

Corinna Hesse

Internationale Kulturfabrik Kampnagel

Neue Schwerpunkte: Performance und »Postminimal Generation«

Elektrischer Strom ist nicht sichtbar und nicht hörbar, genausowenig wie die physikalischen Zustandsformen Wärme und Kälte. Wenn man diese Naturphänomene akustisch und visuell zum »Sprechen« bringt, so gerät dies naturgemäß sehr spektakulär (man denke an das bekannteste Beispiel, Blitz und Donner). Darum bringt der kalifornische Hochspannungskünstler Barry Schwartz seine mediale *Reality-Show* gleich mit, zeigt sich selbst in einer simultanen Video-Liveübertragung. Im Zentrum seiner Aktion steht ein neun Meter hoher Hochspannungsmast, an dem Klaviersaiten jeweils paarweise in Abständen von wenigen Zentimetern befestigt sind. Jede Saite steht unter 15.000 Volt, und wenn es dann vom »Kopf« dieser Stahl-»Skulptur« wörtlich in »Bindfäden« zu regnen beginnt, kann das Gewitter in Form dieser »hydroelektrischen Klangharfe« losbrechen. Barry Schwartz steht in Gummistiefeln im Wasserbecken und leitet mit Gummihandschuhen die am Fuß der Skulptur durch rotierende Drähte zwischen den Saitenpaaren entstehenden Funken mit Hilfe des Wassers als Lichtblitze und Feuerbälle nach oben. Der entstehende Klang (an der gesamten Installation sind Tonabnehmer befestigt), der sich von harmlosem Wasserplätschern und metallischem Klimpern bis zum ohrenbetäubenden Lärm steigert, ist das akustische Resultat von Temperatur und Erschütterung, die »Musik« des Stromes. Weitere »Accessoires« – ein überdimensionaler »Plattenspieler« mit einer Trockeneis-»Nadel« oder ein niedlicher Springbrunnen, an dem sich zwei Starkstromkabel-Enden lustvoll zum funkenden Lichtbogen verbinden, runden die technoide Idylle ab.

Der Ort des Geschehens: eine ungeheizte, spärlich beleuchtete, in Höhe und Tiefe im Dunkel verschwindende, stillgelegte Fabrikhalle des ehemaligen Eisenwerks Nagel & Kaemp in Hamburg. »Maschinen-Stürme« – kaum ein anderer Künstler setzte wortgetreuer um, was die Internationale Kulturfabrik Kampnagel als Motto über den ersten Programmblock zu Saisonbeginn stellte. Der Wechsel in der Kampnagel-Leitung – im letzten Herbst übernahm der Schweizer Res Bosshart, vormals Chef des Züricher Theaterspektakels, das Ruder – brachte zweierlei mit sich: den Blick zurück auf die Wurzeln der Kulturfabrik und eine veränderte Zielrichtung im Programm, das neben Sprech- und Tanztheater zwei neue musikalische Schwerpunkte vorsieht. Die Schwierigkeit besteht vor allem darin, mit einem 5,3 Millionen-Mark-Etat sowohl das internationale Renommee zu erhalten, das Kampnagel seit der ersten kontinuierlich bespielten Saison 1986 vor allem durch große Festivals (Sommertheater-Festival, Frauenfestival Hammoniale und Kabarettfestival) gewonnen hat, als auch eine Einbindung des »alternativen«, häufig experimentellen Programms in das Kulturleben der Hansestadt zu erreichen, sprich: ein Publikum zu finden. Der Standort des großen Fabrikgeländes am Osterbekkanal, inmitten der in den 20er Jahren errichteten Arbeitersiedlung »Jarrestadt«, liegt außerhalb der »etablierten« Kulturzentren der Stadt – und so werden aus der Behörde immer wieder Stimmen laut, das Areal doch »bürgernäher« zu nutzen, etwa durch Wohnungsbau oder die Errichtung eines »Stadtteilzentrums«.



