

P-03/2023 10,50 €

136

POSITIONEN

Texte zur aktuellen Musik

Unglaublich
unabhängig

Cancel Culture SPECIAL Cancel Culture in der Ukraine SPECIAL Cancel Culture in der Ukraine

MUSIKFEST

BERLIN

Berliner
Festspiele

In Zusammenarbeit mit



Berliner
Philharmoniker

26.8. —————
18.9.2023

Jetzt
Tickets
sichern

Mit Werken von

George Benjamin
Unsuk Chin
Márton Illés
Elizabeth Ogonek
Donnacha Dennehy
Wolfgang von Schweinitz
Betty Olivero
Jörg Widmann

sowie Adès, Adolphe, Amman,
Filidei, Haddad, Hartmann, Kurtág,
Polevá, Varèse, Xenakis u. v. m.

Gefördert von



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

berlinerfestspiele.de

Medienpartner



OPER / \ KÖLN

FRANK PESCI

**THE
STRANGERS**

URAUFFÜHRUNG — 30. SEP. 2023

Gefördert im Rahmen von Fonds Neues Musiktheater

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



NRW KULTUR
SEKRETARIAT



Stadt Köln

GAMUT INC.'s

gamutinc.org

ZEROTH LAW

RIAS
KAMMER
CHOR

DAS
NULLTE
TAGE

DEUTSCHE
OPER BERLIN

TISCHLEREI

27.–29. SEP

LOGOS
ROBOTER
ORCHESTER

Gefördert durch

HAUPT
STADT
KULTUR
FONDS

gamut inc / MARION WÖRLE, MACIEJ SLEDZIECKI: Komposition & Inszenierung
mit URSINA LARDI, RUBEN RENEIS, TINGAN YING, LOGOS Roboter Orchester
und dem RIAS Kammerchor, RALF SOCHACZEWSKI: Chordirigat
FRANK WITZEL: Libretto, FUBBI KARLSSON: Licht, OLIVIA OYAMA: Klangregie uva

DEUTSCHE OPER BERLIN

FESTIVAL THEATER MUSIK TRABRENNBAHN KARLSHORST VOL. 4 WOZZECK

BERLIN

is not

Berlin

25. 26. 27. AUG

2023

TICKETS



Sch w a n k h a l l e

REM - Festival
6.-8.10. 2023
Schwankhalle

STROKES

Beatz v5.01
Bunte Truppe
Sebastien Borgo
Terry Ex & Han Bennink
Rudi Fischerlehner
Fritz Hauser
Alice Kemp
Kris Kuldkepp
Lésions Graves
Pony Says
Sentimentalist
u.v.a.

rem
rapid
ear
movement

REM - FESTIVAL
SCHWANKHALLE BREMEN
NEUE MUSIK

pognm
projektgruppe
neue musik

gefördert von:



MUSIKFONDS



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Karin und Uwe Hollweg | Stiftung

Der Senator für Kultur



Freie
Hansestadt
Bremen

Klangwerkstatt
Berlin
Festival für Neue Musik

KLANGWERKSTATT

10. bis 19. November 23

Kunstquartier Bethanien
Fahrbereitschaft Lichtenberg
www.klangwerkstatt-berlin.de



Moment der zeitgenössischen Musik
Neue Musik, Klangkunst, Musiktheater,
Echtzeitmusik, Improvisation und Diskurs
1.-30. September 2023

Eröffnung:
Zinc & Copper + Robyn Schulkowsky
1. Sept. 2023 | Kulturraum Zwingli-Kirche
field-notes.berlin/mdzm

Mit freundlicher Unterstützung von



EUROPÄISCHE UNION
Europäischer Fonds für
regionale Entwicklung



ultima oslo contemporary
music festival

14 - 23 September 2023

ultima.no

**Festival de musiques nouvelles
Philharmonie Luxembourg
16.-19.11.2023
rainydays.lu**

Das Festival rainy days bietet unter der künstlerischen Leitung von Catherine Kontz ein Kaleidoskop zum Thema «memory». Vier Tage neuer Musik, die eine Vielzahl an Ein- und Ausblicken in unterschiedlichen kompakten Formaten aneinanderreihen und sich ebenso an ein Expertenpublikum richten, wie an Neugierige, die sich einen ersten Eindruck von all dem verschaffen wollen, was gerade vorgeht in der weiten Welt musikalischer Schöpfung – ästhetisches Erleben für den Moment und Nahrung fürs Gedächtnis!

POSITIONEN 136

03/2023 Unglaublich unabhängig

- 8 **Impressum**
- 9 **Editorial**
-
- 11 **I UNGLAUBLICH UNABHÄNGIG**
- 12 **Rant: Beschwerden eines Redakteurs**
von Colin Lang
- 16 **Kompositionsratgeber im Test**
von Rosa Klee
- 32 **Musikkritik zwischen Product-Placement und innovativen Formaten**
von Fabian Czolbe
- 42 **Das nordische Modell oder die sozialdemokratische Zeitschriftenpolitik**
von Mats O. Svensson
- 52 **»Presse ist Presse« – Ein Gespräch über Lage von Kulturzeitschriften
mit DJV-Hauptgeschäftsführer Timo Conraths**
von Bastian Zimmermann
- 56 **Ein New Deal für den Musikjournalismus?**
Ein Runder Tisch zu Fragen der (Musik-)Kritik
von Dorte Lena Eilers
- 68 **Einige Bitten an Musikkritiker:innen**
von Kuba Krzewiński
- 72 **Replik auf Kuba Krzewiński**
von Rita Argauer
-
- 77 **II SPECIAL**
- Cancel Culture in der Ukraine**
von Luliia Bentia
-
- 93 **III POSITIONEN**
- Christian Wolff, Gisela Gronemeyer; Max Nyfellers Thesen; Skanas
Dienas, Lettland; Dries Tack & Mikel Urquiza; Georg Nussbaumer,
Berlin; Muzika Vilniui, Litauen; Moers Festival; Young Cage, Halberstadt;
Münchner Kammerorchester; African Music Days, München; DLW,
Köln; Ensemble New Babylon, Bremen; Kyiv Contemporary Music Days,
Berlin; Haus der Ungarischen Musik, Budapest; Alex Paxton; Mirela
Ivičević; Moritz Ostruschnjak, München; Kerstin Steeb & Team; Musik-
biennale Zagreb; Il Teorema di Pasolini, Berlin; Anestis Logothetis;
Spor Festival, Aarhus**

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

Redaktionelle Mitarbeit Rita Argauer

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

Anzeigen marketing@positionen.berlin

Creative Crowd Patrick Becker, Sebastian Hanusa, Katja Heldt, Patricia Hofmann, Irene Kletschke, Michael Rosen

Korrespondent*innen Nina Noeske (Hamburg), Nina Polaschegg (Wien), Monika Voithofer (Graz), Christoph Haffter (Lausanne/Genf), Monika Pasiecznik (Warschau), Heloisa Amaral (Brüssel), Sven Schlijper-Karssenbergh (Amsterdam), Tim Rutherford-Johnson (London), Anette Vandsø (Århus), Karolina Rugle (Zagreb), 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

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



radialsystem.de

radialsystem.de

Die Existenz von Kulturzeitschriften steht einmal wieder auf dem Prüfstand. Die Klage von Lettre International gegen Sinn und Form – wegen Wettbewerbsvorteil als an einer staatlichen Institution herausgegeben Zeitschrift –, die erstmal dazu führte, dass Sinn und Form nicht weiter herausgegeben werden durfte (jetzt doch wieder), hat aufschrecken lassen. Wieso gibt es keine staatliche Förderung von Kulturzeitschriften in Deutschland? Fast jedes an Deutschland grenzende Land hat eine. Dann fand im November letzten Jahres in Bonn und Berlin ein großangelegtes Symposium zur Zukunft der Kritik statt, Andreas Engström berichtete darüber im Heft #135. Besprochen wurde einiges, aber wenig Relevantes – zum Beispiel die aktuelle Rolle von Kritiker*innen in Deutschland, insbesondere wenn Zeitschriften kommerziell abhängig sind vom Anzeigenmarkt. Und es gibt viele Stimmen: Die einen sagen, Kritiken haben heute gar keine Relevanz mehr, und die anderen beschmieren Kritiker*innen mit Hundekot, weil sie scheinbar doch sehr relevant sind! Also, wo stehen wir – als Zeitschrift, als Autor*innen, als Künstler*innen?

Colin Lang eröffnet das Heft mit einem Rant auf Basis seiner Erfahrungen als Redakteur zweier wichtiger Kunstzeitschriften im deutschsprachigen Raum. Fabian Czolbe steigt dann ein mit den von Autor*innen unterschiedlich handgehabten diffusen Textformen zwischen Kritik und Katalogtexten. Wann wird etwas gefeared und wann kritisiert, wenn Autor*innen alle Jobs annehmen, um irgendwie damit zu überleben? Mats O. Svensson berichtet schließlich von der Fördersituation in den skandinavischen Ländern. Das Interview mit dem Geschäftsführer des Journalistenverbands Timo Conraths gibt hierzu noch die aktuellen Fakten für die Situation in Deutschland. Bevor es aber dann zum großen Runden Tisch der Redakteur*innen, Autor*innen und Verleger*innen kommt, schulen wir mit Rosa Klee den Geschmacksinn und das Urteilsvermögen im großen Vergleich von Kompositionsbüchern für Anfänger*innen. Wer wird Testsieger*in und führt die Autor*in zu ihrem neuen Hobby? Der Komponist Kuba Krzewiński veröffentlichte in Polen einen Brief an Kritiker*innen, eine Beschwerde über den Umgang mit Werken und Künstler*innen. Wir bringen den Text in deutscher Übersetzung und Rita Argauer reagiert darauf. Auch eine Replik auf die Malkünste eines Bob Ross sind die im Heft verteilten Arbeiten des Künstlers Georg Weißbach aus seiner Serie »The Joy Of Overpainting«, aus der er uns dankenswerter Weise elf Arbeiten zum Abdruck genehmigt hat. Und in den Positionen antwortet Anna Schürmer auf eine Kritik in der FAZ von Max Nyffeler.

Weiter findet sich im Special ein spannendes Essay mit tiefen Einblicken und Stimmen zur derzeitigen »Cancel Culture« in der Ukraine der Wissenschaftlerin Iuliia Bentia.

Wir wünschen viel Spaß und Anregung beim Lesen des neuen Hefts #136 und einen schönen Sommer

Bastian Zimmermann & Andreas Engström

**Unglaublich
unabhängig**



RANT!

Beschwerden eines Redakteurs

COLIN LANG

RANT!

Es ist kein Geheimnis, dass das Feld der Kritik als schriftstellerische Praxis – in der Kunst, der Musik, der Literatur und so weiter – heute trotz der bedeutungsschweren Allgegenwärtigkeit dieses Begriffs etwas in Verruf geraten ist. Die Gründe für den Stiefkindstatus der Kritik sind so vielfältig wie ihre Verflechtungen, wobei nicht zuletzt das Problem besteht, ein gemeinsames Konzept oder einen gemeinsamen Orientierungspunkt für die Praxis zu finden. Ein kurzer Streifzug durch die mit ihr assoziierten Namen, Preise und Lehraufträge könnte den Eindruck erwecken, die Kritik sei gesund und munter; und vielleicht ist sie das auch. Das Leben, oder das Nachleben der Kritik ist hier nicht mein Anliegen. Vielmehr geht es mir um eine kurze und alles in allem unzureichend oberflächliche Topologie der Kunstkritik – dem Kind der Familie, das ich am besten kenne – aus der Vogelperspektive, wenn Sie so wollen, die denjenigen, die sich zur kritischen Party eingeladen fühlen und froh sind, eine Eintrittskarte

ergattert zu haben, keinen bleibenden Schaden zufügen wird.

Es ist sicher richtig, sich zu fragen, was das ganze Trara gerade jetzt soll – wo brennt es? Nun, in den vergangenen Monaten hat es in Deutschland einen neuen und bis dahin völlig unvorstellbaren Rechtsstreit bezüglich der öffentlichen Förderung von textbasierter Kritik gegeben, den einige von uns – insbesondere Auswanderer wie ich, für die öffentliche Förderung eher ein Luftschloss als eine politische Realität ist – mit perverser Faszination beobachten: Eine unabhängige Zeitschrift hat eine andere vor Gericht gezerrt, weil es dieser gelungen sei, ein Schlupfloch bei der Finanzierung von Kritik in Druckform zu finden. Ich werde die Details hier nicht wiederholen, das wäre noch schlammiger als meine Topologie der Kritik, ich will nur sagen, dass dieser Fall vielen von uns eine Atempause verschafft hat; Zeit, über die Geschichte und die Rechtmäßigkeit der Weigerung des deutschen Staates nachzudenken,

Zeitschriften, Magazinen, generell allem Gedruckten irgendeine Form von finanzieller Unterstützung zukommen zu lassen. Und darin liegt zumindest eine der vielen Gefahren für die Kritik – in den klaffenden Schlund der privaten, kommerziellen Finanzierung gedrängt, sind ›Kritiker*innen‹ entweder sicher, weil sie nicht von ihrem Handwerk leben (z.B., weil sie einen Vollzeitjob in einem anderen Bereich haben), oder sie müssen sich völlig der Gnade der wenigen verbliebenen Printmedien (viele sind es nicht) ausliefern, um akzeptiert und veröffentlicht zu werden. Als ehemaliger Redakteur zweier solcher Zeitschriften (ich zögere, an dieser Stelle von Kritik zu sprechen, doch dazu später mehr) habe ich in den fast vier Jahren meiner Tätigkeit aus erster Hand erfahren, welche Angst jüngere Autor*innen davor haben, aus dem Kreis der Willigen ausgeschlossen zu werden, wenn sie in einer Rezension etwas verreißen.

Wohlgermerkt, nur negativ oder ›kritisch‹ zu sein, ist nicht unbedingt gleichbedeutend mit dem, was Kritik in der Praxis sein sollte, zumindest nicht für mich. Das ist eine zu eng gefasste Definition, die eher ein Symptom des Problems ist, als dass sie dessen Kern treffen würde. Aber die Realität von Autor*innen, die in Deutschland leben und arbeiten, wird durch diese Umstände beeinträchtigt, ganz zu schweigen von der Bezahlung, die kaum ausreicht, um die Gasrechnung zu begleichen, selbst wenn man es schafft, drei oder vier Texte pro Monat abzuliefern. Und mehr ist angesichts der Ausstellungszeiten, die bei privaten Galerien etwa einen Monat und bei größeren Institutionen drei bis sechs Monate dauern, auch nicht zu erwarten. Wir kratzen hier kaum an der Oberfläche, und schon ist das System der ›checks and balances‹ völlig aus dem Gleichgewicht geraten. Wäre eine öffentliche Finanzierung eine Lösung für diesen Missstand? Es gibt kein Allheilmittel, und ich würde auch nicht danach greifen (auch wenn ich kurzfristig in Versuchung geraten würde), aber es ist offensichtlich, dass die finanzielle Förderung vieler anderer

kultureller Praktiken in der BRD – experimentelles Theater, künstlerische Forschung, Räume für die Bewahrung veralteter Technologie – dazu geführt hat, dass diese nicht auf dieselbe Weise existenziell bedroht sind, was allerdings nicht bedeutet, dass es ihnen wirklich gut ginge.



Ich will mir nicht anmaßen, den Bürokrat*innen hinter den Kulissen zu sagen, was sie tun sollten, aber ich fühle mich einigermaßen qualifiziert, um über die Qualität und die Art der Kunstkritik zu sprechen, die in Deutschland veröffentlicht wird, wozu auch immer das gut sein mag. Nennen Sie es, wie Sie wollen, aber in jeder Praxis – Dokumentarfilm, Memoiren, TikTok – gibt es einen Bereich, in dem Dinge produziert und konsumiert werden. Die Kritik kann für ein gesundes Bewusstsein für die Grenzen dieser Bereiche sorgen, und damit auch für die ihnen innewohnenden Limitationen. Dass sich Leute, die für ein Feuilleton schreiben, als Kritiker*innen bezeichnen können, ist sicherlich eine neuere, wenn auch amnestische Entwicklung, ebenso wie die Tatsache, dass man seinen Namen und seine Texte einem Komitee vorschlägt, um einen Kunstkritikpreis zu erhalten. Es gibt eigentlich nur fünf Stellen, an denen man nach veröffentlichten Kritiken suchen kann. Ist es zu viel verlangt, dass ein Komitee diese kennt? Aber ich schweife ab.

Die Kritik – zumindest in der Form, wie sie sich in jüngster Zeit auf dem Gebiet des Schreibens über Kunst entwickelt haben könnte – begann im Streit mit dem Feuilleton und wetzte ihre Zähne am Belletrismus einer schriftstellerischen Praxis, die sich durch eine tief verwurzelte Überzeugung von und einem Vertrauen in das Erfahrbare auszeichnet. Das klingt nach einer etwas defensiven Haltung; ganz im Gegenteil, was das feuilletoneske Schreiben nicht berücksichtigt hat, war die formale Komplexität und die Intelligenz der Werke, mit denen es

sich beschäftigte, da es sich auf den Wohlklang seiner Prosa und die Angemessenheit seiner Gefühle verließ. Im westeuropäischen Kontext ist es meines Erachtens kein Zufall, dass die materialistische Erforschung der unsichtbaren Kräfte des Industrialismus fast zeitgleich mit einer Form der Kritik aufkam, deren Analyse sich auf Systeme – wie den Kunstmarkt – und die Dinge, die zu ihnen gehören (sprich: Kunst), konzentrierte. Natürlich werden diese Kategorien einem Gebiet nicht gerecht, das im Moment wässrig und vage ist, aber ich wollte diese kleine historische Tatsache einfügen, um wenigstens für einen kurzen Moment die Frage in den Raum zu stellen, wen oder was die Leute eine Kritiker*in oder eine Kritik nennen, wenn sie diese viel geschmähten Begriffe verwenden. Man könnte die jüngsten Symposien erwähnen, auf denen mit solchen Begriffen mit so viel A-Kritikalität und historisch blinden Flecken um sich geworfen wurde, wie man sich nur vorstellen kann, wobei das bloße ›Schreiben über Kunst‹ als gegeben hingenommen wurde, eine Unternehmung, die es sich zwischen den Dingen bequem gemacht hat, die innerhalb eines Gebiets namens Kunst von denkenden Individuen produziert werden.

Ein flüchtiger Vergleich der von kommerziellen Galerien produzierten und beworbenen Ausstellungstexte mit denen, die in vermeintlich ›unabhängigen‹ Kunstpublikationen veröffentlicht werden, zeigt, dass es nicht nur keine nennenswerten qualitativen Unterschiede gibt, sondern dass die Autor*innen und die Inhalte dieser Texte oft ein und dieselben sind. Mit Ersterem habe ich auch kein Problem. Menschen müssen ihren Lebensunterhalt verdienen, aber hier stellt sich die Frage nach der öffentlichen Finanzierung unabhängiger Kritik quasi in Großbuchstaben. Zeitschriften sind fast vollständig auf Werbung angewiesen, um ihre Kosten zu decken, und keine noch so zahlungskräftige Institution oder Galerie wird Geld in eine Publikation stecken, die für gewöhnlich nicht über ihre Ausstellungen berichtet. Oberflächlich

betrachtet würden die meisten der hinter den Kulissen Tätigen solche Behauptungen abstreiten oder auf die eine oder andere Weise relativieren, aber es ist eine fast universelle Tatsache: Es gibt keine unabhängige Kunstpublikation, zumindest nicht in dem Sinn, in dem die deutsche Regierung den Begriff benutzt, um die fehlende finanzielle Förderung des Schreibens über Kunst und Kultur zu rechtfertigen. Es ist wie eine einfache mathematische Formel. Wenn die Umkehrung eines gegebenen Axioms wahr ist, dann hat man seinen Beweis. Wenn es also wirklich kein unabhängiges Schreiben gibt, das frei von Einfluss nehmenden Kräften ist, dann beruht die Entscheidung der Regierung, sich aus dem Spiel herauszuhalten, auf einer Unwahrheit.

Das hat natürlich Auswirkungen auf die Praxis der Kritik, die in dieser Realität leben muss und die, wie ich meine, durch sie noch weiter erschwert wird. Ich bin sicher, dass viele auf Buchprojekte, Kataloge und andere gedruckte Ephemera verweisen werden, die als Teil eines größeren Vorhabens staatlich gefördert wurden, aber da ich sowohl im akademischen Bereich als auch in der Zeitschriftenbranche publiziert habe, weiß ich, dass es einen eklatanten Unterschied gibt: die Geschwindigkeit. Die Zeit und die Koordination, die für das Erscheinen eines Buches oder eines Sammelbandes erforderlich sind, bedeuten, dass alle Argumente, Ideen, Vorschläge, Analysen, die zu ihrer letztendlichen Form beigetragen haben, so alt sind, dass es zwischen ihnen und ihren Gegenständen keine kritische Spannung mehr gibt – dieses Schiff ist abgefahren. Für viele in der universitären Welt bedeutet dies, dass die Billigung und Überprüfung der Argumentation und der Grundlagen einer Arbeit durch Fachkolleg*innen deren wissenschaftliche Absicherung garantiert. Wie die Feuilletons des 19. Jahrhunderts steht auch die Kritik im Widerspruch zu solchen Sicherheitsmaßnahmen, da sie ohne die übliche referenzielle Verankerung und institutionelle Unterstützung geschrieben und produziert wird. Eine der

Zeitschriften, die ich herausgegeben habe, ging sogar so weit, keine Fußnoten abzudrucken – nie und nimmer!

Derzeit wird so viel über die Übernahme von Marketing- und Publikationsabteilungen durch ChatGPT gejammert, dass die aktuelle Diskussion Gefahr läuft, darüber zu vergessen, unter welchem Druck das Schreiben über Kunst oder Musik oder etwas anderes heute steht. Dennoch, und sei es nur, um ein paar warnende Worte über die Begründung zu sagen, mit der die deutsche Regierung die staatliche Förderung von Kritik ablehnt, spielt es eine Rolle, dass diese Gründe so wässrig sind wie das Feld der Kritik heute. Sind die Autor*innen in Deutschland heute fester davon überzeugt, dass sie nicht von Interessen beeinflusst werden, die ihre Meinungsfreiheit beeinträchtigen könnten? Ich weiß es nicht, lautet die kurze Antwort, aber nachdem ich eng mit jungen Autor*innen zusammengearbeitet habe, kann ich sagen, dass ich nicht ein einziges Mal Äußerungen zu dieser Frage gehört habe, weder dafür noch dagegen. Sie waren zu sehr damit beschäftigt, den nächsten Auftrag zu bekommen und für den aktuellen Auftrag bezahlt zu werden.



Viele von uns, die wir in diesem Bereich arbeiten, empfinden es als eine enorme Freiheit, sich nicht einer bestimmten Schule oder Ideologie anschließen zu müssen, wenn es darum geht, über Kunst zu schreiben. Aber die Zeit, die erforderlich ist, um wirklich zu schauen und zu denken und etwas zu formulieren, das der Komplexität dessen, mit dem wir uns beschäftigen, angemessen ist, hat sich parallel zu unserer Befreiung von den großen Erzählungen und dominierenden Stimmen entwickelt. Trotz der Befürchtungen, die viele hegten, als klar wurde, dass die ›Geschmacksmacher‹ organisch aus einem heimtückischen Markt erwachsen sind und nicht umgekehrt, kann niemand, der bei Verstand ist, behaupten, die Kunst habe dasselbe

Schicksal erlitten. Zumindest nicht diejenigen, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, die Dinge, die heute produziert und aufgeführt werden, zu betrachten und ernst zu nehmen. Die eigentliche Frage ist doch: Warum ist das Schreiben nicht auf Augenhöhe mit der Kunst?

Eine Bewertung eines solchen Zustands ruft zwangsläufig alte Gespenster auf den Plan (und dabei waren wir doch so glücklich darüber, dass wir sie losgeworden waren), und wenn es die kritische Urteilsfähigkeit nicht gäbe, müsste man, denke ich, den gesamten Bereich wohl oder übel anders nennen. Dass die Kritik heute oft ein Nebenprodukt anderer Systeme ist – der Pressemitteilung, der Marketingabteilungen, der Werbung, des Hypes usw. –, die nur noch wenig oder gar keine Ähnlichkeit mit den Kräften von früher haben, bedeutet an sich noch nicht das Ende der Kritik oder das, was Bruno Latour in seinem Buch *Why Critique Has Run Out of Steam* feierte. Wenn er damit heiße Luft meinte, dann OK, gut, dass wir sie los sind. Die Qualität und die Art des kritischen Schreibens sind nur ein Thema – ein Thema, das ich nur zu gut kenne, aber die größere Frage der eher willkürlichen und totalitären Weigerung, wunderbare kleine Publikationen zu finanzieren, die ihren Autor*innen ein wenig Schutz vor den Launen des Marktes bieten können, ist es sicherlich wert, überdacht zu werden, ohne dass man dafür unbedingt seine Kolleg*innen vor Gericht zerrren müsste. Niemand, der bei klarem Verstand ist, wird behaupten, Kritik sei heute eine ideologische Angelegenheit oder sichere gar den Lebensunterhalt, während die Bereiche, die subventioniert werden – vor allem die Kunst und die künstlerische Forschung – ebenso anfällig für die Erosion des Urteilsvermögens, der Zeit und des sorgfältigen Nachdenkens sind. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Colin Lang ist ein unabhängiger Wissenschaftler, Kritiker und Autor in Berlin. Außerdem war er Redakteur bei Texte zur Kunst und dem Spike Art Magazine.

Kompositionsratgeber im Test

Qualitätsbewusst zum nötigen Handwerkszeug

ROSA KLEE

Komponieren – wie geht das eigentlich? Ich frage für eine Freundin. Sie traut sich immer wieder nicht, zu schreiben, oder muss sich schrecklich überwinden, ihre Musik zu zeigen, hat immer wieder das Gefühl, dass ihr irgendetwas fehlt. Das »nötige Handwerkszeug«, ein theoretisches Wissen, ein Einblick in Geheimnisse – etwas, das sie vielleicht mit einem entsprechenden Studium hätte (das eventuell den fehlenden Penis ausgleichen könnte). Das hat sie aber nicht, und deshalb denkt sie, sie sollte wohl besser die (musikalische) Klappe halten. Mich macht das traurig und wütend.

Mythos Handwerk: Konservierungsstoffe können Allergien auslösen

Ihr Gefühl ist nicht nur ein individuelles, sondern es wird systematisch erzeugt und aufrechterhalten. Solcherlei Intransparenz führt ja zu für die Angekommenen durchaus vorteilhaften Ausschlüssen. Wer richtig, oder gut, oder von den wichtigen Leuten ernstgenommen, komponieren will, muss erstmal ein ominöses Handwerk beherrschen, von dem gar nicht klar ist, was alles dazugehört – und dann muss noch irgendeine Originalität obendrauf. Was sind denn die Kriterien, und wer bestimmt (über) sie?

Ein Konzert: Zeitgenössische Hochkultur, da ist das Werk eines Komponisten (meist ein männliches Genie), und es bleibt im Nebel (oder vage im Programmheft), wie der Komponist oder sein Werk eigentlich entstanden sind. Es fällt gar nicht auf, *dass* sie überhaupt geworden/gemacht sind. Wir wissen, dass wir alle geboren und umsorgt werden müssen, bevor wir Musik machen oder ausdenken können. Auch als Erwachsene müssen wir für uns sorgen (lassen), unsere Grundbedürfnisse müssen erfüllt werden, damit wir überhaupt musizieren und komponieren können. All das findet in bestimmten gesellschaftlichen Verhältnissen statt, von denen wir abhängen, und deren Teil wir sind – auch mit unserer Musik(-theorie und -praxis). So weit, so klar. Aber dann sitzen wir wieder im Konzert und es scheint: Diese Vorstellung vom – nun manchmal auch ausnahmsweise weiblichen – Genie, das völlig unabhängig von allem und allen sich eine Musik ausdenkt, sich selbst seine Regeln setzt, ist doch recht haltbar. Das hat bestimmt gar nichts mit patriarchalen Strukturen zu tun.

Ich frage also: Liebe Zeit-Genoss*innen, wie habt ihr denn komponieren gelernt? Wonach richtet ihr euch dabei? Was soll ich dafür lernen? Was macht eine Musik gut oder schlecht, interessant oder langweilig? Gibt

Liebe Zeit-Genoss*innen, wie habt ihr denn
komponieren gelernt? Wonach richtet ihr euch dabei?
Was soll ich dafür lernen?

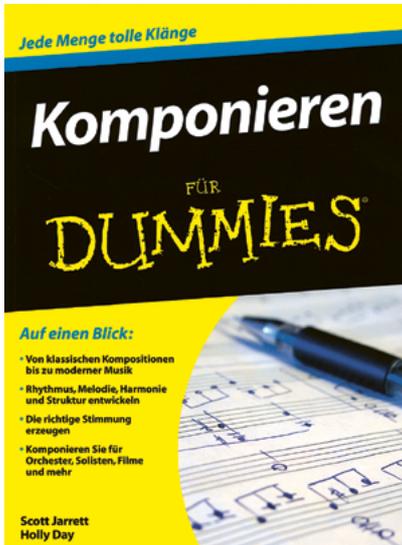
es da Regeln, und wo stehen sie? Oder sind für uns inzwischen alle Regeln passé? Woran haltet ihr euch dann, wenn ihr Entscheidungen trefft?

Meine Freundin hat schon oft gehört, sie solle doch »einfach machen« und nicht bewerten. Aber: Es *werden* ja Dinge als gut oder schlecht bewertet, gerade aus Machtpositionen heraus. Und ich frage herrschaftskritisch nach den Kriterien dafür, die selten expliziert werden – damit wir sie diskutieren können.

Da es für ›richtige‹ Komponist*innen im deutschsprachigen Raum kein Buch übers Komponieren, sondern nur Spezialbücher über Teilbereiche (Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Instrumentation, ...) zu geben scheint, lese ich Ratgeber für ›Laien‹, ›Amateure‹ (a.k.a. Leute, die Musik lieben) und für ›Dummies‹ wie meine Freundin und mich.

Ich teste drei verschiedene Bücher. Wie beantworten sie die Fragen: Wie soll ich komponieren? Wie nicht? Und warum (nicht)? Welche Aussagen treffen sie implizit darüber, was Komponieren überhaupt bedeutet, und welchen Sinn und Zweck es hat? Was verstehen diese Bücher unter Handwerk oder Qualität? Können sie meiner Freundin helfen?

Die drei Ratgeber – der erste Augenschein



Komponieren für Dummies

Scott Jarrett / Holly Day: »Komponieren für Dummies« (Weinheim 2023: Wiley-VCH GmbH, 2. Auflage (1. Auflage 2013)) Deutsche Übersetzung des engl. Originals: Oliver Fehn, 330 S., 22 €

Schwarz-weiß-gelb-blau ruft der Buchrücken: »Komponieren Sie Ihre eigene Musik – von der sanften Ballade zur epischen Filmmusik. Verwandeln Sie die kleine Melodie in Ihrem Kopf in eine große Inszenierung!« und vorn: »Stilrichtungen von klassisch bis atonal.« Das klingt doch vielversprechend. Bei mir springen jetzt schon die in meiner Klassik-Kinder-Karriere lange eingeübten Abwertungen von ›Unterhaltung‹ und ›Pop‹ an. Effektheischend-marktschreierischer Schund! In so einem Buch wird Musik doch nicht ernst genommen. Dazu denke ich »Adorno says No«. (Nachhall eines schönen Vortragstitels von Svenja Reiner, Hamburg 2018). Aber es geht ja jetzt nicht darum, was er

sagt, sondern um meine Freundin, und so will ich nicht ihn befragen, wie man (nicht) komponieren soll. Was sagt ein aktuell vielgelesenes Buch dazu?

»Wer bisher immer glaubte, das Komponieren und Schreiben von Songs sei ein Mysterium, etwas nur für große Eingeweihte, der wird hier eines Besseren belehrt.« (23). »Entdecken Sie die Tools, die Komponisten nutzen, um ihre Meisterwerke zu schaffen« (30). Toll! Dieses Buch wird meine Fragen beantworten. Es ist geschrieben »für die verschiedenen Arten aufstrebender Komponisten« (24), also Männer, dafür aber verschiedenste Männer. Vermutlich liegt es an der Übersetzung – mit »composers« waren bestimmt alle gemeint.

»Das Komponieren von Musik ist eine magische, mystische, geheimnisvolle Sache – und dennoch beruht es auf erstaunlich einfachen Prinzipien« (27), die das Buch vermitteln will. Der mystische Rest ist »jenes Stück Einzigartigkeit, das Sie selbst beitragen« (32).

Vorausgesetzt wird etwas Ahnung vom Notenlesen, das Wissen, was z.B. ein Akkord ist, Grundlagen zu Tonlängen, Taktarten usw. Dieses Wissen bzw. die musikalische Werkzeugkiste soll durch das Buch erweitern, »wer als Musiker nicht ewig auf Heimwerkerniveau stehen bleiben möchte« (37). Was ist denn gegen Heimwerker einzuwenden? Vielleicht, dass sie mit ihrer Arbeit kein Geld verdienen? Das Buch richtet sich auch an Leute, die das Komponieren zum Beruf machen wollen und berät ausführlich zu den vorhandenen Möglichkeiten.

Es ist eher als Nachschlagewerk gedacht, es sei nicht nötig, alles durchzu»ackern« (vgl. 24f.). Vorn gibt es heraustrennbare »Schummelseiten« mit Quintenzirkel, Modi, Regeln beim Transponieren etc., hinten einen ausführlichen Anhang und ein Glossar.

Immer wieder versucht das Buch zu ermutigen, zu ermächtigen und Ängste zu nehmen durch Kommentare wie »Seien Sie Ihr eigener Lehrer« (34) oder den Hinweis, man bekäme ja hier schließlich keine Noten (haha).

Allerdings die finale Liste der Top Ten-Komponisten, die man kennen sollte, besteht aus zehn Männern – vielleicht lag es also doch nicht nur am Übersetzer, dass das Buch eigentlich nicht an meine Freundin und mich gerichtet ist.



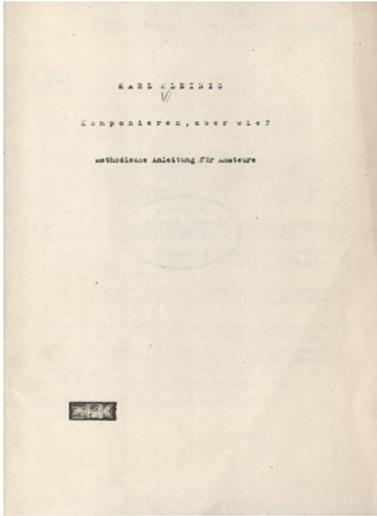
Wege zum Komponieren

Diether de la Motte »Wege zum Komponieren. Ermutigung und Hilfestellung« (Kassel: 1996, Bärenreiter-Verlag), 127 S., 26 €, gebraucht ab 12 €

»Wirklich komponieren kann scheinbar nur, wer das 5 Jahre studiert« (9), aber auch de la Motte möchte alle dazu ermutigen, sich komponierend auszuprobieren. »Bleibt [sonst] nicht manche Begabung und Schaffenslust unentdeckt, ja verschüttet? Denn es stehen doch gerade vor dem Sensiblen die Meisterwerke in ihrer Vollkommenheit in abweisender Größe! Wie traut sich da der junge Mensch [...], der musizierende, aber in musikfernen Berufen stehende, der aus dem Arbeitsleben Entlassene?« (Vorwort, 7) All jene möchte er animieren; und ein Animateur ist er wirklich. Notenlesen oder Vorkenntnisse in Musiktheorie

sind nicht nötig (15), ein Instrument zu spielen auch nicht. Laut Buchrücken ist dieses Buch geschrieben »für Schüler ab der 10. Klasse, aber auch für Studenten, Lehrer und erwachsene Laien« – also wieder für Männer. Immerhin ist in den Beispielen auch von einer fiktiven komponierenden Klara die Rede.

De la Motte will ein Kollege sein, nicht »(Unter-)Richter«. Er erfindet lieber Aufgaben und Spiele, als Bach-Musikbeispiele zu präsentieren. Sie sollen die Vorstellungskraft fördern, die Fantasie entwickeln und verfeinern. Vieles davon soll »mit Freunden« ausprobiert bzw. aufgeführt werden. Das ist schön, aber ich frage mich schon, wer von den Schüler*innen und Laien solche Freund*innen hat oder wo die herkommen sollen. Scheinbar sind seine Zielgruppe Leute, die keinen ökonomischen Zwängen ausgesetzt sind und deshalb Zeit und Raum haben, einfach mit Musik zu spielen, und die außerdem mit Leuten befreundet sind, denen es ähnlich geht. Traumhaft!



Komponieren, aber wie?

Karl Kleinig »Komponieren, aber wie? Methodische Anleitung für Amateure« (Leipzig: 1977 Zentralhaus für Kulturarbeit (ZFK)), 101 S., Preis 2,25 M, vergriffen

Im Vorwort von Helmut Grimmer heißt es: »Mit der vorliegenden methodischen Anleitung [...] kommen wir einem vielfältigen Wunsch unserer Zirkel komponierender Werktätiger¹, vor allem aber der Einzelschaffenden, nach«. Es richtet sich also an Arbeiter (nur männliche?), darunter welche, die bereits komponieren und sich darüber austauschen. Die ausführliche »Broschüre« soll als Leitfaden dienen, der Anregungen und Hilfe für das Überprüfen der eigenen künstlerischen Arbeit bieten.

Es geht hier vor allem um »vokale Genres«, was auch der Erfahrung entspräche, »daß diese am häufigsten von komponierenden Werktätigen geschaffen werden« (3f.). Die Musikbeispiele sind überwiegend Volkslieder²,

oft mit Verweis auf das Jugend-Liederbuch »LSK« (Leben/Singen/Kämpfen) oder Lieder der Singclubs. Vereinzelt kommen außerdem Bach, Mozart, Beethoven (etwas häufiger), Robert Schumann, Schubert, Eisler und Bartók vor. Bei den untersuchten »Beispiele[n] aus dem Schaffen komponierender Werktätiger« (60ff.), »ausgehend von Liedern komponierender Kinder«, kommen endlich einmal Komponistinnen vor, nämlich die 13-jährige Gabriele Groll³ und Simone Friebe.

Qualitätsunterschiede in der Sinnfrage

Im Testfeld zeigen sich ganz verschiedene Antworten auf die Frage, warum oder wozu mensch komponieren sollte. Es ist anzunehmen, dass die Kriterien für »gute« und »schlechte« Kompositionen damit verbunden sein werden, ob dieser Zweck erfüllt wurde oder nicht. Darum frage ich hier zunächst, warum es den einzelnen Autor*innen beim Komponieren eigentlich geht.

Komponieren für Dummies (2013/2023)

Das Buch verspricht, ich könnte lernen, mit Tonarten und Akkorden die »gewünschte Stimmung [zu] erzeugen« (Buchrücken), durch Musik eigene Gefühle zu transportieren oder zu vermitteln (23). »Beim Komponieren von Musik geht es um Selbstaussdruck« (36). Zudem gebe es »kaum etwas Befriedigenderes« als zu komponieren (23). »Wichtig ist, dass Sie immer entspannt bleiben und Ihren Spaß nicht verlieren – denn Musik hören, Musik spielen, Musik komponieren, all das gehört zu den genüsslichsten

1 Mehr Infos zu diesen Zirkeln z.B. hier: mugo.hfmt-hamburg.de/de/topics/bitterfelder-weg

2 Der Autor widerspricht der Abgrenzung »Volkslied« vs. »Kunstlied«. Im Kapitel zum »Begleiteten Sololied« heißt es: »Im Unterschied zum Volkslied wird das Sololied oft als Kunstlied bezeichnet. Wir schließen uns dieser Gegenüberstellung nicht an. Einerseits wird dem Volkslied damit Unrecht getan. Wir haben den künstlerischen Wert des Volksliedes kennengelernt [...] Andererseits ist auch das Kunstlied dem Volke verbunden. Es enthält sein Denken, Wollen und Fühlen und erschließt in seiner Seele Werte des Lebens.« (82)

3 Ist es die spätere Dozentin an der Musikhochschule Rostock?

Erfahrungen, die man im Leben machen kann.« (27). Es geht also um Spaß und Genuss für die komponierende Person.

Weiterhin könne in einer Komposition eine neue Welt erschaffen werden, »eine interessantere, einzigartigere Welt, die Ihnen seelisch näher ist als die Welt, in der Sie leben, es jemals sein könnte« (32). Komposition also als Weltflucht, als Fantasie-Zufluchtsort.

Sehr weltlich wiederum ist ein anderer Zweck des Komponierens: nämlich den Lebensunterhalt zu sichern. Das Kapitel »Kommerzielle Musik komponieren« beschäftigt sich mit Möglichkeiten des Geldverdienens mit Musik für Film, Videospiele, Fernsehen/Radio, Orchester. Während das Sprechen über Geld in hochkulturellen Kreisen umgangen wird, als wäre es etwas Anrühiges, mit dem man sich lieber nicht beschmutzen

Zweck des Komponierens sind hier also zwei für
die Hochkultur schmutzige Sachen: Geldverdienen
und Selbst-Befriedigung.

will, stellen hier die Autor*innen fest: »Seien wir ehrlich: Von irgendetwas leben muss jeder. Gut, wenn die Welt gerecht wäre, würde sich vermutlich jeder talentierte Musiker mit dem Komponieren schöner Songs und Walzer eine goldene Nase verdienen. Aber diese Welt kann erschreckend ungerecht sein.« (221) Darum will das Buch Künstler*innen helfen, die sich häufig schlecht verkaufen könnten. »Die persönliche und emotionale Befriedigung, die man verspürt, wenn man für ein Sinfonieorchester komponieren darf, ist kaum zu toppen. Die kreative Freiheit, nicht den Erfordernissen einer Filmszene oder den Ansprüchen eines Werbechefs folgen zu müssen, ist berauschend. [...] Die meisten von uns träumen von der Unsterblichkeit, die eine unvergessliche Komposition uns beschenken kann«, doch: »Mit neuen Kompositionen Geld zu verdienen, ist eine Seltenheit.« (227)

Zweck des Komponierens sind hier also zwei für die Hochkultur schmutzige Sachen: Geldverdienen und Selbst-Befriedigung.

Wege zum Komponieren (1996)

Hier finden sich Aussagen über Sinn und Zweck des Komponierens nur zwischen den Zeilen. Vielleicht so: Wir sollen komponieren, damit alle »Begabung« und »Schaffenslust« sich in der Welt zeigen kann (7). Wie ich de la Motte lese, versteht er kompositorisches Handeln auch als gesellschaftliches und utopisches. »Vielleicht darf man ja im Land Übermorgen den Takt wechseln!« (24). Sozusagen: Wir finden neue Möglichkeiten, damit die Welt weniger langweilig ist. Musik machen und Komponieren sind hier das Ein- und Aus-Üben antiautoritärer Praxis.

Wahrscheinlich würde der Autor auf die »Warum komponieren«-Frage einfach nur schelmisch zurückfragen: »Warum nicht?«

Komponieren, aber wie? (1977)

Aus Sicht des »Zentralhaus für Kultur« der DDR hat das Komponieren hingegen klarere Ziele: »Gemessen an anderen Gebieten des künstlerischen Volksschaffens sind die komponierenden Werktätigen in der DDR zwar ein relativ kleiner Kreis, dennoch ist ihr Wirken für die eigene Persönlichkeitsbildung wichtig und trägt auch durch die geschaffenen Kompositionen zur Bereicherung des kulturellen Alltags bei.«⁴ (Vorwort) Der Zweck ist also sowohl ein individueller (Persönlichkeitsbildung) als auch ein kollektiver, gesellschaftlicher, (staats)politischer.

Schon am Anfang der Broschüre wird klargestellt, dass es hier nicht um ausführliche Musiklehre oder historische Einordnungen geht. »Vielmehr steht an erster Stelle der Wert und die Bedeutung der menschlichen Aussage, die sich uns musikalisch mitteilt«, und das Ergründen dessen, »mit welchen kompositorischen Mitteln die jeweilige Aussage gestaltet worden ist« (3). Am Beispiel Beethovens stellt Kleinig fest: »In der künstlerischen Meisterschaft sind kompositionstechnische Form und humanistischer Inhalt eins.« Dennoch wird die Hierarchie klar: Im Zweifel soll sich die musikalische Form nach dem »menschlichen« Inhalt (Was *ist* das denn?) richten, nicht umgekehrt. Gefordert ist eine Unterordnung der Musik unter die politisch, gesellschaftlich, »menschlich« wichtige Mitteilung⁵, es ist eine Absage an die »autonome« Kunst. Das Komponieren von Musik soll möglichst treffend und mit »starker Wirkung« (8) die Aussage zum Ausdruck bringen, um die es eigentlich geht.

4 Zur Erfüllung dieser Ziele gebe es seit Jahren zwei Fördermaßnahmen: einerseits »ein Lektorat, das die eingesandten Arbeiten von Amateurkomponisten beurteilt und schriftliche Hinweise zur Verbesserung gibt« sowie andererseits »jährlich durchgeführte Werkstatt-Tage, zusammen mit schreibenden Arbeitern, um das Liedschaffen der Amateure zu stimulieren. Die vorliegende Broschüre faßt den Wissensstoff zusammen, der in den individuellen Lektoraten und während der Werkstattwochen teilweise vermittelt wurde.« (Vorwort)

5 Ein Beispiel für eine solche geglückte musikalische Mitteilung finden wir im Kommentar zu einem Lied: »Im ganzen bewirkt das Lied eine überzeugende Vereinigung des zarten Liebesgefühls mit dem harten Willen, die Heimat zu schützen.« (8) – Oh My Dog.

Verschiedene Kriterien für gutes Handwerk

Komponieren für Dummies (2023)

Vorrangig sollen hier ja Gefühle dargestellt oder übermittelt werden. »Richtige und falsche Antworten gibt es [dafür] nicht. [...] Im Allgemeinen jedoch ist die Wirkung [von] Stimmungen auf Ihre Körperfunktionen recht allgemeingültig« (53), und so lässt sich eben auch lernen, wie eine kleine Melodie »episch«, »mitreißend« oder eine »große Inszenierung« (Buchrücken) wird, oder wie man eine »bombastische Orchesternummer« (25) daraus macht. Eine Komposition soll die Hörer*innen also beeindrucken und bei der Stange halten, sie interessieren, sie ansprechen, ihre Aufmerksamkeit erringen: »Wenn ein Musikstück fertig vorgetragen ist und selbst das letzte Echo verklungen ist – dann ist es weg! [...] und falls Ihre Zuhörer nicht achtgeben, werden sie es verpassen. Ihr Job ist es, dafür zu sorgen, dass sie achtgeben.« (31)

Im Kapitel »Das notwendige Handwerkszeug« heißt es: »Ebenso wie Elektriker, Klempner und Schreiner brauchen auch Musiker einen Werkzeugkasten mit genau dem richtigen Handwerkszeug.« Endlich sagt's mal jemand, was das eigentlich ist! Also:

- ✓ Bleistift/Papier oder Tablet
- ✓ »Vorführkunst« (ein gewisses Spielvermögen)
- ✓ Software (Finale, Sibelius, Logic Pro, Cubase, Ableton, Pro Tools)
- ✓ »Einigermaßen gut trainierte Ohren«
- ✓ »Kenntnisse in Musiktheorie« – als gemeinsame Sprache, damit man »anderen seine musikalischen Ideen auch übermitteln kann« (43)
- ✓ »Raum, Zeit und Ideen«
- ✓ »Mentalität eines Hamsters« – alles aufbewahren/speichern

Dazu kommen noch viele weitere zum Komponieren wichtige Fähigkeiten, wie die zur Selbstmotivation (23).

