

# Charmeoffensive



## Kritik als ...

### *Kommentar*

## Tendenzen in zeitgenössischer Musikkritik

### ... Bewerbungsbrief

In einer sehr langen und ausführlichen Rezension über die MaerzMusik 2023 in der polnischen Zeitschrift *Glissando* (online 3. Juni 2023) lobt die Autorin Monika Żyła das Festival, insbesondere den kuratorischen Ansatz. Sie würdigt die guten und interessanten Ideen der Mitarbeiter\*innen und stellt fest, dass ihnen die Umsetzung sehr gelungen ist. In vagen Worten wird das Festival in Bezug auf die Geschichte der neuen Musik in ein gutes Licht gerückt – Vielfalt gab es bisher nicht! – und die Autorin blickt zuversichtlich in die Zukunft des Festivals. Es werden einige kritische Anmerkungen zu einem Programmpunkt eingefügt, um den Text als *echte Kritik* erscheinen zu lassen, was umgekehrt den Eindruck einer simulierten Kritik bestärkt.

### ... Informationsbroschüre des Herausgebers

Der Hauptteil der Rezension von Stefan Fricke über die im MusikTexte-Verlag erschienene Textanthologie von Sven-Åke Johansson (*Neue Zeitschrift für Musik* 2022) stellt schlicht den schwedischen Künstler vor. Der Inhalt der Textsammlung wird auch vorgestellt, aber eine Analyse, um welche Art von Textsammlung es geht, eine kritische Betrachtung, findet sich nicht. Na gut, es ist eine relativ kurze Rezension und man kann nicht immer die umfassendsten Analysen verlangen. Gleichzeitig gibt es aber viel zu sagen über eine so umfassende, das Leben eines Künstlers abbildende Anthologie. Man vermutet zudem, dass der Autor der Kritik etwas mehr dazu zu sagen hat, weil er immer wieder als Verleger und Redakteur für den MusikTexte-Verlag arbeitet und auch einfach der Herausgeber des Buchs ist.

### ... Booklettext oder sonstiges

Dieser Text lässt sich gut lesen! Der Autor Dietrich Heißenbüttel stellt relevante und interessante Kommentare zu den Werken auf der CD *Touching Universes* des Komponisten Eres Holz vor (*Neue Zeitschrift für Musik*, 4/2022). Als Leser\*in bekommt man hierzu Einblicke in die Werke und ihren Stil, um sich eine gute Vorstellung von der Musik zu machen. Aber auch: Es wird von einer quasi neutralen Distanz aus gesprochen und eben diese Art und Weise, irgendwie alles und nichts zu besprechen, ist sehr generisch – diese Rezension wurde von mir beliebig ausgewählt, und könnte wie vom Zufall oder einer KI generiert werden. Es gibt leider so viele Texte dieser Art! Die Bewertungen fehlen, was ihn auf andere Textformate übertragbar macht. Diese Rezension könnte auch ein Booklettext, eben Eigenwerbung, sein, den die Künstler\*in und nicht eine Redakteur\*in beauftragt hat. ♥

### „ Schwipschwagerpolitik

Jeden Monat kommen viele Album mit neuer Musik heraus. Auch ein Fachmagazin muss eine Auswahl treffen, welche Platten letztendlich rezensiert werden. Die schwedische, vierteljährlich erscheinende Nutida Musik hat im Heft 293 vom Herbst 2023 insgesamt nur drei Rezensionen, von denen zwei Besprechungen von Alben sind. Bei diesem strengen Auswahlprozess hatte man eine Platte mit dem Ensemble GHALMM ausgewählt, in dem der Musiker George Kentros mitspielt, der nicht nur der Herausgeber der Zeitschrift, sondern auch der Partner der Redakteurin Susanne Skog ist. Offenbar hat man diese Veröffentlichung als besonders relevant und wichtig empfunden ... Aber ist das nicht ein Problem, wenn die Redakteur\*in befangen ist? Kein Problem! Man hat nämlich einem Kritiker von außen, dem Engländer Tim Rutherford-Johnson, den Auftrag gegeben. Damit hat man die Schwipschwagerpolitik vermieden. Oder ...? (Ergänzung nach Drucklegung: Im ganz neuen Heft 294 ist es der neuen Platte von Kentros Sohn gelungen, den strengen Auswahlprozess zu durchlaufen und sie wurde rezensiert.)

### „ Fake Review

»Vielen Dank für die schöne Rezension in Field Notes!«, schreibt die Musiker\*in, deren Platte eine von mehreren Tipps in dem zweimonatlichen Infomagazin der Berliner Szene der Neuen Musik Field Notes war. Das Magazin nennt es Tipps, denn es sind keine Rezensionen. Die Tipps nehmen aber trotzdem die Kurzform einer Rezension an, aber ohne bewertenden Inhalt – einfach die üblichen Infos über die Künstler\*innen plus einen Satz mit generischem Kommentar zum Stil. Ziel ist es, einen Traffic auf der Website zu generieren und vielleicht ist eine Fake Review eine gute Methode hierfür.

Das sind einige Tendenzen zum Stand der Kritik der neuen Musik. Was denkt ihr dazu? Bitte kommt in Kleingruppen zusammen, diskutiert und sagt eure Meinung.

Andreas Engström

# Das geht mir auf die Eierstöcke! Gibt es ein geschlechtersensibles Musizieren?

*Kommentar*

## Hormone

Wie nutzen Bläser:innen ihren Beckenboden optimal, um auch bei hormonellen Schwankungen oder nach Geburten ihre ›Stütze‹ gut halten zu können? Welche Auswirkungen haben die verschiedenen Phasen des Menstruationszyklus auf Stimme, Volumen oder Spannung der Stimmlippen? Wie können Intendant:innen, Orchesterchef:innen oder Chorleiter:innen ihre Musiker:innen nachhaltig vor hormonell bedingten Verletzungen schützen, so dass sie ihren Beruf möglichst lange ausüben können? Wie sprechen Musikpädagog:innen mit ihren Schüler:innen über mentale und physische Symptome, die

Im Musikbetrieb herrscht noch weitestgehend Schweigen bis hin zur Tabuisierung, was die körperlichen und psychischen Herausforderungen durch Zyklus, Schwangerschaft, Geburt, Wochenbett und Wechseljahre im Leben von Musiker:innen angeht.

mit der Menstruation und daraus resultierenden Lebensphasen einher gehen können? Welche Kurse können sie besuchen, um mit etwaigen Symptomen besser zurecht zu kommen? Was tragen Kostümbildner:innen dazu bei, dass sich Künstler:innen auch während ›ihrer Tage‹ auf der Bühne wohlfühlen? Wie schließen Studierende, die unter starken Menstruations-symptomen leiden, im vorgesehenen zeitlichen Rahmen ihr Studium ab, obwohl sie sechsmal pro Semester regelbedingt ausfallen – und nur drei Fehlstunden pro Kurs erlaubt sind? Durch welche Strukturen mildert man für freiberufliche Künstler:innen den wirtschaftlichen Druck ab, der durch menstruationsbedingte Fehltage, Schwangerschaft, Geburt, Elternzeit, Menopause und Alter entstehen kann?

Haben Sie in Ihrer Ausbildung oder in Ihrem momentanen Arbeitsumfeld dazu Wissen vermittelt bekommen, sei es als Musiker:in, Pädagog:in, Kulturmanager:in oder in einer anderen künstlerischen Disziplin? Einige Sänger:innen und/oder Künstler:innen, die sich mit Geschlechtsidentitäten auseinandersetzen, haben das vielleicht, der Großteil der Musikschaffenden jedoch vermutlich nicht. Während in anderen Tätigkeitsfeldern der ›zyklusgerechten Arbeitsplatz‹, die ›Menopause at work‹, der ›Periodenurlaub‹ oder ›Respect days‹ diskutiert werden und es bei der Firma Einhorn gar einen

›Head of menstruation‹ gab, herrscht im Musikbetrieb noch weitestgehend Schweigen bis hin zur Tabuisierung, was die körperlichen und psychischen Herausforderungen durch Zyklus, Schwangerschaft, Geburt, Wochenbett und Wechseljahre im Leben von Musiker:innen angeht. Die Zeit ist also überreif dafür, sich auch in der (neuen) Musik damit zu beschäftigen.

Anregungen können hier neben Studien aus der Wirtschaft – u. a. zum zyklusabhängigen Kaufverhalten von Konsument:innen – Forschungen und Erfahrungen aus der Sportwissenschaft geben, wie sich in einem Gespräch am 4. Dezember 2023 in der UdK Berlin und einem Interview im Van-Magazin von Merle Krafeld mit der Sportwissenschaftlerin Prof. Kirsten Legerlotz von der HU Berlin und der Sängerin Norma Widmer gezeigt hat. Denn auch im Sport dominieren mit einem Anteil von über 80 Prozent noch immer cis-männliche Trainerstäbe und Funktionäre – Ähnlichkeiten mit der lebenden oder toten Musikszene sind rein zufällig. Diese Unterrepräsentanz aller anderen Geschlechter hat nicht nur zur Folge, dass Kleiderordnungen wie weiße Tennis-Outfits erst in jüngerer Zeit hinterfragt wurden, sondern auch, dass es noch wenige Studien gibt, wie sich hormonelle Veränderungen auf Leistungsfähigkeit, Emotionen, Körper und Psyche der Athlet:innen auswirken. Handlungsbedarf gibt es hier sowohl im Breiten- als auch Leistungssport, doch z. B. durch Forschungsk Kooperationen von Sportwissenschaft und Sportfachverbänden oder die Initiative Athletinnen D, in der sich Spitzensportler:innen u. a. für Chancengleichheit bezüglich Vermarktung, geschlechtsspezifisches Training und Familienplanung im Leistungssport einsetzen, wurde ein Anfang gemacht. Warum blieb in der Musik und ihrer Laien- und Profiszene bisher selbst eine Diskussion aus?

Angesichts der Tatsachen, dass in Deutschland ungefähr 42,8 Millionen Personen von der Statistik als Frauen (als Männer rund eine Million weniger) gezählt werden, und dass der Anteil der postmenopausalen Menschen an der Bevölkerung die 20%-Marke überschritten hat, werden sich gender-spezifische Fragen und Forschungen hoffentlich bald auch im Musikbetrieb durchsetzen. Lassen Sie uns die diskursiven Prozesse starten – in Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft.

Irene Kletschke





# Die Sprache als moralischer Zeigefinger; oder ist das Vertrauen in den Klang an sich verloren gegangen?

*Kommentar*

## Das geschriebene Wort

Zwei Trends sind mir in letzten – nennen wir sie post-pandemischen – Zeiten auf Festivals für zeitgenössische Musik aufgefallen. Erstens: Drone, also langanhaltende Töne, ob elektronisch oder akustisch; eine Minimalisierung von Klangmaterial, die neue Formen des Zuhörens voraussetzt und die scheinbar eine Negierung jeglichen Konkreten untermauert. Zweitens, und darum soll es hier gehen: das vermeintliche Gegenteil, nämlich das geschriebene Wort.

Oft saß ich im Konzert gegenüber großen Leinwänden, auf denen ich mit expliziten Worten, Handlungsaufforderungen, witzigen Kommentaren, kritischen Gedanken, politischen Statements oder akademisch-angehauchten Fußnoten direkt angesprochen wurde. Drei Beispiele der letzten Monate zur Veranschaulichung:

Der Komponist Rafał Ryterski etwa erhob im Stück *Birdsongs* (2023), gespielt vom polnischen Spółdzielnia Muzyczna Contemporary Ensemble bei den diesjährigen Darmstädter Ferienkursen den moralischen Zeigefinger, indem er im untertitelten Video die bedrohlichen Folgen des Klimawandels detailreich aufzeigte.

Beim Ensemble Modern und dessen Auseinandersetzung mit dem eigenen 40-jährigen Archiv wendete sich die Komponistin Anda Kryeziu in ihrer Klanginstallation *TILDE [-]* (2023) durch an Wände und im Raum verteilte Bildschirme projizierte Handlungsanweisungen an das Publikum, etwa wie es sich im Raum bewegen und worauf es achten soll – und kommentierte dabei ihren eigenen Kompositionsprozess, Gedanken und Bedenken im Zusammenhang mit der herausfordernderen und umfangreichen Archivarbeit.

Beim jüngsten Festival MINU in Kopenhagen projizierten im Stück *Composite* (2023) Komponist Dylan Richards und Perkussionist Lorenzo Colombo – gespickt mit ad hoc geschriebenen witzig-kritischen Kommentaren – sogar gleich einen ganzen Projektantrag des Konzerts beim dänischen staatlichen Kunstfonds auf die Bildfläche.

Neu ist diese Wort-auf-Video-Tendenz und ironisch-kommentierende Brechung nicht, sondern steht in langer Tradition von Jennifer Walshe, Johannes Kreidler, Simon Steen-Andersen, Trond Reinholdtsen, Stefan Prins und Ensembles wie Nadar etc., die multimediale Kunstformen seit Dekaden weiterentwickeln. Ob Kreidlers Konzept *Musik mit Musik*, welches das Ende der Fortentwicklung von Klangmaterialien ausruft und nachdem sich nur noch mit bereits vorhandenem Material komponieren lässt, oder Jennifer



Walshes *New Discipline*, das ein Neudenken des Kompositions-, Performance- und somit Musikbegriffs einfordert: Das musikalische Denken wird schon lange (zurecht!) ausgedehnt.