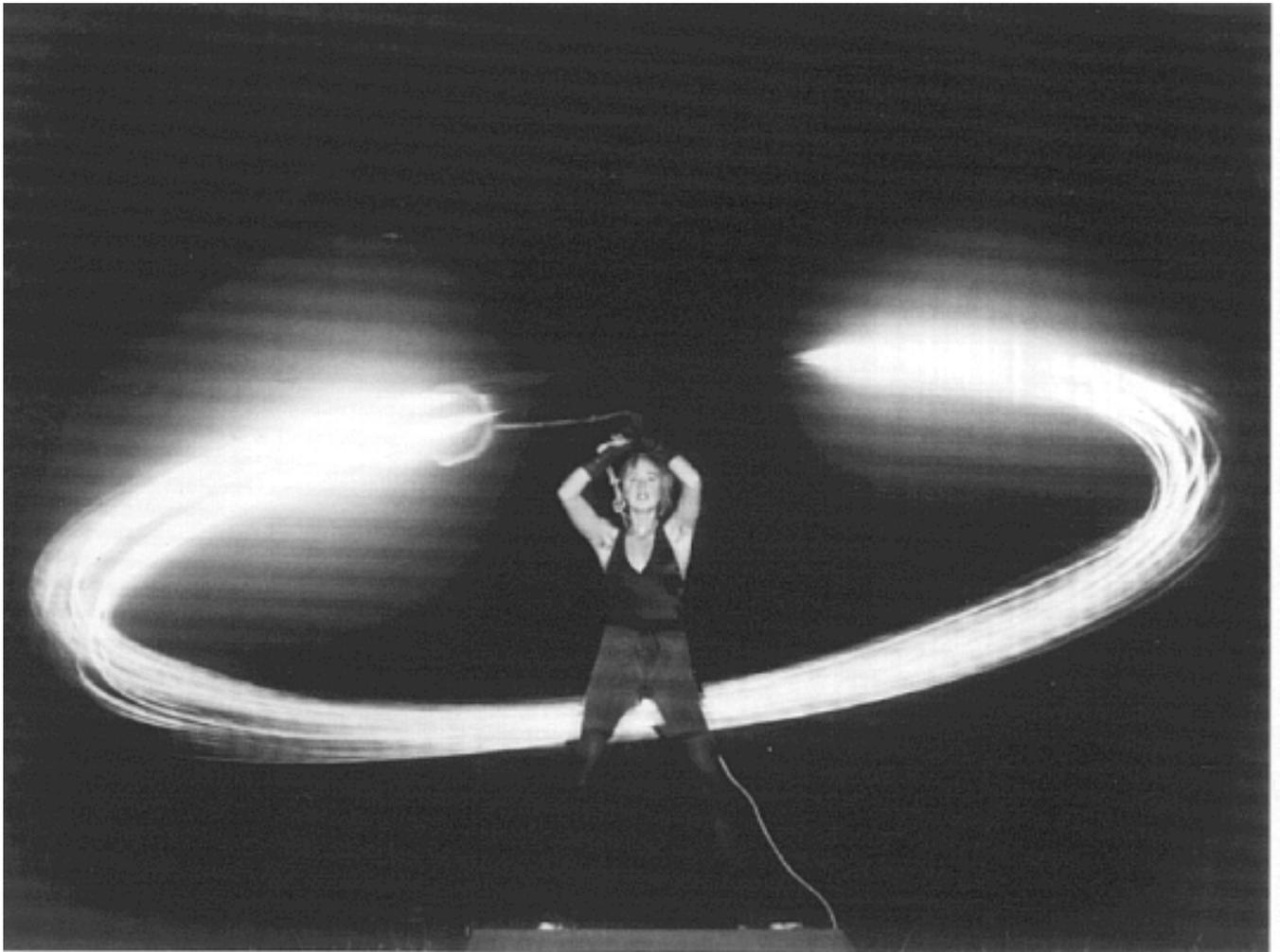
Performance von Barry Schwartz, Foto: Daniel Hintersteiner, Archiv Kampnagel

Ein Teil dieser Forderungen ist längst erfüllt: So haben neben Gastspielen, Auftragsarbeiten und Koproduktionen auch freie Theatergruppen aus Hamburg auf dem Gelände ihre festen Spielstätten, auf denen sie kontinuierlich arbeiten können. Daneben ist durch die Kombination von vier großen Veranstaltungshallen, Ausstellungsräumen und einem Kino eine vielfältige Nutzbarkeit und damit ständiger Publikumsverkehr gewährleistet. Der Rest ist vor allem ein finanzielles Problem: einige der kleineren, kaum noch genutzten Hallen wie der ehemalige »Fundus«, in dem Barry Schwartz seinen Hochspannungsmast aufbauen konnte, sowie vor allem der unliebsame Fabrikzaun, der das Gelände abschottet, könnten mit ausreichenden Mitteln abgerissen und neu gestaltet werden.

