mitspielen? Gruppenimprovisation? Irgendwie underground-avantgardistisch-experimentell?

Ich denke, alle Arten von Musik kommen da vor. Hauptsache wir spielen alle mit und meistern gemeinsam die Krise. Das heißt: Hauptsache die Rahmenbedingungen bleiben gleich: Kapitalistische Verwertung und Ausbeutung, rassistische Hetze, sexistische Abwertung, Antisemitismus, Trans- und Homofeindlichkeit, die Klassen- und Herrschaftsverhältnisse in all ihren fancy Klangfarben. Die Frage, wer den Ton angibt, darf gerade jetzt, wo vieles so wackelig ist, nicht angetastet werden. Kritisch dünken soll man sich ruhig im Konzertleben, Dissonanzen aushalten auch. Zum Beispiel die zwischen Arbeiter\*innen und denen, die die Macht haben, sie zu feuern. Oder die zwischen sexuell übergriffigen Musikhochschul-Profis und ihren Schüler\*innen. Hauptsache wir konzertieren fleißig weiter. Wir vertragen uns einfach alle und singen ein schönes/zeitgenössisches Lied zusammen. Was für ein beschissenes Konzert.

Denk ich an Deutschland als Konzert, wird Hässliches als schön verklärt. Dass es nämlich die Herrschaftsverhältnisse sehr wohl gibt, die durch die Einladung zum Konzert übersäuselt und festgeklopft werden. Dass emanzipatorische Bewegungen im bürgerlichen Konzert so stören wie Husten. Dass Gewalt vom deutschen Staat ausgeht, der sich so gern mit seiner (nicht nur Hoch-)Kultur schmückt. Und dass große Teile des Musiklebens von eben diesem Staat und seinen Förderungen und Hilfspaketeten und Bremsen und Schirmen und Deckeln abhängig sind. Dass es außerdem ziemlich unmöglich ist, dieses Konzert zu verlassen und in ein anderes zu gehen. #Kulturindustrie

*Ein Alptraum: Ich bin Teil eines Konzerts, aber es gefällt mir nicht. Ich stehe auf, gehe zum Ausgang – geschafft. Aber nein! Auf der anderen Seite der Tür begrüßt mich wieder jemand und sagt »Herzlich willkommen in unserem deutschen Riesenkonzert. Schön, dass Sie auch an unserem Strang ziehen.« Ich stelle fest, dass ich immer noch in einem Konzert bin, denn das Konzert, aus dem ich weggelaufen bin, war nur Teil eines viel größeren Meta-Konzerts! Ich beginne mich zu gruseln und ich möchte wirklich weg. Ich erspähe eine Tür, renne los. Unterwegs ruft jemand »Toll, dass Sie sich so engagieren!« und jemand anderes macht eine Audio-Aufnahme meiner schnellen Schritte, beglückwünscht mich zu meinem wirklich inspirierenden akustischen Beitrag zum Konzert und – raus. Draußen erwartet mich der Arbeitgeberpräsident, schüttelt meine Hand und sagt »Willkommen*

*im Krisen-Konzert der Bundesregierung. Danke, dass Sie in der Gewerkschaft sind« und singt mikrotonal und exponentiell steigend »fri-hi-hi-hi-histlose Kündigung, yeah!«, begleitet von diversen Streich-Instrumenten und Live-Elektronik. Wumms. Musikstandort Deutschland. Ich blicke um mich und sehe überall Notenblätter mit Vortragsbezeichnungen wie »flexibel«, »kreativ« oder »reflektiert«, in den Bäumen hängen die Banner »Totale Immersion« und »Das ist erst der Auftakt«. Ich wache auf und sitze – im Konzert. Lamento-Bass. Abstiegsangst? Weißes männliches Rauschen.*

Es ließe sich viel überlegen – oder im Alltag erlauschen, wie diese »konzertierte Aktion« denn klingt. Man könnte als Musiker:in auch daran arbeiten, gemeinsam mit Olaf und seinen Freund\*innen jene »Instrumente zu entwickeln« oder eben dieses nationale Konzert zu realisieren. Ich hingegen frage mich als Gewerkschafterin und Musikerin eher, ob es irgendwie möglich ist, *nicht* in dessen um sich greifende Aufführung einzustimmen. Aber wie?

Denk ich an Deutschland als Konzert, wird jemandem der Krieg erklärt. Nämlich denen, die nicht mitspielen – oder nicht klatschen. Ich will nicht an diesem Konzert teilnehmen. Nö. Wenn Deutschland zum riesigen Konzert werden soll, werde ich sicher nicht meine musikalische Expertise einbringen und versuchen, #konzertrelevant zu sein. Wenn Deutschland wie immer in Kriegs- und Krisenzeiten mit »Wumms« vorne mit dabei ist, dann will ich nicht mitspielen. Wenn die Bundesregierung zur konzertierten Aktion ruft, üben antifaschistische Musiker\*innen streiken.

Manche Dinge lassen sich in Konzerten einfach nicht lösen. ■

Rosa Klee, Musikerin und Philosophin, spielt gern mit Worten und Tönen. Sie ist Klavierlehrerin in Dresden sowie Mitglied in der Gewerkschaft FAU, die Deinem Chef wenn nötig mitten im Konzert auf den Schlips tritt.



Carsten Brocker  
**KRAFTWERK**  
**Die Mensch-Maschine**  
**Wechselwirkungen zwischen**  
**Technologie und Komposition**

2023, etwa 450 Seiten, farb. Abb.,  
Notenbeispiele, ca. € 59,-  
ISBN 978-3-96707-717-9

Mit ihren musikalisch-technologischen Innovationen inspirieren KRAFTWERK bis heute unzählige Muskschaffende. Doch was macht das Besondere ihrer Musik in kompositorischer und klangästhetischer Hinsicht eigentlich aus? Dieser Frage geht das Buch nach, das analog zum Mensch-Maschine-Konzept KRAFTWERKs die Wechselwirkungen zwischen Komposition und Instrumentarium in den Blick nimmt. Es zeichnet umfassend die Entwicklung der Studioteknik und der populären elektronischen Musik überhaupt nach.

# Entweder wir gewinnen oder wir verlieren

Andreas Engström im Gespräch mit der  
Komponistin Clara Maïda über Geld, Glücksspiel und  
die kapitalistische Frage nach Freiheit

**ANDREAS ENGSTRÖM** Ihr Werk *Lostery 3* ist Teil eines Triptychons, ein Format, mit dem Sie häufig arbeiten. Jeder Teil des Triptychons besteht aus einer audiovisuellen Installation, in der zwei musikalische Werke (eines für Elektronik und eines für Mixed Music), ein Animationsvideo, reale Objekte und hergestellte Objekte kombiniert werden, die sich alle konzeptionell mit Spiel, Zufall und Geld beschäftigen. Könnten Sie bitte eine kurze Einführung in die Geschichte des Werks geben?

**CLARA MAÏDA** Das Konzept ist eine Werkreihe für Musik, Bild und Objekte. Der erste Teil der Serie, *Lostery 2*, der vom ECLAT Festival Stuttgart in Auftrag gegeben wurde, wurde 2017 uraufgeführt. Aber dieser erste Teil wurde schließlich zum zweiten Teil der Serie. 2012 erhielt ich von INA-GRM einen Auftrag für ein Stück für Kontrabassklarinetten und Elektronik, *Later Jester*, und ich beschloss daraufhin, drei Stücke für dieses Instrument zu schreiben und sie in die Werkreihe *Lostery*

aufzunehmen. *Later Jester* ist das Instrumentalstück des ersten Teils, aber die Installation mit dem Namen *Ipsa Ludo*, in die *Later Jester* integriert werden soll, ist noch nicht realisiert worden. Der letzte Teil der Serie, *Lostery 3*, der im September 2022 im Errant Sound in Berlin präsentiert wurde, ist zwar die zweite Installation, die ich realisiert habe, aber ich betrachte sie als den dritten Teil der gesamten Serie.

**AE** Es gibt also mehrere Titel: einen für die Instrumentalmusik, einen für die elektroakustischen Klänge und einen für die Installation als Ganzes?

**CM** Ja, *Lostery* ist der Titel der gesamten Serie, ein Wortspiel aus ›lost‹ und ›lottery‹. Die Werkreihe umfasst drei elektronische Werke – *Ipsa Ludo* (noch nicht komponiert), *Ipsa Lotto* (2017) und *Ipsa primero* (2022) – und drei Werke für Kontrabassklarinetten und Elektronik – *Later Jester* (2012), *Later*

*Gambler* (2017) und *Later Bluffer* (noch nicht komponiert). Alle diese Titel beziehen sich offensichtlich auf Geldspiele, auf die Glücksspieler\*in beim Lotto und der Bluffer\*in beim Poker. Das Wort ‚primero‘ war in der Vergangenheit tatsächlich eine Bezeichnung für das Pokerspiel. Aber auch strategische Spiele wie Schach werden in dieser Werkreihe evoziert. Ich habe das Wort *jester* (Narr) im Titel des ersten Stücks verwendet, weil es zwei Bedeutungen hat: Er ist eine Schachfigur und der Narr des Königs, eine Figur, die im Mittelalter und in der Renaissance eine wichtige Rolle an den Höfen spielte und sich über die Mächtigen lustig machen konnte, ohne bestraft zu werden. Die Werkreihe hinterfragt die Beziehungen zwischen Macht und Freiheit, Entfremdung sowie die sozioökonomische und politische Ungleichheit zwischen Menschen.

**AE** Können Sie etwas über dieses neue Werk erzählen?

**CM** *Lostery 3* bezieht sich auf das Pokerspiel. Ich habe mit dieser Werkreihe über Spiele und Geld zu einer Zeit begonnen, als ich sehr wenig Geld hatte (lacht). Und die Rolle von Zufall und Glück im Leben war damals also auch für mich persönlich ein Thema. In diesem Werk geht es um die Kombination von Geld und Zufall, die bei Geldspielen und Spielautomaten offensichtlich ist. Beim Glücksspiel versucht man sein Glück, und das Ergebnis hängt vom Zufall ab. Bei jedem neuen Spiel sind die Chancen und Risiken genauso hoch wie vor dem letzten Spiel. Wenn man die verschiedenen Aspekte des Zufalls in den Blick nimmt, diese Situation, in der die Menschen nicht wissen, was passieren wird, aber auf ein gutes Ergebnis hoffen, landet man bei einem Paradoxon: Sie haben eine gewisse Kontrolle über ihr Leben, da sie sich zum Spielen entscheiden, aber sie haben keinerlei Kontrolle über das Ergebnis. Spiele dieser Art haben auch ein strukturelles Element: das Konzept der Kombination. In

manchen Teilen des Werks kehren dieselben minimalen Einheiten immer wieder zurück, aber ihre Kombination variiert jedes Mal, wie wenn man in einem Spiel würfelt. Ich betrachte meine gesamte Musik hauptsächlich als ein System von Verbindungen. Jedes Werk ist ein spezifisches Projekt, das aber auch eng mit der Art und Weise, wie ich normalerweise Musik schreibe, verbunden ist.

**AE** Das hier vorgestellte Werk verbindet unterschiedliche Medien und Materialien: Es gibt einen Sound-Loop, einen Bild-Loop und mehrere physische Objekte. Wie sind sie miteinander verbunden? Ist der Sound explizit mit dem Visuellen verbunden?

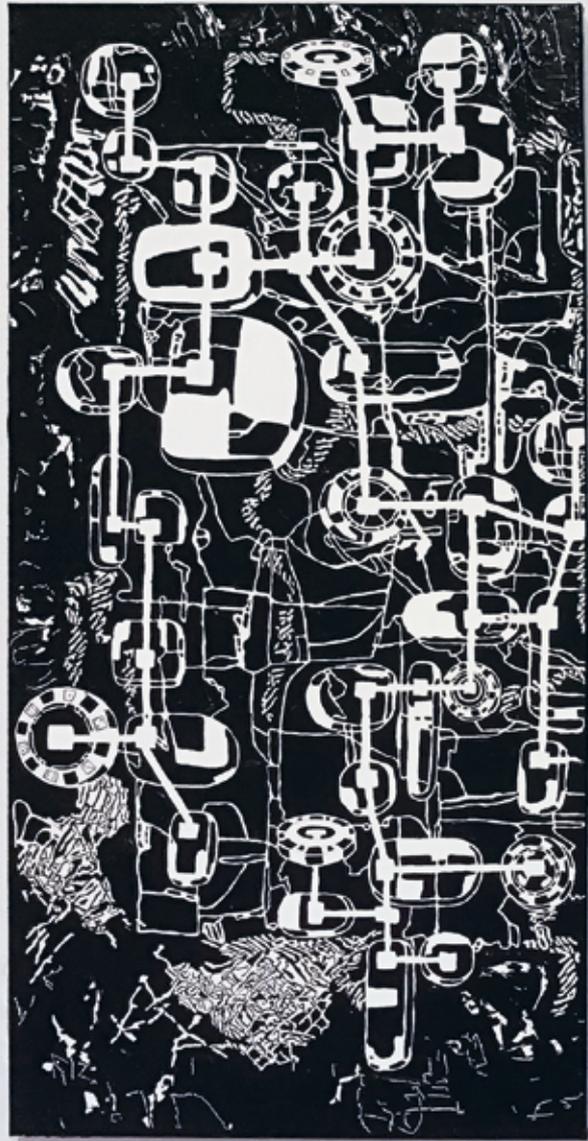
**CM** Ich habe zuerst die Musik komponiert. Und wie du sagst, ist es ein elektronischer Loop, der während eines Konzerts für sich alleine stehen soll. Ich betrachte es eigentlich nicht wirklich als Installation, sondern eher als eine hybride Art der Präsentation. Das elektroakustische Stück kann im Konzert aufgeführt oder als Loop in einer Installation gespielt werden. Die Musik kann auch, wie in diesem Fall, mit Bildern kombiniert werden. Ich möchte für verschiedene Präsentationsmöglichkeiten offen sein. Als ich die Musik komponierte, wählte ich eine Form, die sowohl einmalig gespielt als auch wiederholt werden kann. Ich habe eine Verbindung zwischen *Ipsa Primero* und *Ipsa Lotto*, dem zweiten Teil der Serie, hergestellt, indem ich dieselben Klänge verwendet habe, die Geräusche, die man in Casinos oder Spielhallen hört (Spielchips auf den Tischen, Würfeln, Karten mischen). Die aufgenommenen und mit ProTools editierten Geräusche werden mit verschiedenen elektronischen Verfahren bearbeitet. Dann dachte ich, es könnte interessant sein, Musik und Bild zu kombinieren. Wie in *Lostery 2* verband ich Musik, gemalte Objekte und eine Projektion (ein riesiges Schwarz-Weiß-Bild, das eine Art Schaltkreis darstellt), aber dieses Mal ist das projizierte Bild animiert. Ich wollte erforschen, was

in den Köpfen der Menschen vor sich geht, während sie spielen.

Manchmal stehen sie stundenlang an den Spielautomaten, den Blick geradeaus gerichtet, während sie immer wieder dieselben Handgriffe ausführen. Ich wollte die Kombination aus dieser bipolaren Bewegung – dem Schwanken des Zufalls zwischen Gewinnen und Verlieren – und der Abwesenheit von Bewegung (im Sinn einer Entwicklung) hervorheben, da der Geist und die wiederholten Handgriffe völlig auf das Spiel fixiert scheinen. Natürlich kann es zu einer Art geistiger Aktivität kommen, einer Risikokalkulation, wenn auch innerhalb einer sehr kurzen Zeitspanne, aber dann wird wieder dieselbe immer gleiche Bewegung regelmäßig wiederholt. In gewisser Weise oszillieren meine Musik und das Video zwischen dem Gefangensein in einem System von Wiederholungen, das sowohl lebendig als auch mechanisch ist, und dem Versuch, dieser mechanischen Wiederholung zu entkommen. Aber ich habe keinen generativen Prozess verwendet, weder für den Sound noch für das Video. Ich bin eigentlich kein Freund von generativen Prozessen, die ich oft repetitiver finde als einen Prozess, der ein für alle Mal vorgeformt wäre.

**AE** Interessanterweise neigen wir dazu, zu denken, dass es, sobald der Zufall oder generative Prozesse im Spiel sind, ein sehr breites Spektrum an Ereignissen und Konfigurationen geben müsse, aber oft ist das gar nicht der Fall, sondern die Dinge werden eher eingegrenzt.

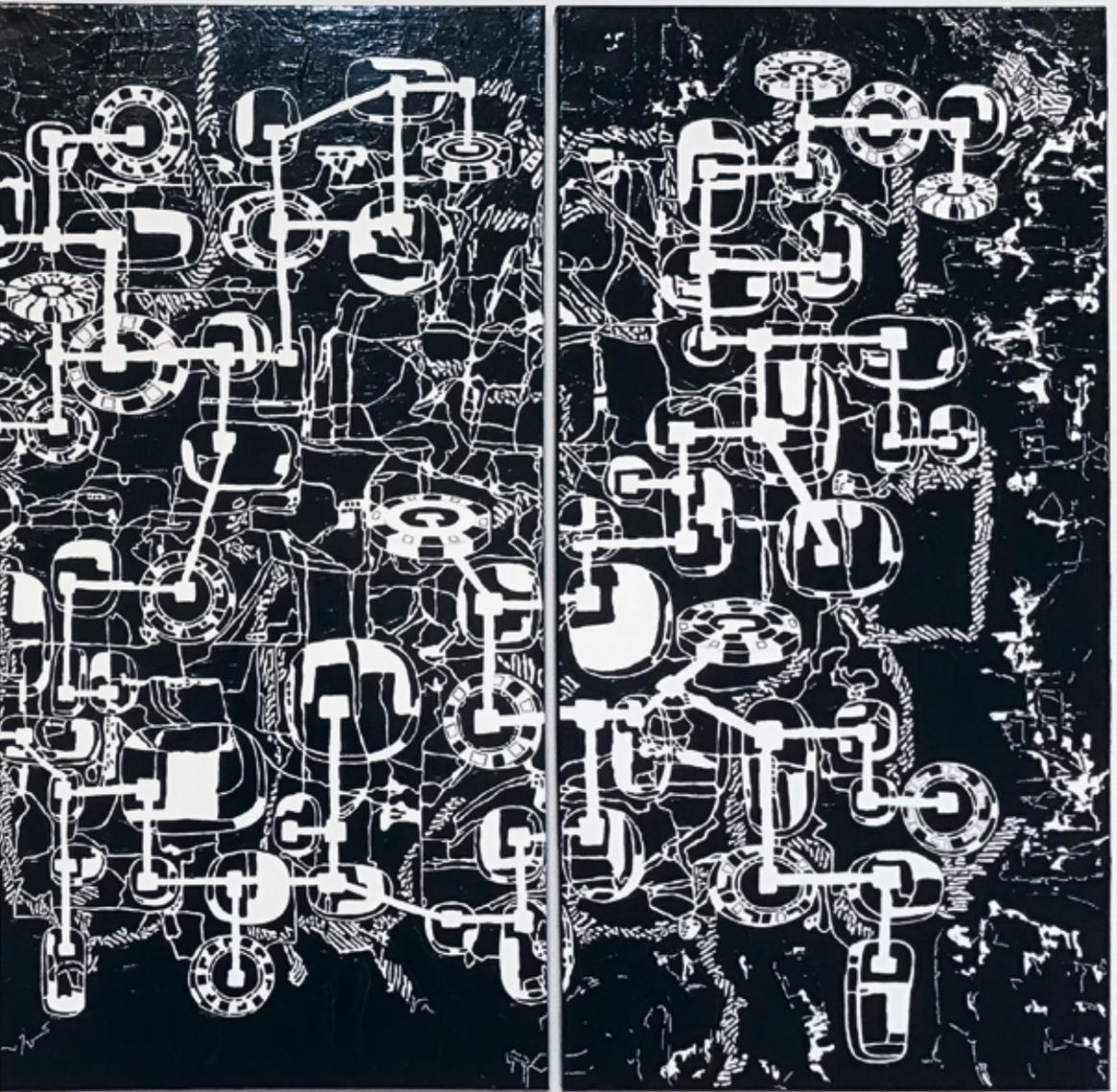
**CM** Das stimmt. Ich habe einmal mit einer Künstlerin zusammengearbeitet, die ein generatives Video zu meiner Musik gemacht hatte. Aber ich empfand es letztendlich eher als statisch, mit einigen sich wiederholenden Mustern, die nicht wirklich mit der Musik synchronisiert waren. Natürlich müssen Musik und Visuals nicht symbiotisch sein, das wäre langweilig, aber es muss doch hier



Details von *Lostery 3*, Ausstellung in der Galerie Errant Sound

und da eine Art Überkreuzung geben.

**AE** Es gibt einige Interessens- und Forschungsgebiete, die wichtige Hintergründe und Konzepte in fast allen Ihren Werken darstellen: Psychoanalyse, Genetik, Neurowissenschaften und Neuropsychologie. Ich möchte Sie auch aus dem Booklet der CD *in corpore vili* (Edition RZ, 2010) zitieren, in dem Sie sagen: »Meine kompositorischen Forschungen zielten in den ersten Jahren dahin, die zum Werk führenden, unbewussten, psy-



in Berlin, 7.–18. September 2022

chischen Energieflüsse samt ihrer Strukturen nachzuzeichnen.« Das sind zwei Worte, die immer wieder in Texten über Ihre Werke und in Interviews auftauchen: das Unbewusste und die Struktur. Oberflächlich betrachtet scheint das Unbewusste das Gegenteil von Struktur zu sein...

**cm** Tatsächlich *ist* auch das Unbewusste strukturiert, aber anders als das Bewusste. Ich interessiere mich für den Versuch, die unbewusste Struktur nachzubilden, die mit

assoziierter Zeit und winzigen psychischen Elementen arbeitet. Im Verlauf unseres Lebens wird die psychische Architektur allmählich durch die Verbindung von Mikroelementen, Erinnerungsfragmenten und Empfindungen aufgebaut, die sich nicht auf den bewussten Teil der Psyche mit seiner logischen und intellektuellen Funktionsweise beziehen, sondern auf eine andere Art und Weise miteinander verbunden sind, unbewusst assoziiert. Das ist es, was eine psychoanalytische Erfahrung nach und nach

enthüllen kann. Diese Prozesse sind sehr komplex, weil viele Elemente der Lebensgeschichte einer Person miteinander verbunden sind, aber im Grunde funktioniert es so: winzige assoziierte Elemente, Erinnerungs-

spezifische unbewusste psychische Struktur eines jeden Individuums aufzubauen. Es ist eine Art ›Bottom-up-Architektur. In meiner kompositorischen Arbeit verwende ich die gleiche Art von Prozessen. Ich beginne mit

Ich beginne mit kleinen Einheiten,  
die ich miteinander verbinde. Frequenzen ballen sich  
in kleinen Klangmodulen zusammen.

quanten, bilden unbewusste psychische Konglomerate. Es ist eine Art unbewusstes ›Nano-Gedächtnis‹.

**AE** Sie bezeichnen Ihre Musik ja auch als ›Nano-Musik‹.

**CM** Ja, dieses ›Nano-Denken ist in mehreren Forschungsbereichen verwurzelt. Wenn ich es auf die Psyche beziehe, beziehe ich mich auf die Lacan'sche Psychoanalyse und das wichtige Konzept des ›Signifikanten‹. Dieser Begriff bezeichnet kleine Einheiten, z.B. von Sprache, Gesten oder Klängen, die miteinander verbunden sind und ein Netzwerk formen, das unbewusste Konfigurationen bildet, die für jedes Individuum spezifisch sind, je nachdem, was es erlebt hat. Die Vorsilbe ›Nano‹ verweist darauf, dass mehrere Partikel miteinander verbunden sind, um ein Objekt zu bilden, sei es organisch oder künstlich. Sie bezieht sich auch stark auf die Genetik, mit der ich mich seit einigen Jahren ebenfalls beschäftige. Genetik, Psychophysiologie und Lacan'sche Psychoanalyse haben, was ihre strukturellen Konzepte betrifft, einiges gemeinsam. In der Genetik bilden die chemischen Elemente der DNA, die miteinander verbunden sind, Proteine und dann größere zelluläre Elemente. Die psychophysiologische Forschung hat gezeigt, dass das Gehirn ein Netzwerk von Neuronen ist und Information über Axone zirkuliert. In der Lacan'schen Psychoanalyse verbinden sich die Signifikanten miteinander, um die

kleinen Einheiten, die ich miteinander verbinde. Frequenzen ballen sich in kleinen Klangmodulen zusammen. Die Anhäufung dieser ›geronnenen‹ Module, die letztendliche Konvergenz ihrer Bahnen, bildet Klangmassen, baut Klangobjekte auf. Ich habe meine Musik Nano-Musik genannt, weil ich mir nie vorgeformte massive Klangobjekte vorstelle. Stattdessen stelle ich mir in meinem Kompositionsprozess Klangpartikel in ständiger Bewegung vor. Die Frequenzen wandern in verschiedenen Registern des harmonischen Feldes. Die Dauer der Zeiträume, in denen bestimmte Frequenzen präsent sind, ändert sich ständig, wie ein Netz von Fäden, das sich zusammenziehen und dann wieder ausdehnen kann. Diese Transformationen der Klangverbindungen führen zu mobilen und metamorphen musikalischen Konfigurationen. Das ist für mich interessanter als die Arbeit mit vorgeformten musikalischen Formen.

**AE** ›Nano‹ ist in gewisser Weise mit der *grain* verbunden, ein Begriff, der in der elektroakustischen Musik oft verwendet wird. Wenn ich mir Ihre Musik anhöre, fällt mir auf, dass es einerseits sehr viel um Geräusche geht, während sie gleichzeitig fein, zart und transparent ist, man kann die Details wirklich hören. Geräuschhaft, aber gleichzeitig körnig und faserig. Und um zu Ihrer bildenden Kunst überzuleiten: Es gibt von Ihnen mehrere Werkreihen von Gemälden und Zeichnungen mit Titeln wie »Puzzle«, dem Deleuz'schen »Rhizom«, manchmal mit Strukturen einer

›Landkarte‹, einem abstrakten zugrunde liegenden Bild – es scheint eine klare gedankliche Verbindung zu geben ...?

**CM** Ja. Was diese Werkreihe von Zeichnungen betrifft, so wird der Begriff ›Rhizom‹ eigentlich anders geschrieben, nämlich »rhizomme«. Ich habe mit zwei Wörtern gespielt, ›rhizom‹ und ›homme‹ (Mann). Aber die Zeichnungen haben einen Bezug zu einem Rhizom, da dieser Begriff ein verzweigtes System bezeichnet. In dieser Serie von Zeichnungen sind schwarze Wellenbewegungen ineinander verschlungen und geben jeder Zeichnung eine andere Form, eine Art menschliche Gestalt in Bewegung. Meine Zeichnungen neigen dazu, Netze oder Diagramme von ›Fäden‹ zu sein, mit Kreuzungen von Fasern, die verschiedenen Bahnen folgen könnten, wenn sie in Bewegung wären. Ich möchte ein Gefühl einer Bewegung vermitteln, die unendlich sein könnte, die in alle möglichen Richtungen gehen könnte. In gewisser Weise kann dies, wenn wir es auf unsere Existenz beziehen, auch mit der Frage der Freiheit in Verbindung gebracht werden. Wie viele Wege können wir in unserem Leben einschlagen? Haben wir wenig

Material zahlreiche Wege auszuprobieren.

**AE** Aus meiner Hörspektive scheint es offensichtlich, dass Ihre instrumentalen und elektronischen Musiken miteinander verbunden sind. Und im Zusammenhang mit dieser Idee von Diagramm, Karte, Maschine und dem Unbewussten ist die städtische Unterwelt ein weiteres wiederkehrendes Thema für Sie, das sich konkret in Ihrer Werkreihe *Psyché-Cité / Transversales* in Auseinandersetzung mit der Pariser Metro manifestiert.

**CM** Dieses Interesse für die städtische Unterwelt und die Struktur der U-Bahn entstand aus der Frage nach der Verbindung zwischen Psyche und Umwelt. Ich habe konkrete Klänge verwendet, die in der Pariser Metro aufgenommen wurden, und die verzweigte Struktur des Großstadtnetzes. Ich wollte diese Idee der Überschneidung zwischen den Welten entwickeln, die Ambiguität zwischen der inneren Welt (der Psyche) und der äußeren Welt (der Umwelt, der unterirdischen Stadt), daher der Titel der Werkreihe, eine transversale Linie zwischen der Psyche und der Stadt. Ich wollte den Zuhörer\*innen

Ich wollte den Zuhörer\*innen das  
Gefühl geben, dass sie sich in einem  
zweideutigen Zustand befinden.

oder gar keine Wahl, oder haben wir viele offene Wahlmöglichkeiten? Die Frage nach der Freiheit ist gar nicht so weit entfernt von Glücksspielsituationen und dem Zufall. Ich neige zu der Annahme, dass theoretisch unendlich viele mögliche Wege gleichzeitig existieren – gewissermaßen Quantenwege – so als ob mehrere Richtungen gleichzeitig eingeschlagen werden könnten. Die Frage ist: Wie können wir uns darin bewegen und die Freiheit erkunden? Eine Werkreihe ist eine Möglichkeit, mit ein und demselben

das Gefühl geben, dass sie sich in einem zweideutigen Zustand befinden, dass sie sich in einer Maschine befinden oder dass sie selbst eine Maschine sind oder dass die Maschine eine Projektion ihrer psychischen Funktionsweise ist. Was ist in der Werkreihe zu hören? Die Struktur der Psyche, die Struktur der U-Bahn? Das Geräusch, das die U-Bahn-Wagen und ihre Bremsen erzeugen? Wenn ich dieses Denken auf meine künstlerischen Prozesse ausdehne, ermöglicht das Komponieren elektronischer Musik ein ständiges sensori-



Clara Maïda

sches Feedback, da ich hören kann, was ich komponiere. Wenn ich aber Instrumentalmusik komponiere, habe ich manchmal das Gefühl, dass ich beim Schreiben der Musik völlig aus mir selbst verschwunden bin. Ich habe dann das Gefühl, dass ich gerade von einem psychischen Ort zurückgekommen bin, den ich nicht identifizieren kann. Bei elektronischer Musik ist der Kompositionsprozess mit dem Körper verbunden, während das Schreiben von Instrumentalmusik mit seiner Aufmerksamkeit für winzige Details eine große mentale Beteiligung erfordert, die fast losgelöst vom Körper ist. Aber es gibt Wechselwirkungen zwischen beiden Arten des Komponierens. Die schnellen Prozesse in meiner instrumentalen Musik haben zum Beispiel beeinflusst, wie ich schnelle Bewegungen in meinen elektronischen Werken organisiere. Umgekehrt haben die konkreten Klänge in meinen elektroakustischen Stücken dazu geführt, dass ich geräuschhafte Klänge als ein Kompositionsmaterial neben

anderen in meinem Komponieren in Betracht ziehe.

**AE** In *Lostery 3* gibt es in einem separaten Raum noch einen dritten Teil mit physischen Gegenständen, die Spielobjekten ähneln, wie Münzen, Spielchips, Würfel und Karten.

**CM** Ja, und diese Objekte sind auch mit der gesamten Installation verbunden. Abgeleitet von den realen Objekten im Pokerspiel, scheinen sie sich zu vermehren. Meine Idee, ein schwarz-weißes Grafikdesign für die Objekte und Gemälde und das Video zu verwenden, soll den binären Gegensatz zwischen zwei Möglichkeiten betonen: Entweder wir gewinnen oder wir verlieren. In dieser binären Situation, welche Wahl haben wir da?

**AE** Man könnte diese Arbeit – das elektroakustische Stück, der Bild-Loop und diese Objekte – als eine Multimedia-Installation sehen; verschiedene Elemente werden neben-

einander ausgestellt. Man könnte es aber auch als intermedial betrachten; was auf dem Bildschirm gezeigt wird, ist eine assoziative Reflexion der Klänge und umgekehrt ... Oder vielleicht sehen Sie es nicht so, vielleicht sehen Sie die Installation als Ergebnis einer transversalen Denkweise – weder multi- noch intermedial?

**CM** Ja. Ich versuche, meine künstlerische Vorstellungskraft durch verschiedene Medien und Materialien zum Ausdruck zu bringen. Hier ist das grafische Design der Gemälde mit dem Video und den gemalten Objekten verbunden, die ihrerseits mit den Objekten des realen Pokerspiels verbunden sind. Und die Objekte der visuellen Installation stehen in Wechselwirkung mit den konkreten Klängen der musikalischen Arbeit, die eine Art Sound-Poetisierung von Spielsälen und Casinos ist. Ich wünsche mir, dass die Dinge offen sind und nicht in Kategorien feststecken. Die verschiedenen Möglichkeiten der Präsentation betonen die mögliche polymorphe Wahrnehmung der Welt. Die Idee der Konfigurationen, die wir vorhin im Zusammenhang mit dem Spiel erwähnt haben, ist auch eine Möglichkeit, dem festen Bild zu entkommen, in dem wir alle gefangen sein können. Ich möchte auf einer allgemeinen Ebene hinterfragen, wie wir versuchen, frei zu sein, und wie wir von anderen wahrgenommen werden. Immer in Bewegung zu sein, ist eine Möglichkeit, sich zu befreien und seine Freiheit zu bewahren, denn die Menschen wissen nicht mehr, was sie erwarten können, wo, wer und was man ist.

**AE** Und Geld ist ein Mittel, um diese Freiheit zu erreichen, oder zumindest ein fruchtbares Thema, das sich um die Konzepte der Psychoanalyse, der Genetik und der Neurowissenschaften herum entwickeln lässt...

**CM** Geld ist ein interessanter Mechanismus, ein interessantes Forschungsobjekt, weil eine Gesellschaft, die sich um Geld dreht, die Menschen dazu bringt, in eine einzige Rich-

tung zu denken. Sie wird zu einem mechanischen System. Denken Sie an Charlie Chaplin in *Modern Times*, wie er mit all den Maschinen interagiert, die mit Kapitalismus und Industrialisierung zu tun haben. Seine Arbeitsgesten müssen fortgesetzt werden, auch wenn er sich eine Auszeit nimmt. Die mechanischen Mechanismen wurden zu Instrumenten der Entfremdung und Beherrschung. Geld ist ein gutes Bild für unser ambivalentes Verhalten. Es unterstreicht auch eine Dialektik: Gibt es uns Freiheit, weil es uns mehr Wahlmöglichkeiten im Leben ermöglichen soll? Oder schafft es Entfremdung, weil unser Denken ausschließlich auf dieses Ziel ausgerichtet sein könnte: Geld verdienen? Helfen uns unsere Bewegungen, uns zu befreien, oder sind es erstarrte Bewegungen, wie bei einer Ratte, die in ihrem Käfig ständig auf ihrem Rad läuft? Sind wir in einer mechanischen Bewegung gefangen, mit demselben wiederkehrenden Muster, oder können wir unsere Wege in andere Richtungen erneuern? Wir müssen uns eingestehen, dass Geld und das kapitalistische System uns in einer Kiste gefangen halten, in der unsere Wahlmöglichkeiten und Bewegungen immer mehr eingeschränkt werden, auch wenn wir uns dessen nicht immer bewusst sind.

**AE** Ein Käfig ist irgendwie eine Voraussetzung für Freiheit?

**CM** Ein Käfig scheint die Voraussetzung für das Leben zu sein. Schon als Kind hatte ich das Gefühl, dass wir alle in einem Käfig eingesperrt sind. Egal, ob wir uns aussuchen können, was wir sind oder sein wollen, wir befinden uns dennoch in einem Käfig. Wir wurden in einem bestimmten Kontext geboren: unsere Spezies, unsere Ethnie, unser Geschlecht, unsere Nationalität, die Art und Weise, wie wir erzogen wurden, mit all den Konditionierungen, die mit diesen Elementen einhergehen. Können wir über unsere Grenzen hinausgehen? Das ist eine grundlegende Frage. Ich glaube, dass wir einfach versuchen,

trotz der Begrenzungen unseres Körpers und unseres psychischen Käfigs unser Bestes zu geben. Vielleicht ist es auch das, was die Menschen beim Glücksspiel empfinden. Es immer wieder zu versuchen, könnte wie ein neuer Versuch erscheinen, etwas zu ändern, und damit wie ein möglicher Akt des freien Willens. Was es bedeutet, frei zu sein, ist eine komplexe Frage, weil sie immer mit der Frage nach Grenzen verbunden ist. Meine Vorstellung von möglicher Freiheit ist, dass wir auf unseren gewohnten Pfaden weitergehen, die uns vertraut und sicher erscheinen. Aber manchmal kann eine winzige Variation des Weges auftreten. Die Addition zahlreicher kleiner Variationen, ›Nano-Variationen‹, kann uns allmählich auf ungewöhnliche Wege führen. Dieser Prozess kann auch während einer Psychoanalyse erlebt werden. Dank der Technik der freien Assoziation, bei der von

einem Wort, einer Erinnerung zur nächsten gesprungen wird, entfaltet die Sprache ihre Verzweigungen und öffnet sich allmählich zu unbekanntem psychischen Territorien. ■

Clara Maida ist Komponistin und Klangkünstlerin und lebt in Paris und Berlin. Ihr ›Bottom-up‹-Kompositionsansatz bewegt sich an der Schnittstelle von Psychoanalyse, Psychophysiologie, Nanowissenschaften und musikalischen Prozessen.

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Der Text ist eine bearbeitete Version eines Gesprächs in englischer Sprache, das am 9. September 2022 bei der Eröffnung von Clara Maidas Ausstellung von *Lostery 3* in der Galerie Errant Sound in Berlin geführt wurde.