Dennoch meine ich gerade eine Zuspitzung bei jüngeren Komponist:innen zu beobachten, die das geschriebene Wort eben nicht mehr als musikalisches Material verwenden, sondern als Zusatz, als Über-Explizität, gerade als wäre das Vertrauen in den Klang an sich verloren gegangen. Oder ist es vielmehr ein Vertrauensverlust gegenüber dem Publikum und die Sorge zu viel Interpretationsspielraum zuzulassen und sich dadurch angreifbar zu machen? Ist es ein Versuch die zeitgenössische Musik politischer zu gestalten? Vielleicht

Bei jüngeren Komponist:innen ist das geschriebene Wort eben nicht mehr als musikalisches Material verwendet, sondern als Zusatz, als Über-Explizität, gerade als wäre das Vertrauen in den Klang an sich verloren gegangen.

der Spiegel einer individualisierten Popkultur und social-media-induzierten egozentrischen ›Sender-Perspektive‹, bei der die eigenen Gedanken wichtiger als die Agency des Publikums sind? Oder ein Zeichen der Zeit, dass vielerorts Musikhochschulen Komponist\*innen hervorbringen, die in ihrem Studium multimedial ausgebildet werden? Es scheint, als wäre die explizitere verbale Artikulation ein Schutzraum gegenüber der Ambivalenz musikalischer Deutung.

Hier kommt der Schlenker zurück zum Drone, dem sich ausbreitenden einzelnen Ton als vermeintlich entgegengesetzter Tendenz. Dabei beherbergt beides doch Gemeinsamkeiten, nämlich einen Rückzugsort – entweder in der Abstraktion eines einzelnen Tons oder in der Explizität verbaler Artikulation, um den Herausforderungen musikalischer Form zu entgehen.

Katja Heldt

# Genug Zeit gefüllt ...

*Kommentar*

## Drones

Es ist klar, dass es so etwas wie Zeitgeist gibt: Themen, an denen sich Künstler\*innen abarbeiten, Formate, die im Trend liegen, Kurationen, die dieses oder jenes wollen. Und es ist klar, dass es diese in verschiedenen Qualitäten gibt. Erst war etwas in der Luft, dann haben sich einzelne Personen oder Institutionen damit gezeigt und es macht die Runde, viele beschäftigen sich damit und kreieren eigene Positionen dazu, irgendwann wird es aber der Standard – und dann irgendwann arbiträr. Und an dieser Position steht gerade, das möchte ich behaupten, die Arbeit mit Drones, d.h. klanglich langanhaltenden Flächen, die sich mehr oder weniger minimal oder minimalistisch entwickeln.

Es gibt kein einigermaßen aufgewecktes Musik- und auch Kunstfestival mehr, das nicht zu großen Teilen des Programms Künstler\*innen auftreten lässt, die meist mit elektronischen Mitteln ein Set von 30 bis 300 Minuten mit Klangmasse füllen, manchmal mit akustischen Bordun-Instrumenten wie der Orgel oder (Sack-)Pfeifeninstrumenten, aber meist mit Instrumenten wie der Gitarre, dem Gong oder der Arbeit mit Mikrofonierung, die mittels der Elektronik den Impuls zur Fläche geben. Es ist klar, mit den Drones will man weg von einer Materialästhetik hin zu einer Materialitätenästhetik. Weg von der komplexen Komposition mit verschiedensten Elementen, hin zum Eintauchen in eine Klangwelt, die sich ausdifferenziert. Weg vom reproduzierbaren Werk, hin zum Moment der Entstehung, das Teilen der Musik im Raum mit all den anwesenden Menschen. Die Bedeutung des Raums, das Entfalten von Zeitlichkeit. Das Sich-Berühren-Lassen, die Immersion des Klangs, die nicht mehr die Klangquelle lokalisierbar macht, sondern viel eher in den Körper eindringt. Die Lautstärke. Runter vom Stuhl, aus die Schuhe und ab auf Sitzkissen oder Matratze. Weg vom großbürgerlichen Ritual des Konzerts eben, etwas näher ran an die Publikumsstrategien avantgardistischer elektronischer Musikfestivals. Weg von der Objektivität, hin zur privaten, persönlichen Auseinandersetzung mit Musik. Einem anderen Reden über Musik, auch miteinander, in eben diesem Raum. Vielleicht sogar Rein und Raus-Gehen und mal ein Häppchen Essen dazwischen?

Ich schätze all diese Vorzüge gegenüber einem klassischen Konzert. Ich selbst arbeite an räumlichen Formaten. Aber: Was macht den Unterschied? Unabhängig davon, dass sich, wenn es lediglich halbgut gemacht ist, die Anfangspräsentation der Klangelemente in endlose Wiederholung zerdehnt und man sich heftig nach einer Abwechslung sehnt, laden Festivals doch meist eben zu Konzerten ein, in denen man schließlich auf dem Stuhl einschläft, da nun schon die dritte Künstler\*in mit einem 40-minütigen Drone auftritt. Dann doch besser die Matratze. Denn die Kapazität, tief in den Klang einzutauchen, ist auch irgendwann erschöpft. Man kommt nicht





umhin dann zu denken, dass es künstlerisch recht einfach erscheint, mit einem klar umrissenen Klangmaterial eine Stunde zu füllen – und Musiker\*innen bzw. insbesondere Komponist\*innen werden ja oft nach Länge bezahlt! Virtuosität ist auch nicht gefragt – auch wenn sie in den eher spannenden Fällen natürlich möglich ist. Meist kann man dem elektronischen Instrumentarium und den werkenden Händen ja auch nicht das Handwerk

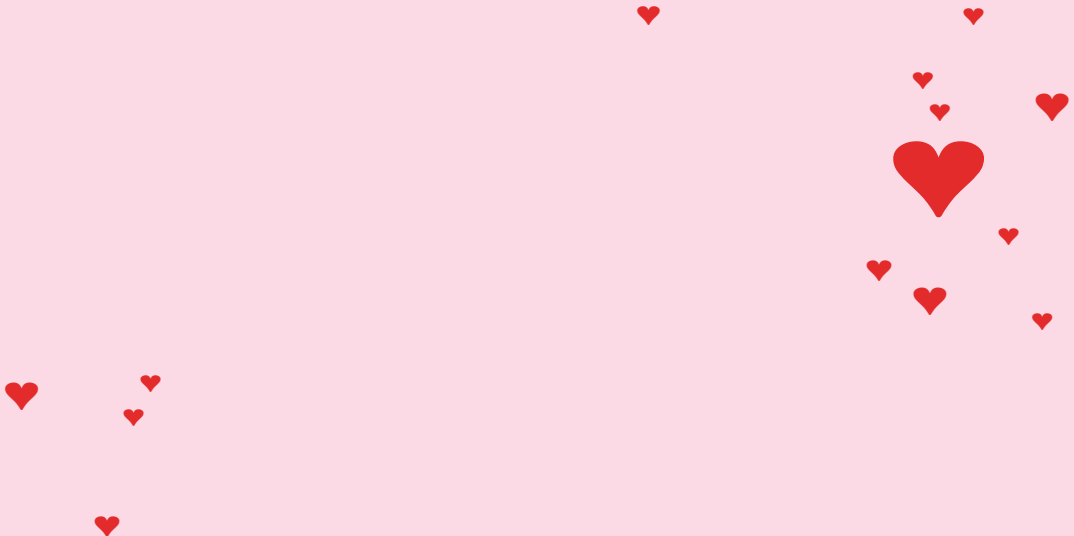
Ich bin Kunst, denn ich habe mit normaler,  
sich entwickelnder Musik wenig zu tun.



ansehen – die Künstler\*innen scheinen sich zu verstecken, dahinter. Und das alles generiert eine Idee von Abstraktheit und wenn man es böse meinen will Kunsthaftigkeit, die auf jeden Fall sagt: Ich bin Kunst, denn ich habe mit normaler, sich entwickelnder Musik wenig zu tun. Also: Der Kunstcharakter ist behauptet, viel zu einfach, denk ich.

Denn grandios wird es doch dann, wenn man sich zum Beispiel künstlerisch ambivalent und darin virtuos verhält. Diese Ambivalenz gab es vor einigen Jahren mit den Drones, aber jetzt als in den Kunst- und Musikbetrieb aufgesogenes Standardmittel um Raum und Zeit zu füllen, sollten sich Veranstalter\*innen und Künstler\*innen noch einmal fragen, was genau sie davon wollen. Die Frage ans Format ist in Vergessenheit geraten. Der Betrieb weiß eben, wie es läuft. Dabei kommt es auf die feinen Unterschiede an, und nicht Verwertbarkeit. Also entweder neuer Fokus oder eben was Neues! Was wäre das? Ich denke, es ist, unabhängig davon, dass noch nicht alle Fragen an den Raum gestellt worden sind (und das ganz praktisch auch nie so gewesen sein wird), das musikalische Metrum.

Bastian Zimmermann



# ♥ Konzeptmusik ohne Musik – wollen wir das?

*Phänomen*

## Konzeptmusik

15 Jahre Konzeptmusik? Der spätestens 2008 vom Kunstphilosophen Harry Lehmann geprägte Begriff erfreut sich seitdem einer wachsenden Beliebtheit unter der jüngeren Komponist\*innengeneration, obwohl sich freilich die wenigsten von ihnen unter einem solchen Etikett (genauso wie vermutlich unter irgendwelche andere auch) gerne zusammenbringen lassen würden.

In der Konzeptmusik verschiebt sich der Fokus bei Ausführenden und Zuhörenden von der Klang- auf die Kontextebene. Laut Harry Lehmann in seinem Buch *Die digitale Revolution in der Musik. Eine Musikphilosophie* von 2012 enthält ein Stück Konzeptmusik mehr als ›nur‹ Klänge – und zwar gedankliche Konstrukte, die auf jeden Fall mit dem jeweiligen Stück, nicht aber unbedingt mit dessen klanglicher Substanz etwas Gemeinsames haben müssen. Eine neue Art von Programmmusik, die im Extremfall ohne Musik, nicht aber ohne Programm auskommen kann.

Im Rahmen einer solchen Begriffsbestimmung ist der mögliche Ausfall des Zuhörenden in gewisser Weise vorprogrammiert und stellt damit eine denkbar radikale Abkehr vom Leitsatz der vorherigen Komponist\*innen-generation dar, dem beinahe sprichwörtlich gewordenen spektralen Spruch Griseys, wonach der Landschaft (*territoire*) unbedingt der Vorzug vor der Landkarte (*carte*) zu geben sei. In unserer konzeptuellen Gegenwart ist das Konzept der wesentliche Teil des Kunstwerks, nicht aber der Klang. (Dass keine selbsternannte Künstler\*in – aus welcher ästhetischen Richtung auch immer – bisher auf die immer noch als genauso selbstverständlich wie auch prestigeträchtig betrachtete Kategorie des ›Kunstwerks‹ zu verzichten bereit ist, wäre einmal auch einer ästhetischen Debatte wert.)

Eine Musik, in der die Klangebene nicht mehr als wesentlich erachtet wird, wäre mindestens eine Neuorientierung schuld, es sei denn, wir wollen diese Kunstwerke einmal anders nennen: Performances? Installationen? (Politische) Aktionen? Natürlich wäre auch da auf jeden Fall etwas zu hören, seien es auch nur die geschrienen Parolen der Aktivist\*innen oder aber die dadurch in Kauf genommenen Sirenen der Polizei. Ob im Namen des zeitnahen politisch gefärbten Aktivismus, den unsere arg gebeutelten Tage offenbar unentbehrlich machen, der Klang bei einem Stück Musik als zweit-rangig erklärt werden darf, möge dahingestellt bleiben.

Dass politische Musik auch anders klingen kann, beweist jedenfalls unter anderem das Schaffen des »größten lebenden Komponisten« (*Classic Voice*, Januar 2017) Georg Friedrich Haas spätestens seit *Wer, wenn ich schrie, hörte mich...* (1999). Aufschlussreich in dieser Hinsicht ist die anlässlich der Uraufführung von *I can't breathe* (2014, als Reaktion auf die Ermordung Eric Garners durch die New Yorker Polizei komponiert) entbrannte Diskussion zwischen Haas und Vertretern der US-amerikanischen *Black-Lives-Matter*-



1 Max Erwin,  
 »Here comes newer  
 despair: an aesthetic  
 primer for the new  
 conceptualism of  
 Johannes Kreidler«,  
 in: *Tempo 70* (2016),  
 Nr. 278, S. 10. Zitiert  
 aus George E. Lewis:  
 »I can't breathe:  
 Ein virtueller  
 Dialog«, in: Ulrich  
 Tadday (Hg.): *Georg  
 Friedrich Haas*,  
 edition text + kritik  
 2023

geprägten Konzeptmusik, die behaupteten<sup>1</sup>, Haas bleibe trotz all seiner Anstrengungen ein Angehöriger der »weißen Neue-Musik-Leute« und sein Stück sei bloß als »westlicher Kunstmusik-Snuff« zu verstehen.