Teil dieser »Belebung« sind auch Projekte, die den traditionellen Präsentationsrahmen von Kunst aufbrechen. Der neue Schwerpunkt mit Installationen und Performance sprengt nicht nur durch die interdisziplinäre Arbeit institutionelle Grenzen, sondern führt auch durch die Präsentation eine aktivere und gleichzeitig spielerische, geselligere Haltung des Publikums herbei: Die ständige Präsenz der Künstler ermöglicht einen direkten Austausch, Parties mit Aktionen und Klangexperimenten machen das Kunsterleben zum »Feier«-Abend. Geplant ist, einzelnen Künstlern ein Atelier auf Zeit zu geben, um Projekte direkt am Ort zu entwickeln. Hier ist Kampnagel nicht nur Aufführungsort – mit reproduzierenden Künstlern –, sondern auch Produktionsort und macht dem Namen Kultur-»Fabrik« alle Ehre.

Die erste zehntägige Serie mit vier Künstlern im Oktober 94 zeigte, wie spielerisch das Konzept des aktiven Kunstgenusses umsetzbar ist. Dies realisierten nicht nur zwei Environments – mechanische Peepshows der kanadischen Künstlerin Laura Kikauda (*The only Seat in the Theatre*) und die interaktive Videoinstallation *Tales from the Chopping Cart* des Kaliforniers Barney W. Haynes –, sondern vor allem auch die Klanginstallationen und –performances von Barry Schwartz und Gordon Monahan, die beide auf unmittelbare sinnliche Wirkung zielten und das Publikum nicht in andächtiger, geschützter Haltung auf Sitzplätzen ruhen ließen, vielmehr dazu aufforderten, in der gespenstischen Dunkelheit der Fabrikhalle umherzugehen und sich der visuellen und akustischen Attacke ungeschützt auszusetzen.

Wie Barry Schwartz verband auch der Kanadier Gordon Monahan, der seit seines DAAD-Stipendiums 1993 in Berlin lebt, physikalische Klangerforschung mit geradezu sportlicher Energie. Neben dem Stück *This Piano Thing*, bei dem er mit einem als »Maschine zur Klangsynthese« verstandenen, präparierten Klavier arbeitet, stellte er seine Performance *Speaker Swinging* vor, die auf einem minimalen Klangfundus basiert: zwei Oszillatoren, die eine »klingende« und eine geräuschhafte Schwingung produzieren, wobei lediglich die Frequenz prozessual verändert wird. Ausschlaggebend für das Klangresultat ist wiederum der Körpereinsatz: Drei athletische Performerinnen schwingen die Lautsprecher in einem Radius von etwa zwei Metern über ihren Köpfen, so daß mit Hilfe des »Doppler-Effekts« (bewegte Klangquellen verändern sich in der psychoakustischen Wahrnehmung) die Tonhöhen schwanken und der Raum als Ganzes zu schwingen beginnt. Das Ohr wird überlistet: Die eigentliche Klangquelle ist nicht mehr lokalisierbar, die Rotationsbewegung scheint durch die Frequenzveränderungen ihre Drehzahl zu erhöhen, obwohl sie augenscheinlich konstant bleibt. Wenn dann noch optische Unwägbarkeiten hinzukommen – das Licht wechselt vom frontalen Spot zu Lichtquellen an den Lautsprechern, die schließlich zu blinken beginnen –, bricht die gesamte orientierende Wahrnehmung als Zuordnung bewegter Körper im Raum zusammen.



Gordon Monahans Speaker Swinging, Archiv Kampnagel

Laboratorium der Sinnlichkeit – unter diesem ebenso paradoxen wie vielversprechenden Motto steht der zweite neue Schwerpunkt des Kampnagel-Programms: die Konzertreihe *Know No Bounds*, die im Oktober durch das Balanescu Quartet eröffnet wurde. Nun befinden sich Städte wie Hamburg, in denen die Neue Musik bislang keinen Platz und damit auch kein festes Publikum erobern konnte, in einem Dilemma: Einerseits scheint eine Reihe, die mit einem Konzert pro Monat eine ständige Präsenz ihrer Musik erreicht, der vernünftigste Weg, dem »Konzertleben« die eigene Farbe »aufzudrücken«. Andererseits braucht man in diesen kulturell dünnen Jahren doch einigermaßen spektakuläre Ereignisse wie etwa ein Festival, um die gewünschte Publikumsresonanz aufzubauen. Das noch recht vage anvisierte, sogenannte »neue« Publikum braucht schließlich seine Köder.