**16. —  
— 18.  
MÄRZ  
2023**

**THEATER  
IM DELPHI  
BERLIN**

**Gamut Inc's  
robot opera  
RUR**

mit Gina May Walter  
Georg A. Bochow  
Ruben Reniers  
Patric Schott  
RIAS Kammerchor

Marion Wörle, Maciej Sledziecki:  
Komposition, Inszenierung  
Frank Witzel: Libretto  
Nina Rhode: Bühne  
Martin Rink: Maske  
Franke/Szerbinski: Kostüm  
Antonio Pulli: Klangregie

TICKETS 13€ / 10€  
Reservix + Abendkasse

[gamutinc.org](http://gamutinc.org)

# Musik oder Nichts

28. April bis 7. Mai 2023

**10 Tage, 50 Veranstaltungen,  
34 Uraufführungen, 90 Stunden neue Musik,  
elektronische Musik, Jazz, Weltmusik,  
alles dazwischen und darüber hinaus,  
in der Kölner Philharmonie und  
13 weiteren Spielstätten**

**köln**ticket  
westticket bonnticket

0221.280 281  
achtbruecken.de

**ACHT  
BRÜCKEN.  
MUSIK  
FÜR KÖLN**

Bestellen Sie kostenlos  
Ihre Festivalbroschüre  
[achtbruecken.de/broschuere](http://achtbruecken.de/broschuere)



Stadt Köln **WDR**®

# Für und über Geld schreiben

Ein OpenDoc  
von Anna Schürmer und Julian Kämper

**Bastian Zimmermann 27.10.22**

»Thematisch soll es um künstlerische Arbeiten gehen, die in irgendeiner Form spannend das Thema von Geld, Werten und was damit alles zusammenhängt, verhandeln. Da können viele Themen drinstecken, natürlich auch Kulturpolitik, aber auch der Kunstmarkt. Spannend wäre, wenn euer Text vielleicht eine tolle Ansammlung von Recherchen und Thesen aufstellung und Widerlegungen wird. Vom Werk zur Reflexion größerer Topoi im Kunstgeschehen und zurück... oder so :)«

**Anna Schürmer 18.11.22**

Wenn es um Geld und Musik geht, kommt mir eurozentrisch geprägtem Kind der Pop-Ära zunächst eines in den Hörsinn: ABBAs *Money, Money, Money*.<sup>1</sup> Tatsächlich singen Agnetha Fältskog und Anni-Frid »Frida« Lyngstad 1976 von Zwängen, die nicht erst seit den Preisteuerungen infolge der diversen gegenwärtigen Krisen Konjunktur haben: »*I work all night, I work all day to pay the bills I have to pay – Ain't it sad? And still there never seems to be a single penny left for me – That's too bad.*« Die Schlussfolgerungen der blonden Sängerinnen sind traurig, zumindest aus feministischer Sicht: »*In my dreams I have a plan; If I got me a wealthy man I wouldn't have to work at all, I'd fool around and have a ball.*« Abhängigkeit

1 JK: Ja, davon haben sie heute ausreichend: Schätzungen zufolge soll jedes Mitglied der schwedischen Band ein Vermögen von 225 Millionen Euro haben.

als Pfand für die Freiheit vom notwendigen Gelderwerb. Das ist allerdings nicht viel anders als die Abhängigkeit von Stiftungen: Künstler:innen werden finanziell versorgt, von kreativer Freiheit kann oft keine Rede sein. Andererseits – vielleicht versteckt sich

in der freiwilligen Abhängigkeit letztlich Empowerment, indem die Zuwendungen Mittel zum Privatier-Werden inmitten der spätkapitalistischen Leistungsgesellschaft sind: »Money, money, money – Must be funny, In the rich man's world.«

### Julian Kämper 25.11.22

Da bringe ich Sara Glojnaric ins Spiel. Es ist gar nicht lange her, da konnte man eine Arbeit der Komponistin, Jahrgang 1991, über ihr Arbeiten hören:<sup>2</sup> *Everything, always* für Streichorchester und Zuspield, uraufgeführt vom Münchner Kammerorchester und übrigens ein Auftrag des musica femina münchen e. V.<sup>3</sup> Sie lässt uns von Anfang an teilhaben: der Kompositionsauftrag ist erteilt, eine UA angekündigt, Musiker:innen warten auf ihre Noten und die Dauer der Musik solle bitte keinesfalls abendfüllend sein. So, was schreibt man nun? »Ok, so the piece needs to start somehow. Maybe it would be good to start with a chord, something more gentle, nothing too wild...«, schallt Saras Glojnaric's Stimme konzert-raumgreifend aus dem Off, »um... and then with a massive crescendo at the end, something like« [sie macht einen whooosh Sound]. Dann spielt kurz das Orchester. »Naja, ok, maybe the same thing with electronics?« Und dann spielt wieder kurz das Orchester. So geht das weiter. Das Orchester bringt zum Klingen, was die Komponistin in ihrem Kopf imaginiert; diese versichert sich beim Dirigenten, ob der den Click-Track laut genug höre; und sie denkt laut darüber nach, ob ihr noch zu schreibendes Werk nicht ein Karaoke-Reigen werden könnte, und gibt Kostproben – darunter auch ABBAs »Dancing Queen«. Am Ende des Stückes, als der Ansatz für die Komposition gefunden zu sein scheint, lässt uns Sara Glojnaric hören, wie sie die fertige Partitur – das eigentliche »Werk«<sup>4</sup>? – fristgerecht via Email abschickt. Womit ihre Arbeit getan wäre. Jetzt sind andere dran, das zu interpretieren...

### Julian Kämper 11.12.22, Teil 1

*Everything, always* (ist der Titel schon ein Hinweis auf ein gegenwärtiges Leistungsprinzip?<sup>5</sup>) fängt mit einem Räuspern sehr charmant und mit Tastaturgetippe in aller zeichenhaften Deutlichkeit an. Dieser Gestus des Notenschreibens, ob mit Stift auf Papier oder mithilfe technischer Geräte, ist in der Neuen Musik übrigens schon immer mal zum musikalisch-erzählerischen Motiv geworden – vereint der Akt des Schreibens doch geistig-kognitive und körperlich-motorische Voraussetzungen. Man könnte in dem Stück eine Verweigerungshaltung sehen, weil der Prozess (mitunter des Scheiterns und Verwerfens) und nicht das fertige Resultat im Fokus steht. Gleichzeitig spielt das Orchester nur dann, wenn es von der omnipräsenten Stimme der

2 AS: In dem Satz kommt gleich zweimal ein äußerst interessantes Wort vor: »Arbeit(en)« – was zwar viel mit Geld aber eben doch nur mittelbar zu tun hat. Interessant ist hier jedenfalls der Wandel im Verständnis der Produkte künstlerischer Tätigkeiten: nämlich die Abkehr vom Werkbegriff hin zum Oberbegriff der Arbeit...

3 JK: Ob ich die Höhe des Honorars noch rauskriege ...? I AS: Frag doch mal bei der Geschäftsstelle nach. In jedem Fall würde hier auch ein relevanter Themenarm abzweigen: Die (ungleiche?) Vergütung der »Arbeit« weiblicher Komponist:innen IJK: Das ging leicht! Laut Website von musica femina münchen e. V. ist der Auftrag mit 7.500 € dotiert, für eine Stücklänge von 15-20 Minuten. Der Preis liegt wohl ganz gut im Durchschnitt, denke ich. Und immerhin teilen wir zwei, liebe Anna, uns das Honorar für diesen Text in Höhe von 200 € durch zwei...

4 AS: »Eigentlich« sollte hier aus meiner Sicht nicht der Partikel in Anführungszeichen stehen (der by the way ein sogenannter »Abtönungspartikel« ist: Welcher Ton wird hier gedimmt, relativiert, abgeblendet, de-cresziert?): »Eigentlich« ist doch ganz uneigentlich; im Gegensatz zum »Werk«, das man spätestens seit den Experimenten der Aleatorik und Aktionskunst getrost in Anführungszeichen setzen kann. Und mit Blick auf unser Thema Geld – ist der Begriff der »Arbeit« allemal zielführender (s.o.)?!

5 AS: Es könnte ebenso gut eine Anrufung der Postmoderne oder aber die digitale Weltumspannung sein; auch kann der Titel als verkürzte Version der englischen Redewendung »Everything as always«, also »Alles wie immer« sein – dann versteckt sich hier eine Verweigerung des Innovations-Paradigmas genauso wie des Genie-Diskurses, die durch die Sichtbarmachung des Kurations-Prozesses ad absurdum geführt werden...

Komponistin dazu aufgefordert wird, es emanzipiert sich an keiner Stelle. Das bekräftigt ja auf eine Weise die Autorinnenschaft, während sie sie kritisiert – oder umgekehrt?! Und böse Zungen könnten behaupten, das Brainstorming auf die Bühne zu bringen sei ein cleveres Ausweichmanöver, um der Fleißarbeit einer 20-minütigen Kammerorchesterpartitur zu entkommen – womit fast schon die abstrakte Denkleistung gegen die Menge an gedruckten Notenköpfen aufgewogen würde und letztere mehr zählte.<sup>6</sup>

6 AS: Siehe zu diesem Gedanken meine weiterführenden Überlegungen im Absatz vom 12.12.

### Anna Schürmer 28.11.22

Ich lese im Absatz vom 25.11. zwar viel von Arbeit(en), aber wenig von Geld – und frage mich nun, welche Rolle genau es dabei nun spielt: Inwiefern sind musikalische Produkt(e)ionen mit ihrem unmessbarem Produktivwert als Ware zu verstehen? Und wenn ja, wie stehen sie mit dem Kapital in Verbindung? Und wie sähe eine »Kritik der künstlerischen Ökonomie« aus, bzw. wie klingt eine solche? Die von Marx aufgeworfenen Fragen sind auch im Musikdenken ja nicht neu: »Warenförmigkeit« bestimmt schon 1959 Adornos Thesen zur »Kulturindustrie« – mit der Wurlitzerorgel als Sinnbild für die kitschige Begrenzung des künstlerischen Ausdrucks zugunsten des Marktwerts. »Der Zwang zur Nivellierung und Quantifizierung« jedenfalls hat sich mit dem zeitgenössischen Ableger der Heimorgel um ein Vielfaches potenziert, die »qualitative Entfesselung« minimiert: Musik-Streaming. Die Dienste der Plattformen sind nur vermeintlich kostengünstig, die neue Währung bildet Big Data bzw. der Mensch als Ressource. Ein kleiner Blick in die Datenschutzerklärung von Marktführer Spotify führt sehr deutlich vor Ohren, in was für einem Zeitalter wir leben: im *Überwachungskapitalismus*<sup>7</sup> – und dabei haben wir noch gar nicht von den künstlerischen Folgen gesprochen, die mit »Spotify-core«<sup>8</sup> bereits ein eigenes Genre begründet haben...

7 Shoshana Zuboff: »Big other: surveillance capitalism and the prospects of an information civilization«, in: *Journal of Information Technology* 30 (2015), S. 75–89; *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus. Der Kampf um eine menschliche Zukunft an der neuen Grenze der Macht*, Frankfurt/New York: Campus 2018.

8 Das Genre, auch »Streambait« genannt, folgt der Logik der Streaming-Plattformen, wo es qua nomen um den Hörfluß (Streaming) einerseits geht und andererseits um ein internetlogisches Geschäftsmodell (Plattformkapitalismus). Das Ergebnis ist eine leicht durchhörbare Aneinanderreihung von Stücken, konformistische Fahrstuhlmusik in der digitalen Welt.

### Julian Kämper 05.12.22

Folglich müssten wir ja musikalische Faktoren benennen, von denen wir glauben, dass sie uns etwas über die geldwerte Investition, die beim Erfinden und Niederschreiben der Komposition getätigt worden ist, aussagen. Aphoristische Kürze? Repetitive Schemata? Reduktion der Mittel? Solostück? Sind das Indikatoren für einen vergleichsweise geringeren Arbeits-einsatz und also für den minderen monetären Wert des jeweiligen Stücks Musik? Das ist Quatsch. Schwer auszumachen, was uns den Geldwert einer Komposition bestimmen lässt. Weil es bei Streaming-Diensten die Klickzahlen sind, die den Erfolg bescheinigen, lässt sich darauf gestalterisch reagieren, etwa mit Verzicht auf diffuse Intros.<sup>9</sup> Solange in der Neuen Musik das Prinzip der Uraufführung hochgehalten wird und

9 AS: Siehe hierzu das Buch *Spotify Teardown* (MIT Press 2019), das nicht nur die Transformation der Musikkultur im Zeitalter des Plattform-Kapitalismus behandelt, sondern in Interventionen auch die Mechanismen »Inside the Black Box of Music Streaming« investigativ erkundet. »Wir konnten zeigen, wie leicht es ist, das Vergütungssystem für Musiker mit Hilfe von Bots zu manipulieren«, erklärt Mitherausgeber Patrick Vonderau – und berichtet, wie Spotify juristisch vom Schwedischen Forschungsrat forderte, die Förderung des Projekts einzustellen...

auch sehr gute, groß besetzte Werke nur ein- oder vielleicht zweimal aufgeführt werden, ist die Anzahl der Hörenden keine Kategorie.<sup>10</sup> Und dann gibt es noch die äußeren Faktoren, die auch für die nächste Steuererklärung relevant sind: Materialkosten, Recherchereisen, Softwarelizenzen und Gagen, die bei Zeitdruck an dienstleistende Notensetzer zur Fertigung der Einzelstimmen bezahlt werden.<sup>11</sup>

### Anna Schürmer 07.12.22

Ich greife mal nach dem in der letzten Fußnote ausgestreckten Themenarm: die effizienz- und produktivitätssteigernde Arbeitsteilung, die laut Marx Arbeiter:innen von ihrem Produkt entfremdet und also wirklich »nicht zu verwechseln [ist] mit der Arbeitsteilung von Komposition und Interpretation« – die allerdings unterlaufen wird von den sogenannten »Composer-Performerinnen«<sup>12</sup>: Geschieht die Bündelung der kreativen Arbeitskraft zum Zweck des Mehrverdienstes bzw. ist eine Folge von immer kleineren Gagen? Oder sollen »das Werk« und die Autorschaft nicht aus der Hand gegeben werden? Bei diesen Fragen bringe ich jetzt doch Johannes Kreidler auf die Bühne, den ich bis hierher vermieden habe, weil seine konzeptuellen Arbeiten beim Thema Musik und Money fast allzu offensichtlich in den Sinn kommen: *Fremdarbeit, Earjobs* und *product placements*...

### Julian Kämpfer 11.12.2022, Teil 2

...und noch *Charts Music*, bei der Kreidler das kollektive Versagen, das zur Finanzkrise 2008 geführt hat, in Form von fallenden Börsenkursen in Musik gesetzt hat.

### Anna Schürmer 12.12.22

Man könnte jetzt die einzelnen »Arbeiten« Johannes Kridlers für sich oder als Werkgruppe zum Thema Arbeit/Geld analysieren – das macht in diesem Themenheft aber schon Nina Noeske, weshalb ich auf eine Bemerkung im Absatz *JK 11.12.22, Teil 1* zurückkomme: Du schreibst da von »bösen Zungen«, die das auskomponierte Brainstorming von Sara Glojnaric als »cleveres Ausweichmanöver« bezeichnen könnten, »um der Fleißarbeit einer 20-minütigen

<sup>10</sup> AS: Hier klingt die ewige Diskrepanz von Qualität und Quantität an – ein Schlüsseldiskurs gerade für die Neue Musik. Gleiches gilt by the way für Radioproduktionen, die meist nach einmaliger Sendung, gefolgt von ein paar Tagen in der Mediathek, in die ewigen Jagdgründe der Rundfunkarchive eingehen. Diese Praxis rechtfertigt kaum den Aufwand, aus Sicht der Beitragszahler:innen sowie der immer schlechter vergüteten Autor:innen. Ganz abgesehen von dem non-monetären Wert, der da in den Kellern und auf den Servern der Sender schlummert... Wenn es um die Anzahl der Hörenden geht, würde eine langfristige Online-Verfügbarkeit den Produktionen im Sinne der Longtail-Theorie vermutlich eine große Hörerschaft zuführen – und ihren Wert nachhaltig nutzen.

<sup>11</sup> JK: Noch ein Themenarm: Weltweit renommierte bildende Künstler:innen wie Alicja Kwade oder Ólafur Eliasson führen ihre Fabriken und Ateliers wie Unternehmen; sie als geniale Köpfe haben die Idee, ihre Mitarbeiter:innen setzen die Projekte um; wer da am Ende das höchste Honorar einsteckt, ist zu ahnen. So ein Modell ist mir aus Komponist:innenkreisen nicht bekannt – nicht zu verwechseln mit der Arbeitsteilung von Komposition und Interpretation.

<sup>12</sup> AS: Ich verwende hier bewusst das generische Femininum – denn tatsächlich sind die in Personalunion komponierenden und performenden Personen überdurchschnittlich oft Frauen und ich frage mich, warum das so ist...? | BZ: Spannender Punkt... daran anschließend wäre der Aspekt interessant, wie viele dieser Leute in der Improszene zuhause sind und/oder keine klassischen Partituren schreiben; und mit Blick auf Geld die Frage, inwiefern diese dann nachträglich Audiotranskriptionen bei der GEMA als »Partituren« einreichen, um 1. als »ernste Komponist:innen« anerkannt zu werden und 2. bei den Ausschüttungen entsprechend berücksichtigt werden – kennt ihr den Aspekt? | AS: Ja, so spannend, dass wir das hiermit zur Fortsetzung unserer Schreib-Kollaboration als Thema für eine der nächsten *POSITIONEN* einreichen. ☺

Kammerorchesterpartitur zu entkommen«. Gleiches gilt natürlich für Johannes Kreidlers konzeptuelles Komponieren: Alle vorab genannten Arbeiten verweigern auf die ein- oder andere Weise eben dies: die eigentliche Arbeit von Tonsetzer:innen – indem entweder Komponist:innen aus Billiglohnländern angeworben werden (*Fremdarbeit*) oder urheberrechtlich geschützte Versatzstücke verwendet werden (*product placements*); indem Hörer:innen den eigentlichen Job machen (*Earjobs*) oder schlicht der Börsencrash mittels geeigneter Software sonifiziert wird (*Charts Music*). Da tut sich eine grundlegende Frage auf: Was ist die geldwerte Einlage des Produkts »Komposition: Das fertige Stück – oder die Idee (womit Glojnarčić und Kreidler aus dem Schneider wären)?<sup>13</sup> ■

Anna Schürmer ist Medien-/Kultur-/Musikwissenschaftlerin sowie Journalistin für (Neue) Musik in diversen Print-, Funk- und Online-Medien ([interpolationen.de](http://interpolationen.de)).

Julian Kämper ist Musikwissenschaftler, Dramaturg und Autor, der manchmal solistisch arbeitet, noch lieber und regelmäßiger aber in Duos ([sounddramaturgien.de](http://sounddramaturgien.de)) oder Kollektiven ([trugschluss-konzerte.de](http://trugschluss-konzerte.de)).

13 JK: Eine eindeutige Antwort auf diese Frage zu versuchen scheint mir zu kostspielig. Schließlich will ich aber noch auf Alan Hilario verweisen, der in seinem 2017 gehaltenen Vortrag mit dem Titel »Budget als Sujet« darlegt, wie kompositorische Konzeption und Finanzlage (die eigene, die des Veranstalters, die des Kultur-subventionierenden Staates etc.) zusammenhängen. Bei seinen multi-medialen Arbeiten beschreibt er da, sei er, bevor überhaupt ein Konzept oder Thema existiere, »schon auf ökonomischen »Denk kreativ!-Modus gestellt«. In *cost of production divided by total number of played notes equals cost per single note* für Perkussion und Orchester in 2 Gruppen (2015) projiziert Hilario auf die Leinwände ansteigende Zahlenreihen, die stets auf die Summe der bis zum jeweiligen Moment bereits gespielten Töne verweisen. Nähern wir uns damit deiner Schlussfrage ein klein wenig? Hörenswert jedenfalls ist Hilarios Vortrag, zu finden im online-Archiv von Deutschlandfunk Kultur Neue Musik – um der Fußnote 10 gerecht zu werden.

Performance

24+25+26 February 2023

16:30 – 18:30

St. Elisabeth-Kirche Berlin-Mitte

[www.lacage.org](http://www.lacage.org)

# Oiseau

LACAGE



## Ostrava Days Institute & Festival Aug 14 – Sep 2, 2023 Music of Today

Ostrava Center for New Music accepts applications for residency for its Institute. Resident-students will be chosen through a review of no more than three scores and audio/video samples. Become a part of one of the largest summer new music programs! Deadline for application for residency is March 15, 2023.

PRODUCED BY

Ostrava Center for New Music

Dr. Šmerala 6, 702 00 Ostrava, Czech Republic

T: +420 736 151985

E: [info@newmusicostrava.cz](mailto:info@newmusicostrava.cz)

[www.newmusicostrava.cz](http://www.newmusicostrava.cz)

### LECTORS & GUEST COMPOSERS

Peter Ablinger  
Petr Bakla  
Raven Chacon  
Alvin Curran  
Johannes Kalitzke  
Petr Kotík  
Zygmunt Krauze  
Bernhard Lang  
Amina Claudine Myers  
Roscoe Mitchell  
Isabel Mundry  
Michal Rataj  
Ana Sokolović  
Miroslav Srnka  
Eric Wubbels  
and others

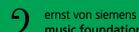


OSTRAVSKÉ CENTRUM NOVE HUBY  
OSTRAVA CENTER FOR NEW MUSIC

OSTRAVA!!!



LEOPOLD & JOSEFINA  
WINKLERŮVI



ernst von siemens  
music foundation

# Hörarbeit mit Fremdarbeit

Zum sensiblen Thema ›Geld‹  
bei Johannes Kreidler

NINA NOESKE

**W**as für eine Vorstellung: Beim Buchen eines Tickets für die Elbphilharmonie die Wahl zwischen 15, 40, 80 oder 120 € zu haben – die man aber nicht bezahlen muss, sondern nach dem Konzert als Lohn für getane Hör-Arbeit einstreicht. Opernhäuser, die – stundenweise, befristet, unbefristet – ihr Publikum anstellen, auf dass dieses gewissenhafte, gute, engagierte Arbeit leiste; Rundfunkhäuser, die ihre Hörer\*innen für das Zuhören entlohnen; nach Donaueschingen Pilgernde, die für ihren Konzertbesuch (unter anderem) durch ein, je nach Programm, mehr oder weniger saftiges Honorar angelockt werden. Oder auch: Kapitalisten, die das Hören outsourcen, für sich hören lassen, dabei auf gute Arbeitsbedingungen kaum achten, mit ihren Hörer\*innen umspringen, als ob diese ihre Sklaven wären, sie nach Gutdünken beschimpfen, loben oder feuern. Natürlich stellt sich hier die eine oder andere Frage, vor allem die: Welchen Status hat Musikhören, wenn es sich – wie auch immer kontextualisiert – um ›Lohnarbeit‹ handelt? Für das Hören bezahlt zu werden bedeutet, dass es sich, ganz abstrakt, um eine Form der ›Wert-Schätzung‹ handelt: Hören ist wert-voll, voller Wert, es schöpft bzw. schafft demnach Wert, ist von Gewinn, leistet einen wichtigen, kostbaren, vielleicht sogar unentbehrlichen Beitrag für die Allgemeinheit. Hör-Arbeit wird demnach, ob vom Staat (und damit der Gesellschaft) oder einzelnen Profiteur\*innen, als Einsatz von Zeit und Energie gewürdigt.

Nun lässt sich darüber streiten, auf welche Weise Musikhören tatsächlich produktiv ist, inwieweit es an der Wertschöpfung teilhat, welchen Beitrag Hören für ein Gemeinwesen leistet: Vielleicht wird damit

Kreativität, abstraktes Denken, Lebensfreude, Lust, Toleranz, Großzügigkeit, Weitherzigkeit, Weitsicht, der Möglichkeitssinn, die Moral – was auch immer! – gefördert bzw. gesteigert, vielleicht ist dies bereits der Zweck selbst, vielleicht lässt sich damit auch etwas zu weiteren Zwecken anfangen, vielleicht wird durch Musikhören, auch wenn es eine Form von Weltflucht sein sollte, Arbeitskraft wiederhergestellt, auf dass diese fürderhin der Gesellschaft zur Verfügung stehe. Oder ist es vor allem die elitäre, unkommerzielle Neue-Musik-Szene, die zum Überleben ein Publikum ja braucht und aus purer Not jene bezahlt, die ihre Lebenszeit für diese ›opfern‹? – Fest steht, das Hören selbst ist tangiert, indem es solcherart präpariert wird; wer dafür honoriert wird, hört anders. Davon kann sich überzeugen, wer bei Johannes Kreidlers *Earjobs* (Entwurf des Konzepts 2011, Berliner Uraufführung im April 2017) dabei war oder einen Blick in die entsprechende Videodokumentation<sup>1</sup> wirft: Bereits der Titel lässt mehrere Assoziationen<sup>2</sup> zu, die Rede ist nicht von ›work‹, sondern, unverbindlicher, von ›job‹, und die Tatsache, dass das fünfminütige Hören eines *Muzak*-Titels mit 10 € ungefähr zehnmal so gut bezahlt ist wie das Hören etwa der deutschen Nationalhymne, einer Bach-Kantate, eines Stücks von Johanna Beyer, John Cage, Sarah Nemtsov oder gar, sowohl am ersten als auch am zweiten Tag wohl nicht zufällig als Billigarbeit schlechthin deklariert, von Johannes Kreidler (u.a. fünf Minuten aus *Fremdarbeit* und *Living in a Box*), wirkt sich unmittelbar auf das Verhalten, ja, Selbstverständnis der jeweiligen Hörer\*innen aus.

Die meisten wählen, ob aus materieller Not oder Geldgier, den *Muzak*-Titel, denn hiermit lässt sich vergleichsweise mühelos Reichtum erwerben, gehen damit aber zugleich einen Pakt mit dem Teufel ein, indem sie sich der eiskalten Maschinerie des Kapitalismus mit Haut und Haaren (oder Ohren) verschreiben. Dass sie sich dabei vom kapitalistischen Ausbeuter, Kreidler selbst, beschimpfen lassen, der Hurerei bezichtigt werden und ihr Verhalten immer wieder auch parallelisiert wird mit der Anpassungsbereitschaft großer Teile der Bevölkerung während der Nazizeit (was sie allerdings unterm Kopfhörer, von Musik berieselt, mitunter gar nicht mitbekommen), lassen sie über sich ergehen. Viele wirken dabei leicht gequält, wollen nur einen Teil des Geldes behalten, revanchieren sich beim Geldgeber mit Getränken oder Essbarem, entschuldigen sich mit ihrer Bedürftigkeit, betonen am Ende, dass das Hören von *Muzak* eben doch ›harte Arbeit‹ gewesen sei, oder suchen, offensichtlich von schlechtem Gewissen geplagt, die Umstehenden während der Arbeit mit zusätzlichen Tanz-Einlagen zu unterhalten, als ob sie ihnen etwas schuldig wären. Umgekehrt sieht man jenen, die sich für weniger Geld hörend mit der ›wertvollen Kunst‹ auseinandersetzen, das reine Gewissen und die dadurch ermöglichte Konzentration regelrecht an – was man sich eben aber auch leisten können muss. Gleichwohl, auch die Bezahlung der ›gewissenhaften Arbeit‹ liegt in diesem Fall über dem gesetzlichen Mindestlohn, selbst für das Hören der Kreidler-Stücke muss sich niemand mit einem Hungerlohn zufriedengeben. Streng genommen gibt es also keine Ausrede für die Wahl des *Muzak*-Titels.

1 Vgl. mit weiteren Hinweisen [www.kreidler-net.de/werke/earjobs.htm](http://www.kreidler-net.de/werke/earjobs.htm) und hier [www.kulturtechno.de/?p=18824](http://www.kulturtechno.de/?p=18824)

2 Z.B. ›Blowjob‹, vgl. dazu auch Andreas Engström, ›Plagiatanklagelse‹, in *Upsala Nya Tidning*, 18. Mai 2017, der die unterschiedlichen Anliegen von Kreidler und Giuliano Obici betont, der bereits Jahre zuvor eine ähnliche Idee hatte und als Werk realisierte.



Still aus *Charts Music* (2009) von Johannes Kreidler

© Johannes Kreidler

Mit dem *Earjobs*-Dispositiv wird eine ganze Palette von Fragen, aber auch eine Reihe von Hypothesen in den Raum gestellt, die eine Gesellschaft bis ins Mark berühren. Aufschlussreich ist eine ausführlichere Diskussion mit einer Frau, die sich selbst als ›Sound-Artist‹ bezeichnet, welche die Setzung nicht akzeptieren will, dass es sich bei *Muzak* um minderwertige Musik, bei der entsprechenden Hör-Arbeit mithin um eine Form von Prostitution handeln solle – ein lustvolles Hören dieser Klänge ihrerseits werde damit von Kreidlers ›diktatorisch‹ agierendem Unternehmen von vornherein verhindert. Und tatsächlich, Hegels Herr-Knecht-Dialektik lässt grüßen: Einen Gewinn an Lebensqualität erlebt gewiss nicht, wer sich dem Diktat der Kulturindustrie unterwirft, damit aber durch die *Muzak*-Sedierung die Tuchfühlung zu seinem eigenen Hör-Organ verliert, auch wenn er oder sie am Ende das Geld kassiert. (Sind also die 120 € Stundenlohn für den *Muzak*-Earjob in Wahrheit Schmerzensgeld für eine brutale Form der Körperverletzung?) Hingegen trägt womöglich die Definition von Hören als ›Arbeit‹ für ein mehr oder weniger angemessenes Honorar dazu bei, dass sowohl die Gewissenhaftigkeit als auch die Lust auf Seiten der Arbeitnehmer gesteigert wird.

Mit dem Verhältnis von Kultur und Finanzen, besser gesagt: dem Stellenwert von Kultur-›Arbeit‹ innerhalb eines kapitalistischen Systems beschäftigt sich Kreidler spätestens seit 2008, dem Jahr der medial vielbeachteten ›GEMA-Aktion‹ *product placements*<sup>3</sup>. Kreidler füllte für ein 33-sekündiges Stück insgesamt 70.200 Formulare für sämtliche verwendete Fremdzitate aus und transportierte diese in einem Lieferwagen zur Berliner Generaldirektion der GEMA; damit führte er das geltende Urheberrecht ad absurdum. Thematisiert wird hier zugleich die überaus diffizile Frage nach dem Wert der eigenen Arbeit, die sowohl künstlerisch Schaffende als auch, zum Beispiel, Geisteswissenschaftler\*innen, ob explizit oder implizit, seit jeher umtreibt, und die sich im Internetzeitalter

<sup>3</sup> [www.kreidler-net.de/productplacements.html](http://www.kreidler-net.de/productplacements.html)

völlig neu stellt.<sup>4</sup> Um ein immer wieder ausgeschlachtetes Beispiel zu nennen: Höchste Qualifikation und übermenschlichste Anstrengung – ob als ›aus dem Nichts Schaffende‹ oder als professionell ›Remixer‹ – nutzen nichts bzw. tragen zur eigenen Existenzsicherung oder gar zum Aufbau eines Vermögens nicht bei, wenn sich niemand findet, der dies honoriert. Und ist dann eine Finanzierung gefunden, bestimmt u.a. der Preis einer Künstlerin die Art und Weise, wie diese rezipiert wird; wer innerhalb einer bestimmten Kultur ›hoch gehandelt‹ wird, bekommt von dieser viel von jenem raren Gut, das seit einiger Zeit unter dem Begriff ›Aufmerksamkeit‹ firmiert.

Problematiken dieser Art zumindest offenzulegen, ist Kreidler u.a. in einer Sequenz aus *Audioguide* (UA 2014 auf den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik) angetreten, in der er mit Stefan Fricke, Redakteur für Neue Musik beim Hessischen Rundfunk, in einem halb-inszenierten Talkshow-Setting über die materiellen Voraussetzungen des eigenen Metiers verhandelt.<sup>5</sup> Mit der Offenlegung von Auftrags honoraren wird dabei ein Tabu gebrochen, und dass ein Redakteur, selbst ein Rädchen im Getriebe, durch die Möglichkeit der Auftragsvergabe an Künstler\*innen viel mehr Macht hat als ihm offenbar bewusst ist, wird deutlich bis zur Schmerzgrenze. Wie eng dabei das individuelle ›Wert-Urteil‹ des Redakteurs mit der ›Wert-Schätzung‹ durch eine Institution wie ein staatlich subventioniertes Rundfunkhaus verwoben ist, und wie stark dabei mit Erwartungshaltungen, gleichsam mit Wetten auf die Zukunft, operiert wird (und zugleich: wie sehr ein Künstler durch einen Auftrag unter Druck

### Mit der Offenlegung von Auftrags honoraren wird ein Tabu gebrochen.

gesetzt werden kann), wird deutlich, als Fricke aus seiner Enttäuschung über die Realisierung eines Auftrags durch Kreidler keinen Hehl macht – ob dies (wahrscheinlicher) der Wahrheit entspricht oder (unwahrscheinlicher) für die Show inszeniert ist, ist in diesem Zusammenhang unerheblich. Die für den Auftrag vorgesehenen vier Pianist\*innen seien in dem Stück von zwölf Minuten Dauer, honoriert mit 1800 €, so Fricke, »nicht gut eingesetzt«, »muss man mal dazu sagen«:

Kreidler: »Was meinst du damit?«

Fricke: »Ja, also die vier Pianisten, also das Menschen-Mögliche hast du nicht... genutzt...«

Kreidler: »Hast du schonmal was von Minimalismus gehört?«

Fricke: »Ja – du meinst aber ›Reduktion‹, und nicht ›Minimalismus‹, glaub ich.«

Kreidler: »...«

Fricke: »Reduziert, meinst du.«

Kreidler: »Ja, ok, ich verstehe darunter Minimalismus.«

4 Vgl. hierzu auch das Interview mit Johannes Kreidler von Olaf Karnik und Jörg Follert: »Wie sich Geld vertonen lässt« (2017), online: [norient.com/podcasts/kreidler/](http://norient.com/podcasts/kreidler/)

5 [www.youtube.com/watch?v=id-28J3paJbI](http://www.youtube.com/watch?v=id-28J3paJbI)



Still aus *Film 1* (2017) von Johannes Kreidler

Fricke: »Ok.«

Kreidler: »Also – hast du schon von gehört, ja?«

Fricke: »Ja, ich war dabei, jaja, bei der Uraufführung.«

Kreidler: »...also den Vorwurf lasse ich nicht auf mir...«

Fricke: »Nein, ist gar kein Vorwurf!«

Kreidler: »Doch!«

Fricke: »Nein! Es war nur eine Benennung!«

Kreidler: »Du meinst – wenig Töne für im Verhältnis doch zu viel Geld, hast du mehr Töne erwartet!«

[Publikum ist amüsiert]

Fricke: »N-nein... Ich hatte mehr erwartet, dass die Akteure mehr eingebunden waren. Es hätten auch zwei Töne sein können, und die Akteure hätten ... hätten eine Haltung gehabt [unverständlich]«

Kreidler: »Was hast du erwartet?«

Fricke: »Ich habe nichts erwartet!«

Kreidler: »Doch!«

Fricke: »Ja, ich habe, ok, ich habe ein bisschen erwartet, dass vier Akteure in einer Form von Aktion eingebunden sind. Du hast dich aber da sehr reduziert, hast dich von dem ursprünglichen Piano-Gedanken – also vier Leute am Klavier – ähm, hast du vieles auf das Keyboard gelegt.«

Kreidler [leicht abschätzig]: »Ja.«

Fricke: »Und ich dachte halt, dass diese vier Leute vielleicht ein bisschen größeres Aktionspotential haben. Das hat mich aber nicht enttäuscht, das, hm, hat meine Erwartungshaltung [kritischer Blick von Kreidler], ist ja auch ne schöne Erfahrung für mich, natürlich unterlaufen.«

Kreidler: »Das war überhaupt nicht so intendiert, wobei, es hieß doch, es soll so etwas Fluxushaftes schon sein...«

Fricke: »Nein, hab ich nie gesagt.«

Usw.

»Zu wenig Töne für zu viel Geld« – wie absurd es ist, Kunstwerke mit Geld aufzuwiegen, wird durch diese Pointierung überdeutlich. Woran bemisst sich der konkrete materielle Wert einer Musik: an der Anzahl der Noten, am Grad der Komplexität des Tonsatzes, am Aktionsradius der beteiligten Interpret\*innen, an der Erfüllung einer Erwartungshaltung? Oder am Mut zum Brechen von Tabus? An der Qualität des Konzepts?<sup>6</sup> Dem »Wert« der eingeschlagenen stilistischen Richtung? An der Mühe, die seitens der Komponierenden für ihr »Werk« aufgewendet wurde? Und hier: an der Denk- oder Schreibaarbeit? Am zeitlichen oder materiellen Aufwand? Oder gar am Renommee der Künstler\*innen? An der »Zeitgemäßheit«? Und wer maßt sich an, im Zeitalter der »Ungleichzeitigkeiten« in all diesen Fällen das abschließende Urteil zu fällen? Hierzu grundlegend Kreidler selbst in einem Blog-Eintrag von Januar 2012: »Welche Musik ist die Subventionsgeld-Verbratung wert? Niemals gibt es genug Geld, um den möglichen Pluralismus vollständig abzubilden, auch wenn Festivals so tun als ob. [...] Es gibt in der Postmoderne bei der Kunst kein gut oder schlecht mehr jenseits subjektiver Meinung; jeder hat Recht – nur hat nicht jeder Geld. Ich fände es wünschenswert [...], dass diese *Wahrheit* wenn[,] dann auch ausgesprochen wird: Dass ästhetische Debatten heute in Wirklichkeit Gelddebatten

Andererseits stellt sich die Frage,  
ob und wenn ja, von wem sich eine *Fremdarbeit 2023*  
komponieren ließe.

6 Vgl. hierzu auch den Dialog zwischen Anna Schürmer und Julian Kämper in diesem Heft, S. 24; Schürmer fragt z.B. im Zusammenhang mit Kreidlers »Arbeiten« nach der »geldwerten Einlage des Produkts »Komposition«.

7 Johannes Kreidler: »Worüber kann man sich in der Neuen Musik noch streiten? Über Geld.« (#2) [www.kulturtechno.de/?p=6306](http://www.kulturtechno.de/?p=6306)

8 Weitere Informationen und Literaturhinweise zur Komposition: [www.kreidler-net.de/fremdarbeit.html](http://www.kreidler-net.de/fremdarbeit.html)

sind. (Das Problem ist dann noch, dass die, die das Geld ausgeben, den Debatten selten zur Verfügung stehen. Darum sind die meisten ästhetischen Diskussionen erst recht Scheindiskussionen.)<sup>7</sup> Da es sich in *Audio-guide* somit (erstmalig?) um eine »(Geld-)Schein«-Diskussion im wahrsten Sinne des Wortes handelt, ist es keine Scheindiskussion mehr...

Das Paradebeispiel dafür, wie sehr die jeweiligen gesellschaftlichen Produktionsbedingungen bis in jede einzelne Faser eines Kunstwerks hineingreifen, ist wohl Kreidlers *Fremdarbeit* (2009), ein Werk, das mittlerweile unzählige Male und in unterschiedlichen Versionen auf der ganzen Welt aufgeführt und häufig besprochen wurde.<sup>8</sup> Der – seinerseits von der Berliner Klangwerkstatt beauftragte – Komponist lässt in diesem Stück einen Komponisten und einen Audioprogrammierer aus den »Billiglohnländern« China und Indien gegen ein vergleichsweise geringes Honorar für sich arbeiten, indem er ihnen jeweils Aufgaben (z.B. in Form von Stilkopien) stellt; das Ergebnis präsentiert er selbst in einem moderierten Konzert.

### Lehman Brothers



Still aus *Charts Music* (2009) von Johannes Kreidler

Deutlich wird nicht zuletzt, wie sehr es bei der Wert-Schätzung einer Musik auf das ›Framing‹ (hier: die ›Namhaftigkeit‹, aber auch kulturelle Herkunft etc.) eines Autors ankommt; Kreidler selbst bezeichnet dies wiederholt als Form des ›präparierten Hörens‹. Die Selbst-Offenlegung des Künstlers während der Moderation als Zyniker, der die global ungleichen Produktionsbedingungen für sich zu nutzen weiß – was in seiner schonungslosen Offenheit in diesem Kontext wiederum selbst alles andere als zynisch ist, den Zynismus somit aufhebt – liefert dabei bereits wesentliche Aspekte der Interpretation. Dem ist vorerst nichts hinzuzufügen, an der hier ausgebreiteten Problematik hat sich bis heute nichts geändert; das Geld streicht ein, wer Arbeit geschickt (z.B. auf Billiglohnländer) verlagert, wie Kreidler in *Fremdarbeit* hyperaffirmativ, teilweise bis zum Ärger des Publikums (›Entschuldige mal, was du machst, ist Ausbeutung!‹),<sup>9</sup> vorführt. Wer kann sich in der heutigen Welt anmaßen, die alleinige Urheberschaft für ein, sei es materielles oder immaterielles, ›Werk‹ für sich zu reklamieren? Gleichwohl, auch hier greift offenbar ein Systemzwang:

Wer kann sich in der heutigen Welt anmaßen,  
die alleinige Urheberschaft für ein,  
sei es materielles oder immaterielles, ›Werk‹  
für sich zu reklamieren?

9 Bzw. kurz darauf: ›Aber was wir hören, ist nicht deine Musik!‹ Ein für Kreidler willkommener Einwurf, den zutreffenden Sachverhalt noch einmal bestätigend auszuführen. Vgl. [www.youtube.com/watch?v=L72d\\_0zI0c](http://www.youtube.com/watch?v=L72d_0zI0c), 8:44

10 [www.youtube.com/watch?v=xJK-d8uKmcQ&t=2249s](http://www.youtube.com/watch?v=xJK-d8uKmcQ&t=2249s)

11 [www.sheetmusic-kreidler.com/leinwaende/](http://www.sheetmusic-kreidler.com/leinwaende/)

12 [www.youtube.com/watch?v=ntM-XQyexwY](http://www.youtube.com/watch?v=ntM-XQyexwY)

13 Ausführliche Informationen: [www.kreidler.net/de/charts.html](http://www.kreidler.net/de/charts.html)

*Fremdarbeit* ist Teil des Werkverzeichnisses von Johannes Kreidler, er gilt als Autor der Komposition, was insofern im gegebenen Kunst-Dispositiv seine Richtigkeit hat, als dieses im Kern ›konzeptuell‹ verfasst ist.