Ein Fall von Generationskonflikt? Gut möglich, aber einer, der uns wie kein anderer die aktuelle, nur zum Teil generationsbedingte Auseinandersetzung vor Augen führt. Einerseits aufrichtig engagierte Musikaktivist\*innen, die mit vollem Recht die Welt retten wollen, bevor es zu spät wird; auf der anderen Seite ein Künstler, für den bei aller Widerspiegelung historischer Realität der Klang in einem Musikstück doch immer an erster Stelle bleiben sollte.

Pierluca Lanzilotta

# Harmlos ist nicht harmlos. Klaus Lang und die konservative Revolution

*Phänomen*

## Klaus Lang

Die Musik von Klaus Lang erlebt in den letzten Jahren eine begeisterte Aufnahme in den Zirkeln der zeitgenössischen Musik. An diesem warmen Empfang ist ein Charakter seiner Werke sicher nicht unschuldig, den ich als ›harmlos‹ beschreiben würde: Langs Stücke klingen nicht aggressiv, muten einem nichts zu, überanstrengen uns nicht, aber sie wenden sich auch nicht hermetisch ab. Die minimalistischen Bewegungen liegender Akkorde laden vielmehr zu verträumter Kontemplation ein. Ihre unaufdringliche Andacht stillt jenen »ontologischen Durst« (*Sakrale Sehnsüchte*, Peter N. Wilson, 1995), den schon Jakob Ullmanns Reduktionen zu bedienen wussten, ohne explizit religiöse Botschaften zu verkündigen. In jüngeren Werken wie *Tönendes Licht* nimmt Langs diskretes Spiel mit nicht-temperierten Stimmungen die Gestalt von ins Unendliche verzögerten Vorhaltsakkorden über Orgelpunkten an. Ähnlich wie bei Georg Friedrich Haas kann die Musik Langs deshalb dur-moll-tonal gehört werden, ohne im eigentlichen Sinne kadenzharmonisch verfasst zu sein. Diese nur scheinbare Rückkehr zur vertrauten Harmonik verleiht der Musik eine Harmlosigkeit, welche den neo-romantischen Werke der Postmoderne abging. Umgekehrt hat jenes Unvertraute, das Lang zart in die Texturen einarbeitet, nicht die Wirkung einer Verfremdung: Es darf, aber muss nicht vernommen werden.

Diese musikalische Harmlosigkeit deutet Lang in seinem Essay zum Festivalkatalog von Wien Modern 2022 selbst als eine Rückkehr zum Handwerk. Die künstlerische Moderne sei heute dogmatisch auf Kritik, Dekonstruktion und Ikonoklasmus fixiert. Diese Obsession des Negativen vereinzele die künstlerische Produktion, zersetze die geteilten Normen gelungener Gestaltung und entlasse die Kunst in ein Feld von Willkür und Dilettantismus, auf dem sich Kurator\*innen und Künstler\*innen nur mehr autoritär durchsetzen. Die Kunst füge sich so der zersetzenden Dynamik des Kapitalismus, welche Lang mit der Trias »Gier, Hass und Verblendung« kennzeichnet. In Wahrheit gehe die moderne Kunst mit ihr konform und treibe die Orientierungslosigkeit noch weiter voran. Die mediale Reizüberflutung, der Konsumismus und das Profitdenken, der Verlust von verbindlichen Sinnzusammenhängen und geteilten Werten, von Ordnung und Maß würden in den künstlerischen Verirrungen des Nachkonzeptualismus bloß verlängert. Die Metapher für diese allgemeine Zersetzungstendenz ist bemerkenswert: »Wir verlieren unser Zentrum«, schreibt Lang. Einem belesenen Menschen wie ihm wird die Anspielung nicht bloß unterlaufen sein: Die Diagnose der modernen Dekadenz deckt sich mit jenem berüchtigten »Verlust der Mitte«, den schon der faschistische Kunsthistoriker Hans Sedlmayr 1948 in dem

gleichnamigen Buch seiner Zeit unterstellte. Diesem modernen Zerfall setzt Lang die Trias des Handwerks entgegen, die Einheit von »Wahrheit, Güte und Schönheit«. Langs Gewährsmänner sind John Ruskin und William Morris, die Präraffaeliten und die Arts-and-Craft-Bewegung, welche sich schon im 19. Jahrhundert auf die gotische Handwerkstradition zurückbesannen. Handwerk heißt hier: Einheit von Kunst und Leben in den Bindungen der Tradition; sinnerfülltes Gestalten nach den geltenden Regeln einer im Glauben geeinten Gemeinde; künstlerische Nachahmung der natürlichen Schönheit der Schöpfung.

»In unserer Zeit, die geprägt ist von einer totalen Orientierungslosigkeit, einer fundamentalen Skepsis und einer alles entwertenden Relativität, in der alle Ordnungen weggespült wurden und selbst elementarste biologische Realitäten wie maskulin und feminin in Frage gestellt sind, kann es eine Aufgabe von Kunst sein, ein komplementäres Gegengewicht zur Lage in der Welt und zur vorherrschenden Weltsicht anzubieten. [...] Die Forderung nach Schönheit und Klarheit, nach Ordnung und Form ist ein geradezu revolutionäres Gegengewicht zur heute gängigen Kunstauffassung der individuellen Beliebigkeit und absoluten Subjektivität.« (Ebd. S.59) Die Gegenwart sei ohne

Langs Selbstdeutung bringt sie jedenfalls  
in die Nähe jener faschistischen Bewegungen, die  
unsere Zeit prägen.

Orientierung, aber dennoch von *einer* Weltsicht dominiert; in ihr herrschten absolute Skepsis und zugleich »gängige Ideologien« (Ebd.); in ihr drehe sich alles ums Subjekt und gerade deshalb seien Freiheit und Menschenwürde bedroht. Unverschleiert predigt Lang den Widersinn jener konservativen Revolution, die schon der Faschismus versprach, und verharmlost sie im selben Atemzug zur »komplementären Gegenkraft«. Die Geschichte lehrt, worauf solche widersprüchlichen Rufe nach einem *retour à l'ordre* zielen: Sie versprechen das Glück der freiwilligen Unterwerfung. Langs harmlose Musik befriedigt solche Unterwerfungslust. Ob sie nicht auch anderes kann, will ich nicht ausschließen. Langs Selbstdeutung bringt sie jedenfalls in die Nähe jener faschistischen Bewegungen, die unsere Zeit prägen. In solchen Zeiten ist auch das Harmlose nicht harmlos.

Christoph Haffter

# Jennifers Witz: Ein Kontext für »The New Discipline«

*Kommentar*

## The New Discipline

Jennifer Walshes »The New Discipline« wurde erstmals im Januar 2016 im Katalog des Borealis-Festivals veröffentlicht. Es liest sich wie eine Mischung aus Manifest und dem Versuch einer Kategorisierung, indem es Behauptungen über und Forderungen an eine künstlerische Praxis zum Ausdruck bringt, die »eine Arbeitsweise« sowohl beschreiben als auch ankündigen. Der Text hat viel Aufmerksamkeit erregt, wurde in fünf Sprachen übersetzt, fand anschließend weite Verbreitung und war Gegenstand zahlreicher Diskussionen, an denen sich die Komponistin oft selbst beteiligte. Ich denke, dass es nicht zu hoch gegriffen ist, wenn ich diesen Text als einen der bekanntesten und möglicherweise wichtigsten Texte über Neue Musik in diesem Jahrhundert bezeichne. Dennoch ist bisher keine Rezension von The New Discipline veröffentlicht worden, und aus dieser Lücke entspringen die folgenden Gedanken.

Walshe beschließt The New Discipline mit der Feststellung, »dass es für uns nicht zu spät ist, Körper zu haben«. Ich frage mich, wer vergessen haben könnte, dass »wir« Körper haben? Ich kann mir nur schwer vorstellen, dass jemand, der eine Aufführung der »klassischsten« der klassischen Neuen Musik – etwa Ferneyhoughs *Time and Motion Study II* oder Lachenmanns *Pression* – erlebt hat, übersehen konnte, welche zentrale Rolle der Körper der Ausführenden in diesen Stücken einnimmt, und sie als »bloßen«, abstrakten Klang gehört hat. Ich bin mir nicht sicher, ob ich dieses »wir« bin.

Walshe nennt neun Komponisten, die den Weg von The New Discipline eingeschlagen haben. Diese Liste scheint weder den Anspruch auf Vollständigkeit noch auf Ausschließlichkeit zu erheben, aber ich frage mich, ob ein Interesse an den im letzten Absatz aufgeführten Dingen nicht zu stilistischen Ähnlichkeiten einlädt. Die expliziten Einsprengsel des Alltäglichen in den Werken dieser Komponisten sind oft ironisch oder humorvoll gemeint; vielleicht wäre die Betonung des Alltäglichen und der Popkultur ohne diese beiden Elemente aber auch sehr schwierig, wenn nicht gar unmöglich.

Der Ausdruck »The New Discipline« wurde erstmals 2013 von dem Musikwissenschaftler Nicholas Cook verwendet; er beschrieb damit die Verlagerung der Verantwortung für die Bedeutungsproduktion vom Komponisten auf den Interpreten. Walshe nimmt hierauf nicht ausdrücklich Bezug, diese identische Formulierung scheint aber ein unwahrscheinlicher Zufall zu sein. Das Adjektiv »neu« ist in diesem Zusammenhang natürlich nicht frei von Assoziationen: Es bringt The New Discipline in einen Dialog mit ähnlich benannten Klassifizierungen wie »New Complexity« oder »New Simplicity«, die alle unter den problematischen Oberbegriff »Neue Musik« fallen.

Deshalb ist mir nicht wirklich klar, worum es bei The New Discipline geht. Einerseits wird *gesagt*, dass es ganz grundlegend um Körper an sich geht, aber andererseits scheinen diese Körper alltägliche, nicht-Neue-Musik-artige Dinge tun zu müssen, um hier als relevant in Betracht zu kommen. So als ob ich, wenn ich aufgefordert werde, mich daran zu erinnern, dass ich

Ich frage mich, wer vergessen haben könnte,  
dass »wir« Körper haben?

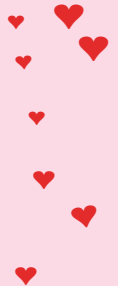
einen Körper habe, ich mich überraschenderweise an eine sehr spezifische Art von Körper erinnern soll. Aber vielleicht *soll* ich ja gerade so denken. Und vielleicht kommt gerade auf diesem Wege die Form des Manifests *zur Aufführung* – während es sich eigentlich um ein Stück von Jennifer Walshe handelt.

Momente von Performance, Fiktionalisierung und Ironie sind in Walshes Werk allgegenwärtig. *Aisteach* (2015-) zum Beispiel ist eine fiktive Geschichte der musikalischen und künstlerischen Avantgarde in Irland. Diese sieht hinreichend glaubwürdig aus und klingt auch so, doch zugleich verrät uns Walshe ihr Geheimnis und macht deutlich, dass es sich um eine Performance von Geschichte handelt. The New Discipline erschien nur ein Jahr später. Es ist also durchaus denkbar, dass dieses Interesse an der Performance – sogar in einem *performativen* Sinn à la Nicholas Cook – beim Schreiben dieses fiktiven Manifests weitergeführt wurde, lediglich mit dem entscheidenden Unterschied, dass es einen Schritt weiter geht und seinen fiktionalen Charakter nicht explizit macht. Tatsächlich wird der Aspekt der Performance in The New Discipline verdächtigerweise überhaupt nicht erwähnt, obwohl er in den Arbeiten aller genannten Komponisten präsent ist (und vielleicht, wie bereits gesagt, wesentlich ist für die Injektionen des Alltäglichen). Ich frage mich auch, ob der defensive Ton, der im Vorwort zu The New Discipline auf Walshes Website angeschlagen wird, vielleicht auf dieser Illusion »noch einen drauflegen soll«.

The New Discipline sieht aus und klingt *wie* ein Manifest oder eine Klassifizierung, erfüllt aber weder die Funktionen des einen noch des anderen, weil es auf nichts Anspruch erhebt, das nicht bereits fest etabliert wäre. Und wenn man Walshes The New Discipline tatsächlich für bare Münze nimmt, erscheint es als Entgegnung oder Kommentar zu dem, was Cooks gleichnamiges Konzept in Frage stellt: die Annahme, dass die Komponistin eine Autorität in Bezug auf ihr Werk ist und dass man das glaubt, was sie darüber sagt – anstatt sich auf dessen Interpretation zu fokussieren. In diesem Sinne ist The New Discipline vielleicht eine Art liebevoll gemeinter Scherz mit Hintergedanken. Ich frage mich (und ich frage mich auch, ob das überhaupt eine Rolle spielt), was es bedeuten könnte, wenn »wir« auf etwas hereingefallen sind, was *tatsächlich* ein Stück ist, und begonnen haben, eine Praxis um das herum aufzubauen, was eigentlich ein Witz ist. Wenn das Ganze ein Witz sein sollte, dann wäre es ein ziemlich guter.