Ein Festival schafft nicht nur die nötige überregionale Aufmerksamkeit, sondern auch einen spektakulären Ereignischarakter. Und gerade dies wäre für das von dem Hamburger Journalisten Sven Ahnert, der für die Programmgestaltung verantwortlich ist, proklamierte »pralle Lebensgefühl« unerlässlich. Die von ihm eingeladenen Ensembles aus New York (*Michael Gordon Philharmonic, Bang on a Can All-Stars*) und London (*Icebreaker, EOS, Bash*) erlebte Ahnert größtenteils im letzten Sommer beim Meltdown Festival in London, bei dem das Konzept »Musik als Lebensgefühl« nicht nur durch den Ort (in London kommen eben über 1000 Zuhörer), sondern auch durch den zelebrierenden Charakter eines 8-Stunden-Marathonkonzerts aufging. In Hamburg brauchte die Stimmung einige Anlaufzeit, was vielleicht auch mit der Situierung der Zuschauer zusammenhängt, denn sie sitzen im wörtlichen Sinne zu gut situiert, im ansteigenden Parkett nämlich, den Musikern wie eine Front gegenüber, wodurch der Titel *Know No Bounds* zunächst zur vagen Utopie verblaßte. Vielleicht ist jedoch in Deutschland lediglich die Hemmschwelle höher, sich in der »Kunstmusik« von der traditionellen Andachtshaltung zu befreien und den »Groove« überspringen zu lassen.

Auf den »Groove« und seine Sogwirkung, der sich letztlich auch der steifste Intellektualist nicht lange entziehen konnte, kam es bei den sechs Konzerten in dieser Saison nicht nur dem Schlagzeugensemble *Bash* an, das auf alles schlägt, was kracht: von Verkehrsschildern und Farbdosen bis zu Ethno-Trommeln, sogar den bloßen Schlagstöcken konnte das Quartett in dem geradezu kabarettistisch choreographierten *Drum Gods* Rhythmen entlocken, die das Tauwetter beim Publikum beschworen. Neben diesen stilistischen »Allesfressern« waren vor allem Musiker eingeladen, die man unter dem vagen Begriff der »Postminimal-Generation« vereinen könnte: der aus seiner Zusammenarbeit mit Michael Nyman geprägte Alexander Balanescu, die aus der Begeisterung für den niederländischen Minimalismus um Louis Andriessen hervorgegangene Formation *Icebreaker*, dem zwischen Multimedia-Spektakel und dem Begründer des »Romantik-Funk«, Steve Martland, pendelnden Ensemble *EOS* und die fünfköpfige *Philharmonic* des New Yorker Komponisten Michael Gordon, der vor neun Jahren in New York kurzerhand mit David Lang und Julia Wolfe ein eigenes Festival gründete, weil es für ihre musikalischen Vorstellungen keinen Ort gab. Während sich die Komponisten und Musiker dieses *Bang on a Can*-Festivals längst in einem internationalen Netzwerk verzweigt haben (auch *Icebreaker* spielt inzwischen Auftragswerke von Michael Gordon und David Lang), liegt Deutschland immer noch im Dornröschenschlaf: »Minimal« ist gerade in den Zentren großgeschriebener »Neuer« Musik ein Tabu. Daher bedarf es kaum der Erwähnung, daß fast alle Programme der Reihe mit dem Prädikat der »Deutschen Erstaufführung« versehen waren. Die Wirkung ist jedoch konträr zum Minimalismus eines Philip Glass oder Steve Reich, mit dem sie allerdings die Perfektion, wie komplizierte rhythmische Strukturen aus verschiedenen, gegeneinander gerichteten Rhythmen und Tempi zu einer Einheit zusammengefügt werden, gemeinsam haben. Dem häufig meditativen Charakter setzen *Icebreaker*, die *Bang on a Can All-Stars* und Michael Gordon Aufstachelung und lärmende Provokation entgegen. So eröffneten *Icebreaker* ihr Konzert mit *Hoketus* von Louis Andriessen, ihrem »Gründungsstück«: Das symmetrisch aufgestellte Ensemble mit der unglaublichen Besetzung von Panflöten, Saxophonen, Congas, E-Baß und E-Gitarre sowie zwei Keyboards spielt sich wie bei einem Pingpongspiel einen Rhythmus zu, der mit einem Einzelimpuls beginnt, immer dichter und schneller wird und sich zu einem schrillen, harten, undurchhörbaren Kontinuum steigert, dessen Akzente ständig wechseln und stereophon hin- und her»wabern«. Eine ähnliche räumlich oder körperlich verstandene Klangkonzeption liegt auch Andriessens von den All-Stars gespielter *Hout (Holz)* zugrunde. Es ist eine sehr radikale Musik, die Tonhöhen als sekundäre Mittel bei der Bildung von Impulsgruppen oder zur Herstellung eines bestimmten Klangregisters nutzt. Michael Gordon erklärt seinen »dissonanten Minimalismus« damit, daß er Dissonanzen nicht nur auf harmonischer Ebene, sondern auch im Rhythmus, der Struktur und der Form verwendet. Das Ergebnis sind jähe Schnitte, miteinander »kämpfende« Rhythmen und sich überlagernde Metren, die kein Grundmetrum mehr erkennen lassen.