Es wird empfohlen, musikalische Regeln und Formen zu kennen, weil Grenzen zur Freiheit beitragen können (27). Neben der »Standard«-Musiktheorie gibt es auch Anregungen zum Komponieren »mit leeren Händen« (137ff.) – mit Gesten oder Aktionsformen (Gewicht, Zeit, Fluss, Raum, Atem, ...). »Erlernen Sie so viele Kompositionsstile und -techniken wie möglich, und versuchen Sie intuitiv zu erfassen, wie und wann Sie sie einsetzen sollten.« Denn in jeder Regel »steckt eine Prise Weisheit, und warum sollte man die nicht nutzen?« (34). Neben diesen Regeln aber sollen wir dem eigenen Gefühl vertrauen. »Ausreichendes Musiktheorie-wissen sowie jede Menge Spielroutine können ein guter Einstieg sein, doch das einzig wahre Kriterium, nach dem Sie die Eignung eines Songs einschätzen sollten, ist die Frage: Was bedeutet er mir? Wie fühle ich mich, wenn ich ihn singe? Und was will ich letztendlich damit aussagen?« (Ebd.) »Vertrauen Sie Ihrem eigenen Geschmack.« (36)

Meine Musik ist also gut, wenn ich sie gut finde. Oder wenn sie gekauft wird. Am besten beides.

Wege zum Komponieren (1996)

Was empfiehlt nun Diether de la Motte fürs Komponieren? Um Gefühlsausdruck geht es weniger, eher um das Vermeiden von Langeweile, »Gedankenfaulheit«, »Bequemlichkeit« und »Gewohnheit«. Ganz schlecht. Er mag nicht, wenn etwas »nur nachgeplappert« ist (7), »Umgangssprache«, »ohne den Versuch, eine eigene Sprache zu finden« (24). Auch nicht, wenn etwas »dumm« oder »langweilig« oder »durchhörbar« ist (13, 16) – vermutlich analog zu »durchschaubar«. Lieber soll es auch mal einen »Hörer-Überfall« geben. Außerdem soll das Komponierte nicht »gestohlen« sein: »die Melodie klingt doch nach Mozart!« (10)

»Schwache Stellen« in einer Komposition vergleicht er mit der übermäßigen Verwendung des Wortes »und« in einem Text. Beim kritischen Durchlesen fällt das dann als Fehler auf (7). Was wäre dieses zu häufige »und« aber in der Musik; woher weiß ich, was Fehler sind, was »dumm« oder »langweilig« ist? Entscheidet er das?

Zum kompositorischen Handwerk bzw. zu den Werkzeugen gehören (zwischen den Zeilen herausgefiltert): Fantasie und Vorstellung (möglichst

genau), Konzentration, kritisches Durchlesen, innerliches Hören in der Zeit (9), Geduld und Übung (10f.), verständliche/genauere Notation (18), Lust (14), Freude bei der Arbeit (18), »oder besser: Hingabe« (25), gute Ideen / »guter Instinkt« (24) – whatever that means...

Qualitätsmerkmale wären für ihn weiter: eine gute Balance – »Einfaches, Lustiges, Voraussehbares darf der Komponist ausbalancieren mit Rätselhaftem, Schwierigem« (16) –, Dauerndes, das trotzdem nicht langweilig wird (17), eine Sache langsam entwickeln können. Ein niedlicher Tipp: »Schwere Stellen müssen hinein, sonst mag keiner eure Stücke spielen« (25). Warum? »Instrumentalspiel wird geübt, und dann kann man was, und das möchte man dann auch zeigen«. Das ist doch einleuchtend. De la Motte erklärt musikalische Grundformen und »Bauprinzipien«, um sie zur Grundlage eigener Kompositionen zu machen. »Der Musikfreund kennt unzählige Instrumentalmelodien, Lieder, Kanons, Menuette, Walzer, Duette, Variationswerke und Rondos. [...] Einen gänzlich anderen Weg aber gibt es auch: die Verlockung in ein bislang unbekanntes Neuland. Wie verhält man sich als Komponist, wenn man nicht schon viele Jahre Musiziererfahrung mitbringen kann«? (114f.) Der Weg durch ganz viel Musiktheorie hindurch ist ihm also nur *ein* Weg.

Der Autor widerruft seine eigenen eben aufgestellten Kriterien immer wieder à la: Moment mal, das ist doch gar nicht so! Das regt dazu an, das als Leser*in auch so zu tun. Wir werden auf uns selbst zurückgeworfen, sollen diskutieren, aber vor allem ausprobieren: »Bitte genau durchlesen, durchmusizieren und überlegen, ob da alles stimmt und überzeugend ist« (55). Gut ist das, was uns (und unseren Freunden) nach kritischer Beurteilung gefällt.

Komponieren, aber wie? (1977)

Was ist nun für diese Broschüre gutes und schlechtes Handwerk? »Wir bilden Melodien und arbeiten an ihnen, das heißt, daß leichtfertige und triviale Einfälle nicht in Frage kommen. Es muß nicht unbedingt von vornherein ein bestimmter Ausdruck beabsichtigt sein. Mit dem Willen, ein gutes Stück Musik zu machen, wird auch eine gute Aussage zustande kommen.« Häh? Ich bin verwirrt. Sollte die Musik sich nicht nach der Aussage richten? »Konzentration ist Voraussetzung. [...] Die metrisch-rhythmischen und tonalen Kenntnisse sollen voll genutzt werden« (31). Dazu will die Broschüre Grundwissen über die musikalischen Elementen vermitteln: Rhythmik (auch Tänze), Melodik (Dur/Moll, modale Leitern, Lied-Formen) und Harmonik (Kadenz, Stimmführung, Generalbass). Das sind also wohl die nötigen Werkzeuge.

Viel Raum nehmen musikalische Beispielanalysen und -kommentare ein. Um die Frage zu beantworten, was hier Qualitätskriterien sind, folgt eine Liste an Attributen, die dabei positiv hervorgehoben sind: »starker Impuls« (5), »starke politische Wirkung« (6), »ein kräftiges, optimistisches Stück« (10), »starke Bewegung« / »bewegend« (20), »Aufschwung« (36), »reizvoll«, »fantasievoll« (61), »die notwendige Rundung der Form« (63), »belebend« (63, 77) /

»wunderbar belebte Einheit« (82), »musikalische Geschlossenheit« (64), »leidenschaftlich« (83), »überwältigender Steigerung« (83), »macht das Lied emotional einen starken Eindruck« (65), »Der gestraffte Wille kommt zum Ausdruck« (90), »Eine konzentrierte Kraft erfüllt das Lied« (90), »voller Energie« (91), »verhalten und doch drängend« (92), »allgemeinverständlich«, »im Sinne echter Volkstümlichkeit« (92), »den Volkston lebendig gemacht« (96), »Ausdruck der lebensfrohen Singelust« (97). Am Ende wird noch Bartók gelobt: »Vorbildlich ist die Beschränkung der Quantität des Satzes zugunsten gehaltreicher Qualität weniger, aber wesentlicher Mittel. Kunst wird mitunter definiert als Kunst des Weglassens« (101).

Zu einem Musikbeispiel heißt es: »Das ist die klare Bewegung eines achttaktigen Gebildes, das nicht im mindesten formell, sondern festlich und lebensvoll wirkt« (31). »Formell«, was immer das heißt, ist also schlecht – dem »Leben« irgendwie entgegengesetzt?

Dann wird auch noch die lokrische Leiter gedisst: »Die Reihe auf h entfällt, Ihre auffallende Schwäche ist die verminderte Quinte. Damit fehlt ihr das Rückgrat« (36). Auch bei den Akkordverwandtschaften gibt es eine schwächliche, für die bezweckte »starke Wirkung« wohl unnütze: »Die Folge D7-S ist spannungslos und deshalb kaum verwendbar« (51).

Gut ist hier, was eine (von wem?) erwünschte Aussage stark wirken lässt.

Kompositionsratgeber – Wie viel Rat geben sie wirklich?

Mit welchem Buch ist meine Freundin nun am besten beraten?

Vielleicht etwas banal: Natürlich sind alle Ratgeber Kinder ihrer Zeit bzw. ihrer historisch-gesellschaftlichen Umstände. Dasselbe betrifft immer auch Vorstellungen von gut und schlecht, Qualität und Dreck, Meisterwerk und Poesiealbum. Welche Instanz entscheidet denn am Ende über gut und schlecht, über die Qualität = die Beherrschung des Handwerks – und darüber, was überhaupt zum Handwerk gehört? Männer offensichtlich. Davon abgesehen:

- ✓ In *Komponieren für Dummies* ist gut, was persönliche Befriedigung verschafft oder/und sich verkaufen lässt (am besten beides). Das Individuum oder/und der Markt entscheiden.
- ✓ In *Wege zum Komponieren* ist gut, was interessant und nicht langweilig ist. Der Autor kann zwar das Verdikt »langweilig« fällen, aber ich als Leserin werde auch ermutigt, selbst zu urteilen und z.B. zu sagen »Moment mal, ich finde das gar nicht langweilig, denn...«.
- ✓ In *Komponieren, aber wie?* ist gut, was mit der Stimme »des Volkes« spricht bzw. humanistische Aussagen trifft oder vermittelt. Wann das der Fall ist oder nicht, entscheidet am Ende die staatliche Instanz oder »das Lektorat« – stellvertretend für die Arbeiter*innen.

In allen drei Ratgebern werden nichtprofessionelle Interessierte ermutigt, es doch mit dem Komponieren zu versuchen. Am meisten Meister- und Werk-Mythos bleibt interessanterweise im für Arbeiter gemachten DDR-Buch erhalten. Bei den *Dummies* bleibt das Individuelle zauberhaft. Testsieger in der Kategorie >Entmythologisierung ist de la Motte, bei dem auch der eigene Einfall der Kritik unterzogen wird. Auch musiktheoretische Grundlagen werden hier nochmal hergeleitet, während sie bei beiden anderen (voraus)gesetzt sind, d.h. nicht hinterfragt oder begründet werden. Auch in der Kategorie >Zweckoffenheit siegt de la Motte. Sowohl bei den *Dummies* als auch in *Komponieren, aber wie?* soll Musik einem äußeren Zweck dienen. Einmal soll sie vor allem individuelle Gefühle ausdrücken oder/und sich als Ware verkaufen lassen, und einmal soll sie irgendwie allgemein-menschliche Aussagen ausdrücken, dessen Inhalt aber staatlich-autoritär bestimmt wird. Im Ratgeber von de la Motte sind Sinn und Zweck des Komponierens am offensten, weitesten. Die Darstellung von möglicher Musik ist durch seinen elementaren und spielerischen Ansatz am breitesten gefächert. Meine Freundin ist Anarchistin, da wird ihr *Wege zum Komponieren* gefallen. Auch deshalb, weil der Autor sich selbst nicht gegen Unsicherheiten abdichtet – er beschreibt auch, wie er selbst lernt und gelernt hat, und wie er anfängt zu komponieren, »irgendwie« (17), ein klares Plus in der Kategorie >Selbstreflexion. Die Art seines Textes ist ermächtigend für die Lesenden und Ausprobierenden. Allerdings dürfte so viel Freiheit auch für einige überfordernd sein (vor allem solche, deren Freund*innen andere Hobbies haben als nach Feierabend diese Übungen zu machen). Die ökonomischen Rahmenbedingungen sind hier gar kein Thema. In den Kategorien >Moneytalk und >Ergebniseffizienz punkten die *Dummies*. Wer von Musik leben können, oder einfach ein guten (oder funktionierenden) Song schreiben können will, ist hier besser beraten. In der Kategorie >Gesellschaftsbezug ist ohnehin nur Kleinigs Broschüre angetreten – nur hier geht es um die gesellschaftliche Rolle von Musik. Das interessiert meine Freundin auch sehr, aber auf Staatssozialismus steht sie gar nicht. Eher würde sie sich dann mit der schwächlichen und unnützen lokrischen Reihe solidarisieren.

Bleibt eine politische Einschätzung der Testkandidaten: Musikmachen ist auch oft ein Handeln im öffentlichen, gesellschaftlichen Raum und hat damit immer politische Implikationen und Bedeutungen. Im

Meine Freundin ist Anarchistin,
da wird ihr *Wege zum Komponieren* gefallen.

DDR-Buch, wo es ja eben die Aufgabe von Musik ist, gesellschaftlich relevante »Aussagen« zu transportieren/gestalten, ist das erwünscht und explizit gemacht. De la Mottes Kompositions-Spiele formulieren keine politische Botschaft. Hier hat die Beschäftigung mit Musik den Zweck, die Vorstellungskraft zu fördern und zu verfeinern, sowie die Potentiale

und die Lust der Musizierenden zutage treten zu lassen. Sich allein oder mit Freund*innen in freiem Spiel zu üben und Möglichkeitsräume zu erweitern, ist wiederum auch ein Handeln in Gesellschaft, eine Praxis, die sehr wohl politische, nämlich emanzipatorische Bedeutung hat. Auch *Komponieren für Dummies* gibt sich unpolitisch. Hier hat Musik einen vor allem individuellen, subjektiven Sinn – es geht darum, sich selbst auszudrücken, die eigenen Gefühle, die eigene Persönlichkeit. Wenn das Musikmachen der eigene Beruf ist, geht es zudem ums Geldverdienen durch das Bedienen der Nachfrage am Markt. Das ist aber nicht unpolitisch, sondern entspricht den neoliberalen Produktionsbedingungen und einer individualisierten Vorstellung von Glück. Die Verhandlung über Wünschenswertes und Abzulehnendes findet dabei hauptsächlich über einen kapitalistisch-sexistisch-rassistischen Markt statt.

Dagegen Musikmachen mit dem persönlichen Glück (im Kapitalismus) zu verknüpfen und das auch allen zuzugestehen, hat gegenüber einem Genie-Kult und Meister-Mythos erstmal etwas Befreiendes.

Das ist aber *allgemein* so und liegt weder an diesem Ratgeber noch an der bösen kommerziellen Popmusik. Diese Verwertungslogiken wirken in *jedem* Musikbereich, nur gehört es zur hochkulturellen Identität, sich nach »unten« abzugrenzen. Genau daraus schöpft ein Konzert Neuer Musik seinen Waren-Wert und seine Besucherin ihr kulturelles Kapital. Man kauft sich eine Eintrittskarte und sagt sich: »Dem Pöbel geht es ja nur ums Geld. Und um Spaß. Uns hingegen...« Ja, worum geht es eigentlich? Die Hochkultur tut so, als hätte sie, bzw. als hätten ihre Meister, so etwas wie eine autonome musikalische Wahrheit abseits aller Herrschaft. Dagegen Musikmachen mit dem persönlichen Glück (im Kapitalismus) zu verknüpfen und das auch *allen* zuzugestehen, hat gegenüber einem Genie-Kult und Meister-Mythos erstmal etwas Befreiendes. Aber wenn Musik hauptsächlich individueller Gefühlsausdruck ist, wie lässt sich dann über Geschmack oder das Handeln als Musiker*innen streiten? – *An dieser Stelle denkt die Testerin an ihre Freundin, hat keine Lust mehr auf den Test und schweift ab.*

Den Meistern ins Handwerk pfuschen

Soll es denn am besten gar keine allgemeinen Kriterien für Qualität geben, wäre das befreiend? Oder geht es eher um die Frage, wie sie zustande kommen und wer die Macht hat, sie zu bestimmen? Es sind weiterhin ganz überwiegend weiße cis Männer der oberen Klassen, die darüber

entscheiden, was in zeitgenössischer Musik Qualität hat und Qualität ist, und was entsprechend zum kompositorischen Handwerk gehört. Sie entscheiden auch, was demgegenüber nicht so wichtig und zu vernachlässigen ist. Sie festigen ihre Herrschaft auch mit Diskriminierung und Gewalt. Es ist ein kurzer Weg von Till Lindemann und seinen Fans zu Siegfried Mauser und seinen Fans (nur dass sich für letzteren kaum jemand interessiert). Es ist wichtig, dass wir *anderen* darüber sprechen, was das alles für uns bedeutet, und welche Kriterien und Werkzeuge wir haben. Wo, wann und wie wir ihnen endlich das Handwerk legen. Wir sollten das Urteilen über gut oder schlecht, spannend oder langweilig (oder was auch immer die Trennlinien sein sollen) weder staatlichen Stellen noch kapitalistischen Marktgesetzen noch eben diesen tendenziell reichen weißen cis Männern überlassen. Wollen wir uns nicht gegenseitig Rat geben?⁶ Diskutieren könnten wir gemeinsam zum Beispiel darüber:

... wie wir Musik machen (wollen) und warum ... was für Musik wir machen (wollen) und warum ... wie wir miteinander umgehen wollen ... wie wir zusammenleben wollen ... was Musik ist, und was Musik soll (auch im doppelten Sinn) ... wie und was wir lernen wollen ... wer von Musik leben kann und wer nicht ... wer Zeit und Raum zum Spielen hat und wer nicht ... ob das so bleiben soll ... ob das alles stimmt und überzeugend ist ... was für uns Qualität bedeutet und ob wir das brauchen ... was alles zu unserem Handwerk gehört ... welches Werk-Zeug wir hören wollen ... welche Ratgeber*innen uns fehlen ...

Was ich zum Beispiel richtig langweilig finde, sind diese ganzen männlichen Upper Class-Genies und Experten auf Bühnen und in Büchern und wo sie sich noch überall rumtreiben, mit ihren sich ständig wiederholenden Sexismen. Demgegenüber all die Freund*innen, die sich nicht trauen. Sind diese Verhältnisse nicht offensichtlich »schwache Stellen« in der Art, *wie ›Komposition‹ komponiert ist?* Weiterhin finde ich es furchtbar, dass Qualität oft weiterhin von Qual zu kommen scheint. Ich wünsche mir, dass sie eher mit *quality time* zu tun hat. Spaß, Freude, Genuss, Lust und Zusammen-eine-gute-Zeit-haben sollen ihr nicht entgegengesetzt sein. (Oder kommt Qualität vielleicht von Qualle?) Auf eine Qualität, der jede Lebensfreude verdächtig ist, habe ich keinen Bock mehr.

Dann finde ich, dass heute zum Handwerkszeug von Komponist*innen gehören sollte: Ein Bewusstsein über die gesellschaftlichen *Verhältnisse*, in denen die eigene Arbeit stattfindet, und ein verantwortlicher Umgang mit eigenen Privilegien. Wer das nicht hinbekommt, sollte erstmal sein Handwerk lernen, bevor er große Töne spuckt. Auch

6 Ganz <3liche Grüße gehen raus an GATHER (ehemals FEM*_MUSIC*_)! gather-berlin.de/



Das
FEM*_MUSIC*_Buch

#handwerksrelevant: Das Bewusstsein darüber, dass Kunstmachen eben *Arbeit* ist, und kein geniales (Hand-)Werk. Es ist Arbeit, die unter bestimmten Bedingungen (Arbeitsbedingungen und Re-Produktionsbedingungen) und Voraussetzungen stattfindet. Eventuell könnten wir die *Handarbeit* als abgewerteten weiblich konnotierten Kunstbereich reclaimen. Ich weiß doch auch nicht.

Ich gebe es zu: Meine Freundin bin ich. Und du? ■

Rosa Klee spielt gern mit Worten und Tönen. Sie ist Klavierlehrerin, Sängerin und Schlagzeugin in Dresden. Sie studiert/e basisdemokratische Selbstorganisation in anarchistischen und queerfeministischen Zusammenhängen sowie in der Gewerkschaft FAU.

Die unter dem Titel »The Joy Of Overpainting«, neu entstandene, umfassend und -laufend präsentierte Werkreihe des Leipziger Malers Georg Weißbach (*1987) arbeitet sich über das Übermalen an grundlegenden Fragen der Malerei ab. Als Referenz dient die Fernsehshow »The Joy Of Painting«, in der der amerikanische Maler Bob Ross (1942–1995) in 403 jeweils halbstündigen Episoden, die zwischen 1983 und 1994 produziert und bis heute weltweit ausgestrahlt werden, jeweils ein Ölbild in der für ihn charakteristischen Nass-in-Nass-Technik malt und vermittelt. Ausgangspunkt dieser Arbeit Weißbachs ist ein Konvolut von über 150, nach jenem Vorbild bemalter Leinwände, die der Leipziger Künstler von einer CRI® (zertifizierte Bob Ross Mallehrerin)/CRFI® (zertifizierte Bob Ross Landschafts- und Blumenmallehrerin) erworben hat. Positionen zeigt verstreut im Heft 11 dieser Arbeiten.

Cover: Georg Weißbach, *All the dreams were held so close, seemed to all go up in smoke*, Öl und Acryl auf Leinwand, 60 × 39,8 cm, 2020

Alle Arbeiten: © Georg Weißbach und Galerie Kleindienst, Leipzig

Fotos: Björn Siebert





(Das Problem mit der Hochbegabung) · Öl und Acryl auf Leinwand, 50 × 50 cm, 2019

Musikkritik zwischen Product-Placement und innovativen Formaten

FABIAN CZOLBE

Kritisches Denken hat sich auch mit Blick auf die Musik diversifiziert. Neben den selten tiefergehenden Musikkritiken in Tageszeitungen, sind es vor allem Fachzeitschriften/-magazine und digitale Formate, die Reflexionen anstoßen und weiterführen. Dabei zeigt sich ein breites Spektrum von kurzweiligen Kolumnen, Tweets oder Blogbeiträge bis hin zu vielschichtigen Artikeln und Essays, die sowohl die Musik, respektive das ›Werk‹, als auch die Aufführung und Rezeption betrachten. Mit der Diversifizierung der Formate ist zunehmend auch ein kategorialer Unterschied in der Zielsetzung zu beobachten: Entweder erweist sich ein Beitrag als Versuch eines reflektierten Perspektivenwechsels oder aber als ökonomisch gelenktes Product-Placement.

Musikkritik in all ihren Facetten einer Analyse zu unterziehen kann nicht Ziel des folgenden Beitrags sein. Vielmehr möchte ich im spezifischen Umfeld der Musikkritik zeitgenössischer Musik einige Beobachtungen zur Diskussion stellen, um den (ökonomischen) Abhängigkeitsbedingungen sowie den reflexiven Momenten bestimmter Formate nachzugehen.

Reflexive Denkbewegungen

Das Interesse an der Diversifizierung der Musikkritik führt zunächst auf das Medium, den (Sprach)/Text, selbst, dessen Anziehungskraft unweigerlich eine Gegenbewegung hervorruft, sodass Kritik und im Speziellen

Musikkritik nicht mehr allein in Form von Texten stattfindet. Über die traditionelle Tagespresse (legacy media) und etablierte Fachmagazine hinweg lässt ein Blick in Konzert- oder Festivalprogramme erkennen, dass zusehends Künstler*innen, Festivalmacher*innen sowie Kunst- und Kulturschaffende (Musik)Kritik außerhalb des Textes zu artikulieren suchen. Immer wieder machen internationale Kongresse, Workshops und Festivals daher ›Kritik‹ selbst zum Thema und entwickeln innovative Formate.¹

1 Festivals wie die Darmstädter Ferienkurse (*The Ethics of Critique*, 2018), MaerzMusik – Festival für Zeitfragen (*A Critical Media History of New Music on TV*, 2019; *Staging the End of the Contemporary* (ein Workshop der »a radical critique of the temporality of modernity and the notion of contemporaneity in particular« zu diskutieren suchte), 2017) oder ultima (*Developing Critical Practice*, 2021) reflektieren regelmäßig das Feld der Musikkritik und fragen immer wieder: »What's the future of music criticism?« (www.internationales-musikinstitut.de/de/ferienkurse/kurse/words-on-music/)

2 Vgl. die internationale Gästeliste aus den Kunst-/Kulturwissenschaften, den Künsten, der Architektur und den Medien. (www.adk.de/de/programm/kritik.htm) Siehe dazu auch den Bericht von Andreas Engström in Positionen 02/2023, S. 101ff

3 An dieser Stelle sei auf das seit 2016 an der Leuphana Universität Lüneburg angesiedelte, von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Graduiertenkolleg *Kulturen der Kritik* verwiesen. Die unterschiedlichen Arbeiten diskutieren »anhand konkreter Fälle der Kunst-, Medien- und Sozialkritik den Zusammenhang von Kritik und Kultur in der Geschichte der Moderne bis zur Gegenwart«, um nicht weniger als »ein aktualisiertes, kulturwissenschaftlich fundiertes Kritikverständnis zu entwickeln«. Vgl.: www.leuphana.de/dfg-programme/kdk.html

In diesem Sinne veranstaltete etwa im November 2022 eine Kooperation aus Akademie der Künste, Kritikerverband und Universitäten einen mehrtätigen Kongress unter dem Titel *Zukunft der Kritik*.² Vor der scheinbar unabdingbaren Krise der Kritik zeichnen sich dort aber durchaus auch Ansätze ab, ebendiese durch neue Formate, Akteure und Erkenntnismöglichkeiten zu überwinden. Ebenso rücken fachspezifische Seminare oder interdisziplinäre Graduiertenschulen an Hochschulen die sich stets verändernden ›Kulturen der Kritik‹ in den Fokus ihrer Betrachtungen.³ Diversität zeigt sich damit nicht nur in den Erscheinungsformen der (Musik)Kritik, sondern auch im erkenntnistheoretischen Interesse an ebenjener Vielfalt.

Für die folgenden Überlegungen möchte ich von der Vorstellung ausgehen, (Musik)Kritik in einem dialektischen (Hegel), hermeneutischen (Gadamer) oder poststrukturellen (Foucault, Barthes) Sinne zu verstehen. Eine kritische Perspektive muss meines Erachtens auf einen Erkenntnisgewinn zielen, der durchaus kooperativ zwischen Darstellungsformat, kritischer Positionierung und rezipierender Teilhabe zu erarbeiten ist. Nicht selten rückt dabei der unwiderrufliche Wahrheitsanspruch einer Vorstellung zugunsten des Diskursfortgangs und alternativer Perspektiven in den Hintergrund. Solche Denkbewegungen können sich im Falle der Musik sowohl in Essays, Konzertkritiken, CD-/Buchbesprechungen, Festivalberichten, Interviews oder aber Portraitbeiträgen abzeichnen.

Es soll daher in diesem Beitrag aber nicht primär um die sprachliche Ausgestaltung und die analytische Schärfe eines kritischen Ansatzes gehen, sondern vielmehr um dessen Entstehungs- oder Abhängigkeitsbedingungen. Denn ob eine kritische Perspektivierung gelingt, gründet sich nicht allein auf der sprachlichen Gestalt. Zwar leistet gerade sie einen wesentlichen Beitrag zur argumentativen Klarheit, zugleich dürfte aber den Lesenden, vor allem aber uns Schreibenden, deutlich werden, inwiefern (ökonomische oder strukturelle) Bedingungen das reflexive Potenzial eines Textes mitgestalten. Um es anders zu formulieren: Die ›Ökonomisierung

des Schreibens« zeigt sich unmissverständlich in den Formaten gegenwärtiger Musikkritik.

Die musikkritische Heterogenität darf jedoch nicht als Ergebnis einer durchökonomisierten Textproduktion verstanden werden, sondern als Ausdifferenzierung der scheinbar erhabenen Musik-/Werkkritik. Auch wenn meinem Empfinden nach ein reflektierter Blick sowohl eine tiefergehende Annäherung an die Musik ermöglichen als auch eine epistemische Breite aufweisen sollte, würde ich vielen gegenwärtigen Formaten zumindest eine gewisse Kritikfähigkeit zusprechen. Dies begründet sich zum einen in der Sensibilisierung für die Diversität reflexiver Auseinandersetzung und zum anderen in den diversen Wissensformen der Gegenwart. Kritik verstehe ich daher nicht in erster Linie als ein intellektuell anspruchsvoller werdendes, hierarchisches Modell, sondern vielmehr als ein egalitäres, enthierarchisiertes Feld. Kritik muss auf gesellschaftlichen und ästhetischen Ebenen anschluss- und diskursfähig sein, um sich eine inklusive Offenheit zu bewahren. Vor diesem Hintergrund stellen sich daher die Fragen, ob wirklich jede Kritik äußernde Persönlichkeit gleich ein*e Kritiker*in ist? Um eine Unterscheidung zwischen Kritik und Meinung klar zu markieren, sollten Kritiker*innen spezifische Expertisen erkennen lassen. Für die Musikkritik können das u.a. eine musikalische/klangliche Fokussierung, ein musikhistorischer/-ästhetischer Kontext, die persönliche Distanz zum Untersuchungsgegenstand und, wo sinnvoll, eine gewisse Nähe zur Künstlerin selbst sein.

Vor diesem Hintergrund möchte ich zwei noch junge sowie ein bereits etabliertes, jedoch zunehmend anspruchsvoller und außerhalb der musikspezifischen Fachmagazine auftretendes Format diskutieren. Die Beobachtungen orientieren sich dabei an der Frage nach der Aufmerksamkeitsökonomie, der ökonomischen Struktur und einer Differenzierung zwischen Musikjournalismus und Musikkritik.

Kritische Perspektive oder Product-Placement?

Als ein von der Kommune subventioniertes Festival hat sich beispielsweise die Monheim Triennale nicht weniger vorgenommen, als ein »Musikfestival [zu] veranstalten, das es in dieser Form noch nicht gibt«. ⁴ Dabei

4 www.monheim-triennale.de/de/monheim-triennale/sieben-fragen

steht die »Fokussierung auf die jeweilige Künstlerpersönlichkeit« im Zentrum, sodass neben den ästhetischen Facetten der Arbeiten eben auch die jeweilige Persönlichkeit ihren Raum erhält.

Nun ist es weder überraschend noch verwerflich, dass ein Festival die auftretenden Künstler*innen sowohl in Konzertprogrammen, Gesprächen als auch in Texten, hier den *Monheim Papers*, portraitiert. Angekündigt sind diese Textbeiträge als »ausführliche Features« der Künstler*innen, die hier oft selbst zu Worte kommen.

Die unbestreitbare Stärke dieser Texte liegt in der Fähigkeit, die jeweilige Persönlichkeit hervorzustellen und auf musikalisch interessante Ansätze zu verweisen, ohne diese tiefergehend zu diskutieren. Dabei



scheint es durchaus hilfreich, dass die Autor*innen der Papers selbst fast alle aus dem Musikjournalismus kommen, teils selbst Musiker*innen sind und so rasch eine unmittelbare Nähe herstellen können. So weit so gut, wenn nun aber diese als ›Papers‹ betitelt, von Kulturjournalisten verfassten Portraits im Folgenden Kulturzeitschriften kostenfrei zur Verfügung gestellt werden, stellt sich doch die Frage, wo sich ein kulturjournalistischer Artikel in Form und Inhalt von einer ›versteckten Werbeanzeige‹ unterscheidet? Handelt es sich hierbei um ein reflexives Format oder schon vielmehr um diskretes Festivalmarketing? Öffent-

lich subventionierte Artikel suchen hier unvermittelt nach dem Hallraum etablierter Zeitschriften.

Der Fokus und die Potenziale der *Monheim Papers* liegen auf der Vermittlung zwischen künstlerischer Persönlichkeit und einer breiten

Es stellt sich doch die Frage, wo sich ein kulturjournalistischer Artikel in Form und Inhalt von einer ›versteckten Werbeanzeige‹ unterscheidet?

Leserschaft. Solchermaßen frisch und unmittelbar daherkommenden Darstellungen funktionieren als Mittler zweifelsfrei auch ohne kritische Tiefenbohrung gut. Als Artikel getarnte Werbeanzeige unterminieren sie allerdings den Anspruch einer diskursfähigen Positionierung und erweisen sich so als problematisch.

Vermittler der Resonanzraum

Einen innovativen und kulturjournalistisch geprägten Ansatz verfolgt *August*, ein Magazin der Staatlichen Kunstsammlung Dresden. Auch wenn es sich hierbei nicht explizit um ein musikbezogenes, sondern ein kulturjournalistisches Format handelt, markiert es ein interessantes Konzept.

Zunächst können die Autor*innen, zumeist fachfremde Persönlichkeiten aus Kunst und Kultur, frei entscheiden, über welchen Kunstgegenstand oder welches Phänomen sie schreiben. Nicht selten stellt ein über fachspezifische Strukturen und Erwartungen hinaus führender Blick oder anders formuliert eine transdisziplinäre Annäherung spannende Fragen und artikuliert reflexive Vorstellungen – so etwa, wenn Architekt*innen, Künstler*innen, Schriftsteller*innen oder Regisseure/-innen und nicht Kunstwissenschaftler*innen Gemälde und Skulpturen betrachten. Mit Blick auf die anfangs umrissene Vorstellung einer kritischen Darstellung als zunächst einmal diskursfähig, erkenntnisversprechend und reflexiv

kann sich der konzeptionelle Ansatz dieses Magazins als potenziell Kritik artikulierender verstehen. Offensichtlich scheint hier nicht die fachliche Expertise oder der Zeichenumfang Grundlage für die Honorierung gewesen zu sein, sondern vielmehr der hoffentlich mit der Bekanntheit der Autor*innen gewachsene Raum für streitbare Perspektiven.

Dieses durch Landes- und Bundesmittel finanzierte Organ der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden macht deutlich, wie sich ein Kulturmagazin die öffentlichkeitswirksame Reichweite einer Persönlichkeit zu eigen machen kann, um vermittelnde und bisweilen auch reflektierte Positionen hervorzubringen. Führt man nun noch einmal die ökonomischen Bedingungen mit dem konzeptionellen Ansatz des Magazins eng, so wird klar, dass die verhältnismäßig gut ausgestaltete ökonomische Situation es vereinfacht, eine bekannte Autorenschaft und damit eine größere Reichweite zu engagieren. *August* erweist sich so als interessantes Beispiel, das dem breiten Bildungsauftrag eines staatlich subventionierten Akteurs auf innovative Art und Weise nachkommt.

Programmheft oder Diskursraum

Kehren wir zurück zur Musik, denn im Umfeld einzelner Musikfestivals scheint sich eine

ähnliche Entwicklung schon länger abzuzeichnen. Mit dem Fokus auf zeitgenössische Musik wären an dieser Stelle u.a. Veröffentlichungen der Darmstädter Ferienkurse, von Wien Modern, der MaerzMusik oder der Rainy Days zu beobachten. Die zunehmend umfangreicheren Programmhefte begründen sich sicherlich nicht allein im spürbaren Zuwachs der Aufführungen, sondern vielmehr im Bedürfnis, Diskus-

sionen aktiv mitzugestalten. Nach wie vor nehmen aber den größten Raum der Programmbücher die rahmenden Konzertinformationen ein. Im Konkreten ist das der Programmverlauf mit Werktiteln, der Besetzung und ausgewählte Hintergrundinformationen zur Musik oder der Konzertdramaturgie. Darüber hinaus werden diese Publikationen zunehmend um diskursfähige Beiträge erweitert.

Werfen wir beispielsweise einen Blick auf die Programmbücher der MaerzMusik und der Rainy Days. Bereits vom Umfang mit mehreren hundert Seiten her markieren beide den Anspruch einer Zeitschrift oder vielmehr eines Buches. Auch wenn die 2019er Ausgabe der Rainy Days mit dem Thema »less is more« Fragen nach der Komplexitätsreduktion in der Musik betrachtete, erwies sich das dazugehörige Programmbuch als vergleichsweise opulent.⁵ Mit insgesamt 264 Seiten bietet es Textmaterial für die reflexive Auseinandersetzung mit dem Festivalthema. Obwohl nach wie vor



5 Digitale Ausgabe unter: www.calameo.com/read/005895986a42638183757.

gut zwei Drittel des Buches mit Statements, Interviews, Konzertinformationen sowie Künstler*innenbios und Autor*innenbios gefüllt werden, sind auf ca. 80 Seiten verschiedene reflexive Denkbewegungen zu entdecken. Dabei begegnen dem Lesenden sowohl essayistisch philosophische Beiträge als auch (gesellschafts)kritische Überlegungen. In Anbetracht des überbordenden Umfangs, ist der mögliche Reflexionsraum doch recht klein. Das großzügige Layout und der Aufmerksamkeitsfreiraum zwischen den Konzerten lassen eine tiefergehende Reflexion über die Texte wohl kaum zu. Der Reiz dieses Formats liegt jedoch in seiner Heterogenität, denn die abwechslungsreiche Dichte gedanklicher und klanglicher Impulse rund um die zentrale Festivalidee schaffen entgegen der Erwartung einen reflexiven Resonanzraum innerhalb des Festivalbesuchs. Auch wenn sich das Gros der Beiträge aus einer philosophisch kulturwissenschaftlichen Perspektive den Künstler*innen, Werken und Ideen nähert, bieten sich immer wieder Momente einer kritischen – allerdings eher einer gesellschaftskritischen denn einer ästhetischen – Reflexion.

Ähnliches ist auch an den Programmbüchern der MaerzMusik zu beobachten, die nicht nur mit einer ISBN ausgestattet und über verschiedene Verlage verlegt worden sind, sondern in den 2000er Jahren oftmals mit

6 Mit den Digital Guides hat die MaerzMusik im Jahr 2022 die Veröffentlichungen gedruckter Programmbücher eingestellt und bietet seitdem eine umfangreiche digitale und vor allem multimediale Programmbegleitung an.

über 350 Seiten das Festival begleitet.⁶ Dies begründete sich nicht nur im umfangreichen Programm, dessen Aufführungen fast alle mit einem kurzen Text eingeführt werden, sondern in den unterschiedlichen, die Festivalideen beleuchtenden Beiträgen – zu Wort kommen

dabei u. a. Musik-, Kunst- oder Kulturwissenschaftler*innen sowie Philosoph*innen oder Kritiker*innen.

Die Ausgaben der vergangenen Jahre haben sicherlich mit der Betonung auf den Diskurs innerhalb des Festivals im Umfang der textlichen Beiträge etwas eingebüßt. Trotz alledem erschien 2018 ein Programmbuch mit fast 200 Seiten, die ausschließlich essayistische, programmatische oder kritische Beiträge von Wissenschaftler*innen und Künstler*innen aufweisen. Bereits zwei Jahre später wurde der Umfang auf ca. 150 Seiten reduziert, wobei der Raum zu je einem Drittel zwischen thematischen Essays, Künstler*innenportraits und Programmnoten aufgeteilt ist. Ohne von der Quantität allein auf die inhaltliche Qualität schließen zu wollen, machen diese Beobachtungen deutlich, dass die Programmbücher der MaerzMusik viel Raum für Impulse und reflexive Auseinandersetzungen bieten. Zunächst begleiten Programmnotizen der Komponist*innen oder Anmerkungen von Musikwissenschaftler*innen einzelne Werke oder Konzertprogramme. Deziert musikkritische Beiträge sind eher selten, sucht die Konzeption der Programmbücher doch vielmehr nach interdisziplinären Transfermöglichkeiten



und außermusikalischen Anschlussstellen für kultur- oder gesellschaftskritische Diskussionen. Seit 2022 übernimmt der Digital Guide die Rolle des Programmbuches und versucht damit letztlich auch die Sichtbarkeit einer solchen, von Senat und Dritten finanzierten Publikation, zu erweitern.

Vermittelndes Sprachrohr

Abschließend möchte ich mit dem field notes Printmagazin noch ein recht eigenes Format im Diskurs zeitgenössischer Musik betrachten. Das Printmagazin der field notes versteht sich unmissverständlich als Informationsstelle/-kanal für die zeitgenössische Musik- und Jazzszene Berlins. Ziel ist es aber, nicht nur die Sichtbarkeit der freien Szenen zu erhöhen, sondern auch eine reflexive Auseinandersetzung mit gesellschaftsrelevanten Fragen zu initiieren.

Als Vereinsmagazin vertreten die field notes die Interessen ihres Mittelgebers, denn gefördert werden sie durch die Initiative Neue Musik Berlin, den Berliner Senat und einen EU-Förderfond für regionale Kultur. Da das Gros der Beiträge und Informationen als Vermittler bzw. Verstärker der umtriebigen Szenen agiert, verwundert es auch nicht, dass die

Auf welche Art und Weise verändert sich
womöglich angesichts der unterschiedlichen
Produktionsbedingungen letztlich auch der Diskurs?

Veranstaltungstipps gut drei Viertel des Heftes füllen. Dem angehängten Veranstaltungskalender gehen zumindest noch ein paar Kurzportraits einzelner Künstler*innen oder Ensembles voraus, die allerdings kaum eine reflexive Perspektive eröffnen. Interessant ist an den field notes jedoch das ›Opposite Editorial‹, das Künstler*innen, Kulturjournalist*innen oder Wissenschaftler*innen zu einem fokussiert essayistischen Statement einlädt – allerdings bleibt dieser Raum eher gesellschaftskritischen, denn musikkritischen Tönen vorbehalten.

Das field notes Printmagazin sowie der online Auftritt der field notes bieten neben den Veranstaltungshinweisen auch Plattenvorstellungen. Aufgrund des scheinbar ebenso limitierten Textumfangs bleiben hier für das eigentlich Hörbare nach Nennung des Titels, der Künstler*innen und einer kurzen Kontextualisierung nur wenige Sätze. Zwar wird damit eine gewisse Sichtbarkeit für die meist durch



Indielabels vertretenen Künstler*innen geschaffen, doch ein kritisches Ohr ist nur selten zu erkennen. Aber, und das muss nochmals betont werden, *field notes* tritt als Verstärker und Vermittler für zwei relativ kleine Szenen auf, das ist wichtig und dafür gilt ihnen die Anerkennung.

Von Äpfeln und Birnen

An dieser Stelle müsste nun eine kritische Betrachtung der beiden noch existierenden Fachzeitschriften zu zeitgenössischer Musik ihren Raum bekommen.⁷ Dies wäre aus mehreren Gründen jedoch fragwürdig:

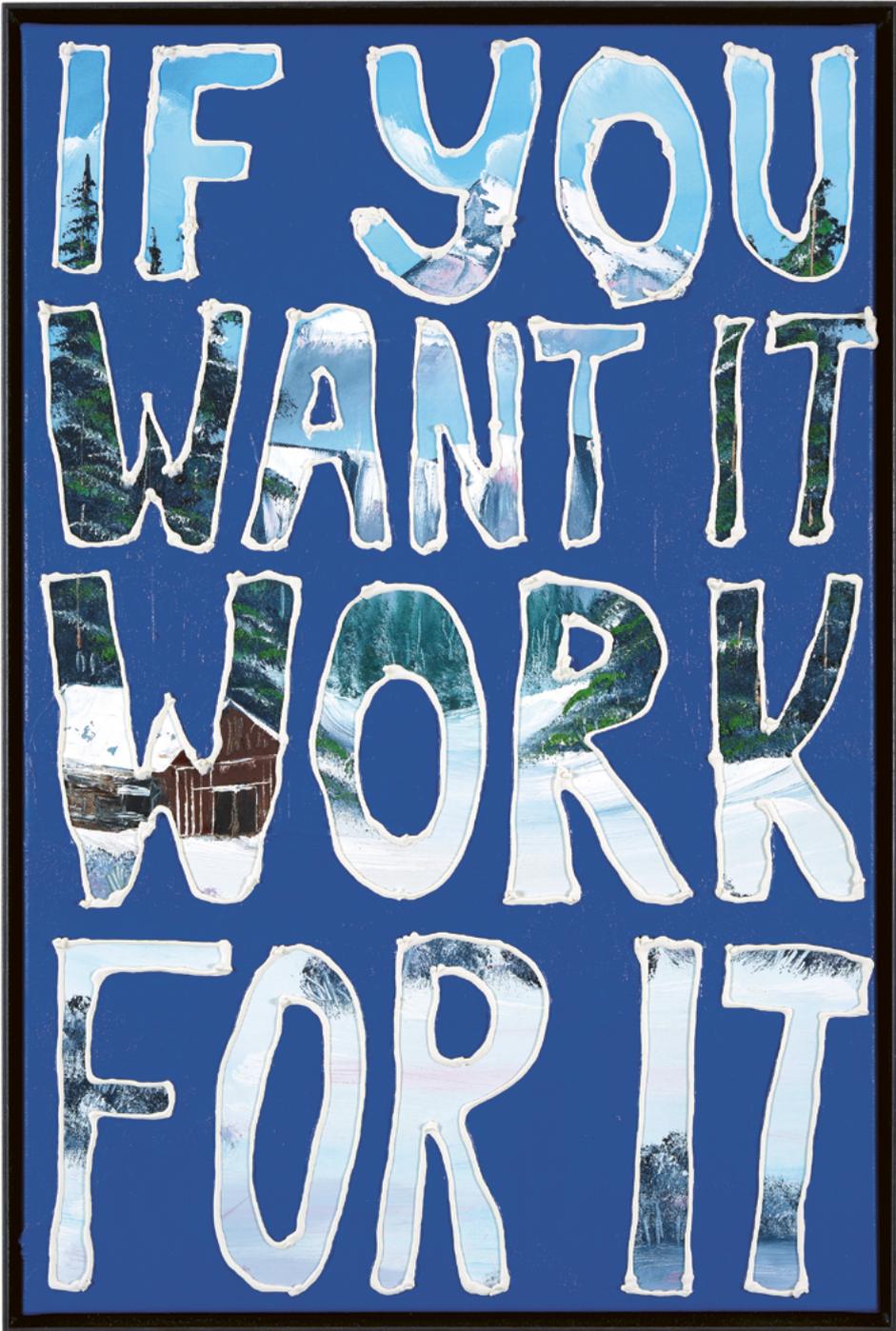
⁷ Es ist äußerst bedauernd, dass mit dem viel zu frühen Tod von Gisela Gronemeyer nun auch die *MusikTexte* vor tiefgreifenden Veränderungen, wenn nicht sogar der Einstellung stehen. Es bleibt nur zu wünschen, dass die Redakteure den reflektierten Geist der *MusikTexte* in ein digitales Format überführen können. Vgl. dazu die letzte Ausgabe der *MusikTexte* 177/78 vom Mai 2023.

Zum einen würde sich hier ein gewisser Interessenkonflikt abzeichnen, wenn ein Text über die musikkritischen Formate einer Zeitschrift nachdenkt, in der er selbst erscheint. Auch wenn ich sowohl mir als Autor sowie den Herausgebern eine selbstkritische Reflexion zuzusprechen würde, unterlasse ich diesen Versuch an dieser Stelle. Zum anderen wäre es auch ein Vergleich von Äpfeln mit Birnen, handelt es sich doch um vollkommen unterschiedliche Publikationsformate und -ziele zwischen

den hier vorgestellten Ansätzen und den etablierten Fachmagazinen. Bieten letzte doch schlichtweg mehr Raum für ausführliche Denkbewegungen, fokussieren konkrete Phänomene, stellen verschiedene Perspektiven zu einem Problemfeld zusammen, hinterfragen scheinbare Wahrheiten, riskieren diskussionsfähige Hypothese und bleiben streitbar – und das, obwohl es beide mit den gleichen Gegenständen zu tun haben.