Ed Cooper

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens





# Wollen wir Theater hören, tasten und schmecken?

*Aufführung*

## Es schwimmt ein Boot

Iryna Tsypina (Regie), Uljana Gorbatschewska (Musik),  
Erstes Theater Lwiw, Ukraine, 2023

Stellen Sie sich vor, Sie sind eingeschlafen und befinden sich in Ihrem Traum in einem ukrainischen Dorf am Vorabend von Ostern. Sie gehen am Flussufer entlang und streifen dabei Schilfhalme. Kühe muhen, ein Hahn kräht, und fleißige Hausfrauen tauschen Rezepte für die leckersten Osterbrote aus. Sie sind vom Geruch duftender Kräuter und vom Klang ukrainischer Volkslieder umhüllt. Man fühlt sich hier gemütlich und glücklich. Plötzlich wird diese Dorfidylle von einer bösen Hexe gestört. Die Hexe braucht das Osterfeuer und will es aus dem Haus stehlen, in dem die Hauptfigur, Iwassyk-Telessyk, und seine lieben Eltern Hanna und Ochrim leben. Die Dorfbewohner stampfen mit den Füßen und skandieren in Sprechchören Zaubersprüche und Flüche – so gelingt es ihnen, die Hexe zu vertreiben. Und erst nach diesem zwanzigminütigen ›Prolog‹ beginnt das eigentliche Stück *Iwassyk-Telessyk* von Marko Kropywnyzykj, einem der bedeutendsten ukrainischen Dramatiker von der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert.

In Ihren Träumen könnten Sie all das sehen, aber bei der Aufführung des Stücks *Es schwimmt ein Boot* des Ersten Theaters für Kinder und Jugendliche in Lwiw dürfen Sie das nicht. Im Foyer des Theaters werden Sie aufgefordert, eine dicke Stoffbrille aufzusetzen, Schuhe aus- und Stoffpantoffeln anzuziehen und zu versuchen, die visuellen Eindrücke mit Hilfe von Gehör, Tastsinn, Geruch und Geschmack zu kompensieren. Sie müssen den Schauspieler\*innen vertrauen, die Ihnen ständig sagen, wohin sie gehen, wo sie sich hinsetzen und was Sie tun sollen. Die Handlung findet um Sie herum und mit Ihnen zusammen statt: Sie bekommen die Gelegenheit zu tanzen (was mit verbundenen Augen ein etwas zweifelhaftes Vergnügen ist), sie werden ein Boot zu Wasser lassen, ein Stück Kuchen essen, das Ihnen die Schauspieler\*innen mit einer Serviette in die Hand drücken. Und die ganze Zeit über werden Sie von Volksliedern und Sprüchen der handelnden Personen umhüllt sein.

Das Erste Theater leistet eine wichtige Arbeit, indem es mit neuen Aufführungsformen für ein Kinderpublikum experimentiert. *Iwassyk-Telessyk* ist eine immersive Aufführung, bei der sich junge und erwachsene Zuschauer zusammen mit den Schauspieler\*innen immer auf der Bühne aufhalten, die in konzentrischen Kreisen gestaltet ist. Wenn man einen Kreis durchläuft, gelangt man auf eine neue ›Ebene‹ der Handlung. In der Ukraine ist das Märchen über Iwassyk-Telessyk Zuschauer\*innen jeden Alters bekannt: Ein kleiner Junge geht angeln, die Hexe entführt ihn und will ihn zum Abendessen

kochen, aber ihre Tochter Olenka rettet den Jungen, sie fliehen gemeinsam, setzen sich auf die Flügel einer Gans und kehren heil und gesund ins Haus von Telessyks Eltern zurück. So hatten die Regisseurin Iryna Tsyypina, die Bühnenbildnerin Darija Zawjalowa und die musikalische Leiterin Uljana Gorbatschewska die Möglichkeit, sehr kühn zu experimentieren und

### Ein kleiner Junge geht angeln, die Hexe entführt ihn und will ihn zum Abendessen kochen.

dabei keine Angst zu haben, dass das Publikum auf halbem Weg durch die Wendungen der Handlung verloren gehen könnte. Was vom traditionellen Theater übriggeblieben ist, ist der ›auditive‹ Text, der den Raum rundherum füllt: Dialoge, Sprüche, Ausrufe und vor allem der hervorragende mehrstimmige Gesang.

Als eine kreative Idee klingt das alles sehr gut. Aber in der Praxis funktioniert diese Art von Musik- und Schauspieltheater für Kinder nicht so ganz erfolgreich. Wenn man einen Augenverband übergestülpt hat, muss man die Kontrolle über seinen Körper an andere abgeben. Das ist keine sehr angenehme Situation, vor allem, wenn man generell oder vorübergehend bestimmte medizinische Vorbehalte hat – etwa nicht tanzen bzw. hüpfen kann (und der Zuschauer wird aufgefordert, es mit verbundenen Augen zu tun), wenn man bestimmte Gerüche nicht mag, wenn man nicht gewohnt ist, zu essen, ohne sich vorher die Hände zu waschen, und wenn man auf plötzliche laute Geräusche schmerzhaft reagiert (und nach der russischen Großinvasion haben sich all diese Reaktionen bei vielen Menschen in der Ukraine noch verstärkt).

Das heißt einerseits, dass die Aufführung in dieser besonderen Konstellation keine Selbstständigkeit oder Initiative der Zuschauer, keine wirklich interaktive Beteiligung ihrerseits voraussetzt, da es schwierig ist, mit verbundenen Augen die Initiative zu ergreifen. Andererseits fördert ein Übermaß an äußeren Reizen, die an die Sensibilität der Haut und den Geruchssinn appellieren, die kreative Fantasie nicht wirklich, sondern lenkt es im Gegenteil ab und hindert die Vorstellungskraft und den Verstand daran, der Handlung des Märchens zu folgen und seinen Inhalt wahrzunehmen. Hier bietet sich ein Vergleich zu 4D-Filmen an, bei denen Wasser auf die Zuschauer tropft, wenn es auf der Leinwand regnet, oder der Sitz schwankt, wenn sich die Filmfiguren bei schlechtem Wetter auf einem Boot befinden. In der Praxis zeigt sich jedoch, dass weder das Schwanken des Stuhls noch das Tropfen von Wasser dazu beitragen, den ästhetischen Genuss des Films zu steigern, sondern dass sie vielmehr den Gesamteindruck ruinieren.

Ähnlich verhält es sich mit dem Stück *Es schwimmt ein Boot*. Als ein spannendes Experiment hat es definitiv seine Daseinsberechtigung, was durch die Aufnahme des Stücks in die Longlist des 5. Ukrainischen Festivals und Preises GRA (Great Real Art) im Jahr 2023 bestätigt wurde. Dank der feinen

und intelligenten Arbeit der musikalischen Leiterin Uljana Gorbatschewska und der hervorragenden Gesangsleistung der Schauspieler\*innen kann man dieser Aufführung wirklich mit geschlossenen Augen zuhören. Gleichzeitig ist es nicht einfach, sie als ein bestimmtes künstlerisches Ganzes zu begreifen. Die große Frage ist also, ob die vom Ersten Theater in Lwiw vorgeschlagene Herangehensweise an die Inszenierung von Kinderstücken reale künstlerische Aussichten hat oder ob diese Art von Aufführungen andere Regieansätze erfordert.

Iuliia Bentia

Aus den Ukrainischen übersetzt von Olha Sydor



# As he composes so I write

*Konzert*

## Different Bombs

30. November 2023, Konzerthaus Berlin

Gegen die jährlichen Neonaziaufmärsche am 13. Februar zum Gedenken an die Opfer der alliierten Bombenangriffe auf Dresden mobilisierte die Antifa in den frühen 00er Jahren noch regelmäßig mit der so einfachen wie unmissverständlichen Parole: »Deutsche Täter sind keine Opfer!« Sie war gegen die plumpe Schuldumkehr der neonazistischen Rede vom alliierten »Bombenholocaust« genauso gerichtet wie gegen das nur wenig subtilere Gedenkspektakel aus dem bürgerlichen Spektrum, zum Volkstrauertag mit langen Gesichtern Kränze an den Gräbern derjenigen niederzulegen, die Auschwitz möglich gemacht haben.

20 Jahre später nimmt keiner mehr so unfeine Vokabeln wie den Bombenholocaust in den Mund, die Entrealisierung des Geschehenen allerdings – das Abdrängen der Erinnerung an die Shoah in Allgemeinplätze über Versöhnung und handlich zurechtgemachte »Lehren aus der Geschichte« von der Ächtung von Krieg und Gewalt als solchen – ist inmitten der feinen Gesellschaft so weit vorangeschritten, wie es keinem Mob pöbelnder Stiefelnazis je gelungen wäre. In Zeiten von »multidirektionaler Erinnerung« (Michael

Wenn das Stück nur den ganz persönlichen  
Einzelfall einer besonderen Tante behandeln soll,  
dann wäre es bestenfalls irrelevant.

Rothberg) schließlich, finden anscheinend auch die alten Krokodilstränen um das Leid der Ottonormalvergaser wieder ihren Platz, solange sie sich in den Jargon akademischer Differenziertheit hüllen – etwa in Form der »Idee, dass differenziertes Erinnern möglich ist, wenn die Traumata verschiedener Opfergruppen anerkannt und erzählt werden, ohne dabei das komplexe Verhältnis von Täter\*innen- und Opferschaft jemals aus dem Blick zu verlieren« (Programmheft).

Von einem solchem Duktus flankiert, der die Deutschen unter der Hand zu einer von vielen Opfergruppen erklärt, deren Traumata der angemessenen Würdigung harren, brachten das Ensemble Resonanz und die Marc Sinan Company gemeinsam Sinans Stück *Different Bombs* (2021) im Berliner Konzerthaus auf die Bühne. Auf Grundlage von Interviews mit seiner Tante, die als 17-jährige die Luftangriffe auf Berlin erlebte, hat der Komponist eine Art Monodram für eine Sängerin, Ensemble und Elektronik geschrieben, das die beschworene Gleichzeitigkeit von Opferschaft und Täterschaft aus



ihrer Biographie klaubt. Das kurioserweise englische Libretto erzählt aus der Ich-Perspektive vom Hunger, von Fliegerangriffen, Leichenbergen und Trümmerfeldern, beinhaltet aber auch Respektlosigkeiten gegenüber ihrem schwarzen Altenpfleger, und schließt mit der nicht ohne verschmitzten Stolz vorgebrachten Behauptung, sie hätte als junges Mädchen die Geheimpläne für die V2 auf dem Fahrrad zum Heeresamt geschmuggelt. Der Text als solcher ergeht sich somit durchaus nicht in einfacher Schuldabwehr, sondern versucht das Leid der armen Tante unter Einbeziehung ihrer angedeuteten ideologischen Unverbesserlichkeit und gar handfesten Beiträgen zum Kriegseinsatz nachzuvollziehen. Die Perfidie des Stücks aber liegt in einer durchgehend auf Identifikation mit der trotz-allem-armen Tante schielenden Gestaltung. Das manipulative *pièce de résistance* ist dabei zweifellos der Einsatz der Tochter des Komponisten als Sängerin, die, wie das Programmheft betont, »heute im Alter ihrer Großtante am Ende des zweiten Weltkriegs ist«. Die Einladung, sich hier vermittelt der Performance einer tatsächlichen Jugendlichen in den Grenzfall eines Mädchens aus der Flakhelfergeneration einzufühlen, ist schlichtweg ekelhaft, ganz gleich wie man die Schuldfähigkeit jener zufälligen Tante nun beurteilen mag. Wenn das Stück nur den ganz persönlichen Einzelfall einer besonderen Tante behandeln soll, dann wäre es bestenfalls irrelevant – wenn an ihm irgendetwas Allgemeines zu Tage treten soll, dann betreibt es, ob es will oder nicht, die Identifikation mit den Tätern und tut nur denjenigen einen Gefallen, die aus einem verlorenen Krieg schon immer ein Menschheitsverbrechen gegen die Deutschen machen wollten.

Dafür beruft sich *Different Bombs* auch noch schamlos auf Steve Reichs großes *Different Trains* (1988), das seine Wirkung in genau entgegengesetzter Weise gerade nicht aus Identifikation, sondern aus der Reflexion seiner Distanz zu den Opfern gewinnt. Am schlagendsten tritt der Gegensatz wohl in der Stellung der Stimme in beiden Werken hervor: Reichs Streichquartett arbeitet quasidokumentarisch mit Tonaufnahmen von Interviews mit jüdischen KZ-Überlebenden und anderen Zeitgenossen, deren Sprachmelodie die Streicher sich exakt anschmiegen. Der Abstand zwischen der körperlosen Präsenz dieser Stimmen, deren Subjekte von den Instrumenten nur behutsam vertreten werden, und der regelrechten Inkarnation der Nazigrößtante in *Different Bombs* könnte weiter nicht sein. Während Reichs Musik den Stimmen nach dem Prinzip »as they speak so I write« (Reich) mit zurückhaltenden diatonischen Floskeln folgt, zwingt Sinan den Textvortrag über weite Strecken in eine artifizielle atonale Melodik, die in den besten Momenten etwas vom Frank Zappa des Bebop Tango hat, sich insgesamt aber in einer langweilig werdenden Abruptheit erschöpft. Er macht sich Reichs Stück also kaum in irgendeiner greifbaren Weise zum Vorbild, weder musikalisch noch auf Ebene der jeweiligen Idee von Erinnerung. Vor diesem Hintergrund ist nicht einzusehen – mag das der Intention des Komponisten auch noch so fern liegen – was von dem programmatischen Bezug anderes übrigbleiben soll, als die zumindest nebulös nahegelegte Parallelisierung des antifaschistischen Krieges der Alliierten und der deutschen Züge ins Vernichtungslager.