Gerade die neueren Stücke zeigen jedoch, daß bei der Stillfusion der rhythmische Radikalismus nur eine Facette von vielen ist. Der zweite führende Kopf der *Philharmonic* und Leader der *All-Stars*, Evan Ziporyn (Saxophone und Klarinetten), bringt in dem polyphon gespielten Solostück *Tsmindao Ghmerto* georgische und, wie in seiner idyllischen Parkromanze *Be In*, orientalische Einflüsse in den Sound ein, auch die Eigenkomposition *Evol des Icebreaker*-Keyboarders Damian le Gassicq erscheint »gemäßiger«, erinnert in manchen melodischen Prägungen an improvisatorische Jazz-Formeln.

Eine ähnliche Entwicklung zur »Mäßigung« scheint auch Alexander Balanescu durchzumachen, der nach den Bearbeitungen von Songs der Gruppe *Kraftwerk*, der 70er-Jahre-Avantgarde des *Electronic Pop*, nun seine erste CD mit eigenen, durch die rumänische Volksmusik beeinflussten Kompositionen vorstellte wie die nostalgische Autobiographie *Luminitza*. Obwohl sein Balanescu Quartet – abgesehen von der Mikrofonverstärkung der Instrumente - durch die Besetzung der Kunstmusik viel näher steht als die anderen Formationen, ist ihre Präsentation am stärksten der Popmusik verhaftet, mit dem Primarius als charismatischem Frontman. Leider ging das mit interpretatorischen Mankos einher: Die häufig wechselnden, übrigen Musiker reichten an die Perfektion der anderen Ensembles nicht heran, was durch eine mangelnde Tontechnik und den daher nicht sehr verständlichen Sprechgesang Balanescus verstärkt wurde, mit dem er dokumentarische Sprachfragmente in die Komposition einflocht.

Mit dem letzten Konzert dieser Saison, den *Bang on a Can All-Stars* im April, wurde jedoch nicht nur die vermeintliche Mäßigung zu den Akten gelegt, sondern im Gegenteil der Bogen zu den Roots der »Maschinen-Stürme« geschlagen. Michael Gordons *Industry für Cello* - so auch der Titel der ersten für den deutschen Plattenmarkt frisch produzierten CD der *All-Stars* - steigert ein lieblich beginnendes Intervallpendel aus Quinten, Quarten und Terzen durch elektronische Klangverzerrung zu dem Lärm einer Kreissäge, das Schlagzeugstück *The Anvil Chorus* von David Lang versammelt Metallrohre, Radfelgen und anderes Schlagwerk, um der Industrieromantik eines Stahlwerkes nachzuspüren. Bei den *All-Stars* war auch die Verbindung zu »harter« Rockmusik am stärksten, beispielsweise in Julia Wolfes *Lick*. Die stärkste Sinnlichkeit, der »echte« Groove, scheint jedoch immer noch der Popmusik vorbehalten, wie die Zugabe, ein Kurt Cobain-Song der Grunge-Band *Nirvana*, zeigte. Auf jeden Fall wird nun mit Spannung die (finanziell bereits gesicherte) zweite Labor-Saison mit dem kultverdächtigen Titel *Rituale* erwartet.