Viele weitere Werke Kreidlers thematisieren das Thema ›Geld‹ – ob Zufall oder nicht: Im Musiktheaterstück *Mein Staat als Freund und Geliebte*, im April 2018 an der Oper Halle uraufgeführt, regt sich just in dem Augenblick Unmut im Publikum, als der Protagonist einen Geldschein mit dem Namen ›Christian‹ dem Publikum übergibt: ›Seien Sie gut zu ihm. Seid Freunde zueinander, SFZ! [...] Lassen Sie ihn zirkulieren, LSIZ. [...]‹ (Person aus dem Publikum: ›BA – bald aufhören!‹)<sup>10</sup> Beim Geld hört die Geduld auf. In *Film 1* (2017) werden zwei 10-Euro-Geldscheine und ein 2-Euro-Stück mit Exkrementen verschmutzt, die Noten-›Depots‹ der *Sheet-Music-Reihe*<sup>11</sup> lassen sich auch mit Aktien-Depots assoziieren. In *Feed. Hören TV* (2009–10) wird nicht nur die Rolle des mp3-Formats für die Musikwirtschaft diskutiert, sondern es werden zudem die Besitz- und Vermögensverhältnisse namhafter Komponisten von Bach bis César Franck angesprochen.<sup>12</sup> Und dann ist da natürlich der sattsam bekannte YouTube-›Hit‹ *Charts Music* (2009), der ›Billion-Dollar-Song zur Wirtschaftskrise, ein vorfinanzierter Hörsturz, das teuerste Musikstück der Welt‹,<sup>13</sup> mittlerweile auch vielfach in (moderierten) Instrumentalversionen aufgeführt. Kreidler liefert die ebenso intelligente wie nachvollziehbare Interpretation des Stücks gleich mit: Benannt werden der ›unlösbare

Widerspruch zwischen Happy-Musik und menschlichem Versagen [...], und dieser Widerspruch ist die Wirklichkeit eines ökonomischen Systems, das ums Verrecken so weitermacht als sei nichts gewesen.« Zugleich stellt sich, wie im Video selbst thematisiert, auch hier die Frage nach der Autorschaft: »Wer hat das eigentlich komponiert – ich, oder die Manager, oder der Computer?« Auf die Spitze getrieben wird zudem (durch einen Cameo-Auftritt Kreidlers im Video) die gesellschaftliche Funktion von Musik zur Re-Kreation von Arbeitskraft, die dann wiederum dem Kapitalismus zur Verfügung steht, und schließlich ist die Software, mit dem die Musik kreiert wurde, selbst »strukturell mit der Finanzkrise verbunden« (wie auch ein Blick in den Werbetrailer derselben offenbart, in dem die – durch die Software »gerettete« – glückliche amerikanische Familie im Einfamilienhaus zelebriert wird). »Ist es also Neue Musik, gute oder schlechte Neue Musik, gute oder schlechte Popmusik? Wert und Entwertung, worum es im Stück inhaltlich geht, ist auch beim Stück selbst die Frage.«<sup>14</sup>

Es hat sich in den fast anderthalb Jahrzehnten, die seit der »Finanzkrise« 2008ff. samt Kreidlers Sonifizierung vergangen sind, am Zustand der Welt, am globalen Finanzsystem (und damit auch an jenem des Musiklebens), an den Strukturen des Internets, offenbar nichts Grundlegendes geändert. Wir befinden uns immer noch in derselben Gegenwart, für deren adäquate Analyse es eine musikhistoriographische Methode erst noch zu entwickeln gilt. Gleichwohl, die Frage sei in den Raum gestellt: Unter welchen (materiellen, soziologischen etc.) Bedingungen hat Kunst das Bedürfnis, ihre Entstehungsvoraussetzungen zur Disposition zu stellen, wie es bei Kreidler – und im Anschluss punktuell auch bei anderen Komponisten – mit Blick auf deren (materielle) Grundlagen geschieht? Diesbezüglich waren die Jahre 2008ff. offensichtlich ein glücklicher Augenblick, bei dem eine kommende Musikgeschichtsschreibung wohl zudem (auch), im weitesten Sinne, biographische Koinzidenzen konstatieren würden: Für die um 1980 Geborenen, um am Ende eine kulturgeschichtliche Meta-Position einzunehmen, sind die systemisch-ökonomisch-kulturellen Widersprüche um 2010, da für die eigene Karriere bedeutsam, existenziell; dies künstlerisch überzeugend und selbst gegenüber dem eigenen Anliegen schonungslos zu thematisieren, wie es Kreidler gelang, hat das System zwar kurzfristig erschüttert (und tut es nach wie vor). Andererseits stellt sich die Frage, ob und wenn ja, von wem sich eine *Fremdarbeit 2023* komponieren ließe, will man nicht am eigenen Ast sägen – und von hier aus ganz grundlegend: Von welcher gesellschaftlichen Position aus lässt sich im Wortsinne »radikale« Kunst schaffen, derart, dass, im Sinne einer künstlerischen Intervention, die eigenen »Wurzeln« – die Grundlagen und Voraussetzungen des eigenen Tuns, die nach wie vor zu wesentlichen Teilen wirtschaftlicher und finanzieller Art sind – thematisiert werden? ■

14 Johannes Kreidler: *Charts Music* (September 2017, Erstdruck), [www.kreidler-net.de/theorie/kreidler\\_charts\\_music.pdf](http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler_charts_music.pdf). Siehe hierzu auch die Ausführungen zu *Charts Music* im Vortrag »Why Political (New) Music? Lecture Kreidler Darmstadt 2016«, [www.youtube.com/watch?v=byT5\\_jyJEq0](http://www.youtube.com/watch?v=byT5_jyJEq0), ab 32:22. Für Claus-Steffen Mahnkopf indes, der hier wohl nicht von Kunst, sondern von »soziale[r] Intervention« sprechen würde, steht fest: »Wenn das Kapitalismuskritik ist, dann ist Stefan Raab der Adorno der Medienkritik.« Vgl. Johannes Kreidler, Harry Lehmann, Claus-Steffen Mahnkopf: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Wolke Verlag, Hofheim 2010, S. 75 (Anm. 18) sowie S. 107

Nina Noeske, seit Oktober 2022 Professorin für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, zuvor (2014–2022) Professorin an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Lehr- und Forschungsschwerpunkte vom frühen 19. bis 21. Jahrhundert.

# Non-Fungible Token Pieces

Interviews mit sechs Komponist\*innen  
zu ihren NFT-Werken

SANDRIS MURINS

Da wo vor zwei Jahren eine große Euphorie auf dem Kunstmarkt herrschte, findet sich heute nach dem Absturz des Bitcoins eine etwas verhaltene Stimmung – was aber Künstler\*innen aus verschiedensten Gründen nicht davon abhält sich daran auszuprobieren oder sogar zu verwirklichen. Seit auch nahezu zwei Jahren haben zeitgenössische Komponist\*innen gestartet NFT-Werke (Non-Fungible Token) zu kreieren. Sicher ist, dass das Konzept von Blockchain, Kryptowährungen und NFTs die Realität des Kapitalismus und die Idee von Besitz und Einzigartigkeit auf die Spitze treibt – wie auch immer man es dann bewerten möchte. Grund genug für uns da mal genauer draufzuschauen und die ersten kompositorischen Protagonist\*innen in der NFT-Welt einmal zu ihren Konzepten und Beweggründen zu befragen.

Anzumerken ist, dass in den Interviews teils Spezialbegriffe der Krypto-Szene wie ›Minting‹ erwähnt werden, die auf die Kürze aber kaum erläutert werden können. Wir

empfehlen den Leser\*innen sich online über das sprachliche Verweissystem der Kryptowelt zu informieren.

Die Interviews führte allesamt der lettische Entrepreneur, Krypto-Experte und Neue Musik-Enthusiast Sandris Murins im Laufe der vergangenen zwei Jahre. Seit dieser Zeit baut er einen Youtube-Kanal mit Komponist\*innen-Interviews auf. Schon über 80 Komponierende aus der ganzen Welt hat er unter @SandrisMurins zu ihren Werken, Ästhetik und Ideen befragt. Folgende Interviews sind die mit einem Schwerpunkt auf NFT, die zu Teilen in Kooperation mit Positionen entstanden sind.

— *Die Redaktion*

## Sound for rich people

Malte Giesen



rarible.com,

880 ETH (= 1.269.947,62 €, 30.01.2023),  
veröffentlicht seit dem 10. Dezember 2021

**SANDRIS MURINS** *Sound for rich people*, wie ist dieses NFT-Stück entstanden? Was ist die Idee?

**MALTE GIESEN** Es begann 2017 als Ethereum veröffentlicht wurde. Ich hatte über Bitcoins und Blockchain zuvor gelesen, aber für mich war das immer noch eine spekulative Sache. Ich mochte die Idee eines Speichers für Wert, der unabhängig von Währungen ist. Es steht keine zentral organisierte Institution dahinter und als es gelauncht wurde fand ich zudem die Smart Contracts ein interessantes Feature für das Management digitaler Rechte. Damit kannst du verschiedene Konditionen mit einem Token verbinden. Dann wurde klar, dass die NFTs auch relevant wurden für die visuellen Künste und den Kunstmarkt, wo Kunstwerke auch eine Art Speicher für Wert sind. Und als dann die breiter erreichbaren NFT-Plattformen wie OpenSea und Rarible gab, war klar, dass ich auch ein NFT im Bereich von Klangkunst kreieren will.

Es folgt den Regeln des Kunstmarktes. Autorenschaft und die damit verbundenen Token sind eine fast ausschließlich ökonomische Kategorie, keine künstlerische. Und das ist auch der Grund, wieso der Inhalt des Werks total irrelevant ist. Es geht nur um den Token selbst, ein Speicher für Wert für Leute, die diese Summen zahlen können. Es gibt eine Referenz in dem NFT zu einer App, I am Rich, von einem Deutschen programmiert,

die nichts beinhaltet. Es gibt keine Funktionalität, es ist nur ein rotes Juwel und wenn du darauf drückst, sagt es: »Ich bin reich«. Die App kostet 999 Dollar, den Maximalpreis, den es im Appstore gab. Für mich ist das nicht nur ein Witz, sondern Konzeptkunst. Bei mir ist es dann: Weniger musikalische denn konzeptuelle Erfahrung. Das Werk von Banksy, wo während der Auktion plötzlich ein Bild geschreddert wird und es nicht an Wert verliert, es sogar mehr Wert wird. Diese Form von Kritik interessiert mich.

Und es gibt natürlich auch einen Vertrauensverlust in nationale Währungen. Zentralbanken, die viel Geld ins System pumpen, dann kommt es zur Inflation. Nach der Bankenkrise 2008 haben Investor\*innen auch



nach anderen Speichern für ihre Werte wie Immobilien gesucht. In Ländern, in denen die Inflation hoch ist, wechseln die Menschen zu Kryptowährungen, weil sie mehr Verlass geben. Blockchain hat und wird große Effekte haben auf vielerlei Aspekte des digitalen Lebens.

**SM** Dein Stück besteht aus weißem Rauschen?

**MG** Ja, aber es ist nicht irgendein weißes Rauschen, es ist ein einzigartiges, analoges weißes Rauschen – generiert auf einem einzigartigen Synthesizer an der Akademie der Künste in Berlin. Weißes Rauschen zu produzieren ist ja ein sehr gängiges Ding in der Soundwelt.

Luxusuhren sind ja auch solch ein Speicher für Wert, Rolex oder Patek Philipp. Super,

superteuer, aber das steht nicht im Verhältnis zu den Produktionskosten. Es ist das Branding und das geteilte Verständnis, dass diese Uhren eben dieser Speicher von Wert sind. Und sie sagen, sie sind handgemacht und einzigartig. Das habe ich auf das weiße Rauschen übertragen. Ich habe es produziert wie... es ist ein bisschen wie in der audiophilen Szene mit den goldenen Kabeln und so weiter. Es ist superspeziell und high-class. Also ein high-class-luxury weißes Rauschen.

**SM** Was für Software hast du dann weiter benutzt?

**MG** Ja, die Reduktion des analogen weißen Rauschens ist eine Sache. Sobald ich es digitalisiere, ist es nicht mehr so einzigartig. Und wie gehe ich mit der Qualitätsreduktion um? Lade ich eine Wave-Datei hoch? Oder MP3? Welche Länge soll das Stück haben? Also habe ich entschieden, dass das NFT wirklich nur einmal gekauft werden kann, also keine Edition oder so. Dann bekommt die Käufer\*in die analoge Version auf LP. Und 27 Minuten passen auf eine LP-Seite. Normalerweise 20 bis 25 Minuten je nach Dynamik des Stücks, aber da weißes Rauschen ja nicht viel Dynamik hat, passen 27 drauf, bei manchen gehen auch 30, aber da gibt es Qualitätsverlust, also ist 27 der Sweet Spot.

**SM** Auf welcher Plattform hast du das NFT erstellt?

**MG** Auf Rarible. Am Anfang haben mich die hohen ›Minting‹-Kosten abgeschreckt. Es waren rund 600 Dollar. Diese Probleme waren am Anfang sicher ein Grund für viele Künstler\*innen, nicht zu veröffentlichen. Aber dann gab es die Option, dass das NFT erst gemintet wird, wenn es verkauft wird und die Käufer\*in es mit zahlt.

**SM** Du bist einer der ersten Komponisten gewesen, die ein NFT kreiert haben...

**MG** Was ja spannend ist gegenüber den 99 Prozent visuelle Kunst bei NFTs, ist der Zeitaspekt in Musik. Eigentlich wird durch die Musik der Inhalt des NFTs viel wichtiger als bei rein visuellen Arbeiten. Ich könnte mir vorstellen, dass da noch ein eigenes Genre entstehen könnte, ganz kurze Fragmente von Sound, sowas wie Akustische Memes.

Das volle Interview in englischer Sprache wurde am 16. Dezember 2021 von Sandris Murins auf Youtube publiziert. Transkription und Übersetzung: Bastian Zimmermann

## Sigils of Sacred Magia – 5 Spells to make coins appear in your wallet

BNaya Halperin-Kaddari



opensea.com,  
1 ETH (= 1443,12 €, 30.01.2023),  
veröffentlicht 31. März 2022

**SANDRIS MURINS** Was hat dich veranlasst, *Sigils of Sacred Magia* zu entwickeln?

**BNAYA HALPERIN-KADDARI** Es ist ein spielerischer Zugang zur Musik in der Kryptowelt oder was Komposition und Krypto sein könnten. Es wurde beauftragt für die Ausstellung Process and Protocol und ich schaute mich um – das war inmitten der Kryptokrise, vor dem großen Kryptowinter. Ich war immer etwas skeptisch bezüglich der Bitcoins, die jede\*r ›mintet‹, neue Währungen, die veröffentlicht werden, um schnelles Geld zu machen. Werd reich oder stirb. All diese dummen Phrasen. Aber ich bemerkte auch, dass viel der Terminologie dort aus der Welt der Fantasy kommen, die zweitgrößte Währung

ist ›Ethereum‹, basierend auf Ideen aus den Anfängen des 20. Jahrhunderts. Man nutzte ›Orakel‹ und Währungen wie ›Mana‹, wenn Techfirmen groß genug waren, wurden sie ›Einhörner‹, und die größte Techfirma im Silicon Valley nennt man ›Riders of the Apocalypse‹. Diese Art von magischen, fantasmolo-



logischen Diskursen, ähnlich zu technologischen Utopien. Und dann gibt es dieses Zitat von Arthur C. Clarke, dass wenn eine Technologie fortgeschritten genug ist, sie von Magie ununterscheidbar wird. Diese unscharfe Linie zwischen Technologie und Magie und wie sie sich abstoßen und zusammenhängen war der Ausgangspunkt für die Arbeit und auch die Gespräche. Ich habe nämlich dafür mit dem Kurator der Ausstellung Brandon Farnsworth viel an der Entwicklung der Ideen gearbeitet, und mit Daniel Chen die technischen Aspekte wie dem Mining und der konkreten Umsetzung der Arbeit. Es war die einzige NFT-Arbeit, die ich gemacht habe. Ich bin kein NFT-Künstler.

Also bin ich an einen Text ran, mit dem ich schonmal gearbeitet hatte. Es ist ein magisches Buch aus dem 15. Jahrhundert von einem esoterischen, kabbalistischen Gelehrten namens Abraham von Worms. Er spricht in der Schrift *Buch Abramelin* über magische Praktiken und vielerlei Arten von magischen Quadraten, die angeblich magische Qualitäten haben. Sie können Veränderungen hervorrufen, die auf andere Weise nicht möglich wären in der Welt. Dinge erscheinen lassen, verschwinden lassen. Die erste Arbeit, die ich damit komponiert habe, ist von 2015, entstand für das Klangforum Wien und heißt

((*Abramelin*)). Ich habe ein magisches Quadrat komponiert, dessen Ziel es ist, Musik erscheinen zu lassen. Dabei bin ich auf ein weiteres magisches Quadrat gestoßen, das in Zeiten der Unruhe Münzen in deinem Portemonnaie erscheinen lässt.

Geld ist ein soziales Konstrukt, die Idee von Währung; an Wert ist da nichts intrinsisch. Es ist komplett virtuell und der Glaube daran, erhält es am Leben. Ich dachte dann, es wäre gut, diesen Wert zu generieren, künstlich oder real, mit der Komposition des Textes, der genau von diesem Prozess handelt. Der Wert, der generiert wird, sagt, es ist ein Engel, der dir diese Münzen gibt. Wenn du den NFT kaufst, wird er magisch in deinem Wallet erscheinen.

**SM** Das NFT besteht aus fünf Teilen.

**BHK** Ja, der Zauberspruch hatte vier Varianten, die man nutzen kann. Du steckst die Hand in dein Portemonnaie. Nach Monaten der Selbstreinigung und dem Bau eines Altars und seiner Nutzung – es ist keine Sache, die man mal eben so macht – kann man dem Zauber nachgehen und schließlich Goldmünzen, Silbermünzen, kleine Silbermünzen, auch Kupfermünzen herbeirufen. Ich mag die Nummer 5, daher habe ich es erweitert. Es passt auch gut, dass kleine Mengen von Ethereum Dust, also Staub, genannt werden. Ich habe also diese magischen Quadrate genommen und alle möglichen Text-Pyramiden daraus gebaut. Damit meine ich einen langsamen Wortaufbau wie Ma, Mat, Matba...und das steht auch in der jüdischen Tradition: Der Text bildet die Realität, wie in der Genesis, wenn Gott sagt, dass es Licht werde, und es wird Licht. Wenn ich also einen Engel oder Dämonen herbeirufen möchte, dann sage ich seinen Namen in dieser Weise. Diese Pyramiden haben mir spannende Textvorlagen gegeben für eine Text-to-speech-Stimme von Google. Wie ein Instrument habe ich dann mit der Tonhöhe und anderen Parametern gearbeitet, um die

Körnigkeit in der Stimme zu finden. Ich habe dann noch einen Synthesizer hinzugefügt. Also immer eine Stimme, ein Synthesizer für jede dieser fünf Varianten.

Ein anderes wichtiges Element ist, dass ich immer hinterher war, dass die Arbeit von der Technologie selbst geformt wird. Wir hatten viele Diskussionen. Soll es interaktiv sein, so dass man mit dem NFT zum Beispiel nur zu bestimmten Mondscheinphasen in Interaktion treten kann? So dass es sich wirklich im Code vergegenständlicht? Was wir gemacht haben, ist, dass die magischen Quadrate im Code, Teil des Smart Contract des NFT selber sind. Der Text ist in den Code eingegossen und es gibt kein Bild dazu. Statt einem ›Bild‹ ist es ein QR-Code, der dich an den Ort führt, wo die Datei liegt. Weil ein großer Teil der Kritik an NFTs ist, dass man mit dem Rechtsklick das Bild einfach speichern kann, ohne es zu kaufen. Also habe ich die Dateien auf einer Plattform namens Interplanetary File System, ein weiterer magischer Name, gespeichert. Das ist ein Peer-to-peer-Internet, ähnlich wie Torrents aber für alle möglichen Dateien, und es ist dezentralisiert und ziemlich robust. Du hast eine Adresse für die Datei und wenn du sie spielst, wird sie an anderen Orten, die nah dem Computer sind, von dem sie aufgerufen wurden, weiter geteilt. Diese Verbindung von Technik und Magie findet sich auch in dem Bild für die Arbeit, eine Kerze steht und brennt auf einem Ipad, dieses kalte und warme Licht der beiden Quellen, das hat eine spannende Aura.

**SM** Wie kamst du auf den Titel der Arbeit *Sigils of Sacred Magia*?

**BHK** Siegel sind ja genau diese Steine, mit denen man magische Dinge prägen und sie als Talisman nutzen kann. In der Popularkultur ist das ja gerade auch so total in, daher dachte, ich nehme einen Titel, der etwas Over the top ist, keine intellektuelle Distanz, es klingt wie der Anfang eines Fantasy-Buchs für junge Erwachsene.

**SM** Gibt es so etwas wie eine Message in dieser Arbeit?

**BHK** Smarte Währungen, Ethereum, alles wird dezentralisiert sein, wir nutzen unsere Smartphones ständig, die Bankkonten sind virtuell... da gibt es etwas, was immer erzählt wird, von der Kälte oder dem zu Technischen. Dort bist du ein Name, du hast eine Adresse, und das kannst du nie transzendieren, du kannst nie jemand anderes sein. Ich versuche wirklich im Sinne eines mehr mystischen Weges die Welt zu sehen, voller Magie und dabei durch den Prozess des Wiederverzauerns zu gehen. Ich denke da auch an die sogenannten sterilen, desinfizierten Räume – wie diese hier auf Zoom –, die während der Covid-Pandemie übernommen hatten.

**SM** Kannst du noch mehr zu der Stimme in dem NFT sagen?

**BHK** Ich habe mit der Stimme auch in einem anderen Stück gearbeitet, wo sie zum Beispiel somatische Instruktionen gibt. Ich mag diese Dissonanz zwischen der entkörperlichten Stimme der Maschine, die nicht weiß, was ihre Hand oder Nacken oder Schulter ist, und dich aber überzeugen will, dass du einen Körper hast. Es ist eine Stimme, aber sie ist eben auch artifiziell. Und obwohl sie schon relativ realistisch ist, gibt es immer noch etwas Unheimliches in ihr. Klanglich ist es also ein superspannendes Instrument. Ich habe Google geschrieben und gefragt, ob ich eine eingefrorene Version des Codes bekommen könnte? Irgendwann wird es zu perfekt sein, ununterscheidbar. Natürlich haben sie nicht geantwortet.

Das volle Interview in englischer Sprache wurde am 10. November 2022 von Sandris Murins auf Youtube publiziert. Transkription und Übersetzung: Bastian Zimmermann

## Voxxcoin

Lore Lixenberg



Opensea.io,

Preis auf Vorschlag, veröffentlicht zwischen dem 1. und 3. April 2022

**SANDRIS MURINS** Was ist der Hintergrund zu deinem NFT-Stück *Voxxcoin*?

**LORE LIXENBERG** Es ist nicht speziell ein NFT-Stück im üblichen Verständnis dieses aufstrebenden Genres. Es ist der erste Schritt dieses Projekts *Voxxcoin*. Ich versuche, eine neue Währung zu erstellen. Es ist Teil eines größeren Projekts, der *Voice Party*, einer politischen Partei, und vor allem ist es eine Oper. Politische Parteien haben so viele Abteilungen – Landwirtschaft, Bildung und so weiter – und natürlich brauchen sie auch eine fiskale Strategie. Um es klarzustellen, die Partei war Teil der britischen Wahlen 2019 und es ist eine Oper, also verwendet sie die politische Struktur als Oper und *Voxxcoin* verwendet die Währungsstruktur als Oper, aber es hat auch die Absicht, dass, wenn einmal die *Voice Party* gewählt werden sollte, würde sie eine Währung haben. Konzeptionell ist es eine große Sache und schwer zu erreichen!

**SM** Warum haben Sie den Titel *Voxxcoin* gewählt?

**LL** Der Coin besteht aus verschlüsselten Stimmen und alle Mitglieder der *Voice Party* nutzen Musik und Stimme. *Voxxcoin* = Stimme + Münze

**SM** Wie funktioniert der NFT-Teil?

**LL** *Voxxcoin* besteht aus zwei Dateien und ist der Name über dem Projekt. Der NFT-Teil heißt *Stake* und der Blockchain-Teil heißt *Potlatch*. Und in *Stake* bekommen die Teilnehmer der Installation ihre Stimmen in NFTs, Coins, verschlüsselt. Eigentlich ein ziemlich einfacher Vorgang. Und das sind die Rohstoffe für das, was die Währung am Ende sein könnte. Meine Stimme ist natürlich der *Genesis*-Teil (lacht).

**SM** Warum ist die Stimme das Hauptattribut dieser Währung?

**LL** Ich bin fasziniert davon, was sie kulturell darstellen können, ihre Kraft, ihren Körperbau, die Biologie davon. Es gibt so viele Dinge, die Sie von einer Stimme lesen können, wie einen Fingerabdruck. Ich interessiere mich für Strukturen, die nicht vokal oder opernhaf wirken, und verwende das dann gerne als Opernmaterial. Eine Art Fluxus-Philosophie, die Kunst und Leben vermischt. Und dies nutzen, um die Gesellschaft interessanter, gerechter, kreativer zu machen. Aber ich sage auch: Wenn sich Leben und Kunst vermischen, ist nicht alles positiv, wie aktuelle politische Phänomene zeigen.

**SM** Wie funktioniert die Installation?

**LL** Dafür muss man kein Musiker sein. Es gibt ein Bild und ein Mikrofon und die Person interpretiert die Grafik im Bild mit ihrer eigenen Stimme. Sie trifft ihre eigenen Entscheidungen und hat die Kontrolle über das, was passiert. Die grafische Partitur ist die Grafik von Bitcoin von Anfang an. Und diese Aufnahme wird dann zu einem NFT auf OpenSea, die gesammelten NFTs bilden dann die Basis für jegliche Währung.

**SM** Jede Stimme ist also ihr eigener NFT. Was passiert dann danach?

**LL** Ja, der zweite Teil ist *Potlatch*. Der poetischere, aber auch kompliziertere Teil. Es

handelt sich um eine extra codierte Blockchain. Ein solcher Block trägt die autocodierten Stimmen, diese Stimmen sind dort dann in Form von Hashtags zu finden. Es gibt also eine Website mit zwei Seiten, einer Benutzeroberfläche, die die Leute sehen, und dann das Backend, das ganz unten ist. Die Sprachproben werden in einen Autocoder eingesteckt



und dann codiert und an eine Blockchain-Netzwerksimulation gesendet. Die Stimme kommt aus der Simulation mit einem Gesangssynthesizer, der eine Art synthetisierte Sprache ist. Der Teilnehmer wird zu einer Art Knotenpunkt im Ganzen, er kann als Knotenpunkt seine eigene Stimme hören. Es soll nicht lehrreich sein, aber es fördert das Verständnis von Blockchain. Was ist der sensorische Teil? Die Stimme geht zum Beispiel durch das Schema von Wahrheit/Lüge, sie kommuniziert immer wieder, sie hat einen Rhythmus, der mit einer alltäglichen visuellen Simulation der Blockchain verbunden ist, die von Menschen verwendet wird, die Kryptowährungen verfolgen.

Mein Interesse an Kryptowährungen begann erst 2019, als ich darin musikalisches Potenzial sah, und es entstand aus Ideen, die ich 2016 für eine Dating-App namens SINGLR zu erforschen begann. Ich wusste nicht viel darüber, Programmiersprachen und so weiter. Ein neuer Analphabetismus, denn nur 0,03 Prozent der Weltbevölkerung können codieren. Aber es wird wachsen. Dasselbe gilt für Blockchain. Es ist immer noch eine Nische, aber es wird eine große Sache im üblichen Finanzsektor sein und nicht nur bei Kryptowährungsfreaks. Blockchain wurde

1991 erfunden! Eine uralte Technologie, die in Terra Vision verwendet wurde und später von Google in Google Earth umgewandelt wurde.

**SM** Können Sie mehr über den Operncharakter der NFTs sagen?

**LL** Die Oper ist auch heute noch ein Zuschauersport, man geht hinein und sieht zu, wie sich eine Geschichte entwickelt. Das hat natürlich einen Wert als gemeinschaftliche Verkörperung von Trauma, Wahrheit und Erfahrung als kollektives und externalisiertes Geschehen, aber je korporativer es wird und je mehr institutionelle Torwächter es gibt, desto weiter entfernt es sich von diesem ursprünglichen Ideal. Ich interessiere mich für eine Teilnahme. Wenn man sich anschaut, wie eine Blockchain funktioniert, was darin vor sich geht und wie man sich über Wahrheit oder Lüge einig wird, finde ich das ziemlich opernhafte. Dort werden Entscheidungen getroffen und Konsequenzen gezogen. Dann versucht wieder jemand, falsche Angaben zu machen, dass er mehr Geld hat, als er tatsächlich hat. Es gibt Drama, aber es ist real, es passiert nicht auf der Bühne, es passiert in digitalen Bereichen. Und ich möchte dieses Drama zurück in die analoge Welt bringen.

Das volle Interview in englischer Sprache wurde am 18. November 2022 von Sandris Murins auf Youtube publiziert. Transkription und Übersetzung: Bastian Zimmermann, bearbeitet und ergänzt von Lore Lixenberg.

# cryptosilence

Dmitri Kourliandski



opensea.com,  
40 ETH (= 57.724,89 €, 30.01.2023),  
veröffentlicht März 2021

**SANDRIS MURINS** Wie ist die Idee zu *cryptosilence* entstanden? War es ein Auftrag?

**DMITRI KOURLIANDSKI** Eine lange Geschichte. Ich wie auch viele andere Künstler\*innen interessieren sich seit Jahren für die Endpunkte von dem, was man das Territorium der Kunst bezeichnen könnte und mit dem wir umgehen. Und sicher, einer dieser Endpunkte für viele Jahrzehnte war *4'33"* von John Cage. Einerseits war es der Endpunkt der klingenden Welt, andererseits war es die Öffnung für neue Reflexionen über was Musik ist, was musikalischer Raum ist. Und nun mit der Schließung der Grenzen in der Pandemie gehen wir alle wirklich in den digitalen Raum. Mein Sohn erklärte mir das ›Minen‹. Ich war auch Teil eines Festivals der Berliner Gesellschaft für neue Musik namens *Process and Protocol*. Letztendlich kam ich auf die Idee mit Cage aufgrund seiner Idee von Stille, der Unmöglichkeit von Stille. Er sagte, es gibt keine Stille. Aber im digitalen Raum von Zahlen kann man schon sagen, dass Stille existiert – in den Parametern von Zahlen, in Daten, keine Daten, keine Waves, kein Sound.

Und dann selbst im digitalen Raum existiert sie nicht wirklich, es gibt dort ein Phänomen namens ›Dithering‹. Das ist ein künstliches Geräusch, das automatisch zu Soundfiles hinzugefügt wird. Wie auch immer, idealerweise existiert sie. Und ich habe dann vier Dateien ohne Input generiert. Es sind

also wirklich Aufnahmen, aber es kam eben kein Input-Signal. Das Ganze in vier gängigen Formaten, MP3 und Wave, jeweils in Mono und Stereo, mit sehr unterschiedlichen Größen, MP3 hat so 500 Byte und Wave 10 Megabyte.

Und es gibt da eben diese ökonomische Seite, die sonst von Publizist\*innen usw. übernommen wird. Diese fallen bei diesen Fragen einfach raus, mehr oder weniger. Also habe ich den Preis gesetzt, der recht hoch ist, 40 ETH für den Bundle der vier Dateien.

**SM** Ich glaube heute liegt er bei 80.000 Dollar.

**DK** Manchmal 70.000, manchmal 60.000. Dieser Preis ist immer noch ok im Verhältnis zu dem Preis einer großen Oper zum Beispiel. Und jetzt performed *cryptosilence* auf dem Markt. Ich schaue dem zu. Und ich werde



mein eigener Publizist, mein eigener Agent, mein eigener Streamer. Aber primär geht es mir nicht um das Geld.

**SM** Mich interessiert diese Einzigartigkeit des Tokens, den man tauschen oder verkaufen kann. Diese große Identität, die das Soundfile hat – die Kourliandski behauptet, geschaffen hat und vertritt. Diese 46 Sekunden werden immer diesen ihren Platz haben, der ihnen und dir zugeschrieben wird.

**DK** Wenn es jemand kaufen würde, würde diese Person zum Performer des Stückes werden. Sie ist dann die Besitzerin des Stückes, ich immer noch der, der es geschaffen hat.

**SM** Und wenn ich es kaufe, dann kann ich es öffnen und die ganze sensorische Erfahrung machen? Denn eigentlich kann ich es ja auch schon jetzt auf OpenSea anhören.

**DK** Ja, wenn du es kaufst, dann gehört es dir, aber jeder kann es noch anhören. Es ist wie ein Original in der Kunst zu besitzen. Es gibt Millionen Kopien von einem Madonna-Song, aber es gibt nur ein Original. Zur Frage des Besitzes gibt es eine schräge Parallele zur Musikgeschichte. Immer wenn ein neues Instrument erfunden wird, entsteht ein Repertoire dafür. Dieser neue Markt kriecht auch so etwas wie einen neuen Raum für Kunst. Und wenn wir von einem Instrument sprechen, wird er auch ein spezielles Repertoire entwickeln.

Das volle Interview in englischer Sprache wurde am 2. April 2021 von Sandris Murins auf Youtube publiziert. Transkription und Übersetzung: Bastian Zimmermann

## Conjoined Tomatoes (audiovisual)

Jacques Zafra



rarible.com,

0,618 ETH (= 891,85 €, 30.01.2023),

veröffentlicht seit dem 30. Dezember 2021

**SANDRIS MURINS** Wie kam es zu *Conjoined Tomatoes*  (audiovisual)?

**JACQUES ZAFRA** Wie die meisten meiner Werke ist auch dieses autobiografisch. Während meiner Zeit in Deutschland durchlief ich eine sehr schwierige emotionale Phase, einen ›Bear Market‹, wie man in der Kryptowelt sagen würde. Eines Tages ging ich in

den Supermarkt und sah diese Tomate. Eine total schöne, eine siamesische Tomate. Übertragen auf den Menschen wäre das wahrscheinlich keine sehr angenehme Situation. Damals habe ich viel über den Tod nachgedacht, nicht für mich, sondern im Allgemeinen. Also dachte ich, ich könnte diese Tomate



vor ihrem normalen Schicksal retten: Sie würde geschlachtet, gegessen und dann auf nicht schöne Weise in die Natur zurückkehren. Also kaufte ich sie und ließ sie leben, bis sie eines natürlichen Todes starb.

**SM** Woher kam dann die Wahl auf das Musikstück? Eine ebenso verrottete Version eines Satie-Stücks?

**JZ** Zuerst habe ich angefangen, das Leben der Tomate fotografisch zu dokumentieren und daraus schließlich ein GIF erstellt. Der offensichtliche Lebenszyklus, den die Tomate durchlief, erinnerte mich an Saties *Gnos-sienne No.1*.

Die erste Version dieses NFT war eigentlich ein einfacher Facebook-Post, in dem ich das GIF mit einer YouTube-Version von Saties Stück verknüpft habe. Schließlich habe ich ein Video mit einer manipulierten MIDI-Version des Stücks und dem GIF erstellt, das ich dann als NFT konsolidiert habe. Seitdem habe ich begonnen, die meisten meiner Inhalte als NFTs zu erstellen. Obwohl es nicht vollständig vor Plagiaten schützt, hinterlässt es zumindest einen effizienteren digitalen Fußabdruck darüber, wann und wer es erstellt hat und wer der Eigentümer ist. Als Künstler investiere ich Energie in das

Erschaffen von Dingen und ich möchte diese Energie so effizient wie möglich speichern können, und ein GIF ist nicht der richtige Weg, dies zu tun. Ein NFT hat mindestens ein größeres Potenzial, Energie zu speichern.

**SM** Und was ist die musikalische Idee für das Stück?

**JZ** Generell hoffe ich, dass meine Arbeit hermeneutisch angegangen wird. Ich verwende gerne Symbole, weil jeder sie nach seiner eigenen Lebenserfahrung interpretieren kann. In diesem Stück verwende ich die Tomate, die Zyklen von Leben und Tod, Natur und Technologie. Jeder für sich hat eine Bedeutung und als Konstellation eine andere.

**SM** Wieso heißt es *Conjoined Tomatoes*?

**JZ** Diese Tomate, bei der es sich anscheinend tatsächlich um zwei zusammengewachsene Tomaten handelt, befand sich in der ›normalen‹ Tomatenabteilung. Dies war die Ausnahme. Also dachte ich, dass es sich eher um eine siamesische Tomate handelte als um eine andere Art von Tomate.

**SM** Der visuelle Teil besteht aus fünf Fotos.

**JZ** Ja, ich setze sie in einen Loop mit minimalen Variationen. Manchmal wechsele ich die Farbe oder ich invertiere den Loop. Das fällt vielleicht aber gar nicht auf. Die Musik ist eine Midi-Version von Saties *Gnossienne No. 1*. In meinem Kopf existiert eine ›Standardversion‹ und ich habe dann das Tempo etwas heruntergefahren, um es für mich etwas unkomfortabel zu machen. Dann habe ich verschiedene Versionen übereinandergelegt und manchmal auch die Tonhöhe geändert – in Opposition zu etwas Natürlichem.

**SM** In der Beschreibung steht, dass es eine verrottete Version sei. Wieso sprichst du nicht schlicht von einer Version?

**JZ** Weil es auf eine Weise synthetisiert und manipuliert wird, dass es dem Prozess des Alterns ähnelt. Auf der tiefsten Ebene, wenn man genau zuhört, kann man das ganze originale Stück in einem langsamen Tempo hören. Und dann gibt es darüber immer wieder Überraschungen. Es gibt eine Erwartbarkeit und Unerwartbarkeit zur selben Zeit, und das passiert auch, wenn etwas verrottet. Die Tomate verliert Flüssigkeit, wie bei Menschen auch, und die Haut verändert sich.

**SM** Du hast über ›Minting‹ gesprochen, kannst du erklären, was das ist?

**JZ** Der Akt der Veröffentlichung von Material auf der Blockchain wird ›Minting‹ genannt. Dieses Stück ist aber noch nicht ›gemintet‹. Dieser NFT befindet sich in einem Zwischenstadium. Es ist bereit, gemintet zu werden, damit es im Ethereum-Netzwerk existieren kann – anders ausgedrückt, es bedeutet, dass die Metadaten der Datei in die Blockchain hochgeladen werden müssen. Aber das wird nicht passieren, bis es jemand kauft, denn diese Aktion ist nicht frei. Es kostet Geld, weil es von Knoten im Netzwerk validiert werden muss.

**SM** Könnte das Stück als Nicht-NFT existieren?

**JZ** Uhh, in dieser exakten Form? Ich habe die Originaldatei auf meinem Computer, es kann also als Nicht-NFT existieren. Aber es macht für mich keinen Sinn es so zu veröffentlichen. Man kann praktisch alle digitalen Dateien in ein NFT verwandeln. Dies ist ein effizienterer Weg, um einen Fußabdruck und eine Geschichte digitaler Inhalte zu erstellen, da sie bis zum Ersteller zurückverfolgt werden können.