Anstatt die Formate am Ende nun aber gegeneinander auszuspielen, möchte ich lieber ein Plädoyer für die hier sich abzeichnende Diversität halten. Dies soll und darf allerdings nicht als widerstandslose Hinnahme einer degradierten Musikkritik verstanden werden, sondern vielmehr als Aufruf, neben der Forderung nach einer bewussten Stärkung und womöglich auch Umstrukturierung der Musikkritik, ebenso die sich hier andeutenden reflexiven Potenziale anderer Formate zu sehen. Ich möchte an dieser Stelle vielleicht von einer Dezentralisierung der (Musik)Kritik sprechen, nachdem sie aus der Tagespresse nahezu verschwunden ist. Zu klären bleibt: Welche kooperativen Modelle zeichnen sich ab? Welche alternativen Leserschaften kann man über neue Formate erreichen? Und auf welche Art und Weise verändert sich womöglich angesichts der unterschiedlichen Produktionsbedingungen letztlich auch der Diskurs? ■

Fabian Czolbe ist Berliner, Musikwissenschaftler, Klangkunstflaneur, Fan experimentellen Musiktheaters und hat Freude am Denken sowie Hören. Er lehrt und forscht zum kompositorischen Schreiben und zeitgenössischen Musiktheater, zum Verhältnis von Bild und Schrift sowie von Technologie und künstlerischem Schaffen in der Musik der Gegenwart.



IF YOU WANT IT WORK FOR IT · Öl und Acryl auf Leinwand, 60 × 39,8 cm, 2019



Das nordische Modell oder die sozialdemokratische Zeitschriftenpolitik

MATS O. SVENSSON

Der Dezember 2014 ist nun schon eine Weile her, aber er bleibt dem kleinen Kreis, den man manchmal die schwedische Kulturwelt nennt, in guter Erinnerung. Dieser Kreis ist nicht groß, jede*r kennt jeden, mehr oder weniger. Und manchmal wird dieser Kreis nicht zu Unrecht als ein Ententeich beschimpft.

In einem Ententeich schwimmt man ruhig, am liebsten möchte man ungestört sein Köpfchen ins Wasser stecken, und sein Schwänzchen in die Höh' treiben, es wird viel geschnattert, manchmal kann man einen kleinen Machtkampf zwischen Alpha-Enten beobachten. Und dass gewisse Entchen andere Entchen nicht leiden können, ist selbstverständlich. So was passiert in jedem Teich.

Aber gelegentlich gerät der Ententeich in Aufruhr. Die Entlein vereinigen sich dabei immer gegen einen äußeren Feind. Ein Feind von außen, der oder die aber gleichzeitig derjenige ist, der den Teich füttert. Der Teich ist nämlich kein autonomes oder autarkes Ökosystem. Obwohl die Enten ihre Umgebung mit viel Kreativität selbst gestalten, brauchen sie letztendlich externe Versorgung.

Sowas passierte also im Dezember 2014. Damals zwang die Mitte-Rechts-Opposition (mit Hilfe der rechtaußen Partei Sverigedemokraterna) die sozialdemokratische Minderheitsregierung auf ihren Kulturhaushalt zu reagieren. Dies bedeutete, dass die staatliche Unterstützung für Kulturzeitschriften drastisch gekürzt wurde. 75 Prozent der gesamten Subventionssumme sollten wegfallen, von ca. 1,7 Millionen Euro auf

ca. 400.000 Euro. Ein sehr geringer Posten im Gesamthaushalt, aber für die Zeitschriften eine gewaltige Veränderung.

Der Vorschlag war für viele eine Backpfeife ins Gesicht. Und nicht weniger als ein potenzieller Auslöser einer existentiellen Krise für die Kulturzeitschriften. Deren Verschwinden war im Dezember 2014 keine übertriebene Befürchtung. 2014 erhielten etwa hundert Kulturzeitschriften in Schweden staatliche Mittel; von Literaturzeitschriften über Musikzeitschriften bis hin zu Zeitschriften für Minoritätenkulturen. Mit einer Kürzung der Mittel drohte vielen die Pleite.

Im Ententeich begann die Mobilisierung gegen den Vorschlag. Man schrieb wütende Artikel, unterzeichnete Petitionen und protestierte vor dem Parlament. Und tatsächlich hatten die Kultur-Enten damit Erfolg. Der Druck wurde so massiv, dass sich die bürgerlichen Kulturpolitiker*innen zum Rückzug gezwungen sahen. Der Vorschlag wurde geändert und die Unterstützung für Kulturzeitschriften blieb unverändert. Ein ungewöhnlicher Sieg der unabhängigen Kultur in einem Land der Ingenieure.

Viele Leser*innen aus Deutschland fragen sich nun wahrscheinlich: Was ist das für eine staatliche Beihilfe? Und warum werden gerade Kulturzeitschriften unterstützt? Genau gesagt handelt es sich um eine sogenannte »Produktionsförderung für Kulturzeitschriften«, die nach Angaben des schwedischen Kulturrates (Kulturrådet) als Zuschussprogramm

auf die Förderung von Vielfalt, Qualität und Tiefe bei der Veröffentlichung von Kulturzeitschriften abzielt. Sie soll auch die Verbreitung und das Lesen von Kulturzeitschriften fördern. Unter einer Kulturzeitschrift ist in diesem Zusammenhang eine Zeitschrift zu verstehen, die regelmäßig mehrmals im Jahr erscheint und sich inhaltlich an ein allgemeines Publikum wendet. Die Zeitschrift richtet sich an ein Publikum, das sich mit der kulturellen Debatte im weitesten Sinne auseinandersetzt, oder Raum bietet für Analysen und Präsentationen im Bereich der Kultur und der Künste.¹

Jedes Jahr wird Geld verteilt. 2022 waren es ungefähr zwei Millionen Euro. Eine unabhängige Referenzgruppe, die aus Journalist*innen, Autor*innen, Kritiker*innen, Forscher*innen und Bibliothekar*innen besteht, prüft die Anträge und macht einen Vorschlag. Danach trifft der Kulturrat die Entscheidung.

Bei der Bewertung wird die Geschlechtergleichstellung berücksichtigt, sowie Finanzbedarf und geschätzte Einnahmen. Auf den Inhalt wird geachtet, sowie auf die technische und redaktionelle Qualität, auf den Umgang mit Sprache und die Qualität der Übersetzungen, des Designs und der Bilder. Aber auch die Qualität der Inhalte wird unter verschiedenen Aspekten gemessen: Innovation, Dringlichkeit, Zuverlässigkeit, Aktualität, Analyse und Tiefe, Attraktivität und Quellenkritik. Weitere Kriterien: Welche Alleinstellungsmerkmale hat die Zeitschrift? Werden dort originäre Texte veröffentlicht?

1 www.kulturradet.se/sok-bidrag/produktionsstod-till-kulturtidskrifter/



Ein Überblick über die vom norwegischen Kulturzeitschriftenverein Tekstallmenningen distribuierten Hefte

© Mario de la Ossa

Man sieht recht schnell das ›Qualität‹ ein Schlüsselwort ist. Das Wort gerät manchmal in Kritik, weil es undurchsichtig und subjektiv ist, vielleicht sogar undemokratisch. Der Begriff öffne die Tür für Willkür, heißt es: Wer bekommt Geld und wie viel bekommt diese oder jener, und warum ist das so? In Schweden existiert schon auch eine hierarchische Unterstützung, bei der die wichtigsten Zeitschriften viel mehr erhalten als die weniger Wichtigen. Manche fordern deshalb auch eine allgemeine Unterstützung der freien Meinungsäußerung, die nicht selektiv sein sollte und bei der der Staat nicht in der Lage sein sollte, unannehmbare oder unerwünschte Ansichten zu unterdrücken. Gewiss, derartige Institutionenkritik und eine ständige Diskussion über die Auswahl sowie die Auseinandersetzung darüber, was hier unter ›Qualität‹ zu verstehen ist, sind immer notwendig. Aber sie sind oder sollten Teil einer funktionierenden Öffentlichkeit sein. Der schwedische Kritiker Ulf Eriksson hat in einem Bericht über den »Zeitschriftenkampf« im Dezember 2014 überzeugend gegen eine solche allgemeine Unterstützung argumentiert. Er meint das »die Abschaffung der selektiven Förderung auch die Gefahr birgt, dass der Qualitätsdebatte wichtige Anreize entzogen werden. Selektive Förderung und Qualitätsdiskussion hängen wahrscheinlich zusammen. Sie kann sogar als Prinzip der Zeitschriftenredaktion gesehen werden: Sieben und redigieren, ermutigen und kritisieren, d.h. ernst nehmen, was geschrieben wird.«²

Andere meinen, dass die Unterstützung öfter durchgewechselt werden sollte, verschiedene Akteur*innen sollten jedes Jahr wechselnde Beiträge erhalten. Hier wird jedoch vergessen, dass Zeitschriftenredaktionen keine Automaten sind, in die man Geld einwirft und Kritik herausbekommt. Sie

Was ist das für eine staatliche Beihilfe?
Und warum werden gerade Kulturzeitschriften
unterstützt?

bestehen aus arbeitenden Menschen, die Kontakte knüpfen, Netzwerke aufbauen, eine Haltung einnehmen und letztlich so für Kontinuität sorgen, was nicht unterschätzt werden darf.



Die staatliche Unterstützung für schwedische Zeitungen wurde bereits in den 1960er Jahren eingeführt, hauptsächlich aufgrund einer schweren Krise auf dem Anzeigenmarkt. Die Beihilfe wurde auch eingeführt, um zu verhindern, dass einzelne politische Interessen, das heißt Mitte-Rechts-gerichtete Interessen von wohlhabenden Magnaten und Zeitungsimperien, zu dominant werden. Unter dem Schirm des sozialdemokratischen Wohlfahrtsstaats sollte Meinungsfreiheit und Vielfalt geschützt werden. Das war damals die Absicht, und das ist auch heute noch das angestrebte Ziel.

In Norwegen, Dänemark und Finnland gibt es ähnliche Förderprogramme sowohl für die freie Presse als auch für Kulturzeitschriften, mit ähnlichen Begründungen wie in Schweden. In Norwegen sind letztere einiges höher und in Dänemark deutlich niedriger. In Dänemark beträgt der Gesamtzuschuss für Kulturzeitschriften nur circa 230.000 Euro. Für anspruchsvolle Literaturzeitschriften wie Standard oder Atlas bedeutet dies lediglich 4.000–5.000 Euro pro Jahr. In Norwegen liegt der Betrag, trotz einer ganz ähnlichen Bevölkerungsgröße wie Dänemark, bei über 2 Millionen Euro.

In Deutschland war eine solche Förderung lange ein Tabu. Es heißt, staatliche Förderungen an die freie Presse soll der journalistischen Unabhängigkeit schaden. »Lieber Insolvenzen bei Zeitungen als der Verlust ihrer Unabhängigkeit durch Subventionen«, hat Mathias Döpfner, der Präsident des Verlegerverbands, einmal gesagt.³ Ein deutliches Beispiel für die deutsche Abneigung gegen eine staatliche Förderung, die teilweise durch historische Umstände erklärt werden kann.

Auch um die kleinen Kulturzeitschriften kümmert sich nicht der Staat, höchsten die Länder, die manchmal Förderungen für besondere Projekte oder Ausgaben machen. Aber für die Kontinuität sorgen zahlungskräftige Institutionen wie das Literarische Colloquium Berlin (Sprache im technischen Zeitalter), die Akademie der Künste (Sinn und Form) oder das Hamburger Institut für Sozialforschung (Mittelweg 36). Unabhängige

³ www.taz.de/Debatte-fuer-und-wider-Presserfoerderung/
!5701757/



Politiker*innen des Kulturausschusses des Schwedischen Reichstags diskutieren 2022 die Kulturzeitschriftenpolitik, veranstaltet vom Schwedischen Kulturzeitschriftenverein (FSK), moderiert von Hannah Ohlén Järvinen. L.n.R: Vasiliki Tsouplaki (Linke), Lawen Redar (Sozialdemokraten), Ulf Dernevik (Grüne), Christer Nylander (Liberalen)

Zeitschriften, wie Positionen, sind in hohem Maß an die freie Marktwirtschaft ausgeliefert und sehr abhängig von der freiwilligen und oft unbezahlten Arbeit der Redakteure und Kritiker.

Meine Erzählung vom skandinavischen Förderungsprogramm bedeutet aber auch nicht, dass die staatlich subventionierten Zeitschriften in einem herrlichen Überfluss, einer Art Schlaraffenland des Kulturlebens leben.

Ich habe seit 2015 als unbezahlter Redakteur bei der norwegischen oder panskandinavischen Zeitschrift *Vagant* gearbeitet. So sieht es bei fast jeder, oder ich würde sogar sagen, jeder Zeitschriftenredaktion in Skandinavien aus. Vielleicht gibt es eine festangestellte Person oder zwei Teilzeitbeschäftigte. Aber die meisten arbeiten ohne Entgelt. Aber *Vagant* kann mit Hilfe staatlicher Förderung die eigenen Kritiker*innen und Autor*innen mehr oder weniger angemessen bezahlen – sogar nach den Richtlinien des Norwegischen Kritikerverbands (auch das eine herrliche Erfindung), was heißt, selbst mehr als große deutsche Zeitungen.

In Finnland, das im Verhältnis zu seiner kleinen schwedischsprachigen Minderheit über eine große Anzahl schwedischsprachiger Zeitschriften verfügt, gibt es neben der externen Finanzierung durch einen Kulturrat auch eine interessante Initiative zur Förderung der Kritik in schwedischsprachigen Zeitschriften. Das Kritikbüro ist eine Organisation, die ihren Mitgliedern eine Vergütung für jede vereinbarte Rezension gewährt. Der Betrag wird mechanisch nach einer absteigenden Prozentskala festgelegt, wobei diejenigen, die am wenigsten verdienen, einen höheren Prozentsatz erhalten, während diejenigen, die am meisten verdienen, einen niedrigeren Prozentsatz erhalten. Die Skala lag bisher bei 30–80 Prozent. Wenn also eine Zeitschrift 100€ zahlt (ein normales Honorar

für einen Text), fügt das Kritikbüro 80€ hinzu. Das ist kein existenzsichernder Lohn, aber für die meisten Autoren ein willkommener Zusatz.

Trotzdem kämpfen die skandinavischen Kulturzeitschriften um ihr Überleben. Das gilt am meisten für die dänischen, wo die Subventionen am niedrigsten sind. Im Jahr 2016 wurde beispielsweise die Zeitschrift Kritik eingestellt, nachdem der große Verlag Gyldendal beschlossen hatte, sich nach 50 Jahren als Eigentümer zurückzuziehen. Damit verlor Dänemark seine wichtigste Zeitschrift für Literaturkritik.

Die Abschaffung der Zeitschrift Kritik weist auf einen Trend im gesamten skandinavischen Raum hin. Vor zehn oder zwanzig Jahren gab es eine Reihe von Zeitschriften, deren Existenz von Verlagen, die mit roten Zahlen in der Gewinn- und Verlustrechnung umgehen konnten, gesichert wurden. Die Tendenz der letzten Jahrzehnte ist hingegen ziemlich eindeutig: Die Verlagshäuser entledigen sich ihrer Zeitschriften, weil sie unrentabel sind. 2004 schaffte der größte schwedische Verlag Albert Bonnier seine Zeitschrift BLM (Bonniers litterära magasin) ab. Viele sagten damals, dass das ein großer Fehler war. Wahr ist: Keine andere schwedische Literaturzeitschrift hat die Leerstelle eingenommen und das literaturkritische Feld ist seither schwächer geworden. Heute steht kein einziger schwedischer Verlag hinter einer Zeitschrift.

Auch die Zeitschriften in Norwegen befinden sich derzeit in einem großen Umbruch. Im Jahr 2016 verabschiedete sich der größte norwegische Verlag Cappelen Damm von Vagant, weil die Zeitschrift unrentabel war. »Pornoverlag entledigt sich der unsexy Zeitschrift.«, schrieb die norwegische Zeitung Morgenbladet damals. 2020 wurde bekannt, dass Gyldendal

Ideen und Konzepte, die wir vorstellen, erscheinen schließlich in den großen Morgenzeitungen.

die bedeutende literarische Zeitschrift Vinduet nicht mehr auf Papier herausgeben und in eine digitale Zeitschrift umgewandelt wird. 2022 hat sich Aschehoug von Samtiden getrennt. Und so geht es weiter und weiter.

Audun Lindholm, Chefredakteur bei Vagant seit 2007, schreibt Ende 2022 in einem Kommentar, dass die Verlagsbranche aufgehört hat, die Verantwortung für eine kritische Öffentlichkeit zu tragen.⁴ Leider produzieren sie nur noch ihren eigenen »Content«, zum Beispiel ihre »tollen Autoreninterviews« und »spannende Büchertipps«, anstatt unabhängige und ernsthafte Kritik zu unterstützen, die aus keinem kommerziellen Interesse entsteht und von einer professionellen Redaktion gefördert wird.



4 www.vagant.no/for-en-opplyst-oftentlig-samtale

Weder in Schweden noch in Norwegen ist Kunst- und Kulturkritik eine ausdrückliche Voraussetzung für Presseförderung. Diese Aufgabe unterliegt, wie schon gesagt, den Kulturräten der beiden Staaten, unter anderem durch

die Gewährung von »Produktionsförderung für Zeitschriften«, oder wie es in Norwegen seit neulich heißt: »Förderprogramm für Zeitschriften und Kritik«. Hier wird der Begriff »Kritik« also ausdrücklich erwähnt.

Wie Andreas Engström im diesjährigen Maiheft der Positionen schrieb, wird in unserer Zeit »die Kritik in der Tagespresse immer mehr an den Rand gedrängt«. In den Kulturzeitschriften ist die Kritik jedoch lebendig. Aber auch für andere Genres sind die Zeitschriften der wichtigste Schauplatz, nachdem sie von den großen Zeitungen abgehängt wurden, zum Beispiel das Essay, Kurzprosa, Gedichte (vor allem in literarischen Zeitschriften). Zeitschriften werden vor allem durch neue Ideen, Neugierde und Zukunftsdenken angetrieben. Bei Vagant erleben wir oft, wie Ideen und Konzepte, die wir vorstellen, schließlich in den großen Morgenzeitungen erscheinen.

Die Zeitschriften sind die Speerspitzen, Experimentierfelder und Kinderstuben. Hier wird das Feuilleton von Morgen gemacht, oft mit sehr geringen Mitteln und einem hohen Maß an freiwilligem Engagement.

Durch die Zuschüsse sind die Kulturzeitschriften in Norwegen und Schweden professionalisiert worden. Das sieht man auch am Design und der Papierqualität, die in vielen Zeitschriften recht hoch ist. Selbstverständlich gibt es auch eine Reihe einfacherer Varianten: Studierendenzeitschriften und Fanzines, Zeitschriften, die eine punkige Underground-Ästhetik pflegen. Zudem sind in Norwegen und Schweden Zeitschriften manchmal recht alt. Die norwegische *Samtiden* wurde 1890 gegründet, zwei Jahre später die schwedische *Ord & Bild*. Sie sind Träger der Tradition und gleichzeitig Vorreiter. Viele Kritiker, Institutionenleiter, Kuratoren, Autoren und Verlagsredakteure beginnen ihre Karriere in Kulturzeitschriften. Da lernen sie ihren Beruf, da können sie sich frei entwickeln. Kulturzeitschriften sind für ein lebendiges und spannendes Kulturschaffen unerlässlich.

In Dänemark sieht es ein bisschen anders aus. Hier gibt es keine Zeitschrift mehr, die als Traditionsträgerin angesehen werden könnte. Die meisten dänischen Literaturzeitschriften werden heute im studentischen Umfeld und von jungen Talenten gemacht. Gelegentlich erreichen diese jungen Zeitschriften auch das Erwachsenenalter, zum Beispiel die *Standard*, gegründet 1987 von Studierenden, und Rezensionen und der *Literaturkritik* gewidmet. Viel häufiger jedoch sind Zeitschriften kurzerlebige Geschöpfe, die den Puls eines Jahrzehnts oder weniger schlagen.



Die skandinavischen Länder mit ihren kleinen Sprachen, brauchen eine staatliche Förderung von Kulturzeitschriften, um eine wahre Meinungsvielfalt zu erreichen – ohne diese würden die Sprachen zum Schweigen gebracht werden. Und die kritische Öffentlichkeit würde auf einen Bruchteil dessen reduziert, was sie heute ist – oder gar verschwinden. Selbst die größten und stärksten Zeitschriften können ohne Förderung kaum überleben.

Für deutsche oder deutschsprachige Zeitschriften ist die Ausgangslage gewissermaßen besser, einfach weil es eine größere Gruppe lesender Menschen gibt. Die meisten großen skandinavischen Zeitschriften haben eine Auflage von 1000 Exemplaren. Laut Wikipedia hat Lettre International eine Auflage von 16.000–23.000 Exemplare und Blätter über 13.000 Abonnent*innen. So hohe Zahlen kann keine skandinavische Zeitschrift erreichen.

Aber wie sieht es aus bei den kleineren oder mittelgroßen deutschen Kulturzeitschriften? Wie können sie überhaupt überleben oder eben existieren ohne ein »nordisches Modell«, und was bedeutet das für die demokratische Öffentlichkeit, wenn gerade die Vielfalt, die man verteidigen, bewahren und vor politischen Einflüssen schützen möchte, in der Praxis eingeschränkt wird?

Der sozialdemokratische Leitgedanke in der Kulturpolitik war lange Zeit, dass der Staat mit Subventionen den negativen Auswirkungen der Kommerzialisierung im Kulturbereich entgegenwirken sollte. Diese Art von Formulierung gibt es schon seit einiger Zeit nicht mehr. Aber die Idee, dass der Staat sich um die kleineren Kulturschaffenden kümmert, sie schützt und unter seine Fittiche nehmen muss, bleibt. Für die Kritik ist dies unerlässlich. Genauso für den Nachwuchs einer neuen Generation von Kritiker*innen. Ohne den derzeitigen Bestand an skandinavischen Kulturzeitschriften würde die kritische Öffentlichkeit vielleicht nicht aussterben, aber sie wäre deutlich ärmer. Der Ententeich würde schrumpfen, noch viel trauriger aussehen, und wäre wahrscheinlich nicht in der Lage, Widerstand gegen die Verarmung in der Kultur zu leisten. ■

Mats O. Svensson ist Kritiker, Übersetzer und Redakteur der panskandinavischen Zeitschrift Vagant. Er lebt in Berlin.

MUSIK
AKADEMIE
RHEINSBERG

R*

29.—30. september

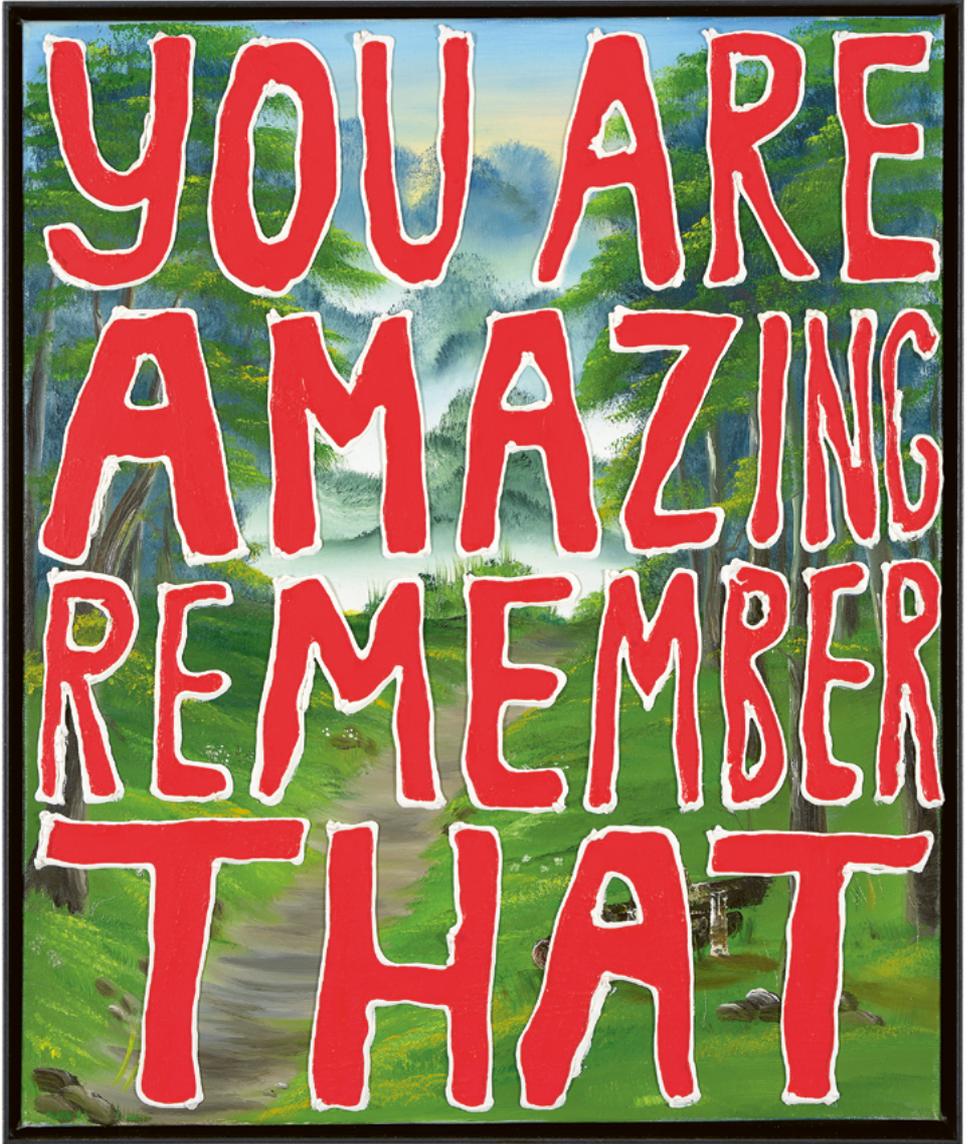
rheinsberger festival für neue musik 2023

symposium »composing relations«
schwerpunkt: ortsadaptive komposition
reactive ensemble feat. OP_Duo
musikbrennerei
KYMATIC
märkischer jugendchor
LUX:MN

[https://musikakademie-rheinsberg.de/
schwerpunkt/neue-musik](https://musikakademie-rheinsberg.de/schwerpunkt/neue-musik)



Wonderwall III · Öl und Acryl auf Leinwand, 60 × 39,7 cm, 2019



YOU ARE AMAZING REMEMBER THAT · Öl und Acryl auf Leinwand, 60 x 50 cm, 2019

»Presse ist Presse«

Ein Gespräch über Lage von Kulturzeitschriften
mit dem Hauptgeschäftsführer des
Deutschen Journalisten-Verbandes Timo Conraths

BASTIAN ZIMMERMANN

BASTIAN ZIMMERMANN Der Rechtsstreit zwischen Lettre International und Sinn und Form hat es ja auf den Punkt gebracht: Es gibt in Deutschland keine Zeitschriftenförderung und wir als verhältnismäßig kleine Kulturzeitschriften bewegen uns damit auf einem kommerziellen Standbein, das Grauzonen erzeugt – auf publizistischer Seite, aber auch auf Autor*innenseite. Wie lässt man sich wann einkaufen und wird dadurch nicht mehr kritikfähig? Für sauber arbeitende Hefte wird es dann schwer zu überleben – wie kürzlich am Beispiel MusikTexte in Köln gesehen, deren Printausgabe mit dem Tod der Herausgeberin aus finanziellen Gründen erstmal eingestellt wurde.

TIMO CONRATHS Das ist nicht das erste Mal, dass diese Schilderung der aktuellen Situation mich traurig macht, weil mit so einer Schließung viel an Vielfalt und Kultur verloren geht. Gar nicht nur im Kulturbereich, sondern im Sinne von Meinungsspektrum und

Vielfalt – ein Spektrum das Presse eigentlich haben sollte. Verlage, insbesondere der Printbereich, kommen immer stärker unter finanziellen Druck. Das ist nicht auf Ihren Bereich beschränkt, sondern das trifft den gesamten Printbereich schon seit Jahren und Jahrzehnten. Die Auflagen sinken, die Werbeeinnahmen sinken. Und zwar nicht, weil der Markt nicht mehr da wäre, sondern das muss man sich auch ehrlich vor Augen halten: Die Werbekunden gehen zu Plattformen. Jeder einzelne Verlag hat dieselben Probleme: Wenn man wirtschaftlich nicht komplett eigenständig ist, besteht die Gefahr, dass man sich in Grenzbereiche begeben muss – inwiefern man Werbekunden gegenüber auftritt, ob und wie man noch Kritik äußern kann usw. Das kann wie ein Maulkorb wirken. Das ist ein Thema der Pressefreiheit an sich, weil sich die generelle Meinungsvielfalt der Presse verringert. Nicht nur, weil es diese oder jene Zeitschrift nicht mehr gibt, sondern auch weil die Gefahr besteht, dass Meinungen

nicht mehr genauso frei geäußert werden können, wie sie eigentlich geäußert werden sollten.

bz In Deutschland scheint es rechtlich so zu sein, dass eine Tageszeitung, die auch investigativen Journalismus betreibt, auf der gleichen Ebene behandelt wird, wie eine Kulturzeitschrift, die eine ganz andere Art von Textformen und Reflektion betreibt.

rc Im Grundsatz ja. So wie ich das aus dem Rechtsstreit herausgelesen habe, beruht das Urteil gar nicht auf dem Problem einer gezielten Presseförderung, sondern einer mittelbaren Förderung, in der vorrangig die Kultur gefördert wird. In dem Fall war das die Akademie der Künste, an der mittelbar ihre Printprodukte mitfinanziert werden.

bz Als Heft leben und überleben wir auch in einer Art ökonomischen Zirkel, den die öffentlich geförderten Festivals, von deren Anzeigen wir leben, auch für sich akzeptiert haben. Diese möchten, dass wir weiter existieren, weil wir Diskurs und Kritik betreiben, aus

bz Das Wort fördern kann man in diesem Fall eigentlich gar nicht benutzen, weil diese von Institutionen herausgegeben Hefte ja einfach finanziell mitgetragen werden. Ich kenne das aus Diskussionen mit anderen Zeitschriftenmacher*innen, die überlegen, bleiben wir jetzt frei oder docken wir uns an ein Haus an? Bei Sinn und Form hat sich das ganze ja an der Auszahlung von Coronahilfen aufgehängt, da Lettre International kein Geld bekam und eine Zeitschrift wie die Sinn und Form überleben konnte, weil die Akademie sie einfach mitfinanziert.

rc Aus Sicht einer Herausgeber*in oder Verlags ist diese Begründung natürlich auch ein bisschen unbefriedigend, weil natürlich eins der Magazine dann eine staatliche Abdeckung bekommt und andere wieder nicht. Warum dann viele mit der Stirn runzeln, liegt ja daran, dass die Presse staatsfern bleiben soll. Das Gebot der Staatsferne hat aber im Ursprung eigentlich das Ziel, dass der Staat keinen Einfluss auf die Meinungsbildung und auf die unterschiedlichen Meinungsbilder nehmen kann – also eine inhaltliche Stoß-

Ich kenne das aus Diskussionen mit anderen
Zeitschriftenmacher*innen, die überlegen, bleiben wir
jetzt frei oder docken wir uns an ein Haus an?

der heraus die Festivals wieder indirekt oder direkt Relevanz erhalten. Daher wissen sie, dass sie eine Anzeige buchen sollten, damit wir eben finanziert werden. Das ist auch eine indirekte staatliche Förderung, weil diese Festivals eben öffentlich gefördert sind und das Geld an uns weitergeben, das wir über eine Zeitschriftenförderung nicht bekommen.

rc Ein Unterschied ist aber, dass Ihr Heft nicht von staatlichen Organisationen selbst herausgebracht und gefördert wird.

richtung. Und das ist die Krux an der Sache, wenn man denkt, es ginge jetzt in dem Rechtsstreit vornehmlich darum, dass sie sich ungleich behandelt gefühlt haben, was die Förderung angeht. Wenn man die Staatsferne herunterbricht, muss man beachten, dass die im Ursprung eigentlich erst mal verhindern soll, dass der Staat Einfluss auf Inhalte hat und nicht, dass der Staat gewährleisten muss, dass alle finanziell gleich behandelt werden. Denn eine staatliche Förderung ist nicht per se ausgeschlossen. Der Staat kann fördern und das wäre dann trotzdem noch mit dem Gebot der Staatsferne vereinbar.

BZ Ah, das ist möglich?

TC Ja, aber es passiert noch nicht. Oder nur wenig. Es gibt Einzelförderung für journalistische Projekte von der BKM, der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien. Auch auf Landesebene gibt es manchmal Einzelförderungen. Aber es gibt keine andauernde Generalförderung.

BZ Was ist da das Hindernis? Es ist ja offensichtlich, dass sich der Zeitschriftenmarkt in den letzten 20 Jahren krass minimiert hat.

TC Ich habe die starke Annahme, dass das erstmal historisch bedingt ist. Der Staat hält sich einfach aufgrund der deutschen Geschichte erst mal gerne, was die finanzielle Förderung von Presse angeht, zurück, weil da immer so ein Geschmäcke dabei ist. Es ist aber, das muss man auch dazu sagen, in den letzten Jahren zum Thema geworden, insbesondere auf Bundesebene, dass man eine generelle Presse- oder Medienförderung einrichtet. Das waren auch immer relativ große Beträge, die da genannt wurden. Es ist am Ende nicht

tätigen. Deswegen ist das Ganze nämlich auch in der Regel beim Bundeswirtschaftsministerium angesiedelt. Diese Förderung dürfte aber nicht zu sehr an inhaltliche Kriterien anknüpfen, weil man dann nämlich wieder in der Zuständigkeit der Länder wäre. Und dann bestünde die Gefahr, dass es verfassungswidrig sein könnte, weil nur die Länder bei einer Förderung an andere Kriterien als wirtschaftliche anknüpfen könnten, sofern die Staatsferne gewährleistet wäre. Ich glaube, in dieser ganzen Gemengelage hat der Bund zwar in den letzten Jahren erkannt, er muss was machen, aber er hat es halt noch nicht auf die Schiene bekommen, weil das so komplex geworden ist, dass es am Ende nicht realisierbar erschien.

BZ Wie sieht die Situation bei den Ländern aus?

TC Ich vertrete die Meinung, dass wir nicht nur auf den Bund schielen sollten, sondern eigentlich sollten auch die Länder mehr in die Pflicht genommen werden. Theoretisch ist eine Förderung möglich. Und zusätzlich

Die Regierung möchte damit gegen eine Art ›News Desert‹ vorgehen.

zustande gekommen, weil das sehr komplex und kompliziert wurde, weil sich viele Akteur*innen eingeschaltet haben: Wer genau soll gefördert werden und können wir bestimmte Bedingungen noch einsetzen für die Förderung? Am Ende ist das so komplex geworden, dass das nicht mehr handhabbar war.

BZ Wie kann so ein Patt entstehen?

TC Das hat auch mit der rechtlichen Situation zu tun, denn im föderalen System sind ja für Kultur und insbesondere für Medien und Presse die Bundesländer zuständig. Der Bund kann nur eine reine Wirtschaftsförderung

wurde im aktuellen Koalitionsvertrag der Ampel-Regierung explizit vereinbart: »Wir wollen die flächendeckende Versorgung mit periodischen Presseerzeugnissen gewährleisten und prüfen, welche Fördermöglichkeiten dazu geeignet sind.« Aus Sicht des DJV ist das sehr beschränkt auf zum einen Presseerzeugnisse, also in der Regel ist das Print, und auch nur die Versorgung von periodischen Presseerzeugnissen. Und man muss dazu sagen, diese Formulierung hat eher die Stoßrichtung Tageszeitungen oder auch Wochenmagazine, und zwar insbesondere in strukturell schwachen Gegenden, die kurz davor stehen, nicht mehr beliefert zu werden,

weil sich das wirtschaftlich nicht mehr trägt. Die Regierung möchte damit gegen eine Art ›News Desert‹ vorgehen.

BZ Ich empfinde Kulturzeitschriften eigentlich als einen Teil der Künste. Sie berichten, reflektieren und diskutieren, analysieren, was in der Musik, Literatur usw. stattfindet. Und mit der Kunstförderung haben der Staat und die Künstler*innen ja auch selten das Problem – als ob deswegen jetzt Staatskunst produziert würde.

TC Bei der Presse ist man immer ein bisschen vorsichtig. Es gibt Persönlichkeiten in der Branche, die eine direkte Förderung durch den Staat sehr kritisch sehen.

BZ In dem Text von Mats Svensson, in dem es in diesem Heft um das ›Nordische Modell‹ geht, bringt er eine Formulierung, mit der z.B. der schwedische Staat die Kulturzeitschriftenförderung begründet: Die Förderung von Kulturzeitschriften soll der Kommerzialisierung entgegenwirken.

TC Ich glaube der Staat ist deswegen so vorsichtig, weil er genau weiß, das ist gerade ein Förderbereich, wo es wirklich vielen nicht gut geht. Da geht es um Existenzen und jene werden dann, wenn sie bei einer Förderung nicht berücksichtigt werden, dann auch verständlicherweise alles in die Wege leiten, um auch in die Förderung mit einbezogen zu werden. Das könnte dazu führen, dass die Förderung in der Form, wie sie dann beschlossen wurde, gestoppt oder aus Vorsicht erst gar nicht auf den Weg gebracht wird. Aus DJV-Sicht kann ich sagen, dass wir schon seit Jahren eine Medienförderung fordern. Weil wir sehen, dass es in vielen Bereichen notwendig ist. Und wenn man dabei bestimmte Förderkriterien und die rechtlichen Rahmenbedingungen beachtet, dann halten wir das auch durchaus für möglich.

Aber zur speziellen Situation von Kulturzeitschriften: Nach der rechtlichen Definition

von Presse gibt es keine wirklichen Untergliederungen. Presse ist Presse. Was den Inhalt angeht, da gibt es rechtlich keine großen Unterschiede.

BZ Kann man denn vom ›Nordischen Modell‹ lernen?

TC Wir hatten bei einer DJV-internen Diskussionsrunde einen Experten zu Gast, der beschäftigt sich genau mit solchen Fördermodellen. Der hat auch immer wieder diese nordischen Modelle vorgestellt und erzählt, dass es dort schon sehr lange eine Zeitschriftenförderung gibt. Er hat aber auch betont, dass es eben dort anders als hier eben auch nicht so eine politische Kompetenztrennung gibt. Da haben die einfach eine bessere Ausgangslage, etwas, dass sich historisch auch etabliert hat.

BZ Selbst dort sollten vor einigen Jahren die Budgets massiv gekürzt werden. Mit Demos und Petitionen wurde es aber verhindert.

TC Wenn bereits etwas besteht, ist es einfacher, dieses System aufrechtzuerhalten, als wenn man es erst mal etablieren muss. Leider. Wenn man tatsächlich etwas staatsfern ausgestalten könnte, dann würden wir uns als DJV auch wünschen, dass es in Deutschland in irgendeiner Art eine Medien- oder Journalismus-Förderung gibt. Weil das tatsächlich ein Bereich ist, der so wichtig für die Demokratie ist, dass er einfach unterstützt werden muss. Denn in vielen Bereichen ist er tatsächlich gerade stark unter Druck. ■

Timo Conraths ist Rechtsanwalt und Journalist. Seit vielen Jahren engagiert er sich aktiv für den Journalismus. Seit 2022 ist er zudem in der Geschäftsführung des Deutschen Journalisten-Verbands tätig.

Ein New Deal für den Musikjournalismus?

Ein Runder Tisch zu Fragen der (Musik-)Kritik

Mit den Redakteur*innen Sara Walther, Hanna Fink und Andreas Engström, dem Autor und Verleger Karl Ludwig sowie der Autorin Rita Argauer, moderiert von Dorte Lena Eilers, Professorin für Kulturjournalismus in München

DORTE LENA EILERS Wir haben in München gerade einen neuen Studiengang für Kulturjournalismus gegründet. Bei der Konzeptionierung des Curriculums habe ich mich als Leiterin des Masterprogramms gefragt, welche Rolle die Kritik im Bereich des Kulturjournalismus heutzutage spielt. Kulturjournalismus bedeutet ja mittlerweile weit mehr als Rezensionen schreiben. Nichtsdestotrotz haben wir uns entschieden, Kritik in allen Sparten – Musik, Theater, Tanz, bildende Kunst und so weiter – vollumfänglich zu unterrichten, weil wir sie für sehr relevant halten. Bei den Kolleg*innen vom Online-Journal Partisan Notes gibt es ein sehr schönes griffiges Zitat: Es gibt keine Kunst ohne Kritik. Was heißt, Kunstproduktion braucht ein kritisches Gegenüber, das professionell und unabhängig agieren kann. Die großen Feuilletons indes scheinen die Sache ein wenig anders zu sehen: Rezensionen werden immer mehr zugunsten allgemeiner kultureller Debatten zurückgefahren. Ist das nun

die große Stunde von Fachmagazinen, die im Gegensatz zu Tageszeitungen das Genre Kritik nach wie vor ausführlich pflegen und demnach für diejenigen, die eine kritische Auseinandersetzung mit Kunst suchen, immer attraktiver werden?

HANNA FINK Ich würde nicht behaupten, dass das, was Fachzeitschriften machen, eine Ergänzung zum Feuilleton ist, sondern wenn, dann wäre das Feuilleton eine Ergänzung zu uns. Der Gegenpol, mit dem wir uns zu messen haben, ist ohnehin eher das Radio als das Print-Feuilleton.

RITA ARGAUER Das würde ich unterschreiben. Früher war ich fest bei der Süddeutschen Zeitung, jetzt arbeite ich viel für BR-Klassik. Ich habe festgestellt, dass bei der SZ als großer Tageszeitung die Kritiken öfter zur Diskussion stehen, während das Format der Kritik bei BR-Klassik zum Kerngeschäft gehört. Wobei BR-Klassik quasi auch ein

Fachmedium ist, weil es einfach nur um Klassik geht.

DLE Was sind bei der SZ die Argumente, wenn die Relevanz von Kritiken diskutiert wird? Die Klickzahlen?

RA Es ist glaube ich auch eine Frage des Formats. Es gibt zwei Online-Varianten. Zum einen die bezahlte ePaper-Ausgabe, zum anderen den Online-Auftritt sz.de. Auf letzterer finden kaum Musikkritiken statt. Das ist in erster Linie eine Nachrichtenseite.

DLE Wie eine selbsterfüllende Prophezeiung: Die Kritiken werden versteckt – und dann wird beklagt, dass sie sich nicht klicken. Wie nehmt ihr anderen euch in dieser Gemengelage wahr?

SARA WALTHER Die Neue Zeitschrift für Musik ist ein Fachmagazin, das sich nicht primär als Publikumsmagazin begreift, sondern für eine spezielle Fachgruppe geschaffen wurde. Rezensionen sind ganz klar ein Bestandteil davon, auch größere Werkkritiken, die eher in Richtung Essay gehen. Ob das jetzt die große Zeit der Musikfachmagazine ist, kann ich schwer beantworten. Aber ich würde sagen, in der Krise steckt die Kritik schon lange. Es ist ja nicht neu, dass die Rezensionen aus den Feuilletons verschwinden und die Fachmagazine die Lücke füllen. Allerdings ist die Öffentlichkeit, die wir erreichen, begrenzt.

Um eine große Zeit auszurufen, müssten wir uns zu einem Publikumsmagazin entwickeln. Sollen sich Fachmagazine also tatsächlich öffnen? Sollen sie die Aufgabe eines allgemeinen Feuilletons übernehmen?

DLE Eure Autor*innen müsste dann tatsächlich anders schreiben als für ein Fachpublikum.

KARL LUDWIG Vielleicht darf ich da widersprechen. Ich habe mir die ganze Zeit überlegt, aus welcher Perspektive ich eigentlich spreche,

denn ich arbeite nach meiner Zeit bei Musik-Texten, wo ich gemeinsam mit Hanna und Rainer Nonnenmann in der Redaktion tätig war, jetzt vor allem für den Wolke Verlag, wo ich mit Tages- oder Monatsjournalismus nichts mehr zu tun habe. Aber wenn ich mich umschaue, habe ich das Gefühl, dass der Bedarf nach Kritiken rasant wächst. Die Website pitchfork.com, eines der Leitmedien in der Popmusik, arbeitet auf einem hohen Niveau. Das kann man von den Millionen von YouTube-Kanälen, die Albumreviews raus-hauen, vielleicht nicht immer behaupten. Oder Reddit, auch darüber kann man sicher streiten. Aber der Bedarf, sich über die tagesaktu-ellen Entwicklungen in einem musikalischen Special-Interest-Bereich auszutauschen, ist gigantisch.

sw Ich denke auch, dass der Bedarf nach Informationen, nach Wissen und nach Einord-nung nicht geschmälert ist. Überblick, Fach-expert*innenwissen ist gefragt, nicht nur im Musikjournalismus, sondern in jeglicher Form von Medienöffentlichkeit. Die Schwier-igkeit in der Musik: Wer spricht über Musik, wer ist die Expert*in? Aus welcher Haltung ist sie Richter*in? Mit dieser Rolle der Kriti-ker*in gibt es eben auch Schwierigkeiten.

DLE In Zeiten der sozialen Medien, so sagt man zudem, sei letztlich jede eine Kritiker*in. Jede kann ein Konzert kommentieren – und unter diesen Kommentator*innen sind teil-weise sicherlich auch Expert*innen. Warum sind journalistische Expert*innen dennoch wichtig im Gefüge dieser ganzen Meinungs-äußerungen?

HF Ich würde das, was in den sozialen Me-dien stattfindet, eher Debatte nennen. Die ist barrierefrei, jede und jeder darf alles Mögliche sagen. Davon ist manches gut und manches schlecht – und das formt sich dann zu einem Meinungsbild. Aber das hat mit Qualitäts-journalismus eigentlich nicht so viel zu tun. Ich würde die sozialen Medien auch als Tool

sehen, mit dem ich Zielgruppen analysieren kann. Nicht mehr: Wer kauft wo meine Zeitschrift? Sondern: Wie alt sind diejenigen, die den letzten Post angesehen haben und so weiter. Eine andere Frage ist: Welche anderen Varianten des Kritiker*innen-Daseins sind möglich? Lässt sich eine Kritik beispielsweise als Kollektiv schreiben? Es geht bei der Kritik ja immer auch um eine Bewertung. Damit schreibt man einer Person automatisch zu, dass sie über die nötigen Erfahrungen und Kenntnisse verfügt, etwas bewerten



HANNA FINK ist Musiktheoretikerin. Sie arbeitet darüber hinaus auch als Kulturmanagerin im Bereich zeitgenössischer Musik in NRW und ist Vorsitzende der Gesellschaft für Neue Musik Ruhr. Sie ist freie Autorin und unter anderem als Redaktionsmitglied bei NOIES und MusikTexte tätig.

zu können, der ich dann glauben kann oder nicht. Dass das aber nicht mehr nur eine Person sein muss, ist derzeit das spannende Moment. Es gibt neue Formen des Schreibens, des Zusammenschreibens, überhaupt Varianten von Texten.