# Transkultureller Ansatz oder popkultureller Kitsch?

*Konzert*

## Korean National Symphony Orchestra

4. Oktober 2023, Berliner Philharmonie

Als Komponistin mit koreanischem Hintergrund durchstreife ich immer wieder die Berliner Konzertlandschaft auf der Suche nach traditionell koreanischen Klängen, besonders wenn sie in großen Sälen erklingen dürfen. So erwartete mich Anfang Oktober ein besonderes Konzert in der Philharmonie, dem ich mit freudiger Aufregung entgegensah. Das Korean National Symphony Orchestra spielte im Rahmen einer Europatour ein Programm mit Werken der europäischen Klassik sowie zwei zeitgenössischen Stücken koreanischer Komponist\*innen, die als Neuinterpretationen traditioneller Gattungen angekündigt wurden.

Als erstes der beiden zeitgenössischen Werke erklang, nach Kompositionen von Beethoven, Brahms und Smetana, das Stück *Saranga aus dem Pansori »Chunhyangga«*: Den Gattungskonventionen des Pansori entsprechend, betrat ein Sänger im Hanbok (der traditionell koreanischen Tracht) die Bühne und auch sein Gesangsvortrag erfolgte auf die im Pansori übliche Weise: Ein Gedicht, in diesem Fall über die Liebe (Saranga) zu einer Frau Namens Chunhyang, bildet die Textgrundlage eines Sologesangs, der, norma-

Ist diese Ausbleichung koreanischer  
Klänge nur ein musikalisches Produkt  
der Verwestlichung Südkoreas?

lerweise von seiner Trommel begleitet, sich durch ein breites Spektrum verschiedenster Gefühlswerte auszeichnet, die durch eine Vielfalt an gesangstechnischen Variationen zum Ausdruck kommt. Durch heisere oder gar schreiende Stimmäußerungen werden Sehnsucht und Klage dargestellt, dies eingebettet in ständige, bewusst gesetzte Vibrati, die mitunter in Glissandi überzugehen scheinen und die zeitgenössische Mikrotonalität des Westens fast schon langweilig erscheinen lassen. Leider wurde diese besondere musikalischen Qualität aber von poppigen Akkorden des begleitenden Orchestertutts bis hin zur Unkenntlichkeit erstickt. Zu hören waren leicht jazzig angehauchte Akkorde, die mit ihrer brutalen Wucht den brillant ausgeführten Gesang von Yeongyeol Ko in ihrer Wirkung unterkomplex zurückließen.

Auch die zweite Komposition *Buhk*, die sich, wie der Name schon verrät, auf die begleitende, zweifellige Fasstrommel (Buk) des Pansori bezieht, kämpfte mit dem gleichen Problem: Das mächtige Orchester verschluckte

alles an musikalischer Einzigartigkeit und ließ den Sänger und Trommler Go Sukjin einsam im Scheinwerferlicht stehen. Nach tosendem Applaus und Standing Ovation des hauptsächlich koreanischen Publikums kam in mir die Frage auf, warum die deutsch-koreanische Bevölkerung so eine große Freude daran zu haben scheint, ihre eigenen traditionellen Klänge in einem dermaßen erstickenden, westlichen Gewand zu hören. Ist diese Ausbleichung koreanischer Klänge nur ein musikalisches Produkt der Verwestlichung Südkoreas? Oder ist meine eigene Erwartungshaltung an dieses Jubiläumskonzert der 140-jährigen freundschaftlichen Beziehung zwischen Deutschland und Südkorea für meine große Enttäuschung verantwortlich? Eigentlich sollte dieses Konzert doch gerade die kulturelle Verbindung beider Länder zeigen. Keinesfalls habe ich erwartet, dass in einem zeitgenössischen Werk einfach traditionelles Pansori gesungen wird. Doch gerade an diesem Abend dachte ich sofort an die breiten tonalen, instrumentatorischen und spieltechnischen Möglichkeiten eines Orchesterkörpers. Der erweiterte Tonhöhenhorizont in den Streichern, die farbliche Vielfältigkeit der Bläser, gepaart mit deren klanglicher Verwandtschaft zur menschlichen Stimme und die unbegrenzt wirkende Reichhaltigkeit des Schlagwerks, welche eine Brücke zum asiatischen Kulturraum herstellt, hätten allesamt ein im Untergrund unterstützendes und somit musikalisch anreicherndes Fundament bilden können, um im Idealfall das sehnsuchtsvolle Klagen des Pansori in Gänge zu entfalten und kompositorisch zu verarbeiten. Doch ob die in meinem Kopf herumschwebenden mikrotonalen Klänge mit atonalem Charakter beim Publikum dieselbe Begeisterung ausgelöst hätten, wage ich doch zu bezweifeln. Vielleicht war dieser popkulturelle Ansatz im Endeffekt der größere Dienst an der deutsch-koreanischen Freundschaft; ich für meinen Teil muss jedoch meine Suche nach neuinterpretierter koreanischer Musik fortsetzen.

Mathilde Koepfel



# Bitte, keine Rekolonisierung der Neuen Musik!

*Kommentar*

## George Lewis und der Dekolonisationsdiskurs

Als Teilnehmer des Sounds Now-Kurationsworkshops über Vielfalt und Dekolonisierung der Neuen Musik im Rahmen des Ultima Festivals in Oslo hatte ich die Gelegenheit, auch einige Veranstaltungen des Festivals zu besuchen. Passend zum Workshop interessierten mich besonders die Veranstaltungen mit Stücken von und Diskussionen zu George Lewis. Hervorzuheben ist hierbei das Seminar mit dem Titel »Composers' Toolbox, Creativity and Improvisation with AI« sowie die Präsentation seines jüngsten, gemeinsam mit Harald Kisiedu herausgegebenen Buches *Composing While Black*. Der Präsentation des Werkes ging ein Konzert mit dem Titel »Time Lost« voraus, in dem das Vokalsextett Ekmeles und der Akkordeonist Iwo Jedynecki Stücke von Hannah Kendall, Therese Birkelund Ulvo und Lewis aufführten.

Der erste Vortrag, den Lewis am Montagabend hielt, war ein aufschlussreicher autobiografischer Bericht über seine Erfahrungen mit künstlicher Intelligenz. Er beschrieb seine ersten Experimente mit maschinellem Zuhören und Improvisation sowie seine Versuche, sein Modell zu verbessern. Schließlich erwähnte er auch die jüngsten Entwicklungen auf dem Feld, die zeitgenössischere Musiksprachen einschließen. Seine frühen Modelle basieren auf MIDI-Tonhöhen- und Rhythmusmustern und zielen darauf ab, Improvisationen zu schaffen, die mit dem Free-Jazz-Genre in Verbindung gebracht werden können. Das ist nicht verwunderlich für eine der Hauptfiguren der Chicago Avantgarde-Szene in den 1970er Jahren. Das Modell gibt Tonhöhen- und Rhythmusmuster aus, die eine gewisse musikalische Ähnlichkeit mit dem haben, was eingegeben oder gehört wurde. Lewis' musikalische Ansätze verwenden außerdem 12-TET-Stimmungen und traditionelle rhythmische, metrische und Tempostrukturen. Die Modelle scheinen jedoch an einem klavierbasierten Denken zu leiden, das implizit seine eigenen eurozentrischen ästhetischen Annahmen in sich birgt. Es wurde nicht klar, wie dieses Modell andere musikalische Parameter wie gestische Artikulationen und Dynamik berücksichtigt.

Das hat mich zum Nachdenken gebracht: Inwieweit kann man George Lewis heute noch als Avantgarde-Künstler bezeichnen? Was ist neu an Lewis' Musik? Und was ist an seiner Musik ›dekolonial‹ oder ›divers‹? Einige Antworten erhielt ich am nächsten Tag während des Konzerts »Time Lost«. Lewis' Stück mit dem Titel *Coast Anacrusis*, das auf einem Gedicht von Nathaniel Mackey basiert, wurde uraufgeführt. Ekmeles' musikalische Darbietung war hervorragend und verband die Feinheiten der zeitgenössischen Musiksprache mit der Feierlichkeit und dem Pathos, die dem Anlass angemessen waren. Der Akkordeonist Iwo Jedynecki meisterte den anspruchsvollen Virtuosenpart tadellos. Allerdings wirkte das Stück ein wenig altmodisch,



abgeleitet und ohne Wagnis. Im Gegensatz zu dem, was man von der Avantgarde des Free-Jazz erwarten würde, war die Musik äußerst akribisch durchkomponiert, sogar eurologisch, um Lewis' eigenen Begriff zu verwenden, was im Widerspruch zu den Behauptungen des Programmhefts steht. Dieses spricht von »music's subliminal discouragement of complacency, its refusal of both solace and retreat, which asks listeners to consider the consequences of being no longer at ease in an increasingly unstable world.«

Abgesehen vom Thema des Gedichts hatte dieses Konzert nichts besonders Dekoloniales an sich. Wie kann Neue Musik dekolonisiert werden, wenn sie immer noch dieselben hegemonialen Strukturen stärkt, die ihre kolonialen Merkmale aufrechterhalten? Was bedeutet es, Musik zu dekolonisieren, während man ein eher unzugängliches, traditionell komponiertes Stück präsentiert, das Virtuosität und Ernsthaftigkeit bevorzugt? Wenn die Entkolonialisierung ein subversiver, revolutionärer und sogar gewaltsamer Prozess ist, wie soll diese Art von reaktionärer Musik und Umgebung ihn dann fördern?

Damit komme ich zu Lewis' Artikel »New Music Decolonization in Eight Difficult Steps« (Van Outernational), das zu einem Standardtext für Fragen der Diversität und Inklusion in der Neuen Musik geworden ist. Ich fühle mich unwohl bei dem dort unterbreiteten Vorschlag der ›Kreolisierung‹, da der Begriff im lateinamerikanischen Diskurs der Dekolonisierung eine ganz

### Was ist neu an Lewis' Musik? Und was ist an seiner Musik ›dekolonial‹ oder ›divers‹?

andere Konnotation hat, die Lewis' anglozentrischer Perspektive zu entgegen scheint. Wie bereits in meinem Text »The Shape of Cumbia to Come« (Positionen #128) erwähnt, konstruierte Lateinamerika seine Identität durch die Idee des Mestizaje, dem spanischen Äquivalent der Kreolisierung. Diese Idee wurde als ideologisches Mittel eingesetzt, um die verschiedenen Identitäten, die das lateinamerikanische Territorium umfassen, einschließlich afrikanischer, indigener und europäischer Kulturen, zu vereinheitlichen. In den letzten Jahrzehnten wurde der Diskurs des Mestizaje durch einen pluriethnischen Diskurs abgelöst. Dieser erkennt die Unterschiede, Eigenheiten und politischen Organisationen der einzelnen Ethnien an, die als selbstbestimmte Organisationen eine multikulturelle Nation bilden.

Wie funktioniert das in der Praxis im Kontext der neuen Musik? Lewis schlägt in den acht Schritten einen »Bewusstseinswandel« vor, der den pan-europäischen Globalismus durch »etwas wie den Blues, der von einer Vielzahl von Menschen auf der ganzen Welt praktiziert wird«, ersetzt. Den lateinamerikanischen Kontext im Rahmen des Dekolonisierungsdiskurses zu umgehen, erscheint bestenfalls naiv und schlimmstenfalls kolonial, vor allem, wenn man den Blues als Beispiel heranzieht, der eine ebenso afrologische Praxis ist wie Candomblé, Tango, Samba, Son oder Cumbia. Lateinamerikanische Komponisten wie Mauricio Kagel oder Mesias Maiguashca, die Kohorten des Torcuato di Tella oder die aktuelle Welle der Underground-



Neotropicalia haben bereits ihre Hausaufgaben gemacht, um ihre Position im Rahmen der Neuen Musik in Bezug auf den ›globalen Norden‹, zu dem auch Lewis gehört, zu überdenken. Diese Perspektiven zu vergessen, hieße, unnötigerweise eine Arbeit zu verwerfen, die bereits geleistet oder zumindest mit großer Sorgfalt und Überlegung erstellt wurde und die interessante Blickwinkel aufzeigen kann.

Das bringt mich zu der Frage: Wie können wir eine Dekolonisierung der Neuen Musik aus lateinamerikanischer Perspektive schaffen? Wie ich bereits in meinem vorherigen Artikel angedeutet habe, ist der Prozess der Dekolonisierung ein subversiver und autonomer Prozess gegenüber akademischen und Finanzierungsinstitutionen, die konservative kulturelle Praktiken fördern und Binaritäten und Klassifizierungen aufrechterhalten. Dekolonisierung bedeutet eine Kannibalisierung sowohl der eurologischen als auch der afrologischen Praktiken, um etwas wirklich Einzigartiges zu verdauen. Das geschieht nicht auf großen Festivals wie dem Ultima Festival, das Konzerte von großen amerikanischen Institutionen wie dem National Endowment for the Arts, der Mellon Foundation und dem Trust for Mutual Understanding co-finanziert, oder durch Initiativen wie Sounds Now, die Manifeste von Ivy-League-Professoren veröffentlichen. Meine Kritik bezieht sich nicht auf den Vorschlag von Vielfalt und Inklusion, sondern hat ein Problem mit der Methodik und den Verfahren, die zum Erreichen eines gemeinsamen Ziels eingesetzt werden. Was Lewis vorschlägt, ist vielmehr eine ›Rekolonisierung‹ der Neuen Musik, bei der sich die Identitäten der Akteure der jeweils hegemonialen Institutionen ändern, die Strukturen aber gleichbleiben. Anstelle einer Neuen Musik, die ihre Praktiken unter dem selbst auferlegten Diskurs der Diversität und Dekolonisierung perpetuiert, bedarf es einer kannibalischen Neuen Musik, die die grundlegenden Strukturen, die ihre kolonialen Dynamiken systematisch bewahren, destabilisiert.