Das volle Interview in englischer Sprache wurde am 3. Januar 2022 von Sandris Murins auf Youtube publiziert. Transkription und Übersetzung: Bastian Zimmermann, bearbeitet und ergänzt von Jacques Zafra

## Portrait

Line Tjørnhøj



WEB3 monument, 160 €,  
Edition von 100

**SANDRIS MURINS** Kannst du etwas Hintergrund geben zu deinem Stück *Portrait*?

**LINE TJØRNHØJ** Es ist tatsächlich der Auswuchs eines langen Prozesses des Verstehens neuer Technologien und dem Finden einer Brücke zwischen der physischen und der digitalen Welt. *Portrait* wurde daraufhin ein hyperkomplexes Werk auf der einen Seite, auf der anderen Seite auch irgendwie ein sehr schlichtes, elegantes, digitales Gesamtkunstwerk. Als Künstlerin bekomme ich nicht alle Klicks auf Spotify. Es ist hart davon leben zu wollen, vielen Künstler\*innen geht es so. Mit dem Einstieg in die Philosophie von Blockchain gab es fortan viele Diskussionen um Fairness, Transparenz, Besitz. Und als es um Besitz ging, merkte ich, dass das spannend wurde – etwas anderes als »Ich bin die Künstlerin und besitze alles und bin entsprechend von meinem Business abhängig«. Was passiert, wenn wir Miteigentümer\*innen sind und nicht von einer Million Klicks abhängig sind? Vielleicht braucht man eine stabile und kleinere Gemeinschaft. Und als ich anfang das Kunstwerk zu konzipieren sollte es viele dieser Ideen erfüllen.

Zunächst war ich davon inspiriert, dass es in der westlichen Gemeinschaft keine Frauen gibt – es gibt all diese Monumente von Kriegshelden und anderen Männern, da ist etwas grundlegend falsch daran. Also wollte ich ein gemeinschaftlich besessenes Monument kreieren, aber von einer Person, die die Menschlichkeit als ihre wichtigste Aufgabe im Leben

begreift. Wenn also Geld mit dem Monument verdient würde, würde auch ihre Arbeit davon profitieren. Also habe ich ein digitales Monument mit Web3 geschaffen, das als NFT gemeinschaftlich besessen werden kann. Wichtig dabei ist mir der Dialog mit all den Besitzer\*innen.

Dann haben wir lauter Dinge drumherum geschaffen, einen Sockel zum Beispiel. Jedes Monument braucht einen Sockel und unserer wurde ein sehr physischer, im Gleichgewicht liegend – wenn du einen Stein wegnimmst, dann fällt alles zusammen. Eine Art Beschreibung der Situation dieser Welt. Und die Füllung des Monuments besteht aus Essen. Es geht natürlich darum, dass jeder Mensch Essen braucht, aber auch um den Klimawandel und wie wir unsere Haltung zum Beispiel zu Transportwegen verändern müssen. Wir fragten dann die Generalsekretärin von DanChurchAid, Birgitte Qvist-Sørensen, eine sehr mächtige Person in Dänemark, ein klimafreundliches Essen für uns zu essen, was wir als ein 3D volumetrisches Video mit all den Glitches aufgenommen haben. Entwickler\*innen haben dann eine App programmiert, so dass man zwischen verschiedenen Arten des Besitzes auswählen kann. Die Komposition besteht aus den konkreten Sounds des Essens – eine sehr schöne symphonische Klanglandschaft. Und dann gab es auch eine Ess-Performance, wo wir ins Stille zusammen gegessen haben, mit ihr am Telefon. Es ist am Ende ein Porträt von ihr, daher der Titel. Es wird noch drei weitere dieser Porträts geben. Wenn man jetzt das NFT kauft, kann man schon einiges erfahren. Am Ende besitzt man dann aber Porträts von vier Frauen oder unterrepräsentierten Personen, die auf heroische Weise etwas für die Gesellschaft und Menschlichkeit tun.

**SM** Es ist also ein Kunstwerk, dass an jedem Ort, jedem Zuhause präsent sein kann.

**LT** Ja, das Interessante ist ja, dass man am Ende diese Menschen auch alle treffen lassen

kann. Die Generalsekretärin mit einer Forscherin und am Ende essen sie zusammen.

**SM** Was für einen Impact wünschst du dir mit dieser Arbeit?

**LT** Es war auch sehr problematisch teilweise, das schnelle Geldmachen zum Beispiel. Das passt nicht wirklich zu meiner Arbeit. Für mich war wichtig, dass es um Inhalte geht, die eine Brücke zwischen realer und digitaler Welt schaffen. Wie kann ich die Arbeit präsent werden lassen, so dass wenn man die Arbeit sieht und hört, die Person darin beinahe fühlt. Die Essensgeräusche lösen natürlich auch Scham aus, aber hier werden sie zu Musik. Es geht auch um Roughness, ich habe mit Steinen, Messern, Glas gearbeitet – sehr klare Sounds, auch fürs Verstehen.

Es ist wichtig, dass auch Künstler\*innen an der Blockchain-Technologie mitarbeiten. Diese Technologien werden damit viel intelli-



gender, weil Künstler\*innen relevante Kritik üben und die generelle Einstellung der Menschen dazu ändern können. Hier ist es die Gemeinschaft, die sich aufbaut. Wenn jemand ein NFT kauft, geht etwas an die porträtierte Person und auch an mich und die anderen, ich nenne sie Interagent\*innen, die Entwickler\*innen und so weiter. Sie alle haben dem Smart Contract zugestimmt. Ich bin eine der Initiator\*innen, die 51 Prozent von Allem besitzen, bisher. Mit den vier Iterationen, die wir planen, wird es immer mehr dezentralisiert und wir werden loslassen müssen. Wir schauen gerade wie das aussehen kann, was für Modelle es gibt.

**SM** Es ist ein Prozess, ja. Und es ist auf der OpenSea-Plattform. Ist es denn schon auf der Ethereum-Blockchain?

**LT** Nein, ist es noch nicht. Jetzt gerade versuchen wir es schlicht zu verkaufen. Es gibt Probleme mit Apple und dem Appstore und den Kryptowährungen. Aber bald wird es starten.

**SM** Wie lange ist der Prozess der Entwicklung schon im Gange?

**LT** Schon drei Jahre. Diese hohe Qualität herzustellen, braucht Zeit, auch die nächsten Porträts. Ich möchte es real haben, ich möchte sie Wirklichkeit werden lassen, das braucht Zeit.

**SM** Und wie hat das Team, die Kollaboration in das Endergebnis reingespielt?

**LT** Immens. Normalerweise schreibe ich die Partitur und kontrolliere darüber alles. Nun gab es viel Zufälliges, zum Beispiel in der Arbeit mit der XR-Firma, sie hatten noch nie ein 3D volumetrisches Video gemacht. Wie gesagt gab es Glitches, Löcher im Bild und- sowie weiter, die wir dann mit Effekten weiter belegt haben. Es sieht aus wie Emoji-Blumen, teilweise sehr naiv. Mein Part war dann stärker die Musik, die richtigen Messer und Glas, die richtige Art mit den Steinen zu spielen, Pfeffer zu mörsern. Bei Qualität kann man nicht mogeln.

**SM** Was würdest du anderen Künstler\*innen sagen, die mit Blockchain starten wollen?

**LT** Tut es. Es gibt tolle Künstler\*innen, die NFT-Projekte machen, eins ist von Penny Rafferty mit Black Swan. Ich habe mir selbst ein Wallet zugelegt und investiere bei anderen. Das muss nicht teuer sein. ■

Das volle Interview in englischer Sprache wurde am 4. November 2022 von Sandris Murins auf Youtube publiziert. Transkription und Übersetzung: Bastian Zimmermann

# Etwas mehr als nur Wert...

BILL DIETZ

**D**ies ist das Manuskript für einen Vortrag, den ich am 14. Dezember 2022 an der Mason Gross School of the Arts der Rutgers University gehalten habe. Der Ton wurde über die kostenlose Version eines kommerziellen Audio-Streaming-Dienstes auf den mobilen Geräten der Teilnehmer:innen wiedergegeben. Das Audiomaterial, das diesen Text begleitet, wurde während des Vortrags aufgenommen (mit Ausnahme des ersten Audios, das in seiner Sendeform erscheint), um die Asynchronität der Geräte der Teilnehmer:innen zu dokumentieren.

4:01 Stereoaufnahme in 33 Segmenten. Jedes Segment stammt aus dem Anfang von 33 Google-Videosuchergebnissen für »artist talk«. Ein Segment folgt auf das nächste, bevor irgendwelche gesprochenen Identifizierungsinformationen mitgeteilt werden. Die Segmente enthalten formelle Begrüßungen, Danksagungen, Publikumsgerummel und Applaus. Dieses Audiomaterial wurde in einem Loop von der Öffnung der Türen bis zur offiziellen Einführung abgespielt.



Hallo zusammen. Ich bin Bill. Ich werde heute Abend kein Mikrofon benutzen – würdet Ihr stattdessen bitte alle näher kommen? Wenn Ihr Bedenken habt, so nah beieinander zu sitzen, habe ich ein paar Masken dabei. Setzt Euch so, wie es Euch angenehm ist – aber bleibt in Hörweite. Wenn wir so sitzen und ich etwas lauter spreche, sollte eine Verstärkung nicht nötig sein. Ich habe das schon ein paar Mal gemacht, und es hat immer

gut funktioniert. Wenn Ihr das, was ich sage, gleichzeitig mitlesen möchtet, findet Ihr oben auf der Projektion einen Link dazu. Fühlen sich alle wohl?

[...] Dies ist also der erste Teil des heutigen Abends, der gesprächige Teil. Im zweiten Teil wird es mehr um Klänge gehen. (Aber auch da werde ich das eine oder andere sagen.)

Wenn ich es auf diese Weise ohne Mikrofon und mit dem albernen Telefon mache, ist das wohl als Versuch gedacht, etwas von dem umzusetzen, worüber ich heute Abend sprechen möchte. So vieles von dem, was ich ›tue‹ – schreiben, Kunst machen, lehren, was auch immer – hat mit der Gestalt von Infrastrukturen zu tun, mit den Formen von Formen. Wie ihre besonderen und niemals ›neutralen‹ Formen die Dinge, die sie transportieren, vorherbestimmen, begrenzen und verändern. Als ich anfang, über das Gespräch heute Abend nachzudenken, konnte ich den scheinbar endlosen Strom von Bildern von Freund\*innen, die auf Podien ›Künstler\*innengespräche‹ führen, nicht aus meinem Kopf bekommen. Es vergeht kein Tag ohne eine Instagram-Story von einer Freund\*in, die vor einer Menschenmenge steht und eine große Projektion im Rücken hat. Und natürlich habe auch ich diese Art von Vorträgen gehalten, und ich habe viel dabei gelernt. Wenn ich es heute Abend auf diese Weise mache, ist das auch nicht so viel anders. Es ist ja nicht so, dass ich nichts zu sagen hätte. Ich bin immer noch derjenige, der spricht, und Ihre Aufmerksamkeit ist auf mich gerichtet. Aber was mir bei diesen Bildern von Freund\*innen auf Podien ein komisches Gefühl gibt, ist, dass es neben dem Moment der sorgfältigen Übermittlung immer noch etwas anderes gibt. Etwas, das nicht unbedingt persönlich ist, sondern strukturell. Etwas, das sich ein bisschen schmutzig anfühlt. Und ich glaube, das lässt sich ziemlich genau benennen: Es ist das *Vergnügen* daran, eine Machtposition einzunehmen, eine Identifikation mit einer Rolle, einer Funktion zu vollziehen (unabhängig davon, welcher Inhalt im Spiel ist). Und es handelt sich nicht um irgendeine Rolle, sondern um die der *Künstler\*innen*, und zwar in einem sehr formalen und spezifischen Sinn. Und diese Rolle ist keineswegs eine transzendente, zeitlose, universelle Position, sondern eine, die mit der ganzen gewalttätigen Geschichte der Inthronisierung der Künstler\*innen im Zentrum der kolonialistischen Proklamation der lokalen ästhetischen Praktiken Westeuropas als universell und unmarkiert belastet ist. Für 45 bis 90 Minuten verleiht mir eine Institution wie eine Universität oder ein Museum ihre Glaubwürdigkeit und ich bin der (Gast-)Künstler ...

Vielleicht kommt meine Sensibilität für solche Dinge auf seltsame Weise daher, dass ich seit fast 20 Jahren hauptsächlich in Deutschland und Italien lebe und es zunehmend als frustrierend empfinde, wenn Freund\*innen aus anderen Ländern von Europa begeistert sind. Die Anziehungskraft, die das alte Europa auf Amerikaner\*innen ausübt (Weißes-Erbe-Tourismus), und die Einnahme einer *Künstler\*innen*-Position sind definitiv durch dieselben schmutzigen Auswüchse gekennzeichnet. Europa ist voll von dummen großen Räumen, die überwältigend schön, aber eben auch Denkmäler für die abscheulichste, gewalttätigste Machtausübung in der Geschichte der Menschheit sind. Das wurde mir vor ein

paar Abenden klar, als wir die Folge von *The White Lotus* sahen, in der sie das Opernhaus in Sizilien besuchen. Es ist auf eine geradezu obszöne Weise schön – ein Raum, der darauf ausgelegt ist, sowohl dem Geschehen auf der Bühne als auch den Zuschauer\*innen Macht und Autorität zu verleihen. Beim Besuch der Uffizien in Florenz ist mir das noch stärker aufgefallen. Die Uffizien sind nicht nur ein Modell für ›das Museum‹ als solches, sondern für die gesamte westeuropäische Kunstrezeption. Mit Kunst hat das nichts zu tun. Es geht nicht einmal ums Schauen. Tatsächlich macht die Struktur der Räume das Schauen geradezu unmöglich – es gibt zu viel an jeder Wand, man kann nirgends sitzen, es ist zu eng, um einen guten Blick zu erhalten, es sind zu viele Menschen da, man erhält nicht genug Informationen, um zu verstehen, was man sich ansieht, selbst wenn man es sehen könnte. Wenn man einen solchen Ort besucht, wird klar: Die Funktion des Museums besteht nicht darin, tiefgreifende, transformative ästhetische Erfahrungen zu machen, sondern – sorgfältig portioniert – mit einer Autorität zu kommunizieren. Sich mit der Macht zu identifizieren. Um ein pervernes Vergnügen daran zu erleben. Und so dramatisch es auch klingen mag, scheint das nicht so weit entfernt von dem formalen Format des ›Künstlervortrags‹. Beides sind seltene Gelegenheiten für exklusive Gruppen, von denen die meisten auf irgendeine Weise dafür bezahlen, dabei sein zu können.

Vielleicht ist dies der richtige Moment für das einzige Zitat des Abends. Es stammt aus einem Gedicht von Sean Bonney mit dem Titel ›Letter on Silence‹ (Brief über die Stille), das kurz nach den Londoner Unruhen von 2011 nach dem Polizistenmord an Mark Duggan geschrieben wurde:

*»Die Poesie verwandelt sich dialektisch in die Stimme der Menge – das hat René Ménil schon 1944 oder so behauptet. Aber was ist, wenn das nicht stimmt? Was, wenn sie nichts anderes tun kann, als sich in die endlosen Schläge von Polizeiknüppeln zu verwandeln – und das ist ja das, was man in der ›offiziellen‹ Poesie bekommt, in der von Kenny Goldsmith oder, nun ja, in der von wem auch immer. Ihr konformistisches Gekläffe geht sogar noch weiter als das, denn die Polizeiknüppel verwandeln sich ihrerseits in die dichte, widerliche Stille, in der wir gerade leben und die zu sofortigem Schließen der Augen, Atemnot, laufender Nase und Husten führt. Denn glauben Sie mir, Polizeigewalt ist der Inhalt jeder offiziell sanktionierten Kunst.«<sup>1</sup>*

Aber vielleicht ist das ja auch für Euch alle offensichtlich? Ich hoffe es. Es ist auch nicht genau mein Punkt. Mein ›Punkt‹, zu dem ich noch nicht wirklich gekommen bin, hat mehr damit zu tun, wie sich die Macht selbst ermächtigt, indem sie versucht, ihre Verschmelzung mit dem Vergnügen zu erzwingen. Indem sie behauptet, mit dem Vergnügen identisch zu sein. Gibt es Formen, durch die wir eine Entkopplung des Vergnügens von der Macht spüren können? Können wir so etwas wie ›Opulenz‹ oder ›Dekadenz‹ jenseits von Besitz empfinden? Aber jetzt greife ich mir selbst vor.

1 Aus dem ›Letter on Silence‹, 30. August 2011, in *Letters Against the Firmament*, Enitharmon Editions, 2015, S. 12

Wie dem auch sei, heute Abend auf diese Weise vorzugehen, ist für mich eine Art konjunktivistische Geste, die mir, glaube ich, zur Gewohnheit geworden ist – ich will mich dem Paradigma des Künstlervortrags nicht entziehen, sondern versuchen, das, was er zulässt, zu nutzen, um mir vorzustellen, wie man es anders machen könnte. Außerdem werde ich heute Abend nicht über meine eigene Arbeit sprechen, jedenfalls nicht direkt. Wenn Euch das enttäuscht, könnt Ihr mir gerne eine E-Mail schreiben, und ich schicke Euch dann etwas zu. Stattdessen möchte ich versuchen, ein paar Worte über verschiedene Dinge zu verlieren, die nichts mit Kunst zu tun haben und mit denen ich mich beschäftigt habe. Bei diesen Dingen handelt es sich um Audioaufnahmen. Keine dieser Aufnahmen ›gehört‹ mir. Das hat alles mit den Problemen zu tun, auf die ich hingewiesen habe, aber auch einfach damit, dass vieles von dem, was ich heutzutage ästhetisch ›interessant‹ finde, nicht in der Nähe von formalen Kunsträumen stattfindet. Das Problem, diese Materialien hier mitzuteilen, besteht eindeutig darin, dass das Hören selbst genauso schlecht ist wie dieser Raum, wie eine Machtposition, wie die Schlange vor den Uffizien. Unsere Hörgewohnheiten sind genauso geprägt von und enthalten genau dieselben impliziten schrecklichen Erbschaften wie unsere Räume. Wie kann man diese Dinge, die keine Kunst sind, NICHT als Kunst hören? Nochmal zur Sache mit dem Telefon:

Es geht also gar nicht darum, dass es irgendwie ›besser‹ wäre, wenn Ihr statt des Soundsystems in diesem Raum Eure Handys benutzt. Aber es liegt etwas in der Billigkeit und Allgegenwärtigkeit des Abspielens von Klängen über das Netz, mit dem Eure Geräte verbunden sind, statt über ein frontales Soundsystem, das auf unser Leben jenseits der ›Schule‹ verweist. Offensichtlich verbringen wir sehr viel mehr Zeit mit unseren Handys als mit Kunst. Bei der Verwendung dieser peinlichen kommerziellen Software geht es mir um den Versuch, Partei für die informelle infrastrukturelle Seite unseres Alltags zu ergreifen. In klanglicher Hinsicht – das Versagen dieses kommerziellen Übertragungssystems ist das, was mich interessiert. Jeder ist ein wenig unsynchronisiert. Jedes Gerät klingt ein bisschen anders – das eine teurer als das andere, das andere gebrauchter als das andere. Wie und wann man die Wiedergabetaste drückt, macht einen Unterschied. Das drahtlose Netzwerk macht einen gewissen Unterschied. Die Tatsache, dass ich die kostenlose Testversion dieser Software verwende, macht einen Unterschied. All dies ist willkürlich und technisch und doch ganz spezifisch für uns als Gruppe. Bei einem Projekt vor ein paar Jahren in Köln, bei dem mein Freund Jordan Paul und ich versuchten, die Bewohner\*innen einer ganzen Straße dazu zu bringen, ihre Stereoanlagen in die geöffneten Fenster zu stellen und die ganze Straße zu beschallen, nannte ich diese Art von singulärem, quasi-synchronisiertem kollektivem Klang eine Latenzarchitektur. Das, was wir damals schrieben, könnte man besser so ausdrücken: »[S]tatt einer imaginären Gemeinschaft oder Öffentlichkeit ›eine Stimme zu geben‹, verstärkt [eine Latenzarchitektur] [ein Kollektiv] in seiner asynchronen, heterogenen und polyphonen Komplexität.«

Und damit kommen wir zum sogenannten ›zweiten Teil‹. In einer Sekunde werde ich endlich etwas mehr Sound spielen. Etwas, das meinen Ehemann erröten lassen könnte.



**2:29 Stereoaufnahmen, die von mehreren Geräten quasi synchron abgespielt werden. Die gedämpften Geräusche einer Dusche, die durch eine geschlossene Tür zu hören sind, werden von einer männlichen Stimme unterbrochen, die Zeilen aus dem Song »All These Things That I've Done« (2004) von The Killers singt. Gegen Ende der Aufnahme wird die Dusche abgestellt und die Duschtür geöffnet.**

Dies habe ich am 20. November 2022 gegen Mittag in unserer komischen Kellerwohnung in Florenz aufgenommen. Es wurde durch die geschlossene Badezimmertür mit meinem Telefon aufgenommen. Und ja, ich habe die Erlaubnis, es Euch heute Abend vorzuspielen. Abgesehen von seiner cringigen Niedlichkeit, ist das, was ich hier (und im Allgemeinen, denke ich, wann immer wir auf diese Weise vor uns hinsingen) höre, etwas, das über ›Besitz‹ hinausgeht. Das heißt: Wenn der Sänger zu singen beginnt, wird eine hyperkomplexe innere Erinnerung an das Lied ausgelöst. In seinem Kopf wird eine komplette mnemotechnische Version des Liedes (wieder) abgespielt. Jede Nuance, jeder Mikrorhythmus, jede Klangfarbe, jede materielle Spur des erinnerten Liedes wird reproduziert. Das ist es, was wir auf der Aufnahme ›hören‹, wenn der Sänger schweigt. Die Musik ›spielt‹ in seinem Kopf weiter. Diese Art der Fantasieerinnerung ist ebenso tiefgründig wie alltäglich – sie erfordert kein Fachwissen, keine formale musikalische Ausbildung. Man muss nicht für ein Lied bezahlt haben, um es auf diese Weise innerlich zu hören, man muss es nicht ›besitzen‹. Es handelt sich eindeutig um eine Art des Wissens – und doch hat es nichts

**Diese Art der Fantasieerinnerung ist ebenso tiefgründig wie alltäglich – sie erfordert kein Fachwissen, keine formale musikalische Ausbildung.**

mit formalen Wissensformen zu tun. Mehr noch: Manchmal nehmen wir unabsichtlich und unbewusst Musik auf diese Weise auf – etwas bleibt in unserem Kopf hängen. Dieses Zuhören geschieht durch eine Art von Affinität – bewusst oder unbewusst, eine Anziehung, vielleicht sogar eine Liebe. Es geschieht, wenn man im Laufe des täglichen Lebens wiederholt (aber nicht unbedingt konzentriert) gehört hat. Und es geschieht nicht auf magische Weise aus dem Nichts oder durch eine bewusste Willensanstrengung, sondern weil unsere Aufnahmefähigkeit viel größer ist, als wir sie bewusst wahrnehmen. Es ist etwas so Beiläufiges, so Allgegenwärtiges, so Gewöhnliches, dass es vielleicht sogar albern erscheint, darüber zu sprechen.

Und doch erscheint es mir als informelles Modell einer äußerst komplexen Beziehung der Aufmerksamkeit, die sich nicht auf eine Eigenschaftsbeziehung reduzieren lässt, geradezu monumental. Die Tatsache, dass man ein Lied, das man liebt, in einem einzigen Atemzug von einer halben Sekunde identifizieren kann, ist ein Indikator für eine ungeheuerlich unartikulierte rezeptive Kapazität. Denkt einen Moment lang darüber nach, wie viel komplexer diese Art der Infra-Rezeption ist als die typische, begrenzte, kontemplative Kunstrezeption. Bei der Kunst ist der Raum der Wahrnehmung durch die Öffnungszeiten der Ausstellungsräume, die Konventionen der öffentlichen und privaten Raumbeziehungen und die Vorschriften eng begrenzt. An wie viele Installationen könnt Ihr Euch in Eurer Fantasie in sämtlichen hyperpräsenten imaginativen Details erinnern?



**1:17 Stereoaufnahmen, die von mehreren Geräten quasi synchron abgespielt werden. Die entfernten Klänge junger weiblicher Stimmen, die lachen und italienisch sprechen. Nach einem Moment stimmt die Gruppe in ein Lied ein und singt Zeilen aus dem Song »Blank Space« von Taylor Swift aus dem Jahr 2014.**

Dies ist etwas, das am Nachmittag des 1. April 2022 in unsere Wohnung »einsickerte« und ebenfalls mit meinem Handy aufgenommen wurde. Ich füge es hier nicht nur als chorisches Beispiel für das ein, worüber ich

Sie lauschen in und  
um das hypernormative melodische und  
harmonische Material herum.

gerade gesprochen habe (in diesem Fall eine sehr laute Pyjamaparty der Teenager in der Wohnung über uns), sondern um zu betonen, dass die Sache, die ich zu begreifen versuche, mit einer Art des Empfangens zu tun hat – einer Art der Beziehung – genauso viel (oder sogar noch mehr) wie es mit der »Sache«, die sie anhört, zu tun hat. Es spielt keine Rolle, ob es sich um The Killers oder Taylor Swift handelt, es geht um uns – es geht um eine unartikulierte Empfänglichkeit, die begierig auf die Lebendigkeit selbst der industriellsten »Objekte« eingestimmt ist. Diese Teenager-Mädchen erliegen nicht einfach einem kulturellen Produkt, das algorithmisch entworfen wurde, um ihre Aufmerksamkeit zu fesseln, sie lauschen in und um das hypernormative melodische und harmonische Material herum und greifen rezeptiv nach all den winzigen Spuren unartikulierter Singularität in Swifts Stimme, ihren klanglichen Interaktionen mit der Produktion, um dann den Song freudig in einer Art unbändiger Do-it-yourself-Manier nachzuspielen. Was wiederum nichts Alltäglicheres, Allgegenwärtigeres sein könnte! Aber auch hier gilt: Wann habt Ihr das letzte Mal ein Kunstwerk zu Hause aus Spaß an der Freude kollektiv genau und vollständig auswendig nachgespielt?



**2:19 Stereoaufnahmen, die von mehreren Geräten quasi synchron abge-  
spielt werden. Ein lautes Rauschen, ein Wasserfall. Die Geräusche werden  
leiser und andere Straßengeräusche werden hörbar – Autos, Spazier-  
gänger, Stimmen von Passanten. Am Ende der Aufnahme ist das Geräusch  
vom Anfang fast unhörbar. Leise Geräusche von Regentropfen, die auf  
einen Regenschirm treffen, sind zu hören.**

Ich habe dies am 22. November 2022 gegen Mitternacht mit meinem Handy aufgenommen. Es ist ein kleiner Wasserfall auf der anderen Straßenseite, wo wir wohnen. In der Aufnahme hört man, wie ich auf der Straße stehe und dann vom Wasserfall weggehe, bis ich ihn nicht mehr deutlich hören kann. Es regnet auch und ich glaube, ich hatte einen Regenschirm in der Hand. Es ist ein sehr lauter kleiner Wasserfall. Wir hören ihn zu jeder Tageszeit. Nachts vom Bett aus sehr deutlich, wenn die Fenster offen sind. Wir haben nie eingewilligt, ihn zu hören, und er ist lauter als jedes Dauergeräusch im öffentlichen Raum legal sein könnte. In dieser kurzen Aufnahme gehe ich etwa zwei Blocks weit weg, um außer Reichweite zu sein. Es scheint absurd, einen Wasserfall als ›illegal laut‹ zu bezeichnen, und doch würden die Anwohner\*innen nicht zögern, die Polizei zu rufen, wenn jemand zum Beispiel um Mitternacht in unserer Nachbarschaft Musik in dieser Lautstärke spielen würde. Ebenso absurd wäre es, zu behaupten, der Wasserfall sei dazu da, diesen massiven Klang zu *erzeugen* – Urheber-schaft und Eigentum in einem besitzanzeigenden menschlichen Sinne

**Wann habt Ihr das letzte Mal ein Kunstwerk zu  
Hause aus Spaß an der Freude kollektiv genau und  
vollständig auswendig nachgespielt?**

ergeben hier keinen Sinn. Ebenso wenig wie Begriffe wie ›öffentlich‹ oder ›privat‹ oder gar ›natürlich‹ (die Ufer des Flusses sind von Menschenhand geschaffen und fungieren als reflektierende Verstärker des Klangs). Wie bei den letzten Beispielen haben wir es auch hier wieder mit einem sehr spezifischen Zuviel zu tun – einer fremden, überschüssigen, überflüssigen Hörbarkeit. Etwas, das so allgegenwärtig ist, dass es fast nicht wahrnehmbar ist. Etwas, das sich im wahrsten Sinne des Wortes dem Gesetz entzieht oder es lediglich tangiert.



**1:21 Stereoaufnahmen, die von mehreren Geräten quasi synchron  
abge-  
spielt werden. Ein leises Surren eines fahrenden Zuges ist während  
der gesamten Aufnahme zu hören. Man hört eine ältere weibliche  
Stimme, die in einem regional geprägten Italienisch telefoniert. Im  
Hintergrund ist leise Musik zu hören, die aus Kopfhörern ertönt.**

Ich habe dies mit meinem Handy am Morgen des 17. September 2022 in einem Zug zwischen Florenz und Neapel aufgenommen. Die Aufnahme

wurde ohne explizite Erlaubnis gemacht. Ich weiß nicht, wer da spricht, und ich spreche kein Italienisch, also habe ich keine Ahnung, was gesagt wird. Sie saß ein paar Reihen hinter uns und telefonierte. Das Timbre und die Qualität der Stimme haben mich gepackt – sie erinnerte mich an Chantal Akerman. Im Hintergrund sind Spuren von Musik zu hören, die aus den Kopfhörern von jemandem dringen. Ich teile diese Aufnahme hier als ein weiteres Beispiel für ein beiläufiges, alltägliches Ereignis, das unprogrammatisch und unapologetisch formale Unterscheidungen zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten überschreitet (etwas, das so viel ›art proper‹ als Ziel verkündet). Ein Ineinanderfließen, das nicht alltäglicher sein könnte, das eine hyperkomplexe informelle individuelle und kollektive Reaktion hervorruft – eine ›höfliche‹ Nichtanerkennung dessen, was sich ohne Zustimmung im eigenen Hörbereich befindet, ein voyeuristisches Lauschen, ein verärgertes Gefühl der Verletzung des persönlichen Raums. Unsere unartikulierten rezeptiven Fähigkeiten setzen sich in Bewegung.



**2:14 Stereoaufnahmen, die von mehreren Geräten quasi synchron abgespielt werden. Zwei Trompeten spielen im und aus dem Gleichklang. Sie steigern sich zu einer Wiedergabe von Andrew Lloyd Webers Lied »Don't Cry for Me Argentina« von 1976. Während der gesamten Aufnahme hört man die Stimmen von Kindern und Erwachsenen, Menschen in Bewegung, lebhaft Aktivitäten rundherum.**

Dies wurde am 17. September 2022 gegen 22 Uhr auf der Piazza del Plebiscito in Neapel mit meinem Handy aufgenommen, am selben Tag wie die letzte Aufnahme. Ich weiß nicht, ob Ihr diesen Platz kennt? Abstrakt betrachtet handelt es sich um einen bedrückenden Platz – ein formaler ›öffentlicher Raum‹ des 19. Jahrhunderts, der auf monströse Weise einem Stadtviertel aufgezwungen wurde – das heißt: ein riesiger leerer Platz ohne Sitzgelegenheiten und ohne Schatten, umgeben von hoch aufragenden neoklassizistischen Regierungsgebäuden. Eine perfekte Veranschaulichung des hohlen, strukturell exklusiven europäischen Paradigmas von Öffentlichkeit, nach dem sich so viele Menschen quer durch das politische Spektrum jetzt nostalgisch zu sehnen scheinen. Aber diese Aufnahme hat noch viel mehr zu bieten. Der Platz ist mit Graffiti und weggeworfenen McDonald's-Tüten übersät. Kinder lachen. Paare knutschen herum. Obdachlose rollen sich in Schlafsäcken zusammen. Die beiden Trompeter stehen irgendwo in der Nähe der zentralen Kuppel der offiziellen Gebäude, am Rande der Treppen, die zum Gebäude hinaufführen. Zwischen ihren Auftritten plaudern sie mit Passanten. Die Stimmung ihrer Unisonos würde in Cent mit mehreren Nachkommastellen notiert werden, wenn sie komponiert und ausgeschrieben wäre, aber in diesem Fall ergibt sie sich aus ihrer Verstrickung mit dem Moment und ihrer Umgebung. Kein Polizist in Sicht. All diese Dinge passieren, und noch mehr – und sehr wahrscheinlich auch sehr unangenehme Dinge. Ich glaube, ich hoffe, Ihr könnt Euch jetzt alle vorstellen, was ich bei einer solchen Aufnahme denke und höre.

Es ist ein typischer Samstagabend und gleichzeitig eine informelle anarchische Versammlung, eine Besetzung des formalen Raums, eine kollektive Improvisation, die keine politische Anerkennung braucht, die nur vorübergehend existiert, um einen gemeinsamen Abend zu genießen.

Keine der Aufnahmen, die ich heute Abend vorgestellt habe, ist ›Kunst‹ in einem formalen Sinne. Nichts von dem, was ich dokumentiert habe, will Kunst sein, und das muss es auch nicht sein, um gewürdigt zu werden. Ganz im Gegenteil, mein Argument war immer, dass die ästhetischen Ereignisse und Erfahrungen, die diese Aufnahmen dokumentieren,

Die ästhetischen Ereignisse und Erfahrungen,  
die diese Aufnahmen dokumentieren,  
an und für sich *genauso* oder vielleicht sogar *noch*  
lebendiger sind als die meisten unserer  
Erfahrungen mit formaler Kunst.

an und für sich *genauso* oder vielleicht sogar *noch* lebendiger sind als die meisten unserer Erfahrungen mit formaler Kunst. Ich habe argumentiert, dass der ständige Fluss unartikulierter Wahrnehmungen und nicht-sanktionierter Empfänglichkeiten und unsere kreativen Vermittlungen davon genau das sind, was unsere alltägliche Navigation durch brutal formale, privatisierte Räume lebenswert, energiereich und sogar angenehm macht. Trotz allem. Aber was sollen wir damit anfangen? Genau hier – bei uns, bei uns Kunstmenschen. Ja, ich will damit sagen, dass wir bereits ›andere‹ Möglichkeiten des Empfangens haben und anwenden – jenseits von Besitz, jenseits von Privatsphäre, jenseits des Gesetzes. Und damit ist implizit gemeint, dass wir auch mehr sind als ein Selbst, mehr als ein Selbst im Sinne rationaler, kohärenter, menschlicher Subjekte. All dies ist auch eindeutig radikaler als alles, was in der formalen ästhetischen Erfahrung geschehen kann. Aber was bedeutet es, dies zu erkennen? Wie kann man diese andere Ebene der allgegenwärtigen ästhetischen Erfahrung wertschätzen, ohne sie zu reduzieren und in das Vertraute einzugliedern? Wie kann man ihr Beachtung schenken, ohne den gewaltsam appropriativen Zustand der Dinge weiter zu verstärken? Oder ist es so einfach und offensichtlich, dass man einfach feststellen kann, dass für die meisten Menschen in der Welt jetzt und in der Vergangenheit die formale Kunst in dem spezifischen Sinne, auf den ich mich hier zu beschränken versucht habe, eine seltsame Abweichung ist und immer war – ein winziger und eigentümlicher Splitter der riesigen Welten der ästhetischen Praxis und Erfahrung?

Ich bin mir nicht sicher, ob ich irgendetwas davon beantworten kann, aber das sind die Fragen, die mir in diesen Tagen am meisten zu denken geben. Ich schließe mit einem letzten Stück Audio. Ich habe es am Morgen des 3. November 2022 mit meinem Handy aufgenommen. Ich ging eine

Straße in der Nähe unseres Hauses entlang und blieb stehen, als ich aus einem Ort namens ›LUV Dance Movement‹ das hörte:



3:50 Stereoaufnahmen, die von mehreren Geräten quasi synchron abgespielt werden. Der gedämpfte Klang von Britney Spears Song »Gimme More« aus dem Jahr 2007 ist durch ein geschlossenes Fenster in einer Straße zu hören. Die gedämpfte Stimme eines Tanzlehrers, der Studenten beim Tanzen zu dem Song anleitet, ist zu hören. Straßengeräusche von Autos und Fußgängern kommen und gehen und überlagern manchmal den Song. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Bill Dietz ist Komponist und Schriftsteller und Ko-Vorsitzender der Abteilung Musik/Klang an der Milton Avery Graduate School of the Arts des Bard College in New York. Erst letzten Monat wurde er zum künstlerischen Leiter von Overtoon – Platform for Sound in Brüssel ernannt.

Annette Kelm (\*1975, Stuttgart) lebt und arbeitet in Berlin. In ihren Stillleben, Porträts, Landschafts- und Architekturaufnahmen dokumentiert Kelm moderne Alltagskultur und nutzt dafür häufig die Mittel der Objektfotografie. Aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst und in neue Konstellationen überführt, evozieren ihre Motive Assoziationen, die künstlerische, historische und soziokulturelle Referenzen offenlegen. Einzelausstellungen im ICA Milano (2022), Kunsthalle zu Kiel (2022), Kunsthalle Wien (2018), Fosun Foundation Shanghai (2018), Kestnergesellschaft Hannover (2017) Gruppenausstellungen im Canadian Centre for Architecture, Montreal (2023), Hamburger Kunsthalle (2023), The Henie Onstad Triennial for Photography and New Media, Oslo (2020), Mumok Wien (2019), Centre Pompidou, Paris (2016) und dem Museum of Modern Art, New York (2013). Die hier gezeigten Bilder wurden als Teil der Ausstellung Annette Kelm »Geld« in 2020 im Geldmuseum der Deutschen Bundesbank in Frankfurt am Main gezeigt.



Annette Kelm, *One Dollar Left Side / Money Tree One Leaf Left*, 2015, Inkjet print, 95 x 66,5 cm



Annette Kelm, *Money Tree*, 2015, Inkjet print, 95 × 66,5 cm



Annette Kelm, *One Dollar Right Side / Money Tree One Leaf Right*, 2015, Inkjet print, 95 × 66,5 cm



Annette Kelm, *Monney*, 2015, Inkjet print, drei Teile, je 95 × 66,5 cm





# »Selbst im stillen Tod suchen sie Vergeltung für das Vaterland«

Chinesischer Metal zwischen Staat und Underground,  
Rockkultur und Avantgarde

FABIAN PELTSCH

Wer das Line-Up des Wacken-Festivals, des größten Metal-Festivals der Welt analysiert, stellt fest, dass das Booking in den letzten 20 Jahren immer internationaler wurde. Beim »Wacken Metal Battle« treten Gruppen aus Ländern wie Indien, Indonesien oder den Philippinen gegeneinander an. Selbst relativ arme Entwicklungsländer wie Kambodscha haben Metal-Bands hervorgebracht, die auf hohem Niveau Subgenres wie Death-, Black- oder Thrash-Metal bedienen. Im Gegensatz zu anti-chauvinistisch begründeten Stilen wie Indie Rock oder Techno ist im globalen Metal Lokalkolorit ein wichtiger Selling-Point. Stolz wird die eigene Geschichte thematisiert. Der Einsatz traditioneller Instrumente ist, ebenso wie eine landestypische Ästhetik, oftmals Grundstandard. Besonders stark ist dieses Phänomen in China zu beobachten, einem Land, das in den letzten 40 Jahren mit wachsendem Selbstbewusstsein auf die Weltbühne zurückgekehrt ist.