KL Damit einher geht ja vielleicht auch ein Wandel der Perspektive. Früher hieß es, es gibt ein Konzert und da kommen alle Zeitungen hin. Damit war ein bestimmtes Feld definiert. Es war einigermaßen klar, in welchem Feld welches Ereignis Bedeutung hat. Jetzt habe ich das Gefühl ist man sich über das Feld überhaupt nicht mehr im Klaren. Da wird es zur Aufgabe einer Kritiker*in zu fragen: Was gibt es alles? Worüber schreibe ich? Welche Musik will ich in die Öffentlichkeit bringen und welche nicht? Die Aufgabe einer Geschmacksbildung, die dann in kuratorische Überlegungen mündet. Auch in die Frage: Wie entsteht Expert*innen-tum heutzutage überhaupt? Was ist Expertise? Die Praxis von Kritikern wie Heinz-Klaus Metzger oder Hans-Klaus Jungheinrich war eher: Es gibt zehn Konzerthäuser und jedes Konzert, das da läuft, kommt auf die Kritiker-Platte. Dass es das nicht mehr gibt: also Halleluja!

DLE Im Feuilleton wird jedoch selbst bei Kritiken zunehmend nach einem gesellschaftspolitischen Zusammenhang gefragt. Es ist gar nicht mehr das rein künstlerisch-ästhetische Ereignis, das zählt, sondern bestenfalls tritt Anna Netrebko auf, alle protestieren dagegen und deshalb wird berichtet. Es muss ein außerkünstlerischer Argumentationszusammenhang gesucht werden, der begründet, warum der Bericht relevant ist.

Lässt sich eine Kritik beispielweise als Kollektiv schreiben?

RA Das Kollektive gab es aber eigentlich auch schon vor Entstehung der sozialen Medien – im Sinne einer Meinungsvielfalt, wenn alle großen und kleinen Zeitungen in München über ein Konzert geschrieben haben. Das heißt, die Stimme der einzelnen Kritiker*in wurde durch die Stimmen der anderen Kritiker*innen relativiert. Oftmals gehen Kritiken in ihrer Beurteilung ja auch ganz wunderbar auseinander.

ANDREAS ENGSTRÖM Was Ludwig sagt, finde ich wichtig. Bei den Positionen versuchen wir in der Tat, das Feld ständig neu zu verhandeln. Was ist relevant für uns? Was ist relevant für die Leser*innen? Neue Kunstmusik ist für uns alles, was interessant für die Leser*innen sein könnte – also für die Leser*innen, die sich für neue Kunstmusik interessieren. Und das kann wirklich vieles sein. Unsere zwei Standbeine sind die Kritik

sowie der Diskurs, die eben ständig neu befragt werden. Wir versuchen eine Analyse der Umwelt zu liefern. Aber zurück zu der Frage, ob jetzt »die große Stunde von Fachmagazinen« sei: Klar, es geht um Inhalt, Qualität und die Tatsache, dass »der Bedarf nach Kritiken rasant wächst«. Aber als Grundvoraussetzung: Es geht für Kulturzeitschriften auch um Sichtbarkeit und Distribution, d.h. um Geld. Oder eben Geldmangel.

HF An vielen Stellen gibt es gerade einen Generationenwechsel und bei den Zeitschriften liegt sehr viel Potenzial, das Ganze anders aufzuziehen, ein bisschen offener zu denken. Es finden Diskurse über das Schreiben selbst statt. Darin liegen Chancen für andere Blickwinkel, für Formate, die auch sehr kreativ sein können; die dann nicht nur im Dienst der Neuen Musik stehen oder eines Festivals,

KARL LUDWIG ist Autor, ehemaliger Mitarbeiter bei den MusikTexten und seit Neuestem der neue Verleger des Wolke Verlags. Er wünscht sich weniger Expertenwissen und mehr Schreibexpert*innen.



Strukturen geben?

Oder wie kommt es zu

solch neuen Schreib-Phänomenen? Ich war oft selbst in der Situation, dass ich dachte, okay, Kritik für die Positionen auf 4.000 Zeichen, was soll das? Wenig Platz, wenig Zeit und letztlich auch wenig Geld. Und dann sitze ich im Zweifel da und mache eben doch Schema A, statt mit viel Aufwand und auf begrenztem Platz, ich weiß nicht, ein Gedicht zu schreiben oder so.

Neue Kunstmusik ist für uns alles, was diskursiv interessant für die Leser*innen sein könnte.

über das berichtet werden soll, sondern die sich auch mit ihrer eigenen künstlerischen Qualität auseinandersetzen.

DLE Meinst du neue Formen der medialen Präsentation im Digitalen?

HF Ich meine beides: Andere Medien nutzen, die Botschaft, die man senden möchte, anders aufbereiten, um andere Zielgruppen zu erreichen. Aber auch eine gewisse Offenheit, die dann eben bestimmt, wie Andreas schon gesagt hat, wer welches Feld aufmacht oder eingrenzt.

KL Das klingt nach der Frage: Henne oder Ei? Letztlich geht es immer um Sprache und auch um Sprachschönheit. Aber woran liegt es, dass man solche Experimente dann doch selten liest? Mangelt es an offenen Schreibern oder Schreiberinnen? Oder muss es offenere

DLE Wichtiger Faktor! Geld! Wenn man frei arbeitet, kann man vom alleinigen Schreiben von Kritiken nicht leben, egal ob Fachzeitschrift oder Feuilleton. Einzig das Radio bezahlt besser. Gebe es denn Möglichkeiten, auch ökonomisch den Raum und dadurch die Zeit für mehr Experimente zu schaffen? Es ist ja meist keine Böswilligkeit, dass Fachzeitschriften wenig bezahlen. Das Budget sieht einfach so aus, wie es aussieht.

AE In Skandinavien gibt es eine staatliche Förderung für Kulturzeitschriften. Nicht viel, aber auch nicht wenig. Mit den Jahren haben die Zeitschriften dadurch einen größeren Stellenwert in der Öffentlichkeit erhalten. Ob das mehr Raum für Experimente geschaffen hat? Ich bin nicht so sicher. Eine klassische oder eine experimentelle Rezension zu schreiben hat eigentlich nichts mit der Ökonomie zu tun.

sw Es gibt vielleicht einen Generationenwechsel. Aber der Markt hat sich noch nicht so richtig verändert. Gemessen an den Publikumszeitschriften sind die Auflagen der Fachzeitschriften eher klein. Sie sind abhängig vom Anzeigengeschäft. Entsprechend geringer fallen die Autor*innen-Honorare aus. Das macht es tatsächlich schwierig, neue Ideen anzustoßen. Die große Frage für die Neue Zeitschrift für Musik ist für mich: Was ist die Zukunft? Was für Möglichkeiten habe ich überhaupt? Die Zeitschrift finanziert sich vor allem durch die Abos. Wie kann ich das

ist: Man müsste Wege finden, damit gerade die Fachpresse im Kulturbereich überleben kann – mit juristisch sauberen Konzepten. Man hört immer wieder von Kunstzeitschriften, die Anzeigen gegen Berichterstattung verkaufen. Das verstößt natürlich gegen die ethischen und auch juristischen Standards der professionellen Presse. Eine weitere Komplikation im Spannungsfeld der Unabhängigkeit: Viele freie Kulturjournalist*innen sind, weil sie sich anders nicht finanzieren können, parallel beispielsweise auch als Dramaturg*innen oder Kurator*innen von

Autor*innen arbeiten für eine Szene,
über die sie gleichzeitig aus einer kritischen Distanz
heraus berichten sollen. Schwierig.

Heft zukunftssicher aufstellen, ohne Abonent*innen zu verlieren? Wie kann ich im Gegenteil die Auflage steigern? Ich bin in starke, freie Marktstrukturen eingebunden, die es mir schwermachen, das Magazin komplett neu zu denken. Die Ressourcen sind überschaubar in diesem kleinen, sehr nischen Bereich, auch wenn das Interesse an zeitgenössischer Musik tendenziell groß ist und gar nicht so nischig, wie man immer glaubt. Der New Deal for Journalism wurde ja auch in Deutschland diskutiert, eine staatliche Förderung für Journalismus. Das fände ich sehr begrüßenswert. Aber wie kommt man dahin: mit Engagement, Initiative, mit unbezahlter Arbeit?

DLE Das Gerichtsurteil im Rechtsstreit zwischen Lettre International und Sinn & Form hat da leider gerade wieder bestätigt, dass in Deutschland, auch aus historischen Gründen, der Staat keine Presse fördern darf. Sinn & Form ist ja ein Magazin der Akademie der Künste, also einer Bundesinstitution. Lettre hatte gegen das Finanzierungsmodell geklagt. Nichtsdestotrotz ist die Situation so, wie sie

Festivals tätig. Das heißt, sie arbeiten für eine Szene, über die sie gleichzeitig aus einer kritischen Distanz heraus berichten sollen. Schwierig.

Æ Bei der Übernahme der Positionen haben wir auf einige Prinzipien gesetzt. Unter anderem, dass mit einem Anzeigenkauf definitiv keine Berichterstattung verbunden ist. Die meisten akzeptieren das. Die Sache mit den Autor*innen, die nebenbei oder im Hauptberuf auch im Kunstbereich tätig sind, ist komplizierter. Wir treffen immer wieder auf schwierige Situationen, wo es Grauzonen und undefinierte Grenzen gibt. Wer darf wann wie

ANDREAS ENGSTRÖM
ist Autor und seit 2019
gemeinsam mit
Bastian Zimmermann
Herausgeber und
Redakteur der
Positionen. Seine
Interessen liegen
insbesondere bei der
Klangkunst und
den Experimental-
szenen in Asien und
Mittlerer Osten.



schreiben? Das reicht auch in neuere Themen wie die Identitätspolitik hinein. Eine Autor*in hat abgelehnt, über ein LGBTQIA+-Projekt zu schreiben, weil sie nicht Teil der Szene ist.

HF In MusikTexte sprechen und schreiben zum Beispiel auch Komponist*innen über das Werk Anderer, manchmal auch über ein Werk einer Lehrpersönlichkeit. Da merkt man: Die Lehrer*in sitzt noch drin, im Kopf oder im Text der Schreibenden. Das kann aber auch interessant sein. In unserem Bereich gibt es auch nicht immer diese klare Trennung, journalistische Distanz oder inhaltlichen Abstand. Konkrete Beziehungen zwischen Autor*in und denen, über die geschrieben wird, kennzeichnen wir in der Regel auch nicht extra, wir rechnen bei den Lesenden mit einem Fachpublikum.

AE Was du beschreibst, ist die Schwäche aber auch die Stärke unseres Gebiets. Die Kulturzeitschriften für neue Musik sind von Anfang an von einer DIY-Kultur geprägt: Andere Zeitungen oder Zeitschriften machen das nicht, deswegen müssen wir das selbst tun. Deswegen sind die journalistischen Grenzen da auch nicht so klar gesteckt. Diese Art von Text würde sonst nicht so entstehen.

DLE Ich finde aus journalistischer Perspektive eine Offenlegung immer wichtig, um beurteilen zu können, aus welcher Position heraus die Autor*in schreibt.

SW Ich würde sagen, es hängt stark vom Format ab. Ein Magazin hat ja unterschiedliche Rubriken. Ein Essay oder eine Werkkritik könnte durchaus auch von einer Fachexpert*in oder einer Komponist*in geschrieben werden – unabhängig davon, ob er oder sie Journalismus studiert hat. Zu kommunizieren, wer was aus welcher Haltung heraus schreibt, finde ich allerdings auch wichtig.

DLE Wobei es gar nicht so sehr um die Fachausbildung geht, die hätte eine Musikkritiker*in

ja auch, beispielsweise durch ein Studium der Musikwissenschaft plus Volontariat, sondern um die strukturelle Unabhängigkeit. Es ist, mal übertragen betrachtet, etwas anderes, ob eine Fachexpert*in, die



DORTE LENA EILERS IST Autorin, ehemalige Redakteurin bei Theater der Zeit und seit diesem Jahr Professorin für Kulturjournalismus in München. Ihre Interessenschwerpunkte liegen im Bereich Musik und Theater vor dem Hintergrund gesellschaftspolitischer Entwicklungen.

zwanzig Jahre bei Greenpeace gearbeitet hat, in der SZ einen Essay über Klimaproteste schreibt oder eine Redakteur*in aus dem Umweltressort. Ersteres würde, wenn es die SZ überhaupt machen würde, auf jeden Fall gekennzeichnet werden.

RA Das ist tatsächlich auch mein Hintergrund. Daher meine Frage, ob ihr die Autor*innenschaft in diesen Fällen offenlegt. So habe ich zumindest journalistisches Arbeiten gelernt: dass die Distanz unbedingt gegeben sein muss. Sobald die nicht mehr da ist, kann ich den Beitrag nicht machen. Oder ich wähle ein anderes Format und kennzeichne es, dass ich aus einer anderen Position schreibe.

KL Bezogen auf das Beispiel in MusikTexte, handelte es sich aber auch nicht um eine Kritik, sondern eine Werkanalyse, die selbst einen poetologischen Gestus angenommen hat. Ein Autor verortet sich in der Schule des Lehrers.

Es ist ein bisschen lustig, wie überall die Alarmglocken angehen. Irgendwie stimme ich dem ja auch zu. Aber in diesem Fall war es tatsächlich ein Format, das auch die eigene Rolle...

HF ... in Bezug auf den eigenen Lehrer noch einmal festigte.

KL Auch wenn Helmut Lachenmann über Richard Strauss schreibt, gibt es Abhängigkeiten. Aber trotzdem erfährt man interessante Dinge in Bezug auf Lachenmanns Meinung über Strauss' *Alpensinfonie*.

HF Der Begriff Kritik hat zwei unterschiedliche Bedeutungen. Einmal bedeutet er als Werkkritik eine Analyse vor einem speziellen musikalischen Hintergrund, eine Einordnung, auch ein In-Beziehung-Setzen. Im anderen Fall geht es um die Beurteilung eines Werkes, eines Konzertes, eines Festivals im Sinne einer Bewertung, ›Daumen hoch‹ oder ›Daumen runter‹. Das sind zwei sehr unterschiedliche Vorgänge und beide teilen sich den Namen Kritik. Historisch gesehen war Kritik immer mit beruflichen oder persönlichen Verstrickungen verbunden.

DLE Das stimmt. Anfangs waren es tatsächlich Literat*innen oder Komponist*innen, die parallel als Kritiker*innen tätig waren.

HF Ja, weil sie die musikalische Fachexpertise hatten. Fragen wir Schumann.

DLE Erst mit dem Entstehen des modernen Journalismus als Kommunikationssystem und einer Professionalisierung des Journalistenberufs hat eine Trennung stattgefunden. Ich würde aber auch nicht sagen, dass es Journalist*innen nur um ein Daumen-rauf-oder-runter geht. Im Gegenteil. Auch sie ordnen ein, setzen in Beziehung.

KL Mitunter traue ich dieser hehren Distanz aber nicht so ganz. Mir ist es fast lieber, wenn ich weiß, diese Kritikerin oder jener Kritiker tickt so oder so. Das hat auch mit Geschmacksbildung zu tun. Da ist eine Stimme, die sich äußert, ohne sich hinter einer Distanzierung oder Kälte verstecken zu müssen. Sich überhaupt nicht berühren zu

lassen, weil man dann seine kritische Objektivität verliert, finde ich mitunter scheinheilig oder feige. Auf jeden Fall nicht zielführend.

DLE In dieser Debatte werden aber auch gern zwei Begriffe vermengt: Strukturelle Unabhängigkeit und Objektivität. Eine journalistische Kritiker*in ist strukturell unabhängig, weil sie mit dem- oder derjenigen, den oder die sie kritisiert, nicht zusammenarbeitet, nicht von ihr bezahlt wird, nicht abhängig ist. Objektiv indes ist eine Kritik nur bedingt. Natürlich versucht eine Kritiker*in, ihr Werturteil herzuleiten, zu argumentieren, aber eine Kritik ist eben nach wie vor eine meinungsäußernde journalistische Form und daher zwangsweise auch subjektiv. Es geht also nicht um emotionale Distanz, sondern um strukturelle, ökonomische.

RA Ich finde es durchaus spannend, beispielsweise einen Text von Schumann zu lesen, weil man dadurch auch einen

RITA ARGAUER ist Autorin und ehemalige Redakteurin für *Klassische Musik und Tanz* bei der *Süddeutschen Zeitung*. Sie schreibt und berichtet für verschiedene Medien über Tanz, Musik und unbequeme Popkultur.



Einblick in sein Hirn erhält. Oder wenn Lachenmann über Strauss schreibt. Aber ich lese diese Texte aus einer anderen Perspektive, weil Lachenmann für mich eine andere Person ist als eine Journalist*in, die ein Konzert rezensiert. Ihr sagt gerade, ihr kennzeichnet die Beziehungen nicht, weil eure Leser*innen das eh wissen. Aber ich würde auch immer davon ausgehen, dass es Leser*innen gibt, die das nicht wissen. Daher finde ich eine Kennzeichnung in jedem Fall gut. Sonst entsteht so ein innerer Kreis der Wissenden. Und das wirkt auf mich arrogant.

sw Vielleicht ist das jetzt ein anderer Punkt, aber ich denke, ein Dilemma ist, dass Journalismus und Musikjournalismus zwar die gleichen Werte teilen, aber der Gegenstand der Beurteilung ein anderer ist. Klar, auch wir wollen informieren, Hintergründe liefern, Zusammenhänge erklären, aktuell sein oder auf neue Strömungen hinweisen, einen Überblick geben, einsortieren, transparent sein,

Könnte es der Fachjournalismus schaffen, sich irgendwo anders in dieser Pyramide einzuordnen? Das wäre natürlich top, aber auch sehr schwer.

dle Dennoch: Sehr wünschenswert! Denn ihr als Fachzeitschriften tragt ja auch dazu bei, dass das Gespräch über ästhetische Ereignisse am Leben gehalten wird. Je weniger

Sich überhaupt nicht berühren zu lassen, weil man dann seine kritische Objektivität verliert, finde ich mitunter scheinheilig oder feige. Auf jeden Fall nicht zielführend.

Vertrauen schaffen. In anderen journalistischen Bereichen ist es einfacher zu sagen: Das sind die Fakten. Keine Kunst aber ist so schwer zu beweisen wie die Musik! Das ist das Problem: Musik hat erst einmal keine gesicherte Faktizität. Auch die Fachexpert*in hat keine Faktizität. Sie hat Erfahrungswissen, Geschichtswissen und bestenfalls ein Gespür, die Sache richtig einzuschätzen.

Ein weiteres Dilemma sehe ich in der Frage der Vermittlung, wenn man sich zum Ziel setzt, auch andere Gruppen jenseits des Fachpublikums zu erreichen. Verliert man, wenn man zu viel erklärt, das Fachpublikum? Die Aufgabe, die ich auch bei mir sehe, ist, die Werte des Qualitätsjournalismus zu wahren und dadurch Vertrauen zu schaffen – bestenfalls über die Fachgruppe hinaus. Das wäre meine Vorstellung davon, eine Zeitschrift zukunfts-mäßig aufzustellen. Mich inspiriert es dabei immer auch, in andere Mediendiskurse reinzuschauen. Wie geht es dem Journalismus insgesamt? Wo findet innovativer Journalismus statt? Was kann man sich anschauen? Kann man vielleicht auch verstärkt zusammenarbeiten? Es gibt diese Medienpyramide: Oben das Fernsehen, unten der Fachjournalismus. Oben werden ganz wenig Informationen an ganz viele Leute gesendet, ganz unten ganz viele Informationen an wenig Leute.

die Feuilletons Rezensionen veröffentlichen, desto mehr geht die Praxis des Sprechens über Kunst verloren. Wir haben gerade erörtert, wie schwierig es ist, über ephemere Ereignisse zu sprechen. Aber es macht ja auch viel Freude, weil es in vielerlei Richtungen gehen kann. Muss aber, will man nicht nur auf ›Daumen rauf‹, ›Daumen runter‹ klicken, geübt werden. Insofern tragen Kritiken auch zu einer Art ästhetischen Bildung bei.

HF Ein wichtiger Punkt zum Thema Vertrauen ist für mich auch der monetäre Aspekt. Interessanterweise scheint die Bereitschaft, Angebote einzelner Personen zu bezahlen, etwa von einem Podcaster oder einer YouTuberin, groß zu sein. Vielleicht fragen sich die Leute bezüglich größerer Medienhäuser: Warum soll ich jetzt das ganze System bezahlen? Die YouTuberin sagt: Liebe Follower, das ist meine Arbeit, ich muss davon leben. Wenn ihr meine Arbeit konsumiert, wäre es toll, wenn ihr einen Gegenwert liefern könntet. Es besteht ein persönlicherer Zugang. Ob das jetzt eine gute Entwicklung ist, ist die Frage. Ich bin aber trotzdem optimistisch, dass es eine Bereitschaft gibt, für gute Inhalte Geld in die Hand zu nehmen. Ein ehemaliger Komilitone von mir gibt Unterricht in Barock-Improvisation über YouTube. Das ist jetzt

kein journalistisches Angebot, aber auch er hat total eine Nische getroffen. Er unterrichtet weltweit. Eine Reichweite, die bei uns, die wir größtenteils auf Deutsch publizieren, natürlich nur eingeschränkt möglich wäre.

sw Aber ein wichtiger Punkt! Die Erzählweisen haben sich enorm vervielfacht. Ob das in der Musik überhaupt bedient wird? Das ist sicherlich eine Nische, die noch viel mehr besetzt werden könnte. Die Sach- und Fachkompetenz mit neuen journalistischen Erzählweisen zu kombinieren, die größere Nähe zum User, zur Leserin zu suchen. Die Frage ist wahrscheinlich nur, mit welchen Ressourcen?

DL Ich war kürzlich bei der re:publica bei einem Vortrag von David Schraven über

SARA WALTHER ist seit 2022 Redakteurin der Neuen Zeitschrift für Musik und produziert Beiträge für Rundfunk und Print. Sie interessiert sich für Schnittstellen zwischen Gesellschaft, Politik und Musik.



Information schwächer geworden ist, im Gegenteil: Es besteht noch mehr der Wunsch, dass jemand die Informationsflut auffängt und einordnet. Gerade in Zeiten von Deep Fake und ChatGPT. Ich sehe den Wunsch nach Expert*innenwissen dadurch eher steigen.

AE Wir haben schon oft diskutiert: Lasst uns einen Podcast machen oder einen YouTube-

Die Erzählweisen haben sich enorm vervielfacht. Ob das in der Musik überhaupt bedient wird?

Community Journalismus. Schraven ist Gründer von Correctiv, betreibt in seinem Heimatort Bottrop sehr erfolgreichen Lokaljournalismus und zwar gemeinsam mit den Bürger*innen, indem er sich immer samstags mit einem Kaffeemobil und zwei Stühlen auf den Wochenmarkt setzt und die Leute einlädt, ihm ihre Geschichten zu erzählen. Wenn es interessante Geschichten sind, recherchiert er ihnen hinterher – quasi eine interaktive redaktionelle Planung, sodass die Leute wirklich das Gefühl bekommen, von ihrer Zeitung gehört zu werden. Ginge so etwas auch im Bereich Musikjournalismus? Ein Kaffeewagen im Foyer nach dem Konzert?

sw Ja, Stichwort Interaktivität, ein Faktor, der auf den sozialen Medien ja immens stattfindet. Das wollte ich gerade noch in Bezug auf den Satz »Jede ist eine Kritiker*in« sagen: Es ist ja nicht so, dass durch die sozialen Medien die Nachfrage nach einer gesicherten

Channel. Aber bislang ist daraus nichts geworden. Warum ist das so? Einfach weil ich denke, dass das, was wir tun – diese drei Zeitschriften hier – die zeitintensivste Art von Journalistik oder Publizistik ist. Wie viele Stunden Arbeit pro Seite benötigen wird, bis daraus ein ganzes Heft wird. Es ist unglaublich. Und alle diese Autor*innen und Mitarbeiter*innen, die für jedes Heft engagiert werden. Und zeitintensiv bedeutet teuer. Ich sehe das in Skandinavien: Viele Verlage, die Kulturzeitschriften herausgegeben haben, stoßen sie mittlerweile ab, weil sie zu teuer sind. Karl Ludwig, du bist Verleger. Könntest du dir vorstellen, eine Kulturzeitschrift in deinem Verlag herauszugeben?

KL Ich denke schon, dass auch ein Verlag in der Verantwortung steht, ein diskursives Feld zu bearbeiten. Aber du hast sicher recht, aus finanzieller Sicht wäre das ein großes Risiko. Ich frage mich aber durchaus, wie

man das Nachleben von Büchern ein bisschen verlängern könnte. Bücher sind natürlich ein Produkt, das gedruckt ist, das ist auch das Schöne daran, es macht seinen Wert aus. Trotzdem finde ich es interessant, mit Audio- oder Bildformaten, die mit etwas weniger Arbeitsaufwand produziert werden als Texte, die Möglichkeit zu schaffen, die angestoßenen Diskurse noch einmal einzufangen, sie um das Buch herumranken zu lassen. Zudem sind es Formate, die nicht im Regal landen, sondern eine Öffentlichkeit oder Gemeinschaft entstehen lassen.

RA Wobei ich zum Thema Arbeitsaufwand sagen muss: Wenn ich eine Textkritik für die SZ schreibe, geht das schneller, als wenn ich einen Audio-Beitrag für den BR mache. Ich schreibe das Manuskript, muss die Musik raussuchen, schneiden, auch die O-Töne, dann muss ich alles bauen. Das dauert dreimal so lang.

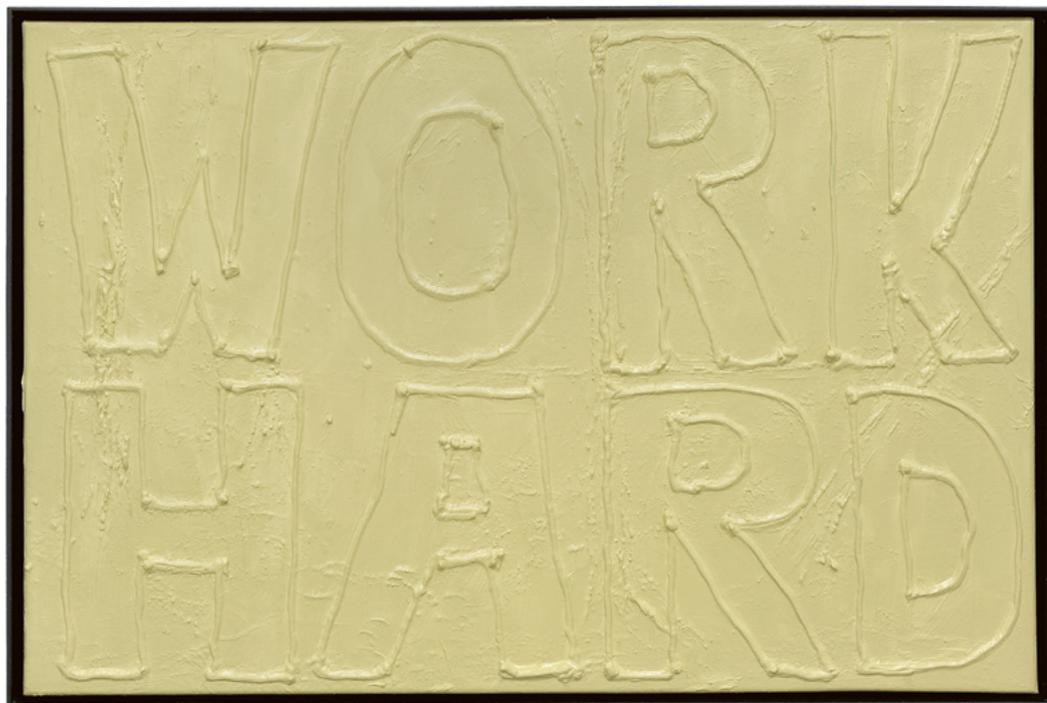
DLE Wir sitzen hier sehr friedlich zusammen. Dennoch konkurrieren eure Zeitschriften auch in gewisser Weise auf dem Leser*innen-Markt. Nehmt ihr euch als Konkurrent*innen wahr? Oder würdet ihr sagen, ihr arbeitet an der gleichen Sache und könntet euch sogar vorstellen, Stichwort Finanzierung, eine Lobbygruppe zu gründen?

AE Die drei Zeitschriften sind meines Erachtens so unterschiedlich, dass wir uns nicht wirklich als Konkurrent*innen sehen, eher als gute Kolleg*innen.

SW Das würde ich auch sagen. Die Hefte unterscheiden sich sehr und haben auch unterschiedliche Stärken. Wir setzen pro Ausgabe einen Themenschwerpunkt und versuchen, das Thema möglichst überblicksmäßig und umfangreich darzustellen. Die Positionen nehme ich explorativer wahr, die Musiktexte sind analytisch stark. Aber eine Lobbygruppe? Why Not? Der Markt ist in der Krise. Ich finde aber nicht, dass der Inhalt in

der Krise ist. Es gibt so viele spannende Themen in der Musik, die auch gesellschaftlich relevant sind, mit denen man Menschen, egal ob vom Fach oder nicht, abholen kann. Diese Themen müssen wir in den Blick nehmen und weiter stark machen. Ich denke, da ziehen wir eher an demselben Strang, als dass wir uns gegenseitig ausboxen.

AE In Skandinavien gibt es solche Vereine, einen Verein der schwedischen Kulturzeitschrift, einen Verein der norwegischen Kulturzeitschrift und so weiter. Darin sind etwa 100 bis 200 Literatur-, Musik-, Kunst-, und andere Kulturzeitschriften organisiert. Die haben mitunter wirklich gute politische Veränderungen in Gang gesetzt. Insofern, ja, lasst uns eine Lobbygruppe gründen! ■



WORK HARD · Öl und Acryl auf Leinwand, 39,5 × 60 cm, 2019

Zweifel · Öl auf Leinwand, 20 × 60 cm, 2020



NO EXPECTATIONS · Öl auf Leinwand, 30 × 30 cm, 2020

Einige Bitten an Musikkritiker:innen

KUBA KRZEWIŃSKI

*Folgendes Essay wurde zunächst in dem alle zwei Wochen erscheinenden Klassikmagazin *Ruch Muzyczny*, Nr.24 in 2022, publiziert und richtete sich an ein Publikum in Polen. Positionen übersetzt diesen Text unverändert und Rita Argauer, Redakteurin und Kritikerin für Tanz und Musik, reagiert anschließend darauf. Am 21. September folgt eine Podiumsdiskussion im Rahmen des Festivals Warschauer Herbst mit u.a. Kuba Krzewiński und dem Positionen-Redakteur Bastian Zimmermann.*

Ich schreibe diesen Text, da ich gelegentlich Rezensionen lese und mir oft das wiederholte Fehlen bestimmter Elemente auffällt. Ich schreibe hier einen kritischen Essay, obwohl ich Komponist bin, und mir ist klar, dass das ein bisschen so ist, als würde eine Kritiker:in ein Stück komponieren. Ich bitte daher um Verständnis. Ich bin mir auch bewusst, dass ich Gefahr laufe, in einen herablassenden

Ton zu verfallen. Ich möchte betonen, dass mein Text nicht als Kritik an der Kritik an sich dienen soll, das Ziel ist nicht anzugreifen oder zu belehren. Er entspringt einfach dem Bedürfnis, die Perspektive eines Komponisten zu teilen. Umso mehr, da es keinen offensichtlichen Raum für ein Feedback zwischen denen gibt, die Musik machen, und denen, die über Musik schreiben.

Dieser Essay sollte als eine Art sanftes Feedback und als Einladung zum Gespräch aufgefasst werden. Es handelt sich um einige Bitten an diejenigen, die zeitgenössische Musikkritik analysieren. Diese Bitten habe ich mit anderen Komponist:innen und Kritiker:innen konsultiert (wobei ich auf ein ausgewogenes Geschlechterverhältnis geachtet habe).

1.

Die Bitte darum, Informationen direkt bei der Quelle zu überprüfen. Die meisten Kritiker:innen haben in der Regel Kontakt zu

Komponist:innen oder können ihn leicht bekommen. Oft ist es besser, nachzufragen, wenn man sich bei etwas nicht sicher ist. Inhaltliche Fehler schaden beiden Seiten (sowohl den Rezensierenden als auch den Rezensierten).

2.

Die Bitte darum, Interpret:innen nicht zu vergessen und ihre Arbeit hervorzuheben. Wir haben viele fantastische Musiker:innen in Polen. Eine großartige Leistung, sowohl in Bezug auf die rein instrumentalen als auch die darstellerischen Fähigkeiten, ist es wert, hervorgehoben zu werden.

3.

Die Bitte um Würdigung des Handwerks. Vor allem den Komponist:innen von anständig geschriebenen Werken im sogenannten mittleren Festivaldurchschnitt. Manche Autor:innen behandeln diese sogar mit Geringschätzung. Und doch zeugen diese Kompositionen oft von einer guten Beherrschung des eigenen Handwerks (ich werde später versuchen zu umreißen, was dieses Handwerk bedeuten kann). Diese Werke gehen oft in der Fülle der Festivalmusik unter, obwohl sie unter anderen Umständen vielleicht viel bewegender hätten sein können.

4.

Die Bitte um mehr Gleichbehandlung von Komponist:innen, mit denen man befreundet ist und die einem fremd sind. Dies ist ein sehr sensibles Thema. Die Verflechtung von beruflichen und privaten Beziehungen ist in der Welt der zeitgenössischen Musik unvermeidlich. Manchmal hat es den Anschein, dass Kritiker:innen mehr Verständnis für Personen aus ihrem eigenen Umfeld aufbringen, mit denen sie »ein Bier trinken gehen« – als den eher unbekannteren. Nicht selten werden nicht-polnische Komponist:innen deutlich

roher bewertet als diejenigen, mit denen wir aufgewachsen sind. Man könnte hier sogar eine gewisse Portion Nationalismus, Chauvinismus wahrnehmen – es lohnt sich also, besondere Vorsicht walten zu lassen.

5.

Die Bitte um eine größere Vorsicht. Viele junge Leute, die sich mit Kritik beschäftigen, prahlen anfangs mit ihrer radikalen Feder, um dann mit zunehmendem Alter ihre Worte immer mehr abzuwägen. Die spätere Abmilderung des Tonfalls macht ihre Kritiken keineswegs minderwertig. Natürlich geht es mir nicht um eine völlige Glättung des Diskurses – wenn Musik radikal sein soll, muss es auch in der Kritik Platz für Radikalität geben. Ein befreundeter Komponist, der älter ist als ich, unterrichtet gelegentlich in einem bestimmten Musikjournalismus-Kurs. Er hilft Studierenden, sich mit den komplexen Realitäten der kompositorischen Arbeit vertraut zu machen, vor allem mit der enormen Menge an Arbeit, die in einem Stück steckt. Deshalb schlägt er jungen Kritiker:innen vor, einfühlsamer zu sein und mehr Zurückhaltung zu üben. Zurückhaltung wäre vor allem beim Fällen von Urteilen angebracht, insbesondere bei Urteilen in Bezug auf Bereiche der Kunst, in denen es uns an Expertise mangelt (wie z.B. beim Theater, das immer mehr zu einem fixen Bezugspunkt der Musik wird).

6.

Manchmal fehlen mir in Rezensionen Informationen über den eigentlichen Inhalt des Werkes. Es kommt vor, dass man nach der Lektüre des Berichts immer noch nicht weiß, welches Material von Komponist:innen ausgewählt wurde, wie sie es entwickelt und in welche Form sie es gebracht haben. (Mir ist klar, dass die Beschränkung meist an der Zeichenbegrenzung liegt).

Nun noch einige kleinere Anfragen:

7.

Wenn Ihnen das Stück gefallen hat, schreiben Sie einfach offen darüber. Einmal entsprach meine Uraufführung dem Geschmack einer gewissen Kritikerin (wie ich aus einem mündlichen Bericht kurz nach der Aufführung erfuhr), aber in ihrer Rezension fehlten wertschätzende Epitheta. Gute Worte über Kompositionen sind für uns sehr wichtig.

8.

Wenn man über Festivals wie den Warschauer Herbst schreibt, wäre es vielleicht angebracht, den Kompositionsaufträgen einen Absatz zu widmen? Sie bergen ein gewisses Risiko und verdienen daher besondere Aufmerksamkeit.

* * *

Was ist eigentlich mit diesem rätselhaften kompositorischen Handwerk gemeint, das in der dritten Bitte erwähnt wird und das im Diskurs wie ein Codewort verwendet wird? Diese Frage ist nicht einfach zu beantworten. In der *Kleinen Enzyklopädie der Musik* heißt es, dass zum Handwerk der Komposition Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentation und Analyse eines musikalischen Werkes gehören. Aber sollte diese klassische Definition angesichts der zunehmenden Verwendung von Elementen aus anderen künstlerischen Disziplinen durch Komponist:innen nicht modernisiert und ausgeweitet werden? In einem Gespräch mit Wioleta Żochowska auf den Seiten von Glissando gibt der Komponist Rafał Zapata folgende Erklärung ab:

Es lohnt sich, darüber zu diskutieren, was kompositorisches Handwerk heute bedeutet. Vielleicht ist heute die Fähigkeit genauso wichtig, Blechblasinstrumente in einem Orchester zu instrumentieren, eine musikalische Form aufzubauen, aber auch in Max/MSP zu programmieren,

Strategien, um Klänge im Raum zu komponieren, Interaktionen zu gestalten, Prototypen in Arduino-ähnlichen Plattformen zusammenzubauen, neue Instrumente zu bauen, das Zerlegen von Instrumenten beim Circuit Bending und vieles mehr.

Die Personen aus der Welt der Komposition und Kritik, die ich gefragt habe, waren zudem der Ansicht, dass das Handwerk aus der individuellen Sprache und der Summe der in der Ausbildung erworbenen Fähigkeiten besteht. Es kann das Bewusstsein, die Beherrschung von Ideen und die Auswahl an Werkzeugen bedeuten, die Komponist:innen helfen, ihre Ideen auszudrücken. Einige erwähnten, dass viele Stereotypen über das Handwerk kursieren – insbesondere in akademischen Kreisen, die diesen Wert nur Werken mit einem bestimmten Grad an Komplexität zuschreiben (Anklänge an die New Complexity und die Darmstädter Schule). Einer der Kritiker schrieb mir zurück, dass für ihn das Handwerk an sich schon eine Voraussetzung für professionelles Musizieren sei und er daher kein großes Interesse daran habe. Vielmehr gehe es ihm darum, wie die Schöpfer:innen ihre Werkzeuge einsetzen, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen. Interessanterweise fügte eine Kritikerin hinzu, dass es ziemlich viele Überschneidungen zwischen dem kompositorischen Handwerk und dem Handwerk ihres Faches gäbe – es gehe um das Wissen über Musikgeschichte, Gattungen und kreative Techniken.

Abschließend möchte ich noch hinzufügen, dass die von mir erwähnten Themen Gegenstand eines Faches sind, das derzeit im Studiengang Musik in den Medien an der Musikakademie in Łódź unterrichtet wird, vielleicht sogar auch anderswo. In der Vergangenheit kamen Kritiker:innen eher aus der Musikwissenschaft, die ja an sich nicht per se ein journalistisches Fach ist. Ein geschärftes Bewusstsein für die Zusammenhänge zwischen Musikschaffenden und

Kritikschreibenden wird sicherlich dazu beitragen, den Diskurs zu sensibilisieren.

Beim Verfassen dieses Textes war ich mir natürlich bewusst, dass einige der von mir erwähnten Probleme mit den Realitäten des Schreibens über Musik zusammenhängen, insbesondere mit der bereits erwähnten begrenzten Anzahl von Zeichen, der Anforderung, Texte schnell abzuliefern, und dem

Umgang mit mehreren Projekten gleichzeitig. Ich hoffe, ich schieße mir mit diesem Aufsatz nicht selbst ins Bein. Es ist auch nicht meine Absicht, Parteien zu verärgern, Streitigkeiten zu vertiefen, einen Sturm zu entfachen oder jemanden persönlich anzugreifen. Ich führe bewusst keine konkreten Beispiele an. ■

Aus dem Polnischen übersetzt von Katja Heldt



YOU ARE DOING GREAT · Öl und Acryl auf Leinwand, 50 x 50 cm, 2019

Replik auf Kuba Krzewiński

RITA ARGAUER

Kunstkritik ist eine heikle Sache. Da gibt jemand sein Inneres, erschafft etwas aus sich selbst heraus, verhilft diesem Gedanken zu einem künstlerischen Leben. Und dann hockt da jemand anderes im Publikum, sieht die Aufführung und schreibt einen urteilenden Text darüber. Das Angriffspotenzial ist immens. Keine Frage.

Doch wagen wir mal einen Blick von der anderen Seite:

Das sitzt jemand, gibt sein Inneres, schreibt ein Werk und findet, dass das auch noch so weltbedeutsam ist, dass es auf einer Bühne vor anderen Menschen aufgeführt werden soll. Na klar dürfen sich doch dann die, die diese Aufführung ansehen, ein Urteil darüber bilden. Immerhin braucht das Werk das Publikum, um in der Welt anzukommen. Und schon allein aus Respekt dem Werk gegenüber sollte das Publikum mehr sein als jubelnde Claqueure. Schon aus Respekt dem Werk gegenüber sollte das Publikum es bewerten.

In dieser Konstellation Künstler*in – Werk – Aufführung – Publikum liegt aber auch schon alles, was das schwierige Verhältnis Kritiker*in zu Künstler*in ausmacht. Denn man hantiert hier mit ein paar Verschiebungen vom Subjektiven ins Objektive und wieder zurück. Die Kunst ist etwas subjektiv Erschaffenes: Das Subjekt, ein Wort, das im lateinischen Ursprung diese Bedeutung ganz radikal in sich trägt, heißt es doch ›das Unterworfene‹, ist die Kunst als Ausdruck der Künstlerin, des Künstlers. Die Aufführung ist die Realwerdung dieses Subjekts. Dem gegenüber sitzt das Objekt (lat.: ›das Entgegengeworfene‹) in Form des Publikums. Während der Aufführung ist die Kritiker*in noch Teil dieses großen Objekts. Doch dann fängt eben jene Kritiker*in wieder an, sich zu erheben, weil sie schreiben, weil sie ihre Meinung über das Stück publik machen und in die Welt herausstellen. Und sich so aus einer eigentlich objektiven Haltung heraus wieder zum Subjekt machen.

Dass dem ursprünglichen Subjekt (der Kunst) ein Gegenüber guttun kann, ist keine Frage. Auch wenn das Gegenüber (das Objekt) in der Form der Kritik zwangsläufig auch wieder ein Subjekt werden muss. Aber durch dieses Gegenüber erst verankert sich das ursprüngliche Subjekt, die Kunst, in der Welt und in der Gesellschaft. Da wird ihr Impact real. Und überdauert die flüchtige Form der Aufführung.

Kunstkritik ist eine heikle Sache. Auch nach meiner obigen Argumentation. Für eine solche Erhebung über das Werk eines anderen, braucht es Regeln, braucht es Anstand, braucht es Respekt – keine Frage! Wie diese Regeln aussehen könnten, hat der Komponist Kuba Krzewiński aus Sicht eines Komponisten formuliert. Ich möchte – ganz im Sinne von Subjekt über Objekt zu Subjekt – als Kritikerin auf seine Hauptpunkte antworten.

1.

Aber entlässt man sein Werk nicht auch in die Welt, wenn es aufgeführt wird? Geht es nicht auch darum, dass es für sich stehen kann, ohne eine zusätzliche Erklärung der Quelle? Soll es nicht auch für sich stehen können in all seinen möglichen interpretatorischen Assoziationen, die sich bei einem Publikum höchst subjektiv einstellen? Der Kritiker, die Kritikerin ist kein verlängerter Arm des Künstlers, der Künstlerin, sondern eine Art Spiegel, ein Gegenüber des Werks, das zeigt welche Bedeutungen das Werk in den verschiedenen Köpfen des Publikums entfalten kann. Es gibt bei verschiedenen Medien sogar die Richtlinie, der Kritiker, die Kritikerin möge vorher bitte nicht mit dem Künstler, der Künstlerin sprechen, keine Interviews führen, damit der Blick auf die Aufführung nicht voreingenommen ist.

2.

Absolut. Manchmal fehlt leider der Platz dafür alle zu nennen, und man streicht dann

Namen zugunsten von Argumenten. Aber sonst: Ja! Man kann die Arbeit der Interpretinnen und Interpreten gar nicht hoch genug halten.

3.

Auch die unbekannteren Werke, nicht nur die Eröffnungspremieren, die Stars? Ja, die muss man würdigen. Aber Journalismus ist auch immer Pointierung. Man kann unmöglich die ganze Welt abbilden und als Kritikerin unmöglich die ganze Kunst. Man muss aussuchen. Man muss zuspitzen. Dass man aber nicht nur die großen Namen wählt, nicht nur die Stars: Ja bitte! Das, was nicht auf den ersten Blick um große Aufmerksamkeit buhlt, ist oft viel spannender.

4.

Das würde ich sogar noch extremer formulieren: Man sollte nicht über die Werke derer urteilen, mit denen man regelmäßig Bier trinkt. Das ist unseriös.

5.

Sich über besonders scharfe Formulierungen profilieren zu wollen ist Unsinn. An erster Stelle muss bei jeder Kritik Einfühlungsvermögen stehen. Ich muss verstehen wollen, was die Künstlerinnen und Künstler mit ihrem Werk wollen. Erst dann kann ich bewerten, ob diese Intention beim Publikum ankommt. Oder auch nicht. Und wenn man so eine Argumentation rund, unterhaltsam und vielleicht auch ein bisschen scharf formulieren kann, umso besser. Aber die Formulierung, die Phrase sollte nie als Selbstzweck stehen.

6.

Wesentliche Inhalte sind wichtig. Das Werk komplett nachzuerzählen ist aber langweilig für die Leserinnen und Leser. Viel sinnvoller

(und auch innerhalb begrenzter Zeichenzahlen zu schaffen): Anhand von einigen Fixpunkten des Inhalts das Argument, das für die Kritik grundlegend sein soll, diskutieren.