Nico Daleman



# Das war tatsächlich A Slow Painful Read

*Buch*

## A Slow Painful Read

Tim Tetzner

mi-so Editions

Dass der hier schreibende Autor Tim Tetzner in der Vergangenheit gelegentlich positiv mit rekursiven Abschweifungen zwischen Sound Art und Konzeptkunst in Erscheinung trat, sollte der Fairness halber eingangs kurz erwähnt werden. Dass sein künstlerisches Schaffen mit der Zeit jedoch immer mehr ins diffuse Spannungsfeld zwischen spekulativem Post-Konzeptionalismus und verschwurbelter New Age-Intervention abgerutscht ist, kann nur als bedauerlich verbucht werden. Doch mit dieser hier vorliegenden Publikation – deren Titel nicht besser hätte gewählt sein können – hat er definitiv seinen Omega Point überschritten.

Denn nur schwerlich ist zu erkennen, worum es in dieser esoterisch verquastesten Veröffentlichung überhaupt geht. Dass *A Slow Painful Read* auf den ersten Blick wie eine klassische Künstlerpublikation daherkommt, ist als positiv zu bewerten: circa 40 Seiten, Format circa Din A5, hochwertige Fadenbindung, gestanzter Umschlagskartonage, limitiert und nummeriert, Riso-Druck, keine ISBN-Nummer, kein Barcode. Würde der überhöhte Preis von 32 Euro nicht eine erste Vermessenheit andeuten, könnte man in dieser Publikation ein unterstützenswertes Selfpublishing-Projekt erkennen. Oder wie man Publikationen dieser Art früher einmal bezeichnete – eine Fanzine-Veröffentlichung.

Fanzine auch deswegen, weil ein Teil des diffusen Konzeptes sich auf die Reproduktionsstrategien der D.I.Y.-Area und deren Ästhetik bezieht. Einer kurzen Notiz am Ende der Publikation entnehmen wir, dass das Ausgangsmaterial der präsentierten Zeichnungen bzw. Collagen von xerox-basierter Punk- und Hardcore-Cover-Artwork entstammt. Wer das den Zeichnungen zwischen Mycel und Landscape ansieht, darf sich glücklich schätzen. Im Kern ist die Publikation dann recht konventionell aufgebaut: Während sich rechtsseitig jeweils eine Zeichnung präsentiert, wird diese auf der linken Gegenseite durch eine Amazon-Review aus dem Kunstbuch-Bereich konterkariert. Bemerkenswert ist definitiv der vernichtende Duktus der (anscheinend) willkürlich positionierten Reviews, denn hier wird kein Blatt vor den Mund genommen. Wie und wo diese beiden Konzeptstränge jedoch zusammenfinden, wird nicht erklärt. Ebenso wenig wie sich dadurch eine Kritik urbaner Lebensräume formuliert, und wie eine Referenzierung von dystopischer Landschaftsmalerei, Spät-Romantik sowie einer Beziehung von Kommunikations-theorie zu Neuro-Enhancement und Selbstoptimierung zustande kommt.

Mindestens ebenso schleierhaft bleibt, mit welcher Motivation sich der Künstler an der ephemeren Ästhetik dieser obsoleten Widerstandsfolklore abzuarbeiten scheint. Dass die distinktive Bildsprache binärer Subkulturen

mittlerweile zur inflationären Großhandelsware verkommen ist, deren Entzweiung die Produktionskosten um ein Vielfaches übersteigen, ist bildökonomisch schon lange kein Geheimnis mehr. Soll also durch die apodiktische Setzung eines Amazon-Verweises eine strukturelle Kritik an der Wertschöpfungskette und ihren Vertriebsstrukturen formuliert werden? Intendiert diese Publikation tatsächlich einen ernstzunehmenden Diskurs jenseits von Proxy-Realitäten? Oder wird hier einfach nur versucht – via reflexiver Criticality – einen Lotus-Effekt zu erzeugen, um von der konzeptionellen Inkonsistenz dieser Publikation abzulenken? Wenig lässt sich mit Sicherheit sagen – außer, dass die plakative Beiläufigkeit mit der hier Kritik an der Kritik geübt wird, einen dezent reaktionären Beigeschmack hinterlässt. Und dass für die Publikation so überhaupt nicht zuträglich ist, wie dieser Beigeschmack sich wiederum mit der historischen Tatsache potenziert, dass auch schon Punk anno dazumal (durch ein affektiv dahingeschleudertes No Future) sich der Verantwortung einer angemessenen Kapitalismuskritik entzogen hat.

Auch wenn diese Publikation wie eine Negativspirale im Raume steht, ein kleiner Hoffnungsschimmer scheint von ihr auszugehen: Dass *A Slow Painful Read* im Gros unzähliger Kunstpublikationen unbemerkt untergehen wird, ist anzunehmen. Doch sollten dann irgendwann doch einmal einzelne Exemplare dieser Publikation in der Konkursmasse des in Ungnade gefallenen Kunstbuchhändlers *Motto* wieder auftauchen – und auf Amazon für einen horrenden Preis angeboten werden – dann könnte diese hier vorliegenden Kritik (insofern sie denn auch parallel auf Amazon veröffentlicht worden ist), bestenfalls vor einer ärgerlichen Fehlinvestition bewahren.

Tim Tetzner

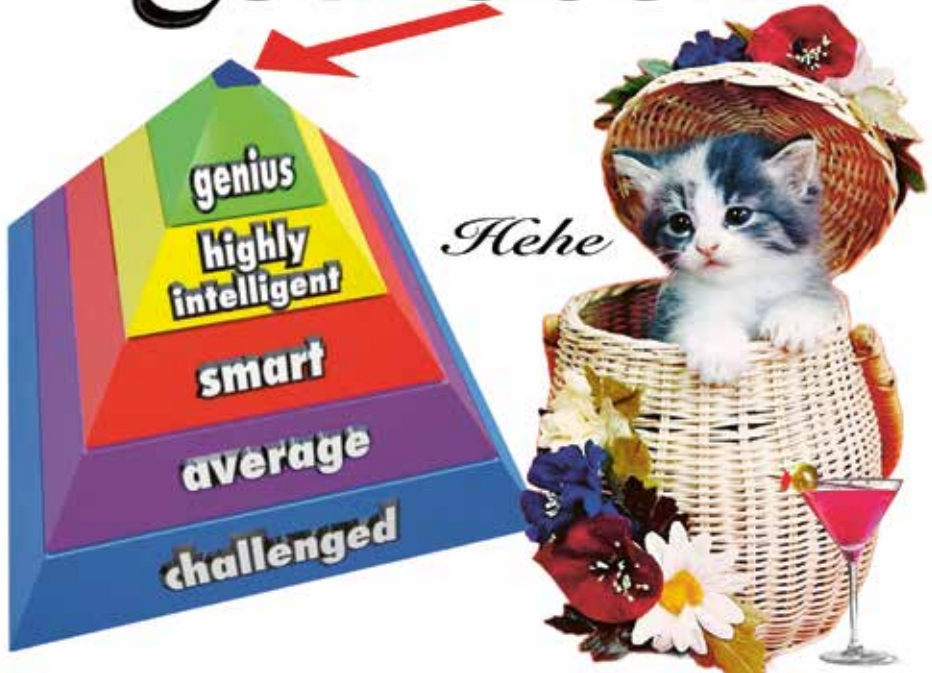
**Ich hab keck sein  
im Sinn**

*Bin für jede Sause ein Gewinn*

*Hehe*



# Schabernack getrieben



## You or I?

*Kommentar*

### Das Publikum als Therapeut

Die Digitalisierung hat die Voraussetzung geschaffen für eine Tendenz, die alle Künste erreicht hat, egal ob Pop unter kulturindustriellen Bedingungen, Star-Fußball als Anlage für globale Finanzfonds oder Kunstmusik in zum größeren Teil subventionierten Rahmen. Die Rede ist von der unbedingten Nähe zwischen Konsument:in und Künstler:in, von der Priorisierung des Persönlichen. In sozialen Medien wie Instagram oder auf Seiten für Crowdfunding und direkte Künstler:innenförderung wie Patreon sehen wir meistens Videos, die Gesichter im Close-Up zeigen, oder halt so nahe, wie uns ein ausgestreckter Arm mit dem Handy im Selfie Modus kommen kann. Das ist die Grundeinstellung heute.

Als das Time Magazine 2007 seine viel beachtete Person of the Year kürte, war die Zentralperspektive noch ein Coup. Denn die Person hieß »You«. Du, Ihr, Sie; die durch das Internet empowerten User. Damals wussten nur Nerds, was personalisierte Werbung wirklich bedeutete (Datenextraktion zum Beispiel) und was algorithmisch gesteuerte Empfehlungen waren, die genau unsern Geschmack treffen sollten (wie beim Videoanbieter Netflix, der seinen Erfolg

Wenn nun selbst in der Kunstmusik  
solche Moves Einzug halten, kündigt sich damit  
womöglich auch eine bereits begonnene Veränderung  
der Förderlandschaft an.

den besten Empfehlungsalgorithmen verdankte). Das maschinelle Targeting von Individuen hat den Kulturvertrag mittlerweile grundlegend verändert. Denn nicht nur wir wollen persönlich angesprochen werden. Auch die Künstlerin, der Künstler muss sich dabei stärker offenbaren und deutlich nahbarer wirken.

Pop ist immer schneller gewesen als alle andern, wenn es darum ging, technologische Innovation in seine Ästhetik zu verbauen. Von Anfang an handeln im Pop die Geräte davon, den Hörer:innen auf den Leib zu rücken – mit dem Radio kam die Musik nach Hause, mit dem Kassettenrekorder passte sie unter den Arm, mit Walkman und iPod wurde Pop zum Soundtrack unserer Wege. Doch die Smartphones zündeten eine neue Stufe: so nah und für so lange Zeit am Körper wie sie trugen wir noch keine Unterhaltungstechnologie. Musik geht so wörtlich unter die Haut. Dementsprechend sind die *wahren* Gefühle der Stars Thema Nummer eins. Und ästhetisch hören wir die Intimität in der nahen Mikrofonierung, die jeden Atmer verstärkt und

das Flüstern zum Singen erklärt – und um mal nicht von den zahllosen Stimporno-Eskapaden Neuer Musik-Sängerinnen zu sprechen – etwa bei Billie Eilish oder bei den Presslauten von Ed Sheeran, wie ein Schluckauf.

Sheeran steht beispielhaft für die Gefühlsoffensive. Sein bislang letztes Album will eine Offenbarung des angehenden Milliardärs sein, wie schlecht es um seine geistige Gesundheit steht. In Insta Reels inszeniert sich Sheeran derweil wiederholt als Extremsympath, der wie durch Zufall (immer andere) Straßenmusiker:innen überrascht, die zufällig Ed Sheeran spielen. *Ersguterjunge*: So hieß vor 20 Jahren das Label des Berliner Straßenrappers Bushido, und das war auf keinen Fall authentisch, sondern ironisch gemeint, bei Sheeran und Co ist das gute Gefühl aber ernste Pflicht. Genau wie bei seinen britischen Popvorgängern Robbie Williams und dem Fußballer David Beckham, der in den Neunzigerjahren als erster europäischer Sportler zu einer Popikone wurde (zusammen mit seiner Partnerin Posh Spice). Williams wie Beckham landeten bei Netflix weit oben mit ihren autobiografischen Dokumentationen. Und beide sind darum bemüht, die Filme zur Gesprächstherapie zu erklären. Die Therapeut:innen sind wir.

Nun ließe sich einwenden: Das ist halt Boulevard, so hat er immer funktioniert. Aber im Pop, als Avantgarde für andere Künste, ist dieses eindeutige Bekenntnis zur emotionalen Nähe und Authentizität neu. Der Typus des Popstars ließ sich nie festlegen, was nun tatsächlich dem großen Genius seiner Person entspreche, was der reinen Pose und wie Person und Pose sich im Pop verschränken und abstoßen. Diese Dialektik ist bei Sheeran, Williams und Beckham dahin. Übrig bleibt nur die Behauptung von Nähe. Pop ist dann nicht mehr Avantgarde, sondern Derrieregarde: Pop nimmt nichts mehr voraus, sondern rennt emanzipatorischen Bewegungen hinterher und präsentiert sie als Ware im Wettbewerb, zum Beispiel mit der gestiegenen Wahrnehmung von Mental Health-Themen.