Heavy Metal fand erst Anfang der Neunziger seinen Weg in die Volksrepublik, einer Zeit also, als sich viele etablierte Metal-Bands im Westen bereits bei Grunge und Alternative Rock anbieterten, um nicht in Vergessenheit zu geraten. China hatte die Achtzigerjahre gebraucht, um sich wirtschaftlich zu stabilisieren. Nun konnten die Bürger\*innen auch popkulturell aufholen. Während Maos Kulturrevolution, die zwischen 1966 und 1976 wütete, war es noch lebensgefährlich gewesen, »dekadenten« und »imperialistischen« Platten aus dem Ausland zu lauschen. Selbst der Besitz westlicher Instrumente, westlicher Kleidung oder ausländischer Sprachkenntnisse reichte, um als »Rechtsabweichler« entlarvt zu werden. Allein am Shanghaier Konservatorium nahmen sich in den ersten Monaten nach Anbruch der Kulturrevolution 18 Musiklehrer das Leben. Als Alternative zu den »bourgeois« Klängen aus dem Westen, erfand Maos Ehefrau Jiang Qing damals die sogenannten »Modell-Opern«, ideologisch

bereinigte Tanzdramen voll revolutionärer Helden und heimtückischer Feinde der proletarischen Revolution. Henry Kissinger, der als US-Sicherheitsberater beim legendären Nixon-Staatsbesuch 1972 in den Genuss einer solchen Oper kam, beschrieb sie als Kunstform »verblörender Langeweile«: »Die Bösen trugen schwarz, die Guten rot, und soweit ich erkennen konnte, verliebte sich das Mädchen am Ende in einen Traktor«, heißt es in seinen Memoiren.

Als der Reformler Deng Xiaoping Ende der Siebziger Chinas Reform- und Öffnungspolitik einleitete, galt plötzlich das Motto »Reich werden ist ruhmreich«. Mit der Privatwirtschaft, die nun nach Jahren der staatlichen Gängelung wieder erlaubt war, kam auch wieder ausländische Musik ins Land, vor allem über Hongkong und Taiwan. Für die Untergrundmusik spielten die Kassetten von asiatischen Popsängerinnen wie Teresa Teng aber kaum eine Rolle. Fans abseitigerer Klänge mussten ihre Musik sprichwörtlich aus dem Müll fischen: Die Volksrepublik China war jahrelang einer der weltweit größten Importeure von Plastikmüll. Die Container, die jahrzehntelang an den Häfen des Perlflossdeltas anlegten, transportierten aber nicht nur Wohlstandsmüll für die »Werkbank der Welt« – wiederverwertbares Kupfer, Eisen und Papier –, sondern auch Musik. Große Plattenfirmen aus dem Westen und aus Japan verschifften ihre unverkauften Tonträger tonnenweise nach China, um sie dort als Restmüll an Recycling-Firmen loszuwerden. Doch statt in den Zentrifugen zu landen, die das Plastik im großen Stil einschmolzen, fanden Teile den Weg auf den Schwarzmarkt. Für wenig Geld konnte man plötzlich CDs, Kassetten und in kleineren Mengen auch Schallplatten im ganzen Land in Untergrund-Läden, Elektronik-Märkten und Kartonboxen vor Universitäten erstehen. Für viele junge Chinesen war es, als wären sie plötzlich im eigenen Hinterhof auf eine Goldader gestoßen.

Heute spricht man von ihnen als die »Dakou«-Generation. Dakou heißt so viel wie

Sägespur, denn die Hüllen der Tonträger-Überschüsse wurden vor dem Transport oft maschinell angeritzt und manchmal sogar mit einem Loch durchstanzt, um den Weiterverkauf zu verhindern. Das Angebot wurde davon bestimmt, was gerade anderswo auf der Welt ausgesiebt wurde. Mal hatte ein Schiff nur Heavy Metal geladen, mal ausschließlich experimentelle Musik. Es kam auch vor, dass die Regale plötzlich voll waren mit ein- und demselben Album. Heavy-Metal war aufgrund seiner ästhetischen Codes dabei besonders leicht zu identifizieren.



*A Dream Return to Tang Dynasty in China*

Den Einfluss der Dakous auf Chinas alternative Musik kann kaum unterschätzt werden, sagt Kaiser Kuo, ein Pionier des chinesischen Heavy-Metal. »Plötzlich hatte man Zugriff auf all dieses obskure Zeug. 1991 oder 1992 konnte man Sachen von Cannibal Corpse und jede Menge wirklich böser Thrash finden. (...) Und 1995 begannen Unternehmen, ihre eigenen gefälschten CDs zu pressen, ganze Alben mit Begleittexten und allem Drum und Dran.« Kuos Band Tang Dynasty war die erste chinesische Band, die ihre Musik explizit als Ying yáogūn yīnyuè – Hard Rock – und Heavy Metal – Zhòngjīnshǔ – bezeichnete. 1989 gegründet, nahm sie bereits im Namen auf die chinesische Geschichte Bezug.

Die Tang-Dynastie gilt als Höhepunkt der chinesischen Kultur, als Zeitalter der (langhaarigen) Krieger-Helden und gleichzeitig als Epoche, in der China sich umfassend für Ideen aus dem Ausland geöffnet hatte. A *Dream Return to Tang Dynasty*, das Debüt der Band aus dem Jahr 1992, prägte mit seiner chinesischen Charakteristik die weitere Entwicklung des Genres in der Volksrepublik. Der Gesangstil gleitet immer wieder in die hohen Skalen klassischer chinesischer Opern. Sänger Ding Wu hatte als Kind den Hua-Qiang-Stil der Peking-Oper erlernt. In den Texten finden sich Versatzstücke klassischer chinesischer Dichtung, von Du Fu bis Fang Gan: Chrysanthenen, Schwerter, kaiserliche Höfe und der in der chinesischen Poesie allgegenwärtige Mond kreieren eine Atmosphäre romantischer Glorie – Traumfetzen eines untergegangenen Reiches, das vom urbanen Wahnsinn verschmutzter Städte wie Peking nicht weiter entfernt sein konnte. Zunächst wurde die Band, von deren Gitarren rote Quasten baumelten, noch als Kuriosum wahrgenommen. Eine Metal-Szene oder ein Wissen über das Genre gab es noch nicht. »Wir wurden vor allem angestarrt«, erinnert sich der in den USA geborene Kuo in der Doku *Global Metal* an die Anfangstage. »Aus dem Publikum kamen Rufe wie ›Hey Junge, sind deine langen Haare echt?‹« Dank Airplay auf MTV Asia und Rupert Murdochs Hongkonger Musik-Kanal Channel V setzte *A Dream Return To Tang Dynasty* in China aber bald über 700.000 offiziell lizenzierte Exemplare ab. Die Band verkaufte zuhause Stadien aus und gab Gastspiele in Japan und Deutschland. 1995 kam Gitarrist Zhang Ju bei einem Motorradunfall ums Leben. Nach einem kurzen Intermezzo als Massenphänomen trat Chinas Metal den Weg zurück in den Underground an.



Durch weitere Wegbereiter wie die von Metallica beeinflussten Overload wurde die Szene Ende der 90er-Jahre schlagartig extremer. Black- und Death-Metal, aber auch Noise-Metal-Mixturen stillten den Hunger nach immer krasserer Spielarten. Durch Zeitschriften wie *Painkiller* und *Extreme Music* waren Chinas Metal-Heads bestens informiert über die weltweiten Entwicklungen. Wie in Deutschland etablierte die Community sich auch in Städten abseits großer Boom-Metropolen wie Shanghai oder Beijing. Zu nennen wäre etwa die 6-Millionen-Stadt Nanchang, in der Provinz Jiangxi, die international tourende Bands wie die Thrash-Formation *Explosicum* oder das bekannteste chinesische Black-Metal-Label *Pest Productions* hervorgebracht hat.

In China, wo Subkulturen kritisch beäugt, zensiert und mitunter sanktioniert werden, hat sich Metal als solide Szene etabliert. Politisch oder gar sozialkritisch wird es dabei selten. Eine aufsehenerregende Ausnahme war der Song »New Eight Honors and Eight Shames« der Pekinger Groove-Metal-Band *Ordinance*, der im Olympiajahr 2008 den damaligen Premierminister Hu Jintao attackierte. »Awaken the people, don't deceive them. Be ashamed of one party dictatorship«, heißt es in dem Stück unter anderem. Das dazugehörige Album *Rock City* wurde von der State Administration of Radio Film And Television vom Markt genommen. Nach dem Verbot erklärte Bandleader und Clubbetreiber Liu Lixin, ihre Message sei nicht per se regierungskritisch. Sie haben dazu beitragen wollen, dass der Staat »besser und besser« werde, vor allem auch angesichts der Tatsache, dass China sich noch immer von anderen Nationen herumschubsen lassen muss. Von Patriotismus zu Nationalismus ist es bei chinesischen Metal-Bands, ebenso wie bei ihren westlichen Kollegen, oft nur ein kleiner Schritt. Der hypermaskuline, selbsterklärte »mongolische Hengst« Li Nan von der Folk-Metal-Band *Voodoo Kungfu* zerschmettert in einem Musikvideo Buddha-Figuren, da die

»hermaphrodite« Figur für alles stünde, »was China in der Vergangenheit schwach gemacht hat«. 2012 berichtete sogar das Staatfernsehen wohlwollend über das Heavy-Metal-Phänomen. Doch wie oft in Chinas Kulturlandschaft sind die Grenzen nie klar abgesteckt. 2015 kam es zu Razzien und Clubschließungen, die vor allem die Heavy-Metal-Szene betrafen. »Alles ist erlaubt, bis es nicht mehr erlaubt ist«, beschreibt ein deutscher Promotor, der seit 10 Jahren mit chinesischen Bands arbeitet, die von vorauseilender Selbstzensur geprägte Atmosphäre.



Trotz seiner stolzen Sinisierung wurde das Genre im Gegensatz zum in China äußerst beliebten Hiphop noch nicht vom Staat instrumentalisiert. Das heißt jedoch nicht, dass es dazu nicht noch kommen kann. Während Metal-Bands in Europa über Wikinger singen oder darüber, wie die Kirche eine einst glorreiche heidnische Tradition ausgerottet hat, gibt es in China eine wachsende Zahl von Bands, die in traditioneller Hanfu-Kleidung auf die Bühne geht, chinesische Instrumente benutzt oder sich inhaltlich ausschließlich mit Themen der chinesischen Geschichte beschäftigt. Eines der erfolgreichsten Beispiele ist die martialische Melodic-Death-Metal Black Kirin aus Changchun. Die Texte der 2012 gegründeten Band sind teilweise in klassischem Chinesisch verfasst. Ihr Signature-Thema ist das Massaker von Nanjing. Im Dezember 1937, während des zweiten japanisch-chinesischen Krieges, hatten japanische Soldaten in der ehemaligen Hauptstadt Nanjing in großer Zahl Zivilist\*innen abgeschlachtet und vergewaltigt. Bis heute vergiften die Kriegsverbrechen das Verhältnis der beiden Nachbarländer. Auf dem National Trauma betitelten Debütalbum von Black Kirin wird unter anderem der Fluss Qinhuai besungen, der sich damals vom Blut der ermordeten Chinesen rot gefärbt



Black Kirin behandeln das Nanjing-Massaker

haben soll. Die Sprache bleibt durch das blumige, altertümliche Chinesisch jedoch distanziert. Im Song »Jinlingji« heißt es:

黑旗墨夜 招百千万鬼囚

Schwarze Fahnen in der tintenschwarzen  
Nacht, rufen Millionen von gefangenen  
Geistern herbei

凝魂魄 作幽明火

Ihre Seelen vereinen sich zu einem hellen  
Feuerschein

折白骨为钩

Ihre Gebeine formen sich zu Klauen

纵死入寂灭解国仇

Selbst im stillen Tod suchen sie Vergeltung  
für das Vaterland



»Die wahre Natur des Menschen offenbart sich während Kriegszeiten«, sagt Bandgründer Sen Fang im Interview mit dem Metal-Portal [echoesanddust.com](http://echoesanddust.com). Ihre Texte seien vor allem ein Tribut an die Opfer der japanischen Gräueltaten. Hass wollen sie damit nicht säen. »Wir wollen, dass mehr Menschen verstehen, was damals in Nanjing passiert ist und dadurch die Wichtigkeit von Frieden erkennen.« Ruo Tan, der Gründer des experimentellen Noise- und Metal-Labels WV Sorcerer bezeichnet die Musik von Black Kirin als »Hollywood«. Tatsächlich haben ihre Alben eine starke kinematographische Komponente, die an neuere chinesische Kriegsfilme wie *Flowers Of War* und *The Battle at Lake Changjin* erinnert. Mit Bombast, Pathos und viel Action werden alten Narrativen neue Bilder hinzugefügt. Von westlichen, kriegsbesessenen Bands wie Sabaton oder Bolt Thrower unterscheidet Black Kirin das folkloristische Element, das die nationale Identität zusätzlich betont. Gleichzeitig wirken die Instrumentaleinlagen auf der zweiseitigen Erhu-Laute oder der Guzheng-Zither über den Gitarrenriffs wie aufgepfropft. »Ich mag Musik mit geschichtlichen und mystischen Themen, aber viele junge Bands verlassen sich zu sehr auf den Einsatz traditioneller Elemente«, sagt Deng, Betreiber des Black-Metal-Labels Pest Productions.



Auf Dengs Label erscheint mit Zuriaake eine der frühesten und noch immer faszinierendsten Metal-Bands aus der Volksrepublik, die die Gratwanderung zwischen Tradition und Darkness weit besser hinkommt. Zuriaake oder chinesisch zāngshíhú – See der vergrabenen Leichen – wurde 1998 in Jinan in der nördlichen Provinz Shandong gegründet. Bis heute ist nicht bekannt, wer hinter der Band steckt. Die Mitglieder zeigen weder ihre Gesichter noch verwenden sie Klarnamen.

Der Sänger der Band, der unter dem Moniker Bloodfire firmiert, erklärt, Zuriaake wurden in »einer Wüste der modernen Kultur« geboren. Ihr Debütalbum *Afterimage Of Autumn*, das als einer der großen Klassiker der extremen chinesischen Musik gilt, erschien erst 2007, also fast zehn Jahre nach der Bandgründung. Die Zeit hat das Trio gebraucht, um eine Ästhetik zu perfektionieren, die Black Metal und die dunklen Seiten der traditionellen chinesischen Kultur aufeinander abstimmt. Die atmosphärischen Synthflächen von Zuriaake evozieren nicht die dunklen, schneebedeckten Wälder Norwegens, sondern die schartigen, verwunschenen Klüfte des Taishan, einem der fünf heiligen Berge des Daoismus. Die Bambusflöte erzählt von weltabgewandter Einsamkeit und gesellschaftlicher Entfremdung – die selbstgewählte Gegenkultur der Eremiten hat in China eine jahrtausendealte Tradition. »Als Träger einer Philosophie ist Black Metal eine Musik der Einsamkeit«, erklärt Bloodfire. Die Coverbilder von Zuriaake zeigen verfallene Pagoden, aber auch traditionelle Tuschemalerei, die sich hier ganz selbstverständlich in »Chinese Gothic« verwandelt: die Leerstellen wirken nebelverhangen, die gewundenen, hingetupften Äste windgepeitscht und ruhelos. Es ist eine Dunkelheit, die immer schon da war, in der kunstgeschichtlichen Rezeption Chinas jedoch hinter der naturverbundenen Erhabenheit des mönchischen Lebens zurücktreten musste.

In ihren Texten beziehen sich Zuriaake auf den Dichter Qu Yuan, der 340 vor Christus im turbulenten Zeitalter der »Streitenden Reiche« geboren wurde, und sich im Jahr 278 in einer Vollmondnacht ertränkt haben soll. Im eigenen Kompositionsprozess stünde das Wort an erster Stelle, erklärt Bloodfire. »China ist ein Land, das seine Schriftsprache zutiefst verehrt. Wir glauben, dass unsere Vorfahren die schönsten und bedeutungsvollsten Gedichte der Welt geschaffen haben. Chinesische Schriftzeichen haben ihre eigene Seele. Wir gravieren diese Worte in jeden

einzelnen Zuriaake-Song und vermischen sie mit den Tropfen unseres Blutes.«

Die künstlerische Vision von Zuriaake offenbart sich jedoch am deutlichsten auf ihren Konzerten. Ihre Bühnenoutfits sind grobe, zerrissenen Gewänder aus Leinen und rabenschwarz gefärbte, konische Reisbauernhüte, die ihre Gesichter permanent in Schatten hüllen. Ein knorpeliger Ast windet sich um den Mikrofonständer, von dem eine weiße Laterne baumelt. »Unsere Kostüme basieren auf dem alten Gedicht »Jiang Xue«, erklärt Bloodfire. Darin heißt es: »孤江蓑笠翁，独钓寒江雪 – ein alter Mann in Strohumbhang und Hut, der allein im Schnee in einem Boot sitzt und im eiskalten, schneebedeckten Fluss fischt.« Zuriaake-Shows sind theatralisch wie eine Begräbnisfeier in der chinesischen Provinz und durchdrungen von dem Bewusstsein, dass das Jenseits in jedem Moment das Diesseits durchwirkt. »Obwohl ich Rock höre, obwohl ich nach Freiheit strebe, obwohl ich im Ausland war und einer fremden Kultur ausgesetzt war, kann ich diese Elemente nicht aus meinen Knochen schrubben«, sagt Bloodfire. »Die Schreie, die aus meinem Mund kommen, werden unweigerlich chinesisch sein.«

»Zuriaake sind das beste Beispiel, wie man chinesische Einflüsse in einen westlichen Stil integriert«, sagt Ruò Tán, Gründer des Labels WV Sorcerer, das auch ein Kassetten-Release von Zuriaake im Katalog hat. »Zuriaake fügen nicht einfach nur chinesische Instrumente für den Novelty-Faktor ein. Sie sind mehr als das«, sagt der in Nanjing geborene Tán, der mittlerweile außerhalb von Paris lebt. Von dort will Tán eine Brücke bauen »zwischen der sogenannten Westlichen Welt und China«, wie er sagt. Viele Musiker in China nutzen für Promozwecke, Bookings und Musikangebote ausschließlich chinesische Plattformen und Social Media-Kanäle wie Weibo oder NetEase. Gleichzeitig will WV Sorcerer eine Schnittstelle zwischen chinesischer Kunstmusik und Metal-Ästhetik bilden. Viele Bands in Táns Katalog sind von Black Metal, Industrial, Noise, Drone, Folk

und Ambient-Soundscapes beeinflusst. Das Okkulte, Urgewaltige zieht sich auch wie ein roter Faden durch Táns eigene Musik, die er unter eigenem Namen oder unter dem Projekt Concrete Flesh veröffentlicht. Andere Releases auf seinem Label, etwa die des aus Hangzhou stammenden Gitarristen Li Jianhong, klingen mit ihren schartigen, von Effektpedalen auseinandergerissenen Soli wie eine Art entleibter Heavy Metal.

»Es gibt einen spirituellen Kern, der alle meine Produktionen vereint«, sagt Tán und lässt dabei das Wort »Schamanismus« fallen. »Es geht um die Verbindung zwischen der Natur, dem Menschen und dem Universum.



Ruò Tán, Musiker und Gründer des Labels WV Sorcerer

Im alten China haben die Menschen mit dem Himmel und der Erde kommuniziert.« Man könnte von devotional music sprechen, die die dunklen, disruptiven Kräfte der Schöpfung nicht ausspart. Metal ist dabei nur ein Ausgangspunkt auf der Suche nach ungefilterter Brachialität, so Tán. »Musikalisch gibt es kein Limit für mich. Ich bin kein Anti-Moderne. Ich liebe tiefgehende Musik. Metal hörte ich schon als Teenager. Am meisten interessiert mich Black Metal. Das ist für mich eine der pursten Kunstformen überhaupt.« ■

Als Fabian Peltch im Olympia-Jahr 2008 zum Studieren nach China kam, war der Himmel nikotingelb, das alte Weltreich jedoch spürbar im Aufwind. Vor allem die chinesische Musikszene wurde dem Sinologen ein zweites Zuhause. Seine Berichte erscheinen unter anderem im Rolling Stone Magazin, Deutschlandfunk Kultur, SZ, Musikexpress und China.Table.



# #MoneyMustBeFunny

## POSITIONEN

Texte zur aktuellen Musik

€€€

CALL

€€€

For issue #120, August 2019, we put together a special issue on money, which monetary conditions turned out to be

For the February 2023 issue, Positionen and curators: In the issue #134, we will deal with money, (creation of) value

After three years of pandemic and, more simultaneous widening gap between rich and poor than ever. While last time, the artists' own "imagination", this time the more concrete forms: How money as the most abstract parameter intervenes in the

We are open to all kinds of submissions – a documentation of an artistic work, or the project/concert/performance, which we work with you.

We look forward to your submissions!

**Deadline: 05.12.2022**

Please send submissions and questions by e-mail to [redaktion@positionen.berlin](mailto:redaktion@positionen.berlin), code word: Money

## POSITIONEN

Texte zur aktuellen Musik

€€€

CALL

€€€

Zum Heft #120, August 2019, hatten wir einen Call zu unrealisierbaren Arbeiten ausgerufen, in denen die monetären Verhältnisse sicher auch immer wieder Thema waren.

Für das Februarheft 2023 ruft das Positionen Magazin nun einen neuen Call an Künstler\*innen, Autor\*innen und Kurator\*innen aus: Das Heft #134 möchte sich mit künstlerischen Arbeiten mit und um Geld, Wert(schöpfung) und all den sich weiter daran andockenden Themen beschäftigen.

Nach nun drei Jahren u.a. mit einer Pandemie und neuerdings der sukzessiven Inflation bei einer gleichzeitig immer größer werdenden Kluft von Arm und Reich, liegt es noch einmal mehr auf der Hand. War die Begrenzung das letzte Mal die "Fantasie" der Künstler\*innen, nehmen die Bedingungen des künstlerischen Schaffens diesmal konkretere Formen an: Geld als das konkreteste und gleichzeitig abstrakteste Parameter greift in die Werke ein.

Wir sind offen für vielerlei Zusendungen – seien es Vorschläge für einen Text, die Partitur oder Dokumentation einer künstlerischen Arbeit oder den Entwurf eines möglichen Projekts/Konzerts/Performance, die wir dann in Zusammenarbeit mit Euch publizieren möchten. Wir freuen uns auf Eure Einsendungen!

**Deadline: 05.12.2022**

Einsendungen und Fragen bitte per E-Mail an [redaktion@positionen.berlin](mailto:redaktion@positionen.berlin), Codewort: MoneyMustBeFunny



## Horn of Phantoms

a Music Drama in Seven Scenes for seven singers,  
full orchestra, and electronics

Gavin Gamboa

The Rhino's horn is one of the most valuable substances in the world, commanding a higher price than gold, heroin, diamonds, and cocaine in illicit markets. In *Horn of Phantoms*, an opera divided into seven scenes, we are confronted with those who are implicated in the fate of the Rhinoceros. The Rhino's predicament is that while silent and deemed worthless in life, it is extraordinarily valuable and 'outspoken' in its death, by virtue of the value placed onto its horn. The Horn, which is given a voice in magical-realistic terms in the unfolding stage work, is a catalyzing factor in the fate of the animal and the many human lives entwined in its journey across international borders and cultural traditions, as if it were an autonomous entity driven by its own internal market logic and motivations. The nefarious routes of these supply and demand networks tend, ultimately and catastrophically, toward the totalizing and irreversible extinction of one of Earth's great megafauna. Each of the character's livelihoods and *raison d'être*s revolve around differing outcomes for The Horn: the three Anti-Poaching Women Rangers (inspired by groups such as The Akashinga and Black Mambas); the Poacher; the Conservationist; the Entrepreneur; and the Horn itself as the seventh character. Each scene is a vignette revealing the economic situations which underlie the conflicting choices within the human constellation that surrounds the horn.

Often in the libretto we learn the main preoccupations of the characters are around money: the Anti-Poaching Women Rangers describe how before they found their profession they lacked the money to send their children to school; the Poacher laments that his day will come once he is able to make a kill, and reap the benefit of pay equivalent to 10% of an average yearly salary in his region for a single horn sale; the Entrepreneur's excess of wealth affords him regular consumption of this luxury (in the form of a ground-up powder believed to carry medicinal properties); the Conservationist critiques the greed and avarice of such consumption. Money and value are at the heart of each of these exchanges, and the very subtext upon which the scenes are built.

*Horn of Phantoms* utilizes musical gestures in a variety of ways to outline the interdependence of the characters and sceneographic elements. Overall it does not rely on a system of leitmotifs, but infrequently thematic elements do (re)appear across scenes, such as the Greed Motif.



The largely finished score is intended to be staged, and it has many possible lives as a film, or as a conceptual stage piece alongside a sound recording. Next phases include assembling a creative team to finalize the libretto and dramaturgy, and forming an inclusive production company for performers and musicians to facilitate a sound recording of the early scenes. Once this is completed we will seek funding to stage the work in its entirety. Beyond heightening our awareness, *Horn of Phantoms* aims to raise money for the groups devoted to conservation and protection, channeling proceeds into donations to organizations and personnel who work to ensure the continued existence of rhino populations worldwide.

## Money Laundering

Detox –  
Anton X / Maja vK

Geld sichert Herrschaft. Geld ist anonym und abstrakt. Historisch gesehen hat diese Verknüpfung von Macht und Quantifizierbarkeit die Welt verändert. Geld kann unendlich akkumuliert werden, im Gegensatz zu Waren oder Arbeitsleistungen. Geld hat damit den Boden für Ungerechtigkeit in einem neuen Ausmaß bereitet und sichert sie bis heute.

Der Anthropologe David Graeber macht darauf aufmerksam, dass Geld verharmlost wird. Er zeigt auf, dass das geläufige Narrativ der Entstehung des Geldes als Vereinfachung des Tauschhandels viel zu kurz greift. Er weist nach, dass die Erfindung von Geld im Kern auf Finanzierung von Kriegen zurückzuführen ist.

In globalen Kapitalströmen trägt Geld symbolisch jede vorherige Transaktion in sich. Es trägt Spuren von Kriegen, Waffenexporten und Sklaverei. Alle, die Geld benutzen, sind verstrickt – auch diejenigen, die nur indirekt von globalen Geschäften profitieren, in Form von Kunstförderungen und Gehältern. Niemand kann sich außerhalb der weltweiten Zusammenhänge verorten, auch wenn durch den Komfort eines Lebens in einem reichen Land diese Zusammenhänge verschleiert werden.

Kunst ist eine Geldwaschmaschine: Das Geld mit einer langen Transaktionsgeschichte wird ins System Kunst eingespeist und kommt dann eventuell sauberer raus. Sogar in einer vergleichsweise gut funktionierenden Demokratie koexistieren Waffenexporte in Bürgerkriegsgebiete und Kunst – wobei Letzteres für die Grundhygiene sorgt.

In der künstlerischen Aktion des Geldwaschens legen die Künstler\*innen ihre eigene Verstricktheit in die globalen Kapitalströme offen, thematisieren die eigene Teilnahme an der Aufrechterhaltung der globalen Ungerechtigkeit. Das Projekt ist ein symbolischer Akt, zu 98% verzweifelt und zu 2% witzig. Durch

das Waschen wird versucht, dem Geld seine Anonymität zu entziehen und die Patina des Vergessens zu entfernen.

Je nach Anlass werden immer neue Formen und Formate gesucht. Die erste Realisierung dieser Idee fand 2019 als Ensemble-Stück in der Berliner Szene des zeitgenössischen Musiktheaters statt. Das Ensemble MaNN AUS OBST#5, damals bestehend aus Anton Vasilyev, Edith Steyer, Laia RiCa, Maja von Kriegstein und Wieland Möller, erarbeitete einen Abend, in dem Elemente von Klanginstallation, Improvisierter Musik und postdramatischem Theater zu einer klagend-komisch-absurden Waschfabrik zusammengebaut wurden. Dabei trafen in den Personen der Beteiligten DDR-Geschichte, Revolution in El Salvador und Mittelbaustelle an einer deutschen Universität, Improvisierte Musik als oft eine unterfinanzierte und Neue Musik als die meist öffentlich geförderte Sparte der modernen Kunst aufeinander. Die geteilte Sehnsucht nach einer Alternative zu Individualismus und Turbokapitalismus bei gleichzeitiger großer Diversität der politischen Hintergründe, der musikalischen Sprachen und der Arbeitsweisen wurde zu einer produktiven Herausforderung.

Jetzt greifen Maja vK und Anton X als Team Detox die Idee wieder auf und machen daraus ein Langzeitprojekt. *Money Laundering* ist als andauernde Veranstaltungsreihe angelegt, deren Teile an verschiedenen Orten stattfinden können. Je nach Anlass und Auftraggeber\*in variiert die Form dieser Aktionen: Performance, Klanginstallation, Konzeptkunst, Konzert, Flashmob.

Detox ist das gemeinsame Projekt des Komponisten und Medienkünstlers Anton X und der Musikerin/ Performance- und Theatermacherin Maja vK.





POSITIONEN 134

5 8 6 4 6 2 8 4 9 0 0 0



\$2937470,000 📈 \$ ¥ 1 0 0 0 0 📊 📈 📉  
2 5 4 6 2 8 4 9 0 2 📊 📈 📉  
2 5 4 6 2 8 4 9 0 2 📊 📈 📉 \$€10000,000  
\$ ¥ 1 0 📊 2 5 4 6 2 8 4 9 0 2 📊 📈 📉  
0 0 0 📊 📈 📉

2 5 4 6 2 8 4 9 0 2 📊 📈 📉  
€10 📊 📈 📉  
2 5 4 6 2 8 4 9 0 2 📊 📈 📉 000,000 \$  
\$ 1 0 0 0 0 📊 📈 📉  
2 5 4 6 2 8  
5 4 6 4 8 5 4 9 0 2 📊 📈 📉 \$€10000,000  
\$ 1 0 0 0 0 📊 📈 📉



5 4 6 2 8 4 9 0 2 📊 📈 📉  
2 5 4 9 5 0 5 6 2 8 4 9 📊 📈 📉  
2 5 4 6 2 📊 📈 📉 8 4 9 0 2  
2 📊 📈 📉 \$€10000,00  
0 📊 📈 📉 2 5 4 6 2 8 4 9 0 2 📊 📈 📉

\$ ¥ 1 📊 📈 📉  
2 5 4 6 2 8 4 9 0 2 📊 📈 📉 0 0 0 0 📊 📈 📉



2 5 4 6 2 8 4 9 0 2 📊 📈 📉  
\$€10000,000 📈 \$ ¥  
\$ 1 0 0 0

2 5 4 6 2 8 4 9 0 2 📊 📈 📉  
2 5 4 6 2 8 4 9 0 2 📊 📈 📉  
\$€10000,000 📈 \$ ¥  
\$ 1 0 0 0 0 📊 📈 📉  
2 5 4 6 2 8 4 9 0 2 📊 📈 📉  
2 5 4 6 2 8 4 9 0 2 📊 📈 📉  
2 5 4 6 2 8 4 9 0 2 📊 📈 📉

00,000 📈 \$ ¥ 1 0 0 0 0 📊 📈 📉

## Music for Krügerrand

### Quartet for Gold Bullion Coins

Niels Lyhne Løkkegaard

*Music for Krügerrand* is a quartet piece written for eight gold bullion coins and eight oscillators, in which the materiality of bullion gold coins and the sonic properties of gold are investigated. The work was commissioned by the G((o))ng Tomorrow festival and was premiered at Copenhagen Contemporary on November 7th, 2018 by an ensemble which featured Danish billionaire and venture capitalist Lars Seier Christensen alongside Ying-Hsueh Chen, Jaleh Negari and myself Niels Lyhne Løkkegaard, the composer of the piece.

The following gold bullion coins were used:

Krügerrand, 1 oz. (1978, 1980, 1981, 1983)  
 American Eagle, 1 oz. (2017)  
 100 Corona (1915, 1915)  
 50 Pesos Centenario (1947)

The timbre and pitch of the coins is indeed dependent of the diameter, alloy and thickness of the coin. As example the Krügerrand have the following properties:

1.oz  
 Diameter: 32.77 mm  
 Thickness: 2.84 mm  
 Weight: 33.93 g–1.090 troy ounce  
 Fineness: 22 karat 91.67 %  
 Gold content: 31.10 g–1.000 troy ounce  
 Composition: 91.67 % Au, 8,33 % Cu  
 Years of minting: 1967–present  
 Origin: South Africa

The purity of a gold coin can be determined by the sound emitted when the gold coin is struck with another gold coin. The sound generated is a high frequency tone with a very long sustain, and depending on the diameter, thickness and alloy of the gold coin, a tone with a specific pitch and timbre is given. *Music for Krügerrand* –

*Quartet for Gold Bullion Coins* studies the materiality and the sonic properties of gold, and moreover it deals with man's age-old fascination with the precious metal; what could be described as the psychology of gold.

In nature gold occurs in very small quantities, and when refined gold is unaffected by the ravages of time. Thus, gold appears as a constant – a very concrete symbol of something desirable and unbreakable; a constant material of great gravity representing a continuum of stability. Due to these properties, gold has been given great value – caused numerous tragedies and conflicts – and is today the subject of dreams of wealth and acts as an anxiety barometer measuring the status of the world. Thus, the price of gold usually increases in times where the future seems uncertain, whereas the price of gold often drops when we enjoy a more positive view of the future.

The political implications of gold throughout history are countless, and as for the Krügerrand coin itself, the historical load is a heavy and grim one – being a direct result of the South African apartheid regime.

Side A features Lars Seier Christensen doing a talk about the history of gold and the B side features the quartet performing a movement in two parts – morphing into each other, first part being the sound of the pure gold coins, and the second part being the sound of oscillators emulating the sound of gold.

*Music for Krügerrand – Quartet for Gold Bullion Coins* was released on 12" vinyl in 2020, as a joint venture between Niels Lyhne Løkkegaard and Lars Seier Christensen. The work was awarded with Prix Ars Electronica 2021 – Honorary Mention.

Niels Lyhne Løkkegaard is a Copenhagen-based composer and interdisciplinary artist.



## CORONOPOLY · Inflation der Produktion?

Rochus Aust

- 01 mein Leben, was vorher war, existiert im Moment so nicht mehr
- 02 eine gewonnene Identität, ich hab mich jetzt wirklich so wie ein Komponist gefühlt
- 03 wir sind extrem konfrontiert mit dem Risiko des Lebens
- 04 ich bin schon ziemlich asozial und diese Asozialität hat zugenommen
- 05 dieses Gefühl von ich muss, ich hab nicht nur die Möglichkeit, Förderung mitzunehmen ...
- 06 hat gezeigt, dass Musiker eine viel schlechtere Lobby haben, als Blumenhändler oder Friseure
- 07 ... mitzunehmen???
- 08 sondern wenn ich das nicht mache, bin ich total dumm... weil hinterher steh ich da und hab dann wirklich gar nichts
- 09 wir sind ja als Komponisten und als vor-uns-hin-werkelnde Soloselbständige eh schon immer Solo und in Quarantäne
- 10 Asozialität ist jetzt hoch: Einhundert
- 11 es ist unglaublich schwer, sich zu disziplinieren, wenn man nicht weiß, wo es hingeh
- 12 wir waren nah dran, sind dann aber am Kern des Geldes vorbei gelatscht
- 13 eigentlich sind das nicht die luschtigen und wir-wollen-das-Geld-abholen Dinge
- 14 wer auch immer es geschafft hat, dass die Blumenhändler aufmachen dürfen
- 15 dass Grundeinkommen zumindest in der künstlerischen Kaste nicht zu Faulheit und Nichtstun führt, sondern zu Bewegung
- 16 ich war früher total davon überzeugt, dass ein bedingungsloses Grundeinkommen der richtige Weg ist, und ich hab irgendwie das Gefühl dafür, dass es so ist, verloren
- 17 das mit den vielen ... Stipendien, ich hab nicht das Gefühl, dass das irgendwann zu einem guten Ergebnis führt
- 18 viele dieser Förderprogramme zielen ja auch eigentlich mehr oder weniger explizit darauf, in Heimarbeit so vor sich hin zu wurschteln

- 19 was brauchen wir wirklich, wo schießt man übers Ziel hinaus oder irgendwie dran vorbei
- 20 und dann klopft der Tod an und alle denken nur ans Geld?
- 21 jeder freut sich, wenn's am Ende was gibt und schreit hurra!, und dann gibt's auf einmal mehr und dann beschwert sich erstrecht keiner, aber frustriert sind wir trotzdem
- 22 für 100 Millionen Freiheit, das ist ziemlich billig
- 23 du kriegst Dein Säckchen Geld und man sagt: mach mal!
- 24 das ist Grundeinkommen
- 25 alle warten, keiner agiert?
- 26 ich weiß, was Du mit dem Säckchen Geld tun könntest
- 27 ich weiß, was Du letzten Sommer gemacht hast
- 28 ich hab mir schon Gedanken angefangen zu machen über so ein Häuschen, irgendwo mit einem Garten, so wie Mahler, so mit Blick auf die Berge...
- 29 das sind schon krasse Signale, gerade für die, die erst am Anfang stehen
- 30 ...aber, so viele Stipendien haben wir doch nicht

SELBST WENN MAN DIE DINGE NOCH SO SEHR AUS DEM ZUSAMMENHANG REIßT

eine mögliche Begegnung (7 aus 40) von Rochus Aust mit Thilo Schölpen (1/3) · Oxana Omelchuk (2/4/10/17/28/30) · Florian Walter (5/8/16/18) · Constantin Herzog (6/11/14/19/21) · Rochus Aust (7/12/20/23/25/27) · Markus Aust (9/13/15/22/24/26) · Verena Barié (29)

CORONOPOLY eine Reihe von und im LTK4 · Klangbasierte Künste Köln (2021) kuratiert und dokumentiert von Rochus Aust, Verena Barié und Jan Verbeek

LTK4 Köln ist seit 2017 die permanente Anlaustelle für die Produktion und Präsentation Klangbasierter Künste und wird von den artist-curators Rochus Aust und Verena Barié realisiert.



# Wünschsammlungen aus Restpfennig Aktionen, 1997–2017

Susanne Bosch

**Überquellende Mülleimer mit Säcken voller Cents abdecken,  
so dass sie nicht mehr sichtbar sind!!!**

Wunsch 201, Projekt *Iniziativa Centesimo Avanzato*, Neapel, Frühling 2008

**Ein Stipendium zur getrennten Abfallsammlung.**

Wunsch 130, Projekt *Iniziativa Centesimo Avanzato*, Neapel, Frühling 2008

**Wöchentliche Aktivitäten jeden Samstagmorgen: fen-shui, Aerobic,  
Bauchtanz, Bazucada ... Geld für die Bezahlung der Lehrer\*innen.**

Wunsch 242, Projekt *Hucha de Deseos*, Madrid, Frühling 2010

**Dass man alle Tiere im Zoo freilässt. Sie können auch gern bei mir im  
Wohnzimmer wohnen. Das hat meine Mama für mich geschrieben. Lisa.**

Wunsch 803, Projekt *Restpfennigaktion*, Deutschlandweit, 1998–2001

**Meine spontane Idee vom 5.12.01: Eine Firma gründen, in Arbeitnehmer  
tätig sind, die älter als 50 sind und heutzutage trotz klasse Ideen und  
Erfahrungen keinen Job mehr bekommen. Ich bin 27 und mein Vater ist 60  
und er könnte noch viel bewegen! Übrigens: tolle Idee mit den Pfennigen!**

Wunsch 632, Projekt *Restpfennigaktion*, Deutschlandweit, 1998–2001

**Besonders an Liechtenstein ist für mich die Grösse und die Anzahl der  
Bewohner\*innen. Dann haben wir neben den alteingesessenen Familien so  
viele Menschen anderer Nationen bei uns wohnen. Ich wünsche  
mir öffentliche Veranstaltungen, wo wir unsere Vielfalt feiern und zeigen.  
Zusammen essen ist eine grosse Geste der Verbundenheit. Wir könnten  
z.B. eine 24 km lange Fest-Tafel von der österreichischen Grenze in  
Schaanwald bis zur Schweizer Grenze hinter Balzers machen und alle an  
den Tisch laden. Ein Erntedank mit lokalem Essen, wo jede Gemeinde  
ein Stück der Tafel bewirtet. Es könnte auch eine Wandertafel sein, die hinten  
abgebaut wird und vorne verlängert, sodass sie sich langsam den ganzen  
Tag (oder über mehrere Tage) durchs Land bewegt.**

Wunsch 1, Projekt *Rest-Münz-Aktion*, Liechtenstein, 2017

Susanne Bosch ist Künstlerin, artistic researcher, Schnittstellenakteurin, lebt in Berlin.