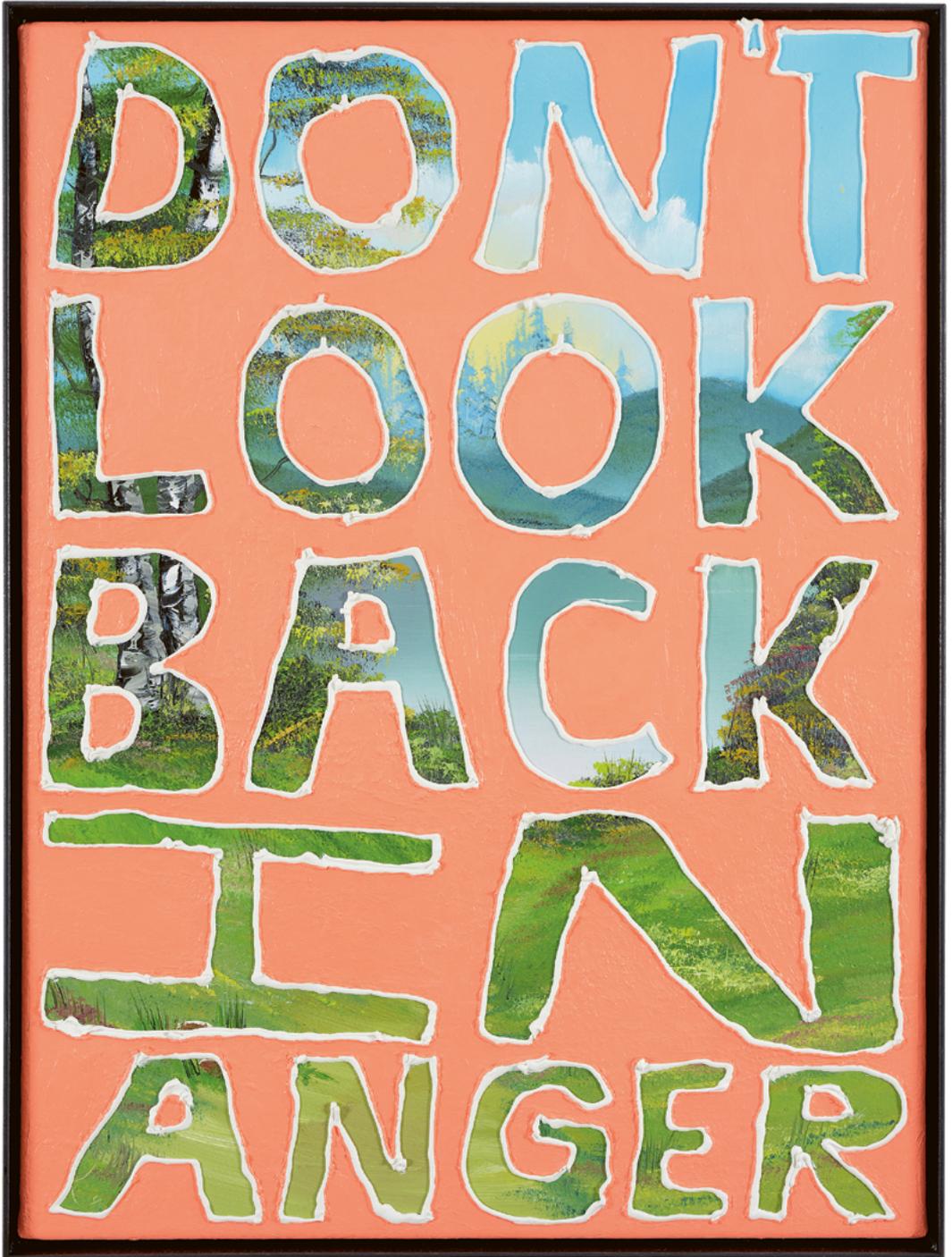
7.

Ja, Euphorie ist schön, euphorische, berührte, aufgeschüttelte Texte sind es auch. Wenn die Autor*innen dabei ihren Auftrag nicht vergessen, ein nachvollziehbares Argument für die Euphorie zu liefern.

8.

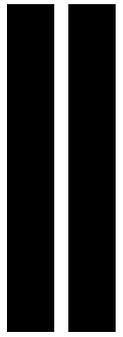
Zu spezifisch, um das als allgemeine Regel zu formulieren. Doch wer wen warum fürs Kunst erschaffen bezahlt, ist natürlich keine unerhebliche Frage.

Abschließend noch etwas zum großen Absatz von Kuba Krzewiński zu Kompositionstechniken und -handwerk. Kritiker*innen sollten ein gewisses Grundwissen haben. Sonst bleibt die ursprüngliche Intention des Werkes für sie im Verborgenen und dann kann auch nicht diskutiert werden, ob diese Intention in der Aufführung ankommt oder nicht. Kritiker*innen sind aber keine Komponist*innen. Und es würde auch gar nichts bringen, wenn sie haargenaue Werkanalysen schreiben würden. Das können Musikwissenschaftler*innen besser. Doch das ist eine völlig andere Form der Objektivierung des Subjekts Kunst. Musikkritik richtet sich als journalistische Form auch immer an ein breites Publikum und nicht ausschließlich an Fachkreise. ■



DON'T LOOK BACK IN ANGER · Öl und Acryl auf Leinwand, 61 x 45,5 cm, 2020

Cancel Culture in der Ukraine



Die Ausgrenzung der russischen Kultur während des Krieges: Warum das für die ukrainische Musikszene wichtig ist

**Tschaikowski, chinesisches Geld
und die Anstrengungen, eine Politik des
Repertoires zu finden**

IULIIA BENTIA

Die groß angelegte russische Invasion der Ukraine am 24. Februar 2022 löste trotz des Schocks, den jede Ukrainer*in verspürte, fast sofort eine breite Diskussion über neue kulturelle Strategien im Zusammenhang mit dem schon acht Jahre andauernden Krieg aus. Ukrainische Verbände, Gewerkschaften und Organisationen aller Art veröffentlichten zahlreiche Appelle an internationale Organisationen, die Zusammenarbeit mit Russland vollständig einzustellen. Die im April erschienene Erklärung ukrainischer Musiker*innen – zumeist akademischer Musikgeschichtslehrer*innen und -forscher*innen – forderte eine Revision der etablierten Narrative über die »Größe« und »einzigartige Mission« der russischen Kultur und verlangte, dass jegliche Kontakte mit Russland zumindest bis zum Ende des Krieges »auf Eis gelegt« werden sollten. Diejenigen russischen Musiker*innen, die ihr Land weiterhin auf der internationalen Bühne vertreten, wurden aufgefordert, den russisch-ukrainischen Krieg öffentlich zu verurteilen.¹

Zur gleichen Zeit veröffentlichte The Claquers einen offenen Brief von Olena Kortschowa, Professorin an der Nationalen Tschaikowski-Musikakademie der Ukraine,² in dem sie auf die Notwendigkeit hinwies, die wichtigste Musikhochschule der Ukraine umzubenennen. Sie betonte:

...in der Welt der Kultur und in der Welt im Allgemeinen wird unsere Hochschule durch Tschaikowski anerkannt und identifiziert und daher als ein Teil (zumindest ein Teilchen, ein Bruchteil, ein Partikel) der ›großen russischen Kultur‹ wahrgenommen. Darüber hinaus werden wir als die jüngere Schwester des ›großen‹ Namensgebers, des Moskauer Konservatoriums, angesehen. (...) Gleichzeitig ist unser Feind nicht Tschaikowski selbst, sondern nur sein Simulakrum, die gleichnamige sowjetische und putinsche ideologische Marke, deren Verbindungen uns buchstäblich die Hände binden, uns unserer Freiheit berauben und uns zu Geiseln einer toten Tradition machen. Ich bin zutiefst davon überzeugt, dass die Akademie nicht unter dieser Marke weiterarbeiten kann; in Zeiten des Krieges ist dies inakzeptabel und sogar unmoralisch.

Der Fall mit dem Namen Tschaikowskis in der Bezeichnung der Kyjiwer Musikakademie ist nach wie vor ein großer Stolperstein, wenn es um die Ausgrenzung der russischen Kultur im Bereich Musik in der Ukraine geht. Zunächst ist dieses Problem für diejenigen, die während des Krieges in der Ukraine geblieben sind, für die ukrainische Diaspora und für alle beteiligten Beobachter*innen ziemlich eindeutig.

Da der russische Kolonialismus der Ukraine eine »gemeinsame Kultur« aufzuzwingen versucht und einen unabhängigen Staat in eine »einheitliche Region« Russlands zu verwandeln, d. h. er betrachtet die Ukraine nicht als »anders«, sondern als »gleich«, ist die Streichung von Tschaikowskis Namen aus dem Namen der zentralen Musikhochschule eine Frage der nationalen Sicherheit. Doch trotz der Studierendenproteste und der Kündigung einiger Lehrender ändert sich die Situation nicht. Schließlich gibt es noch einen zweiten Faktor: Die Geschäftsinteressen der Verwaltung der Musikakademie und anderer Akteure der ukrainischen Politik und die Geschäftsinteressen,

1 www.krytyka.com/en/articles/open-letter-from-the-musicological-community-of-ukraine-to-musicians-and-scientists-around-the-world

2 www.theclaquers.com/posts/8783

die mit der Partnerschule in China und den Studiengebühren chinesischer Studierender und Doktorierender verbunden sind. Es ist dieser wirtschaftliche Faktor, der die Leitung der Musikakademie ›taub‹ für jegliche Argumente macht und sie dazu zwingt, die Mitarbeiter*innen der Universität davon zu überzeugen, dass es ohne ›Tschaikowski‹ im Namen kein chinesisches Geld gibt, und ohne chinesisches Geld – kein Budget für Gehälter. Trotz der Empfehlungen des Ministeriums für Kultur und Informationspolitik und

Die Streichung von Tschaikowskis Namen aus dem Namen der zentralen Musikhochschule ist eine Frage der nationalen Sicherheit.

einer starken Medienkampagne zur Änderung des Namens der Einrichtung stimmte die Vollversammlung der Mitarbeiter*innen der Nationalen Musikakademie der Ukraine gegen jegliche Änderungen, die chinesische Sponsoren verärgern könnten. Kurz darauf erschien ein offener Brief, der von einer Reihe ukrainischer Beamter und hochrangiger Mitglieder des akademischen Establishments unterzeichnet war. Darin hieß es, Tschaikowski sei »genetisch« ein ukrainischer Komponist und die Ukraine solle sein kreatives Erbe von Russland »zurückfordern« (Tschaikowski hat zwar ukrainische Wurzeln, aber das macht den »genetischen« offenen Brief nicht weniger absurd – darüber und über Tschaikowski als Instrument der russischen Propaganda haben Oleksandr Ostrowskyj und Oleksandr Ochrimenko in ihrem Artikel »Passion for Peter« für The Claquers ausführlich geschrieben.)³

Mehr Platz für ukrainische Musik

Man kann unendlich oft sagen, »es gibt genug Platz für alle«, aber die Realität zeigt, dass sowohl die personellen als auch die finanziellen Ressourcen begrenzt sind. Die Nationale Philharmonie der Ukraine hat dies zu Beginn des Krieges bewiesen, als sie ihr Repertoire trotz der Schwierigkeiten bei der langfristigen Planung radikal veränderte. Die Weigerung ausländischer Solist*innen, in einer Stadt zu konzertieren, die regelmäßig von Raketenangriffen heimgesucht wird, gab vielen ukrainischen Künstler*innen die Möglichkeit, auf der wichtigsten Musikbühne des Landes aufzutreten. Dazu kam auch die Streichung aller russischen Komponist*innen vom Repertoire-Plakat als bewusste »Quarantäne«-Maßnahme. Sie erschütterte zum einen die Grundlagen der eher konservativen Repertoire-Politik der Philharmonie, zum anderen öffnete sie den Weg für frische und kühne ukrainische Programme auf die Bühne der Lyssenko-Säulenhalle. In vielen Programmen der Kriegszeit wurden westeuropäische Klassiker neben neuen symphonischen Werken ukrainischer Komponist*innen aufgeführt, die nach dem Ausbruch des Großen Krieges entstanden waren. So spielte das Nationale Philharmonische Sinfonieorchester unter der Leitung von Mykola Diadiura zur Eröff-

³ www.theclaquers.com/posts/10983

nung der 159. Saison am 2. September 2022 Beethovens *Eroica* und eine Art symphonisches Gebet *Heiliger Gott* von Oleksandr Rodin. Kurz darauf kombinierte ein anderes Kyjiwer Orchester, das Nationale Symphonieorchester, unter der Leitung von Wolodymyr Sirenko eine Aufführung der Zweiten Symphonie von Jean Sibelius mit der ukrainischen Erstaufführung des symphonischen Schauspiels *Butscha. Lacrimosa* von Wiktorja Poljowa. Das Programm mit Werken zeitgenössischer ukrainischer Komponist*innen *Schwarze Halskette* wurde vom Kyjiwer Kammerorchester unter der Leitung von Natalia Ponomartschuk zelebriert. Gleichzeitig wurde die symphonische Miniatur *Quarten* des bekannten ukrainischen Modernisten Borys Ljatoschynskyj zum ersten Mal auf der Bühne der Philharmonie aufgeführt. Es fanden mehrere Konzerte mit herausragenden Werken barocker Musik statt, darunter die *Vesper* von Claudio Monteverdi, die vom Borys-Ljatoschynskyj-Ensemble (unter der Leitung von Natalia Chmilewska) in Zusammenarbeit mit dem Cremona Antiqua Orchestra (Italien, unter der Leitung von Antonio Greco) aufgeführt wurde.

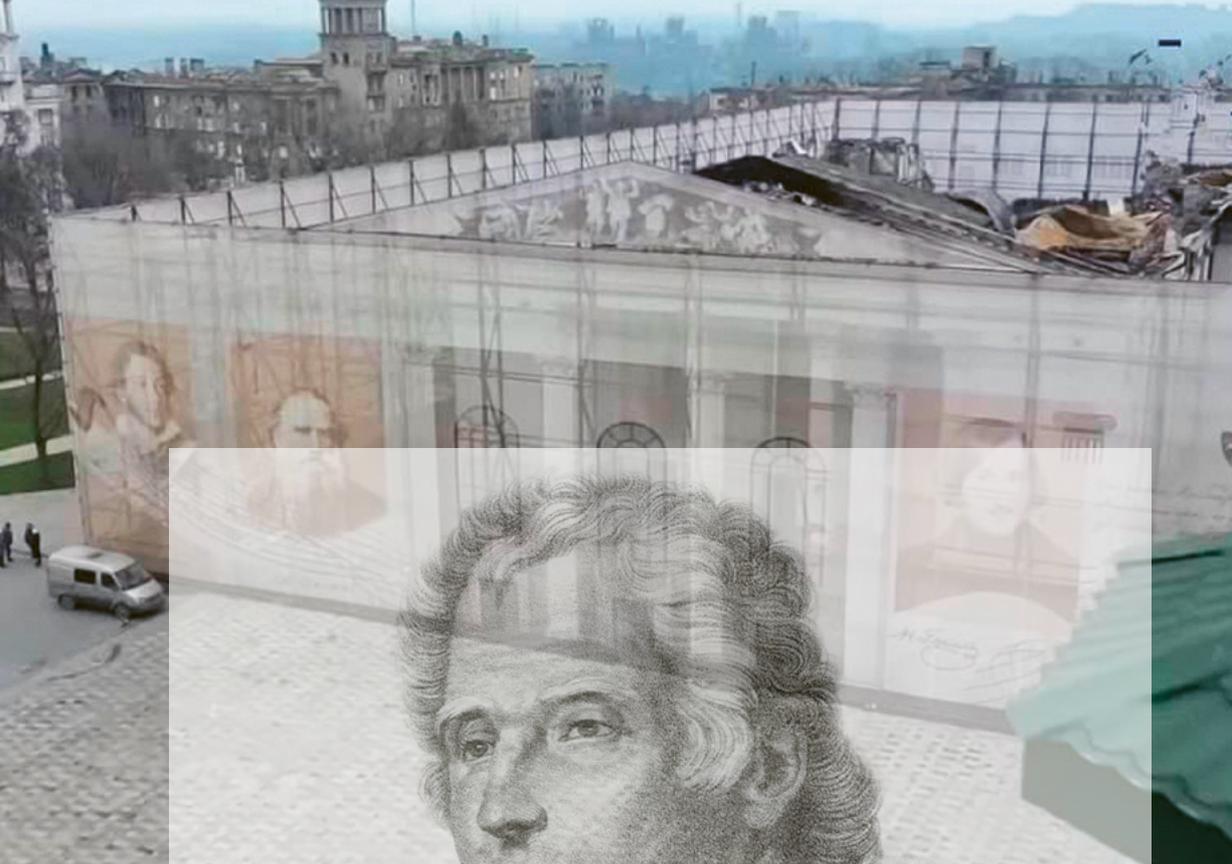
Ausgrenzung als bewusste Selbstbeschränkung

Zu denjenigen, die Anfang des Jahres aus Protest die Arbeit an der Kyjiwer Musikakademie gekündigt haben, gehört Alla Zahajkewytsch, eine Komponistin, die als das Gesicht der ukrainischen elektronischen Musik gilt. Alla gründete das Studio für elektroakustische Musik an der Kyjiwer Musikakademie, wo mehrere Generationen von Komponist*innen studiert haben. Sie ist außerdem Kuratorin zahlreicher internationaler Projekte im Bereich der elektroakustischen Musik (Electroacoustics, EM-Vision) und leitet die ukrainische Sektion der International Confederation of Electroacoustic Music. Im Oktober 2021 wurde ihre erste große Oper *Wyschywanyj: König der Ukraine (über den mit der Ukraine besonders verbundenen Erzherzog Wilhelm Franz von Habsburg-Lothringen – Anm. der Übersetzerin)* nach dem Libretto von Serhij Zhadan in Charkiw mit großem Erfolg uraufgeführt.

Alla Zahajkewytsch kommentierte die Situation mit der Ausgrenzung russischer Musik wie folgt:

Im Allgemeinen haben unsere elektroakustischen Projekte wenig mit Russ*innen zu tun. Ich kann mich nur an eine Aufführung mit The-remin im Jahr 2005 und ein weiteres Projekt mit einem Russen, der damals in Amerika studierte, im Jahr 2007 erinnern. Im Prinzip haben wir also so gut wie nie mit Russ*innen zusammengearbeitet.

Seit Beginn des groß angelegten Krieges und sogar noch früher, seit 2014, befinden wir uns in einem gewissen Konflikt mit dem Weltverband für elektroakustische Musik (CIME/ICEM), in dem wir Mitglied sind. Leider nahm dieser Verband 2017 am Moskauer Musikwissenschaftler-Kongress anlässlich des 100. Jahrestages der Oktoberrevolution teil. Wir haben uns natürlich geweigert, daran teilzunehmen. Und jetzt nehmen die Mitglieder des CIME/ICEM-Rates an Konzerten in



13 Moderato

і о - ста - ви нам дол - ги на - ша, я - ко - же і

18

ми о - став - ля - єм дол - жни - ком на -
ми о - став - ля - єм дол - жни - кам на -

23

і не вве - ди нас во іс - ку - ше - ні - є, но із - ба - ви
і не вве - ди нас во іс - ку - ше - ні - є, но із - ба - ви

29

нас от лу - ка - во - го.
нас от лу - ка - во - го.



Moskau und St. Petersburg teil – und sie reagieren nicht auf unsere Forderungen, die Zusammenarbeit einzustellen. Sie begründen dies damit, dass sie ihre russischen Kollegen unterstützen wollen, die es sehr schwer haben...

Meine Position ist so: Ich lehne die Zusammenarbeit mit allen Russ*innen ab, auch mit denen, die seit 20 Jahren in zwei oder drei Ländern leben. Deshalb hat mich die Reaktion von Leonid Hrabowskyj, der kürzlich an einem von Russen organisierten Festival teilnahm, sehr bestürzt: »Ich habe noch nie eine solche Aufmerksamkeit von Ukrainern erhalten«, meinte er. Das tut weh...

Die in Odessa lebende Komponistin Karmella Tsepkenko ist in verschiedenen musikalischen Genres tätig und unterrichtet Komposition an der Musikakademie von Odessa. Am bekanntesten ist sie jedoch als Gründerin und künstlerische Leiterin des Festivals Two Days and Two Nights of New Music,

Deshalb sind wir der Meinung, dass Russ*innen, denen die Ukraine wirklich am Herzen liegt, zur Seite treten und ukrainischen Stimmen eine Plattform geben sollten, zumindest bis der Krieg vorbei ist.

das ein außergewöhnlich interessantes Format und Programm hat. Auf die Frage nach der Möglichkeit einer Zusammenarbeit mit russischen Komponisten oder Interpreten antwortete Karmella Tsepkenko äußerst deutlich:

In Kriegszeiten wird die russische Kultur irgendwie zur Personifizierung des Feindes. Deshalb ist die Aufführung von Musik russischer Komponist*innen im Rahmen des Festivals Two Days and Two Nights of New Music ausgeschlossen. Ich verbiete auch russischen Interpret*innen, meine Musik zu spielen, wo immer sie leben. Ich verbiete ausländischen Interpret*innen, meine Werke in ihre Programme aufzunehmen, wenn diese Programme russische Musik enthalten. Der von der Russischen Föderation entfesselte Krieg hat uns und die russische Kultur an unterschiedliche Pole gebracht.

Der Krieg hat gezeigt, dass im russischen Massenbewusstsein der Hass auf alles Ukrainische eine verzerrte Form angenommen hat. Der Hass auf alles Ukrainische hat dort alle Teile der Gesellschaft erfasst, auch die Intellektuellen: die Kunstschaffenden, Wissenschaftler, Künstler, Priester. Dies ist ein Krieg zwischen zwei Nationen – Ukrainer*innen und Russ*innen –, ein Krieg zwischen zwei historisch gewachsenen Gemeinschaften von Menschen, »kollektiven Körpern« und »kollektiven Seelen«.

Während des Krieges hat sich die ukrainische Gesellschaft vereinigt und lehnt alles ab, was mit dem Feind verbunden ist – seine

Sprache und seine Kultur. Diese Entfremdung wächst von Tag zu Tag: während der brutalen Bombardierungen, während der Terrorakte der russischen Armee, während Plünderungen, Raub und Gewalt, angesichts der wachsenden atomaren Bedrohung durch Russland.

Als ukrainische Komponistin bin ich ein Teil des ukrainischen Volkes und befolge alle Gesetze der Kriegszeit – ich lehne alles ab, was zur feindlichen Kultur gehört. Alle Beziehungen, die ich zu meinen russischen Freund*innen, Kolleg*innen und Verwandten hatte, sind mit dem Ausbruch des Krieges verschwunden, haben sich in Luft aufgelöst. Die einzigen Ausnahmen sind diejenigen, die den Krieg und Putins Regime verurteilen.

Der europäische Kontext des russischen Problems

Seit dem Beginn der umfassenden russischen Invasion sind viele ukrainische Musiker*innen in den Westen gezogen. Durch ihren ständigen Aufenthalt in europäischen Städten oder regelmäßige Tourneen ist die ukrainische Musik sichtbarer und erkennbarer geworden. Die bekanntesten Musikinstitutionen und Ensembles stellen umfangreiche Programme mit ukrainischer Musik zusammen. Doch selbst vor diesem Hintergrund erscheinen die Aktivitäten des Teams von den Kyiv Contemporary Music Days (KCMD) in ihrer Bedeutung und ihrem Umfang außergewöhnlich. Im Dezember 2022 veröffentlichte die KCMD eine Erklärung »Über die Rolle der Kultur in Kriegszeiten«. ⁴ Und während ich diesen Text schreibe, finden gerade die Kyiv Contemporary Music Days in Berlin statt, eine Konzertreihe, bei der ukrainische Künstler*innen mit deutschen Ensembles zusammenarbeiten. ⁵

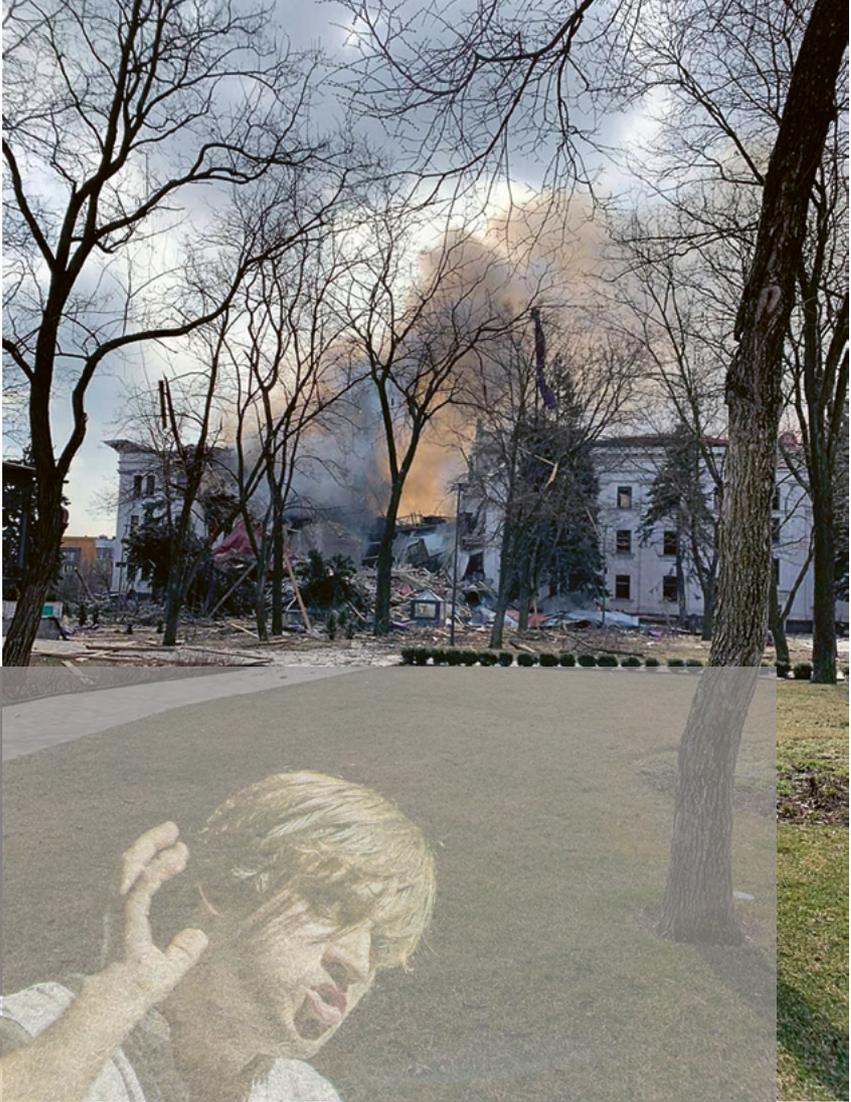
Auf die Frage, wie das westliche Publikum und westliche Musikinstitutionen den Verkauf russischer Kultur als Mittel des Widerstands gegen die russische Propaganda sehen, antwortet der KCMD-Projektleiter Les Wynohradow wie folgt:

Meiner Meinung nach besteht das Hauptproblem darin, dass die meisten Institutionen im Westen noch nicht bereit sind, Ukrainer*innen als gleichberechtigte Partner wahrzunehmen. Russ*innen werden in der Regel als Experten behandelt, die komplexe Narrative erstellen können, während Ukrainer*innen in der Regel als Opfer betrachtet werden, die nichts anderes zu bieten haben. Aus diesem Grund halten es so viele Musikzentren in Europa für angemessen, russische Musik zu spielen, selbst wenn sie die Ukraine unterstützen wollen, weil russische Musik zum unbestrittenen Kanon gehört. Wenn eine große westliche Institution ein ukrainisches Stück aufführen möchte, ist ihr die künstlerische Qualität dieses Stücks vielleicht egal – es wird einfach als Zeichen der Unterstützung in das Programm aufgenommen, und manche Veranstalter*innen haben keine Ahnung, ob die Ukraine jemals etwas Qualitatives

⁴ www.kcmd.eu/releases/statement

⁵ www.en.kcmd.eu/projects/berlin





hervorgebracht hat (und es interessiert sie auch nicht genug, um Nachforschungen anzustellen).

Aufgrund dieser epistemischen Ungerechtigkeit haben die russischen Stimmen im westlichen Diskurs immer mehr Gewicht als die ukrainischen. Dabei spielt es keine Rolle, ob diese Stimmen gegen Putin gerichtet sind oder nicht. Deshalb sind wir der Meinung, dass Russ*innen, denen die Ukraine wirklich am Herzen liegt, zur Seite treten und ukrainischen Stimmen eine Plattform geben sollten, zumindest bis der Krieg vorbei ist. Aus demselben Grund haben wir beschlossen, nach dem 24. Februar 2022 nicht mehr mit russischen Musiker*innen zusammenzuarbeiten, denn egal wie gut ihre Absichten sind, sie werden die Aufmerksamkeit von den Ukrainer*innen ablenken, die seit Jahrzehnten unsichtbar sind, und diese Unsichtbarkeit hat uns viele Leben gekostet. Ein weiterer Grund, warum wir beschlossen haben, keine russische Musik mehr aufzuführen: weil der Kanon ständig in Frage gestellt werden muss, damit auch weniger bekannte Kulturen ohne imperiale Vergangenheit ins Gespräch kommen.

Eine der interessantesten informellen Initiativen im Bereich der klassischen ukrainischen Musik ist das Gulfstream Festival von Kyjiw, das in diesem Frühjahr nach einer dreijährigen Unterbrechung wegen Covid und wegen des Krieges stattfand. Dies ist das persönliche Festival des Cellisten und Komponisten Zoltan Almasi, der überwiegend seine engsten Kolleg*innen und Freund*innen dazu einlädt. Das Programm besteht aus der Musik, die er liebt. Die Konzerte des Festivals finden meist in den Räumen des Nationalen Komponistenverbandes der Ukraine statt und sind in der Regel gut besucht. Auf die Frage, ob sich seine Einstellung gegenüber russischer Musik und der Möglichkeit einer Zusammenarbeit mit russischen Musiker*innen geändert hat, versucht Zoltan, alle komplexen Aspekte dieses Themas zu erfassen:

Ja, russische Musik wurde früher vom Gulfstream Festival aufgeführt, vor allem bei den ersten Konzerten im Jahr 2013. Es waren Newski, Kourliandski und Komponisten, die sich auf der damals populären Ressource classic-online.ru tummelten. Nach 2014 wurden gelegentlich russische Komponist*innen aufgeführt. Auch russische Klassiker wurden aufgeführt, und Tschaikowski war recht häufig zu hören. Im Allgemeinen war es so, dass es ein Tabu war, unsere Musik in Russland aufzuführen und dorthin zu reisen, aber russische Musik wurde trotzdem hier aufgeführt.

Nach dem Anfang der groß angelegten Invasion wurde die russische Musik tabuisiert. Selbst die Russ*innen, die mit uns sympathisieren und die Situation richtig einschätzen, spielen keine Musik in Gulfstream. Ich denke, dass das Tabu für russische Musik und russische Interpret*innen in Gulfstream ewig bestehen bleiben wird, das ist meine prinzipielle Position.

Was die globale Ausgrenzung betrifft, sehe ich folgende Situation: Die renommiertesten ukrainischen Musiker*innen, die im Ausland leben, spielen von Zeit zu Zeit russische klassische Musik. Und ich bin keineswegs der Meinung, dass sie scharf verurteilt werden sollten. Lassen Sie mich erklären, warum. Je renommierter eine Musiker*in ist, desto weniger Freiheit hat sie. Sie ist sehr abhängig von ihren Agent*innen, von Vertragsverpflichtungen. Und westliche Agent*innen werden die russische klassische Musik nicht aufgeben, denn ehrlich gesagt gibt es viele echte Meisterwerke, die das Publikum schätzt. Daher gehen unsere Künstler*innen manchmal einen Kompromiss ein, während sie gleichzeitig die ukrainische Musik auf hohem Niveau fördern. Es ist eine komplexe Situation, und ich denke, dass wir zumindest der Versuchung der öffentlichen Verfolgung widerstehen sollten. Auch die Persönlichkeit der Komponist*in spielt eine Rolle. Man sollte zum Beispiel daran denken, was die Vorfahren der jetzigen Orks dem Flügel des Exil-Emigranten Rachmaninoff angetan haben.

Eine andere Sache ist es, wenn ukrainische Komponist*innen und Interpret*innen an Konzerten »für den Frieden« zusammen mit jenen russischen Zeitgenoss*innen teilnehmen, die einen sehr schlechten Ruf haben. Meiner Meinung nach ist solches Verhalten scharf zu verurteilen – wie zum Beispiel die Teilnahme der Komponist*innen Wiktorija Poljowa und Olexandr Schtschetynskyj an demselben Konzert mit dem aggressiven Ukrainophoben Anton Safronow.⁶ Ich persönlich bin also für eine strenge und totale Ausgrenzung, aber ich bestehe darauf, dass jede Situation unserer Kolleg*innen individuell betrachtet werden sollte.

Alle Musiker*innen, die ich um einen Kommentar bat, gaben sofort umfassende Antworten auf diese komplexe Fragen, was beweist, dass das Thema der Ausgrenzung russischer Kultur in der Ukraine niemanden gleichgültig lässt und uns zum Nachdenken über jene postkolonialen Phänomene anregt, die vor dem Beginn des russisch-ukrainischen Krieges »natürlich« erschienen.

Hausaufgaben

Beobachter*innen erkennen den besonderen politischen Charakter der Ausgrenzung russischer Musik und russischer Musiker*innen in der Ukraine an und bezeichnen ihn als eine moderne Form des Boykotts, der nicht ewig andauern wird. Offensichtlich ist dieser Boykott zu einer verständlichen Reaktion der ukrainischen Gesellschaft auf die allgegenwärtigen russischen Raketen, Massaker und die Zerstörung des ukrainischen Kulturerbes geworden – all dies hat die ukrainische Gesellschaft zu einem klaren Verständnis des modernen Russlands als imperialer Macht und der zeitgenössischen ukrainisch-russischen Beziehungen als postkoloniale Beziehung geführt. Die Ukraine hat die Ausgrenzung der russischen Kultur als Tatsache, als ein Gesetz des Krieges akzeptiert, ebenso wie die Sperrung russischer Internetressourcen, das Verbot der Nutzung russischer sozialer Medien oder von

⁶ www.newsingermany.com/favorites-of-the-week-recommendations-from-the-sz-editorial-team-culture-13/

E-Mails mit russischen Domains. Mit etwas weniger Erfolg hat die Ukraine versucht, anderen Ländern die Forderung zu vermitteln, die Zusammenarbeit mit russischen staatlichen Institutionen einzustellen, oder zumindest die Narrative über die »große russische Kultur« und ihren »unpolitischen Charakter« zu revidieren. Noch schwieriger ist es, in der ukrainischen Gesellschaft eine echte, tiefgreifende Diskussion über die Aufarbeitung des russischen Kulturerbes zu beginnen. Dafür ist im Moment einfach nicht genügend Energie vorhanden. Natürlich werden wir irgendwann auch die Frage beantworten müssen, was mit Igor Strawinsky, Sergei Rachmaninoff und anderen russischen Emigrant*innen geschehen soll. Und: In welchem Format ist es möglich, mit zeitgenössischen russischen Komponist*innen wie Sergej Newski, Dmitri Kourliandski, Sergej Chismatow und anderen zusammenzuarbeiten, die 2022 oder früher in den Westen gezogen sind, die russische Aggression verurteilen und in den 2000er Jahren wichtige Akteur*innen der alternativen ukrainischen Szene waren? Was können wir von renommierten ukrainischen Musiker*innen verlangen – und was nicht –, die im Westen arbeiten, ukrainische Musik fördern und gleichzeitig nicht bereit sind, auf die Aufführung russischer Klassiker oder die Teilnahme an Projekten Seite an Seite mit Russ*innen völlig zu verzichten? Dies sind wahrscheinlich die wichtigsten Punkte der Liste, die hier fortgesetzt werden könnte.

Die Ukraine muss ihr eigenes kulturelles Feld erweitern, ständig und beharrlich daran arbeiten und sich ihre eigene Subjektivität wieder aneignen. Die Ausgrenzung der russischen Kultur wird nicht ewig dauern. Und wenn die Ukraine nicht ihr eigenes kulturelles Feld pflegt und die Spielregeln nicht definiert, und nicht die Verantwortung dafür übernimmt, dann wird es wieder jemand anderes tun. ■

Aus dem Ukrainischen übersetzt von Olha Sydor

Luliia Bentia lebt in Kyjiw und hat einen PhD in Art Studies, ist Musikwissenschaftlerin und Research Fellow beim Modern Art Research Institute der National Academy of Arts of Ukraine in Kyjiw sowie Redakteurin der Zeitschrift Krytyka.

S. 82/83 v.l.n.r.: Schriftstellerporträts auf Stoff kaschieren die Ruine des Theaters von Mariupol. © Imago; Dmitry Stepanivich Bortniansky, ukrainischer Komponist (1864–1869) © Petr Borel; Stefaniya Turkewytsch, die erste ukrainische weibliche Komponistin, 1920; *Maxim Berezovsky Otchenash 2* © Maxim Berezovsky; Russische Besatzer verdecken das zerstörte Mariupol-Theater © @daria_badior via X

S. 86/87 v.l.n.r.: Roman Grygoriv und Illia Razumeiko © Roman Grygoriv und Illia Razumeiko; Schauspielhaus in Mariupol 2007; Das zerstörte Theater in Mariupol © picture alliance / Cover Images / Mariupol City Council/Cover Images; Roman Grygoriv, Komponist und Dirigent des Opern-Requiems IYOV. Aufführung im Nationalen Opernhaus der Ukraine © Anastasiia Mantach

S. 91 v.l.n.r.: Zerstörtes Theater in Mariupol; *Prayer for Ukraine* – Text von Mykola Lysenko (1842–1912), Musik von Oleksandr Konysky (1836–1900), Chorsatz von Oleksandr Koshyts (1875–1944) © Thaddäus Rudolf; Georgiy Potopalsky © A. Mantach

Prayer for Ukraine

Lord, oh the Great and Almighty!

Music: Mykola Lysenko (1842-1912)
Words: Oleksandr Konysky (1836-1900)
Arr.: Oleksandr Koshyts (1875-1944)

Молитва За Україну

Боже великий, єдиний!

Микола Лисенко
Аранж. Олександр Кошиць

1

Бо - же ве - ли - кий, є - ди - ний, Нам У - кра - ї - ну хра - ни,
Bo - zhe ve - ly - ku, ye - du - nu, Nam U - kra - i - nu khr - nu,

5

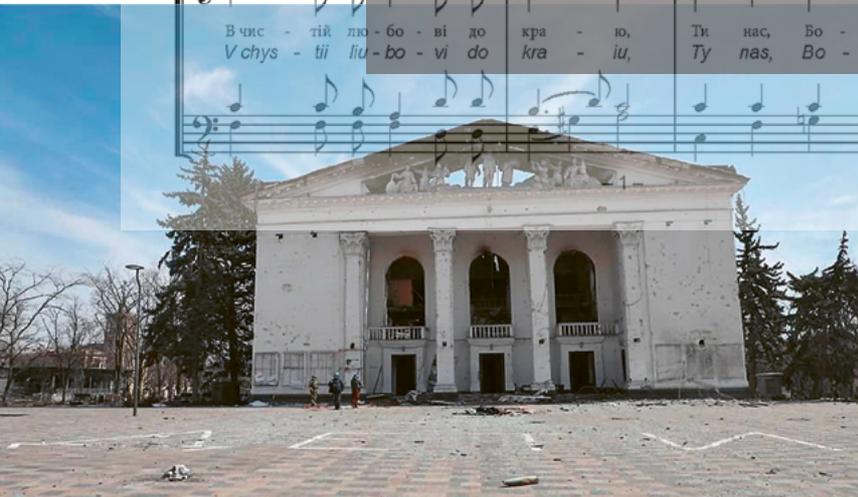
Во - лі і сві - ту про - мін - нам. Ти і - ї о - сі - ни.
Vo - li i svi - tu pro - min - niam. Ty yi - i o - si - nu,

9

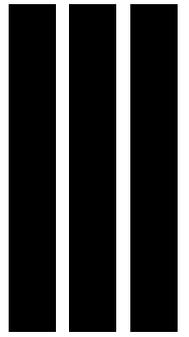
Світ - лом на - у - ки і знан - ня. Нас, ді - тей, про - сві - ти,
Svit - lom na - u - ku i znan - nia. Nas, di - tey, pro - svi - ty,

13

В чис - тій лю - бо - ві до кра - ю, Ти нас, Бо - же, зрос - ти.
V chys - tii lu - bo - vi do kra - iu, Ty nas, Bo - zhe, zros - ty.



POSITIONEN



Von Christian Wolff, in Andenken an Gisela Gronemeyer, die Herausgeberin der MusikTexte

N A C H R U F

Gisela Gronemeyer im Angedenken

*3. Juni 1954 – †9. April 2023

Mit dem plötzlichen Tod der Musikjournalistin für Radio- und Printmedien, Lektorin und Verlegerin Gisela Gronemeyer, so wurde in Nachrichten mehrfach bemerkt, geht eine Ära zu Ende. Die Unerwartetheit dieses Todes infolge eines Schlaganfalls mit nur 68 Jahren sorgt für die Überdeutlichkeit dieses Endes. Quantitativ sind für diese Ära leicht Zahlen angeführt: 176 MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik im Umfang von 64, später 96 Seiten im DIN A4-Format (= rund 15 000 textintensive Seiten) und 26 einzigartige Buchpublikationen, entstanden zwischen 1983 und 2023 – finito (plus das von Herausgebern und Mitarbeitern dankenswerterweise edierte Nach-Ruf-Doppel-Heft 178/79, dessen Sachbeiträge Gisela teils schon vorbereitet hatte).

Qualitativ ist diese Ära schwieriger zu fassen, die Besonderheiten der verlegerischen Arbeit über einen Zeitraum hinweg, der nur um

ein Jahrzehnt das halbe Jahrhundert verfehlt. Vielleicht trifft es am besten der Begriff des Sich-Kümmerns – um die Szene der internationalen zeitgenössischen Musik, deren Autoren, Ästhetiken und Werke. Dieser Begriff aber verbindet sich in erster Linie mit der Person, dem Menschen, der Frau Gisela Gronemeyer. Denn es waren ja mit dem bereits 2014 verstorbenen Ehemann und Rundfunkredakteur für neue Musik im Df, Reinhard Oehlschlägel, zwei, die den Kern der MusikTexte bildeten, erweitert – was die Zeitschrift betrifft – um einen Kreis von Mitherausgebern. Aber nur Gisela Leben war als Dasein so unmittelbar mit den MusikTexten verbunden.

Jetzt, wo sie gestorben ist, kümmert sich keiner mehr: um Recherchen, Autor*innen, musikjournalistischen Nachwuchs, gründlichstes Korrekturlesen und Redigieren, Computersatz und Layout, Versand, Bewirtung und Unterbringung zahlreicher Gäste in der Wohnung Gladbacher Straße 23, um kenntnisreiche Beratung, selbstlose Recherchehilfe u.v.a.m. – getragen von einer offenen, zugewandten Freundlichkeit. Dieses Sich-Kümmern aber erfolgte vor dem Hintergrund genauen, auch kritischen Beobachtens und weiträumiger Kenntnisse, was sich da tat in dieser Szene neuer Musik,

erkundet und erfahren »vor Ort« durch zahllose Konzert- und Festivalbesuche, entsprechende, teils weltweite, Reisen, den permanenten Austausch mit Komponist*innen, Musiker*innen, Klangkünstler*innen, Ensembles usw. Vertieft und erweitert wurde es durch das Engagement für verschiedene »Selbsthilfe-Initiativen« in der Szene neuer Musik, besonders in Köln, ob – was Gisela betrifft – 1981 bei der Gründung der Kölner Gesellschaft für neue Musik oder der Initiierung und 16-jährigen Leitung des bis 2012 jährlich durch sie künstlerisch verantworteten Festivals Frau Musica Nova. Das sich daraus ergebende Netzwerk an Beziehungen, Bekanntschaften und Freundschaften ist ein erstes Merkmal dieser zu Ende gegangenen Ära. Daraus wie auch aus der permanent erlebten Szene der neuen Musik resultierten im Wesentlichen publizistische Entscheidungen. Zweitens umfasste der reflektierte Zeitraum vier Komponist*innen-Generationen, von der Nachkriegs-Avantgarde bis zu den in den 1980er Jahren Geborenen. Und drittens prägte die Auswahl von Publikationen in Zeitschrift und Büchern eine Fokussierung, das Sich-Kümmern hatte eine Richtung. Gisela umriss diese einmal mit den Worten: »Etwas anderes tun, als es die Leute tun« was meint: Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel gaben den von ihnen als wichtig und wertvoll erachteten kompositorischen Stimmen, jenseits des Mainstreams neuer Musik, eine Stimme. Ein Schwerpunkt war darin die amerikanische Avantgarde, für die sie in Deutschland ein Forum der Auseinandersetzung schufen.

Mit diesem Sich-Kümmern war ein besonderes Arbeitsethos verbunden, was zu jenem Ende einer Ära dazu gehört. Dieses hatte vor allem mit dem ökonomischen Status der Musik-Texte als Verlag und Zeitschrift zu tun: mit dem Status eines von den Gründern Reinhard Oehlschlägel, Gisela Gronemeyer, Ernstalbrecht Stiebler und Ulrich Dibelius 1983 bewusst so gesetzten Non-Profit-Unternehmens. Aus der finanziellen Not des Beginns resultierte ein Zeichen setzendes Modell, gespeist aus den Visionen der 1968er Studentenrevolte. Doch selbst

der Begriff des Non-Profit-Unternehmens ist eine beschönigende Fiktion, müsste im Falle einer Zeitschrift für einen Nischenmarkt wie die zeitgenössische Musik eher Non-Salary-Unternehmen heißen. Denn die Einnahmen-/Ausgabensituation ließ es nicht zu, Herausgebern und Redakteurin ein der Arbeit angemessenes Gehalt zu zahlen, im besten Fall eine Art Aufwandsentschädigung.

Noch in meinem letzten Telefonat mit Gisela, zirka vier Wochen vor ihrem Tod, kamen wir darauf zu sprechen (nur dieses einzige Mal): dass sie mit den MusikTexten – im Gegensatz zu den von mir 30 Jahre lang verantworteten Positionen – nie Geld zu verdienen brauchten und wie stolz sie waren, in einer späteren Arbeitsphase dann den Autoren Honorare zahlen zu können. Gisela selbst arbeitete für die MusikTexte im Wesentlichen umsonst (wofür allerdings auch die Voraussetzungen gegeben sein müssen). Noch im Nachhinein tut es weh zu sehen, dass dies von Komponist*innen, Musiker*innen, Klangkünstler*innen, die davon ideell profitierten, einfach so (hin)genommen wurde, ohne sich wenigstens einmal für eine öffentliche Würdigung einzusetzen. Mehr noch aber ist abzusehen, dass die öffentliche Missachtung solcher Arbeit, selbst in einem sich immer noch als Kulturland verstehenden Deutschland, mehr und mehr zum Aussterben solcher für das Geistesleben wichtigen Initiativen führen wird. Ende einer Ära – für die MusikTexte fanden sich vor allem deshalb keine Nachfolger.

Vielleicht aber kann der zu frühe Tod von Gisela Gronemeyer doch einen Sinn erhalten, indem er den »Wert« einer an geistigen Inhalten ausgerichteten Arbeit (ohne entsprechende Entlohnung) wieder bewusster macht. Den Wert einer Arbeit für andere (nicht für das eigene Ego), und damit für die Gesellschaft, weil sie – hier auf musikalischem Gebiet – Grundlagen für Diskursqualitäten und Reflexionsbewusstsein über Gegenwart schafft. Im sozialen Leben wird das Ehrenamt gewürdigt, in Kunst und Kultur wird es als selbstverständlich hingenommen. Gisela Gronemeyer hat diese Werte einer nichtentfremdeten Arbeit, die anderen nützt,

mit großer Selbstverständlichkeit gelebt; sie war ihr Leben, die ihm Sinn, Freude, Bestätigung, Anerkennung verschaffte. Dafür gebührt ihr großer Dank.

Gisela Nauck, Gründerin, Herausgeberin und
Redakteurin der Positionen 1988–2018

R E P L I K

Max Nyffeler's Thesen zum ›Politisierungsdruck‹ der Neuen Musik

Am 3. Mai fragte Max Nyffeler in einem Artikel für die FAZ: »Wie viel Freiheit erträgt die Neue Musik?« – und antwortete im Untertitel selbst: »In der Kunstsparte vollzieht sich ein Paradigmenwechsel: Nicht mehr die Ästhetik, sondern die politische Haltung steht im Vordergrund.« Seine These: Mit dem ›Politisierungsdruckgerate der ›in einem aufgeklärten Bildungsideal wurzelnde Begriff einer Musik‹ in die Defensive; es läge an den Wortführern der akademischen Debatten und den Vermittlungspraktikern in [Hoch-]Schulen und Medien«, dem »wieder mehr Resonanz zu verschaffen.« Dieser Aufforderung will ich als Musikwissenschaftlerin und -journalistin nachkommen – allerdings ex negativo: Denn jenem »in einem aufgeklärten Bildungsideal wurzelnde[n] Begriff einer Musik« weine ich kaum eine Träne nach.

Denn ja – dieser Musikbegriff ist weiß, eurozentrisch und männlich. Das so zu benennen mag manchen als ›woke‹ Political Correctness erscheinen – Nyffeler beklagt in seinem Text tendenziös die »polemische Zuspitzung in Gender- und Identitätsfragen« (denen sich unsere Kunstmusik als Inbegriff einer weißen und männlichen Leitkultur zweifelsfrei stellen muss). Darüber hinaus adressiert ein »in einem aufgeklärten Bildungsideal wurzelnde Begriff« von Musik ein längst überkommenes Ideal: Den Humanismus, der den Menschen

als Primus inter Pares überhöht, was in Hörweite von Klimawandel und Krieg, Krise und Künstl(er)i(s)chen Intelligenzen nicht mehr zeitgemäß erscheint. Geht es der Neuen Musik denn nicht gerade um kritische Zeitgenossenschaft und Teilhabe, will sie nicht im besten Falle sogar Zukunftsmusik sein?

Tatsächlich teile ich die Sorge von Max Nyffeler um selbstgerechte Populismen im Dienst einer übertriebenen Huldigung politischer Korrektheit; allerdings betreibt er selbst eine Art Cancel Culture, indem er seinen Text mit kritischem Bezug auf die redaktionelle Neubesetzung der Neuen Zeitschrift für Musik aufzieht – die »seit Kurzem von einer Redakteurin geleitet [wird], die ihre Masterarbeit über die Protestgesänge von Extinction Rebellion und Fridays for Future geschrieben hat«. Daraus und mit Verweis auf eine Reihe von Heftthemen und Artikeln leitet er die These ab, dass das »herrschende gesellschaftliche Klima« die Kunst »den neuen ökologischen Strategien« unterordne. Das ist unüberlesbar herablassend formuliert – indem er den Namen der Redakteurin Sara Walther nicht benennt, dafür aber die Ahnenreihe von Heftgründer Robert Schumann, über »bedeutende Musikschriftsteller wie Franz Brendel und Arnold Schering«, bis zu Karl Amadeus Hartmann und Carl Dahlhaus: alles weiße Männer aus einer anderen Zeit.

Zurecht ja benennt Max Nyffeler die für die Musik und den Diskurs darüber bahnbrechenden »Umwälzungen im Medienbereich«: Das beginnt beim Zeitschriftensterben – dem sich die NZfM ebenso widersetzt, wie die Positionen mit ihrer Transformation zu einem Magazin, das ein tiefgreifendes sozio-ästhetisches Denken mit und über Musik mit ansprechendem Layout verbindet; darüber hinaus ist der Diskurs auf die Netzwerke und Kanäle des WWW abgewandert. Für manche Ohren mögen die musikalischen Memes und Reels wie der Untergang des Abendlandes klingen; ich erlebe darin auch unglaubliche Kreativität, lerne neue Arten des Hörens, Denkens und Wahrnehmens – das viele komponierende inspiriert und herausfordert, deren Musik unmittelbar mit der Gegenwart

korrespondiert, auch und nicht zuletzt in ästhetischen Belangen.

Und nein: Der mediale Aspekt, »mit dem die Musik unauflöslich verbunden ist«, die Auseinandersetzung mit den »Mittel[n] der digitalen Verarbeitung, Speicherung und Distribution«, die Nyffeler »in den akademischen Diskursen [...] seltsam unterbelichtet« sieht, wird sehr wohl – und das intensiv – verhandelt. Allerdings selten aus der klassischen Musikwissenschaft heraus, die sich mehr als alle anderen klassischen Geisteswissenschaften gegen die Theorien und ›turns‹ medienkulturwissenschaftlicher Forschung sträubt. Ich bin nicht die Einzige, die deshalb ihr Heil in den interdisziplinär vernetzten und medienaffinen Sound Studies gesucht hat – wo der Fakt, dass heute »die meiste Musik über Lautsprecher und Kopfhörer gehört« wird, schon lange zum Diskurs gehört: von der Mobilisierung des Hörens durch tragbare Tonträger, über die kulturellen Bedeutungen von Soundfiles und Sampling, bis zu kritischen Reflexionen der Streaming-Kultur.

Weiter im Text stellt Max Nyffeler die »Gretchenfrage: Was hat Vorrang im musikalischen Diskurs, die analytische und deutende Untersuchung des Gegenstands Musik oder ihre (gewünschte) Funktion in der Gesellschaft?« Tatsächlich wurde diese Debatte schon einmal geführt: um 1968, als komponierende Kommunisten und Antifaschisten wie Luigi Nono und Hans Werner Henze die rote Fahne in Diensten des Zeitgeists hochhielten – wer würde diesen die ästhetische Differenziertheit absprechen? 1970 eskalierte die Debatte bei den Darmstädter Ferienkursen, als politisierte Teilnehmer:innen den Abbau von Hierarchien und eine Internationalisierung der eurozentrischen Marschrichtung der Avantgarde forderten – während Carl Dahlhaus (ähnlich wie heute Max Nyffeler mit seiner Rede von »Zerstreuung, Egokult und Gesellschaftstherapie«) die Meinung vertrat, dass »Engagierte Musik« der künstlerischen Qualität schade und Gedankenlosigkeit drapiere. Ja: »Ein auf verbindlichen Normen beruhender Musikbegriff ist [...] Vergangenheit.« Zum Glück, will ich meinen – denn Normativität

reproduziert Machtgefälle: Diversität und Hybridität haben akademische und künstlerische Universalismen abgelöst und stellen die ohnehin unmögliche Objektivität infrage – mit subjektiven Zugängen zu Welt und Musik – die menschlich, aber nicht humanistisch sind.

Anna Schürmer

F E S T I V A L

Skanas Dienas

27. Mai – 4. Juni 2023,
Pegaza Pagalms & Fosfors,
Liepāja, Lettland

Mit einem lokalen Energy-Drink des Monster-Spinoffs »Burn« in der Hand am Strand spazieren zu gehen, ist schnell zur Routine geworden. Ich brauche solche Abläufe, um mich in einer ungewohnten Umgebung zu akklimatisieren. Bei einem dieser Burn-Walks bekommt der Name eine neue Bedeutung: Man solle keinesfalls »Bernstein« aufsammeln, warnt eine digitale Laufschrift. Hier in Liepāja, wo es den feinsten Sand Europas geben soll, mischen sich falsche Freunde unter die Körner. Das ungeübte Auge klaubt sich schnell den zum Verwechseln ähnlichen Phosphor in die Hosentasche. Und der entzündet sich bereits bei 34 Grad von selbst.

Wenige hundert Meter weiter prangt Liepāja neuer Stolz: Am Kanalufer steht seit 2015 die Konzerthalle Lielais dzintars – der große Bernstein, und so sieht er auch aus. Hier ist das Sinfonieorchester von Liepāja zu Hause. Bei meinem Soundwalk durch die westlettische Stadt vertont ein Jugendmusikschul-Vorspiel das von orange-gelbem Licht geshadete Innere des Repräsentationsbaus. Geht man über den Kanal, der die Stadt in zwei Hälften teilt, entert man die Nordstadt, die ehemals »verbotene Zone«. In den 90er-Jahren sei man hier noch verprügelt und ausgeraubt worden, erzählt mir mein Liepāja-Guide Roberts Dinters – einer der bekanntesten Rockmusiker Lettlands, der

zwischen Stadionshows Zeit für schrägen Schlager, Post-Rock, Noise-Auskultationen in ehemaligen Sowjet-Bunkern und digitale Synthese-Granulate hat. Ein Musiker-Kollege von ihm hat sich hier jüngst ein Haus zum Spottpreis gekauft. Mittlerweile gibt es auch hier so etwas wie eine erste Welle der Gentrifizierung; und die meisten scheinen sie zu begrüßen.

Wo früher, im Staub der zerfallenden Sowjetunion, noch die Wegelagerer lauerten, laden jetzt die Musiker Juan Duarte Regino und Anton Filatov schwere Noise-Blöcke im Erdgeschoss einer ehemaligen Kinderwagen-Fabrik ab. Ein Künstler*innen-Kollektiv renoviert derzeit die Industriehallen, in denen ein alternatives, selbstverwaltetes Kulturzentrum entsteht. Sein Name brennt sich schnell ein: Fosfors. Der Gegenentwurf zur Großen Bernstein-Halle.

Die gleißende Performance von Duarte und Filatov findet im Rahmen des Festivals Skanas Dianas (Sound Days) statt. Das ist auch der Grund, warum ich hier bin. Und da ich eingeladen Teil des Festivals bin, schreibe ich hier eher einen Reisebericht als eine Kritik. Für mich ist es der Erstkontakt mit einer Musikszene, von der man im deutschsprachigen Raum hauptsächlich den Komponisten Pēteris Vasks oder die Band Brainstorm von ihrem Eurovision-Hit von 2000, »My Star«, kennt. Dieses Bild ändert sich mit jedem Sip am Burnstein-Drink.

Skanas Dianas erlebte 2023 sein zehnjähriges Jubiläum, ohne es zu feiern – man hatte es schlichtweg übersehen. Zu beschäftigt war das Team um Krista Dintere, Pēteris Riekstiņš und Paula Vītola – alle selbst künstlerisch aktiv – damit, das Festival weiter im Kulturleben Liepāja zu verankern und zugleich Signale nach draußen zu senden. Draußen, das ist einerseits der Rest Europas, aber auch die große Schwesterstadt Riga. Liepāja ist mit 76.000 Einwohner*innen die drittgrößte Stadt Lettlands. Da Daugavpils im Osten des Landes eine russische Bevölkerungsmehrheit hat und weit entfernt liegt, fühlt man sich vor allem der Hauptstadt verbunden. 2027 wird Liepāja europäische Kulturhauptstadt. Schon vier Jahre im Voraus mausert sich die Stadt und gibt

sich als flächendeckende Baustelle. Neben der lettischen Flagge flattert oft eine ukrainische, manchmal auch die der EU. Ein nostalgisches Flair weht derweil durch Cafés, in denen man eine warme Mahlzeit für vier Euro bekommt, nicht auf Englisch bestellen kann und in denen die Kundschaft – meist ältere Frauen, die die Sowjetzeit als Erwachsene erlebt haben – den Eindruck erwecken, als wären sie zwischen den Zeiten und Systemen auf der Suche. Die Mehrheit der jungen Generation fühlt sich Europa zugehörig. Eine Begegnung bringt mich ins Grübeln: Platons Buravickis ist Komponist und Performer, Workshop-Leiter und Festival-Artist, Russe und irgendwie auch Lette. Die Staatsbürgerschaft hat er allerdings nicht, obwohl er sein ganzes Leben in Lettland lebt. Er erzählt, wie er in diesen Zeiten oft als »Putinist« einsortiert wird – »but I am a communist, that's the opposite!«

Buravickis Kompositionen erklingen in Konzerten mit der Riga Sinfonietta – oder im Labor der Rigaer Modularity-Schmiede Erica. Seine Live-Sets sind ein Erlebnis – präzise auskomponiert, zugleich mit Raum für teuflisch laute Impro-Abzweigungen. Es könnte zu platt klingen, seinem musikalischen Schaffen die innere Zerrissenheit anhören zu können. Letztlich sagt er aber selbst: »If I cannot connect people from different nationalities, I want to connect different scenes and subcultures.« Liepāja hat für seine Größe eine beachtliche Anzahl institutioneller und freier Kulturorte. Die Sound Days sind dem Soundlabor am Medienkunst-Bereich der Universität Liepāja entsprungen. Zentral für das Festival sind die acht Workshops, an denen viele Studierende der Uni teilnehmen und zu denen auch internationale Künstler*innen eingeladen sind – die größten Namen sind Antye Greie-Ripatti mit einem Workshop zu Sonic Positioning oder Olivia Jack mit ihrer selbst entwickelten Software Hydra zum Video-Live-Coding. Die anderen Workshop-Leiter*innen kommen aus unterschiedlichen Ecken der lettischen Kunst- und Musikszene: Reinis Semēvics macht Radio, Artūrs Punte und Maksims Šenteļevs sind

Veteranen der Szene zwischen Sound Art und experimenteller Musik. Ein Schwerpunkt des Festivals 2023 liegt auf Verbindungen zwischen Sound und Text. So finden sich Lyriklesungen auf Lettisch und verschiedene Spoken-Word-meets-Electronics-Acts im Performance-Programm. Auch die meisten der fünf Installationen im Erdgeschoss des Festival-Hauptquartiers Pegaza Pagalms weisen Bezüge zu Sprache und Poesie auf. Man muss nicht alles verstehen, um das kleine Land und einen Teil seiner Bevölkerung besser verstehen zu lernen. Die Leute wollen aufbrechen, aus wenigen aber wachsenden Mitteln viel herausholen. Die Angst vor einer Eskalation der politischen Lage schwingt mit, aber auch ein für mich gruseliges Sirenentest ist für die Einheimischen schon wie für mich der Burn-Walk: Routine.

Am Strand von Karosta erodiert derweil die Ostsee eine alte Festung der Roten Armee. Roberts Dinters erzählt, wie er bei jeder Wiederkunft Veränderungen im Gemäuer erkennt. Auf der anderen Seite der Ostsee liegt Schweden.

Friedemann Dupelius



CD

Dries Tack Adjacent Spaces

Orlando Records

Mikel Urquiza Cherche Titre

Odradek Records

Man wähle die Konstruktion, die den Zweck im vorgegebenen Material verwirklicht, und die Schönheit stellt sich von selbst ein – von diesem neuartigen Impuls sah sich die gesamte europäische Kunstszene der ersten Nachkriegsjahre erfasst. Er sprang von der Architektur und Stadtplanung Le Corbusiers auf die Musik über und wurde – als serielle Kompositionstechnik (mit der ›Reihe‹ als Zellkern) von René Leibowitz ausformuliert, erstmals von Karel Goeyvaerts und Karlheinz Stockhausen in die kompositorische Praxis eingeführt und als stochastische Musik (mit Boole und Boltzmann, Mengentheorie und Matrix) von Iannis Xenakis radikalisiert – zur Rezeptur für selbsttätiges, gleichsam von fremder Hand geführtes, die unmittelbare Urteilsfähigkeit der Sinne in Abrede stellendes Komponieren. Auch Igor Strawinsky schloss sich 70-jährig der neuen Richtung an, widersetzte sich allerdings entschieden (»my ear is my mentor«) der Vorstellung, in musikalischen Angelegenheiten auf die Autonomie des Gehörs verzichten zu sollen.

Man nehme Hals und Mundstück einer Bassklarinette, dazu einen Plastikbecher, dessen

Boden als Membran fungiert, blase nach bestimmten Vorgaben tüchtig darauf, und simulalabim, da entsteht, je nachdem, wie geschickt die Apparatur gehandhabt wurde, doch tatsächlich so ein schmuckes kleines Kunstwerk wie *Splitting 47* von Michael Maierhof, in welchem Grundton und Obertöne dieses Instrumentariums aufgespalten und dem Hörer als bezwingende Folge von höchst unterschiedlichen Mehrklangaggregaten präsentiert werden. »Formal interessiert mich«, so schrieb mir Maierhof zu den Stichworten Spiel, Matrix und Form, »das Durchdeklinieren der wenigen Klangmöglichkeiten, die dann doch sehr gleichberechtigt wie in einer Matrix nebeneinander stehen, und die Zuspieldracks, links um 0,1875 sec. und rechts um 0,5625 sec. verschoben, bilden quasi die Multiplikation (rechts und links sind digital-identisch) des immer leicht abweichenden real akustischen Klanges der Klarinette in den Raum.«

Das Repertoire der CD besteht aus fünf Kompositionen, die nach der Reihenfolge ihrer »Dekonstruiertheit« angeordnet sind. Wir erleben, wie von der ersten bis zur letzten Komposition fortschreitend die Klarinette und alles, was sich mit diesem Instrument verbindet, auseinandergenommen wird, so dass Salvatore Sciarrinos *Let Me Die Before I Wake* nicht wegen des prominenten Komponistennamens an erster Stelle steht, sondern – da das Stück noch quasi organisch »lebt«, es atmet und pulsiert, auf Impulse mit Gegenimpulsen reagiert – dem Hörer als das »intakteste«, zumindest noch am wenigsten »dekonstruierte« vorkommt. (Die Textautorin unterlässt es klugerweise, die Dekonstruiertheit an sich zu evaluieren, sie gar mit dem Wertmaßstab des »Fortschrittlichen« zu versehen.)

Der belgische Klarinetist Dries Tack sucht als ausübender Künstler, wonach neue Musik stets sucht: das Andere. Seiner CD gab er das Motto *Adjacent Spaces*. Dabei stellt er sich vor, ein Haus zu betreten ... und das Wohnzimmer zu meiden. Auf der Flucht vor Sitte, Konvention und Tradition, dem »traditional way of playing«, sucht und findet er Trost und Refugium in den

anderen und dabei möglichst peripheren Räumen des Hauses.

Tack, der Einsame, Intransigente, der sich hermetisch abgeriegelt unter einem Kopfhörer sitzend in einem Verhau aus Kabeln, Drähten, Mikrofonen und Instrument ablichten lässt – hier zieht sich eine scharfe Trennlinie zwischen diesem Supervirtuosen der anderen Art und dem komponierenden Basken Mikel Urquiza, dem, um im Bilde zu bleiben, das Wohnzimmer seines Hauses, seines Metiers, unverzichtbarer Bestandteil seines künstlerischen Selbstverständnisses ist. Der bewohnte, vergnüglich mit Müttern und Kindern bevölkerte Raum ist Urquiza Kraft- und Wärmezentrum. Dort fühlt er sich wohl, dort entfalten sich, wo die patriarchalische Instanz sich ab und an auch einmal ridikulisieren lässt, seine besten Anlagen.

Auf die Idee muss man nämlich erst kommen, einen musikalischen Raum zu schaffen, in welchem sich sämtliche Melodien sämtlicher Beethovensinfonien gleichzeitig drehen (»Zintzil«)! Oder ein Schubertsches Impromptu mit wilden perkussiven Klavierkaskaden bis zur Unkenntlichkeit zu zerschlagen, ihm »zwischen Presslufthammer und dem Jazz von Oscar Peterson« sogar eine völlig neue Identität aufzuzwängen (»Contrapluma«)! Schöpferisches Aufbegehren eines Komponisten, dessen Verehrung für die großen Meister ihn nicht daran hindert – baskisches Erbe? –, sie zu verulken und in gewisser Weise zu zerstören; ebenso wie die führenden Figuren der Neuen Musik sowie deren Konzepte – Serialität, *Musique concrète*, die Spektralmusik, die neue Einfachheit und neue Komplexität – ihm mit der Zeit einfach zu langweilig wurden.

Eine zweite Werkgruppe – ganz scharf lassen sie sich nicht trennen – mag man den Bereichen des »Spiels« zuordnen, oder vielmehr, wie es ein Ensemblemitglied formuliert: des »Umgehens von Spielregeln«, des »Schelmischen und manchmal etwas Seltsamen«. »I nalt be clone on the frolt« spielt, so Urquiza, ausgelassen und ironisch mit Anzeigen aus dem Internet. »Eine Anzeige kann ein poetischer Text, eine aggressive Handlung, ein Traum, ein Trauerfall

sein. Ein Sänger kann eine Schauspielerin, eine Amazone, das Meer, der Tod sein.« Am Ende legen alle Musiker ihre Instrumente nieder und blasen in die Hände.»Wir hören das Pfeifen von Eisenbahnzügen, Winden, Eulen.«

Urquizas Musik hält in ihren besten Momenten eine eigentümliche Mitte zwischen Roi Ubu und Meister Pedros Puppen, zwischen dem klingenden Porzellan Maurice Ravel und den Präzisionswerkzeugen Aldo Clementis. Hier entladen sich die ungeheuren Kräfte des Unverbildeten, die Kräfte von einem, der Ausbildung empfangt, um sie rasch zu verwerfen, von einem aber auch, der dann nicht nach Willkür und Laune handelt, sondern durchaus nach Plan und Gesetz, oder vielmehr – und ist dies wiederum baskisches Erbe? – nach eigenem Plan und eigenen Gesetzen.

»Serpientes y escaleras« ist eine Serenade, die das Entstehen und Vergehen einer Liebesbeziehung aufzeichnet. Angst und Freude, Süße und Gefahr, ein paar Takte aus Don Giovanni und ein Spielzeugklavier erinnern daran, dass die Liebe ein Spiel der Unschuld ist – »mit hartem, fast grausamem Anschlag.«

Manfred Karallus

MUSIKINSTALLATION

Die Entsorgung des Vergessens – 91 Traumprotokolle

Georg Nussbaumer /
Solistenensemble Kaleidoskop
4.–7. Mai 2023, Ballhaus Ost, Berlin

»Muss selbst den Weg mir weisen in dieser Dunkelheit« – so heißt es in »Gute Nacht«, dem ersten Lied der *Winterreise* von Franz Schubert: eine Selbstprophetie, die gerade in dystopisch und hoffnungslos anmutenden Zeiten an Bedeutung gewinnen kann – für diejenigen, die sich von medial vermittelten Katastrophen und massenhygotischer Entfremdung nicht

vollends den Mut nehmen lassen. Die BesucherInnen der Inszenierung *Die Entsorgung des Vergessens*, die der österreichische Komponist, Regisseur und medienübergreifend arbeitende Künstler Georg Nussbaumer für das 2006 gegründete Solistenensemble Kaleidoskop entwickelt hat, sind aufgerufen, sich ganz konkret auf den Weg zu machen. Am Eingang des Berliner Ballhaus Ost, das durch seinen dumpfen und leicht maroden Charme besticht, wurden Taschenlampen in Empfang genommen, mithilfe die und der Einzelne in drei Stockwerken des verwinkelten Gebäudes frei umherschweifen konnte.

Wie faszinierend vielfältig und vielredend Dunkelheiten sind, und wie unterschiedlich erhellend das wirkmächtige Licht sein kann – die Möglichkeit zum Ausloten dieser Erfahrungen machte den Besuch der Vorstellung bereits lohnenswert. Doch es gab noch viel mehr zu entdecken und zu hören. Von der Decke hängende Blätter, beziehungsweise Papptafeln unterbrechen die Raumsicht im unteren, zentralen Ausgangs- und Endpunkt der Vorstellung. In verrätselter Kürzelschrift stehen darauf präzise Anweisungen zur musikalischen Umsetzung. Mit Leuchtfarbe ausgeführt, glühen diese im Lichtstrahl der Taschenlampen eine Weile als spooky Menetekel im Raum, erweisen sich allerdings in der detailliert umzusetzenden Klangrealisation durch die Streicher zunächst wenig vielschichtig. Die individuell in die unterschiedlichen Räume und Raumteile ausschwärmenden Musikerinnen und Musiker, die sich zuweilen auch zum Gruppenspiel einfinden, sobald mehrere der Partituren beleuchtet werden, treten zunächst überwiegend mit statisch wirkenden, lang gehaltenen Tönen, oder mit Glissando-Bewegungen und tonleiterartigen Fortschreitungen hervor.

Was die bildnerische Inszenierung anbelangt, wirkten manche, an die Ikonographie von Joseph Beuys erinnernde Elemente wenig eigen-schöpferisch: Hasenmasken (vgl. das bereits 2016 mit Kaleidoskop realisierte Nussbaumer-Stück *Jeder Hase ein Künstler*), Arte Povera-Geäst, an der Wand lehrende, *Eurasienstab-*

mäßige Holzbalken, oder auch ein mit fluoreszierendem Wasser befülltes Schlauchsystem, das als metaphorische Lebensader mit dem architektonischen Körper des Ballhaus Ost verklammert war (vgl. Beuys' *Honigpumpe am Arbeitsplatz*). Dennoch oder trotzdem war es beglückend, diesen stimmungsvollen Elementen auf der Wanderschaft durch die Räume zu begegnen, die in ihren real-symbolischen Gestaltungen eine heilsame Wirkung gegenüber dem zunehmenden Digital-Terror unserer Zeit entfalteten.

Darüber hinaus hatte Georg Nussbaumer zahllose weitere optische und installative Elemente unterschiedlicher medialer Provenienz in seinem Stück untergebracht, deren Vielschichtigkeit und Heterogenität in einem positiven Sinne verschwenderisch, und keineswegs überfrachtend oder gar ermüdend wirkte: den Raum abtastende Linien aus rotem Licht, die eine Versammlung mehr und minder befüllter Glasflaschen leuchtend durchschnitten, Populationen aus totemistisch anmutenden Knetfiguren, die familienaufstellungsmäßig Pappkarton-Welten bevölkerten, Filmsequenzen auf kleinen Monitoren mit quasi-magischen Handlungen einzelner Kaleidoskop-Mitglieder, eine Truppe Schneckenhäuser, die sich schnurstracks die Wand empor bemühte, eine Cellistin, die in eine kokonhafte Schlauch-Geäst-Apparatur eingespannt war, um sich mit ihrem Spiel zu einem pulsierenden, die Flügel streckenden Insekt zu entfalten, oder eine Geigerin, die ziemlich zu Beginn des Stücks einen Rote-Beete-Saft-Anschlag auf eine wandfüllende Ansammlung von Partiturbältern vollzog, um im direkten Anschluss auf ihrem Instrument eine komprimierte Fassung der noch entzifferbaren Antonio Vivaldi-Konzerte *Die vier Jahreszeiten* herunterzugeigen. Diese ›Besudelung‹ des klassischen Erbes (vgl. die *Schüttungen* von Hermann Nitsch oder wieder Joseph Beuys: *Beethoven-Schweinefleisch* aus seiner 1984 stattgefundenen *Coyote III*-Aufführung) wäre vielleicht in einer Zeit, in der die bildungsbürgerlichen Codes kaum noch Gültigkeit besitzen, nicht mehr nötig gewesen.

Die Vivaldi-Apotheose war übrigens die Umsetzung von Nr.13 der 91 Traumprotokolle, welche die Grundlage des Stücks bildeten. Nicht nur Georg Nussbaumer hatte mancherlei Träume zu kurzen Sequenzen sprachlich verdichtet, auch die MusikerInnen steuerten eigene Träume, bzw. die Realisierung dieser als Film oder Performance bei, womit sich ein im besten Sinne ›kaleidoskopischer‹ Sog entfaltete.

Trotz aller erfrischenden Liebe zum Detail konnte dennoch die allseits beliebte Traum-Thematik, mit der die Veranstaltung als programmatische Klammer umfasst war, etwas nachdenklich stimmen. Obwohl Georg Nussbaumer in seinen poetischen Inszenierungen auf sympathische Weise die Musik und die Kunst nicht dadurch missbrauchen will, um Zeitgeist-Themen zu illustrieren, verströmt abseits davon eine Fokussierung auf den Traum und ein erzwungenes Herumstochern im Dunklen gerade in krisenhaften Zeiten, in denen das Wachbewusstsein stark gefordert ist, einen Geruch des Eskapismus: Der süße Traum als Zuflucht vor einer allzu bitteren Wirklichkeit? Verwirrend und eindringlich war dennoch oder gerade deswegen die Nussbaumer-Kaleidoskop-Version des Liedes »Träume« aus den 1857/58 entstandenen *Wesendonck-Liedern* von Richard Wagner, das unter Verwendung einer speziellen Bogentechnik am Ende von *Die Entsorgung des Vergessens* in einer halluzinatorisch-entkörperlichten Adaption erklang. Während der Liedtext den Traum als eine der Wirklichkeit nicht standhaltende Existenzform beschwört, glaubt der Volksmund noch stets, man könne mit geschlossenen Augen Konflikte lösen oder bewältigen; dabei ist der erholsamste Schlaf derjenige, der sich energieraubender Heimsuchungen enthält. Wie dem auch sei, der Rekurs auf die *Entsorgung des Vergessens* wirkt substanziell – selbst, wenn Nussbaumer mit dem Titel vor allem auf eine Endlosschleife aus sich verflüchtigen Träumen und ihrer Wiedergewinnung anspielt, bzw. auf eine befreiend erlebte Sorglosigkeit. Darüber hinaus lässt sich das Motto des Stücks

als ein Appell gegen Geschichtsvergessenheit, und/oder als Auflehnung gegen grassierenden Ich-Verlust verstehen: als Aufforderung, sich an sich selbst zu erinnern – eine essenzielle Bewusstseinstechnik, die dem Schlaf im Sinne des Tagträumens erfolgreich Paroli bieten kann.

Thomas Groetz

F E S T I V A L

Muzika Vilniui

6. Mai–6. Juli 2023,
Litauen

Muzika Vilniui (Musik für Vilnius) war eines von sieben Projekten, die im Rahmen der 700-Jahr-Feierlichkeiten von Vilnius (»Vilnius 700«) stattfanden. Orte des alltäglichen Lebens, Museen, Geschäftskomplexe oder Kirchen wurden in diesem Projekt zu Spielstätten für eigenes dafür beauftragte Neukompositionen, die auf die je kulturellen und akustischen Gegebenheiten des Ortes Bezug nahmen. Eine Idee, die in Vilnius bereits Tradition hat. Seit 2014 besteht dort das site-specific-Festival Muzika erdvėje (Musik im Raum), das zu einer wichtigen Plattform für die junge litauische Musikszene geworden ist. Für Muzika Vilniui wurden sieben international renommierte Komponist:innen eingeladen, sich Orte in der Stadt zu suchen und dafür zu schreiben: Toshio Hosokawa, Heiner Goebbels, Ivan Fedele, Anna Korsun, Agata Zubel, Beat Furrer und Michael Gordon. Während sich Muzika Vilniui am Establishment der zeitgenössischen Musik orientierte und beteiligte, greifen andere Vilnius 700 Projekte lokale Traditionen auf und versuchen Szenen zu verbinden. Jenseits des längst abgeworfenen post-sowjetischen Mantels lebt das Festival so die diverse europäische Identität von Vilnius – auch diskursiv, wenn etwa das Festivalteam rund um Matas Drukteinis, Vyktas Baltakas und Gintarė Palkevičienė und die Komponist:innen die Besucher:innen niederschwellig und spontan mit persönlichen

Gesprächen zur Musik und zum historischen Kontext der Orte empfangen. Mit erfrischender Leichtigkeit werden so Außen- und Innenperspektive auf die komplexe Identität von Vilnius vermittelt.

Zubel wählte zwei Orte, die einander in Architektur, Akustik und Atmosphäre kontrastieren – das älteste Gebäude der Stadt, den Gediminas-Turm im historischen Zentrum und das moderne K29 Business Center nördlich des Flusses Neris. Ihr Duo *connect 2* für präpariertes Kanklės (litauische Zither) und Piccoloflöte fand gleichzeitig in intimen 1:1-Situationen an beiden Orten statt. Die Kanklės-Stimme wurde in einem Zimmer des Gediminas-Turms aufgeführt, die Piccolo-Stimme in einer fahrenden Liftkabine des K29. Das Stück hat vier kurze Abschnitte, die von vier alternierenden Musiker:innen frei gewählt werden. Ein Abschnitt bildete jeweils ein Konzerterlebnis. Wer alle Abschnitte hören wollte, musste mehrmals in das Turmzimmer oder den Lift steigen. An jedem der beiden Orte fand sich zusätzlich eine Videoinstallation, in der die beiden Stimmen live zusammengeführt wurden. Erst dort offenbarte sich die Mobile-artige Struktur des Stückes mit seinen sich ständig permutierenden Querbezügen und wechselnden Kombinationen aus Interpret:innen und Abschnitten.

Die Kanklės ist eines der ältesten Instrumente Litauens. Es kam in epischen Gesängen und Ritualen zum Einsatz und wird mit dem Tod assoziiert. Zubel gab dieser spezifischen Aura Nachdruck. Still wurde man in ein leeres, dämmriges Turmzimmer aus nacktem Stein und schwerem Holzboden geführt. Ein Blick der Musikerin deutet den Beginn des Stückes an. Die präzise ausgeführten Aktionen am präparierten Instrument wurden zu einer Séance. Zubels musikalischer Zugriff ähnelt dem auf einen offenen Klavierflügel. Abgedämpfte Saiten trugen perkussive Muster und melodisches Material, offene Saiten erzeugten weite Resonanzräume, aus denen sich neues Material schälte.

Anders war die Atmosphäre in der Piccolo-Stimme. Die Liftkabine ist ein Ort, in dem

Kommunikation vermieden wird und der auf kleinstem Raum maximale Distanz sucht. Zubel spielte mit dieser Situation: Individuell reagierten die Interpret:innen in Dynamik und Agogik auf ihren Gast. Schnelle Läufe, mit lauten Spitzen dominierten die kurzen Abschnitte, ruhige Momente brachten sie jeweils zu Ende. Humorvoll kombinierte Zubel Flatterzungen und Glissandi mit dem Auf und Ab der Kabine. Das laute aber kleine Instrument selbst glich einem Verweis auf die von Technologie und Hektik bestimmte Architektur des modernen Geschäftsbezirkes. Es war nicht der einzige Verweis: Zubel integrierte auch die Prosodie des bekannten litauischen Zungenbrechers »šešios žąsys su šešiais žasiukais« (Sechs Gänse mit sechs Gänseküken) gut erkennbar in das Stück.

Die ortsspezifischen Uraufführungen wurden von Portraitkonzerten begleitet. Im Falle von Zubel, vier Werke aus der letzten 15 Jahren – alles litauische Erstaufführungen. Baltakas und das von ihm geleitete LENsemble nahmen die Generalpausen und Fermaten lange, konnten aber gerade dadurch Spannung halten, wie etwa in den zurückgenommen, repetitiven Momenten des dritten Teils von *Cascando*. Jenen Teil gestaltete die Sopranistin Gunta Gelgotė ausnehmend lyrisch und betonte so noch den Kontrast zwischen ersten und zweiten Teil – wie überhaupt die Kontraste zwischen den Tutti und Solo/Duo Passagen unter Baltakas Leitung betont zur Geltung kamen. In *Labyrinth* ermöglichte die gute klangliche Balance des Ensembles der Mezzosopranistin Nora Petročenko ihre Dynamiken und Farben nah am Instrumentalklang zu gestalten und in einen überzeugenden, organischen Dialog mit dem Ensemble zu treten.

Dass der Hauch von Panik und Verzweiflung im Spiel des Schlagzeugers Arnas Mikalkėnas in *Mono-Drum* intendiert war, klärte sich erst mit Ende des Stücks. Mit souverän performtem Widerspruch aus steinerner Mimik und Hast fing er die auf der großen Trommel herumspringenden Tischtennisbälle ein, um sie geräuschhaft über das Fell zu ziehen. Die

echte und die gespielte Anspannung übertrug sich nahtlos auf das gebannte Publikum. Zubels ›Monodram-Idee‹ ging mit Mikalkėnas vollends auf.

Zubels sprachmimetischer Instrumentalsprache näherte sich das Ensemble in allen Stücken mit pointillistischer Genauigkeit und motorischer Leichtigkeit, ähnlich dem spielerischen Überartikulieren eines neu zu lernenden Wortes. Eine Klangästhetik, die zum somatischen Zuhören und ›Mitgehen‹ animierte und die auch Baltakas' eigener Musik nahe ist. Im übertragenen Sinn findet sich diese Leichtigkeit auch im Format von Muzika Vilniui selbst wieder.

Andreas Karl

F E S T I V A L

Moers Festival

26.–29. Mai 2023

»Moers, Moers, überall steht Moers«, ruft eine junge Besucherin des Festivals. Und tatsächlich scheint die gesamte Stadt unter dem Stern des Festivals zu stehen. Dabei steht die Veranstaltung im Zeichen emanzipatorischer Diskurse von den 60er Jahren bis heute, das zeigt schon der Untertitel: »Jazzfestival für Musik/Synapsenbildung/Politik/Medienkunst und: Zusammensein!«. Jazz ist also eher eine Art, ein Festival zu machen und sich zu begegnen, als eine Stilrichtung, die den Inhalt der Aufführungen vorgibt. Zwischen diesem Alt-68er-Vibe und aktuellem politischen Statement kann sich das Festival aber nicht entscheiden – und muss es ja auch eigentlich nicht. Vielmehr scheint mir, dass hier mit anarchistischer Freude Gegensätze und Widersprüche gegeneinander ausgespielt werden.

Das Festival zeigt eine Vielfalt künstlerischer Positionen: Das Programm ist beeindruckend facettenreich. Am ersten Abend erlebe ich die Gruppe FYEAR, die in der ungewöhnlichen Besetzung aus zwei Drumsets, zwei Geigen,

zwei Stimmen, Pedal Steel, Baritonsaxofon und Visuals agieren. In einer Mischung aus Komposition und Improvisation, Sprache und Musik entstehen Texturen, in denen die medialen Ebenen von Text, Sprache, Musik und Projektion gleichermaßen die Strukturen bestimmen, sich gegenseitig unterbrechen und unterstützen und das Publikum in ihren Sog ziehen. Unmittelbar darauf betritt der Sohn György Ligeti, die Bühne. Selbst Musiker mit einem Schwerpunkt im Jazz und improvisierter Musik. In »À propos de mon père« soll er sich eine halbe Stunde über seinen Vater äußern. Stattdessen nutzt Ligeti die Bühne für ein politisches Statement, in dem er fordert, identitätspolitische Debatten einzudämmen und »die gemäßigte Mitte« wieder zu stärken, aus Sorge um die Meinungsfreiheit, die er von linken Strömungen ebenso wie von Rechten zunehmend bedroht sieht. Identitätspolitische Linke und identitäre Rechte in eine Schublade zu stecken, halte ich aber für eine argumentative Verkürzung – Identitätspolitik versucht schließlich, Menschen und Diskurse zu Wort kommen zu lassen, deren Stimmen unterrepräsentiert sind. Und auch wenn dadurch ein Dissens entsteht, bei dem Weltanschauungen und ästhetische Vorstellungen aufeinandertreffen, die zunächst unvereinbar erscheinen, geht es eigentlich nicht darum, Meinungen zu verbieten. Vielmehr wird die Meinungsfreiheit dadurch aktualisiert und getestet. Extreme Positionen gibt es in jeder politischen Richtung, aber diese repräsentativ für einen ganzen Diskurs zu machen, halte ich für problematisch. Obwohl er »kein politischer Künstler sei« hinterlässt das prominente Statement am ersten Festivaltag einen nachhaltigeren Eindruck als die Musik, die Lukas Ligeti danach zusammen mit Musiker*innen des Ensembles Icosikahinagone zu Gehör bringt.

Es ist Samstagmittag. Das Festivalgelände lädt zum Spazieren ein, die Sonne scheint und ich schlendere vom Rodelberg los, wo gerade noch die Gruppe ZAÄAR nach Metal klingende Flächen über das Publikum ausgebreitet hat. Auf dem Gelände befindet sich auch ein Markt,

auf dem Musikinstrumente, Klamotten und Speisen verkauft werden. In der Festivalhalle geben die Trondheim Voices ein Konzert und verwickeln die Anwesenden in ein Ritual, welches die Eventhalle in eine Kirche umdeutet und eine säkularisierte Heiligkeit installiert, die immer wieder von dem aktiven Publikum durch Beifallsstürme unterbrochen wird, was die Sängerinnen des Ensembles sichtlich belustigt.

»Früher war das mehr Jazz«, erzählt mir ein Kioskbesitzer nahe des Festivalgeländes. Es verwundert ihn, dass es mittlerweile Spielplätze auf dem Gelände gibt, und meint, dass die Besucher*innen früher rücksichtsloser gegenüber den Ruhewünschen der Anwohnenden gewesen seien. Auch an anderen Orten der Stadt höre ich, dass mit einer gewissen Störung der Stadtgesellschaft bereits gerechnet wird, es sogar Verwunderung dafür gibt, dass bisher nicht so viel davon zu erleben war. Konzerte und Interventionen im Stadtraum haben diesen Gedanken ästhetisiert und dienen nun zur Belustigung des unfreiwilligen Publikums. Cafes und Kneipen in der Innenstadt werden zu Bühnen für Konzerte in kleiner Besetzung und die Improvisers in Residency um das Trio Recursion fahren in einem kleinen Wagen musizierend durch die Straßen. Aber auch innerhalb des Festivals ist die Störung ein dramaturgisches Mittel: Die Gruppe R.T.K.P.O fährt auf einem kleinen Wagen durch die Gegend und löst die spontanen Trommelkreise auf, die das Festivalgelände zahlreich bevölkern – was die Kölner Improvisationsmusiker auch vorher im Programmheft angekündigt hatten. Ob es sich um ein Statement gegen Trommelkreise handelt und damit kulturelle Aneignung thematisieren möchte? Ist es eine strukturelle Intervention, bei der es um die hierarchischen Verhältnisse zwischen engagierten Künstler*innen und Hobbytrommler*innen auf dem Festivalgelände geht? Oder soll das ganze einfach ein bisschen den Streit und die Diskussion schüren? So ganz kann ich mich nicht entscheiden und finde das Vorgehen auch eher unsympathisch. Am gleichen Abend begeistert

Mark Ernestus' Ndagga Rhythm Force das Publikum, welches gegen Ende des Sets aufspringt und mit den Musiker*innen auf der Bühne tanzt.

Das Festival hat seine Stärken in den Diskursen jenseits der Wörter. Die Improvisationen sind meistens auf höchstem Niveau und die Aufmerksamkeit des Publikums bezeugt die lange Tradition, auf die das Moersfestival zurückblickt. Das Spiel im Moment, genauso wie das Hören und Reagieren, welches von Publikum und Musizierenden gleichermaßen vollzogen wird, erlebe ich in diesen Tagen in einer einmaligen Intensität. Den Veranstaltungen haftet ein Hauch von Nostalgie an, der nicht zuletzt durch die Homogenität des Publikums unterstrichen wird. Hier geben sich Alt-68er einer Kunst hin, die Ausdruck und Blüte ihrer politischen Kämpfe ist. Bei einer Session am Samstagvormittag nimmt schließlich eine Gruppe junger Musiker*innen die Bühne ein. Die Idee von Freiheit scheint also doch nicht ganz ausgedacht zu sein?

»Bei mir ist Jazz so was, was ich vom Achim kenne.« Kontrastprogramm gibt es von Margaret Chardiet mit ihrer Performance *Pharmakon*, die ein wuchtiges Noiseset in der Festivalhalle zündet. Begleitet wird die Geräuschorgie von großen Projektionen, auf denen man eine Animation Christian Lindners in einem Flammenmeer erkennen kann, dessen Krawatte der Schriftzug »Freihaid« ziert. Chardiet schreit dazu ins Mikrofon und macht mir ein Spannungsfeld greifbar, welches auch in den kommenden Ausgaben des Festivals verhandelt wird: einerseits Reproduktion von Ideen und Ästhetiken der 60er und 70er Jahre und deren legendären Persönlichkeiten, andererseits deren Implementierung in zeitgenössische Diskurse und deren Re-Aktualisierung – wie ich finde, Themen von bestechender Aktualität für einen emanzipatorischen Musikdiskurs, der sich als politisch begreift. »Nehmt diesen Ort ein!« will man allen zurufen, die sich davon angesprochen fühlen, Musik und Gesellschaft zusammen zu denken und einen Geist für das Utopische mitbringen.

»Moers« ist eben ein Wort, das nicht nur »Stadt neben Duisburg« bedeutet, sondern auch »Synapsenbildung«.

Jonas Harksen

W O R K S H O P

Young Cage

23.–25. Juni 2023,
Halberstadt

Viel wurde schon berichtet über das längste Konzert der Welt, die auf 640 Jahre angelegte Aufführung von John Cages *ORGAN²/ASLSP* in der Halberstädter Kirche St. Burchardi. Namhafte Medien wie die New York Times, die ZEIT oder die BBC verfolgen das Projekt seit nunmehr über 20 Jahren; in unzähligen Blogposts und Foreneinträgen wird über die Sinnhaftigkeit des Unterfangens diskutiert; ein Infotainment-Youtube-Video aus den USA erzielte binnen kürzester Zeit hunderttausende von Klicks. Alle paar Jahre, wenn ein Klangwechsel ansteht (Positionen berichtete zuletzt in Heft #131 darüber) und mit großem Aufgebot einzelne Pfeifen der eigens für das Projekt entworfenen Orgel ausgetauscht werden, strömen hunderte von zahlungskräftigen Besucher:innen aus aller Welt in die kleine Kirche, die nach ihrer Profanisierung im Jahr 1810 hauptsächlich als Viehstall diente.

Das alles wirkt denkbar unreal, als wir an einem bewölkten Freitagnachmittag auf dem ehemaligen Klostergelände am Rande des kleinen Städtchens im Harz ankommen. Der geräumige Innenhof ist praktisch menschenleer. Nur ab und zu nähern sich einzelne Passant:innen ehrfürchtig dem Kircheneingang. Wenn man genau hinhört, vernimmt man ein leises Summen – es sind die beiden 16-Fuß-Pfeifen, die seit knapp zwölf Jahren ununterbrochen eine kleine Sekunde intonieren.

Neben der Kirche steht, anstelle des abgerissenen Klausurgebäudes, ein klassizistisches Herrenhaus, das als Sitz der John-Cage-

Orgelstiftung und zudem als Museum und Veranstaltungsort fungiert. Beide standen am Ende des 20. Jahrhunderts leer und wurden der Stiftung für die Gesamtdauer der Aufführung zur Verfügung gestellt. Doch die Beziehung der Stadt zum Projekt bleibt nach wie vor ambivalent. Obwohl regelmäßig zum Klangwechsel alle Hotels im Umkreis ausgebucht sind, konnten sich die städtischen Behörden bisher nicht zu einer institutionellen Förderung durchringen, ebenso wenig wie das Land Sachsen-Anhalt. Die jährlichen Kosten im höheren fünfstelligen Bereich werden ausschließlich über Spenden finanziert, die Beteiligten sind allesamt Ehrenamtliche. Dafür engagiert sich der 140 Mitglieder starke Förderverein, der die benötigten Mittel durch innovative Ideen generiert, wie etwa den von Förderern und Förderinnen individuell gestalteten 629 Stifertafeln im Kirchenraum, oder den Erwerb eines vererbaren ›Final Ticket‹ für die Abschlussveranstaltung im Jahre 2640. Es bleibt eine regelrechte Sisyphusarbeit, Jahr für Jahr ohne die Sicherheit öffentlicher Gelder den Fortbestand des Projektes zu gewährleisten.

Diesen Widrigkeiten zum Trotz bildete sich eine spezielle Abteilung des Fördervereins. young cage nennt sich die Gruppe einiger junger Leute, die die generationenübergreifenden Ambitionen des Projektes verkörpern. Sie unterstützen die Veranstaltungen der Stiftung vor Ort und leisten wichtige Öffentlichkeitsarbeit, um insbesondere Schüler:innen und junge Erwachsene auf lokaler Ebene für die Arbeit von John Cage zu begeistern. Dazu organisierten sie diesen Juni zum ersten Mal einen zukünftig jährlich stattfindenden Sommerworkshop, bei dem stets ein zentraler Aspekt in Cages Denken durch kreative Anwendung vermittelt wird.

Für den Bremer Komponisten und diesjährigen Kursleiter Christoph Ogiermann ist das eine besondere Gelegenheit, seine eigene künstlerische Überzeugung zu realisieren. Denn – so betont er mehrfach – das Zeitalter des elfenbeintürmigen Theoretisierens und der avantgardistischen Suche nach neuen

Klangmöglichkeiten sei endgültig vorbei. Heutzutage gelte es, die Erfahrungen des 20. Jahrhunderts herauszutragen aus der Akademie und in spezifischen Kontexten abseits des hermetischen Konzertbetriebes anzuwenden: »Das Neue [ist] für mich eine Kategorie des Augenblicks«, so Ogiermann.

»Würfelwurf« heißt das Programm mit dem Ziel, Cages Anwendung von Zufallsoperationen und den damit verbundenen Wandel der Verantwortung des künstlerischen Subjektes nachzuvollziehen: »My work became an exploration of nonintention. To carry it out faithfully I have developed a complicated composing means using *I Ching* chance operations, making my responsibility that of asking questions instead of making choices.«, so Cage in seinem autobiographischen Statement. Ausgerüstet mit 50 Schafgarbenstengeln und einer deutschen Ausgabe des *I Ging* – dem altchinesischen Orakelbuch, das Cages Berater in allen Lebenslagen war – wollen wir ebenfalls eine Frage stellen, die im Verlauf des Workshops immer wieder aufkommt: Ist die cage'sche Utopie von der Befreiung der Kunst von den Affekten durch Indetermination heutzutage noch denkbar? Oder vielmehr, können wir in unserer hypersubjektivistischen Gegenwart die Emotion überhaupt noch heraushalten?

Wir lassen uns zunächst einmal darauf ein und erproben verschiedene Arten, frei von Intention zu agieren; mithilfe von zufällig generierten grafischen Partituren, mechanischen Bewegungsabläufen und zu Aggregaten verketteten Klangereignissen entsteht die erste Gruppenperformance, und wir bemerken schnell, wie schwer es ist, *nebeneinander* zu spielen, *nicht* aufeinander zu reagieren, *nichts* ausdrücken zu wollen und trotz der absurden Situationskomik nüchtern und stoisch weiter unseren vorab festgelegten Regeln zu folgen. Was in der Cage-Zeit die endgültige Überwindung der romantischen Altlasten bedeutete, macht auf uns einen irritierend bürokratischen Eindruck.

Die Session am nächsten Tag wirkt dagegen wie ein regelrechter Befreiungsschlag. *Richtig/Falsch* nennt Ogiermann das Konzept, und es

ist so weit entfernt von Cage wie nur möglich: Freie Improvisation, eine Dreiviertelstunde lang ist alles erlaubt, abgesprochen wird nichts. Die pure Ekstase des Augenblicks.

Am letzten Tag soll dann alles zusammenkommen. Alle überlegen sich eine individuelle Zeitstruktur für das halbstündige Abschlusskonzert, in der die zuvor erprobten Elemente ihren Platz finden sollen. Ob uns die Synthese am Ende gelingt, ist eher nebensächlich – wie beim Schafgarbenorakel, das durch seinen langwierigen Prozess die Frage vergessen lässt und sowieso nur mit vagen Suggestionen antwortet – entscheidend war das Tun, die reine Erfahrung.

Vermutlich wird kaum jemand von uns die angewandten Arbeitsmethoden direkt in die eigene künstlerische Praxis integrieren. Doch allein das Bewusstsein um ihre historische Existenz erlaubt uns möglicherweise eine gelasseneren Perspektive auf unseren oftmals vor allem auf Leistungsdruck und Kompetitivität ausgelegten Arbeitsalltag. »Cage ist ein toller Ausweg«, so Ogiermann, gerade in Hinblick auf das Gefühl der Verkrampftheit, das insbesondere im Bereich der Interpretation zeitgenössischer Musik vorherrschend sei.

Zuversicht ist vielleicht das passende Wort für den Kern von Ogiermanns Cage-Auslegung, aber auch für die Attitüde, die dieses Kulturrefugium im Harz und die Menschen, die es am Leben erhalten, emanieren: Zuversichtlich zu sein, dass noch in 600 Jahren eine Orgel in St. Burchardi klingen wird. Dass es auch in Zeiten zunehmender politischer Polarisierung und institutioneller Gängelung stets Freiräume für Kunst geben wird. Und dass es immer engagierte Menschen geben wird, die dafür einstehen.

Paul Zoder

K O N Z E R T

Inner Life sings

Münchener Kammerorchester

25. Mai 2023, Schwere Reiter München

Eine Carte Blanche habe Xandi van Dijk für dieses Programm bekommen. So erzählt es Florian Ganslmeier, Geschäftsführer des Münchener Kammerorchesters, in der Pause des Konzerts im Schwere Reiter in München. Dort spielt das Ensemble unter dem Titel *Inner Life sings* Musik aus Südafrika. Dirigiert, konzeptioniert und mitgespielt von Xandi van Dijk, Südafrikaner und Bratscher im Orchester. Und ja, selbst für das experimentierfreudige und vor allem auch zeitgenössische, gut aufgestellte Ensemble ist dieses Programm ein wenig ungewöhnlich. Zunächst mal durch seine harmonische Freundlichkeit. In den Stücken der südafrikanischen Moderne – vor allem dem Eröffnungsstück, dem 1938 von Michael Moerane komponierten Chorwerk *Della*, für Streicher arrangiert von Mokale Koapeng – klingt größtenteils die europäische Spätromantik und Frühmoderne harmonisch durch. Interessant ist das, auch weil Moerane, der als der bedeutendste Komponist Südafrikas gilt, für seine Chorwerke größtenteils in der Sprache seines Heimatlandes Lesotho komponierte.

Ähnlich, wenn auch einige Generation später, agiert Andile Khumalo. Dessen *Inner Life sings* für Streicher und Elektronik von 2015 bezieht sich auf die Landschaft KwaZulu-Natal an der Ostküste Südafrikas. Der Komponist gibt an, dass für die Oberfläche des Werks sowohl süd-, als auch nordafrikanische Traditionen als Referenz bestanden. Elektronik, die Klänge aneinander geriebener Styroporblöcke und pentatonische Streicherskalen werden zu einem Klangkonglomerat, dessen Farben zwar ungewöhnlich, aber ebenfalls wieder freundlich und harmonisch zugänglich klingen. Und auch das 2003 komponierte Streichquartett *Komeng* von Mokale Koapeng reibt sich nicht auf an der

westlichen Kompositionstradition – vielmehr will der Komponist eine Brücke schlagen, zwischen der traditionellen Bogenmusik seines Landes und der klassischen Musik. Und auch das führt zu einer sehr zugänglichen, harmonisch wenig gebrochen Form, in der Klangmöglichkeiten des Quartetts ohne bewusste Brechungen ausgekostet werden.

In dem von Xandi van Dijk zusammengestellten Programm gibt es – gerade bei diesen drei Schwarzen Komponisten des Abends – also eine für die westliche neue Musik interessante Bewegung: Ästhetisch dominieren weniger harsche Widerständigkeiten als die Vorstellung eines harmonischen Flusses. Vielleicht musste man sich im 20. Jahrhundert in Südafrika weniger gegen eine starke Tradition stemmen als das in Europa der Fall war? Vielleicht sind das gerade die Brücken, die hier gesucht werden, zwischen einer Tradition des Heimatlandes und einer westlichen akademischen Lehre, die die Musikerinnen und Musiker in den Hochschulen gelernt haben? Es klingt auf jeden Fall alles erstaunlich unverkrampft. Und dieser sehr zupackende Umgang mit dem Tonmaterial und der Tradition der akademischen westlichen Musik zeigt sich dann noch einmal völlig konträr: mit reiner Elektronik und einer Rockband.

Cobi van Tonder, interdisziplinäre Künstlerin aus Pretoria, hat das tolle Stück *Gala* 2016 geschrieben. Und mit westlicher Aufführungstradition hat das im orchestralen Sinne erst einmal überhaupt nichts zu tun, denn es wird schlicht nicht von irgendwelchen Instrumenten aufgeführt. Das Stück für Elektronik läuft ganz seinem Klang entsprechend vom Band, weniger anachronistisch ausgedrückt: vom elektronischen Wiedergabemedium. Das Münchner Klassikpublikum staunt, sitzt da und applaudiert nach den stehenden, fiefenden, dröhnenden und schließlich in klagender Mitellage angereicherten Tönen ohne Puls, erst einmal verhalten. Ist ja keiner da, der sich verbeugt, nur unberührte Lautsprecher.

Was bei van Tonder abstrakt war, wird bei Mathis van Dijk, Bruder vom organisierenden

Xandi, dann konkret. Der mischt in einer Besetzung für Vibraphon, Drumset, E-, bzw. Kontrabass und Bratsche, Avantgarde und Rockband. Und gewinnt. Ein Beat, Four-to-the-Floor, das Metrum ist eindeutig, hier wird nicht mehr phrasiert an der Bratsche, sondern moduliert. Hier zeigt sich das grandiose Noise-Potenzial der Bratsche wie sie John Cale auch schon bei Velvet Underground spielte. Und genau deshalb funktioniert es auch. Zwischen zwei Beat-Parts mit E-Bass und Drumset, gibt es ein paar irrlichernde Tristan-Akkord-Referenzen in der Mitte. Akademie ja, der Umgang damit eher so: »Schaut mal, was ich kann!«

Es ist erfrischend zu sehen, wie in einem Land komponiert wird, dessen Tradition nicht auf einer musealen musikalischen Ausbildung fußt. Auch wenn alle Komponistinnen und Komponisten des Abends den akademischen Weg gegangen sind: Die westliche Kompositionstradition ist hier nur eine von vielen Möglichkeiten, aber nicht der Status Quo, an dem man sich abarbeiten muss.

Dass der Umgang mit harmonischen Eindeutigkeiten aber vielleicht wirklich von der westlichen Tradition belegt und auch darin gefangen ist, zeigt sich im letzten Stück des Abends. Es ist das älteste Werk im Programm; und erstaunlicherweise auch das sperrigste. Ivy Priaux Rainier, südafrikanisch-britische Komponistin, 1903 geboren, lernte unter anderem an der Royal Academy of Music London und bei Nadia Boulanger. Und in ihrer *Sinfonia da Camera* von 1947 klingt das 20. Jahrhundert so wie in Westeuropa – ein tolles, kompliziertes, harmonisch kühnes Stück in vier Sätzen. Ein Stück, das für den Westen aber in seinem modernistischen Anspruch auch ganz schön traditionell ist.

Rita Argauer

F E S T I V A L

African Music Days

24.–25. Mai 2023, Muffatwerk München

Im Mai ereigneten sich erfreulicherweise einige musikalische Abende im deutschsprachigen Raum, die Musik vom afrikanischen Kontinent in den Fokus nahmen. Neben dem Oluzayo-Festival in Köln und einem Konzertabend im Schwere Reiter in München – Rita Argauer berichtet in diesem Heft – fanden zum selben Zeitpunkt an zwei Abenden in der Muffathalle in München die African Music Days statt. Was im Schwere Reiter als Sitzkonzert daherkommt, wurde im Ampere und dem Großen Saal der Muffathalle als Stehkonzert installiert. Damit einherkommt auch der Fokus auf »populärere« Musikgenres, die schlussendlich keinesfalls populär sind. Wobei man sagen musste, der erste Abend im kleineren Ampere-Club versprach auch die experimentellere, eigenwilligere Musik gegenüber dem zweiten Abend im großen Konzertsaal.

Diejenigen, die bei dem Titel African Music Days an im Lande verstreute und schlimm exotisierende Afrika-Festivals denken müssen – inkl. Reggae und weißen Rastaträger*innen – mich eingeschlossen, werden auf besondere Weise eines Besseren belehrt. Hinter dem nichtssagenden Titel verbirgt sich eine äußerst spannende und in Europa selten zu sehenden Programmierung – viele der Formationen treten das erste Mal im europäischen Raum auf: Ein wahnsinniger Aufwand an Einreiseformalitäten, der nur geleistet werden konnte, weil diese zwei Tage auch die zehnjährige Feier der Music in Africa-Foundation des Goethe Instituts waren. Einst von Jens Cording von Deutschland aus initiiert und vehement durchgesetzt, existiert dieses Netzwerk heute als afrikanisches Netzwerk, mit einem Büro in Johannesburg und dem Leiter Eddie Hatitye, welcher auch die Programmation der Abende aus dem Netzwerk heraus verantwortete.

Am ersten Abend war die Offenheit der musikalischen Praktiken bezeichnend. Drei Acts, drei Welten: Die beiden Musiker*innen Sibusile Xaba und Esinam aus Südafrika, am besten vielleicht beschrieben als multiinstrumentales Songwriting, das Hip-Hop-Duo Defmaa Maadef aus Senegal und die Metalband Arka'n Asrafokor aus Togo. Nun ist es auch nicht so, dass damit die Klischees von Genres aneinandergereiht würden, nein, jede dieser Positionen haben mit ihrer eigenen Idee und musikalischen Praxis ein eigenes Standing innerhalb ihres Gebiets – und ebenso relevant für solch eine Präsentation Musik vom afrikanischen Kontinent: Die Musik wurde nicht für ein weißes, europäisches Publikum aufbereitet oder zugeschnitten. Ganz einfach und auch tief konnte man spüren, wie man alles nicht an dieser Musik »verstehen« konnte – was auch immer das heißt. So arbeitete Arka'n Asrafokor mit Elementen afrikanischer Mystik, was an der Oberfläche hieß, dass sie die schwarzen Körper mit ritueller, weißer Bemalung in Gesicht und Körper versehen haben; ein Fakt, der oberflächlich auch erstmal erschrecken lässt und an grausig-exotisierende »Afrika«-Performances denken lässt. Schon in den ersten Minuten wurde aber klar, dieses Spiel mit ritueller Mystik ist ihr eigenes Spiel, das sie wichtig nehmen, mit dem sie aber auch für das Publikum spielen – aber eigentlich einem Publikum, das mehr der Zeichen und Riten kennt und versteht. Ein wunderbares Gefühl des partiellen Ausgeschlossen-seins und aber Teilnehmendürfens stellte sich ein – das am zweiten Abend etwas aufgehoben wurde, weil sich mit der größeren Bühne auch die größeren Acts darboten. Irgendwie immer auch speziell geartet – man schaue sich z.B. die afrofuturistischen Performances des Fulu Miziki Kollektivs aus der Demokratischen Republik Kongo auf Youtube an –, aber eben auch mehr klassisch dancy und mengenwirksam – für ein Publikum, das wunderbar gemischt war, und Schwarzen Personen, die sich freuten, dass diese Acts aus Ländern, die sie gut kennen, den Weg nach Europa gefunden haben.

Bastian Zimmermann

F E S T I V A L

DLW

3./4. Juni 2023,
Orangerie Theater Köln

Die Energieströme, welche die alte Orangerie am Kölner Volksgarten fluten, sind förmlich mit Händen zu greifen. Doch was sich da zwischen dem Vibraphonisten Christopher Dell, dem Schlagzeuger Christian Lillinger und dem Bassisten Jonas Westergaard entlädt, ist mehr als ein von drei begnadeten Instrumentalisten gezündeter Groove. Die Rhythmizität, das harmonische Spannungsfeld des ersten Trio-Programms im Festival (*Beats III*) erzeugt eine hochkomplexe, in jedem Moment unberechenbare Intensität, die zugleich auf kommunizierender Intuition und verblüffender Kenntnis unterschiedlichster musikästhetischer Kodes beruht. Es sind tönende Texturen, in die das mikropolyphone Denken eines György Ligeti sich ebenso eingeschlichen zu haben scheint wie der lange Atem eines Morton Feldman, die expressiven Ekstasen eines John Coltrane ebenso wie der strenge Strukturalismus eines Pierre Boulez.

In Köln hatte das seit 2010 bestehende DLW-Trio nun dank des Labels *bastille musique* Gelegenheit, mit einem kleinen Festival eine Art Zwischenbilanz seiner Entwicklung zu ziehen: in sieben Konzerten und zwei Diskussionspodien, mit Kompositionen von Georges Aperghis bis zu Bent Sørensen, von Thomas Wally bis zur Vokalartistin Sofia Jernberg, die – wie die Pianistin Tamara Stefanovich und Mitglieder des Klangforums Wien – auch in direkter Interaktion mit DLW zu erleben war. Titel der in feinen Wirbeln, gleichsam schwerelos schwebenden gemeinsamen Kreation: *La durée*. Eine Expedition ins Unbekannte, ohne Noten, unwiederholbar. Aber doch ein Werk.

Keine Frage: Der zentrale Impuls, der das musikalische Denken und Agieren Dells, Lillingers und Westergaards beflügelt, ist die

suchende Erfindung neuer Werke. Für DLW ist der Werkbegriff allerdings nicht an die Idee eines in Schrift fixierten ästhetischen Objekts gebunden. Musik lässt sich kaum, davon ist das Ensemble mit Daniel Martin Feige (*Philosophie des Jazz*, Berlin 2014) überzeugt, auf einen Vorrat in Zeichen geronnener Artefakte reduzieren. Musik ist prinzipiell nur als dialogischer Prozess denkbar – im Sinne eines schöpferischen Austauschs zwischen Gegenwart und Vergangenheit, eines fantasievollen Jonglierens mit Idiomen und Formen, einer dialektischen Verschränkung von Überliefertem und Neuem, Rezipiertem und Unerhörtem. Versteht man unter *Werk* eine mehr oder weniger dichtmaschige Möglichkeitstextur künstlerischer Praxis, verwischt die seit dem frühen 19. Jahrhundert beschworene Grenze zwischen gebundenem und freiem Spiel, ausgeschriebener Kunstmusik und improvisierter Musik.

»Der Improvisierende ist weder der Herr einer ursprünglichen Schöpfung noch ein Zufalls-generator inmitten der Unendlichkeit«, heißt es in Gregor Dotzauers poetischem Essay *Schläft ein Lied in allen Dingen* (Berlin, 2022) – auch Dotzauer gehörte zu den Gästen der Kölner Wunderkammer. »Aus seinem Vokabular führt er lediglich etwas zusammen, was ihm wie eine von Grund auf neue Welt vorkommen kann.« Selbst der wildeste regelsprengende Sturm und Drang bleibt, und sei es *ex negativo*, mit Mustern verwoben, die er auszuhebeln trachtet. Aber auch ein Notentext biete, betont er, keine absolute Referenz, er bilde »nur einen Zwischenspeicher«, sei »weder Anfang noch Ende einer Komposition«. Es sind die fluiden Übergänge zwischen Partitur und Performance, Regelwerk und Freiheit, das Oszillieren zwischen Barockoper und Jazzclub, Qin-Unterricht und Hochschulkonzert, YouTube-Funden, Avantgarde und Karaoke-Keller, was den Autor magisch anzieht. In 32 Aperçufunkelnden Meditationen erkundet er, jedem seiner Gegenstände in melancholischer Unbedingtheit hingegeben, die eigene, in alle erdenklichen Richtungen vagabundierende Hörbiografie. Und skizziert dabei heterogene

musikalische Landschaften, die schwerlich auf den Begriff zu bringen sind – von Henry Purcell bis Stevie Wonder, vom Klang der Steine und Gesang der Vögel bis zu dem auf einer goldenen Platte gespeicherten Tonarchiv, das 1977 mit einer Voyager-Sonde ins All geschossen wurde und seit 2012 den interstellaren Raum durchmisst.

Dass in diesem unorthodoxem Hörkosmos ein Musiker wie Christopher Dell einen prominenten Platz einnimmt, liegt da fast auf der Hand. Ein Künstler, der zwischen Architektur und Klangkunst pendelt. Ein Theoretiker der Stadt, der am Vibraphon unentwegt nach neuen Wegen, Gesten, Formen des musikalischen Austauschs sucht. Was Dell umtreibt, nennt er »Arbeit am Material«. Das Ziel: *In actu* Werke zu kreieren, deren Konturen, Linien, Dynamik, Struktur und Strahlkraft keiner Schrift bedürfen, vielmehr live verhandelt werden. Nichts liegt DLW dabei ferner als experimentelles Bramarbasieren. Dass hier polyglotte Köpfer ins Unbestimmte ziehen, die die Sprachen des Jazz so tief verinnerlicht haben wie die Idiome der klassischen Avantgarde und zeitgenössischer Musik, offenbart sich nach wenigen Takten ihrer tiefenscharfen Improvisationen. Eine 2021 mit Tamara Stefanovich eingespielte Studio-CD steht exemplarisch für die pulsierende Dichte und Ausdrucksbreite dieser »post-literalen« Arbeit am Material (*Stefanovich, Dell, Lillinger, Westergaard: SDLW. bastille musique CD 21*).

In Echtzeit komponieren, umgeben von Quellen der Inspiration – in Köln waren das etwa Berios *Sequenza V* für Posaune, Philippe Hurels *Loops II* für Vibraphon oder Enno Poppe gewitztes *Thema mit 840 Variationen* für Klavier –, flankiert von geistesverwandten Künstlerinnen und Künstlern wie Tamara Stefanovich, Sofia Jernberg sowie Mitgliedern des Klangforums Wien: Die traumtänzerisch durchdachte Verschmelzung der vermeintlich kategorialen geschiedenen Praktiken des Komponierens und Improvisierens zog sich als roter Faden durch das Programm des zweitägigen DLW Festivals im intimen Werkstatt-Ambiente des Kölner

Orangerie Theaters. Mit auratischer Musik, die auf höchstem Niveau das Überraschungspotenzial ausreizt, das in offenen Kunstwerken steckt.

Albrecht Thiemann

K O N Z E R T

10 Jahre Ensemble New Babylon Ensemble New Babylon & Kommas Ensemble

18. März 2023,
Tabakquartier Bremen

Zehn Jahre existiert es nun schon, das Bremer Ensemble New Babylon: Ein basisdemokratisches internationales – deswegen New Babylon – Ensemble für die Interpretation zeitgenössischer Musik. 16 KomponistInnen und InterpretInnen sind hier gleichwertige Mitglieder, fast alles ehemalige StudentInnen der Hochschule für Künste in Bremen, die in allen Entscheidungen Mitspracherecht haben. Zehn bis 15 Konzerte pro Jahr mit unterschiedlichen Konzepten und unterschiedlichen Förderungen gibt es, wobei auch die Pflege der klassischen Moderne auffällt. Das Ensemble New Babylon setzte sich so in der Vergangenheit in über 80 Uraufführungen mit verschiedenen Musikkulturen auseinander, wie Griechenland, Polen, Israel, Argentinien, Chile, Island, Südkorea, Spanien und Portugal. Wie viele andere MusikerInnen ist das Ensemble New Babylon nun auch dazu übergegangen, einige Konzerte auf Spendenbasis zu spielen, das erspart einmal die umständlichen GEMA-Gebühren, lockt aber »vielleicht auch Menschen, die sonst eine Hemmschwelle für den Besuch solcher Konzerte haben«, so der Oboist Benjamin Fischer.

Im zehnten Jahr nach seiner Gründung in 2012 bot Ensemble New Babylon ein besonderes Konzept an: zum einen die Vergabe von zehn Kompositionsaufträgen an KünstlerInnen verschiedener Generationen, Kulturen und Stile

und zum anderen in drei Konzerten unter dem Titel »Bremen Plus« die Kooperation, bzw. das Zusammenspiel mit anderen namhaften Ensembles für zeitgenössische Musik aus deutschen Großstädten. Beides ist ein ebenso großer Input wie Output für Innovation und neue Ideen.

Dieses zehnte Konzert fand nun außerordentlich gut besucht statt mit dem Kommas Ensemble, 2015 in Köln gegründet und bereits aufgefallen beim Acht Brücken-Festival und dem Werft-Festival in Köln. Der Schwerpunkt des Repertoires ist lateinamerikanische Neue Musik. Unter der inspirierten und sensiblen Leitung des chilenischen Dirigenten Lautaro Mura Fuentealba fanden beide Ensembles zu einem virtuos fundierten gemeinsamen Stil. Es machte wesentlich den Reiz des Konzertes aus, wie unterschiedlich die Musiken waren. Die *composition no. 90* des 1949 geborenen Erwin Koch-Raphael dokumentierte in neun Variationen für neun Instrumente die handwerklich fundierte »Vaterschaft« traditioneller Kompositionstechniken. Er schrieb das Stück im »Jahr des Erschreckens« mit der immer bewusster werdenden Klimabedrohung und dem Überfall auf die Ukraine: 2022. Das Erschrecken äußert sich in ängstlichen, winzigen Gesten auf einem Klangteppich. Sie wirken wie Fragen, die nicht beantwortet werden: Am Ende zerfällt Alles in ein »Warum?«.

Ganz anders der grelle »Schrei« der 1985 geborenen und u.a. in Graz ausgebildeten Iranerin Anahita Abbasi, die zurzeit mittels einem dreijährigen Stipendienaufenthalt in Frankreich lebt. Ihre Musik *Situation IX – Posht-e Hiestches-tan* für Kammerensemble tobt. Ihre übererregten Zustände scheinen immer neue Dimensionen des Widerstandes zu suchen und zu finden. Diese ihr so eigene Mischung aus neuen Spieltechniken und traditionellen Sehnsüchten und Geheimnissen wurde beeindruckend gespielt vom Doppel-Ensemble. Die dritte Uraufführung kam mit *Obra sin titulo* für Ensemble von dem 1969 geborenen Chilenen Christian Pedro Vásquez Miranda, der dem Ensemble New Babylon angehört. Sein aus der Stille

kommendes Stück bildet ein gut zehnminütiges Crescendo.

Wildes energiegeladenes Auffahren war auch von dem 1975 geborenen Griechen Andreas Paparousos (Mitglied von New Babylon) zu hören – archaischen Urschreien gleich. In 8•3 folgt dann auch ein beruhigter Mittelteil, der Frieden assoziiert. Dann beschließt wieder ein zum Zerreißen gespannt und bedrohlich, wild gewordener rhythmischer Teil das Werk.

Ergänzt wurde das vielseitige Programm von *Case Black* für Ensemble und Elektronik von der 1980 geborenen kroatischen Komponistin Mirela Ivičević, die durch ihre kreative und experimentelle Neugier schon mehrfach aufgefallen ist. Mit *Case Black* äußerte sich mit vielen Glissandi ein wildes Furioso, auch einzelne Motive hatten Signalwirkung innerhalb einer Truppe von Wutanfällen. Ivičević bezieht sich auf eine im Frühjahr 1943 gescheiterte Offensive gegen die jugoslawischen Partisanen, bei der ihr Großvater starb. Am Ende erschütterte geradezu eine sehnsuchtsvolle Volksmelodie auf der Piccoloflöte. Ergänzt wurde das vielseitige Konzert durch eine weitere Uraufführung der zarten Wasser-Klanggespinste der Kasachstanerin Jamila Jazyzbekova mit *Les Illusions de l'ame*.

Der Marathon dieser zehn Konzerte, in denen Uraufführungen von der 2022 verstorbenen Siegrid Ernst, Alexander F. Müller (Gründungsmitglied), Luis Codera Puzo, Huihui Cheng, Michael Quell, Riccardo Castagnola, Elnaz Seyedi, Qi Chen und Iris ter Schiphorst zu hören waren, zeigt den vorläufigen Höhepunkt eines oft selbstlosen Einsatzes für die zeitgenössische Musik, den alle MusikerInnen in vergleichbaren Ensembles leisten müssen und auch wollen. Man handelt sich von Antrag zu Antrag, viele Konzerte bleiben unterfinanziert, am Ende geht alles gerade so irgendwie – knirschen tut es immer. Neuerdings ist das Ensemble beheimatet im Kunstzentrum des neu gebauten, so genannten Tabakquartiers, ein Ort für die freie Szene von ganz Alter bis Experimenteller Neuer Musik.

Ute Schalz-Laurenze

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

Kyiv Contemporary
Music Days10.–11. Juni & 1. Juli 2023,
Berlin

Die Kyiv Contemporary Music Days (im Folgenden: KCMD) sind eine ukrainische Bildungs- und Konzertplattform für Neue Musik. Seit ihrer Gründung im Jahr 2015 in Kyjiw bereicherten die KCMD ständig aktiv mit Festivals, Konzerten, Live-Streams, Meisterkursen und Vorträgen die ukrainische Neue-Musik-Szene. Doch dann begann der russische Angriffskrieg im Februar 2022. Zerstört und beschädigt wurden bisher nicht nur das Land, sondern auch die ukrainische Kultur sowie Kulturorte. Nun stellen sich die KCMD vor neue Aufgaben, und zwar ukrainische Musiker*innen zu unterstützen und ihre Musikszene zu schützen.

Mit diesem Hintergrund veranstalteten die KCMD im Sommer 2023 eine Konzertreihe in Berlin. In Zusammenarbeit mit zwei Berliner Ensembles, dem Ensemble KNM und dem ensemble mosaik, präsentierten die KCMD Musiker*innen aus der ukrainischen Neuen-Musik-Szene. Dabei war ihre kulturdiplomatische Mission ziemlich klar ablesbar, einen nachhaltigen Austausch zwischen Berliner und Kyjiwer Musikszene zu schaffen und auf die aktuelle politische und kulturelle Situation in der Ukraine aufmerksam zu machen.

Das Letztere zeigte sich vor allem deutlich im Programmheft, das extra in Kyjiw gedruckt und sowohl in den Veranstaltungsorten als auch vielerorts in Berlin verteilt wurde. Das handgroße Programmheft versucht mit verschiedenen Strategien, das Berliner Publikum emotional näher an die ukrainische Hauptstadt zu bringen: Einmal mit dem angehängten Papierstreifen, der einst ein Plakat einer der KCMD-Veranstaltungen war, und einem Satz dazu: »What you are holding in your hands is

not only a concert program of KYIV CONTEMPORARY MUSIC DAYS IN BERLIN. This is an artifact containing an actual piece of Kyiv in it.« Dies wurde weiter mit persönlichen Stories von an dieser Konzertreihe teilnehmenden ukrainischen Musiker*innen, die mit den chronologisch erzählten wichtigen politischen Ereignissen der Ukraine – von der Revolution der Würde bis zum immer noch andauernden Angriffskrieg Russlands – verwoben.

Ein ähnliches Narrativ fand man auch im Multimediaprojekt »Listening Cities: Kyiv« vom Ensemble KNM. Moderiert vom künstlerischen Leiter des KNM Thomas Bruns beleuchteten die Interviews mit der PR- und Kommunikationsexpertin Nataliia Druhak und dem Komponisten Maxim Kolomiets das Thema kulturelle Identität der Ukraine in Abgrenzung zu Russland. Dazu gab es weitere Interviews, Musik von Maxim Kolomiets und eine Erzählung der persönlichen Klangerlebnisse des künstlerischen Leiters der KCMD Albert Saprykin in Kyjiw, von denen ausgehend Perkussionist Alexandre Babel und Klarinetist Theo Nabicht improvisierten. Das Ganze wurde sehr künstlerisch und dramaturgisch gut gestaltet, so dass es sehr informativ und gleichzeitig ästhetisch interessant sein konnte.

In Konzerten hingegen war fast keine dramaturgische Linie erkennbar. Obwohl das Werkstattfestival *UpToThree: andernorts II* vom ensemble mosaik und das Konzert vom Ensemble KNM »...So They Grow Like Sunflowers« (betitelt nach der gleichnamigen Komposition von Anna Arkushyna im Konzertprogramm) mit ihrem Titel einen Bezug zur Ukraine andeuteten, wurden die Werke von ukrainischen und internationalen Komponist*innen eher rein musikalisch präsentiert und der erwartete Kyjiw-Bezug war lediglich in den Namen der Komponist*innen und Musiker zu finden. Und ganz ehrlich gesagt, kamen nur wenige Werke bei mir gut an, obwohl die langfristige Performer-Komponist*innen-Zusammenarbeit des Werkstattfestivals und die von den KCMD kuratierten Werke von in der Berliner Neuen-Musik-Szene noch unbekanntem ukrainischen Komponist*innen

der Maidan-Generation im Programm auf dem ersten Blick reizvoll aussahen.

Musikalisch sehr überzeugten aber die Musiker*innen: Beispielweise spielte Flötistin Bettina Junge das technisch anspruchsvolle neue Werk für Flöte Solo *lucid dreaming* von Liza Lim virtuos; bei »*in itself*« von Alexander Bauer interagierte Saxophonist Martin Losert hervorragend mit dem Feedback, sodass es schien, dass er alles komplett im Griff hatte, was bei der Nutzung von Feedback schwer der Fall sein kann. Und bei Clemens Gadenstätters Solostück *le goût du son* war Theo Nabichs intensive Auseinandersetzung mit seiner Kontrabassklarinette spürbar. Der beste Moment der Konzertreihe war die Impro-Session von drei mosaik-Mitgliedern und dem ukrainischen Komponisten/Pianisten Albert Saprykin: während sich Cello (Mathis Mayr) und Oboe (Simon Strasser) mal periodisch, mal melodisch entfaltet, führte der Analogsynth (Ernst Surberg) die Session rhythmisch und klanglich vielfältig weiter, indem er das andere Tasteninstrument (Saprykin am Keyboard) mit ausbalancierte.

Mit dieser Konzertreihe schafften die Kyiv Contemporary Music Days es, das Berliner Publikum anzulocken und einen Austausch zwischen wichtigen Persönlichkeiten der Neuen-Musik-Szenen in Berlin und Kiew aufzubauen, wie es beim letzten Konzert symbolhaft eintrat, als der eingeladene, momentan in Kyjiw lebende Kontrabassist Nazarii Stets mit dem Solostück von Kaija Saariaho *Folia* das Konzert begann und zusammen mit dem Dirigenten Stephan Winkler und dem Ensemble KNM das Kontrabasskonzert von Rebecca Saunders *Fury II* als Finale spielte. Wie oben erwähnt, informierten die KCMD das Berliner Publikum ausgiebig über die ukrainische politische und kulturelle Situation in den letzten zehn Jahren. Aber zu sparsam – im 58-seitigen Programmheft ist keine einzige Zeile über die Werke geschrieben – erklärten sie die Werke und die Ideen dahinter, die das Berliner Publikum sehr interessiert haben könnte.

Moonsun Shin

A U S S T E L L U N G

Dauerausstellung zur Geschichte der Musik

Haus der Ungarischen Musik Budapest

Dies ist eigentlich ein Text mehr über das Ausstellungsdesign als den Ausstellungsinhalt. Denn was soll man sagen? Da gibt es das neu gebaute und letztes Jahr eröffnete Haus der Ungarischen Musik, mitten im Stadtpark von Budapest. Eine wahnsinnig beeindruckende Architektur des Japaners Sou Fujimoto, die es erlaubt sowohl einen Konzertsaal als auch Open-Air-Konzerte zu veranstalten. Ein sehr einladender, runder Bau mit einigen Ausstellungen im Keller. Unter anderem einem Sounddome für verschiedenartige Bildklangwelten und eine Dauerausstellung zur Geschichte der Musik, von den folkloristischen Anfängen über das Mittelalter, die Oper, das Konzert, ein bisschen Moderne bis ins Heute, der Welt von E-Gitarren und MPCs.

Nun muss erstmal gesagt werden, der Bau ist wahnsinnig umstritten. Von Viktor Orbán im Alleingang gebaut und vielfach wegen Korruptionsvorwürfen sogar vom städtischen Bürgermeister aktiv boykottiert, soll er Ungarns »wichtigste Kunst« im internationalen Kontext repräsentieren: eben die Musik, vornean natürlich Männer: Ferenc Liszt, Béla Bartók, Zoltán Kodály, György Ligeti und Zoltán Kocsis. Da besteht inhaltlich auch das Problem: Eine völlig ungehemmte Genie- und Nationalerzählung durchfurcht die Ausstellung; es gibt sogar einen Raum, der ausgemalt ist mit der ungarischen Flagge und die Nationalhymne in ihren besten Versionen spielend. Kuratiert wurde die Dauerausstellung von dem älteren Komponisten und Leiter des Hauses Andrés Batta und dem jungen Produzenten Márton Horn.

Aber: Ich habe noch nie eine so gelungene, ästhetisch dichte Ausstellung erleben dürfen. Erklären lässt sich dies erstmal über das technische Setup. Jede Person trägt einen GPS

getrackten Kopfhörer, der auf den Zentimeter genau im Raum sich bewegend Klänge abspielen kann. Nun besteht die Ausstellung aus ca. 20 inszenierten, die Musikgeschichte durchwandernden Räumen, beginnend bei der Folklore und Punkten auf dem Boden, mittels derer man sich in verschiedenen Volksmusiken begeben kann. Der Gast lernt so das System kennen. Schon im ersten Raum des Mittelalters wird es komplexer, aber immer intuitiv. In einer alten Bibliothek liegt ein großes aufgeschlagenes Buch, das offensichtlich leer, aber von oben mit einem mittelalterlichen Original mit Neumen und Text beschieden ist. Wendet man eine Seite um, wechselt auch das Bild. Plötzlich merke ich, dass durch die Neumen eine farbliche Veränderung geht, immer die Stelle, wo ich mich gerade im Kopfhörer musikalisch befinde. Der nächste Raum ist ein Kirchenraum mit scheinbar echten Kirchenfenstern. Nähert man sich ihnen, merkt man aber, dass die darin abgebildeten Mönche gerade die Motette, die ich höre, singen und sich dazu leicht bewegen. Später setze ich mich im Raum der Klassik auf einen von vier Stühlen mit Screens, wo ich die Violinstimme eines Streichquartetts visuell und akustisch verfolge. Eine Frau setzt sich mir gegenüber und es ergänzt sich automatisch das Cello. Ein anderer Raum beinhaltet einen selbstspielenden Flügel, der endlos Solokonzerte fürs Publikum spielt. Ganz später haue ich mit meinen Fingern in eine MPC oder spiele mit der Aleatorik Cages auf einem interaktiv bespielbaren Tisch im Raum. Die Liste könnte noch sehr viel weiter gehen, dies gibt aber einen Eindruck davon, dass jeder dieser Räume eine eigene ästhetische Welt beinhaltet, die in sich, trotz komplexem technischem Setup, für jede Person funktionierte und Spaß machte, auch für Kinder. Es war beeindruckend zu beobachten, wie aktiv die Menschen sich darin betätigten und wirklich Lust auf mehr bekamen. Wenn es das Bedürfnis für eine Ausstellung zur Geschichte der Musik für ein Land, wie hier Ungarn, geben soll, dann wurde das eingelöst. Eben aber mit allen Ambivalenzen eines so schnell nach rechts wanderndem Land.

Tritt man heraus, bin ich schlicht begeistert. Einige Tage später merke ich aber, dass ich skeptisch werde bezüglich der Perfektion der Inszenierung. Das kennt man doch auch aus der Geschichte. Schließlich realisiert man aber in Gesprächen, dass das Team im Haus der Ungarischen Musik wie der Musikurator András Varga einen linkspolitischen, antirasistischen Eindruck machte u. a. weil man sonst in den Nächten in anarchistisch besetzten Räumen hofierte. Gut, das Feld nicht anderen zu überlassen, denke ich mir, und kann mir nur schwer vorstellen, was das alles im Konkreten heißen kann.

Bastian Zimmermann



CD

Alex Paxton
Happy Music for Orchestra
 Delphian Records

Das Pressefoto der diesjährigen Verleihung der Ernst von Siemens-Preise hat eine bedeutende Aussagekraft: Hauptpreisträger George Benjamin und alle um ihn herum dunkel gekleidet, unauffällig, schick. Dazwischen: Alex Paxton, lächelnd, in weitem T-Shirt mit schillernden Farben, wie mit buntem Graffiti besprüht. Das Foto und seine Umstände stehen für die spannende Ambivalenz Paxtons in der Szene: stilistisch ein Außenseiter, ursprünglich wohl eher verortet im zeitgenössischen Jazz, und dennoch – mit der Verleihung eines Siemens-Förderpreises umso mehr – im Etablissement angekommen, vertreten auf zahlreichen

Festivals. Der Förderpreis ist insofern mehr als gerechtfertigt, als dass Paxton eine wahrhaftig eigene Klangsprache gefunden hat, deren augenfälligstes Merkmal ihr alles einnehmender Charakter ist: Freude.

Die steckt schon im Titel der jüngst erschienenen *Happy Music*, dessen Zusatz *for Orchestra* insofern ein alternatives Verständnis des Orchesters prägt, als dass die Stücke nicht von einem Orchester, sondern von einzelnen Musiker*innen im Overdub-Verfahren aufgenommen wurden. Das passt dazu, dass die sechs übersprudelnden Werke zwar orchestral besetzt sind, der Streicherapparat aber zugunsten von solistischem Blech, Holz und Percussion häufig stark in den Hintergrund rückt. Für die allemal vorhandenen fokussierten Streicherpassagen allerdings, wie am Ende von *Love Kittens*, hätte ein reales Streichorchester wohl noch einen reicheren Klang abgegeben als das Overdub-Verfahren. Die produzentische Herangehensweise – Paxton hat alle Titel selbst aufgenommen und gemischt – ist auch Zeugnis der Eigenart dieser Musik, am präzisesten in der Einspielung zu funktionieren.

Nach drei Alben in drei Jahren lässt sich auch eine Bilanz der musikalischen Entwicklung ziehen: war *Music for Bosch People* noch rhythmisch eckiger, damit technischer, klanglich dominiert von Videospiele-Synthies und irgendwie brutaler, *ilolli-pop* schon akustischer und milder, ist die *Happy Music* noch runder und organischer, bisweilen auch intimer und damit nahbarer, keineswegs aber weniger besonders. Der Dualismus aus Paxtons Verspieltheit und neuer Intimität zeigt sich besonders im mitunter tragisch schönen *Strawberry* mit Countertenor Patrick Terry, und in *Bye*, was einem getragenen Choral einen krassen Wah-Wah-Effekt gegenüberstellt, bis sich ganz allmählich die Solo-Posaune hervor schält.

Überhaupt hat sich die Rolle der Solo-Posaune im Vergleich zu den letzten Alben von einer vordergründigen Prominenz zu einer feinfühligsten Integration in den Ensemblesatz gewandelt. So tritt die Posaune im monumentalen *Od Ody Pink'd* in den altbekannten virtuosen,

lyrisch bis hysterischen Melodiefetzen immer wieder hervor, wird aber durch zahlreiche Solo-Einwürfe aus dem Ensemble kontrastiert und damit eingebettet. Dabei changiert Paxton flüssig zwischen der Verarbeitung raffiniert einfacher, verspielter Melodien (Tim Rutherford-Johnson erwähnt im Booklet stilistische Einflüsse durch musikalische Arbeit mit Kindern) und gestischem Denken – dann bewegt sich der Klangapparat zuweilen wie in einem Cartoon in Konturen auf und ab. Paxton legt dabei wie gewohnt eine immense instrumentatorische Kunstfertigkeit an den Tag, in dessen Fokus auf obertonreiche, schrille Klangfarben das Ensemble zu einem einzigen schillernden Ganzen verschmilzt. Heraus fallen einzig die Was-serklänge von Perkussionistin Beibei Wang in *Water Music*, sie stehen für sich, dem Ensemble gegenüber.

Als Komponist im Zeitalter der Streamingdienst-Reproduzierbarkeit hat Alex Paxton mit *Happy Music for Orchestra* sechs produzentisch gedachte, exzellent instrumentierte und nicht zuletzt musizierte Stücke geschaffen, die zwar keine Orchesterstücke im herkömmlichen Sinn sind, die diesen Klangkörper aber dennoch auf innovative Weise für die Klangsprache Paxtons domestizieren. Das Album ist dabei Zeugnis seiner Entwicklung in eine organische Klangsprache mit einem stärkeren Verschmelzen von Ensemble und Solo, und bietet neue andächtige Momente inmitten der bekannten irrwitzigen Verspieltheit und Freude – der sich zu entziehen nach wie vor quasi unmöglich ist.

Jakob Böttcher



CD

Mirela Ivičević Scarlet Songs

Kairos

Dass sie mit ihrer Musik »Sonic Fiction« erschaffe, ist das wohl meist zitierte Selbstzeugnis Mirela Ivičevićs. Mehrfach preisgekrönt, ist die 1980 in Split geborene Künstlerin inzwischen eine feste Größe innerhalb der Neuen Musik, als Komponistin, wie auch als Mitglied der Leitung des von ihr in ihrer Wahlheimat Wien gegründeten Ensembles The Black Page Orchestra. Nun ist, nach einigen wenigen Einzel-Veröffentlichungen, erstmals eine exklusiv ihrer Musik gewidmete Portrait-CD erschienen. Diese enthält fünf großer besetzte Ensemblewerke, die sich im Doppelsinn jener »Sonic Fiction« sehr gut als fiktionale Klangwelten beschreiben lassen.

Sie sind als reine Instrumentalmusik per se der Realität enthoben, hin auf die Ebene eines nur sich selber zur Wahrnehmung bringenden Klanggeschehens. Und sie sind, von einigen wenigen Zitaten und Stilanleihen abgesehen, in einer zwar reichen und ungemein differenziert eingesetzten, letztlich aber homogenen musikalischen Sprache der Neuen Musik komponiert. Zugleich scheint jedoch, in den schroffen, mitunter sprunghaften Klangdramaturgien der Stücke wie auch in der zum Ausdruck gebrachten, sehr direkten Emotionalität, Realität als jene Rückseite ex negativo durch, ohne die der Begriff des Fiktiven nicht sinnvoll zu denken ist. In diesem Sinne sind die Stücke

Mirela Ivičevićs abstrakter Klang und zugleich klingende Weltentwürfe, die ihren Ausgang nehmen aus einem künstlerischen Reagieren auf konkretes Welterleben, gefiltert durch den Wahrnehmungsapparat der Komponistin und ausgestaltet durch ihre Imaginationskraft.

So beziehen sich die beiden Ensemblestücke *CASE BLACK*, eingespielt vom Black Page Orchestra, sowie *CASE WHITE*, das auf dem Album in der Aufnahme des Klangforums Wien zu hören ist, auf die Balkankriege der 90er Jahre. Die Kriegserfahrung wird hier jedoch in der destillierten Form zweier Gedichte von nur wenigen Zeilen zum Ausgangspunkt der beiden Stücke. Die Gedichte finden sich auf der Webseite der Komponistin und zeichnen in einer stark überhöhten poetischen Form Bilder vom Sterben – in *CASE WHITE* – und, in *CASE BLACK*, blinder Gewalt, die sich hierin jedoch zugleich zu Momenten zwischenmenschlicher Kommunikation werden. Kompositorisch ausgearbeitet sind diese Momentaufnahmen zu ausladenden und vielgestaltigen Ensemblestücken von jeweils knapp zehn Minuten Dauer. Diese sind geprägt durch eine überaus farbige Instrumentation und ein klanglich breites Spektrum von schrillen Texturfeldern im hohen Register und brachialen Ausbrüchen bis hin zu stillen, überaus poetischen Momenten. Wobei die Qualität der Musik Mirela Ivičevićs darin besteht, diese so unterschiedlichen Farben und Charaktere zu schlüssigen und die Hörer*in packenden Klangdramaturgien zu verbinden. Und dies durch zum Teil einfachste Mittel wie dem der Wiederholung kleinerer Materialzellen in Loops, die mit einer zweiten, sich sukzessiv entwickelnden Materialebene verknüpft sind.

Für ein »Ensemble aus Improvisatoren« ist das vom Black Page Orchestra eingespielte *The F SonG* komponiert und insgesamt hat das, offensichtlich auch formal offener angelegte Stück einen etwas verspielteren Charakter – ausgehend vom Buchstaben F. Es beginnt mit einer Rauschfläche, die so klingt, als ob man mit dem Mund »fffff« macht. Und der weitere Verlauf folgt assoziativ verschiedensten Begriffen mit F, wie sie sich in einem zum Stück gehörigen

Gedicht finden, das auf Ivičevićs Webseite veröffentlicht ist: Von Flashback, Folk und Fingertips über Foamy, Futurism und Fellatio hin zu Failure.

Wiederum strenger in der kompositorischen Anlage sind die Kompositionen *Baby Magnify / Lilith's New Toy* und *Sweet Dreams*. Auch diese beiden Stücke sind von einer expressiven, dramatischen Grundstimmung geprägt, was insbesondere bei *Sweet Dreams* überraschen mag, einem Stück, das Ivičević ausgehend von der Erfahrung ihrer Schwangerschaft komponiert hat und in dem sie sich die Träume ihres ungeborenen Kindes im Rhythmus von dessen abruptem Wechsel der Schlaf- und Wachphasen imaginiert hat. Diese Imaginationen haben nichts von durch Fruchtwasser gedämpften, uralten Klängen. Stattdessen beginnt es mit schrillen Klavier- und Marimba-Läufen und hohen Bläserklängen und schiebt sich auch später zu eher bedrohlichen Klangballungen zusammen. Doch tritt es auch immer wieder zurück für Momente von großer Intimität und Zärtlichkeit – bevor es mit einer Art Filmmusikzitat endet, bei dem man nicht so genau weiß, ob man sich hier nun freuen darf oder fürchten muss.

Mit diesen fünf Stücken bietet die CD ein gelungenes Portrait der so kraftvollen wie faszinierenden Musik Mirela Ivičevićs. Lediglich am insgesamt umfangreichen und aufwendig gestalteten Booklet sei als Kritik angemerkt, dass man sich neben allgemeinen Gedanken zur Musik der Komponistin gerne etwas mehr an konkreten Informationen zu den einzelnen Stücken gewünscht hätte. Während zugleich die Frage offen bleibt, warum die CD »Scarlet Songs« heißt, so wie das gleichnamige, brillante Solostück Ivičevićs für Perkussion und Elektronik, das auf der CD nicht veröffentlicht ist.

Sebastian Hanusa

T A N Z

Moritz Ostruschnjak Rabbit Hole

11. Mai 2023,
Muffathalle, München

Musik hat eine immense Bedeutungsebene. Ganz subtil natürlich, dafür aber in der Wirkung umso mächtiger. Man sieht nichts, man liest nichts, aber man spürt etwas bei Beethovens Fünfter. Bei einem Bach-Choral. Bei einem Americana-Stück. Bei DAFs *Der Mussolini*. Man spürt Erinnerung, man wiedererlebt Situationen, in denen man diese Musik schon einmal gehört hat. Man spürt den Bedeutungsraum, in dem sie entstanden ist. Man spürt das Ikonenhafte. Das Plakative. Das Eindeutige.

Für den zeitgenössischen Tanz erschien diese Eindeutigkeit lange Zeit vergiftet. Der Tanz, gerade der zeitgenössische in seiner weitläufigen Abstraktion, säuft bedeutungsmäßig völlig ab, angesichts solcher musikalisch-semanticischer Wirkmacht. Dementsprechend häufig ist die Musik zu zeitgenössischen Choreografien subtil. Soundscapes, Geblubber, tonale Atmosphären, die aber nichts zu viel wollen, die den Raum für den Tanz offen lassen.

Umso mehr konnten die Choreografien von Moritz Ostruschnjak überraschen. Der Choreograf, der seine Jugend in der Break-Dance und Sprayer-Szene verbrachte und dann bei Maurice Béjart klassisch tanzen lernte, kam dann nach aktiver Tänzerkarriere nach München und schloss sich hier der freien Szene an. Schon seine frühen Stücke, entstanden ab 2016, setzten sich diametral von der Ästhetik der hiesigen Tanzszene ab. Er verfrachtete Kontexte, Bedeutungen, Botschaften in den Tanz. Schichtete sie übereinander, ließ seine Tänzerinnen und Tänzer Posen von Harry Potter bis Albrecht Dürer zitieren. Und schließlich kulminierte dieser Ansatz im Stück *Yester:Now* – uraufgeführt in der leeren Philharmonie im Gasteig zur Corona-Hochzeit im Sommer 2021

und mit einem immensen semantischen Einschlag. Denn Ostruschnjak hatte hier die Konnotation bekannter Bewegungsmuster mit der semantischen Wirkmacht von bekannter Musik verknüpft. Dazu wählte er thematisch den Umgang mit Populismus und Plakativem und ließ seine Tänzerinnen und Tänzer wild durch die Sitzreihen der Philharmonie stürmen, ausstaffiert mit Demonstrationsplakaten. Er setzte auf die Macht von synchronen Gruppenstücken, solche, die man aus dem Pop kennt, und die dem Popstar eine Art Aura von pathetischer Formierung einer Einheit geben. Schlicht: Ostruschnjak kulminierte die Wirkung von Plakativität verschiedener Kunstsparten zu einer Hypersemantisierung, die gleichzeitig zum Kommentar, aber nie zur Ironie wurde.

Und wie das so mit solchen auf den Punkt knallenden ästhetischen Verbindungen ist – sie nehmen einen auch gefangen. Ostruschnjak schloß ein Stück an, *Terminal Beach*, uraufgeführt im Januar 2022. Er verstärkte den Charakter eines Divertissements. Er verschob das Ganze noch einen Deut ins Düstere. Und ließ ein bisschen Avatar- und Cyborg-Anklänge einfließen. Das Rezept ging auf, es funktionierte ein zweites Mal.

Die Erwartungen waren also dementsprechend riesig als Ostruschnjak den Auftrag für die Eröffnungschoreografie der Münchner Tanzbiennale Dance 2023 bekam. Und er wendete sein Prinzip ein drittes Mal an. *Rabbit Hole* heißt das Stück. Und es wirkt, wie ein Skelett der prallen Bedeutungsfülle mit der Ostruschnjak zuletzt agiert hatte. Pappaufsteller mit dem *Dune*-Wüstenwurm. Projektionen von Magenspiegellungen und Tunnelbohrmaschinen. Musik, knallend von Pop bis Sci-Fi-Soundtrack. Und doch steht bei der Uraufführung in der Münchner Muffathalle im Mai 2023 plötzlich wieder alles für sich. Die großen Bedeutungseinschläge bleiben aus. Wie als könnte man ein Fernglas nicht scharf stellen. Man erkennt die Kontur, den Umriss, die Möglichkeiten. Und es wird trotzdem nicht zu einem Bild.

Vielleicht war es ein Versehen. Als Künstler drei Mal auf den selben Effekt zu setzen, das

kann vielleicht nicht klappen. Die eigene Überraschung fehlt. Das Handwerk überwiegt. Wenn die Tänzerinnen und Tänzer (Ostruschnjak arbeitet seit *Yester:Now* mit der selben Truppe) am Anfang lässig auf die Bühne schlendern, mit Neonröhren über der Schulter und wie eine Straßengang, und dann – bam! – mit dem Einsatz pathetischer Filmmusik ein pantomimisches Solo beginnt, das Pathos zeigt, dann sitzt der Effekt zwar immer noch. Aber dennoch fühlt sich der Raum nicht. Da wo früher ein euphorischer Bedeutungsüberschwang herrschte, herrscht nun Leere. Ein Abbild vom Leerlauf, in dem soziale Medien und digitales Leben (auf das sich Ostruschnjak immer wieder bezieht), gelandet sind. Ein ausgelutschtes Wissen über Effekte, die eben in diesen Medien ebenfalls maschinenhaft immer wieder auf den selben Effekt aus angewendet werden. Ja, mit dieser zynischen Haltung funktioniert Ostruschnjaks neuestes Stück. Den Effekt Musik wieder als eklatante Bedeutungsstifterin von Tanz zu benutzen, damit zu jonglieren, neue Welten zu öffnen, voller Überraschung und Wissen, den hat es nicht mehr. Aber vielleicht funktionieren solche, ästhetisch auch irgendwie brandgefährlichen Effekte auch nur einmal im Künstlerleben wirklich gut. Und diesen Moment hatte Ostruschnjak sogar schon zweimal.

Rita Argauer

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

It's a Mass

Kerstin Steeb & Team

25.–27. Mai 2023, Kampnagel Hamburg

Auf den ersten Blick könnte es sich im Musiktheaterstück *It's a Mass* darum handeln, wie Sänger*innen jenseits der üblichen Norm ihren Kampf, im Opernbetrieb Fuß zu fassen, auf die Bühne bringen. Bei genauerem Hinsehen zeichnet der Abend jedoch auf eine sehr differenzierte und kluge Art nach, welche Körper- und Gender-Normen die Kunstform Oper

bestimmen, und wie sie davon abweichende Künstler*innen einschränken und erdrücken.

Die Protagonist*innen vertreten einige der marginalisierten Gruppen, die auf vielen gesellschaftlichen Ebenen gegen Ausgrenzung kämpfen, wie eine Schwarze Sängerin, eine Sängerin mit Beeinträchtigung sowie ein Trans*-Sänger. Ergänzt werden diese Perspektiven durch einen Sänger, der sich im zugewiesenen Stimmfach nicht wohl fühlt, sowie eine Sängerin, der ihre kurzen Haare, ihre Intelligenz oder ihre Beine schon zum Vorwurf gemacht wurden. Die Verschränkung der Perspektiven erhellt den Zustand von Opernhäusern, Stadt- und Staatstheatern, deren repressiven Produktionsweisen zwar einen Starkult um einzelne Sänger*innen befördert, als *entre-billet* jedoch das Aufgeben von individuellen Charakteristika oder abweichenden künstlerischen Vorstellungen verlangt.

Äußerst erhellend ist die Art und Weise, wie die Performance die Verschränkung der Diskriminierungen auf und hinter der Bühne ins Licht rückt. Diese reichen von der Gedankenlosigkeit, ›hautfarbene‹ Teile des Kostüms oder Puder nur in rosa-beige zur Verfügung zu stellen, über verbale Attacken und Demütigungen bis hin zu allerlei sexistischen Konventionen. Wenn Sopranistinnen in kurzen Röcken und High Heels zum Vorsingen zu erscheinen haben, lässt dies zweifeln, ob die sängerische Kunst wirklich im Fokus steht, oder nicht mehr der Voyeurismus der Jury; zusätzlich gereicht es der Sängerin mit Beinprothese – anders als ein langes Kleid – zum Nachteil. Die Sorte Voyeurismus der Regie, die beim Vorsingen zwanghaft die Frage stellt, ob Sänger*innen auch nackt performen würden, wird gerne als künstlerische Freiheit verbrämt. Feststellen lässt sich an dieser ausbeuterischen Praxis wie so oft: Die künstlerische Freiheit der einen ist das Zwangskorsett der anderen. Für dritte bedeutet sie einen vollständigen Ausschluss, der angesichts von Antidiskriminierungs- und Teilhabegesetzen rätselhaft ist. Warum traut sich der hochsubventionierte Opernbetrieb einen so unwürdigen Umgang mit Menschen

und verkauft das noch als ›Hochkultur‹, oder hält sich gar für ›Weltkulturerbe‹? Weisen nicht die vielen abstoßenden Geschichten von Vorsingen und diskriminierenden ›Regieeinfälle‹ auf eine dringende tiefgreifende Strukturveränderung hin?

Kontrastiert werden im Stück die unzähligen, sich widersprechenden Anweisungen zu Kleidung, Gesten und Aussehen mit einem Selbstbewerbungsvideo von Startenor Jonas Kaufmann, der die ›Natürlichkeit‹ des Singens anpreist, zu der angeblich jede*r in der Lage wäre. Nebensache, dass die Oper üblicherweise als die künstlichste Gattung gilt, über die die Vertreter*innen des Realismus die Hände über dem Kopf zusammenschlagen.

Die Ungeheuerlichkeiten, denen die Sänger*innen zur Ausübung ihres Berufs die Stirn bieten müssen, können nicht innerhalb des klügsten Musiktheaterstücks gelöst werden – das wissen alle Beteiligten (inklusive Publikum) an diesem Abend. Sie bringen ihre Kämpfe dennoch auf die Bühne, bedienen sich dafür in humoristischer Weise des Wrestling-Kontexts, das sich im Theater gerade einer gewissen Beliebtheit erfreut. Doch sie wenden es humoristisch, wenn etwa Holden (Holden Madagame), der Trans*-Sänger, einen spektakulären Kampf mit einem Klappstuhl durchführt, als Symbol für Stühle, Hocker und kleine Tritte, auf denen er, ob Körpergröße, in jeder einzelnen Inszenierung singen muss. Zwei weitere Sängerinnen, Lisa (Lisa Florentine Schmalz) und Christina (Christina Schmid) fechten ihre Kämpfe gegen kurze Kleider und zu viel Köpfchen in zirkusartiger Komik aus, wie alle guten Clowns mit sarkastischem Unterton. Isabel (Isabel Warnig) tanzt gegen die zugeschriebene Unsichtbarkeit der Farbe Schwarz auf der Bühne, und gegen eine Institution, die versucht, vielen die Lust am Singen zu verderben.

Doch die Kämpfe sind noch nicht entschieden: auf musikalischer Ebene wird deutlich, dass die Sänger*innen um einen möglichen Weg ringen: Gelingt es trotz aller Widrigkeiten doch noch, sich in Pamina, Olympia oder Poppea hineinzusetzen? Kompositorisch

verbinden Felix Stachelhaus, El Lukijanov und Dong Zhou mit leichter Hand Material der Opernarien mit hinzukomponiertem Material, das dieses als *found footage* behandelt, verzerrt und davon abweicht. Sehr effektiv arrangiert für zwei Kontrabässe, Harfe und E-Gitarre, deren Musizierende erfrischend von üblichen Gender- und Bekleidungsnormen abweichen.

Eine weitere Illusion, die das Stück in Frage stellt, ist die erwartete Einheitlichkeit von Stimmfach, Aussehen und Sänger*innen-identität, die alles Individuelle und (gender-) komplexe Identitäten erstickt. Die oktroyierte Identität verrät einen Sprachwandel im 19. Jahrhundert, nach dem Menschen nicht mehr im Tonbereich Tenor ›singen‹, sondern Tenor ›sind‹. Die zwangvolle Zuordnung und Ausbildung von Stimmen in den Grenzen der Stimmfächer, die mit feststehenden Rollen und Charakteristika verbunden sind, ist ein Training, in dem Menschen für den Opernbetrieb zugerichtet werden, der aber die komplexen Möglichkeiten von Stimmen extrem beschneidet. Die festgelegten »voice-character« (Abbate/Parker) zu überwinden und Stimmen anders zu entdecken, ist ein Aspekt, den der Abend in den Blick nimmt, der aber noch tiefer ausgeleuchtet werden könnte. Hoffen wir auf weitere Musiktheaterstücke mit so differenzierter Regie und musikalischer Faktur, wie *It's a Mass* um die Komplexitäten des Musiktheaters jenseits der Institution Oper entdecken zu können.

Irene Lehmann

F E S T I V A L

Musikbiennale Zagreb

13.–22. April 2023,
Zagreb

Nach der hybriden Marathon-Version von 2021 kehrte die Musikbiennale Zagreb dieses Jahr zu ihrem traditionellen Format zurück. Die Erwartungen an diese kulturelle Manifestation, die eine lange Geschichte hat, aber auch mit einem

Stigma behaftet ist, waren schon immer hoch. Denn diejenigen, die ausgewählt wurden, um das Programm zu gestalten und das Festival in neue Richtungen zu lenken, standen immer unter dem Druck, die Geschichte der Gründungspioniere von 1961, wie Milko Kelemen, Ivo Malec und anderen ›Draufgängern‹ ihrer Zeit, aufzuarbeiten, wenn nicht gar fortführen zu müssen. Manche erinnern sich noch an die ›glorreichen Tage‹ der Biennale, als die künstlerische und politische Bedeutung des Festivals sowohl die lokale als auch die internationale Gemeinschaft beeinflusste und den Osten wie den Westen durchdrang und in ein Gleichgewicht zu bringen versuchte. Doch wer sich nun eine upgegradete Version davon wünscht, neigt dazu, die Tatsache zu ignorieren, dass die aktuellen Entwicklungen neue Herausforderungen und Standards mit sich bringen. Andere, die sich an anderen europäischen Festivals ähnlicher Größenordnung orientieren, vermissen stattdessen künstlerische Innovationen. Die MBZ versucht also, ihren Platz zu finden: Zwischen ihrer Hauptaufgabe – der Förderung der lokalen Szene und nationaler Komponist*innen – und in ihrer Rolle als ›großes‹ Festival, das häufig dieselben Best of-Namen und -Projekte präsentiert, die auch auf anderen Festivals zu erleben sind.

2023 wurde das Festival zum zweiten Mal von der ersten weiblichen künstlerischen Leiterin, Margareta Ferek Petrić, programmiert, einer in Zagreb geborenen und in Wien lebenden Komponistin. Das Gesprächsthema in den Wochen vor der 32. MBZ war ein vorab veröffentlichtes Manifest der Mitglieder des Programteams. Um einen tieferen Einblick in das Programm zu ermöglichen, hätten die disparaten Denksätze des Manifests, die sich mit der konzeptuellen Ausrichtung der diesjährigen Ausgabe und der Zukunft der MBZ befassen, jedoch besser kommuniziert werden müssen. Neben einigen früheren Gastkünstler*innen brachte diese Ausgabe auch ein Format, das über eine längere Dauer angelegt ist, zurück, was zusammen mit dem zweiwöchigen Vorfestivalprogramm die eher überflüssige als

nützliche Frage aufwirft, wie massiv die einzelnen Programmeinheiten hinsichtlich ihrer Länge und Anzahl sein sollten. Die Präbiennale bot verschiedene Programme, die scheinbar nichts mit den Kerngedanken des diesjährigen Festivals zu tun hatten, weshalb einige der interessanteren Veranstaltungen nicht die Beachtung fanden, die sie verdient hätten.

An die MBZ angeschlossen war dieses Jahr auch das miCROfest, das mikrotonale Musikfestival von Zoran Šćekić. Das übliche Bemühen des MBZ, traditionelle Strukturen neu zu interpretieren, spiegelte sich zum einen in einem eher belanglosen Jazzprogramm wider, zum anderen in einem Klanginstallationsprogramm, das an der (selbst auferlegten) Aufgabe scheiterte, etwas »Zukunftsfähiges« zu präsentieren. Es mangelte an vorwärtstreibenden, frischen Ideen (auf dem Programm standen hauptsächlich ältere Werke, die von anderen Festivals in Auftrag gegeben worden waren) und die Ebene des Klangs wurde weitgehend ignoriert, insbesondere hinsichtlich der Wahl der Räumlichkeiten. Infolge der durch das Erdbeben in Zagreb verursachten Krise der Veranstaltungsorte gaben aber industrielle Schauplätze wie Pogon und Lauba den klassischen Aufführungen einen neuen Charakter, ohne die Akustik negativ zu beeinflussen. Im Pogon war das italienische Ensemble Collettivo_21 zu Gast, das eines der interessantesten Konzerte des zehntägigen Festivalprogramms gab und für einen rauen Ansatz, einen frischen Klang und eine originelle Programmgestaltung sorgte: Die ungewöhnliche Besetzung (Flöte, Saxophon, Cello, E-Gitarre, Klavier, Schlagzeug und Elektronik) diente sowohl als Inspiration als auch als unterschiedlich interpretierte Klangquelle für ebenso unterschiedliche Komponist*innen. Neue Kompositionen für Ensemble und Gitarre solo, darunter zwei Uraufführungen, wurden so kombiniert, dass das Konzert wie ein einziges langes Stück wirkte. Der Einsatz von elektronischen Mikrokassetten ermöglichte klangliche Erweiterungen, lenkte die Wahrnehmung der Zuhörer*innen und unterstrich die Klangatmosphäre der Stücke.

Den klassischen Rahmen mit einem symphonischen Werk zur Eröffnung und einer Oper als Abschluss hat die Festivalleiterin von ihren Vorgängern geerbt. Den Opernauftrag hatte diesmal Kroatiens Ex-Präsident und ehemaliger MBZ-Intendant Ivo Josipović erhalten. Unter der sorgfältigen Leitung seines Chefdirigenten Pascal Rophé eröffnete das Symphonieorchester des kroatischen Rundfunks die Biennale mit einem Programm, das auch das erste von mehreren längeren Stücken von Clemens Gadensätter enthielt, der neben Franck Bedrossian, Chaya Czernowin und Olga Neuwirth Gastkomponist des diesjährigen Festivals war. Ferek Petrić nutzte deren Erfahrungen und Kontakte in (vor allem) deutschsprachigen Musiknetzwerken und setzte das Schwerpunktprogramm in diesem Bereich. Der große Raum, der österreichischen (oder in Österreich lebenden) Künstler*innen eingeräumt wurde, bot auch die Möglichkeit, mit herausragenden Ensembles wie dem Klangforum Wien (Resident-Ensemble für den Meisterkurs für Komponist*innen) oder den Neuen Vocalsolisten Stuttgart (im Programm Balkan Affairs mit jungen Komponist*innen aus dem ehemaligen Jugoslawien) zu arbeiten. Das Klangforum spielte preisgekrönte Stücke der derzeit prominentesten kroatischen Komponistinnen, Mirela Ivičević und Sara Glojnarić. Den tiefsten Eindruck aber hinterließ ihr Kammerkonzert mit der erstaunlichen Laura Muller. Sie war auch der Silberstreif am Horizont im Konzert der Zagreber Philharmoniker, deren mangelndes Engagement bei einer ziemlich enttäuschenden Zusammenarbeit mit Yalda Zamani glücklicherweise nur wenige Zuhörer*innen miterleben mussten. Dass Zamani bereits zum zweiten Mal (nach 2021) als Gastdirigentin eingeladen wurde, ist wahrscheinlich der Entschlossenheit der Festivalleiterin zu verdanken, Frauen in einem – historisch gesehen – männlich dominierten Festival stärker zu repräsentieren.

Ein Konzert mit musikalischen Adaptionen ukrainischer Kinderliteratur war ein wertvoller Festivalbeitrag, dessen Umsetzung leider in die Irre ging, da die Kinder nie wirklich die Chance

hatten, das literarische Programm zu verstehen. Das Hauptprogramm für Kinder hingegen, die *Opera rosa*, war eine sorgfältige Produktion. Doch die Opernform und die Präsentation im Studio des Nationaltheaters verliehen dem ansonsten interessanten Programm für Kleinkinder eine unnötige Schwere und hinterließen in ihrer Präzision einen leicht unangenehmen Beigeschmack. Neben beeindruckenden Solodarbietungen von Lovro und Filip Merčep, die das lokale Potenzial aufzeigten, präsentierte das Festival auch die fein gewobene Klangphilosophie der Improvisation im offenen Musiklabor von Ivar Roban Križić, die IRK Performing Reflection. Bei aller Anerkennung für Ferek Petrićs (historisches) Mandat bleibt zu hoffen, dass die Offenheit der diesjährigen MBZ bestehen bleibt und die nächsten Kurator*innen der Biennale sich noch weiter über den Rand der Tradition hinauswagen und sich gleichzeitig aber auch stärker von anderen Festivals abgrenzen, um damit der Gefahr zu entgehen, zu einer weniger bedeutenden Kopie dieser Festivals zu werden und es sich in dieser Nische bequem zu machen.

Karolina Rugle

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

O P E R

Il Teorema di Pasolini

Giorgio Battistelli, Dead Centre

9. Juni 2023, Deutsche Oper Berlin

1968 wurde Pasolinis Roman und Film *Teorema* oder *Die nackten Füße* veröffentlicht. Am 9. Juni 2023 wurde das von Giorgio Battistelli komponierte *Il Teorema di Pasolini* an der Deutschen Oper uraufgeführt. Die Geschichte ist dabei relativ simpel: Angekündigt von Angiolino besucht ein göttlicher Gast eine vierköpfige Familie und ihre Hausdame, Emilia. Nacheinander verführt er sie alle, bevor er abrupt abreist. Anschließend bricht jedes Fami-

lienmitglied aus seinem bis dahin gutbürgerlichen Leben aus. Das Regieduo Dead Centre interpretiert diese Geschichte durch das Spiel mit der Musik und der vierten Wand auf innovative Weise.

Die Inszenierung von Dead Centre ist sehr genau auf die Musik abgestimmt. Während die Filmmusik eindeutig Teil des Soundtracks und nicht der Filmwelt ist, scheinen die Figuren in der Oper die Musik der Oper zu hören. Die Bewegungen, nicht nur des gesamten Bühnenbilds, sondern auch der einzelnen Figuren, sind auf die Musik abgestimmt. Zum Beispiel wird an einer Stelle ein Handtuch genau auf den Schlag fallengelassen. Am Ende des ersten Teils der Oper sieht man sogar den Klavierauszug des Librettos auf eine Leinwand projiziert. Die Charaktere nehmen die Musik direkt zur Kenntnis. Man hat dabei fast das Gefühl, dass die Figuren zumindest unbewusst wissen, dass sie beobachtet werden und Teil einer Aufführung sind. Zudem ist das gesamte Stück als eine Art Experiment angelegt, in der jeder der Charaktere sowohl von einem*r Schauspieler*in und einem*r Sänger*in gespielt werden. Dabei beobachten die Sänger*innen die Schauspieler*innen in ihren Rollen und sammeln in weißen Anzügen und mit Klemmbrett ausgestattet ihre Daten, bis sie im zweiten Teil der Oper die Darsteller*innen ersetzen und aus ihren starren Rollen ausbrechen.

Es wurden auch einige musikalische Motive aus dem Soundtrack in das Libretto übernommen, auch die vielen Nahaufnahmen sind bereits im Film zu finden. Durch die Verwendung der Kamera geht allerdings ein Stück weit die ›Liveness‹ des Theaters verloren, da nun das Medium des projizierten Bildes zwischen Darsteller*innen und Publikum steht. Zwar werden Kameras ohnehin schon oft in der Oper eingesetzt, hier ergibt es aber Sinn, da es die Charaktere weiter vom Publikum verfremdet und in ihre Rollen zwingt.

Religion ist ein wichtiges Thema, das sich auch in der Operninszenierung wiederfindet. Der vom Engel (Angiolino) angekündigte Gast beispielsweise wird auf der Bühne wie im Film

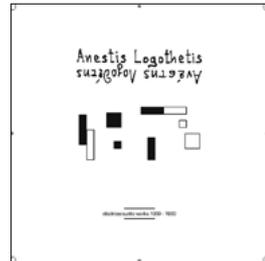
als Gott dargestellt. Zwar fehlen die Nahaufnahmen seines Schrittes, aber die Esszimmerzene, in der der Gast im Zentrum sitzt und die Familie neben ihm, erinnert stark an die Gemälde des Letzten Abendmahls von Jesus. Auch der Status von Emilia als Heiliger, die am Ende des Stückes als einzige in den Himmel emporsteigt und wie Paolo mit nackten Füßen in die Wüste geht, sind religiöse Bilder. Interessant dabei ist, dass die Charaktere ihre sexuelle Befreiung scheinbar durch Gott erreichen, wo doch vor allem die katholische Kirche berühmt ist für ihre sexuelle Unterdrückung.

Am meisten stört jedoch der männliche Blick, der wie in vielen anderen Opern auch hier dominiert. Während sich die Hausdame und die Ehefrau dem Gast teilweise unterwürfig anbieten, wird die Tochter vom Gast nahezu überfallen. Der Ehemann und der Sohn hingegen gehen von sich aus auf den Gast zu. Auch die Geschichte der Ehefrau, die einmal fast von ihrem Ehemann vergewaltigt wird und einmal von einem Fremden tatsächlich vergewaltigt wird, ist eine, die man in vielen Opern wiederfindet. Als Figur an sich ist sie wenig abgerundet. Ebenso wirkt die Tochter durch ihre Katatonie wie ein Beispielfall aus einem veralteten Psychologielehrbuch.

Zur selben Zeit wie die Studentenbewegung von '68 und ein Jahr vor den Stonewall Riots veröffentlicht, sind sowohl der Film als auch der Roman von Pasolini durch und durch ein Produkt ihrer Zeit. Diese erstarrten Geschlechterrollen werden heutzutage aber immer noch gerne in der Oper und anderen Medien benutzt. Obwohl Dead Centre die Geschichte zeitlich nicht fest verortet, suggerieren sowohl die Mode als auch das Bühnenbild die Zeit der 60er Jahre. Dabei sind die Kritik am konstanten Sammeln von Daten und an der Konsumkultur heute sogar noch relevanter als damals. Das Zusammenspiel von Religion und sexueller Befreiung aber wirkte eher wie ein Oxymoron. Fragwürdig ist außerdem, inwieweit man heutzutage noch eine fast ausschließlich von Männern geprägte Geschichte auf die Bühne bringen will.

Tabea Menkens

V I N Y L



Anestis Logothetis
Electroacoustic works
 1960–1980
 VOD

Vinyl-on-Demand führt mit Nummer 176 ins Labyrinth des Anestis Logothetis. Logothetis ist griechischer Abstammung, die Familie flüchtet 1934 vor anti-griechischen Repressalien von Burgas nach Thessaloniki, wo er 1941 am Deutsch-Humanistischen Gymnasium sein Abitur ablegt und sogleich von den deutschen Besatzern zum Dolmetscher zwangsverpflichtet wird. Ein politisches Herrenmenschen-Trauma, dessen Gespenster ihn auch zu seiner ersten *Musique concrète* anregen, zu *Fantasmata* (Platte 3), einer klanglichen Assoziation zu Unruhen im Kongo: schreiende Stimmen aus Kongotänzen werden verfremdet, in Knalle aus Geräuschen, die beim Zerreißen von Papier entstehen eingehüllt, in spiraleförmige Metallklänge überführt und in einen mediativen Schlusspart überführt. *Fantasmata* wird 1959/60 im »Elektronenstudio« ELAK der Wiener Musikakademie realisiert, unveröffentlichte Proben wie *Knalle + Sinustöne*, *Farbiges Rauschen* oder *Schreie* finden sich auf Platte 5 der vorliegenden Box, *Tonbandmanipulationen* auf Platte 1.

1942 emigriert Logothetis nach Wien, studiert erst Bauwesen, dann Musik und darstellende Kunst und widmet sich ab 1951 seinen eigenen musikalischen Vorstellungen. Allerdings

ist die kulturelle Situation im Nachkriegsösterreich schwierig wie etwa die Aufregung um die beiden Literarischen Cabarets der Wiener Gruppe 1958 und 1959, zu der Logothetis Kontakt hatte. Im Perinetkeller trug er 1962 dann musikalisch zur Wiener Aktion *die blutorgel* und laut Polizeibericht 1963 eine »sonderbare primitive Musik« zum *fest des psycho-physischen naturalismus* bei.

Logothetis bleibt zeitlebens seiner griechischen Gedankenwelt verbunden, doch die musikalischen Vorstellungen kommen auch von außen, aus dem seit 1946 aktiven Darmstädter Kreis der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik und den jährlichen Kranichsteiner Musikwochen. Hier tritt die Zweite Wiener Schule ihrem seriellen, postseriellen, aleatorischen, momenthaften und zuletzt auch graphischen Erbe gegenüber. Nach ersten diskursiven Erkundungen des Jahres 1951 ergeht im Sommer 1952 dann endlich der Ruf Herbert Eimerts an die versammelte Zuhörer*innenschaft: Die neuen technischen Mittel wie Ring- und Rauschmodulator, Schwebungssummer, Impulsgenerator, Hoch- und Tiefpassfilter sowie die alte Heeres-Telefunken-Zentralgestalt der Zeitachsenmanipulation namens Magnetophon erschließen nun eine Klangwelt von ungeahntem Reichtum, die Tonmaterie in ihrer wahren Grenzenlosigkeit. Und die Losung heißt jetzt einfach: »Anfangen!« mit der Gründung des Studios für Elektronische Musik des NWDR in Köln. Toningenieur im Studio wird Gottfried Michael Koenig, der mit Karlheinz Stockhausen an seinem *Gesang der Jünglinge* arbeitete und 1957 auch den in Wien ansässigen György Ligeti bei der Realisation seiner *Glissandi* oder 1958 bei *Artikulation* unterstützte. Letzteres Werk übersetzt Rainer Wehinger 1970 in eine Hörpartitur, die dank seiner differenzierten graphischen und farblichen Ausarbeitung allein beim Lesen Klangvorstellungen wecken kann. Auch Stockhausens Studienpartitur zu *Studie II* von 1954 ist zum hörenden Mitlesen bestens geeignet, immerhin steht ihr ein 6,5 Sek.-Ausschnitt in *Visible Speech* voran. Und sie stellt dem Toningenieur alle für eine

klangliche Realisierung nötigen Daten zur Verfügung, aus einfachen monomorphen Tönen polymorphe Tongemische zu formen und zuletzt auf einem ausgezeichneten monopolymorphen Klangspeicher, dem Tonband abzuspeichern, der sich im *Williams Mix* von John Cage dann 8-spurig zu einer künftigen Magnettrillion aufspreizt. Im Grunde genommen ist *Polymorphie* für Logothetis multi-dimensionales Musiktheater aus Wort, Stimme, Bildgraphik, Ton und Band.

1955 kommt Logothetis erstmals und bis 1965 noch viele Male nach Darmstadt und realisiert 1957 mit Koenig in Köln sein LP-langes Werk *Vampire*, das auch erstmals (Platte 4) veröffentlicht wird. Dank hier an seine Tochter Julia Logothetis, die mir Werk und Aufenthalt bestätigte, manchen nützlichen Hinweis gab und im beiliegenden Booklet liebevolle Einblicke in die väterliche Hörerziehung gewährt. Man kann den Zeitrahmen seines Elektroakustischen Werks daher präzisieren: das Werkverzeichnis weist *Fantasmata* als erstes EA-Werk aus, das er wie auch schon *Klaviertang* und *Elektronik* (Platte 1) in Köln beginnt und dann im zunehmend professionellen ELAK in Wien abschließt. In den späten 1950ern entwickelt er auch seine ersten graphischen Notationsstudien. Die Graphen und Flächen, die Logothetis im Winter 1980/81 am Elektronstudion EMS in Stockholm mit dem Computer klanglich realisiert und denen man auf den Covern der LPs nachforschen kann, werden zuerst diagrammatisch aufgezeichnet, die Werte in Listen eingetragen und dem Computer eingegeben und IMPAC ermöglicht dann die Echtzeitmanipulation verschiedener Parameter mit Tastatur und Joystick. Zu hören sind ein *Spatzenmono*, *Echtzeitcomputermusik*, *Schüssel* und eine kürzere *Studie* (Platte 2 und 3). Sie befinden sich quasi im operativen »Aggregatzustand« des Programmspeichers.

Seine eigentliche graphische Methode grenzt sich hingegen bewusst von der Earle Browns ab, die dieser erstmals im *December 1952* entwickelt. Brown verteilte Balken und Striche verschiedener Länge und Stärke lose

auf einem Blatt Papier und lässt die Spieler doch nur ihr je eigenes Repertoire abspielen, die Partitur dient so »höchstens als Improvisationsstimulans«. Logothetis hingegen bleibt Bauherr, er schafft wie Dädalus listige Labyrinth auf Papier, die ihm die wahren »Aggregatzustände der Musik« bedeuten und auch als Projektionen für sein Musiktheater dienen, das Tonband in allen Manipulationsgraden als Zuspil präferiert.

Das Band, das mäandernd durch das Labyrinth leitet, haben wir hier in 5-LP-Länge in der Hand und ist schon mit einem einfachen b-a-Seitenwechsel auf Platte 3 bestens geeignet uns in die Irre zu führen. Hörend lernen wir hier wahrhaft »labyrinthieren« (Jacques Attali).

Florian Schreiner

F E S T I V A L

Spor Festival

10.–14. Mai 2023, Aarhus

Das Verhältnis zwischen dem Lokalen und dem Internationalen und die Rolle der Künste als Spiegel der modernen Gesellschaft: Das scheint gerade für die dänische Musikszene relevant. Und dementsprechend wurde das auch auf dem diesjährigem Spor-Festival in Aarhus verhandelt.

Die zwei Eröffnungsaufführungen des Festivals erweisen sich dann aber als sehr gegensätzlich: Matilde Böchers Solo-Oper, *LOL (Laughing Out Lonely)* und *Det Yderste Hav* (Das äußerste Meer), einer Aufführung eines grönländischen Chors unter der Leitung der Kunstpersona Excelsior aka Anja T. Lahrman. In *LOL* wurden die Themen Einsamkeit, Echokammern, Zerbrechlichkeit und Männlichkeit in einer brillanten Performance des Countertenors Morten Groven Frandsen aufgegriffen. Die Countertenor-Stimme mit ihren Assoziationen von geschlechtlicher Ambiguität brachte eine vielschichtige Komplexität in dieses Werk, das sich mit dem Abstieg in die Radikalisierung

von Männern in rechtsextremen Online-Foren beschäftigt. Das Stück verwendete Texte aus Reddit-Beiträgen und enthielt Momente der Selbstverletzung und einem angedeuteten Blackface. Beim Betrachten der Aufführung stellten sich mir einige wichtige Fragen: Wie viel davon sollte auf der Bühne wiedergegeben werden, wenn solche Themen angesprochen werden? Was wird durch die Einführung und Wiederholung dieser Worte und die Inszenierung dieser Taten erreicht? Wird dadurch das Bewusstsein für solche Themen geschärft, werden sie fortgeschrieben? Sollten bei einer solchen Aufführung Informationsblätter über Mental Health und das Erkennen von Radikalisierung zur Verfügung stehen? Wenn die Kunst dazu dient, unserer Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten und einen Raum zu schaffen, in dem man sich fragen kann, wie man an bestimmte Themen herangehen soll, dann ist es von zentraler Wichtigkeit, dass solche schwierigen Themen mit besonderer Sensibilität behandelt werden sollten. Selbst so einfache Dinge wie eine Triggerwarnung, Informationsblätter oder eine anschließende Diskussionsrunde könnten bei der Verarbeitung helfen. Denn nicht jeder reagiert auf solche Inhalte gleich.

Det Yderste Hav hingegen war eine Choraufführung, die sich mit Fragen der Identität und der Beziehung Dänemarks zu Grönland befasste. Es schien wie ein Signal der Kuratorinnen Anne Marquardsen und Anna Berit Asp Christensen zu sein, über diese anhaltende koloniale Beziehung im Rahmen der experimentellen Musik nachzudenken. Die Lieder wurden auf Grönländisch und Dänisch gesungen, und alle Ankündigungen erfolgten ausschließlich auf Dänisch, wodurch das lokale Publikum gegenüber den internationalen Besucher*innen in den Vordergrund gerückt wurde. Auch der Auftritt des dänisch-färöischen Künstlers Goodiepal, der am nächsten Tag stattfand, war ein Moment, in dem die lokale Community die Arbeit von Goodiepal (nochmal) kennenlernen konnte. Mir fehlte eine Vorstellung für das internationale Publikum – ich hatte vorher noch nie

von Goodiepal gehört, erfuhr aber sehr schnell von den dänischen Zuhörer*innen von seiner Bedeutung. Goodiepal & Pals wurde am Ende zu einer partizipatorischen Performance, die einige der Praktiken seiner *Bananaskolen* (Bananenschule) vorstellte, die die ganze Woche über im nahe gelegenen Institut for X stattfand. Es war eine ziemlich spaßige Erfahrung, an einer Aufführung teilzunehmen, ohne Dänisch zu sprechen – obwohl ich finde, dass es immer am besten ist, einfach mitzumachen und sich treiben zu lassen.

Andere Aufführungen griffen diese Idee der Erkundung größerer Themen durch eine lokale Linse auf. *From Harbour to Harbour*, komponiert von der färöischen Komponistin Anna Katrin Egilstrøð, war eine klastrophobische Konversation über Wasser und Mutterschaft aus dem Inneren des Schiffsbauchs, angeführt von Musiker*innen in Insektenkostümen. *Memoriam*, aufgeführt vom Ensemble Scenatet und der Tänzerin Marie Kaae Schmidt, war als futuristischer Catwalk inszeniert und ging um eine Gemeinschaft, die versucht, angesichts von Klimakatastrophen eine neue Welt aufzubauen. Beide Werke befassten sich mit Problemen, mit denen unsere Gesellschaft derzeit konfrontiert ist, obwohl mir nicht klar ist, wie ich die Umsetzung der Themen in den Aufführungen finden sollte. Beide Kunstwerke waren abstrakte Überlegungen zu größeren Themen, aber ich war mir nicht sicher, was die eigentliche Botschaft beider Werke sein sollte. Einfach bewusster zu sein? Etwas dagegen zu tun?

Letztes Jahr präsentierte Spor in Zusammenarbeit mit dem Netzwerk Sounds Now! mehrere Klangkunstwerke im öffentlichen Raum (rezensiert in Heft #134). Ich habe die Klangkunst auf dem diesjährigen Festival vermisst, und das Einzige, was dem nahe kam, war das Bureau for Listening – ein nettes Projekt, das eine kollektive Listening Session (Listening Club) beinhaltete. Die Sounds Now!-Position, die dieses Jahr bei Spor präsentiert wurde, war *Sama: The Divine Listening Room*, ein klanglicher Dialog zwischen den Künstlerinnen Arshia Fatima Haq und Yara Mekawei.

Im Begleittext heißt es, dass Sama ein Akt ist, der eine Verbindung zum Göttlichen herstellt und in Sufi-Dargahs (einem Schrein) üblich ist. Es war eine wunderbare meditative Performance über die Rollen der Frau in islamischen Kulturen – beide Künstlerinnen verwoben Feldaufnahmen mit Elektronik in einem improvisierten Dialog, begleitet von visuellen Elementen von Anum Awan und Amy Alexander, in denen ätherische Bilder und Texte über die Göttlichkeit der Musik neben animierten Bildern von Frauen gezeigt wurden, die Gesten zwischen Protest, Gebet und Gesang ausführten.

Das Symposium, das dem Festival abgeschlossen war, drehte sich um die Frage »Was ist künstlerische Freiheit?« Dies waren eher nicht die Fragen, die mir während des diesjährigen Spor-Festivals durch den Kopf gingen – diese lauteten vielmehr: »Wie kann man Themen von lokaler Bedeutung behandeln und sie gleichzeitig auf einem Festival präsentieren, das auch international ausgerichtet ist?« und »Wie kann man internationale Positionen auf eine Weise präsentieren, die vom lokalen Publikum kontextualisiert und verstanden werden?« Manchmal hatte ich das Gefühl, dass auf beiden Seiten der Gleichung »lokal-international« eine Kontextualisierung fehlte. Es ist gut und wichtig, das Lokale mit dem Internationalen in einen Dialog zu bringen – ist es dann die Aufgabe eines Festivals, dies dann auch dem Publikum zu vermitteln?

Hanna Grzeškiewicz

19.–22.10.2023

DONAU ESCHINGEN MUSIKTAGE

COLLABORATION



WWW.SWR.DE/DONAUESCHINGEN
KARTEN: WWW.LITTLETICKET.SHOP

**SWR»
KULTUR**



GESELLSCHAFT DER
MUSIKFREUNDE
DONAUESCHINGEN



Donaueschingen

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES


Baden-Württemberg



ernst von siemens
musikstiftung

WIEN MODERN 36

BEWEGUNG IM RAUM

31
BIS
2023

Okt
02
DEZ

Rund 60 Ur- und Erstaufführungen

von Peter Ablinger, Mark Andre, Joanna Bailie, Dror Binder, Martin Brandlmayr, Chaya Czernowin, Dirk D'Ase, Werner Dafeldecker, Milica Djordjevic, Elisabeth Flunger, Clemens Gadenstätter / Lisa Spalt, Maria Gstättner, Philip Gutman, Georg Friedrich Haas, Nava Hemyari, Peter Jakober, Michael Jarrell, Florian Kindlinger / Christina Kubisch / Peter Kutin, the klingt collective, Anton Koshelev, Georgia Koumará, Dmitro Kyriliv, Bernhard Lang, Patrik Lechner, Belenish Moreno-Gil / Óscar Escudero, Michael Moser, Isabel Mundry, Sarah Nemtsov, Olga Neuwirth, Nimikri - Alessandro Baticci & Rafał Zalech, Wladimir Pantchev, Julia Purgina, Christof Ressi, Pawel Romanczuk / Maže Instrumenty / Sarah Scherer, Lucas Salaün / Sebastian Brucker, Rebecca Saunders, Christian Schröder, Schüler:innen der Musikschule Wien & Konrad Rennert, Kurt Schwertsik / Kristine Tornquist, Hannes Seidl, Nina Šenk, Golnaz Shariatzadeh, Bekah Simms, Bruno Strobl, Judith Unterpertinger, Bertram Wee, Milana Zarić / Elisabeth Harnik / Richard Barrett, Alex Franz Zehetbauer, Peter Conradin Zumthor

WWW. WIENMODERN. AT

Foto: NASA, 1968; Design: Pentagram Berlin

SUBVENTIONSgeber



Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

FESTIVALSPONSOR



SPONSOR



MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG VON