Wenn nun selbst in der Kunstmusik solche Moves Einzug halten, kündigt sich damit womöglich auch eine bereits begonnene Veränderung der Förderlandschaft an. Denn Kunstmusik war ja nie den gleichen kulturindustriellen Bedingungen ausgesetzt wie Pop. Aber wenn die Länder und Kommunen künftig deutlich sparen müssen und schon jetzt in Berlin oder München viele Gelder für die freien Künste gekürzt werden, wird das wohl heißen, dass die Förderung noch erfolgsabhängiger ausfallen wird (das ist zumindest der Plan der CDU in Berlin). Auch Kunstmusik rückt damit etwas näher an den Markt. Und dort zählt das Persönliche so viel wie noch nie, weil es so gut aussieht auf Instagram.

Tobi Müller





# Der unmarkierte Star: Versuch, Taylor Swift zu verstehen

*Phänomen*

## Taylor Swift

Mein Blick gleitet an ihrem Anblick ebenso widerstandslos ab, wie meine Ohren sich ihre Musik nicht merken können. Die erste (und auch die zweite und dritte) Reaktion ist Ratlosigkeit: Warum Taylor Swift? Woher dieser Erfolg? Natürlich ist das alles gut gemacht, Qualitätsarbeit sozusagen, hinterlässt aber den Eindruck einer gewissen Eigenschaftslosigkeit, ja Fadheit. Dabei korrespondieren Swifts Musik und ihr Auftreten: Die Musik fällt nicht auf, indem sie sich widerstandslos in das einfügt, was ohnehin so läuft (und diesen popmusikalischen Dauersoundtrack entscheidend mitprägt), und als Persona stellt sie die Eigenschaftslosigkeit explizit dar – eine Eigenschaftslosigkeit, die paradoxerweise immer wieder neue Formen annimmt und trotz der unüberbrückbaren Distanz des Superstars das Versprechen der unmittelbaren Nähe beinhaltet, eine Art eigenschaftslose Nahbarkeit. Genau hier scheint mir der Ansatz für eine Erklärung zu liegen.

Natürlich gibt es nie einen zureichenden Grund dafür, warum jemand zum Popstar wird. Es ist eine Mischung aus seiner oder ihrer sichtbaren und hörbaren Darstellung und der kulturellen Rolle, die in einem bestimmten Moment zur Verfügung steht, oder besser: eine dialektische Beziehung zwischen diesen beiden. Es ist ja (meistens) nicht so, als ob es eine erkennbare Lücke im System kultureller Bedeutungen gegeben hätte, die mit dem Auftauchen eines bestimmten Stars gefüllt wird; ehe diese Persona erschienen ist, wusste man vielleicht nichts davon, dass hier etwas möglich war. Vielleicht kann man es so formulieren: Ein Star ist eine Antwort auf eine Frage, die erst durch sein Erscheinen erkennbar wird. Was ist dies im Falle von Taylor Swift? In aller Kürze: Swift ist nicht einfach eigenschaftslos und fad, sie ist *weiß*, und sie ist es ausdrücklich.

Bemerkenswert ist daran nicht das Weißsein, sondern dessen Ausdrücklichkeit. Das Weiße, *whiteness*, tritt als das Unmarkierte schlechthin auf, als Normalität und Neutralität. Unmarkiertheit bringt das Privileg mit sich, überhaupt nicht als Teil einer binären Unterscheidung auftreten und aufgefasst werden zu müssen, sondern einfach als Normalität. Während das Schwarze nicht-weiß ist, also sich aus seiner Bezogenheit bestimmt, ist das Weiße scheinbar nicht nicht-schwarz. In diesem Sinne sind weiße Popstars gerade nicht bemerkenswert, sondern einfach sie selbst, während schwarze Popstars *immer* schwarz sind. Ein weißer Star nun, der dies ausdrücklich ist, müsste sich ebenso aus seiner Bezogenheit auf das bestimmen, was er nicht ist.

Nun kommt Taylor Swift aus dem Country, einer immer schon weißen und darüber hinaus mit aggressivem Konservatismus assoziierten Musikrichtung; auf ihrem Weg in den Pop-Mainstream hat sie diese Einschränkung



weitgehend hinter sich gelassen. Ihr neues, quasi universales Weißsein kann auf einen anderen Star bezogen werden, der einen komplementären Weg gegangen ist: Beyoncé. *Destiny's Child*, ihre erste Gruppe, wurde dem R&B zugeordnet, also einer vor allem schwarz codierten Tanzmusik, aber als explizit Schwarze Künstlerin, die sich diese Zuordnung auch selbst aneignet

Das Weiße, *whiteness*, tritt als  
das Unmarkierte schlechthin auf, als Normalität  
und Neutralität.

und sie reflektiert, hat sie sich erst später verstanden und inszeniert. Gerade wenn wir Swift, ihren Weg und ihre Position auf Beyoncé beziehen, können wir sie in einer paradoxen Formulierung als ersten weißen Star bezeichnen.

In einem ähnlichen, aber doch auf charakteristische Weise abweichenden Sinne hat Ta-Nehisi Coates in der Oktoberausgabe von *The Atlantic* von 2017 Donald Trump als »ersten weißen Präsidenten« charakterisiert, mit einem entscheidenden Unterschied: Trump war, so Coates, in jeder Hinsicht der Anti-Obama, und auch er hat sein Weißsein ausdrücklich inszeniert. Hier haben wir es aber nicht mit einer Art komplementären Ergänzung zu tun, sondern tatsächlich mit einem offensiven Gegenentwurf. Selbstverständliche, unbefragte Dominanz hat nicht erst dann ein Problem, wenn sie real bedroht ist, sondern bereits dann, wenn ihre Unmarkiertheit in Frage steht. Der Aufstieg eines Schwarzen ins Präsidentenamt ist ja nicht selbst schon der Anfang vom Ende der politischen und gesellschaftlichen Dominanz des Weißseins, aber er markiert einen symbolischen Zweifel an deren Unbefragtheit. Es ist mittlerweile deutlich, dass auf solche symbolischen Bedrohungen genauso scharf reagiert wird wie auf reale, und Trump und der Trumpismus können als das um sich Schlagen bedrohter Hegemonialität verstanden werden. Damit allerdings zeigt diese sich als sehr deutlich markiert: Sie leugnet den Rassismus und die Gewalt nicht mehr, auf der sie beruht, sondern stellt sie aus.

Taylor Swift gelingt demgegenüber das Kunststück, das Unmarkierte *als Unmarkiertes* darzustellen bzw. zu verkörpern. *Miss Americana*, dem Titel einer Dokumentation über sie von 2020 folgend, ist weder aggressiv noch ausschließend, sondern dezidiert umgänglich und zugänglich. Auf der Bühne zelebriert sie diese Zugänglichkeit mit längeren Ansagen, die sich an ihre Fans wenden, an eine Art Gemeinschaftsgefühl appellieren und Nahbarkeit performen, als sei ihre Karriere ein gemeinsames Projekt, das man nun gemeinsam über seine Stationen nachverfolgen und erzählen kann. Diese Erzählung ist eine Art Realfiktion, ein gemeinsamer Mythos, der aber mit der Benennung »Eras« die Suggestion des Historischen erhält. Über dieses Projekt hinaus, das ihre Gefolgschaft zusammenhält, bezeichnen sich einer Umfrage des Marktforschungsunternehmens Morning Consult vom März 2023 zufolge unglaubliche 53% der US-amerikanischen Erwachsenen als

Fans von Swift. Politisch steht sie eher den Demokraten nahe und zeigte sich als Obama-Fan. Wie Ted Gioia in einem offenen Brief vom 14.09.2023 in The Honest Broker formuliert: »You stand up for artist rights. You stand up for live music. You stand up for people.« Kurz: Es gibt an Taylor Swift nichts auszusetzen.

Dass Unmarkiertheit nicht vollkommene Gleichförmigkeit heißt, wurde schon gesagt, und den Codes der Popmusik entsprechend korrespondieren den musikalischen Wandlungen solche des Stils und der Kleidung, und in der aktuellen »Eras«-Tour und dem dazugehörigen Konzertfilm werden diese nacheinander vorgeführt. Aber bei allen Veränderungen sieht sie nie wirklich anders aus, und die verschiedenen Stile und Posen bleiben Varianten des immer Gleichen. Ihre Oberfläche ist vollkommen glatt. Wo Beyoncé sich in den vergangenen Jahren auf verschiedene Aspekte und Traditionen Schwarzer Kultur bezogen und teilweise deren Repräsentant\*innen auf die Bühne gebracht hat, steht Swift schlicht nichts Derartiges zur Verfügung. Die »Eras« gleichen einem Durchprobieren unterschiedlicher Positionen im Kosmos weißer Popmusik, und wenn sie sich nun auf diese Positionen bezieht, bezieht sie sich am Ende auf sich selbst. Dabei muss sie sich gar nicht ausschließlich mit Weißsein umgeben, und die auf den Konzerten der »Eras«-Tour Tanzenden haben, wie ihre Fans, alle möglichen Hautfarben. Aber sie alle kreisen um das weiße Zentrum, das gar nichts Besonderes ist und niemandem etwas will. Es ist einfach ganz normal.

Der weißen Normalität ihre Harmlosigkeit zurückzugeben, bleibt ein ideologisches Manöver, weil es ihre eigene Geschichte gewaltsamer Ausschlüsse ein weiteres Mal unter den Teppich kehrt. Wenn die Alternative allerdings aggressiver Chauvinismus ist, kann man nur sagen: Ein Glück, dass es Taylor Swift gibt. Auch wenn ich schon jetzt wieder vergessen habe, wie ihre Musik klingt.

Christian Grüny



# Die Theatralik des Krieges überwinden

*Oper*

## Lohengrin

Kirill Serebrennikov (Regie),  
Alexander Soddy (Dirigent)

23. September 2023, Opéra Bastille Paris

Dieses Debut ist schon vor dem Abend von der politischen Tragweite der Person Kirill Serebrennikov getränkt. Gerade jetzt Krieg als Sujet zum Zentrum seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Wagner-Stoff werden zu lassen, schmeckt seltsam, wenn man sich an seine Äußerungen und Positionierung während der Filmfestspiele in Cannes 2022 erinnert: In Zeiten der weiter schwächernden Sanktionen gegen Russland (während die Invasion der Ukraine weiterläuft), hallen Serebrennikovs Worte in Cannes – die Forderung politische und wirtschaftliche Sanktionen gegen einige regimetreue Kremlpersönlichkeiten zu heben – auf seltsame Weise bis heute nach und mischen sich mit der Rezeption von Stücken wie dem *Barocco* in Hamburg: Es sind Kommentare, die sich auf die Überwindung des Leids, des

Wo kann Theatralik gebrochen werden  
und wie kann ehrlich zur Realität von Krieg  
Position gezeigt werden?

Krieges stützen, sich aber immer wieder eigentlich einer konkreten Positionierung zur Realität eines jahrhundertealten Machtverhältnisses, eines grausam vereinheitlichenden, sortierenden, zermahlenden Russlands entziehen. Dieser anhaltende Kampf der Befreiung, die Nachwirkungen eines Regimes, welches Vielfalt so unmenschlich unterdrückt hat, lässt sich vielleicht nicht so einfach mit einer Freiheitssucht abtun. Es bedarf vielmehr einer scharfen Analyse der Umstände solcher Unterdrückung und ihrer Propaganda.

In Paris beginnt der Abend jedenfalls mit einem Prologfilm in schwarz-weiß, eine Wanderung in Zeitlupe durch einen Wald, die Kamera folgt eng dem Rücken eines jungen Mannes, der hin und wieder ein Lachen aus dem fliehenden Profil wirft. Dicht an ihm dranbleibend, lichten sich langsam die Bäume und eine Uniform wird sichtbar – die eines Soldaten. An einem See angekommen, zieht er sich dann in ästhetisierender Verlangsamung aus, läuft einen Steg entlang in einen See, setzt zum Sprung an und verschwindet schließlich in der Aufruhr des Wassers. Das ist das letzte Mal,

dass Elsa, deren Perspektive hier der Schlüssel zum Geschehen ist, ihren Bruder sieht, der an der Front kurze Zeit später verschwindet. Und es muss nur einer der Umstände sein, der sie tief zeichnet und ihr von da an quälende Visionen verursacht. Eine dieser Visionen ist der geflügelte Lohengrin, ein erträumter Helfer in der Not, ein Beschützer. Eine Erscheinung aber auch Begleiterscheinung in der Behandlung von Ortrud und Telramund, in deren psychologischer Anstalt sie anscheinend gefangen gehalten wird. Doch auch die beiden scheinen von Angst und Trauma geprägt zu sein, besonders als Telramund droht, sich selbst zu erschießen – von eigenen Dämonen geplagt?