# High Frequency

Nick Roth

Commissioned by pianist Máire Carroll with funds from the Bank of Ireland Begin Together Award 2021, in partnership with Business to Arts, *High Frequency for Solo Piano* is a transcription of the BTC-USD Index spanning the period July 7th – October 6th 2021.

The mapping renders 4-hr price action candles into semiquavers at c. 160 bpm, dividing the total range extension by the 88 notes of the piano keyboard, with crossings of the 89-day Moving Average (MA) delineating phrases.

The work forms part of my ongoing MaTE (Music as Translative Epistemology) series – pieces exploring the emergent dynamics of complex systems. To date this series includes works on hydro-dynamics, bird flocking algorithms, forest canopy ecologies, sonic spectroscopy, and the evolutionary genetics of the orchid.

Máire Carroll will give the world premiere and record the work in 2023.

Nick Roth is an Irish saxophonist, composer, producer and educator based in Dublin.



## The machine doesn't want to take my money für Flügel und finanzielle Mittel

Jana De Troyer

*Hallo Jana, ich bin auf der Suche nach besonderen, verrückten, innovativen Kompositionen von Komponistinnen, die jetzt arbeiten und kreativ sind. Hast du schon etwas für eine Pianistin komponiert? Oder würdest du es gerne tun? Man kann es weit fassen: Pianist, sprechender Pianist, Performance – das Klavier als Ganzes.*

– Tina

Das war die Prämisse von *The machine doesn't want to take my money*. Vielleicht erscheint es ein wenig seltsam, dass ich mich entschlossen habe, zu dem Thema Geld zu arbeiten. Aber da ich zu diesem Zeitpunkt seit etwa einem halben Jahr freiberuflich tätig war, durfte ich in die Welt der Finanzierung, Steuererklärungen und der finanziellen Realität von angehenden Künstler\*innen eintauchen. Eine Realität, mit der sich viele kreative Köpfe auseinandersetzen mussten und müssen.

Auf den Titel kam ich, als ein Süßigkeitenautomat meine Münzen nicht annehmen wollte – und durch die Frustration, nicht den Schokoriegel zu bekommen, nach dem ich mich so verzweifelt gesehnt hatte. Der Satz wurde irgendwo notiert und wartete darauf, als Name für ein Stück verwendet zu werden. Als ich wieder auf ihn stieß, fand ich, dass er perfekt zu meinem damaligen Gemütszustand passte: der Wunsch, mit freiem Geist Kunst zu schaffen, während man sich mit den Anforderungen einer Erwachsenen in unserer Gesellschaft auseinandersetzen muss; das Glück, ein Stück komponieren zu dürfen, aber das Dilemma, ob es in Ordnung ist, eine unterbezahlte Arbeit anzunehmen. Kunst und Geld haben eine stürmische Beziehung, und am Ende wird das Geld selbst meist von der Bühne ferngehalten.

Anstatt es also zu vermeiden, habe ich das Geld zum Star der Show gemacht. In dieser Komposition werden verschiedene Formen von Geld verwendet, um das Klavier zu präparieren. Das Instrument ist für diese Vorbereitungen in drei Abschnitte unterteilt: Im tiefen Register wird die Pianistin gebeten, ihre Kreditkarte zu benutzen; im mittleren Register hüpfen Münzen auf den Saiten, wodurch ein metallischer Klang mit einer kleinen natürlichen Verzögerung entsteht; im hohen Register werden Geldscheine zwischen die Saiten geflochten, wodurch ein charakteristischer (und leicht irritierender) Klangeffekt entsteht, bei dem die Geldscheine schnell gegen die Saiten vibrieren. Zu welchem Zeitpunkt die Pianistin in welchem Abschnitt spielt, wurde jedoch durch eine externe Quelle bestimmt: die Aktienkurse des belgischen BEL20 von Januar 1991 bis März 2022.

Ich nahm die Werte vom Anfang jeden Monats (was etwa 370 Noten ergibt) und ordnete sie den 88 Tasten des Klaviers zu. Dies wurde zum Grundgerüst des Stücks. Dann fügte ich weitere melodische und rhythmische Strukturen hinzu, um das gesamte Gerüst aufzubauen. Interessanterweise sorgten Ereignisse wie die Finanzkrise 2007/08, die Covid-Pandemie und die allgemeine Unberechenbarkeit des Aktienmarktes für faszinierende Entwicklungen. Ich habe den unberechenbaren Charakter dieser Daten mit überraschenden Tempo- und Stilwechseln und anderen monetären Ereignissen, die ich noch nicht verraten werde, verstärkt.

*The machine doesn't want to take my money* wurde im Mai 2022 von Tina Reynaert im Rahmen des Festivals Piano Viva in Schoten, Belgien uraufgeführt.

## »Ostgeld« for Ghosts

Cheong Kin Man & Marta Stanisława Sala

Als ein visueller Anthropologe aus Macau und eine transdisziplinäre Künstlerin aus Polen sind wir freiwillig das Risiko eingegangen, die universalisierte Geldtradition und ihre chinesisch-vietnamesische ›Variante‹ für das Jenseits kulturell anzueignen und zu exotisieren. Während einer Kunstresidenz im Erzgebirge beim Chemnitzer Begehungen Festival im Sommer 2022 waren wir in der sächsischen Kleinstadt Thalheim, um ›Geld zu machen‹. Ein Acht-Personen-Whirlpool wurde mit 24.000 fiktiven Geldscheinen »Ostgeld« for Ghosts gefüllt. Das Publikum wurde eingeladen, auf ›eigene Gefahr‹ darin zu schwimmen.

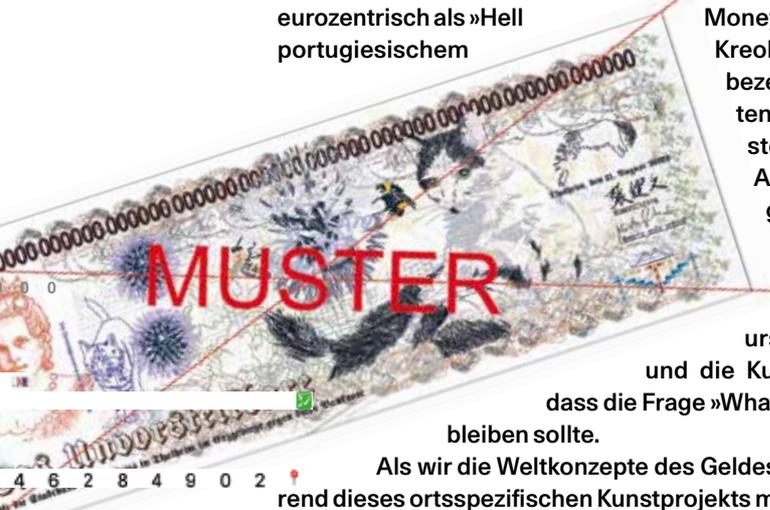
Das Kunstprojekt hat seinen konzeptionellen Ursprung aus dem kantonesischen »Geld für das Jenseits«. Das kantonesische »Yam-si-tsi« (陰司紙, etwa »Jenseits-Gouvernement-Scheine«), das im Englischen oft irrtümlich und eurozentrisch als »Hell portugiesischem

Money« oder, inspiriert von Macaus Kreol, »joss paper« (Gottes Papiere) bezeichnet wird, wird zu bestimmten Anlässen zu Ehren eines Verstorbenen im konfuzianischen Asien verbrannt und ist weitgehend mit Tod und Unglück verbunden. Als mögliche kulturelle Auseinandersetzung mit dem Publikum war es ursprünglich gedacht, wobei wir und die Kurator\*innen uns einig waren, dass die Frage »What the hell is this money?« unklar bleiben sollte.

Als wir die Weltkonzepte des Geldes erforschten, spielten wir wälzend dieses ortsspezifischen Kunstprojekts mit Bedeutungen und Symbolen.

Obwohl es eine eher kleine Stadt ist, war Thalheim im Erzgebirge durch seine Strumpfindustrie mit der ganzen Welt verbunden: der damalige Hauptwirtschaftszweig der kleinen Stadt nach der Wiedervereinigung Deutschlands sank ungefähr zur gleichen Zeit, als die Textilindustrie von Macau am Ende des Kalten Krieges vergeblich war. (Nicht nur West-Berlin war eine von der verschwundenen DDR umgebene Insel, sondern auch Macau als »chinesisches Territorium unter portugiesischer Verwaltung« bis 1999.)

Während der Kunstresidenz wurden Motive und Geschichten des ›Geldmachens‹ in einer hybriden künstlerischen und ethnografischen Recherche aus dem ehemaligen Erzgebirgsbad und weiteren Thalheimer Umgebungen gesammelt. Anstelle einer herkömmlichen schriftlichen Ethnografie wird das Untersuchungsergebnis in Form von ›Geldscheinen‹ materialisiert und dargestellt. Auch die künstlerische Auseinandersetzung mit Nostalgie der Vergangenheit wurde in die Textur linearer Zeichnungen eingewoben, in denen verschiedene Geschichtsstränge sichtbar gemacht wurden.



€ 1 0 0

0 0 \$ € ¥

0 0 0

8 4

9 0 2

Hier sind einige weitere Details über das »Ostgeld« for Ghosts: Die Zahlen der »Geldscheine« sind viel größer als jede Zahl, die wir normalerweise kennen. Es handelt sich um vier buddhistische Zahlen, die aus dem Sanskrit über das klassische Chinesisch stammen:

- Eine Oktillion ( $10^{48}$ ) ist »Das Extreme« (極). Thema: Erzgebirgsbad und Schwimmtraditionen in Thalheim im Erzgebirge;
- Einhundert Nonillionen ( $10^{66}$ ) sind »Die Sandkörner« (गंगानदी बालुका). Thema: Die Strumpfindustrie im Erzgebirge;
- Zehn Dezilliarden ( $10^{64}$ ) sind »Das Unvorstellbare« (महाश्रचर्य). Thema: Tiere und Pflanzen;
- Einhundert Undezillionen ( $10^{68}$ ) sind »Das Unmessbare« (無量大數). Thema: Nostalgie und Nacht.

Nach ihrer Premiere im zweiwöchigen Programm des Begehungen Festivals wurde die Installation in einer zweitägigen Ausstellung im Oktober 2022 im Berliner Museum Reinickendorf ausgestellt. Das Kunstwerk ist außerdem bis Ende Januar 2023 im Berliner Genossenschaftsforum zu sehen, diesmal in Mülltüten und einem Einkaufswagen.

Cheong Kin Man, 1987 als »ausländischer Staatsbürger« im damals portugiesischen Macau geboren, ist studierter Lusitanist, Anthropologe und ausgebildeter Übersetzer und Dolmetscher. Marta Stanisława Sala, geboren 1985 in Polen, arbeitet als transdisziplinäre Künstlerin in Berlin. Das Duo arbeitet seit 2021 intensiv zusammen.



»Ostgeld« for Ghosts von Cheong Kin Man und Marta Stanisława Sala beim Begehungen Festival 2022, Thalheim

SPORFESTIVALFO  
RCONTEMPORARYMUS  
ICANDSOUNDAR  
T

2023  
10-14. MAY  
AARHUS (DENMARK)

CONTEMPORARY  
MUSIC AND  
SOUND ART

ALEXANDRA HALLÉN/ANDA KRYEZIU/  
ANNA KATRIN Ø. EGILSTRØÐ/ARSHIA  
FATIMA HAQ/BAÑANSKOLEN/BERGRÚN  
SNÆBJÖRNSDÓTTIR/DAMKAPELLET/  
ENSEMBLE KNM BERLIN/ENSEMBLE  
MUSIKFABRIK/EXCELSIOR/GOODIEPAL/  
KIRSTEN REESE/MARIE KAAE/  
MATHILDE BÖCHER/MONIKA SZPYRKA/  
NIELS RØNSHOLDT/NJYD/SCENATET/  
SIMON STEEN-ANDERSEN/TIM  
MATIAKIS/TINE SUREL/TOECHTER/  
YING-HSUEH CHEN/...AND MANY MORE

SPORFESTIVAL.DK  
#SPORFESTIVAL2023

WER HEUTE IN  
KLANGIDEEN  
VON MORGEN  
INVESTIERT,  
(DEM GE)HÖRT  
DIE ZUKUNFT.

ERZEUGE EINEN  
HOHEN PIEPTON  
MIT DER MEMBRAN  
DEINES  
TROMMELFELLS.



ERKENNE AM  
KNARZEN  
DER MUSKELN,  
WIE SICH DEIN  
ZUKÜNFTIGES ICH  
AN DICH  
HERANSCHLEICHT.



PANDAN 2023 NICO SAUER x POSITIONEN x STUDIO PANDAN 2023

**ZIEHE BEI EINER  
MUSIKER:IN  
EIN UND BELAUSCHE  
SIE BEIM ÜBEN.**



**SUMM,  
UMGEBEN VON DEN  
RESONANZEN  
DEINES FRÜHEREN  
ICHS.**



**NIMM  
FAHRSTUNDEN,  
NUR UM DIE  
HUPE  
ZU BENUTZEN.**



**SPENDE  
DEINE HAUT FÜR DIE  
HERSTELLUNG EINER  
TROMMEL.**



PANDAN 2023 NICO SAUER x POSITIONEN x STUDIO PANDAN 2023

STELL DIR  
»LIEBE« OHNE  
KONSONANTEN VOR.



**HAB SEX  
MIT EINEM CELLO  
UND KÜMMERE  
DICH NICHT UM DIE  
NACHBARN.**



**ÜBE GITARRE,  
BIS EIN METEORIT  
IN FORM  
EINES RIESIGEN  
PLEKTRUMS  
DIE ERDE  
SCHRAMMT.**



# WERDE ZU EINEM SELBSTSPIELENDE INSTRUMENT.



**NICO SAUER × POSITIONEN × STUDIO PANDAN**

# HELLERAU

.org

31. Dresdner Tage der  
zeitgenössischen Musik  
19.04. – 07.05.2023

# D T z M

Gefördert im Rahmen des Bündnisses internationaler  
Produktionshäuser von der Beauftragten der  
Bundesregierung für Kultur und Medien.

Produktions  
häuser



Die Beauftragte der Bundesregierung  
für Kultur und Medien

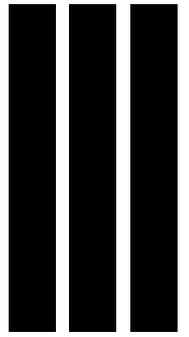
# SÁTÁNTANGÓ

D/B  
DIGITAL IN BERLIN

HAUPT  
STADT  
KULTUR  
FONDS



# POSITIONEN



## KONZERTREIHE Music We'd Like to Hear

St Mary at Hill, London

Am Ende einer Woche noch nie dagewesener politischer Tumulte in Großbritannien, in der das Land binnen eines Monats den zweiten Wechsel in der Downing Street 10 erleben musste, reiste ich nach London, um mir das neuste Konzert der Reihe Music We'd Like to Hear (MWLTH) anzuhören. Kuratiert werden die Veranstaltungen von den Komponisten John Lely, Tim Parkinson und seit einigen Jahren auch von Markus Trunk. MWLTH ist Londons wichtigste und am wenigsten extravagante Reihe für Neue Musik. Während Cafe Oto – dem vielleicht berühmtesten Aufführungsort Neuer Musik der englischen Hauptstadt – (mit Recht) große Verdienste in Sachen Unterstützung der Avant-Garde und experimentellen Musik anmeldet, veranstaltet MWLTH seit 2005 in aller Stille Konzerte mit Musik, die derartig rar auf den Programmen gesät ist, dass man sie selbst bei Oto selten zu Gehör bekommt.

Seit vielen Jahren veranstaltet MWLTH im Laufe des Sommers über drei Wochen hinweg drei Konzerte, kuratiert von drei verschiedenen Menschen. Eine simple Idee, doch die Möglichkeiten sind enorm: Der Titel der Reihe wird zum Programm: Die Kuratoren planen Musik ein, die ihnen gefällt und lassen auf diese Weise subtile musikalische Selbstporträts entstehen: Trunks Programm tendiert zu einem Schwerpunkt in Sachen Fluxus und prozesshafter Musik, Lely bringt verstärkt britische Post-Cardew-Avantgarde in sein Programm ein, und Parkinson präsentiert nerdige Geheimtipps aus ganz Europa. Gewisse Charaktere aber scheinen allen dreien wichtig zu sein: Alvin Lucier, Christopher Fox, Tom Johnson, Laurence Crane, Christian Wolff und die Komponist\*innen um den Verlag und Label Wandelweiser – aber dennoch lässt sich nur schwer festlegen, wie genau Musik klingt, die typisch

für die Reihe ist. Statt sich auf stilistische oder ästhetische Dogmen zu versteifen, reflektieren die Konzerte eher eine unverwechselbare Attitüde: demütig, handwerklich, oft zielstrebig, immer interessant. Musik, die nicht unverdient Aufmerksamkeit auf sich zieht, sondern leise (manchmal hartnäckig) eine Idee verfolgt und so beeindruckende Ergebnisse liefert.

Seit Neustem dehnt die Konzertreihe ihr Einflussgebiet auch über die Stadtgrenzen Londons hinweg aus und findet auch nicht mehr nur im Sommer, sondern das ganze Jahr über statt: Eine zweiteilige Veranstaltung hatte im April ihre Premiere. Auf dem Programm: der komplette Zyklus *Still/s* des britischen Komponisten Richard Emsley. In zwei Konzerten im Juni erklang Musik von Alexey Shmurak, Sarah Hennies, John White, Mark Ellestad und John Cage.

Richard Emsley (der 2021 seinen 70sten Geburtstag feierte) arbeitet sich bereits seit Jahrzehnten an den äußeren Rändern der britischen Avantgarde ab. Sein Ensemble Suoraan, das er 1977 gemeinsam mit James Clarke gründete, bewegte sich in den 70er und 80er Jahren direkt am Puls der New Complexity. Emsleys Komposition *The Juniper Tree* (1981) ist ein wildes und eindrückliches Zeugnis dieser Ära. Trotz dieses künstlerischen Höhenfluges verfiel Emsley in den späten 80ern in ein musikalisches Schweigen, welches er erst Mitte der 90er Jahre in Form von Experimenten mit algorithmischen Kompositionen und der Entwicklung eines deutlich kargerem und fragilerem Stils brach. Diese Neuausrichtung lässt sich anhand der sich noch in Fortsetzung befindenden Serie *for piano* (1997–) und der 24 Stücke für fünf Instrumente *Still/s* (2002–19) nachvollziehen. Die Werke *Still/s* 4, 5 und 6, die von MWLTH in Auftrag gegeben wurden, hörte ich übrigens zum ersten Mal in einem denkwürdigen Konzert im Jahr 2008. Der gesamte vom Ensemble Apartment House gespielte Zyklus dauert knappe vier Stunden und wurde in zwei Hälften – ein Konzert am Nachmittag und eines am Abend des 23. Aprils – aufgeteilt. Das Programm war ein echter MWLTH-Klassiker:

herausfordernd, manchmal gar frustrierend, doch auch beglückend – wenn man sich dem eigenartigen Formalismus der Musik hingab. Die Komposition ist in vier Gruppen à sechs Stücke aufgeteilt, wobei jede Gruppe von einem anderen Instrument (Flöte, Klarinette, Violine, Cello – nicht jedoch dem Klavier) angeführt wird. Jenes Instrument eröffnet das jeweilige Stück ebenfalls solistisch. Im Laufe des Zyklus rearrangiert sich das Ensemble immer wieder in alle möglichen Solo-, Duo-, Trio- und Quartettformationen. (Eine vollständige Quintettbesetzung wird allerdings nicht erreicht.) Während dieser Rotationen verweilen alle fünf Musiker\*innen auf der Bühne, wobei jedoch den gerade nicht spielenden Akteur\*innen eine ähnliche Bedeutsamkeit, wie den spielenden innewohnt. Dieser Effekt wird besonders offenbar, wenn sich die Soloinstrumente in der zweiten Hälfte der jeweils sechs Stücke umfassenden Gruppen musikalisch zurückziehen. Eine gewisse Verbissenheit – und auch das ist durchaus typisch für MWLTH – liegt in der Luft, wenn sich die Pattern des Werkes im Laufe der verstreichenden Stunden langsam ergänzen und komplettieren. Und dennoch: die unerwarteten Realisierungen jedes dieser Stadien machen die enorme Faszination dieser Musik aus.

Die Musik, die für das Konzert am 21. Oktober ausgewählt wurde, war zwar abwechslungsreicher, aber dennoch charakteristisch für die Reihe: ein frühes Klavierwerk von Wolfgang Rihm (*Ländler*), das von Parkinson selbst in seinem üblichen transparenten Duktus interpretiert wurde; vier den Komponisten Laurence Crane, Alvin Lucier, Kunsu Shim und Michael Parons gewidmeten *Vignettes* von Markus Trunk, die von Mira Benjamin und Amalia Young auf der Violine und Bridget Carey auf der Viola gespielt wurden; und das lange Klaviersolo *Harbour*, komponiert von der kanadischen Komponistin Anna Höstman und brillant umgesetzt von Cheryl Duvall – einer echten Könnlerin und Kennerin Höstmans Musik.

Jeder der drei Beiträge des Konzertes war auf seine Art faszinierend: Rihms nur selten

gespielter *Ländler* wurde von Parkinson als ein Werk vorgestellt, das er vor 30 Jahren einmal im Radio gehört und es seit dem nicht mehr vergessen hatte. Warum dem so ist, wird schnell klar: eine überaus sonderbare Mélange aus Schubert-Anleihen macht das Werk in jedem Moment vollständig zugänglich, zeitgleich jedoch absolut unvorhersehbar. Dies geschieht in einer Art und Weise, die an bestimmte Klangeindrücke erinnert, die gelegentlich in Parkinsons Musik, aber auch in einer Serie von Werken Chris Newmans wahrnehmbar sind, die Parkinson bereits in einer früheren Ausgabe der Reihe spielte – dem bisher rätselhaftesten Konzerterlebnis meines ganzen Lebens. Die vier *Vignettes* von Trunk waren da deutlich verständlicher, bedienten sich aber des Kniffs die Stile der Widmungsträger durch Trunks eigene musikalische Sprache hindurch zu filtern. Auffällig hier: (Soetwas gibt es nur bei MWLTH!) wie derartige (mancher würde gar sagen: perversen) Kompositionsexperimente mit kollegialer Nähe, Freundschaft und gegenseitigem Respekt verbunden werden.

Duvalls Aufführung des Stücks *Harbour* war ein Glücksfall: Gerade mit einer Tour durch Großbritannien fertig, war sie als Interpretin Höstmans Werkes verfügbar. Ihre Musik passt gut in die Reihe: die Interpretin Mira Benjamin ist wie auch Höstman Kanadierin – ein bei MWLTH häufig repräsentiertes Land – und auch die Musik von ihren Landsleuten Martin Arnold, Cassandra Miller und Chiyoko Szlavnic wird oft und gern bei MWLTH gespielt. *Harbour* ist ein linear angelegtes Werk: Amorphe Strukturen und tonale Referenzen teilt es mit Rihms *Ländler*. Das Stück ist jedoch anfällig für plötzliche Wirbel und plötzlichen Tiefenveränderungen. Wie Duvall bereits beschrieben hat, verhält sich die Musik wie das Wasser in einem Hafenbecken – bewegt sich mit dem Strom, touchiert andere Objekte. *Harbour* kann übrigens (wie auch andere Werke Höstmans) auf Duvalls gleichnamigen Album gefunden werden. In der Liveaufnahme nimmt Duvall das Tempo deutlich zügiger, was es vermag, einige der Konturen zu schärfen, aber auch

hervorhebt, wie resistent die Musik gegenüber formalen Strukturen ist.

Die Erfahrungen, die man bei MWLTH macht, beschränken sich aber keineswegs auf das rein Musikalische: Die Konzerte finden in Kirchen im Stadtgebiets London statt – preiswert zu habende Aufführungsorte, die sich zum Lebenselixier der lokalen Neue-Musik-Szene gemauert haben. Seit 2013 finden die Veranstaltungen in der Kirche St Mary at Hill statt – einem Ort, der von Sir Christopher Wren nach dem großen Feuer von London umgestaltet wurde. (Pudding Lane, die Straße, in der der Brand ausbrach, liegt direkt um die Ecke.) Die Kirche ist eines der am schönsten proportionierten Gebäude Londons und ein herrlich flexibler Aufführungsort mit einer vollen, resonanten Akustik und einem mehr als passablen Flügel.

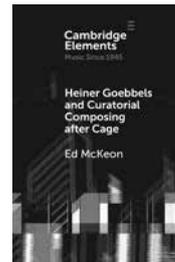
Behutsam über den Zeitraum von 17 Jahren gewachsen, ist das MWLTH-Publikum eines der geduldigsten, aufmerksamsten und dankbarsten, das man in der ganzen Welt finden können. Fast immer trifft die Veranstaltung einen Ton, der hier auf Zuspruch stößt. Und sollte dies einmal nicht der Fall sein, glänzt dieses Publikum durch offene Toleranz für annähernd jedes Klangexperiment. Die gesamte Veranstaltung wird durch eine konstruktive Do-It-Yourself-Mentalität am Leben erhalten – durch viele Freiwillige, durch die Großzügigkeit der Performer\*innen und eine kleine externe Finanzierungsspritze. Oft wird so der anpackende Geist, der in den 60er Jahren in der Aura des Scratch Orchestra geherrscht haben muss, eingefangen, nur, dass die damals hilfreiche politische Unterstützung durch eine freundlich-distanzierte, selbstironische Umarmung ersetzt wurde.

Anhand dieses Bildes wird die Resilienz deutlich, die die experimentelle Musikszene hier umgibt. Hier steht so wenig auf dem Spiel, dass tatsächlich alles möglich ist. In der Abwesenheit von Livekonzerten im Jahr 2020 produzierte MWLTH eine Podcastserie (abrufbar auf Bandcamp), um ein kleines Einkommen für die Komponist\*innen und Performer\*innen, die

ursprünglich für die Veranstaltungen eingeplant waren, zu generieren. In einer Zeit, in der – zumindest im Vereinigten Königreich – nur sehr wenig als beständig gelten darf, wird Music We'd Like to Hear so zu einem wohlthuenden Funken der Stabilität, des guten Willens und der Hoffnung.

Tim Rutherford-Johnson

Aus dem Englischen übersetzt von  
Susanne Westenfelder



## B U C H

### Ed McKeon Heiner Goebbels and Curatorial Composing after Cage Cambridge University Press

Die kuratorische Wende in der Musik bedeutet nicht nur den Anstieg des Interesses von Künstler\*innen an den Produktions- und Rezeptionsbedingungen, sondern auch das Aufkommen neuer wissenschaftlicher Bücher, die eine kuratorische Perspektive in das Musikstudium einbringen. Nach der äußerst interessanten Arbeit von Brandon Farnsworth (von mir in Positionen #126 rezensiert) erschien gerade ein weiterer interessanter Beitrag. In der Reihe Cambridge Elements. Music since 1945 wurde ein umfassender Aufsatz (inklusive Referenzen 76 Seiten) mit dem Titel *Heiner Goebbels and Curatorial Composing after Cage* veröffentlicht. Der Autor Ed McKeon ist ein britischer

Musikforscher und Kurator, Co-Direktor von der Konzert- und Symposium-Reihe Third Ear Music mit über 20 Jahren Erfahrung in der Produktion von Veranstaltungen an der Schnittstelle von zeitgenössischer Musik und Kunst. Interessanterweise vereint er die Kompetenzen eines Theoretikers und Praktikers in sich.

Wie der Titel andeutet, sind die Protagonisten des Essays John Cage und Heiner Goebbels, aber das Aufgreifen des Themas des kuratorischen Komponierens ist aufgrund von Wandlungen in der zeitgenössischen Musik motiviert: »The turn by many practitioners in recent decades away from making works for preformed modes of presentation and reception – concerts, exhibitions, theatre, and so on – and towards staging events, disciplined improvisation, creating new public rituals, collaborative practices, participatory and social aesthetics, is indicative of an impatience with the institutionalisation of the work-concept and its related cultural norms«. McKeons Ziel scheint es zu sein, Instrumente für die Rezeption und das Verstehen solcher Praktiken zu entwickeln. Diesem Ziel dient der von ihm geprägte Begriff des kuratorischen Komponierens, dessen Ursprünge in John Cages späterer Praxis von *00 00* (1962) bis *Musicircus* und *Rolywholyover* zu finden sind, in denen sich der Amerikaner mit der Komposition von Begegnungssituationen befasste. Das kuratorische Komponieren bedeutet also die Musikalisierung von Ereignissen, von denen die Musik nur ein Teil sein kann. Cage verlagert den Schwerpunkt vom Kunstwerk auf das Ereignis, das dennoch nach musikalischen Prinzipien organisiert ist. McKeon polemisiert schließlich mit Lydia Goehr, die in ihrem berühmten Buch *The Imaginary Museum of Musical Works* trotz ihrer Analyse der Musik von Cage den Begriff des Werks nicht endgültig begraben hat – er geht noch weiter: »The paradigm shift that I am arguing for, signaled by Cage's late work, therefore involves not simply composing events as if they are works, but a reconfiguration of music's ›internal‹ and ›external‹ relations, its essence and autonomy, as constitutive of claims to musical value«.

Cage ist natürlich weder der Begründer der Idee des kuratorischen Komponierens noch der einzige Komponist, der auf diese Weise arbeitet (McKeon erwähnt auch Jani Christou). Interessanterweise argumentiert der Autor, dass Cages radikaler Gestus eine eiserne Konsequenz und das Ziehen logischer Schlüsse offenbart, etwas, das Cage von Arnold Schönberg gelernt haben soll. McKeon schreibt somit das kuratorische Komponieren in die Logik der Entwicklung der Musik als solcher ein und definiert das Phänomen als immanent musikalisch, par excellence künstlerisch. Auf diese Weise fügt er dem Phänomen »des Kuratorischen« (the curatorial) eine musikalische Perspektive hinzu. Im Gegensatz zum Begriff »des Kuratierens« (curating), der weniger künstlerische als institutionelle Praktiken beschreibt und mehr mit Auswahl oder Repräsentation zu tun hat, taucht das kuratorische Komponieren aus der Dynamik des Musikfeldes selbst auf. Dies unterscheidet McKeons Ansatz von dem Farnsworths, der dazu neigte, die Musik aus der institutionellen Ferne, außerhalb ihrer Sprache, zu analysieren.

Aus dieser Perspektive analysiert Ed McKeon die Arbeit von Heiner Goebbels, insbesondere die des Festivals Ruhrtriennale, die er zwischen 2012 und 2014 leitete. Er zeigt, wie Goebbels' künstlerische Interessen an z.B. unscharfer oder geteilter Autor\*innenschaft, kollektive Improvisation, die Ästhetik des Samples und der Aneignung fremden Materials, Transdisziplinarität, die Arbeit mit Kontext und Ort sowie das Konzept des leeren Zentrums auf einer Makroebene in Form eines großen Festivals realisiert wurden. Goebbels wandte bei seiner Aufgabe kompositorische Kriterien und Methoden an, wobei es ihm, wie McKeon schreibt, nicht darum ging, sich als Metakünstler zu positionieren, der sich die Arbeit anderer aneignet, oder einfach als Programmierer, sondern darum, eine Festivalform zu komponieren, die die Frage der Autor\*innenschaft den öffentlichen Begegnungen unterordnet, die sie ermöglicht. Wie der Autor betont, hatte die Ruhrtriennale nicht einmal ein Motto, um jeden Versuch zu

vermeiden, Erzählungen zu lenken und dem Publikum Denkweisen aufzuzwingen. Dieser Ansatz, der Cage so nahesteht, ist selten und unterscheidet sich von den meisten kuratorischen Praktiken, die die kuratorische (Mit-)Autorenschaft betonen.

In Anlehnung an Goebbels, der einmal sagte, dass »der Vermittlungsprozess selbst zum Thema der Kunst werden muß«, greift Ed McKeon interessante Aspekte aus dem Werk zeitgenössischer Klassiker auf und macht deutlich, dass kuratorisches Komponieren keineswegs ein neues Thema ist, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Der Untertitel des Aufsatzes lautet »From Staging Works to Musicalising Encounters« – der Begriff des kuratorischen Komponierens mag aber auch auf andere Strategien angewandt werden, die nicht notwendigerweise mit kompositorischen Begegnungen zusammenhängen, wie zum Beispiel zuletzt »archival impuls« in der Musik. Der Begriff selbst ist sinnvoll und umfangreich und hat die Chance sich durchzusetzen.

Monika Pasiecznik

## F E S T I V A L

### Frequenz\_Festival

5.–10. Mai 2022, Kiel

Was genau ist ein Grenzgebiet – ein Niemandsland oder ein Ort der Begegnung? Was die neue Musik-Szene in Kiel betrifft, ist die Antwort noch in der Formulierung. Eine Person, die aktiv versucht, die kulturellen Koordinaten Kiels zu definieren, ist Sherif El Razzaz, der das Frequenz\_Festival in Kiel gegründet hat und leitet. Und woher der Wind in die holsteinische Küstenstadt weht, das ist klar – aus dem Norden.

Künstlerische Kulturgeografien können immer neu verhandelt werden. Die Nordic Music Days (siehe Rezension auf Seite 117) bereitet sich für die Integration Schottlands in die nordische Gemeinschaft vor. Das Frequenz\_Festival wiederum erlebt man als Besucher\*in nicht mehr

deutsch, als vielmehr international und nordisch – mit einem Programm, das besonders auf Schweden, Island und Finnland setzt. Die bilaterale Zusammenarbeit für die kommenden Auflagen wurde bereits vertieft, bei der es sicherlich auch darum geht, woher das Geld fließt. Das ist aber kein Vorwurf. So funktioniert es überall. Vielmehr relevant ist die Frage, ob es sich um ein gut kuratiertes Festival mit eigenem Profil handelt.

Zu den eingeladenen Ensembles gehörten das finnische Defunensemble und das isländische Komponistenkollektiv S.L.Á.T.U.R.. Ersteres präsentierte ein schönes und anspruchsvolles Programm mit Werken finnischer und deutscher Komponist\*innen, wobei die 4 *hyperrealistic songs* des Dänen Christian Winther-Christensen mit ihren Anklängen an die Kunstmusikgeschichte den Höhepunkt bildeten. S.L.Á.T.U.R. besteht aus einigen der interessantesten isländischen Komponist\*innen der Generation der 35- bis 45-Jährigen. Zusammen inszenieren sie höchst eigenwillige ›Shows‹ im Grenzbereich zwischen Musik und absurdem Theater, mit ebenso fortgeschrittener als auch billiger Technik. Wie wenig Andere verstehen sie, das Publikum in die Kunstwerke einzubeziehen. Diesmal wurde es eingeladen, einem Paar motorisierter Bälle zu folgen, die durch den Saal rollten. Die Grenze zwischen ›aktiv‹ und ›passiv‹ sein löste sich auf, als wir uns plötzlich Teil einer kollektiven Aktivität fanden, und dabei fast vergaßen, dass es sich um ein Konzert handelte. Eine ähnliche Situation ergab sich, als dünne weiche Plastikrohre mit Ventilatoren aufgeblasen wurden, und in Richtung des Publikums abgeschossen wurden. Alles natürlich mit einem besonderen Klang – das bemerkte man, auch wenn alle oft mit anderen Dingen beschäftigt waren. Eine gut durchdachte Dramaturgie, scheinbar schlichte Durchführung, ein bisschen Licht, Nebel und Klang für die besondere Stimmung. Kurz ausgedrückt, brilliant!

Aus dem recht umfangreichen Klangkunstprogramm fiel die in Mainz lebende koreanische Künstlerin Hyunju Oh auf. In Form eines

Briefs drückte das Text-Sound-Werk *Wie ist es jetzt wohl dort?* Gefühle wie Vermissen, Entfernung und Erinnerung aus, was mit dem Blick auf die Hafeneinfahrt durch das große Panoramafenster der kleinen Galerie Seeburg korrespondierte. Umso klaustrophobischer, wenn auch auf eine größere Ausstellungsfläche verteilt, war *Breathe*, eine »immersive Intermedia-Installation« in einem verfallenen Industrieraum voll mit Schutt, heruntergefallenem Mörtel, Kabel und Staub. Hier wurde eine andere Art von Abwesenheit, eine postindustrielle Verlassenheit, sublim mittels der eingesetzten Lautsprecher und Bildschirme vermittelt, die leise und diffuse ahnungsvolle Drones ausstrahlten.

Außerdem konnte man am Kai mit Kopfhörern in die Unterwasser-Klangwelt der *future memories* von Meike Schlemmer und Vinicius Giusti eintauchen. Von der Form her war es nichts Neues, aber es war gut ausgeführt und lag strategisch günstig an der Promenade, die viele neugierige Besucher\*innen anlockte.

Das Frequenz\_Festival zeichnet sich durch eine gewisse visionäre Stimmung aus und tritt nicht in die Spuren der größeren und etablierten Festivals. Es besticht durch eine kluge Auswahl der Künstler\*innen und Projekte und das hebt sie von anderen, auch renommierten ab.

Andreas Engström

Die Ausstellung ist Teil von Sounds Now!, einer Plattform mehrerer europäischer Musikfestivals und Musikzentren, die sich mittels Werkaufträgen, Seminaren und Workshops für eine größere Vielfalt in der zeitgenössischen Musik einsetzt. Die portugiesische Kuratorin Raquel Castro gewann eine dieser Ausschreibungen und kuratierte für Sounds Now! diese Ausstellung, die dann über fünf Festivals des Netzwerks tourte. Ich besuchte das Sporfestival in Århus.

Bei einer früheren Podiumsdiskussion auf der November Music in 's-Hertogenbosch (ebenfalls eines der fünf Festivals) stellte Castro Sound Art in Public Spaces vor und definierte Vielfalt so, dass »jeder vorbeikommen und das Werk genießen kann, weil es sich im öffentlichen Raum befindet«. Die Tatsache, dass sie die Definition des Begriffs »öffentlicher Raum« recht weit gefasst hat und auch normale Ausstellungsräume umfasst, ist eine Sache. Etwas merkwürdiger ist, dass sie sich nicht bewusst darüber zu sein scheint, dass Klangkunst im Prinzip gerade im öffentlichen Raum entstanden ist, wo die Verbindung von Klang zu der ortsspezifischen Umgebung eben betont wurde. Diese Ausstellung mag zeitgemäß sein, aber für die genannte Ironie sind die Macher\*innen selbst verantwortlich, weil sie eben selbst stolz das Rad neuerfunden haben.

Zur Umsetzung gibt es nichts anzumerken – doch muss man zugeben, dass Kathy Hinde auf ausgetretenen Pfaden fährt. In *Listening Horns* kann die Besucher\*in die von Hydrophonen aufgezeichnete subaquatische Klanglandschaft erkunden, die von visuell ansprechenden Hochtonlautsprechern wiedergegeben wird, die sich zart im Grünen entlang des Flüsschens Århus einpflegen. Wie man sich von der schottischen Klangkünstlerin erwarten konnte, ist das in gewisser Weise zeitlos. Aber das ist nicht nur ein Vorteil, denn es basiert auf einem Rezept von Soundwalks, das in den letzten Jahrzehnten in solchen Kontexten immer wieder auftaucht.

Das Problem war ansonsten die Diskrepanz zwischen Konzept und Ausführung. In ihrer Installation *Sirene Sang* macht die Dänin Ragnhild

## A U S S T E L L U N G

### Sound Art in Public Spaces

27. April–1. Mai 2022,  
Spor Festival, Århus

Ist man schon ironisch, wenn man nur feststellt, dass die eindeutigen Themen der Ausstellung Sound Art in Public Spaces die Umwelt, die Zerstörung der Natur, das Frauenbild und Diversity sind? Vielleicht, und wenn ja, weil die Ausstellung so zeitgemäß ist, dass sie all die Themen aufgreift, die die meisten anderen Ausstellungen heute auch aufgreifen.

May darauf aufmerksam, dass die Frauen, die in Form von Statuen im öffentlichen Raum dargestellt wurden, oft mythologische Figuren sind. Diese Tatsache regt zum Nachdenken an, aber die Ausführung ist mit dem makabren Frauenkopf, der aus dem Fluss ragt, fragwürdig. Die feine, träumerische Klangspur, die teilweise auf Volksmelodien basiert, erhöht das Erlebnis. Die Slowenin Saša Spačals, deren Skulptur *Surrogacy* von der Zerstörung der Vanillesamen durch die Umwelt handelt, hatte ebenfalls Probleme, ihre Idee mit einer Gestaltung zusammenzubringen – in der Ausstellungshalle war ein ziemlich generisches Stück Hintergrund-Musik zu hören. Auch der griechisch-britische Mikhail Karikis stellte ein interessantes Konzept vor, in dem er demonstrierte, wie Klänge und verschiedene Instrumente historisch verwendet wurden, um das Wetter darzustellen. Leider vermittelte *We Are The Weather* mit den Bildschirmen, auf denen Musiker\*innen verschiedene Geräte traktieren, sowie einem Kinderchor, der bei einem Konzert Wetterphänomene nachahmt, eher eine solide Recherche im Dienste der Umweltpolitik als ein künstlerisch ansprechendes Werk.

*Glass and Air* der englischen Klangkünstlerin Dawn Scarfe war umso gelungener. Obwohl das Thema so prosaisch wie die alltäglichen Geräusche der Stadt war, lag der Schwerpunkt auf dem physischen Material, dem Klang und der physischen Untersuchung der Resonanz mit Glasbehältern als Raum und Membran, die wiederum in einem kleinen Glasgebäude beherbergt wurde und das eine zweite akustische Hülle bildete.

Das beeindruckendste Werk, das gleichzeitig auch die Probleme bei einem so stark politischen Thema aufzeigte, war *Listen to my World* der englischen Klangkünstlerin Claudia Molitor. Vor fast zehn Jahren hatte ich das Vergnügen, das kleine Kammerstück *Remember me* einige Male zu erleben, unter anderem beim Sporfestival 2013. Die Bühne bestand aus einem kleinen weißen Schreibtisch, der einst Molitors Großmutter gehörte. Mit kleinen Objekten auf dem Tisch und in den Schubladen

erforschte Molitor mittels Klängen die Beziehung zu ihrer eigenen Familie und gleichzeitig die Beziehung zwischen Mann und Frau sowie die Stimme der Frau in der Geschichte. Dieses graziöse Pendeln zwischen dem Persönlichen und dem Politischen taucht auch wieder in der neuen Installation *Listen to my World* auf. Aber jetzt ist es 2022 und die zeitgemäße Politisierung und eben Kommerzialisierung zeigt sich in der Art und Weise, wie Molitor den Fokus auf ein spekulatives ›Storytelling‹ verschoben hat, indem sie die Lebensgeschichten verschiedener Menschen, oft mit Migrationshintergrund, zu Wort kommen lässt. Kein Fehler per se. Aber so sehr ich Molitors filigrane Klangwelt und die subtilen Details ihrer Zeichnungen schätze, so problematisch finde ich diese Prototypen eines Projektantrags, bei dem es darum geht, bestimmte Kästchen anzuklicken. Auf diese Weise ist die Arbeit repräsentativ für eine Ausstellung, die nicht schlecht war, die aber ohne Scheu vor dem Politischen besser mit dem Material und der Gestaltung hätte arbeiten müssen, und damit viel besser hätte sein können.

Andreas Engström

---

## F E S T I V A L

### Brückenmusik 27

19.–28. August 2022, Deutzer Bücke, Köln

Es ist ein dreigeteilter Hohlraum mit Betonwänden, -boden und -decke, über vierhundert Meter lang, circa 4 Meter hoch. Die Deutzer Brücke in Köln wird wegen ihrer einzigartigen Bauart häufig für Klanginstallationen genutzt. Seit 1994 stellen dort jedes Jahr unterschiedliche Künstler\*innen Klanginstallationen aus. Mit ihrer Bauart, dem Eigenhall und den Umgebungsgläuschen wie Verkehrslärm gibt die Brücke viele Klangelemente vor, die manche Künstler\*innen bewusst in ihre Werke mit einbezogen haben. Peter Kiefer schreibt in seinem Text »Klangräume – Denkräume« davon, den

Raum als gestaltbaren Parameter zu verstehen. Und gerade Kiefer hat schon 2004, zum zehnjährigen Bestehen der Brückenmusik, den Eigenklang der Deutzer Brücke in seine Arbeit *Traverse Frequenz* mit einbezogen. Er schuf aus den Grundfrequenzen der drei Räume eine Art Dreiklang.

Bei einer sich jedes Jahr wiederholenden Reihe stellt sich die Frage, ob ein und derselbe Raum nach den alljährlichen Installationen neue und spannende Aspekte zeigen kann. Auch Ain Bailey, die Künstlerin der 27. Brückenmusik, hat klangliche Narrative der Deutzer Brücke genutzt. Ihr Stück *Trio-esque* ist von der Zahl 3 und Jazztrios inspiriert. Sie hat Aufnahmen aus dem Inneren der Brücke bearbeitet und eine Klaviermelodie hinzugefügt. Der circa 20-minütige Track ist eine Stimme von *Trio-esque* und fügt sich gut in die Brückenklänge ein. Die tiefen Klavierfrequenzen und transformierten Geräusche des Stücks ergeben mit den realen Geräuschen, dem Hall und Verkehr, ein rundes Klangerlebnis. Welche Geräusche der Brücke die fehlenden Stimmen von *Trio-esque* ergeben, müssen sich die Zuhörer\*innen selbst vorstellen.

Baileys Gedanken zu den maßgebenden Parametern beim Hören wie dem Hörerlebnis und Hörgedächtnis passen gut zu einer bewussten Auseinandersetzung an einem Ort wie der Deutzer Brücke. Ihr Bau hat eine lange Geschichte. Der Verkehr auf ihr verursacht in ihrem Inneren einen Hall, der nie ganz verklingt. Die Brücke wirkt durch diese Klangkulisse und ihre Bauart im Innern so präsent, dass sie schon ohne zusätzliche Installation einen tiefen Eindruck hinterlässt. Baileys Fokus auf den Unterschied zwischen ›listening‹ und ›hearing‹ bekommt an so einem alltäglichen Verkehrsort schon allein durch gezieltes Hinhören Bedeutung. Als DJ interessiert sich Bailey für Ein- und Ausblendungen und überträgt das auf den Hall. Auch physisch sieht sie Überblendungen in den Durchgängen zwischen den Räumen der Brücke.

Wie schon gesagt ist Bailey nicht die erste, die Brückengeräusche für ihre Klanginstallationen genutzt hat. Dennoch hat ihr Konzept zu einem persönlichen Werk geführt. Bei der 27. Brücken-

musik gab es zusätzlich eine musikalische Führung durch die Brücke mit dem Γλωσσα-Chor (Glossa-Chor) als Hommage an Peter Behrendsen, dem Gründer der Brückenmusik, der 2021 starb. Die Führung findet als bewegliches Narrativ statt, wenn Chor und Zuhörer\*innen durch den Raum laufen und auf interessante Weise mit der menschlichen Stimme und ihrem Ausdrucksspektrum spielen.

Martina Jacobi



L P

## Stellan Veloce Stellan Veloce's Complesso Spettrò

Laurie Tompkins  
Sharp Love Slow Faint  
Hyperdelia

Der Name des 2016 in Berlin gegründeten Labels Hyperdelia spielt an auf Ideen des Autors Kodwo Eshun, der damit ein intensiviertes Schallempfinden bezeichnet, das durch die Maximierung der Möglichkeiten des Klangraums entsteht. Malte Kobel und Andreas Dzialocha interessiert die Dynamik, die im Experimentieren mit Parametern der Studio-Produktion und der Musikaufnahme steckt, ohne dass dieses Interesse sie auf ein bestimmtes Genre festlegen würde.

Entsprechend vielfältig ist der bisherige Label-Output – etwa eine Platte erscheint pro Jahr, gerne auch auf Vinyl. Viele Entscheidungen, von der Gestaltung des Artworks bis zum

Mastering, belässt man in Künstler:innen-Hand, andere, die Produktion betreffende, werden im engen Austausch besprochen und entwickelt. 2022 legte man noch einen Gang zu: Das Label präsentierte gleich zwei neue Alben, die im Ergebnis so unterschiedlich klingen, dass sie an dieser Stelle Würdigung verdienen.

Der in Berlin lebende Stellan Veloce zelebriert mit einem neunköpfigen Ensemble den Zauber des »komplexen Spektrums« und referiert in den Titeln der beiden Mehr-als-15-Minüter *Brackish* und *Briny* auf Mischverhältnisse von Süß- und Salzwasser, die im übertragenen Sinn Fragen nach Anreicherung, Sättigung, auch Unreinheit von Material aufwerfen.

Das Material für *Brackish* stammt aus mitgeschnittenen Improvisationen, die lose auf Veloces grafischen Partituren basieren. Der Komponist setzte die Aufnahmen zu einer Collage zusammen und ergänzte sie nachträglich mit weiteren Schlagzeug-, Gitarren- und Saxofon-Spuren befreundeter Musiker:innen.

Schlagzeuger Earl Harvin holt aus zu von den Tindersticks bekannten Signature Moves und lässt dem Instrument eine fast schon konventionelle Jazz-Idiomatik angedeihen. Die Trockenheit der Aufnahme kommt bei ihm besonders gut zum Tragen. Harvin ist ein Wanderer, den wir beim Durchstreifen einer vielgestaltigen Klanglandschaft begleiten, wie seine Mitmusiker:innen sie im Vorübergehen erschaffen: Atmosphäre, Weitsicht, Raum – aber auch einige Stolpersteine liegen am Wegesrand.

Melodie, gar Hymnen werden gemeinsam zelebriert, um in punktuelle Ereignisse zu zerfallen oder in Gleichzeitigkeit zu zerstäuben. Besonders herausgestellt sei an dieser Stelle Julia Reidys Gitarrenspiel, das mit seinen saftigen, offenen Anschlägen an Peter Buck und die bei R.E.M. kultivierten Einflüsse erinnert, nur in einer weitaus dunkleren, samtigen Variante. Nicht von Splitter und Echtzeit, sondern von R.E.M.s *E-Bow The Letter* führt der Weg hierher.

In *Briny* hingegen kommt alle Bewegung zum Halt, Statik wird genossen. Es geht nicht mehr nach vorne, sondern in die Tiefe. Zu einer Gruppe aus Cello, Bass und Horn gesellen sich

weitere Bläser, gemeinsam gräbt man sich in erdige Klangschichten. Neben dem Harmonium sorgt die von Carlo Spiga aka Makika gespielte Launeddas (das traditionelle sardinische Blasinstrument, ein Hinweis auf Veloces Wurzeln) für besondere Farbe. Farbfeldmalerei im besten Sinne des Wortes.

Der Salzgehalt dieser Musik ist meisterlich abgeschmeckt: Nichts wirkt fade und überflüssig, nichts zu scharf und aufgesetzt, alles ist von flockiger Leichtigkeit durchzogen. Das war mit Blick auf die das Plattencover zierende Lovecraft-Szenerie nicht unbedingt zu erwarten.

*Sharp Love Slow Faint*, das neue Album des in Sheffield beheimateten Laurie Tompkins, teilt mit *Complezzo Spettro* mehr als das Label. Wie Veloces Ensemble haben sich auch Tompkins Mitstreiterinnen Eliza McCarthey (Tasten) und Ashley Paul (Gitarre, Saxofon) von schriftlichen Ideen, sogenannten »postcard scores«, zu Improvisationen inspirieren lassen. Und wie Veloce hat Tompkins diese Aufnahmen nachträglich einer Bearbeitung unterzogen und weitere Spuren – seinen freitonalen Gesang – darübergelegt.

Die Intros aus gläsern schimmernden Synthie-Sounds rufen Erinnerungen an die größten Schmuseballaden der 80er- und 90er-Jahre wach, ja man sieht vor dem inneren Auge Whitney Houston oder Mariah Carey vor dem Vorhang ans Mikrofon treten. Verstärkt wird diese Assoziation noch durch den Schmelz des Saxofons. Umso heftiger dann die Irritation, wenn Tompkins als »hyperrealer Crooner« mit seinem Einsatz beginnt. Auf Tracks wie »Loom« finden die drei zu einem »Careless Whisper« für Gremlins zusammen – es sind die besten Momente des Albums.

Statt unterschiedlichen Ausdruck in die Stimme zu legen, interessiert Tompkins sich vor allem für deren unterschiedliche technische Behandlung: Mal vervielfacht er seine Vocals zu einem polyphonen Teppich (Radioheads *Kid A* lässt grüßen), mal jagt er sie durch Verzerrer oder Halleffekte, während McCarthey und Paul – auf einer anderen Zeitebene, ungerührt von all dem Drama – mit ihrem Spiel fortfahren.

So geht es in hohem Tempo voran, geschürt durch immer kürzer werdende Tracks, bis man mit »Pump fake« aus dem expressiven Gruselkabinett entlassen wird.

Die Platte macht Lust, Tompkins Stimmspiele live zu erleben, wenn er mit einem seiner Projekte wieder auf dem Kontinent gastiert. Möglich allerdings, dass man dabei von der Stuhlkante nicht mehr runterkommt.

Fabian Schwinger

C O M I C



## Stockhausen – Der Mann, der vom Sirius kam

Thomas von Steinaecker &  
David von Bassewitz

Carlsen Verlag

»Große Emotionen! Erschütterndes Drama! Eine Reise an die Grenzen der Musik!« steht in schwarz gezeichneten Lettern auf dem linken Teil der großformatigen Doppelseite; rechts daneben fliegt ein Mann mit fokussiertem Blick und ausgebreiteten Armen weg von der blau leuchtenden Erdkugel: nicht Superman, sondern Karlheinz Stockhausen auf seinem Weg zum Sirius.

Es ist mindestens erstaunlich, dass ein Vertreter der experimentellen »ernsten« Musik im popkulturellen Format eines Comics verewigt wird. Andererseits sind Karlheinz Stockhausen gewisse Pop-Qualitäten nicht abzustreiten – man denke an seine Verehrung durch Musiker wie Miles Davis (»Forget Beethoven. You got Stockhausen now«) und die Beatles, die ihn auf

dem Cover ihres Albums *Sgt. Pepper* verewigten; schließlich wird er immer wieder als »Papa Techno« titulierte, weil er als erster die bis dato »unerhörten« elektroakustischen Klangwelten vermessen hat, die oft genug die Soundkulisse von Science-Fiction bilden; und tatsächlich lässt sich auch dieser Comic im Genre interstellarer Superhelden-Epen verorten.

Über Musik zu schreiben, ist schwer genug; wie aber lassen sich Klänge zeichnen? Schließlich bilden Musik (das Auditive), Bild (das Visuelle) und Text (das Diskursive) unterschiedliche, ja konträre Sphären. Autor Thomas von Steinaecker und Illustrator David von Bassewitz gehen die Aufgabe kollaborativ und multimodal an – herausgekommen ist ein unfassbar tolles Buch, das überirdische Klänge in eindruckliche Bilder gießt: *Stockhausen. Der Mann, der vom Sirius kam*.

Formal hat die Graphic Novel zwei Ebenen: Den Rahmen und roten Faden bildet die autobiographische Verbindung Steinaeckers mit Stockhausen. In diesem ersten von zwei Bänden steht die Faszination des bayerischen Jungen an dem Kölner Komponisten im Mittelpunkt – bis zur persönlichen Begegnung, die zu einer ungewöhnlichen Freundschaft führt, das Sujet der voraussichtlich in vier Jahren erscheinenden Fortsetzung.

Die Liebe zu Pop und Science-Fiction, wohl auch die kindlichen Hörweisen jenseits klassisch geformter Hörgewohnheiten, bilden den Humus, die den jungen Steinaecker empfänglich machen für die Klangwelten Stockhausens. Eine CD mit dem *Gesang der Jünglinge*, ein Geschenk seines Vaters, machte den Jungen zum Fanboy, durch dessen Augen wir in die Biografie des Komponisten eintauchen: Angefangen bei Stockhausens traumatischer Jugend im Nazideutschland, das ihm Mutter und Vater nahm; das Ende des Kriegs erlebte er als jugendlicher Sanitätshelfer in den Ruinen seiner Kölner Heimat. Und doch bildete gerade der kulturelle Kahlschlag das Fundament nicht nur seiner Musikerkarriere, sondern der Neuen Musik an sich: »Vergesse man aber nicht, dass selten eine Komponistengeneration so viele

Chancen hatte und zu solch glücklichem Augenblick geboren wurde, wie die jetzige: Die Städte sind radiert – und man kann von Grund auf neu anfangen, ohne Rücksicht auf Ruinen und geschmacklose Überreste.« (»Zur Situation des Metiers« von 1953)

Es macht also Sinn, dass der Comic diesen frühen Jahren vor der eigentlichen Komponistenkarriere einen breiten Platz einräumt: Nicht nur förderten die Alliierten unbelastete, vormals »entartete« Musik eines Arnold Schönberg oder Olivier Messiaen, mit denen Stockhausen als Student der Schulmusik und Teilnehmer der ersten Darmstädter Ferienkurse in Berührung kam; auch bildeten die technischen Innovationen des Kriegs die Medienbasis für die Entwicklung der elektronischen Musik. Im Atomkeller des WDR baute Stockhausen aus ausrangiertem Heeresgerät der Funkertruppen das bekanntlich weltweit erste Studio für elektronische Musik. Die heute ikonischen Fotografien des jungen Experimentalkomponisten vor Tonbandgeräten, Sinus- und Rauschgeneratoren bilden die Vorlage für die Zeichnungen von David von Bassewitz; Instrumente, auf denen 1955/56 der *Gesang der Jünglinge* entstand – ein erster Meilenstein früher Lautsprechermusik und der erste von vielen Skandalen, den die »unerhörte« Eklatanz der elektronischen Musik provozierte.

Auch die Buh-Stürme finden in pointierten Sprechblasen und atmosphärischen Bildern Eingang in den Comic; genauso wie Stockhausens Begegnungen mit den komponierenden Zeitgenossen, seine Reisen um und die Suche nach Musik für eine bessere Welt, seine polymorphen Verflechtungen – und nicht zuletzt die Entstehung seiner kompositorischen Meilensteine: Von seinem Opus 1 *Kontra-Punkte* bis zum Opus Magnum *LICHT*, den Endpunkt des ersten- und Cliffhanger zum zweiten Band: Ausdruck von Größenwahn und (audio-)visionärer Griff nach den Sternen dieses musikalischen Superhelden, den Bassewitz passenderweise im Stil eines Marvel-Heroen portraitiert.

Anna Schürmer



## B U C H

### Free Music Production. FMP – The Living Music Markus Müller (Hrsg.)

Wolke Verlag

Ich traf Verleger Peter Mischung bei einer Tagung. Er fragte mich, ob ich das Buch gleich im Zug mitnehmen könnte, das Porto nach Österreich sei ziemlich teuer. Wieder zu Hause hänge ich das Buch an meine Kofferwaage, mit der ich normalerweise die Rucksäcke meiner Wandergäste für Alpenüberquerungen und andere Hüttentouren wiege. Stattliche 2,39 kg zeigt das handliche Gerät. Noch ein paar scheinbar äußerliche Fakten: 397 Seiten. 24 × 33,5 cm, nicht ganz 4 cm dick. Ein Konvolut – und das im doppelten Sinne. Denn der Inhalt dieses Bandes hat ebenfalls Gewicht.

Autor Markus Müller hat die Geschicke der FMP, der Free Music Production, seit Jahrzehnten begleitet. Vom Fan zum Fachkundigen. Unzählige Interviews hat er über die Jahre u.a. für die Zeitschriften JAZZTHETIK und Jazzthing geführt. Und nicht zuletzt zwei umfangreiche und reich bebilderte Ausstellungen in München (2016/17) und Berlin (2017/18) gestaltet. Das Buch umfasst Artikel zu verschiedenen Themen, Statements von MusikerInnen und wichtigen Begleitern der FMP sowie ein längeres Interview, das Markus Müller 1992 mit dem organisatorischen Kopf der FMP, mit Jost Gebers, geführt hat. Ein Aufsatz über Cecil Taylor, der einer der wichtigen FMP-Musiker aus den USA

war, verfasst von Diedrich Diederichsen, sowie zahlreiche Fotos der beiden Ausstellungen folgen. Dazwischen: Immer wieder zahlreiche Dokumente, Plakate, Verträge, Programme, Fotos über Fotos. Dagmar Gebers hat über die vielen Jahre und Jahrzehnte jedes Konzert photographisch festgehalten. Nicht nur beim Betrachten dieser visuellen Dokumente scheint man sich auf eine Zeitreise zu begeben. Auch die zahlreichen Zitate tragen zur Lebendigkeit der Texte bei – ebenso die teilweise ›Schnoddrigkeits‹, wie von den zahlreichen ProtagonistInnen über die Zeit und das Geschehen berichtet wird. Markus Müller hat eine Art Zeitzeugenbuch geschrieben, kein Fachbuch aus musikwissenschaftlicher Sicht.

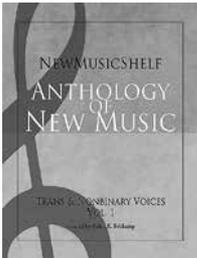
FMP – was war diese ›Free Music Production‹? Wie ist sie entstanden, wie kam es zu den zahlreichen Kooperationen bzw. Konzerten mit MusikerInnen der DDR? All dies erfährt man bei der Lektüre. FMP, gegründet 1966, zunächst von Peter Brötzmann und Jost Gebers. Schon bald für ein paar Jahre als Kooperative geführt, was aufgrund der Meinungsverschiedenheiten, wer eingeladen, welche Platte produziert werden sollte etc., bald wieder aufgegeben wurde. Ab 1976 vertrat Jost Gebers die FMP alleinig. Er war mithin für die Auswahl der Platten- und später CD-Produktionen verantwortlich. Er war es, der umtriebige Kontakte in die DDR einfädelt und pflegte und zahlreiche MusikerInnen zum Total Music Meeting und zum Workshop Freie Musik nach Westberlin eingeladen hatte.

FMP – ihre Aufgaben: »Produktion, Verkauf und Vertrieb von Schallplatten; Promotion für die Schallplatten; Planung und Organisation von Konzerten, Workshops, Tourneen; Öffentlichkeitsarbeit.« (S. 27) Die Free Music Production war zunächst, wie andere Musikergeführte Labels und Organisationen in den USA, eine Art Musikerselbsthilfegruppe des in Europa gerade beginnenden Free Jazz. Dass immerhin über viele Jahre finanzielle Unterstützung möglich war, schreibt Markus Müller der Insellage Westberlins und den damaligen politischen Verhältnissen zu. Wie es zur Gründung kam, die weitere Entwicklung der FMP, all dies ist in den

Kapiteln nachzulesen. Zum Workshop Freie Music, der gut gefördert, Spielfeld für Experimente war, zum Total Music Meeting, das mehr auf bekannte Namen setzte, um Publikum zu akquirieren, das in den ersten Jahrzehnten zahlreich erschienen war. Zu Kinderprojekten und Tonträgerproduktionen. Zu grenzüberschreitenden Projekten, aber auch zum Verhältnis der FMP zu Frauen. Einige wenige waren von Anfang an bedeutend: Nele Hertling als große Unterstützerin, Donata Höffner als Pianistin in den Anfangszeiten, dann Irène Schweizer, Maggie Nicols und später Joëlle Léandre. Meist jedoch findet sich (höchstens) ein weiblicher Name in den Programmen. Man merkt hier ein wenig, dass sich der Autor ein wenig schwer tut mit der Tatsache, dass Frauen es schlicht schwer hatten, zitiert aber zumindest Irène Schweizer und verschweigt nicht, dass Protagonisten der FMP sich über die Performances der FIG, der Feminist Improvising Group lustig machten, während sie Klamauk aller Art von ihren holländischen oder britischen Musikerkollegen wertschätzten.

*Free Music Production. FMP – The Living Music* gibt einen sehr interessanten Einblick und Überblick in dieses wertvolle historische Konvolut voller Zeitzeugenaussagen des beginnenden Free Jazz in Deutschland und die Wirkmächtigkeit der FMP international. Ein Buch, das jede Person, die sich für die historischen Phasen des Free Jazz und die Verbindungen zu zeitgenössischen Stilen, Tendenzen und Genres wie die sogenannte freie Improvisation oder Echtzeitmusik interessiert, sicher spannend finden wird.

Nina Polaschegg



## B U C H

### Trans & Nonbinary Voices, Vol. 1 Aiden K. Feltkamp (Kurator) NewMusicShelf

Die Stimme ist in unserer Gesellschaft einer der wichtigsten Marker für Geschlecht. Ihre geschlechtliche Zuordnung wird in unserer cisnormativ organisierten Gesellschaft auf ähnliche Weise bestimmt wie etwa das Erscheinungsbild einer Person: Bestimmte Merkmale werden in Hinblick auf ihre Zugehörigkeit zur binären Unterscheidung der Geschlechter gelesen und eingeordnet. Die Gesangsstimme nicht auf solche Vorstellungen zu reduzieren, ist einer der Ansprüche des Bandes *Trans & Nonbinary Voices: Vol. 1*, der 21 Stücke für Gesang und Klavier von vornehmlich trans- und nicht-binären Komponist:innen aus englischsprachigen Ländern versammelt. So verweist Myles McLean im Vorwort des Bandes auf den freien Umgang der Stücke mit den Grenzen von Stimmfächern und auf die Möglichkeit, einige der Stücke auch in transponierter Fassung beim Verlag zu erhalten. Damit soll sowohl den individuellen Anforderungen möglicher Interpret:innen begegnet werden als auch ein Raum geschaffen werden für eine durch stimmliche Vielfalt vermittelte Community, wie McLean schreibt: »The unique multiplicity of our voices is perhaps one of the greatest strengths of our trans community«. Neben dieser Ausrichtung auf die Spielbarkeit der Stücke ist auch ihre

Auswahl durch Aiden K. Feltkamp als Ausdruck von Vielfalt intendiert, was sich unter anderem in ihrer Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Gattungen und verschiedenen Thematiken zeigen soll.

Zu den Stücken, die sich mit Sexualität beschäftigen, zählt LJ Whites *Labor Day* (2012), dessen textliche Grundlage mit wenigen Worten die amerikanischen Südstaaten evoziert. Die Beziehung des Ichs zur angesprochenen Person ist dabei von der ländlichen Atmosphäre bestimmt, wie das Gedicht bereits eingangs zu erkennen gibt: »The way we sleep together is locational«. Beschrieben wird damit der gesellschaftliche Einfluss auf die intimsten Bereiche des Lebens, zu denen Geschlecht und Sexualität gehört. Diese Einflussnahme des Äußeren auf das Innere kommt auch musikalisch zum Ausdruck: Motivische Imitation spielt hier zusammen mit dem plötzlichen Zusammenfallen disparater Momente. Hingegen setzt sich *To my mother's closet* (2017) von Dana Kaufman direkt mit Geschlecht auseinander. Auf Grundlage eines beschränkten Tonvorrats werden Äußerungen der Medienpersönlichkeit Caitlyn Jenner vertont, in denen die Erfahrung mit Crossdressing in der Jugend als authentisches Moment in einem für die Massenmedien stilisierten Leben beschrieben wird. Die Einfachheit des musikalischen Geschehens entspricht dabei der Offensichtlichkeit der rückblickenden Lebensklärung. Auch brin solomons Stück *And Still the Last Abandoned Angel Sings* (2021) nutzt ein reduziertes Material als Mittel des Ausdrucks. Die Vertonung von Textstellen aus dem Hallel verweist auf die Performativität des Lobpreises, das sich durch die Aussprache selbst erfüllt. Hergestellt wird dadurch eine überraschende Parallele zwischen der Performativität von jüdischer Liturgie einerseits und Geschlecht andererseits. Außerdem zu erwähnen ist *With Such Teeth* (2007) von Isaac Schankler, eine Moritat, die einen freien, expressiven Gesangsstil mit musicalartigen Melodien verbindet, die eine feministische Rachefantasie ironisieren.

Außerhalb einiger herausstechender Stücke ist jedoch anzumerken, dass der Band die

angestrebte musikalische Vielfalt nicht erreicht. Vielmehr entsteht durch den konservativen Gebrauch von Tonalität in fast allen Stücken und einer damit einhergehenden konventionellen Phrasierung der Eindruck von Homogenität. Auch der weitestgehende Verzicht auf erweiterte Gesangstechniken fällt auf in einem Band, der sich mit der Stimme in ihrer Vielfältigkeit beschäftigen möchte. Ob eine andere Auswahl nicht vielleicht eher die Möglichkeiten der Stimme darlegt und dem theoretischen Rahmen besser entsprochen hätte, bleibt als offene Frage zurück.

Adrian Fühler

---

## F E S T I V A L

### Nordic Music Days

11.–15. Oktober, Reykjavík

Ist es ein Armutszeichen, dass die diesjährigen Nordic Music Days in Reykjavík nicht im großartigen Konzerthaus Harpa, sondern in kleineren Venues stattfand? Auf jeden Fall gab es Unterschiede zu den letzten zwei isländischen Festivalausgaben in 2011 und 2016, bei dem die Konzerte im Harpa, einer der größten Attraktionen der Hauptstadt, *the place to be*, tatsächlich sehr gut besucht waren. Auch wenn das Festival diesmal nicht unbedingt wenige Besucher hatte, schien die Mehrheit derer, die ihren Weg trotz mangelnder Festivalbeschilderung, ohne Programm und nur mit einer wenig informativen Website als Informations- und Diskursquelle ausgestattet zu den Konzerten schaffte, mehrheitlich aus Beteiligten des Festivals zu bestehen. Vielleicht hätte es ein bisschen mehr Marketing gebraucht? Das Thema Marketing stand tatsächlich auf der Agenda...

Für dieses Jahr hatten sich die Organisator:innen der NMD mit den in Skandinavien üblichen Music Export-Büros der jeweiligen Länder zusammengetan. Das sind staatlich geförderte Anlaufstellen, die dabei helfen sollen, Musik – und zwar jegliche Genres von Heavy Metal,

K-Pop bis neue Musik – zu »exportieren«. Ein ganzer Thementag drehte sich um die Frage, wie sich die Gemeinschaft nordischer Staaten zusammenschließen kann, um im Ausland besser ... nun ja, was eigentlich? Musik als Ware zu verkaufen? Es blieb offen, wie gerade zeitgenössische Musik als Exportgut gehandelt werden kann, und wie dabei die Diversität der Genres eine Rolle spielen könnte, und welches Risiko besteht, wenn man Kunst anhand der Exporttauglichkeit kategorisiert.

Ursprünglich hatte das Seminar einen breiten Ansatz und gegenwärtige Themen wie Identität (z.B. die Frage nach dem »Nordischen«), Dekolonialisierung und genremäßige Vielfalt auf der Agenda, die aber leider nicht viel diskutiert wurden. Ein Thema, das zu einer interessanten Grundsatzdiskussion hätte führen können, war ein Beitrag der Berliner Galerie SAVVY Contemporary, der mit einer Einspielung von kolumbianischem Folkpop endete. Der einzige, indirekte Kommentar dazu kam später von einem mit Orchester- und Kammermusikwerken erfolgreichen, nordischen Komponisten um die 60 Jahre, der die Meinung vertrat, dass die jungen Komponist\*innen, die er kenne, sich überhaupt nicht um Genres kümmern würden. Der Kommentar steht in starkem Kontrast zu dem ziemlich traditionellen Programm der NMD mit klar definierten Genres. Eine vielleicht bisschen naive Verhandlung eines Themas – denn in der Theorie ist es leicht, offen und freizügig zu sein. Aber in einer hypothetischen Zukunft mit SAVVY als Gastkurator der NMD würden dann keine Orchesterwerke mehr erklingen.

Nachdem bei den letzten NMD 2016 in Island das Festival zu großen Teilen von der beauftragten Kuratorin Guðný Guðmundsdóttir programmiert wurde, stellten diesmal allein verschiedene nordische Komponistenvereine die Auswahl der Werke zusammen – was eine Tendenz in Richtung von Showcases bedeutete. Es gab auch einen Schwerpunkt auf Ensembles und Werke des Gastgeberlandes, was sowohl Vor- als auch Nachteile in sich birgt. Zu den Vorteilen gehört das Konzert mit dem Caput

Ensemble, in dem sich besonders die Werke der beiden Schweden Jenny Hettne (*A swarm came in from the dark*) und Ansgar Beste (*New-born*) hervorragen haben. Einer der musikalischen Höhepunkte des ganzen Festivals war die Ur-aufführung des Berliner deutsch-isländischen Ensemble Adapter *The Clavis Metrica* von Guðmundur Steinn Gunnarsson. Ein leises, filigranes Stück von etwa einer Stunde Länge, das sich um die Virtuosität des Metrums isländischer Gedichte aufbaut.

Das norwegische Trio Pinquins der drei Perkussionistinnen Jennifer Torrence, Ane Marthe Sørlien Holen und Sigrun Rogstad Gornæs spielten zwei Konzerte, eines eher auf Performance und als Gesamtwerk gedachtes, mit aufeinanderfolgenden Stücken von hauptsächlich norwegischen Komponist:innen. Danach gab es eine wuchtige Performance der dänisch-brasilianischen Marcela Lucatelli, die mit toupierten Haaren und Regenbogenleggings und einem irrsinnig vielfältigen Stimmspektrum eine herrliche Version eines Popstars in der Neuen Musik aufführte. Die Performance stand auf jeden Fall im starken Kontrast zu den zwei Streichquartettkonzerten – Soggi aus Island und Aldubáran von den Färöer-Inseln – mit hauptsächlich uninspirierten Programmen inklusive einer melodischen, neo-klassischen Ästhetik.

Bei dem Orchesterkonzert mit dem Icelandic Symphony Orchestra in Harpa wurden gleich fünf nacheinander folgende ›Ouvertüren‹ aufgeführt. Aus Sicht einer Konzertdramaturgie schien das vielleicht etwas Besonderes, aber einzeln betrachtet waren alle Stücke sehr bewegend. Nennenswert sind insbesondere Idin Samimi Mofhakams (Iran, wohnhaft in Norwegen) opulentes *Zurvan* und Jesper Nordin (Schweden), der in *Árr* eine gute Balance zwischen Spannung, Erwartung und Veränderung kreierte.

Nächstes Jahr werden die Nordic Music Days aussetzen, um genügend Zeit zu haben, die organisatorische und finanzielle Struktur des Festivals neu aufzustellen. Das nächste Festival in 2024 wird dann in Schottland statt-

finden – Schottland wird also ganz bald in die ›Nordische Gemeinschaft‹ eintreten. Eine schottische Delegation stellte sich schon in diesem Jahr vor und steuerte ein kleines, aber feines Konzert bei: Das Duo Money Dopey mit Tuba und Euphonium, die in erster Linie folkloristische Lieder und Weisen aus dem Nordwesten Schottlands zeitgenössisch verfeinerten. Jedes Lied wurde charmant angekündigt und es gelang den beiden, einen gelungenen Bogen zwischen musikalischen Traditionen und interessanten Geschichten zu schlagen.

Neben dem musikalischen Programm gab es auch eine Ausstellung zu neu entwickelten Instrumenten sowie Paneldiskussionen zu alternativen Kooperationsformen zwischen Komponist:innen und Musiker:innen. Diskutiert wurde, inwieweit neue digitale Software das kreative Schaffen in eine eher demokratische Richtung verändern könnte. Von einigen Musiker:innen wurden berechtigte Einwände gegen die Vorstellung erhoben, dass die Rolle der heutigen Interpret:innen nur darin bestünde, die Wünsche der omnipotenten Komponist:innen zu verwirklichen. Die Diskussion warf zweifellos ein Licht auf das eigene Festival, bei dem bestehende Hierarchien nicht in Frage gestellt werden, sondern dessen Programm hauptsächlich aus Musiker:innen besteht, die damit beauftragt wurden, ausgewählte Werke aufzuführen.

Insbesondere angesichts eines so spärlich besuchten Festivals bleibt nach dem Ende des Festivals die Frage bestehen, wie in einer Stadt wie Reykjavík, die sich doch so gern mit einer breiten intellektuellen und experimentellen Musikwelt schmückt, das Interesse für neue Musik gestärkt und generell Kunstinteressierte angezogen werden können. Nichtsdestoweniger umfasste das Festival ein reiches Spektrum von Orchester- und Kammermusikwerken bis hin zu elektronischer Musik und Performances. Und damit lässt sich ein Bogen zum anfangs genannten Eröffnungseminar schlagen: Themen rund um ›die nordische künstlerische Identität‹ und ihren Gattungen wurden berührt, aber keine Stimme hat sich gemeldet, um

irgendwelche Präzisierungen einer Definition zu diskutieren, was Kunstmusik in den einzelnen nordischen Ländern eigentlich sei oder bedeutet. Man blieb vielmehr bei einem unbedrückenden: »Na, wir sind natürlich offen für alle möglichen Genres!«

Andreas Engström und Katja Heldt

## F E S T I V A L

### Donaueschinger Musiktage

13.–16. Oktober 2022, Donaueschingen

»Wo die Sprache aufhört, fängt die Musik an« – es gibt einige schnörkelige Zitate dieser Art, und doch steckt in ihnen auch für die Donaueschinger Musiktage 2022 ein Fünkchen Wahrheit. Zwar war der Programmfokus auf dem Vokalen über das Festivalwochenende hinweg ohnehin nicht immer erkennbar, die spannendsten Uraufführungen waren aber gerade solche, die Stimme und Text aussparten und es schafften, einen erzählenden Charakter mit rein instrumentalen Mitteln zu erschaffen.

Nach einem ausgefallenen Jahrgang 2020 und dem Jubiläumsjahr 2021 mit »Donaueschingen Global« – dem Versuch, Komponist\*innen und Formationen aus aller Welt einzubeziehen – war die Erwartung an den ersten wieder regulären Festivaljahrgang groß: welche Spuren hat »Donaueschingen Global« in der Programmgestaltung hinterlassen? Obwohl dieses Format 2021 auch sehr kritisiert wurde (vgl. z.B. die Rezension in Positionen #130), ist die Antwort enttäuschend: quasi keine. Das zum letzten Mal von Björn Gottstein kuratierte, aber bereits unter der künstlerischen Leitung von Lydia Rilling stehende Programm wirkte nicht nur wie ein eher schwerpunktloses Übergangsprogramm, sondern ist auch still und heimlich in eurozentristische Bahnen zurückgefallen und hat neben einigen Ersteinladungen viele bereits in Donaueschingen bekannte Komponist\*innen erneut eingeladen. Der ästhetische Fokus ist sicher auch dem Format als Rund-

funkfestival mit bestimmten Klangkörpern im Vordergrund geschuldet – die Besetzung schränkt das Experiment ein. Auffallend war aber, dass viele Stücke von ähnlicher Klangästhetik mit wenigen seltsam tonalen Ausnahmen kontrastiert wurden – wie den Stücken von Alexander Goehr (*Double Chaconne with Gaps*) und Thomas Meadowcroft (*Forever Turnarounds*). Sind das etwa Gegenbeispiele einer stilistischen Norm? Solange man die ästhetische Breite des Festivals nicht mit dem Versuch eines Rundumschlags verwechselte, fand sich tiefer in den Werken jedenfalls dennoch eine große kreative Vielfalt.

Der bei vielen Komponist\*innen etwas fehlende Mut zu Neuem zeigte sich in einem eindrucksvollen Gegenbeispiel gleich beim Eröffnungskonzert, als das Werk von Clara Janowitz krankheitsbedingt ausfallen musste und das Posaunen-Duo RAGE Thormbones stattdessen ein Duett aus eigener Feder spielte: dröhnende Subbässe, pulsierendes Flattern, im wahrsten Sinn des Wortes unglaubliche Klänge auf zwei Posaunen und eine völlig andere Tonsprache als die verbleibenden Orchesterwerke des Abends – von denen Agata Zubels *Outside the Realm of Time* später den Orchesterpreis gewinnen sollte. Die Komponistin selbst schwebte hier mit der im Vorhinein aufgenommenen Vokalpartie als Hologramm über dem Orchester und sang in polnischer Sprache. Die klanglichen Nuancen der Stimme mit all ihren energetischen Konsonanten waren gerade für Fremdsprachler spannend. Zubel bewies ein feines Gespür für energetisches Timing zwischen Hologramm und Orchester, aber der selbst verfasste Text rutschte ein wenig ins Klischeehafte, und das Orchester als solches wurde unter der riesigen Stimme eher nebensächlich.

Ein ähnlicher Effekt stellte sich bei Bernhard Langs *Cheap Opera #3 »May«* mit Texten einer Parkinson-Patientin ein. Mit den in charmanter low-quality produzierten *Cheap Operas* macht Lang das Format Oper zugänglicher, hier aber in erster Linie durch die bedrückende Thematik, wodurch musikalische Aspekte wieder stark in

den Hintergrund rückten. Dass es auch anders geht, bewies Iris ter Schiphorst mit *HYPERDUB* im ohnehin vielseitigen Konzert des Talea Ensemble. Der von Tocotronic-Sänger Dirk von Lowtzow subtil vorgetragene Text – unverkennbar persönliche Erinnerungen an einen Abend im Berlin der 80er Jahre – wurde, dreimal wiederholt, vom Ensemble in verschiedene Lichter gerückt: erst rasant, dann verhalten, schließlich superlaut. Die Rock-Einflüsse waren hier sowohl berechtigt als auch gelungen umgesetzt, erinnerten aber an die heiß diskutierte Frage der Aneignung, die im Festival zum Beispiel bei Malte Giesens Stück für das energetische Ensemble Kwadrofonik relevant wurde: die eigentlich reizvolle Idee der *stock footage piece 2: type beats*, mit vorgefertigtem Material zu arbeiten, wurde hier streckenweise zur reinen Hiphop-Imitation.

Mit Worten kann man einfacher eine Geschichte erzählen als mit Musik, und so blieben nachdrücklich zwei grundverschiedene Stücke im Kopf, die es schafften, auf rein instrumentaler Ebene eine starke Narrativität zu entfalten: Hannah Kendalls *shouting forever into the receiver* für das Ensemble Modern, in dem die unverständlichen Funksprüche der Schlagzeuger auf zwei Walkie-Talkies, die klimpernden Spieluhren mit Beethoven und Mozart und die gedankenverlorenen Sinustöne auf Mundharmonikas sich zu einer eindrücklich nahen und dennoch abstrakten Erzählung verwoben. Und in Martin Schüttlers *i wd leave leaf & dance* spielten sich das SWR-Sinfonieorchester und kurze elektronische Samples die Bälle zu, die selbst häufig verfremdete Orchesterklänge enthielten. Das Stück faszinierte gerade dadurch, keinen typisch europäischen Entwicklungsgedanken zu verfolgen, und erschuf mit seiner rasanten Collagen-Ästhetik eine ebenso starke Plastizität im Instrumentalen wie Kendall. Elektronik wurde hier wie auch über das Festival hinweg einfach, aber wirkungsvoll eingesetzt. Highlights waren Nigel Osbornes Experimente mit dem Ensemble Kwadrofonik (*A Short History of Polish Philosophy*), die Musik mit der Gehirnaktivität der Spieler\*innen zu modulieren,

und Arnulf Herrmanns (*Ein Kinderlied (Dämonen)*) geheimnisvolles Knistern einer Schallplatte, wiedergegeben über sich drehende Lautsprecher beim Abschlusskonzert. In diesem letzten Konzert konnte auch Lula Romeros *Parallax* eine ähnliche, durch drei im Raum verteilte Orchestergruppen erreichte räumliche Plastizität des Instrumentalen entfalten.

Donaueschingen ist ein traditionelles Rundfunkfestival mit hierarchischem Programm und Fokus auf Orchester und hat damit nicht die Chance, sich selbst so radikal zu erneuern wie zum Beispiel die MaerzMusik. Wenn auch das kuratorische Konzept von »Stimme« nicht ganz aufgegangen ist, zeigte das Festival dennoch eine große kreative Bandbreite, bei der gerade die instrumentalen Uraufführungen mit innermusikalischen Narrativen überzeugen konnten. In Zukunft könnte der Mut zum Experiment sicher noch größer sein. Wir werden sehen, in welche Bahnen die neue Leiterin Lydia Rilling das Festival ab dem nächsten Jahr lenken wird.

Jakob Böttcher

---

## A U S S T E L L U N G

### Katarzyna Krakowiak-Bańka Where does any Miracle start?

7. November 2022–30. April 2023,  
Jeu de Paume, Paris

Herbst und Winter sind die Zeiten, in denen die Natur schläft. Die Stimmen der Vögel und Insekten verstummen, und man hört nur noch das düstere Krächzen der Krähen. Und gerade im November fand in der Pariser Galerie Jeu de Paume die Premiere des Projekts statt, das sich mit dem geheimen Leben der winzigen Lebewesen in den städtischen Gärten befasst, um dieses Leben lauter und hörbarer zu machen. Aber vielleicht sehnen wir uns im Herbst und Winter am meisten nach diesem süßen Summen, das uns im Sommer oft unerträglich aufdringlich erscheint?

*Where does any Miracle start?* der polnischen Künstlerin Katarzyna Krakowiak-Bałka ist ein »protean project«, das aus einer Klanginstallation, einer Website, einem Konzert und einer Schallplatte besteht. Im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen die Klänge der Natur in vielen Formen und Gestalten, während das Galeriegebäude als Verstärker für die unhörbaren Klänge des Lebens nicht-menschlicher Wesen behandelt wurde.

Eröffnet wurde das Projekt am 8. November mit einem Konzert von Ute Wassermann, Audrey Chen und Isabelle Duthoit. Aus den im Foyer Jeu de Paume installierten Lautsprechern, unter anderem an den Scheiben der großen Fenster, ertönte Musik, bestehend aus Dutzenden von Aufnahmen von Naturgeräuschen sowie den imitierenden Stimmen der Sängerrinnen. Sie wurden durch eine Partitur in Form einer buchstabengetreuen Transkription der aufgenommenen Geräusche unterstützt.

Während sich das Publikum in der Galerie aufhielt, blieben die Sängerinnen draußen im Tuileriengarten rund um das Jeu de Paume. Unbemerkt näherten sie sich diskret den Fenstern, lehnten sich hinter den beleuchteten Säulen hervor, traten vor das Publikum und verschwanden in der Dunkelheit. Das Ergebnis war eine stimmungsvolle Komposition, die durch einen naturalistischen Klang voller ungewöhnlicher botanischer Geräusche und deren Imitationen verführt. Ein Vinyl-Album mit einem Mitschnitt des Konzerts und den Insektenaufnahmen selbst wird nächstes Jahr erscheinen. Und noch bis zum 30. April 2023 werden Ausschnitte des Konzerts als Klanginstallation im Jeu de Paume selbst zu hören sein.

Das letzte Element des Projekts ist eine Website ([wheredoesanymiraclestart.eu](http://wheredoesanymiraclestart.eu)), die einen virtuellen Rundgang durch das Jeu de Paume und Visualisierungen der akustischen Modelle bietet, die Krakowiak-Bałka für ihre Arbeit erstellt hat, um die Akustik des Jeu de Paume zu verschiedenen historischen Zeitpunkten zu untersuchen. Die Website ist jedoch keine Dokumentation; man erfährt weder, wie diese Modelle entstanden sind, noch, wie sich

die Platzierung der Lautsprecher zu den vorgestellten akustischen Modellen verhalten, kurz: welche Beziehung zwischen dem Sound und Architektur besteht. Die Botschaft ist eher poetisch: Der Titel des Werks bezieht sich auf das Gedicht »Romantik« von Adam Mickiewicz (in der Übersetzung von W.H. Auden), während die Installation selbst im Rahmen des vom Adam-Mickiewicz-Institut organisierten Jahres der polnischen Romantik entstanden ist. Das Verschweigen der technischen Seite des Projekts lässt sich mit der romantischen Aufforderung erklären, das »Augenglas« aufzugeben und in sich selbst zu schauen. Der Verzicht auf kognitive Mittel wird durch die sinnliche Wirkung der Arbeit von Katarzyna Krakowiak-Bałka kompensiert, die sich vor allem mit dem Klang von Insektengeräuschen beschäftigt.

Monika Pasiecznik

---

## F E S T I V A L

### Kontakte

16. & 22.–25. September 2022,  
Akademie der Künste Berlin

Im September 2022 fand nach einer längeren Pause zum vierten Mal das Kontakte-Festival für Elektroakustische Musik und Klangkunst statt. Erstmalig wurde es von Malte Giesen kuratiert, der seit 2021 das Studio für Elektroakustische Musik der Akademie der Künste leitet. Unter dem Motto »Reset«, das eigentlich das Zurücksetzen eines elektronischen Geräts auf seinen Ausgangszustand meint, standen vor allem Werke im Fokus, die in der pandemiebedingten Umbruch- und Neuorientierungsphase entstanden sind. Denn für Kulturschaffende eröffnete das unverhoffte Innehalten durch Lockdowns und Veranstaltungsabsagen bei allen Schwierigkeiten, die damit einhergingen, auch einen neuen kreativen Raum. So manche\*r Künstler\*in entdeckte Interessen neu, für die im laufenden Betrieb nie genug Zeit blieb.

Der Komponist Johannes Kreidler zum Beispiel wandte sich vermehrt der Bildenden Kunst zu, wenn auch an der Schnittstelle von Klang und Bild. Kreidlers Hauptmaterial bei der Ausstellung waren nämlich Waveformen, also die Hüllkurven, die in Soundbearbeitungssoftware Schallereignisse visualisieren. Ähnlich wie bei Kreidlers Kompositionen spielt das Konzeptuelle in seinen Arbeiten eine entscheidende Rolle. Zum Beispiel, wenn der 3D-Druck der Hüllkurve des Wortes »no« auf einer Europalette angebracht ist: das Abbild der Verneinung als Symbol des Widerstands. Andere Werke nehmen mit Waveformen Bezug auf aktuelle politische Ereignisse, zum Beispiel als Abbild von Äußerungen des ukrainischen Präsidenten Selenskyj zum Krieg in der Ukraine oder auf die Musikerin Maryja Kalesnikawa, die Ikone des Widerstands in Belarus, die bis heute dort inhaftiert ist. In Kreidlers Graphiken, Skulpturen und Bildern werden die Hüllkurven damit zu Zeichen für das Abwesende und für die Zuspitzung, Zerbrechlichkeit und Unwiderbringlichkeit eines bestimmten Augenblicks.

Darüber, wie Technik die fließende, direkte Energie zwischen Menschen wegfiltern kann, lässt die Uraufführung von *ACHK: ACHK DREI* von Maximilian Marcoll nachdenken. Den Hauptaufbau machen hier zwei Wände voller Marshall-Verstärker aus, die beide Seiten der Bühne ausfüllen. In der Mitte ist ein großes Mischpult. Zwei Gitarristen spielen auf ihren E-Gitarren. Die Klänge, die sie spielen, sind aber nicht direkt hörbar, sondern werden in das Mischpult geleitet und erst vom Komponisten gefiltert und transformiert, bevor sie zu den Verstärkern gelangen. Vor dem Veranstaltungsräum wird vor der Lautstärke gewarnt, das Publikum wird aber auch dazu eingeladen, selbst auf die Bühne zu kommen, um die Wirkung der Klänge auf den Körper zu erfahren. Das Große, von dem die Verstärker künden, wird dann aber gar nicht ausgenutzt. Obwohl sich das, was da letztlich aus den Marshalltürmen kommt, langsam unterdrückt anhört, gedämpft und nach ungenutztem Potential, erhalten die drei Musiker am Ende viel Applaus.

Neben den Live-Setups gab es beim Kontakte-Festival auch klassische Tape-Aufführungen elektronischer Musik, zum Beispiel beim Jahreskonzert der DEGEM, der Deutschen Gesellschaft für Elektronische Musik. Dabei stachen die Stücke besonders hervor, die auf die Besonderheit konkreter Klänge setzten. Zum Beispiel *Second floor* von Antje Vowinckel, das zwar im zweiten Stock einer Mühle aufgenommen wurde, durch den Titel und die Art der Komposition aber vor allem an Renovierungsarbeiten im Haus denken ließ und so eine ganz eigene Komik entfaltete. Zu dieser Thematik passte auch das Stück des 2022-Preisträgers des Thomas-Seelig-Fixed-Media-Preises Jonty Harrison mit dem Titel *Kammermusik*. Harrison hatte dafür die Elemente einer »Kammer«, also eines Zimmers, zum Klingen gebracht – das Quietschen von Glas, das Streichen über Wände, das Geräusch einer Tür, der Sound eines Flugzeugs, der durch das Fenster dringt.

Die abwesende Stimme, die mit Hilfe elektronischer Mittel rekonstruiert wird, steht im Zentrum von Martin Schüttlers *Verstreute Lieder. Eine post-individuelle Aneignung*, die einzeln in das Programm des Trios Pony Says eingebaut sind. Schüttler nimmt sich allzu bekannte Lieder von Franz Schubert vor. Während die Klavierbegleitung in seiner Neufassung unverändert bleibt, wird die gewohnte Stimme eines Gesangsvirtuosen durch eine computergenerierte Stimme ersetzt, die vom Schlagzeuger des Trios via Midi-Keyboard gesteuert wird. Einerseits klingt das wie ein unzureichender Ersatz für die Gesangsstimme, andererseits offenbart sich darin irgendwo an der Grenze zwischen Trauer und Lächerlichkeit eine eigene, wunderliche Ästhetik, die sich von Lied zu Lied mehr erschließt.

Die Abwesenheit des Körpers ist das Thema von *Radio Choreography: Hereafter* der Choreographin und Soundkünstlerin Netta Weiser. Sie erkundet in ihrem Projekt, ob und wie sich eine Tanzperformance, die in der Vergangenheit stattgefunden hat, allein mit Hilfe einer Soundaufnahme erfahrbar machen lässt. Die Aufnahmen der tanzenden, atmenden

Körper und Stimmen bewegen sich um das Publikum herum durch den Raum. Etwas davon, was da geschehen ist, transportiert sich auf diesem Weg – wenngleich die Lücke, die da offen bleibt, umso deutlicher spürbar wird.

Dass ihr Projekt so gut zu den Zeiten des Lockdowns, der Video-Konferenzen und der Pandemie passt, in der gemeinsames Tanzen in einem Aufführungsraum nicht mehr so ohne weiteres möglich ist, war eher Zufall, erzählt Netta Weiser bei einer Podiumsdiskussion im Rahmen des Festivals. In dem Gespräch wird deutlich: Umbrüche, Zurückgeworfen-Sein auf sich selbst, Neustarts in unbekanntes Terrain sind immer notwendiger Bestandteil des künstlerischen Schaffens. Fast scheint es in dem Gespräch, als sei der Einschnitt, den Lockdown und Pandemie bedeuteten, längst wieder vom Trubel des Neuen überdeckt.

Friederike Kenneweg

## E V E N T

### Verortung Eine zeremonielle Übergabe des kgnm-Archivs

22. November 2022,  
Historisches Archiv Köln

Besonders an der Archivübergabe der Kölner Gesellschaft für Neue Musik, kgnm, an das Historische Archiv Köln war die künstlerische Aufarbeitung. Die »Verortung« des Archivs fand nicht nur als Aufführung im Foyer des Historischen Archivs statt, sondern auch metaphorisch durch die Wortkomposition *RAUM* der Künstlerin und Autorin Maïke Graf im Kopfraum des Publikums, in der sie den Prozess des Archivierens verbal durchleuchtete. Das Wort »RAUM« wurde fortgeschrieben in »rubrizieren«, »An Erinnerung orten«, »Umsortiertes« und »meMorieren«, inspiriert von der Mesostichon-Methode, die auch John Cage anwendete und mittels derer senkrechte Buch-

stabenreihenwieder neue Wörter ergeben. Graf verwendete für das Stück die aufgearbeiteten Archivbestände von 1981 bis 2011 und führte so durch die Geschichte der kgnm. Die Zahlen 1 bis 41 unterteilten das Stück in Kapitel und gaben gleichzeitig eine Liste der zitierten Programmhefte an.

Die Wortkomposition war das performativ verbindende Element der zusätzlich aufgeführten Archivstücke (*Musik von Neben* von Dominik Susteck, *Schattenbild* von Song-On Cho) und der Klanginstallation *Verortung* der Künstlerinnen Dorothee Haddenbruch (Vereinsmitglied), Verena Barié (Vorstand) und Angelika Sheridan (Vorstand), die gemeinsam mit Irmgard Himstedt performativ durch den Abend führten.

Im überreichten Archivbestand der kgnm befinden sich Programmmaterialien der von dem Verein veranstalteten Aufführungen seit der dritten Neugründung im Jahr 1981. Das gesammelte Material wurde nun endlich gesichtet und katalogisiert, wie das auch in anderen Musikarchiven passiert. Prominentestes Beispiel für eine solche Archivaufarbeitung ist das Internationale Musikinstitut Darmstadt, IMD, das in einem Digitalisierungsprojekt die Archivbestände einem breiten Publikum zugänglich macht.

Die Archivübergabe der kgnm begann mit kurzen Ansprachen von Archivar Max Plassmann, dem Kölner Musik-Referenten Dr. Hermann-Christoph Müller und Vorstandsmitglied Barié. Die Performance führte durch das Foyer des Historischen Archivs und die dortige Ausstellung »Colonian Rhapsody – Spuren einer Musikstadt im Wandel der Zeit«, die Köln als Musikstadt nach dem Zweiten Weltkrieg betrachtet. Zwischen den Ausstellungsobjekten lag ein großes Banner mit dem Manifest der kgnm, das in die Performance eingebunden wurde, indem ein Objekt innerhalb des Stückes *Schattenbild* darüber gezogen wurde. In dem Manifest, das von der dritten Gründung stammt, formuliert der Verein seine Aufgabe – nämlich zu planen, zu veranstalten und zu dokumentieren, besonders als Instanz in der Szene der Neuen

Musik: »[...] weil die Neue Musik im Vergleich zur Bildenden Kunst, vom Theater ganz zu schweigen, zu wenig Resonanz in der Öffentlichkeit hat und entsprechend zu wenig öffentliche Förderung.«

Beendet wurde die zeremonielle Übergabe im Vortragssaal mit der erwähnten Klanginstallation *Verortung* von Barié, Haddenbruch und Sheridan. Archivkisten stellten am Boden kartographisch wichtige Orte der Kölner Neue Musik Szene dar, zum Beispiel die Alte Feuerwache, den Kölnischen Kunstverein oder das Atelier von Mary Bauermeister, von der die Installationen untermalende Sprachaufnahmen abgespielt wurden.

Der Titel *Verortung* der Veranstaltung ist auf verschiedenen Ebenen passend für eine Archivaufbereitung: Auf einer Archivliste sind künstlerische Werke verortet und katalogisiert, jede Veranstaltung verortet sich an bestimmten Lokalisationen und jedes neu entstehende Stück verortet sich aus alten und neuen Inspirationen und Ideen. Und für Inspiration sind Archivalien ein wichtiger Ausgangspunkt. Die künstlerische Aufarbeitung der kgnm-Archivübergabe war smart und erfolgreich. Zum anschließenden Beisammensein stand ein Tisch mit Sekt und O-Saft bereit. Viel spannender war der Nebentisch mit gestapelten Archivschätzen der kgnm zum Mitnehmen für das Publikum.

Martina Jacobi

## F E S T I V A L

### Atonal

18.–20. November 2022,  
Kraftwerk Mitte, Berlin

»X100: A festival Festival in the spirit of Iannis Xenakis« war der Titel der 2022er Version des Atonal Festivals im Kraftwerk Berlin. Die Einbeziehung einer so prominenten Figur der Neuen Musik in den unerwarteten Rahmen eines popkulturellen Festivals bringt eine Reihe von Paradoxien und Widersprüchen mit sich. Wie

kann man die Musik, die dort aufgeführt wird, beurteilen? Welche Art von Publikum zieht sie an? Was waren die Kriterien für die Auswahl, wenn es überhaupt welche gab? Und hat es funktioniert – kam Xenakis Oeuvre oder das Programm in allgemein damit in ein neues Licht?

Die Einbeziehung von Xenakis' Stücken wirkte fast wie ein opportunistisches Marketinginstrument, um dem Festival einen »seriöseren« Anstrich zu verleihen. Das breite Spektrum an Aufführungen und Stücken ließ mich jedoch im Unklaren darüber, ob es sich bei dem, was ich erlebte, um ein Festival zu Ehren von Xenakis handelte, bei dem auch anderes als seine Musik aufgeführt wurde, oder nur um eine normale Ausgabe des Atonal-Festivals, die zufällig einige Stücke von Xenakis enthielt. Das dreitägige Festival erforderte ein ziemlich schwieriges Hin und Her zwischen den Konventionen des klassischen Musikbetriebs und dem sorglosen Hedonismus eines populären Musikfestivals.

Generell denke ich, dass Aufführungen zeitgenössischer Musik in einem populäreren Rahmen immer zu begrüßen sind. Jedoch wurden einige der künstlerischen und kuratorischen Bedürfnisse in Bezug auf Akustik und Programmdramaturgie übersehen. Die Nuancen einiger Darbietungen gingen in einem nicht gerade idealen akustischen Umfeld mit langen Nachhallzeiten und den ständigen sozialen Interaktionen der Gäste völlig unter. Die Klavieraufführungen von *Mists* und *Evryali* von Prodromos Symeonidis am Freitagabend zeigten etwa, dass die Bedingungen des Festivals für Kammermusik ungeeignet sind. Angesichts des hohen Niveaus der Virtuosität und der dynamischen Feinheiten der Stücke erscheint es unfair, dass einige der Gäste mehr daran interessiert schienen, Freunde zu treffen und etwas zu trinken, als dem Interpretieren zuzuhören.

Die Probleme des bunten Programms traten am Samstag noch deutlicher zutage, wo der Wechsel zwischen den von den Zuhörer\*innen geforderten Hörhaltungen am stärksten war. Die Streicherstücke *Ittidra*, *Kottos*, *Mikka* und

Mikka S leiteten den Abend in eine gute Richtung. Doch zwischen den eher physischen elektroakustischen Stücken wie *La Légende d'Eer* und der aufschlussreichen UPIC-Diffusionsession von Haswell und Hecker präsentierten JJJJerome Ellis ein chilliges Hip-Hop-Saxophon-Set, das sich völlig deplatziert anfühlte, und anschließend präsentierten Dreamcrusher ein energetisches Industrial-Noise-Set, das einige Zuhörer\*innen zum Crowdsurfen brachte. Den Abschluss des Abends bildete eine interdisziplinäre, experimentelle Performance des Kollektivs LABOUR mit Tänzer\*innen, Prozessionen und Gesang rund um die Bühne.

Xenakis' Stücke scheinen perfekt in den architektonischen Raum des Kraftwerks zu passen, wenn man das Interesse und die Leidenschaft des Komponisten für Architektur bedenkt. Seine rohe, brutalistische und industrielle Ästhetik verleiht ihm eine objektiv coole Aura für ein experimentelles Musikfestival. Für viele ist es attraktiv, an einem solchen Ort zu sein – und nicht der Musik wegen. Und doch blieb der architektonische Raum des Kraftwerks so gut wie unerforscht. Nur die wunderbare Aufführung der *Pléiades* durch die Christian Benning Percussion Group im Erdgeschoss gab dem Publikum die Möglichkeit, eine Vogelperspektive einzunehmen, die das Verständnis des musikalischen Materials veränderte. Der in zwei gegenüberliegende Bühnen aufgeteilte Hauptbereich wurde auch durch die Präsenz der Mischpultbühne im Sweet-Spot des achtkanaligen Hauptsystems eingegrenzt, das als Diffusionsbühne für den gesamten elektroakustischen Katalog von Xenakis diente. Sergio Luques Diffusionsperformances waren auf den Punkt, aber seine Figur auf dem erhöhten Podium hätte auch den Eindruck eines Denkmals erwecken können, eines rein historischen Überbleibels der performativen Praktiken der elektroakustischen Musik, die damals vor allem den Sinn hatten, von konservativeren Musikkreisen ernst genommen zu werden. Mittlerweile wirkt diese historisch informierte Diffusion jedoch formalistisch, da das heutige

Publikum an die Aufführung voraufgezeichneter Musik gewöhnt ist.

Der Eindruck eines Pro-forma-Akademismus wurde auch durch die Podiumsdiskussion am Freitag verstärkt. Hier hätte man sich doch eine gründlichere Kontextualisierung der Stücke und des Festivals gewünscht. So wie es präsentiert wurde, wirkte es wie eine unnötige Vorsichtsmaßnahme gegenüber den etablierten Praktiken der Neuen Musik. Der Oberflächlichkeit, mit der akademische Konventionen gestreift wurden, gesellten sich verpasste Gelegenheiten hinzu, Xenakis' Musik in einer noch radikaleren und innovativeren Veranstaltung zu präsentieren. Heraus kam ein lauwarmes Potpourri experimenteller Musikpraktiken. Gewagtere audiovisuelle Erfahrungen, die auf Xenakis' Zeichnungen und Partituren basieren, oder experimentelle Neuinterpretationen einiger Xenakis-Stücke, die die musikalischen Sprachen in neue Richtungen geführt hätten, blieben unerfüllte Wünsche.

Zwischen dem Streben nach einer Demokratisierung experimenteller Musikpraktiken und dem Beharren auf alten Praktiken bewegte sich das Festival auf einem bequemen Mittelweg und versuchte so, den vermeintlich widersprüchlichen Anforderungen der verschiedenen Publikumsgruppen, die es anzog, gerecht zu werden.

Nico Daleman

---

## F E S T I V A L

### Wien Modern 35

29. Oktober–30. November 2022, Wien

»Momente höchster Komplexität«, die »schlicht wunderschön sind«, versprach das Programmheft der 35. Auflage von Wien Modern. Über 90 Konzerte, Gespräche, Empfänge und Partys gab es in diesem Jahr zwischen dem 29. Oktober und 30. November, bei denen neue Musik von zahlreichen Ensembles und an den verschiedensten, manchmal auch ungewöhnlichen

Veranstaltungsorten erfahrbar wurden. Eine Auswahl zu treffen, fällt dann leicht, wenn man selbst nur eine Woche in der österreichischen Hauptstadt ist und so viel wie möglich mitnimmt.

Am 7. November im Musikverein geht es schwindelerregende drei Etagen in den Keller zum Black Page Orchestra, das unter der Leitung von Yalda Zamani Hommagen und ein Portraitkonzert für den anwesenden Mark Andre gibt. Dessen *Üg* eröffnet das Konzert, aber für die Akustik dieses Konzertorts ist es nicht geschrieben und so geht das leise Säuseln dieser Musik unter, noch bevor es die ersten Zuschauerreihen erreicht: Ganz und gar auf Intimität aus ist sogar der Gläserne Saal des Musikvereins noch nicht intim genug, um dem Meeresrauschen und den wispernden Stimmen vom Band ihren Raum zu geben. Wie so häufig bei Andre laboriert *Üg* an der Grenze zum Hörbaren – künstlerisch droht Andre aber mittlerweile, damit in die Selbstwiederholung abzudriften. Umso verwunderter reibt man sich die Ohren, wenn die Uraufführung von Svetlana Maraš unmittelbar folgendem Stück *Wigmaker* Andre portraitiert, indem es ein bloßer Abklatsch davon ist: Was bei Andre ein ewiges Geraune, ist bei Maraš eine schleichend langsame Klangdramaturgie von Naturgeräuschen hin zu einer plärrenden Maschinenmusik. Künstlerisch eigensinnig wird es erst mit der österreichischen Erstaufführung von Raphaël Cendos Klavierquartett namens *Berlin toccata* und Hugo Morales Murguías *Vortices generated in fluids such as air*, bei dem Trompeter mit Staubsaugermotoren in Rucksäcken rasselnde Atemgeräusche von sich geben, während sie gut einstudierte, ritualhafte Drehungen und Wendungen mit ihren Körpern und Instrumenten vollführen. Macht Fausto Romitellis *Professor Bad Trip Lesson III* durch seine Arbeit mit Atemgeräuschen viel Wind um nichts, endet der, bei dreieinhalb Stunden viel zu lange Abend, immerhin mit Bára Gísladóttirs *Music to accompany your sweet splatter dreams* – und hier findet das Black Page Orchestra ganz zu sich, wenn es nur so kracht und knallt.

Gleich am nächsten Tag geht es in den Wiener Prater weiter. Heraus tritt man in das Foyer des Planetariums, wo umrahmt von einem Diskursprogramm mit Vorträgen das Oratorium *Kabbala. Und es war in der Mitte der Nacht* des Komponisten René Clemencic aufgeführt wird, der Anfang 2022 verstorben ist. Nun sind Oratorien eigentlich vor der Kontrastfolie der Oper als Gattung zu verstehen, bei der die Zuhörenden im Geiste vervollständigen müssen, was ihnen mangels Bühne und dramatischer Aktion visuell fehlt. Clemencics 70-minütiges Werk, das immerhin schon 30 Jahre auf dem Buckel hat, wird aber mit astronomischen Projektionen gegeben, die aus dem großen Zeiss-Ei in der Mitte des Raumes an die Kuppel geworfen werden. Geht das Konzept auf? Clemencics Musik ist bei aller Liebe viel zu stumpfsinnig monoton auf Kabbala-Rezitationen ausgelegt und die angeblich eigens programmierte Videobegleitung entpuppt sich als Reinfall: Es wird die übliche Vorstellung des Planetariums abgespielt, Klang und Sprecherstimme sind ausgeschaltet, Clemencics Komposition verkommt zum Soundtrack – und dass okkultes Geheimwissen der Kabbala mit modernster Astrophysik zusammenfinden soll, bleibt ein Wunschtraum des Programmhefts.

Zur wirklichen Attraktion wird deshalb Sebastian Jobsts und Anna Reschs Produktion *Brauchen* mit dem ensemble[h]iatus. Urauffgeführt am 11. November im Reaktor besteht dieser »performative Konzertabend« aus Kompositionen von Carola Bauckholt, Marco Döttlinger, Peter Jakober und Alexander Martinz. Choreografiert von Thomas Hörl und Peter Kozek wird man schon beim Einlass in den Wiener Reaktor von Ensemblemitgliedern begrüßt, deren Kostüme BDSM-Elemente mit überspitzten Neuinterpretationen von südeuropäischen Trachten kombinieren. Alle drei Räume des Reaktors werden abwechselnd bespielt, die Ensemblemitglieder sitzen über den ganzen Veranstaltungsort verteilt. Mal wird man von koboldhaft verkleideten Schauspielern in einem Einkaufswagen unsanft Richtung Filmvorführung gedrängt, mal hört man die

Sopranistin Géraldine Keller, deren packende Stimme einen Kehlkopfesang anstimmt, bei dem man sich gleich in jene graue Vorzeit der Folklore zurückversetzt fühlt, die das Produktionsteam von Konektom hier heraufbeschwören will. Ob damit aber jene »gemeinschaftliche Hörerfahrung« erreicht, von der es im Programmheft heißt, sie umfasse »ebenso Kleidung, Geste und Attribute in Form eigens geformter Objekte«, bleibt fraglich.

Patrick Becker-Naydenov

## F E S T I V A L

### Klangwerkstatt

4.–13. November 2022, Berlin

Krieg gegen die Ukraine, Proteste im Iran, Klima- und Energiekrise... Das Jahr 2022 war besonders un schön. Und ausgerechnet in dieser Krisenzeit präsentierte die Klangwerkstatt Berlin – Festival für Neue Musik an zehn Novembertagen im Kunstquartier Bethanien in Berlin Kreuzberg ihre 32. Ausgabe mit dem Titel Schönheit. Auf den ersten Blick klingt das Festivalmotto ziemlich störend – mit der Etikettierung »Neue Musik« sogar provozierend. Aber mit so einer Reaktion hatte die Festival-Redaktion schon gerechnet. Sie macht es sprachlich und kuratorisch deutlich, dass das Festival mit diesem Motto »keine Weltflucht« vor aktuellen Problemen versucht, sondern genau das Gegenteil, »die Wahrnehmung dorthin auszurichten«. Das Editorial erklärt weiter: »Denn Schönheit und Wahrhaftigkeit bedingen einander«.

In der Tat erinnerte die Klangwerkstatt an vielen Stellen die Festivalbesucher\*innen an den Krieg in der Ukraine: Im Eröffnungskonzert gab es die Uraufführung von Helmut Oehrigs [*im'ferno*] (aus: MAPP) *Contrapasso I–V* (an: *Wladimir Putin/Sergej Lawrow*), dem Auftragswerk des Festivals, das auf Reden des russischen Präsidenten und Außenministers zur Kriegserklärung basiert. Und am zweiten und dritten Festivaltag erklang ein musikalisches

Gedenken an die Kriegsoffer, *Verstimme Dein Instrument deutlich* des Festivalleiters Stefan Streich. Darüber hinaus zeigte das Festival seine Solidarität mit der Ukraine, indem es dem Berliner Publikum die ukrainische zeitgenössische Musik vorstellte: Bei der »Tafelmusik«, der fünftägigen Konzertreihe mit Musik und Essen aus einem anderen Land wie etwa Südkorea oder Finnland, präsentierte das Duo Sonoro aus Kiew als Prolog zu den Landesporträts jeweils eine Komposition von ukrainischen Komponist\*innen.

Auch im Festival zu hören waren Werke, die verschiedene Fälle von Machtmissbrauch thematisieren: Niederschlagung der Solidarność-Bewegung in Polen bei Luigi Nonos *Quando stanno morendo. Diario polacco no.2*; NS-Konzentrationslager bei *The Sixth Commandment* von Elżbieta Sikora (das Konzert wurde in Positionen #132 rezensiert); und Massaker in Südkorea bei *Schwarzes Gras (Erinnerung an den Vorfall in Yeosu)* von Rainer Feldmann. In diesem Zusammenhang stehend, aber auf eine andere Weise, setzte das Konzert »Double View« den Faden fort, in dessen Zentrum das Auftragswerk *Janus* der in Berlin lebenden chinesischen Komponistin Ying Wang und das Klarinettenquartett ihres Vaters Xilin Wang standen. Hier hat das Konzertkonzept an sich – zumindest scheinbar – wenig mit Politik zu tun. Aber das verborgene Leitthema des Festivals Machtmissbrauch tauchte plötzlich auf, als der »chinesische Schostakowitsch« Xilin Wang im Gespräch mithilfe der Übersetzung seiner Tochter von seiner Erfahrung politischer Verfolgung erzählte und dabei seine Stimme immer emotionaler wurde.

Ein sehr gelungenes monografisches Konzert war »Man in the Box«, in dem das ensemble mosaik und der Percussionist Roberto Maqueda zwei Werke des spanischen Komponisten Manuel Rodríguez Valenzuela aufführten. In seinem multimedialen instrumentalen Theater *time. cage*, das 2021 bei der pandemiebedingten Onlineausgabe der Maerzmusik als Konzertfilm uraufgeführt wurde, wurde der Solo-Schlagzeuger in einem verschleierte kleinen Raum

mit vielen selbstgebauten Instrumenten isoliert. Was in diesem käfigartigen Raum passierte, konnte man nur passiv durch die in Echtzeit aufgenommenen – und später in verschiedenen Geschwindigkeiten wiedergegebenen – Videos auf Leinwand erfahren. Mit diesem Werk stellt der Komponist die Frage, ob »das menschliche Gehirn mit der Menge an Informationen und der Geschwindigkeit von digitalen Technologien umgehen« kann. So eine zeitgemäße Frage bezüglich neuer Technologien konnte man auch bei der humorvollen transhumanistischen »Elektroperette« *Digital Blood* von Annesley Black finden. Außerdem war das eher für ein Nebenprogramm erwartete Filmkonzert »On Screen – die lange Filmnacht« eine glückliche Überraschung der diesjährigen Ausgabe. Die durch ein Open-Call-Verfahren ausgewählten sieben Musikfilme, die meist in der Pandemie entstanden sind, zeigten eine neue Möglichkeit dieses Formats auf.

Auch das Programm für Kinder und Jugendliche bildete eine wichtige Säule des Festivals. Beispielsweise gestalteten das georg katzer ensemble Berlin und Marieke Rügert ein interaktives Kinderkonzert, in dem Eunhye Joos Stück *Rein ins Vergnügen!* mithilfe der musikalischen Darstellungen verschiedener Spielplatzgeräten wie Karussell und Schaukel verständlich erklärt wurde. Moderiert wurden die Konzerte bei der Klangwerkstatt nicht nur für das kleine Publikum. Bei vielen Konzerten übernahm die Musikjournalistin Leonie Reineke die Moderatorenrolle. Zwischendurch führte sie sehr informative und publikumsfreundliche Gespräche mit Musiker\*innen. Aber ein kleiner Störfaktor war, dass die Gespräche immer vor der Aufführung stattfanden und die (manchmal übertrieben) geäußerte Intention und Interpretation von Musiker\*innen nicht selten eine unpassende Erwartung aufbauen ließ.

Im Ganzen hielt die Klangwerkstatt eine sehr gute Balance zwischen der gesellschaftlichen Partizipation, der Vermittlung und der musikalischen Aktualität. Vor allem die Werkauswahl zeigte das breite Spektrum der Generationen und Positionen. Weniger verständlich war, dass

das auf den ersten Blick störende, genau deswegen publikumswirksame Festivalmotto ausschließlich im Editorial auf der Homepage und im Presstext verborgen stand. Trotz der mehrmaligen Konzertbesuche kam mir das Motto nirgendwo entgegen und es riet so oft ins Vergessen.

Moonsun Shin



TUNE

Standing on the Corner  
Lifetones & Charles Bullen  
Phew & Nina

 Haus der Kunst

24. & 25.2.23  
18. & 19.3.23  
21. & 22.4.23

# Berliner Festspiele

# MaerzMusik

**MaerzMusik**  
17.3. – 26.3.2023

Mit /With  
Michael Beil  
Laura Bowler  
Lucia Dlugoszewski  
Laure M. Hiendl  
Elaine Mitchener  
Mathias Spahlinger  
asamisimasa  
Ensemble Musikfabrik  
KNM Berlin  
Nadar Ensemble  
und vielen anderen /and many more

Gefördert von / Funded by



Die Beauftragte der Bundesregierung  
für Kultur und Medien

KULTURSTIFTUNG  
DES  
BUNDES

HAUPT  
STADT  
KULTUR  
FONDS

erst von siemens  
musikstiftung



Medienpartner / Media Partners

rbb/ **KULTUR**

**Deutschlandfunk**

**arte**

Dussmann  
das KulturKaufhaus

**MONOPOL**  
Magazin für Kunst und Leben

**Wall**

York  
Kinogruppe