Die Kriegsästhetik entfaltet sich weiter in der Gruppenszene der Soldaten, die verwundet aus dem Krieg zurückkehren, sich mit den Geliebten vereinen oder – die weniger Glücklichen – im Leichensack ankommen, aus dem sie dann später nackt wandelnd ins Jenseits wanken. Vom König gibt es dann belanglos ein paar Orden gereicht, ein paar Blumen durch Krankenschwestern – sie sind wie die Patienten einer Einrichtung alle in Behandlung für das, was ihnen widerfahren ist. Immer wieder wird der Fokus auf Opfer und Trauma gelegt, so schließt sich ein nochmals langsam entfaltender Film über Soldaten in Frontgräben an. Eine schön zeichnende Kamerafahrt, sich auf eine Art tänzerisch verbiegende Körper mit deutlich künstlichem Rauch – kurz: eine ästhetisierte Kriegslandschaft, der alles blutige und brutale geraubt wurde und die merkwürdig erotisiert scheint. Genau in diesen Momenten fehlt es an Glaubwürdigkeit; zirkuliert doch eigentlich alles auf ernstes Trauma zurück, auf posttraumatische Belastungsstörungen, Halluzinationen – alles zielt auf Mittel und Wege, mit dem Erlebten umzugehen. Wer genau diese Störungen verursacht, bleibt aber immer hintenangestellt. Natürlich, es ist auf eine Art der Krieg im Allgemeinen, wie er alle Menschen zerstört. Da fehlt aber angesichts unserer tagesaktuellen Konflikte irgendwie eine Positionierung, sei es ein Machtgefälle zwischen dem Angreifer und dem Angegriffenen, da gibt es durchaus Unterschiede in der Intention. Natürlich werden alle Soldaten in einem Kriegsdienst schrecklichem Horror ausgesetzt, nicht auszumalen, wie es dann einer attackierten Zivilbevölkerung geht, die unausweichlich, unumstößlich im Kampf eines Stärkeren gegen Schwächere, Aggressor gegen Invasierte, zermahlen wird.

Wo kann Theatralik gebrochen werden und wie kann ehrlich zur Realität von Krieg Position gezeigt werden? Die Inszenierung von Serebrennikov bleibt in den bildgewaltigen Vergrößerungen von choreografiertem Leid stecken, wo eigentlich eine differenziertere Stellungnahme wünschenswert gewesen wäre – zum Beispiel zu den Invasoren und Überfallenen. Unausweichlich, seine Kriegsdarstellung durch die Invasion der Ukraine durch Russland zu lesen; und genau in diesem Blickwinkel bleibt es etwas fade, etwas kosmetisch, fast anmaßend, alles Leid über einen Kamm zu scheren und sich der Frage der Machtverhältnisse und Ursprünge des Krieges zu entziehen. Gleichzeitig bleibt eben die Frage, wie sehr sich das Publikum überhaupt auf einer Bühne mit dieser Realität auseinandersetzen will und kann. Es ist jedenfalls keine Lösung, geschmacklos verharmlosende Bildsprache walten zu lassen und alles in bedächtig komponierte Bilder zu pressen...



Gustaver der Liebe ist ein Instagramkanal mit über 1000 Katzen- und Hunde-Memes und ist zu finden unter [@gustaverderliebe](#)



# Das Scheitern der Improvisation

*Werk*

## Elegy for Tyre Matana Roberts

20. Oktober 2023, Baarsporthalle Donaueschingen

Die Ankündigung von Matana Roberts' Beteiligung am ersten Symphoniekonzert der Donaueschinger Musiktage hat mich euphorisch gestimmt. Als Jazzmusiker:in im Modern Creative Genre schien they neue Farben in das überalterte Konzept von Symphoniekonzerten zu bringen. Tatsächlich blendete meine Vorfreude anfangs die meisten Zweifel aus.

Das Konzert wurde im Programm damit beworben, verschiedene Notationsformen gleichberechtigt nebeneinander zu stellen: Werke der Komponist\*innen Matana Roberts, Sara Glojnarić, Clara Iannotta und Éliane Radigue sollten die traditionelle Notation westlicher Musik mit der mündlichen Überlieferung und der auf einem Prosatext basierenden Notation kontrastieren.

Matana Roberts' Werk *Elegy for Tyre* (eine Referenz an den im Januar 2023 durch Polizeigewalt verstorbenen Afroamerikaner Tyre Nichols) soll dabei die von der Prosanotation ausgehende Improvisation repräsentieren. Es beginnt mit Klängen in tiefen Registern und leiser Dynamik, die sich nach etwa einer Minute langsam in eine insektenartige Mikropolyphonie umschmelzen, ähnlich wie bei der Einstellung eines Spektivs. Der vielversprechende Anfang verbraucht sich jedoch, als die Orchestermusiker\*innen beginnen, bei der mechanischen Wiederholung ihrer Motive zu verharren, anstatt Impulse als Linien der Kraft zwischen den Musiker\*innen weiterzugeben. Eine Art charakterloser motivischer Stellungsriegel, bei dem alle Musiker\*innen sich nur um sich selbst zu kümmern scheinen, bringt die wirbelsäulenlose Improvisation zum Stillstand.

Es scheint zunächst so, als würde sich nichts weiter ändern als die Handzeichen des Dirigenten Baldur Brönnimann. (Die Rolle des Dirigenten beschränkt sich dabei nur auf das Anzeigen der Abschnitte.) Der erste wahrnehmbare Wechsel wird durch die das gesamte Orchester wandernde Deklamation des Namens ›Tyre‹ markiert. Aber was einen kollektiven Ausdruckskosmos hätte erzeugen können, fällt als fantasielose Monotonie aus, in der der Name des Verstorbenen jegliche Aura des Gedenkens verliert. Die aus ihrer Komfortzone des Instrumentalen gerissenen Orchestermusiker\*innen verpassen es dabei, die große Vokalpalette der menschlichen Stimmen zu erkunden. Dabei zeigt sich an dieser Stelle sehr deutlich, wie entscheidend es für eine Improvisation gewesen wäre, ungewöhnliche Klänge zu wählen und bereit zu sein, sich vom musikalischen Geschehen überraschen zu lassen.

Es verwundert also nicht, dass bereits nach etwa 30 Sekunden in die nächste Passage übergeleitet wird: Ein langsames Verstummen, wahrscheinlich bedeutungsvoll konzipiert, jedoch so unüberzeugend wiedergegeben,

dass es mehr Scheu vor Aufmerksamkeit als Mut zum Statement vermittelte. Das darauffolgende Zurückkehren der Klänge inszeniert sich als sich von Sitznachbar\*in zu Sitznachbar\*in verbreitende Quasselstimmung.

Nachdem die geflüsterten Tyre-Rufe das Werk zum Ausklingen bringen, überkam mich das Gefühl, um ein Stück betrogen worden zu sein. Denn zwischen den Abschnitten fehlten Verbindungsprozesse, in denen eine kontinuierliche Entfaltung von Differenzen nachvollziehbar wären. Stattdessen

Die unglückliche Kluft zwischen Improvisation und Symphoniekonzerten wird fortbestehen, wenn niemand die Rolle der Orchestermusiker\*in und ihrer Kompetenz neu definiert.

prägen aufoktroierte Wechsel von einem trägen und unbeweglichen Block zum nächsten die Improvisation. Und der Möglichkeits-Raum, den eine Textnotation bieten könnte, wurde mit sperrigen Motivklischees blockiert.

Es mag naiv sein, das Scheitern einer Improvisation auf bestimmte Personen zurückführen zu wollen, aber dieses Konzert, das verschiedene Notationsformen als gleichberechtigt nebeneinander stellen wollte, zeigt ein allgemeines Missverhältnis aktueller Musikausübung auf: Fortschritte in der Wiedergabe präzise notierter Musik sind beeindruckend, während der umgekehrte Weg, von einer Unschärfe ausgehend den Ausdruck improvisativ auszuschärfen, vielen zeitgenössischen Orchestermusiker\*innen eine ungewohnte, wenn nicht sogar völlig unbekannte Perspektive darzustellen scheint.

Die unglückliche Kluft zwischen Improvisation und Symphoniekonzerten wird fortbestehen, wenn niemand die Rolle der Orchestermusiker\*in und ihrer Kompetenz neu definiert.

Kyriell Ninov







## Kein ›Bach to the Future‹. Neue Musik ist veraltet

*Kommentar*

### Die neue Musik

Es ist an der Zeit, sich von der Vorstellung zu verabschieden, dass Musik historisch neu sein muss. Dies ist ein altes Konzept, das zwar immer noch gelegentlich vertreten wird, aber mittlerweile die um den Esstisch versammelte Familie nur noch peinlich berührt. Setzen wir uns also in unseren bequemsten Pantoffeln ans Kaminfeuer, um harmlos über ›die alten Zeiten‹ zu reden.

Schon 1909 war für Marinetti und seine frischgebackenen Futuristen die Faszination für das ›Next Big Thing‹ nichts als eine Selbstparodie. Sie über-

Durch das Nachdenken über die musikalischen Erfahrungen von Zeit und inhärenter Veränderung können wir Möglichkeiten finden, um substanziell die Bedeutung der Kunst (neu) zu begreifen

lebten den Ersten Weltkrieg nur knapp, aber die Maschinerie des ›musikalischen Fortschritts‹ beschleunigte sich immer weiter. Das Benzin mag ihr ausgehen, der Motor mag abgewürgt werden, aber ihre Dynamik setzt sich selbst dann noch fort, wenn die Reibung sie zum Stillstand (wenn nicht gar ins Grab) bringt.

Der Hunger dieses Konzepts nach frischem Blut ist unersättlich. Sobald die strahlenden junge Talente einmal verdaut sind, werden sie routinemäßig beiseitegelegt, um zu altern und zu verbittern. Ihre 15 Jahre der Unsterblichkeit – die schnell zu 15 Monaten schrumpfen – werden nur allzu schnell zu liebevoll gehegten Erinnerungen. Wir brauchen also nicht darauf zu bestehen, die ›heroischen Komponist\*innen‹ früherer Generationen durch unsere eigenen zu ersetzen.

Zwischen Cages Essay »The Future of Music« von 1974 und Wagners »La Musique de l'avenir« liegen 114 Jahre und ein unüberbrückbarer Wandel im historischen Empfinden. Musikalischer Fortschritt war einst ein Indikator für den Anspruch auf ›zivilisatorische‹ Führung. Ästhetische Konflikte spiegelten die Kämpfe um kulturelle (wenn nicht sogar politische) Macht wider. Österreicher\*innen, Deutsche, Französ\*innen, Italiener\*innen und Amerikaner\*innen kämpften um die Vorherrschaft; andere wurden gelegentlich durch einzelne Vertreter\*innen – wie Kanada, Japan, Argentinien – zur Teilnahme eingeladen, obwohl sie zusammen mit anderen Europäer\*innen als ›peripher‹ betrachtet wurden. (Die konservativen Brit\*innen wurden

erst mit Pop progressiv.) Die Sowjets hingegen waren durch die überstürzte ›Erfüllung‹ ihres historischen Schicksals gehemmt; der Fortschritt der Moderne implizierte Sozialkritik, während der Sozialistische Realismus »die Zukunft [als] das Kriterium der Schönheit [bereits] in der Gegenwart« offenbarte, um Alexander Zis, einen seiner prominenten Ästhetiker, zu zitieren.

Andere Musikkulturen – insbesondere die aus Kolonien – wurden als rückständig, unterentwickelt oder sogar primitiv angesehen. Um es mit den unverblühten Worten des Anthropologen und Philosophen Johannes Fabian zu sagen: »Die *Geopolitik* hat ihre Grundlagen in der *Chronopolitik*«. Frantz Fanon hat seine Kritik ähnlich formuliert: »Die [rassifizierte] Architektur dieses Werkes ist im Zeitlichen verwurzelt. Jedes menschliche Problem muss unter dem Gesichtspunkt der Zeit betrachtet werden.« Kurz gesagt, es reicht nicht aus, den Begriff des musikalischen Fortschritts einer Verjüngungskur oder einer Wiederbelebung zu unterziehen, indem man einfach eine größere Vielfalt von Komponist\*innen einbezieht, als ob man die begrenzte Geografie der Moderne kompensieren und global machen wollte. Es ist nicht so, dass Zeitgenossenschaft und Veränderung verschwinden würden, aber die Historisierung bietet ihnen keinen legitimierenden Rahmen.

Ich denke, dass sich durch das Nachdenken über die musikalischen Erfahrungen von Zeit und inhärenter Veränderung Möglichkeiten finden können, um substanziell die Bedeutung der Kunst (neu) zu begreifen. Diese sollen kein universelles, übergeordnetes Prinzip oder eine allgemeine Norm darstellen, aber sie können zugleich nicht gänzlich relativ verstanden werden. Das ist das Problem, vor dem wir heute stehen, im Musikleben wie in der (geo-)politischen Politik. Die ›Zivilisation‹ ist kein Territorium, das gegen die ›Barbarei‹ verteidigt werden muss (so sehr Netanjahu und Konsorten dies auch behaupten mögen). Die Tradition ist nicht grundlegend, und die Zukunft wird uns keine Erlösung bieten. Es gibt keine Wiederkunft, kein ›Bach to the Future‹. Wenn wir aus den Erfahrungen der Lockdowns von 2020–22 etwas lernen können, dann vielleicht, dass wir eine Entschleunigung brauchen, neue Wege, um mit anderen in der Zeit zu sein, geduldig und vertrauensvoll und ohne zu urteilen.

Jean-Luc Nancy hat dies in *Doing*, einem seiner letzten Bücher so ausgedrückt: »Mourning history, we do it badly and with difficulty. Our entire civilization has been innervated with a teleology that Nietzsche already suspected of masking the fractures of history. However, we do not know how to think these fractures, and the endeavours to set history off again through new myths has cost us dearly. In a sense I am, without presentism, convinced of the importance of cultivating the present, of receiving its present (the gift) as allogeneic to time and as what Rimbaud calls ›eternity found again.« (S. 96)

Ed McKeon

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens