

Das Journal #Musik und Medien

Heft 2 | Mai 2021

Nicolas Berge / Evelyn Buyken /
Heinz Geuen / Tobias Hartmann / Jonathan Hennig /
Susanne Kessel / Felix Knoblauch / hans w. koch /
Liga Korne / Svantje Lichtenstein / Uwe Mattheiß /
Johannes Moser / Jaana Müller-Brehm /
Rainer Nonnenmann / Isabel Pfeiffer-Poensgen /
Kobie van Rensburg / Heike Sauer /
Stephanie Schroedter / Johannes Tiemann

Das Journal #Musik und Medien

Sophia Bauer, »Forest Scapes«, 2019, Klanginstallation:
Die aufgenommenen Klänge reflektieren die koloniale
Vergangenheit des Waldes mit im Wald eingesprochenen
Zitaten von Forest Reports aus dem National Archive
Kenia ebenso wie atmosphärische Aufnahmen der
Gegenwart, Interviews mit Menschen, die in und mit
dem Wald leben, und Mikro-Aufnahmen der Bäume
mit supersensitiven Kontaktmikrofonen.

ZUR SACHE! - DAS THEMENHEFT

- 05 Von der Notenschrift zum Digital Editing: Gedanken zum zweiten Heft »Das Journal«
von Rainer Nonnenmann

DISKUSSION - MUSIK UND GESELLSCHAFT

- 09 »Ich bin Berufsoptimistin«: Isabel Pfeiffer-Poensgen, Ministerin für Kultur und
Wissenschaft des Landes NRW, im Gespräch mit Rainer Nonnenmann
11 Algorithmen für die Massen: Informationen und Kunst vermessen von Jaana Müller-Brehm
13 Rundfunkstaatsvertrag (RStV), II. Abschnitt, § 11 Auftrag

GLOBALE KULTUR - GEDANKEN UND ERFAHRUNGEN

- 15 Latent gegenwärtig: Wie die Pandemie das Unbekannte berührt von Swantje Lichtenstein
19 Regeln und Repräsentation: Über zeitbasierte Künste in der Pandemie und die
Grammatik digitaler Medien von Uwe Mattheiß

MEDIAMORPHOSE - PERSPEKTIVEN UND VISIONEN

- 21 Quo vadis homo digitalis? von Johannes Moser
25 medien kunst stücke von hans w. koch
29 Mixturen von Sein und Schein: Der Sänger und Regisseur Kobie van Rensburg über
Multimedia in der Oper, im Gespräch mit Rainer Nonnenmann

WIE TICKT KÖLN? - STREIFZÜGE DURCH DIE MUSIKSTADT

- 33 Symbiosen von Musik und Medienkunst in der Kölner Szene von Felix Knoblauch
35 Wo ist das Publikum? Ein Selbstreport mit Ausflügen von Evelyn Buyken

AUS DER PRAXIS - LEHRE UND BERUF

- 39 Kopieren, Adaptieren, Referenzieren: Komponieren im postdigitalen Zeitalter von Nicolas Berge
41 Algorithmische Choreographien in virtuellen Klangwelten von Stephanie Schroedter

AUF DEM PRÜFSTAND - ANALYSE UND WERTURTEIL

- 45 Drei Fragen an Sampling von Tobias Hartmann

GESTERN UND HEUTE - ALUMNI ERINNERN SICH

- 47 »Die Scheinwerfer auf unsere Zeit richten«: Die Pianistin Susanne Kessel im Gespräch
mit Jonathan Hennig, Liga Korne und Johannes Tiemann

BEMERKENSWERT - MENSCHEN UND AKTIONEN

- 51 Raum für Assoziationen: Videos in Produktionen der »Literaturoper« der
HfMT Köln von Heike Sauer
55 »Massieren« uns die Medien? von Heinz Geuen
58 Impressum

Von der Notenschrift zum Digital Editing Gedanken zum zweiten Heft

Wer heute von »Medien« spricht, meint in der Regel Massenmedien, digitale und soziale Medien. Doch der Gebrauch von Medien ist viel älter und umfassender, im Alltag ebenso wie in der Musik. Das lateinische »medium« bedeutet Mitte, Mittelpunkt, auch dazwischen. Ein Medium vermittelt zwischen zwei oder mehreren Polen, und zwar schon seit die Spezies Homo Sapiens mit Sprach- und Klopflauten begann, sich zu verständigen oder Musik zu machen. Das elementare Ausbreitungsmedium Luft lässt Schallwellen von der Quelle ihrer Entstehung zu unseren Ohren gelangen, sei es im Konzertsaal oder über die vibrierenden Membranen von Lautsprechern. Jahrhunderte lang ereignete sich die in Luft gezeichnete Zeitkunst nur aktuell hier und jetzt, um im Moment ihrer Vollendung bereits aus und vorbei zu sein. Live aufgeführte Musik erfüllte sich in ihrem unwiederbringlichen Verklingen. Bewahrt und festgehalten werden konnte sie erst durch Verschriftlichung und technische Reproduktion. Seitdem überwindet Musik Raum und Zeit. Doch zu welchem Preis?

Ab dem 9. Jahrhundert gab es erste musikalische Schriftzeichen, sogenannte Neumen. Gregorianische Choräle wurden nicht mehr nur mündlich tradiert, memoriert und dabei immer auch leicht variiert und adaptiert. Ihre handschriftliche Fixierung legte den Grundstein für die wirkungsmächtigen Kategorien Werk, Autorschaft und Originalität. Die Erfindung des Notendrucks durch Ottaviano Petrucci 1501 sorgte für größere Verbreitung von Kompositionen. Doch während man Tonhöhen und Rhythmen notierte, setzte man die jeweilige lokale und situative Aufführungspraxis als selbstverständlich voraus: Besetzung, Ornamentik, Improvisation, Dynamik, Phrasierung, Artikulation, Agogik. Mit dem Wandel der Praxis zerfiel dann jedoch die ursprüngliche Einheit von notiertem Text, implizierter Spielanweisung und intendierter Wirkung. Spätere Zeiten konnten deren Verhältnis dann nur noch historisch rekonstruieren. Jüngere Notationsformen versuchen zwar möglichst alle Eigenschaften von Musik zu erfassen, bleiben aber ebenfalls lückenhaft.

Der 1877 von Thomas Edison patentierte Phonograph erlaubte erstmalig die technische Aufzeichnung, Speicherung und Wiedergabe von Klang. Zahlreiche optimierte Geräte folgten: Schallplatte, Ton-

band, Kasette, Compact Disk, Computer, Smartphone. Heute ist Musik über Rundfunk, Fernsehen, Tonträger, Festplatten und Internet jederzeit und überall verfügbar. Aktuelle Surround-Sound-Technologien lassen kaum mehr Unterschiede zwischen Originalklang und Kopie erkennen. Doch wie perfekt die Reproduktion von Musik auch sein mag, sie bleibt stets vom Ort und Zeitpunkt ihrer Produktion getrennt. R. Murray Schafer charakterisierte diese Situation daher schon 1969 pathologisch als »Schizophonie«. Inzwischen werden weltweit in jeder Minute – laut Statistik 2018 – rund vierhundert Stunden Videos und Sounds ins Internet hochgeladen. Die Datenmenge wächst also täglich um rund 576.000 Stunden, also 24.000 Mal schneller, als man über Lebenszeit verfügt, all das zu re-



zipieren. Und im Zuge der Corona-Pandemie gibt es noch mehr Uploads, Streamings, Podcasts. Wie verändert das unsere Musik-, Selbst- und Weltwahrnehmung?

Schon die Notenschrift war nicht nur Konservator, sondern auch Generator von Musik. Sie entfesselte die graphische Vorstellungskraft und kompositorische Kreativität zu polyphonen, akkordischen und immer komplexeren Strukturen und Großformen. Das moderne Fünfliniensystem befördert tonale Skalen und Terzschichtungen, erschwert aber die Notation von Mikrotönen, Geräuschklängen und irrationalen Rhythmen. Was lernen wir daraus?

Medien sind nie bloß neutrale Transmitter von Informationen, sondern entscheidende Faktoren bei deren Produktion, Formatierung und Manipulation.

Der Philosoph und Medientheoretiker Marshall McLuhan formulierte daher in seinem Buch »Understanding Media« (1964) den berühmten Leitspruch: »The media is the message«. Speziell mit und für Radio und Lautsprecher konzipiert sind etwa die rein elektronisch generierte Musik und die aus Aufnahmen von Alltagsklängen basierende musique concrète. Die Popmusik gestaltet spezielle Videoclips für Fernsehen und Internet. Und nicht erst seit Corona sucht man nach neuen Online-Formaten.

Hard- und Software durchdringen heute sämtliche Arbeits- und Lebensbereiche, einschließlich Kunst, Kultur und Musik. Das Internet ist mobil, interaktiv und partizipativ. Bei Google, YouTube, Facebook, TikTok, Spotify oder Bandcamp sind fast alle sowohl Empfangende als auch Sendende. Der bereits im Jahr 2000 am Massachusetts Institute of Technology (MIT) aufgekommene Begriff »postdigital« benennt den Umstand, dass digitale Medien inzwischen so tief in die menschliche Selbstdarstellung, Kommunikation und Interaktion eingegriffen haben, dass davon längst auch nicht-digitale Lebensbereiche überformt werden.

Weil Klänge und Bilder nicht mehr analog bzw. linear aufgezeichnet werden, sondern nach dem binären Raster 0 und 1, lassen sie sich auch nach Belieben neu editieren, formatieren, transformieren und mit anderen Digitalisaten kombinieren. Das geschieht so lückenlos und realistisch, dass Originale, Kopien und Derivate nicht mehr zu unterscheiden sind. Mittels digitaler Medien gestalten immer mehr Kunst- und Musikschaffende immersive »Augmented Realities« für alle Sinne, indem sie Realitäten, Eventualitäten und Virtualitäten verschmelzen. Und genau damit wirft diese neue Medienmusik zentrale Fragen unserer Gegenwart auf: Was ist Fakt oder Fake? Worin unterscheiden sich Aufklärung oder Propaganda, Satire oder demokratiegefährdende Meinungsmache, Unterhaltung oder Unterdrückung? Wann handelt es sich um reale Personen oder um Avatare, Bots, Trolls, Fake-Accounts?

McLuhan charakterisierte Medien als »Extensions of man«, die wie Werkzeuge die menschlichen Sinne und Kräfte erweitern. Aktuell verwachsen immer mehr User mit ihren Endgeräten. Halo-Armbänder teilen schon heute mit, wie sich die Trägerinnen und Träger gerade fühlen. Filterblasen, Augmented Reality Games, Chipimplantate, Hologramme und Cyborgs hybridisieren Menschen und Maschinen in einer Weise, die der Physiknobelpreisträger Werner Heisenberg 1953 in seinem Vortrag »Das Naturbild der heutigen Physik« womöglich schon vorausahnte: »Vielleicht werden später die vielen technischen Apparate ebenso unvermeidlich zum Menschen gehören, wie das Schneckenhaus zur Schnecke oder das Netz zur Spinne.«

Was macht die aktuelle Mediamorphose mit uns? Und welche Aufgaben wachsen Kunst und Musik dabei zu? Sofern ästhetische Erfahrung immer auch gesteigerte Selbst- und Welterfahrung ist, geben uns Kunst und Musik auch zu erkennen, dass Luft, Schrift, Computer, Internet, Audio-, Video-, Lichttechnik oder sonstige Medien maßgeblich unser Selbst- und Weltverständnis prägen. Und genau das gilt es bewusst zu machen: Wenn wir schon Netze auswerfen und Schneckenhäuser bauen, dann mit dem Wissen, dass, wie und warum wir es tun.

Ich wünsche Ihnen
viel Freude beim Lesen.

Prof. Dr. Rainer Nonnenmann



Der Musikwissenschaftler Prof. Dr. Rainer Nonnenmann ist Dozent an der HfMT Köln und Chefredakteur von DAS JOURNAL. Schwerpunkte seiner Forschung und Lehre liegen auf der Musik, Ästhetik und Kulturgeschichte des 19. bis 21. Jahrhunderts. Er ist Autor zahlreicher Aufsätze und Bücher, zudem Herausgeber der »MusikTexte« sowie freier Musikjournalist für verschiedene Magazine, Zeitungen und Rundfunkanstalten.

Isabel Pfeiffer-Poensgen,
Ministerin für Kultur und Wissenschaft
des Landes NRW, im Gespräch
mit Rainer Nonnenmann

Ich bin Berufsoptimistin

Sehr geehrte Frau Ministerin, welche Erfahrungen als Kanzlerin der Hochschule für Musik und Tanz Köln von 1989 bis 1998 helfen Ihnen heute in ihrem Ministeramt?

Das war damals mein erstes Amt in größerer Verantwortung, in dem ich für den ganzen inneren Betrieb der Hochschule, für Verwaltung, Veranstaltungen, Finanzierungen zuständig war. Da habe ich sehr viel gelernt, auch in verschiedenen Gremien und vom damaligen Rektor Franz Müller-Heuser. Er hatte eine gute Art, die Hochschule zusammenzuhalten. Außerdem habe ich viele junge Künstlerinnen und Künstler kennengelernt, von denen ich einige auf meinen nächsten Stationen wieder getroffen habe. Das war eine prägende und sehr schöne Zeit, auch weil ich nach den langen Tagen mit Verwaltungsgeschäften nur ein paar Treppenstufen hinunter zu gehen brauchte, um ein schönes Konzert zu hören. Das hat mein persönliches Repertoire in der Musik ungemein erweitert.

Sybella Perry, »Rustic Airs«, 2020,
Künstlerbuch und Schallplatte, gezeigt in
der Ausstellung Diplome 2020 an der KHM

Das gemeinsame Erleben, der Austausch darüber und die Interaktion zwischen Künstlern und Publikum sind unerlässlich.

● ● ● Die Nutzung von Medien ist auch generationenabhängig. Woran denken Sie beim Thema »Musik und Medien« als erstes?

Ich bin ein analog sozialisierter Mensch und erinnere aus meiner Zeit an der Kölner Hochschule, was für ein großes Abenteuer es war, die Hochschule mit digitalen Möglichkeiten zu versehen. Wir hatten damals einen Tonmeister und einen Fernsehmeister, die ihre Sache toll gemacht haben, aber keine IT-Spezialisten waren. Das kann man sich heute gar nicht mehr vorstellen. Durch die schwierige Pandemie-Zeit, die wir gerade erleben, hat die Digitalisierung nochmals einen enormen Schub bekommen, was ich sehr gut finde – auch beim Erleben von Kunst und Musik. Aber das ist ambivalent: man freut sich, etwas zu hören oder die Premiere einer Oper als Stream zu verfolgen, aber noch viel mehr freue ich mich – da bin ich wieder ganz analog –, hoffentlich bald wieder Musik live erleben zu können. Das ist einfach etwas anderes.

Was geschieht mit einer Gesellschaft, wenn Kunst und Kultur nicht mehr gemeinschaftlich erlebt werden, sondern nur noch vereinzelt von zu Hause? Im ersten Lockdown vor einem Jahr haben sicherlich viele Menschen, die sehr beschäftigt und beruflich eingespannt sind, es auch einmal als ganz angenehm empfunden, öfter zu Hause zu sein. In den ersten Wo-

chen war das teilweise wirklich erholsam. Aber bei mir selber und eigentlich allen, die mit Kultur zu tun haben, merke ich, was ohne Kulturveranstaltungen für Defizite entstehen und welche riesigen Veränderungen das zur Folge hat. Wir alle sind soziale Wesen und halten das nicht ewig aus. Das gemeinsame Erleben, der Austausch darüber und die Interaktion zwischen Künstlern und Publikum sind unerlässlich. Doch kommt das Publikum auch sofort wieder in Clubs, Theater, Konzerte, wenn sie unter Auflagen wieder öffnen können? Oder sind vor allem ältere Menschen dann immer noch vorsichtig? Diese Ungewissheit besteht natürlich gerade.

Wie fördert Ihr Ministerium mediengerechte Präsentationsmöglichkeiten von Musik, Tanz und Theater angesichts der aktuell verhängten Veranstaltungsverbote?

Dazu gibt es kein spezielles Programm des Landes, weil sich der Bund hier bereits engagiert. Aber wir haben als Kulturministerium im vergangenen Jahr unbürokratisch alle Förderungen, zumeist langfristig projektierte Dinge, die geplant und fest zugesagt waren, genau so weiterlaufen lassen oder nach Bedarf – was haushälterisch komplizierter ist – in die Zukunft verschoben. Dazu haben wir dankenswerterweise die Rückendeckung des Finanzministers bekommen, so dass die Budgets, die den Häusern zur Verfügung stehen, von diesen auch erneut abgerufen werden können.

NRW ist ein wichtiger Standort für Technologien, Industrien, Wissenschaft, Kunst, Kultur und Medien. Nun hat Ihr Ministerium im Volumen von knapp einer Million Euro bis 2023 zwei neue Förderprogramme für Medienkunst und digitale Kultur aufgelegt.

Es gab schon früher die Überlegung, in diesem Bereich aktiv zu werden. Wir entwickeln solche Programme aber nicht einfach am Schreibtisch, sondern sehen erst einmal, was es alles schon gibt. Sehr interessante Einrichtungen sind beispielsweise die Akademie für Theater und Digitalität in Dortmund und der Hartware Medienkunstverein, der im Dortmunder U Ausstellungen präsentiert und erst kürzlich für »Artists & Agents – Performancekunst und Geheimdienste« von der deutschen Sektion des Internationalen Kunstkritikerverbands AICA mit der »Ausstellung des Jahres 2020« ausgezeichnet wurde. Eingehend informiert haben wir uns auch seit 2018 im Rahmen der Ruhrkonferenz, wo wir viele Künstlerinnen, Künstler und Kulturorganisatoren aus dem Ruhrgebiet zusammengeführt und dabei festgestellt haben, wie viele bereits im Bereich Medienkunst unterwegs sind. Wir fördern jetzt zum einen neue kooperative Projekte zwischen Institutionen und

freien Initiativen aus Kunst, Kultur, Wissenschaft und Gesellschaft, und zum anderen Fellowships für einzelne Akteure, damit diese eine Zeitlang in Nordrhein-Westfalen forschen, arbeiten, größere Projekte realisieren, hier Impulse geben und sich vernetzen können. Wir haben in NRW ja eine unglaublich große, freie, experimentelle Szene, wo regelmäßig Genre Grenzen überschritten und aufgelöst werden. Zudem planen wir für den Herbst ein Medienkunstfestival auf der Zeche Zollverein.

Ein Meilenstein der jüngeren Musik- und Medien-geschichte ist das 1953 gegründete Studio für elektronische Musik des (N)WDR, das Köln zeitweilig zu einem Magneten für Komponisten und Komponistinnen aus aller Welt machte. Seit zwanzig Jahren ist dieses einmalige Ensemble aus analogen und digitalen Geräten in einem Keller ausgelagert. Was tun Sie für dessen Erhalt und Revitalisierung?

Hier sind wir gerade dabei, das neu zu ordnen. Schon zu Beginn meiner Amtszeit habe ich alle an diesen Planungen Beteiligten von WDR, Stadt Köln, Kunsthochschule für Medien und Hochschule für Musik und Tanz Köln an einen Tisch geladen. Vor einiger Zeit habe ich mir auch die Geräte in Köln-Ossendorf angesehen. Das ist alles gut archiviert und in Stand gehalten. Das Studio hat eine enorme Bedeutung für die Entwicklung der neuen Musik, auch im Popbereich. Und jetzt gibt es eine Idee für eine Unterbringung in Köln, die gerade ausgearbeitet wird. Aus dem Studio soll kein Museum werden, sondern es soll aktiv nutzbar sein, zum Beispiel für Menschen an der Musikhochschule und der Medienhochschule. Ich bin Berufsoptimistin: Es wird sicherlich nicht einfach, das zukunftsfähig zu machen, aber ich bin absolut dafür, und wir müssen alles tun, damit es gelingt.

Medien werden gerne als vierte Gewalt im Staat bezeichnet, weil sie nicht nur Wirklichkeit abbilden, sondern auch Informationen und Öffentlichkeit generieren. Politik sucht daher gerne die Nähe zu Medien. Sie auch?

Ich bin ja nicht die »klassische« Politikerin und deswegen vielleicht kein so ganz typisches Exemplar. Aber natürlich sind Medien für uns wahnsinnig wichtig, um Inhalte zu transportieren, vor allem wenn sie einen qualitativen Anspruch haben, also guter Journalismus wichtige Informationen und deren Einordnung liefert. Deswegen bin ich eine leidenschaftliche und überzeugte Zeitungsleserin, elektronisch, aber auch gerne auf Papier, was immer mir zwischen die Finger kommt. Qualitätsjournalismus, auch im Rundfunk, ist ein wichtiges Gut, aber wirtschaftlich in Gefahr und deswegen leider etwas im Rückzug.



In ihrer Doppelpublikation »Rustic Airs«, die ein Künstlerbuch und eine Schallplatte umfasst, nimmt Sybella Perry das Beispiel der englischen Airs – einfacher, austauschbarer Melodien von Volksliedern, die sich auf dem Weg ihrer Verbreitung durch Großbritannien stetig verändert haben – zum Anlass, um über Mobilität, Transformation und Pluralität nachzudenken.

Wir haben in NRW ja eine unglaublich große, freie, experimentelle Szene, wo regelmäßig Genre Grenzen überschritten und aufgelöst werden.



Isabel Pfeiffer-Poensgen ist Volljuristin und war von 1989 bis 1999 Kanzlerin der Hochschule für Musik Köln. Anschließend wirkte sie als Beigeordnete für Kultur und Soziales der Stadt Aachen sowie als Generalsekretärin der Kulturstiftung der Länder in Berlin.

Seit 30. Juni 2017 ist sie Ministerin für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen. Das Interview mit ihr fand am 10. Februar 2021 statt.



Algorithmen für die Massen Informationen und Kunst vermessen

Eine unbekannte Dreizehnjährige veröffentlicht 2015 beim Audiostreamingdienst Soundcloud einen Song. In den zwei Folgewochen hören ihn mehrere Hunderttausend. Ein Jahr später produziert sie ein Musikvideo für einen weiteren Song und stellt es auf der Videoplattform YouTube online. Bis Anfang 2021 wird es über 29 Millionen Mal aufgerufen. Mittlerweile ist diese Künstlerin, Billie Eilish, ein Weltstar, der 2020 vier Grammy Awards erhält.

Laut einer Statista-Umfrage stieg in Deutschland der Anteil der Internetnutzer*innen, die online Musik streamen, von neun Prozent im Jahr 2013 auf 57 Prozent im Jahr 2020.

Wie viele Künstler*innen nutzt Eilish Streamingdienste und Social-Media-Angebote, um ihre Musik zu streuen. Diese zunehmend bedeutsamen Verbreitungsmedien sind für alle zugänglich und ohne große Hürden bedienbar. Demokratisiert das den Musikmarkt?

Hinter dieser Idee steht der Gedanke einer Demokratisierung von Öffentlichkeit durch neue Technologien, insbesondere durch so genannte Intermediäre. Damit sind Plattformen gemeint, die als Vermittlerinnen zwischen Angebot und Nachfrage treten wie soziale Netzwerke, Suchmaschinen, Video- und Audiostreamingdienste oder Online-Warenhäuser. Ihre Leistung besteht vor allem darin, ein passendes Produkt, eine Information oder einen Inhalt zielgerichtet an die Nutzer*innen zu vermitteln. Das verändert Öffentlichkeit maßgeblich. Besonders klar zeichnet sich das im Kontrast zur Vermittlung von Informationen über klassische Medien ab: Dort spielen Redakteur*innen und Journalist*innen eine zentrale Rolle, denn sie bestimmen, welche Informationen relevant für die Gesellschaft und bestimmte Zielgruppen sind. Das entscheiden diese »Gatekeeper« unter anderem auf Grundlage gesellschaftlich ausgehandelter Kriterien, wie dem Pressekodex. Darüber hinaus müssen sie sich an das Presserecht halten, das bestimmte Pflichten für die Berichterstattung festlegt.

Diese verkürzte und idealtypische Darstellung entspricht sicherlich nicht immer der Realität. Dennoch zeigen sich grundlegende Unterschiede zur Funktionsweise von Intermediären, die das Sende-Empfangs-Schema des vordigitalen Zeitalters aufbrechen. Alle, die über die notwendigen Kenntnisse und die Ausstattung verfügen, können ihre Themen und Ansichten streuen. Die Intermediäre durchsuchen die so entstehenden Massen an Inhalten und sortieren sie automatisiert. Das verändert nicht nur den Zugang zu Informationen, sondern

auch den zu Kunst – insbesondere zu Musik. Die Umfrage »Music Listening 2019« der International Federation of the Phonographic Industry ergab, dass in den 19 Musik-Kernmärkten weltweit beinahe neun von zehn Befragten Streamingdienste nutzen. Laut einer Statista-Umfrage stieg in Deutschland der Anteil der Internetnutzer*innen, die online Musik streamen, von neun Prozent im Jahr 2013 auf 57 Prozent im Jahr 2020. Für 2023 werden rund 23,8 Millionen Musikstreaming-Nutzer*innen prognostiziert.

Auch in der Kunst brechen Teile der »Gatekeeper« weg. Das birgt die Chance, Aufmerksamkeit breiter zu streuen und auch auf Künstler*innen fernab des Mainstreams zu lenken. Deshalb von einer Demokratisierung zu sprechen, erscheint jedoch angesichts dessen, wie erfolgreiche Angebote derzeit gestaltet sind und benutzt werden, mindestens romantisierend, wenn nicht gar verklärend.

Soziale Netzwerke, Suchmaschinen und Streamingdienste sind Angebote privatwirtschaftlicher Unternehmen. Sie verdienen Geld damit, Inhalte zu vermitteln. Dabei spielen insbesondere Werbeeinnahmen eine Rolle. Intermediäre bieten personalisierte Werbung an. Grundlage dafür sind die detaillierten Datenprofile ihrer Nutzer*innen. Sie erlauben es den Anbietern, günstige Werbeplätze mit hohen Wirkungsraten anzubieten, was das Werben über Intermediäre besonders attraktiv macht. Zugleich sind die Angebote so gestaltet, dass die Nutzer*innen möglichst lange auf den Plattformen verweilen, so dass sie mehr Werbung sehen und mehr Daten über sie gesammelt werden können.

Die Funktionsweise der Angebote dient also in erster Linie kommerziellen und nicht demokratischen Zwecken. Dabei sind Algorithmen zentral, mit deren Hilfe uns jeweils die zu uns passenden Inhalte erreichen sollen. Algorithmen selektieren Inhalte nach bestimmten vorab von Menschen festgelegten Kriterien. Sie folgen dabei nicht breit ausgehandelten gesellschaftlichen Kodizes oder einer eigens hierfür entwickelten Rechtsgrundlage, sondern vor allem wirtschaftlichen Erwägungen.

Derzeit kommt bei Intermediären vor allem die Vielfalt zu kurz.

Indes ist das genaue Vorgehen der Algorithmen in Intermediären weitgehend unbekannt. Ihr Code gilt als Geschäftsgeheimnis. Bekannt ist, dass hohe Interaktionsraten – also Klicks, Likes, Kommentare oder das Teilen der Inhalte – die Relevanzbewertung beeinflussen und damit auch, wie viele Nutzer*innen einen Inhalt sehen und an welcher Stelle er ihnen begegnet. Die Informationsgrundlagen einzelner Personen unterscheiden sich hierdurch stark. Das trägt zu einem grundlegenden Medienwandel und dem Zerfall der Öffentlichkeit in Teilöffentlichkeiten bei. Verständigung und gesellschaftlicher Konsens werden seltener.

Derzeit kommt bei Intermediären vor allem die Vielfalt zu kurz. Das zeigen unter anderem die Dienste erfolgreicher Musikstreaminganbieter, gerade weil deren Empfehlungsalgorithmen kommerzielle Interessen bedienen, die die Nutzer*innen lange auf den Plattformen halten sollen. Damit das gelingt, weisen algorithmische Musikempfehlungen möglichst viel Ähnlichkeit zum bereits Gehörten auf. Andere Musikstile kennenzulernen, ist so fast unmöglich. Zudem gleichen Algorithmen die Playlists verschiedener Nutzer*innen ab. Gibt es viele Übereinstimmungen von Titeln, erhält eine Person Vorschläge für bislang ungehörte Songs aus den Playlists der anderen. Je häufiger bestimmte Titel zu Playlists hinzugefügt und gehört werden, desto wahrscheinlicher sind Übereinstimmungen. Die Empfehlungen beinhalten deshalb eher bereits bekannte und weit verbreitete Songs. Unbekanntere Künstler*innen haben schlechtere Chancen auf algorithmische Empfehlungen.

Wissenschaftliche Untersuchungen wie »Seek and you shall find?« der Universität Mainz von 2020 stellen fest: Wir nehmen über Intermediäre nicht die Diversität an Inhalten wahr, die wir dort sehen könnten. Das hat vor allem damit zu tun, wie die vermittelnden Algorithmen dieser Angebote gestaltet sind. Hinzu kommt, dass bestimmte Akteure die Funktionsweise der Intermediäre gezielt ausnutzen, um das Meinungsklima zu bestimmten Themen zu beeinflussen. Zugleich treten andere in den Hintergrund, weil sie sich nicht in dieser öffentlichen Form und un-

Rundfunkstaatsvertrag (RStV)

II. ABSCHNITT: VORSCHRIFTEN FÜR DEN ÖFFENTLICH-RECHTLICHEN RUNDFUNK

§ 11 AUFTRAG

(1) Auftrag der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten ist, durch die Herstellung und Verbreitung ihrer Angebote als Medium und Faktor des Prozesses freier individueller und öffentlicher Meinungsbildung zu wirken und dadurch die demokratischen, sozialen und kulturellen Bedürfnisse der Gesellschaft zu erfüllen. Die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten haben in ihren Angeboten einen umfassenden Überblick über das internationale, europäische, nationale und regionale Geschehen in allen wesentlichen Lebensbereichen zu geben. Sie sollen hierdurch die internationale Verständigung, die europäische Integration und den gesellschaftlichen Zusammenhalt in Bund und Ländern fördern. Ihre Angebote haben der Bildung, Information, Beratung und Unterhaltung zu dienen. Sie haben Beiträge insbesondere zur Kultur anzubieten. Auch Unterhaltung soll einem öffentlich-rechtlichen Angebotsprofil entsprechen.



ter den vorherrschenden Bedingungen repräsentieren können oder wollen. In Algorithmen bilden sich auch gesellschaftliche Stereotype, Bewertungsmuster oder strukturelle Missstände ab. Ihre Ergebnisse sind nicht neutral, sondern das Produkt menschlicher Vorgaben. Immer wieder kommt es deshalb zu Diskriminierungen, beispielsweise rassistischen oder sexistischen.

Erste Regulierungen versuchen, einigen dieser Entwicklungen zu begegnen.

Ein besonders umfangreiches Vorhaben ist der »Digital Service Act« der Europäischen Union. Der Gesetzesentwurf, der sich im Anfangsstadium einer umfangreichen Aushandlungsphase befindet, sieht unter anderem mehr Transparenz für die Forschung vor. Auch die Nutzer*innen sollen nachvollziehen können, warum ihnen Inhalte angezeigt werden und wie sie diese Einstellungen nach Belieben verändern. Das könnte eine Chance für die Vielfalt der Inhalte sein, die Intermediäre vermitteln. Letztlich hat die naiv romantisch anmutende Idee, die Vermittlung von Informationen und auch Kunst könne sich mithilfe von Intermediären demokratisieren, ein sehr gewichtiges Argument auf ihrer Seite: Die Technologie an sich, die zunächst einmal vielen das Publizieren und den Austausch ermöglichen, hat hohes demokratisches Potential. Sie kann Vielfalt und Teilhabe stärken. Doch um dieses Potential auszuschöpfen, müssen wir sie dementsprechend gestalten, einsetzen und nutzen.



Jaana Müller-Brehm arbeitet beim unabhängigen Think Tank iRights.Lab (<https://irights-lab.de>) und beschäftigt sich dort vor allem mit den Themen Öffentlichkeit, Medien, Demokratie, Menschenrechte, Gesellschaft und Bildung im Zusammenhang der Digitalisierung.

Sie schreibt wissenschaftsjournalistische Beiträge, Expertisen und entwickelt Vermittlungskonzepte, um Kenntnisse über die Digitalisierung in die Breite zu tragen.



Latent
gegenwärtig
Wie die
Pandemie
das
Unbekannte
berührt

Die Pandemie zwingt uns in einen Transitraum, der uns an die Grenzen des Absehbaren, aber auch des Bekannten führt und so eine Weiterentwicklung unterstützen kann.

Gegenwärtig ist vieles latent. Die Verzögerungszeit, die zwischen dem Auftreten eines Ereignisses und dem erwarteten Folgeereignis vergeht, bezeichnet man als Latenz (Latency Effect). Es ist die Zeit, die benötigt wird, eine Verbindungsstrecke zu überwinden oder ein Signal zu übertragen. Die Latenz in ihren vieldeutigen Bezugsmöglichkeiten ist ein Begriff, den ich in vielen Videotreffen gehört habe, als Hintergrund und Hinderungsgrund in dieser Übergangszeit, in der wir zwar alle zugleich sind, aber eben nicht synchronisiert. Die Klagen kommen gehäuft dort vor, wo der Latency Effect das kollektive (Musik)Machen beeinträchtigt, durch ungewollte Echokammern, widerhallenden Widerstand, dauernde Delays, akustische Verschiebungen oder visuelle Glitches. Unsere Gegenwart hat sich verschoben, nicht nur auf der Ebene des klanglichen oder kommunikativen Datenverkehrs.

Für meine Arbeit sind Widerstand und Spannung sehr wichtig, weil sie das vermeintlich Normale überraschend überwinden; aber darum bewege ich mich wohl auch im sogenannten experimentellen Bereich der Künste, wo Kunst und Musik, Klang und Sprache dazu dienen, etwas herauszufinden, um abzurücken von Erwartungen und dem, womit ich mich schon gut genug auskenne.

Die Latenz wird historisch auch als Grundbedingung für die Kunst betrachtet, die darin besteht, sich selbst als Verfahren zu verbergen. Ovid schreibt im 10. Buch der »Metamorphosen«: »ars adeo latet arte sua« (»so verbirgt durch die eigene Kunst sich die Kunst«). Als ein Aspekt der Verborgenen beinhaltet Latenz zwangsläufig etwas, das die Kunst ausmacht und eröffnet. Momentan werden wir in einen Zustand versetzt, der uns glauben macht, wir könnten uns beim künstlerischen Handeln beobachten, da wir uns auf Bildschirmen und abgefilmt von Kameras selbst ansichtig werden. Aber natürlich sehen wir uns beim Denken oder künstlerischen, musikalischen Handeln nicht wirklich zu, sondern bedauern zumeist vielmehr, dass wir damit und mit unseren Projekten nicht voranschreiten können.

Wir befinden uns in einem latenten Raum, in dem etwas ins Stocken gerät, sich verzögert und zugleich unaufhaltbar ist. Einem verborgenen Raum, in dem wir uns gleichzeitig und gemeinsam aufhalten, in dem wir uns nach und nach zurechtfinden, ihn beleben und interpretierbar machen. Édouard Glissant erklärte in »Kultur und Identität. Aufsätze zu einer Poetik der Vielfalt«: »Das Unvorhersehbare zu kennen, bedeutet, sich auf [...] seine Gegenwart, in der man lebt, auf neue, nicht mehr empirische oder systematische, sondern auf poetische Weise einzustimmen.« Die poetischen Verbindungsformen, die durch das Unbekannte entstehen können, haben wir als Chance oder eine Art Kulturentwicklungsplan dringend nötig. Die Pandemie zwingt uns in einen Transitraum, der uns an die Grenzen des Absehbaren, aber auch des Bekannten führt und so eine Weiterentwicklung unterstützen kann.

Als vor einhundert Jahren die letzte globale (Grippe) Pandemie wütete, war es noch nicht möglich, zeitgleich Zugänge zu schaffen und in Verbindung zu bleiben. Diese Möglichkeiten machen Dinge einfacher und komplizierter zugleich, da es immer noch unklar ist, wie wir mit all dem umgehen sollen. Wir können in Beziehung treten, aber das heißt noch nicht, dass wir verstehen können. Bisläng haben wir allenfalls eine latente Ahnung.

Die Folge eines allgegenwärtigen Glaubens, wir würden doch alles verstehen, zeigte Susan Sonntag mit »Against Interpretation« bereits 1961 auf: »die zeitgenössische Begeisterung für die Interpretation hat ihren Grund häufig nicht in der Ehrfurcht vor dem beschwerlichen Text [...], sondern in einer offenen Aggressivität.« Die Auslegung und Notwendigkeit der Interpretation einer kulturell gänzlich neuen Situati-

on droht leicht übergriffig zu werden; ihr geht es, wie einem Text, der schwer zu lesen ist, erst kommt es zu Abwehr und Kampf, dann zum Versuch, alles in bekannte Bahnen lenken zu wollen. Dabei bietet die überragend-überraschende Situation, in die uns die Pandemie alle unvorbereitet gebracht hat, latente künstlerische und musikalische Räume. Auch wenn zweifellos einiges nicht überleben wird, vielleicht auch einiges, was sich schon länger überlebt hatte. Es könnte also zunächst darum gehen, in der Kunst und Musik Machbares auszuloten.

Vielleicht könnte es auch die Poesie sein, die zwischen Musik und Sprache steht, denn: »Die Poesie ist die Art, mit der wir dem Unbenannten Namen geben, sodass es gedacht werden kann«, wie Audre Lorde in »Kraft und Widerstand« schreibt. Die Poesie ist die latente Sprache für das, was verzögert, das heißt sich als Widerhall dieser Zeit entgegen und zugleich an die Seite stellt. Denn die Poesie ist eine Beziehungstifterin, ein Verbindungsglied und eine machbare Aktion (Poiesis).

Wir haben noch wenig körperliche Erfahrung mit der pandemischen Situation, aber ein Jahr ist zum Erlernen eines Instruments oder der Arbeit mit Stimme und Körper auch ein sehr kurzer Zeitraum. Wir werden unsere Instrumente, Stimmen, Performances und Konzerte mit einem langfristigeren Verzögerungseffekt an diese neue Realität anpassen müssen. Wir werden uns beim Bespielen dieses latenten Raums langsam vortasten, um mit all seinen technischen Herausforderungen und Versuchungen vertraut zu werden.

Dieser Prozess des tastenden Berührens und zögerlichen Aneignens erscheint uns professionellen Musiker*innen und Künstler*innen beunruhigend, da uns das Unbekannte selbst in den avanciertesten, experimentellsten und improvisationsgeschulten, europäischen Kontexten häufig noch als Bedrohliches entgegentritt. Dabei liegt in diesem Moment des Neuansetzens, des Ein- und Ausatmens, des Delays oder der Pause eine große Wichtigkeit. Sie gestattet eine andere Anordnung, die neu montiert und abgemischt auch unbekannte Anschlussstellen zulässt.

Das Latente ist nichts, was in der Zeit der Pandemie erst entstanden wäre, es wird nur in deutlicherem Ausmaß sichtbar und hörbar, auch für die, die sich vorher in sicheren Räumen wähten. Latent sind die Stimmungen, die in jedem Raum vorhanden sind. Es sind auch die Stimmen, mit denen wir gegen Bildschirme anzusprechen versuchen. Meine Stimme benötigt jedenfalls eine veränderte Art zu Atmen beim Sprechen gegen die festen Bildschirm(Flächen). Mein Körper musste diese Bewegung hin zur Öffnung erst einmal einsehen und sich großflächig umorientieren.

Die Nymphe Echó hat aus ihrer Sprechnot ein Kommunikationsmodell entwickelt, durch den Einsatz des Wiederhalls ihrer Stimme. Die amerikanisch-koreanische Künstlerin Theresa Hak Kyung Cha poetisiert dies in »Dictee« so: »Sie [die Stimme] ist die erste, die ihre Ankunft bekannt gibt. Die Stimme der Vorweg-

nahme. Sie wünscht sich, dass sie das Andere metamorphosieren würde. Die Stimme allein durch ihr Bitten einer unerklärlichen Kraft. Des Wünschens. Heftig genug wünschen. Sie wünscht sich, dass die Person in das zurück metamorphosiert würde, was sie vorher war, erfindet, wenn nötig. Es braucht weniger Zeit, um zu bemerken, dass es keine magische Verschiebung gab.«

Nicht nur meine Stimme hat sich verändert, sondern mein ganzer Körper ist durch die Starre in Bewegung geraten und darum vertraue ich fest darauf, dass diese Zeit viel Festgefahrenes bewegen wird, was wir in der derzeitigen Trauer über die verlorengegangenen Auftritte und Zusammenkünfte noch nicht sehen können, was sich aber bereits im Entstehen befindet und wichtige Wechsel hervorbringen vermag. Vielleicht sogar die Loslösung des immerwährenden Echos eines nicht unproblematischen Künstler*inentums, weg von eurozentrischen und identitären Kulturmodellen, hin zu einer größeren Offenheit, Beziehungsfähigkeit, hin zur Verbindung aller Menschen und Kulturen, die latent immer schon dazu und zusammengehörten. Dies könnte ein tröstlicher und stimmiger Gedanke sein.

Das Latente ist nichts, was in der Zeit der Pandemie erst entstanden wäre, es wird nur in deutlicherem Ausmaß sichtbar und hörbar.



Swantje Lichtenstein, Performance-/Klang-Künstlerin, Poetin, mit Hauptinteresse auf transtextuellen Erweiterungen der Sprache sowie elektroakustischen Aufzeichnungsweisen. Sie performt international auf Festivals, in Museen und Konzerthäusern. Ihre Publikationstätigkeit umfasst Poesie, Essay, Theorie, Übersetzung und Text-Sound-Arbeiten. Sie ist im Kurator*innenteam der Monheim Triennale (2021) und lehrt als Professorin für Ästhetische Praktiken in Düsseldorf sowie anderen Kunst- und Musikhochschulen.



Regeln und Repräsentation

Setzt
Öffentlichkeit
tatsächlich
noch die
körperliche
Nähe eines
Kollektivs
zwingend
voraus?

Über zeitbasierte Künste
in der Pandemie und die
Grammatik digitaler Medien



Weil Aufführungen vor hunderten Menschen derzeit nicht stattfinden können, spielt man im Wiener Volkstheater nur für jeweils eine Person. Mit einem Kopfhörer ausgerüstet wird man einzeln durch das gesamte Theaterhaus geleitet und erhält neue und ungewohnte Einblicke.

● ● ● **Das Wiener Volkstheater** war immer ein wenig Schmuttelkind dessen, was man in dieser Stadt naturvergleichend gerne Theaterlandschaft nennt. An einer zugigen Straßenkreuzung abseits der imperialen Prachtbauten der Wiener Ringstraße gelegen war das 1889 erbaute Haus anfänglich der Ausdruck bürgerlichen Selbstbewusstseins gegenüber einer höfischen Repräsentationskultur am k. k. Hofburgtheater ein paar hundert Meter weiter.

In der Ära einer kulturellen Hegemonie der Sozialdemokratie während der 1970er Jahren war hier von »Kultur für alle« zumindest die Rede. Bald aber war das Haus außen patiniert, innen morsch bis zur Grenze der Funktionstüchtigkeit und prekär in den Finanzen. Eine Generalrenovierung war unumgänglich. Zwischen dem ersten und zweiten Lockdown des Jahres 2020 fertiggestellt, steht nun das neue Volkstheater in seiner hellen Pracht in der abendlichen Silhouette der Stadt und harrt wie unzählige andere Kultureinrichtungen in rasendem Stillstand seiner Bestimmung.

Was kann man tun, auch wenn man nichts tun kann? Der Lockdown wirft Fragen auf, die man im vollen Lauf des Betriebs so nicht gestellt hätte: Nicht allein, wann es in den Theatern und Konzertsälen wieder weiter geht, sondern ob es das ohne Abstriche überhaupt je wieder wird? Kann man die Erfahrung der Pandemie so einfach wegstecken und sich wieder unbefangen zwischen Fremden und fremd Bleibenden ins Dunkel eines Zuschauerraums drängen? Wieso verharrt die darstellende Kunst der Gegenwart in Raumkonzepten und -hierarchien des späten 19. Jahrhunderts?

Setzt Öffentlichkeit tatsächlich noch die körperliche Nähe eines Kollektivs zwingend voraus? Fiktion findet in einer Theater-, Opern-, Tanz- oder Konzertaufführung schließlich nicht nur auf

der Bühne oder dem Podium statt. Ihr liegt vielmehr ein mimetischer Prozess zugrunde, in dem sich anwesendes Publikum als eine Vergegenwärtigung des Ideals einer bürgerlichen Öffentlichkeit entwirft, mit dem fernen Horizont der antiken Polis und dem Körpergefühl der fußläufigen (Klein)Stadt des 19. Jahrhunderts. Dieses idyllische Gemeinschaftsgefühl der gebildeten Stände ist von der Alltagspraxis der Gegenwart überformt. Haben die Kanäle, über die der Traffic digitaler Kommunikation sich ins Unermessliche steigert, nicht auch etwas mit zeitgenössischer Öffentlichkeit zu tun?

Wir sind gänzlich andere Menschen als in der Antike oder im 19. Jahrhunderts. Die wundersamen apparativen Erweiterungen des menschlichen Körpers, die die Cyborg-Theorien einer Sciencefiction-Literatur der 1990er Jahre für eine ferne Zukunft versprochen haben, sind längst da. In der Sozialisation mit digitalen Technologien, ihrer Einverleibung in die Alltagspraxis, einer Neuformatierung des gesamten Wahrnehmungsapparats im Gebrauch digitaler Medien sind wir fast unbemerkt »Cyborgs« geworden.

Was aber ist das Theater, der Tanz und die Musik dessen, was man vor gut hundert Jahren euphorisch den »Neuen Menschen« nannte? Und wie realisiert man das alles in den Repräsentationsbauten des späten 19. Jahrhunderts? Solche Fragen mögen die Handelnden um den neuen Intendanten des Wiener Volkstheater Kay Voges bewegt haben, noch vor einem ungewissen Eröffnungsdatum die – präventionstaugliche – Versuchsanordnung »Black Box« von Stefan Kaegi und Rimini Protokoll anzusetzen.

Sie schickt im Fünf-Minuten-Takt einzelne Zuschauer*innen mit einem Audio-Guide bewaffnet auf einen Parcours durchs Haus und dringt dabei vom Maschinenraum der Klimatisierung bis zum Souffleurkasten in Welten vor, die das Publikum selten zuvor gesehen hat. Die Aufführung ist in eine Audiodatei entschwinden. Eine Stimme vom Datenträger kommandiert mit der salbungsvollen Autorität eines Navigationssystems durch sie hindurch.

Die geskriptete Wahrnehmung hat alle Mühe, den Zeittakt der Tonspur mit den Referenzpunkten in der Realität des Gebäudes in Übereinstimmung zu bringen. Sie ist die permanente Forderung, geistesgegenwärtig zu handeln. Quick Response statt Reflexion. Was der Tour weit mehr abgeht als hütelnde Sitznachbar*innen ist das deliberative Moment einer Aufführung. Man handelt alleine, statt im Hinblick auf eine Gemeinschaft Handlungsmodelle zu erwägen und in der Wahrnehmung durchzuspielen.

Rimini Protokoll machen mit ihrem Parcours das Theater zum Museum seiner selbst. Das ist erstmal eine nette Pointe auf Legitimationskrisen, mit denen sich vor allem textbasierte Theaterformen im Horizont einer postmodernen Kritik der Repräsentation herumschlagen. Die Auseinandersetzung mit poetischen Texten wird obsolet und als überkommenes kulturelles Distinktionsmittel abgetan. Das Als-ob des Schauspielens erscheint grundsätzlich affirmativ. Der Verdacht, letztlich doch imitatio zu sein, erklärt Mimesis zur Ideologie. Eine Ästhetik des Performativen versucht, sie durch die Forderung nach Authentizität zu ersetzen, die sich am Ende erst recht als Abbild einer schlechten Wirklichkeit erweist.

Der archäologische Blick gewinnt im noch nicht bezogenen Theaterhaus eine weitere Facette. Erinnert kann hier nur werden, was einmal sein wird, was Erinnerung immer mehr als etwas erweist, das im Limbus zwischen Faktum und Fiktion angesiedelt bleibt. Das Theater scheint aus der Zeit gefallen, weil die Dauer des Stillstands seine Zeitstruktur übersteigt. Die pandemische Beeinträchtigung von Theatern und Konzertsälen über nahezu ein Jahr ist kurz davor, deren längstes Wiederkehrintervall, die »Spielzeit«, zu überschreiten.

Institutionen der Aufführungspraxis zeitbasierter Künste fußen auf einem doppelten Versprechen, dem des einmaligen, unwiederbringlichen Moments und dem seiner vorhersagbaren regelmäßigen Wiederkehr. Die Regelmäßigkeit und Anverwandlung von Kultur an Natur im Jahresrhythmus stabilisiert das symbolische Kapital der Künste gegenüber der Gesellschaft, sichert Aufmerksamkeit und regelmäßige Budgets ohne permanenten Legitimationsdruck. Sie lässt sogar an Produktionsformen wie dem Repertoirebetrieb festhalten, der bei über Jahrzehnte rückläufigen Publikumszahlen ökonomisch zunehmend fragwürdig erscheint und immer weniger den immanenten Erfordernissen der Kunstproduktion entspricht.

Eine vom Virus verpatzte Saison lässt sich noch ganz gut wegstecken. Was darüber hinausgeht, öffnet den Blick ins alles verschlingende Nichts eines Ausderzeit-Fallens. Die hektische Betriebsamkeit in den darstellenden Künsten beim Streamen vorproduzierter Inhalte und der Einarbeitung digitaler Medien in aktuelle Arbeitsprozesse, hat ihre entscheidende Ursache möglicherweise genau darin und weniger in der naiven Erwartung, irgendetwas im Medium »überzubringen«, was im Zuschauerraum verwehrt bleibt. Es ist vielmehr der Versuch, »in Takt« zu bleiben mit der veränderten Betriebsamkeit einer

Wenn die Künste nicht auf falsche Zeitgenossenschaft schielen, sondern ihren immanenten Widerstand und ihr repräsentationskritisches Potential aktualisieren, kann es wieder spannend werden.

Gesellschaft und nicht abgehängt zu werden, wenn diese den Betrieb wieder »hochfährt«.

Dabei ist nicht überraschend, dass die medialen Formate einen anderen Takt vorgeben, andere Konventionen, andere Grammatiken, andere Aufmerksamkeitsspannen, andere Sichtweisen, andere Ökonomien. Diese Kollision kann erkenntnistreibend sein, wenn man sich nicht der Illusion einer Erweiterungsmöglichkeit in einen herrschaftsfreien »digitalen Raum« hingibt, sondern versteht, dass man in das technische Substrat ganz und gar »analoger« Verhältnisse wirtschaftlicher Macht hineingeraten ist. Deren Verwertungsgebot reproduziert ästhetische Inhalte in der Warenform und drängt in die Affirmation.

Wenn die Künste nicht auf falsche Zeitgenossenschaft schielen, sondern ihren immanenten Widerstand und ihr repräsentationskritisches Potential aktualisieren, kann es wieder spannend werden. Eine, wenn man so will, »technophagische« Praxis der Einverleibung digitaler Medien und ihrer Zergliederung und Verarbeitung im Präsenzmodus der Künste könnte tatsächlich so etwas wie einen hybriden Möglichkeitsraum aufspannen, der von medial-präsenten Akteur*innen, menschlichen wie nicht-menschlichen Ursprungs, reich bevölkert ist.

Adornos Kalenderspruch, dass Aufgabe der Kunst heute sei, Chaos in die Ordnung zu bringen, gilt in naher Zukunft umso dringlicher.



Uwe Mattheiß lebt und arbeitet als Autor und Dramaturg in Wien und an der hessischen Bergstraße, schreibt für die Tageszeitung (taz), das in Wien erscheinende Wochenmagazin FALTER und die Tageszeitung Der Standard. Seine Themen sind Theater, Tanz, zeitgenössische bildende Kunst und die gesellschaftlichen Verhältnisse, in denen sie stattfinden.



Wer eine künstlerische Ausbildung beginnt, lernt von Anfang an, dass man kurz vor dem Auftritt durch einen gehörigen Adrenalinschub ins »Fight or Flight« versetzt wird, Angriff oder Weglaufen – das Monster fletscht die Zähne! Allein: Weglaufen ist leider keine Option, denn Frau Mayer hat ja ihre Konzertkarte bezahlt...

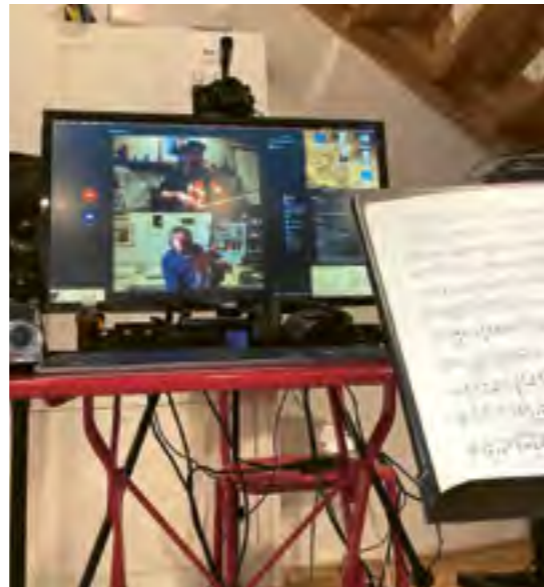
Quo vadis homo digitalis?

- ● ● **Auch jetzt heißt es**, sich mit der Realität zu konfrontieren und grundlegend zu überdenken, wie wir aus der Vielzahl der Möglichkeiten und Entwicklungen, die sich durch die radikale Digitalisierung unseres Lebens ergeben haben, Formate herausdestillieren, die auch nach der Pandemie unser musikalisches und kulturelles Leben bereichern können.

Ich selbst bin in den sozialen Medien während der letzten Jahre immer aktiv gewesen. Dabei war das digitale Spielfeld immer nur als Zuspeler für meine künstlerische Realität relevant, nie jedoch als digitale Echokammer. Der digitale Raum als autarkes Aktionsfeld hatte mich nie interessiert. Dementsprechend radikal war dann im letzten Jahr die Umstellung zum Homo digitalis auch für mich.

Zeitblende zurück zu Anfang 2020. Vor mir liegen sechs Monate intensiver Unterrichtswochen und ausgebuchtes Touring, jede Woche von Januar bis Ende Juli ist komplett durchgeplant. Anfang März ist der Wiener Musikverein zweimal ausverkauft mit meiner Uraufführung des Konzerts von Bernd Deutsch, in den Wochen davor war ich ohne freien Tag in New York, Milwaukee, Boston, Warschau, in Wien zu Proben, und natürlich beständig an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Dann der Schock: am Morgen nach der Wiener Uraufführung schließt der Musikverein seine Tore. Tags darauf fliege ich nach Hamburg, Haydn-Konzert in der Elbphilharmonie. Am Tag danach macht auch die Elphi dicht. Die Schließungen verfolgen mich wie ein Tsunami. Am 13. März holt mich die Welle ein, alle Konzerthäuser geschlossen, alle Reisen untersagt, DELETE-Taste im Konzertkalender für den Rest der Saison, Konzerte mit dem Los Angeles Philharmonic und Gustavo Dudamel sowie eine Konzerttournee durch die USA mit einem Kammerorchester, alles abgesagt.

Ich war zu hundert Prozent im Touring-Modus, wie ein heißgefahrter Rennwagen. Um der plötzlichen Leere und meiner Unruhe zumindest etwas Aktivität entgegen zu setzen, beginne ich in der ersten Covid-Woche digitale Formate zu entwickeln, mit Master Class-Videos, Online-Konzerten, Übertragungen meines Übe-Alltags in der Ausnahmesituation.



Plötzlich ist der digitale Raum nicht mehr allein Zuspeler für die Wirklichkeit, keine abstrakt augmentierte Realität, sondern zum Hauptspielfeld meiner Tätigkeit geworden. Doch auch diese Welle bricht, zumindest teilweise: Auf die emotionalen Sympathiebekundungen und die einhellige Solidarität nach den ersten Online-Konzerten folgt die zu erwartende allgemeine Erschöpfung. Die ubiquitär gestreamten Angebote nehmen überhand. Irgendwann erträgt man die schnöde Wohnzimmer-Akustik über miserable Mikros und Handstreaming nicht mehr. Vielleicht jetzt die alte LP-Sammlung mal wieder abstauben?

Meine Masterclasses auf YouTube laufen indessen im Corona-Sommer weiter, die Interaktion mit jungen Musiker*innen ist sehr dynamisch und gibt mir bei allen beruflichen Hiobsbotschaften Halt. Die Reaktion darauf lässt nicht lange auf sich warten: die Anfragen, um vor den anstehenden Aufnahmeprüfungen für einen Studienplatz bei mir vorzuspielen, verzehnfachen sich. Dazwischen immer wieder Konzerte ohne Publikum, gestreamt und dann auf YouTube verfügbar.

Die Anfangsphase dieser neuen Digitalität fühlt sich trotz aller schmerzlichen Absagen und finanziellen Einbußen an wie ein Rausch, Goldgräberstimmung – überall ungeahnte Möglichkeiten.

Die Umstellung, ohne Publikum zu konzertieren, fällt mir persönlich sehr schwer, der Energieaustausch und das rauschhafte Konzerterlebnis müssen jetzt irgendwie künstlich hergestellt werden – maximal kräftezehrend. Und natürlich bleibt die nicht allein wegen massiv bedrohter Musiker-Existenzen äußerst drängende Frage, wie man diese Konzerte monetarisieren soll? Was ist so ein steril digitales Konzert wert? Wofür wird mit einer Konzertkarte denn eigentlich bezahlt? Allein für die aufspielenden Musiker? Oder für das Gesamterlebnis mit großem Saal, kollektivem Erleben im Publikum und dem seit Generationen abonnierten Plüschklappsessel in der Oper? All das fällt weg vor dem heimischen Bildschirm. Was bekomme ich in einem digitalen Live-Angebot, was eine CD oder die Digital Concert Hall nicht in viel besserer Auflösung bereithalten? Wieviel bleibt übrig vom live-Charakter, nachdem er durch Kabel und Bildschirm gelaufen ist? Letztendlich ist hier von unserer Seite mehr Kreativität gefordert.

Im Moment bieten wir zu oft herkömmliche Konzertformate an, ohne dabei die digitalen Möglichkeiten auch nur ansatzweise auszuschöpfen. Ein erfrischendes Gegenbeispiel habe ich gerade bei meinem letzten Konzert in Paris erlebt, wo man sich mit einer App an verschiedene Positionen des Orchesters setzen und mitspielen konnte. Quasi ein klassisches Karaoke.

Die kulturrainen Internetnutzer wollen Interaktion! War die Rezeption im Konzertsaal bisher passiv oder allenfalls durch aufmerksames Zuhören, gelegentliche Huster und Applaus mitgestaltet, sind jetzt die interaktiven Möglichkeiten der digitalen Sphäre unsere Chance, augmentierte Konzerterlebnisse zu bieten, die man im herkömmlichen Konzertbetrieb so nicht bekommen kann (Stichwort Virtual Reality, Oculus Rift etc.). Nur so werden auch nach Corona bei geöffneten Konzerthäusern diese kreativen Formate bleiben und uns bereichern. Der seit Jahren beschworenen Klassik-Krise könnte man ironischerweise gerade mit den Mitteln der Corona-Krise beikommen – wenn man die sich jetzt bietenden Chancen nutzt.

Und an der Hochschule? Dass ich die forcierte Digitalisierung in der Lehre sehr begrüße, lässt mich nicht zuletzt an einen Besuch vor zwei Jahren im Rektorat der HfMT Köln zurückdenken. Damals begegnete man meiner Idee, einen digitalen Unterrichtsraum einzurichten, noch mit sehr viel Skepsis. Nach einiger Überzeugungsarbeit gab es dann einen ernüchternden Besuch bei der Hochschul-IT: Für Online-Unterricht seien die Bedingungen trotz Highspeed-Internet einfach noch nicht geschaffen. Ich solle mal wieder in ein paar Monaten vorbeischauen.

Die kulturrainen Internetnutzer wollen Interaktion!

Fairerweise muss man sagen, dass damals von Corona noch nichts »in der Luft« lag (sic). Jetzt sind die Mühlen ordentlich in Schwung gekommen, und das ist gut so. Ich persönlich habe mit Online-Unterricht äußerst positive Erfahrungen gemacht, die Studierenden machen sehr gute Fortschritte. Sogar Klassenstunden haben wir während Corona digital abgehalten, inklusive Buch-Club und gemeinsamer Koch-Sessions per Zoom. So konnten wir bis zuletzt ein sehr gutes Klassengefühl herstellen. Mit grundlegendem Equipment, das wir inzwischen wirklich alle haben sollten, ist hervorragender Instrumentalunterricht ohne Einbußen zu machen. Auch das leidige Zoom hat extrem nachgebessert und bietet inzwischen tolle Audioqualität.

Die Praxis hat wirklich alle Zweifel ausräumen können. Und das wird uns erhalten bleiben, Hybridformate werden zu unserem Alltag gehören. Eine Rückkehr zur guten alten, komplett analogen Zeit wird es auch in der Lehre nicht geben, zumal Prognosen uns das Virus noch für einige Jahre voraussagen. Man sollte also alles daran setzen, um die neuen Unterrichtsformate zu perfektionieren, statt von vorübergehenden Krücken zu sprechen, die man nach der allgemeinen Genesung im Corona-Kuriositäten-Keller wieder verschwinden lässt.



Der von FonoForum als »einer der spektakulärsten Cellisten dieser Zeit« gepriesene Johannes Moser gehört nicht zuletzt seit seinem fulminanten Debüt bei den Berliner Philharmonikern unter Zubin Mehta zur Weltspitze seines Fachs. 2002 gewann er den Tschairowsky-Wettbewerb in Moskau. An der Hochschule für Musik und Tanz Köln hat er seit 2012 eine Professur inne.

medien kunst stücke



hans w. koch: »leerlauf« (2001), discman im shuffle mode und CD mit 80 leeren tracks, kontaktmikrofon, lautsprecher, kunstverein baden bei wien im rahmen der ausstellung »das alchemistische werk«.

»kunst ist magie, befreit von der lüge, wahrheit zu sein.«

THEODOR W. ADORNO, »MINIMA MORALIA«

zu beginn der 80er jahre teilten die geister seiner verstorbenen familienangehörigen dem aachener rentner klaus schreiber per tonbandstimmen mit: »wir kommen auch im fernsehen«. in unzähligen versuchen, begleitet von stetigen verbesserungsvorschlägen von »drüben« und unter beträchtlichem finanziellen aufwand (equipment für heim-videorecording begann gerade erst den markt zu erobern) entwickelte er eine methode, um mittels videofeedback aus den unendlichen weiten der verschwommenen reflexionen einigermaßen klare bilder seiner lieben zu destillieren.

was anmutet wie eine anekdote aus den annalen des spiritismus folgt in wirklichkeit einem muster: etwa 130 jahre früher und nur wenige jahre nach der ersten erfolgreichen telegraphischen übertragung mittels morsezeichen begann mit den als »fox-raps« bekanntgewordenen klopfzeichen eine welle der bidirektionalen kommunikation mit einer jenseitswelt, die unter dem namen spiritismus zusammengefasst wird. Der medienforscher wolfgang hagen beschreibt es so: »am ort der geburt der telegrafie entsteht das historisch erste medienapriori der elektrizität und klappt sofort spiritistisch um. es spaltet die geschichte des okkultismus in eine ‚ältere‘ (geistesoffenbarende) und ‚neuere‘ (geisterkommunizierende) epoche« (hagen, »die entwendete elektrizität. zur medialen genealogie des ‚modernen spiritismus‘«, 2002), für die der mainzer physiker ernst senkowski den begriff »instrumentelle transkommunikation« (1989) prägte.

das spiel der aneignung »neuer medien« durch »medial veranlagte« und ihre jenseitigen kommunikationspartner wiederholt sich, wann immer ein neues medium die bühne betritt: seien es die photographisch festgehaltenen manifestationen von »ektoplasma« in den seancen des späten 19. jahrhunderts, die stimmen des sogenannten EVP (electronic voice phenomenon), die friedrich jürgenson in den 1950ern auf seinen tonbändern zu entdecken glaubte, oder der austausch mit einem englischen mönch der renaissance, dessen botschaften 1984 auf einem heimcomputer erschienen. dagegen mutet hoffnungslos altmodisch an, dass die verstorbenen »großen komponisten« der klassischen musik dem englischen musik-medium rosemary brown (1916–2001) posthume kompositionen in die feder diktierten (siehe dazu <https://blogs.bl.uk/music/2018/10/music-from-beyond-the-rosemary-brown-collection.html>).

doch die rolle des künstler als medium und »kanal« ist auch der zeitgenössischen musik nicht fremd, denkt man zum beispiel an karlheinz stockhausens intuitive musik (»you become a medium«), jerry hunt oder giacinto scelsi. auch reicht die diskussion um ursprung und rolle der inspiration im künstlerischen prozess sicher noch weiter zurück als platons dialog »ion«, wie auch die wiederanknüpfung an schamanistische und magische traditionen spätestens seit joseph beuys einen breiten raum in der zeitgenössischen kunst einnimmt (siehe zum beispiel: verena kuni, »der künstler als »magier« und »alchemist« im spannungsfeld von produktion und rezeption«, elektronisch veröffentlichte dissertation, marburg 2006).

von hunts elektro-schamanistischen performances als medialen inszenierungen lässt sich eine linie zur frühgeschichte elektrifizierter musik ziehen: ab 1880 setzt johann baptist schalkenbach mit seinem »orchestre militaire electro moteur« (das patent für ein »pianoorchester« von 1862 findet sich in der deutschen digitalen bibliothek) vor allem in england eine kleine welle von »music-hall acts« in gang, bei denen mithilfe von elektrizität verschiedene, teilweise um das publikum herum verteilte, geräuscherzeuger von einem zentralen instrument aus (meist ein erweitertes harmonium) angesteuert wurden und die zuhörer in erstaunen versetzten. lag der akzent bei schalkenbach vorwiegend auf naturalistischen und militärischen geräuschimitationen, unterstrich einer der zeitgleichen »copy cat acts« des 1884 gegründeten duo »mephisto« ausdrücklich die übernatürliche konnotation der elektrifizierten vorführung, während wieder ein anderes duo in seiner schlicht »electricity« betitelten performance – 1900 in blackpool präsentiert – die idee der interaktivität vorweg nahm: »every visitor will be a performer. all that is required is to press buttons, turn handles, pull levers, and at once you will be able to produce the most marvellous electrical effects« (daniel r. wilson, »failed histories of electronic music« <https://doi.org/10.1017/S1355771817000061>). als wenige jahre später die italienischen futuristen mit ihrem intonarumori-orchester england besuchten, mussten sie sich ausdrücklich von der »impressionistischen« geräuschemacherei abgrenzen.

die verbindung von telegrafie und musik ist thema der forschungen des spanischen jesuiten juan garcia castillejo, der 1944 auf eigene kosten das buch »la telegrafía rápida – el triteclado y la música eléctrica« publizierte, in dem er seine entwicklung eines »aparato electro compositor musical« beschreibt, komplett mit wahlschaltern unter anderem für klangfarben, rhythm und tempi. im zusammenhang seiner visionären überlegungen zum verhältnis von elektrizität und kunst spricht er zum beispiel von tiefseekabeln, die mittels hoher frequenzen die bewegungen von fischschwärmen erfassen und in melodien übersetzen könnten (ein scan des raren buchs ist verfügbar unter <http://www.ccapitalia.net/?p=1218>). leider entsorgte die familie des dorfpfarrers die merkwürdigen apparate nach seinem tod 1985 auf dem schrottplatz. der komponist stefano scarani unternahm 2016 den versuch einer re-kreation als maxpatch.

nicht das vermeintlich klingende steht im vordergrund, sondern die medialen bedingungen seines erscheins.

angesichts so vieler medialer kunststücke soll zum abschluss mit »medienspezifischer kunst« noch ein zentraler aspekt zur sprache kommen, bei dem das medium nicht als »kanal« hinter dem zu übertragenden verschwindet, sondern der »schwerpunkt auf der künstlerischen medienreflexion [liegt], die sich weniger den medienspezifischen bedingungen unterwirft als diese vielmehr kritisch hinterfragt« (volker straubel, »medienmusik« https://www.straubel.com/files/Straubel%202014_Medienmusik.pdf). in meiner installation »leerlauf« von 2001 wird eine CD, die achtzig (fast) leere tracks verschiedener länge enthält, im shuffle mode auf einem discman wiedergegeben. hörbar wird nicht der inhalt der CD, sondern das geräusch, das der laserschlitten bei der bewegung zwischen den tracks verursacht (ein video findet sich unter <https://www.hans-w-koch.net/installations/leerlauf.html>). nicht das vermeintlich klingende steht im vordergrund, sondern die medialen bedingungen seines erscheinens.



Als Künstler beschäftigt sich [hans w. koch](#) am liebsten mit Offensichtlichem, aber nicht-Nahe-liegenderem. Er betrachtet Kunst im Allgemeinen als Ausformung von Gedanken in unterschiedlichen Materialien und favorisiert persönlich konzeptuelle Ansätze: mehr Gedanke, weniger Material. Dabei können Partituren, Performances oder Installationen entstehen, aber auch Tagträume oder gar kein Ergebnis. Seit 2016 arbeitet er auch als Professor für Sound an der Kunsthochschule für Medien, Köln.

Mixturen von Sein und Schein

Der Sänger und Regisseur Kobie van Rensburg über Multimedia in der Oper

Herr van Rensburg, als Tenor in Barockopern arbeiteten Sie mit verschiedenen Regisseuren. Wurden Ihnen dabei neue Sichtweisen eröffnet und auch unliebsame Dinge aufgezwungen? Bei manchen Regisseuren habe ich viel gelernt und an Partien, die ich schon in mehr als zehn Inszenierungen gesungen hatte, immer noch neue Facetten entdeckt. Es gehört zu den Freuden des Sängerberufs, in der Zusammenarbeit mit anderen immer lernfähig bleiben zu müssen.

•••

Aber es gab auch enormen Frust, weil Regisseure – häufig Quereinsteiger – nichts von Musik verstanden und beispielsweise bei Proben mit »Nummer 2« beginnen wollten, was dem track auf der von ihnen benutzten CD entsprach aber nicht der Ziffer in der Partitur und in meiner Vokalpartie. Darum habe ich selber angefangen, zu inszenieren, rein autodidaktisch, ohne Ausbildung zum Regisseur. Ermutigt haben mich dazu Peer Boysen und René Jacobs. Als Regisseur übernehme ich die Verantwortung für die gesamte Erzählung auf der Bühne, während ich als Sänger nur ein Mittel dazu bin. Das Opernhaus Halle war dann so mutig, mich Monteverdis »L'Orfeo« inszenieren zu lassen, vermutlich weil sie mich auch als Sänger dabei haben wollten.

Bei diesem Regiedebüt 2007 sangen Sie tatsächlich auch die Titelrolle. Wie haben Sie als Regisseur die Figur des mythischen Sängers für sich selbst angelegt?

Ich wollte die Hybris des Menschen zeigen, der glaubt, etwas verstehen und hinter den Vorhang der Dinge blicken zu können, der dann aber Fehlentscheidungen trifft, weil er nicht gemerkt hat, dass er eigentlich nichts verstanden hat. Fast alle Barockopern suchen den goldenen Mittelweg zwischen dem Übermaß an Freude und Leid. Wann soll man sich in sein Schicksal fügen, wann dagegen ankämpfen? Diese Frage gehört zur Condition humaine und ist heute genauso aktuell wie je zuvor. Oper ist ein fantastisches Medium der Kommunikation, um solche Konflikte zu beleuchten.

Der Mensch ist vor allem ein Augenwesen. Siebzig Prozent unserer Aufmerksamkeit sind auf Sichtbares gerichtet. Musik kann dieses Ungleichgewicht zugunsten des Hörens verlagern, vorausgesetzt, das Auditive wird auf der Opernbühne nicht durch Visuelles dominiert.

Das Wunderbare am Theater ist für mich, dass wir als Darsteller und Publikum lebendig dabei sind und miteinander einen Raum teilen. Das ist für mich heilig! Ich verwende sehr viel filmische und multimediale Mittel. Ich versuche aber keinen Film zu machen, sondern Oper, und zwar in einem Raum, in dem live etwas passiert und wo sich jeder individuell orientieren, umsehen und umhören kann. Genau deswegen forcieren wir mediale Übertragungen, weil sie andere Perspektiven bieten. Digitale Mittel wie Blue-, Green- und Chroma Screen oder auch 3D-Modelle statt richtiger Bühnenbauten stehen für mich im Zentrum jeder Inszenierung, weil Theater auf »The Suspension of Disbelief« basiert, also der Übereinkunft, für ein oder zwei Stunden den Schein als wahr zu nehmen. Durch digitale Mittel kann ich mit der Wahrnehmung der Zuschauer spielen, indem ich extreme Perspektiven, Gleichzeitigkeiten, Mixturen und Schnittstellen von Sein und Schein schaffe oder hinter die Kulissen blicke.

Kobie van Rensburg inszenierte im Jahr 2016 in Johannesburg mit jungen Künstlern ein »Lamento« nach Musik von Monteverdi. Mit dabei die Sopranistin Nombuso Ndlandla, ehemalige Studentin von Prof. Josef Protschka an der HFMT Köln.

Durch digitale Mittel kann ich mit der Wahrnehmung der Zuschauer spielen, indem ich extreme Perspektiven, Gleichzeitigkeiten, Mixturen und Schnittstellen von Sein und Schein schaffe.

Immer mehr Theater- und Operninszenierungen verwenden Videoprojektionen. Barrie Kosky zeigte an der Komischen Oper Berlin schon 2013 Mozarts »Zauberflöte« mit Videoanimationen im Stil von Comics, Puppen- und Schattentheater. Wie kann man verhindern, dass Videos die Musik und Bühne überfahren?

Das ist in der Tat eine Gefahr, wenn man nicht auf die Proportionen achtet. Man muss sich immer die Frage stellen, was möchte ich kommunizieren? Oper ist aus dem Wunsch entstanden, wie mit einem Turbolader effektiver als im normalen Sprechtheater zu kommunizieren. Heute sind wir von der Erfüllung dieses Wunsches jedoch oft weit entfernt, weil häufig in Sprachen gesungen wird, die wir nicht verstehen. Es geht also darum, den Zuschauerinnen und Zuschauern Informationen zu liefern, damit alle Reize der Musik und Handlung optimal wirken können. Ich habe deswegen schon bei meiner ersten Inszenierung von »L'Orfeo« mediale Mittel eingesetzt, weil das Publikum sonst keine Chance gehabt hätte, die Poesie und komplexe Thematik des Librettos zu verstehen. Statt bloß Übertitel zu projizieren, habe ich diese animiert und direkt im Bühnenbild neben den Köpfen der Sänger und Sängerinnen gezeigt. Wenn ich immer dem Wunsch folge, Gesang und Musik effektiv zu kommunizieren, mache ich mich hoffentlich nicht schuldig, mit visuellen Reizen alles andere wegzufegen.

Maria-Magdalena Kwaschik zeigte in ihrer Mannheimer Inszenierung von Puccinis »Madame Butterfly« 2020 großflächige Vi-



»Der seltsame Fall des Claus Grünberg« von Kobie van Rensburg mit Musik von Claudio Monteverdi im Theater Krefeld/Mönchengladbach 2017

Aktuell inszenieren Sie am Theater Krefeld/Mönchengladbach das Opernpasticcio »The Plague (Die Seuche)« nach Daniel Defoe auf verschiedene englische Barockmusik. Können Sie dabei die Pandemie-bedingten Hygiene- und Abstandsregeln kreativ wenden?

Ich habe der Intendanz vorgeschlagen, nicht – wie es gegenwärtig viele Theater tun – in einem leeren Haus eine Aufführung zu filmen und dann im Fernsehformat zu streamen, weil die Leute gegenwärtig schon eine enorme Sättigung oder gar Abneigung gegen solche Verbindungen zweier ganz unterschiedlicher Kunstformen entwickelt haben. Ich möchte nicht reaktiv vorgehen, sondern proaktiv. Daher verlege ich »The Plague« komplett in einen virtuellen, nicht real existierenden Raum. Ich möchte keine fremden Medien nutzen, sondern genau das Medium, in dem die Erzählung dann auch gezeigt wird.

Schon in den 1960er Jahren integrierten Komponisten wie Luigi Nono oder Bernd Alois Zimmermann in ihre Musiktheaterwerke Tonbandzuspielungen, Dia- und Filmprojektionen. Tansformiert der Einsatz solcher Technologien seitdem die barocke Gattung Oper? Ohne Zweifel! Und das ist auch notwendig, denn Oper wurde konzipiert, um aktuell und lebendig zu sein. Wir agieren heute alle multimedial. Warum sollte das nicht auch in der Oper so sein? Wie kann ich die Werke der Vergangenheit heute in unseren kulturellen und medialen Kontext einschließen, damit wir uns effektiv über die menschlichen Emotionen verständigen? Sich Geschichten erzählen, gehört zu den absoluten Grundbedürfnissen der Menschen. Und darin liegt auch die Zukunft von Oper. Wir müssen die Medien mit offenen Armen empfangen, wenn sie Kommunikation befördern und Emotionen walten lassen. Dann wird Oper als Erzählen von Geschichten durch Musik auch weiterhin ihr Publikum haben.



Der südafrikanische Tenor und Opernregisseur Kobie van Rensburg war bis 2006 Ensemblemitglied des Bayerischen Staatstheaters München und gastierte weltweit in Werken von Monteverdi bis Wagner. Seit 2007 inszeniert er Opern. Er gibt Meisterkurse in Gesang und historisch informierter Aufführungspraxis. 2010 gründete er das »Early Music Forum Africa« und bringt seit 2015 als Leiter des »UMCULO Opera Incubator« Opernproduktionen in südafrikanische Townships. Das Gespräch mit ihm führte Rainer Nonnenmann am 26. Januar 2021 über Zoom.

deoprojektionen von Roland Horvath mit riesigen Close-ups, unter denen die realen Bühnenfiguren fast verschwanden.

Die kommunikative Kraft eines Mediums kann ein anderes Medium dominieren oder auch Dissonanzen bewirken. Wenn ich das wünsche, kann das ein tolles Mittel sein. Hinzu kommt aber noch etwas ganz Praktisches: Die Opernhäuser holen meist Spezialisten heran, um multimediale Inhalte professionell erstellen zu lassen, oft mit sehr großem Arbeitsaufwand, zeitlichem Vorlauf und enormen Kosten. Und bei der Premiere muss das dann alles gezeigt werden, einfach weil es gemacht wurde und teuer war, selbst wenn sich die Inszenierung inzwischen anders weiterentwickelt hat. Ich habe den Vorteil, dass ich alles selber mache, Animationen, Videos, Textprojektionen, 3D-Modelle, Beleuchtung. Meine Arbeit ist dann vielleicht auf meine Ästhetik beschränkt, aber ich kann direkt selber alles ändern, anpassen oder verwerfen, auch noch fünf Minuten vor der Premiere, wenn ich so mutig bin und es meine Nerven aushalten. Ich lerne ständig neue Computerprogramme. Für Mönchengladbach nutze ich jetzt die gratis 3D-Games-»Unreal Engine« und die Open-Source-Software »Blender«. Ich brauche keine mehrere tausend Euro teure Pandoras Box, sondern verwende allgemein zugänglich Programme, deren Möglichkeiten ich ausschöpfen möchte und die auch bei Opernprojekten in südafrikanischen Townships funktionieren, wo es keine Beleuchtung und oft nicht mal ein Klavier gibt. Gerade in Zeiten von Corona, wo jeder seine Arbeit im Internet präsentieren muss, verstehe ich das als einen Ansporn: No stage, no problem! Jeder kann heute virtuelle Geschichten erzählen.

Wie können Kulissen, Kostüme, Licht, Personenführung und Videos die Aufmerksamkeit auf das Hörbare lenken und vielleicht sogar Eigenschaften von Musik verdeutlichen?

Das ist möglich. Man muss aber aufpassen, dass man nichts verdoppelt oder langweilige Analysen liefert. Ich versuche zum Beispiel, die ABA-Form einer Aria anschaulich zu machen und deren Wiederholungen so zu inszenieren, dass andere Kommasetzungen und Phrasierungen auch etwas anders aussagen, um eine Figur tiefer zu beleuchten. Die Herausforderung besteht darin, einen optischen Reiz zu finden, damit die Zuschauer durch bloße Wiederholung nicht gelangweilt werden, sondern zusätzliche Informationen über Text, Person, Handlung erhalten.

Symbiosen von Musik und Medienkunst in der Kölner Szene

1965 wird die als unspielbar verschriene Multimedia-Oper »Die Soldaten« von Bernd Alois Zimmermann uraufgeführt. Neben diversen musikalischen Stilen von Barock bis Jazz sind hier auch Film- und Tonbandzuspielungen Teil der Komposition. Mit seinem »Requiem für einen jungen Dichter« (1967–69) schuf Zimmermann eine Zitat-Musik, die sich massiv aus medialen Einflüssen speist und als pluralistische Musik-Collage genauso Ausschnitte von Beatles-Songs enthält wie aufgezeichnete Propaganda-Reden von Goebbels, Stalin, Hitler und vieles mehr. Ebenfalls nicht aus der Kölner Musikgeschichte wegzudenken ist Mauricio Kagel als wichtigster Vertreter des instrumentalen Theaters, der sich auch als Regisseur, Filmer, Texter und Performer betätigte.

Damit eng verzahnt entwickelte sich Anfang der 1960er Jahre die Fluxus-Bewegung um Mary Bauermeister und ihr Atelier in der Kölner Lintgasse, wo Konzerte und Performances von Künstlern wie Merce Cunningham oder Nam June Paik stattfanden. Paik nutzte neben Schallplattenspielern und Tonbandgeräten auch



Köln ist Musik- und Medienstadt mit einer Tradition, die sich von der Römerzeit über das Mittelalter und 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart zieht. Die technologische (und damit auch künstlerische) Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg, die sich unter anderem im Studio für elektronische Musik des WDR manifestierte, bleibt aber beispiellos. Hier entstand Stockhausens »Gesang der Jünglinge« (1955/56), eine vierkanalige Tonbandkomposition, die neben neuen Klängen auch eine neue musikalische Raum-Erfahrung bot; und das zu einer Zeit, als Mono-Übertragungen der Standard waren.

Fernseher für seine Performance-Installationen. Keine Frage: Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts katapultierte Köln an die Spitze der internationalen Musik-Avantgarde.

MEDIENKUNST UND MUSIK

Von einem musikalischen Zugang aus betrachtet ist Medienkunst eine Kunst der Schnittstellen und Grenzgebiete. Unterschiedlichste Einzelmedien wie Film, Licht, Luft, Internet et cetera können eine Synergie mit übergeordneten Bedeutungsebenen eingehen. Gleichzeitig dienen Medien zur Kommunikation und Informationsübermittlung. Sie tendieren daher in ihrer Reinform dazu, in der moder-

nen Übersättigung des Informationszeitalters unsichtbar zu werden. Oder aber sie machen Unsichtbares überhaupt erst sichtbar. Latente gesellschaftliche Spannungen, etwa Hate Speech, bekommen mit den sogenannten sozialen Medien wie Facebook große Plattformen, die algorithmisch gesteuert unser Bild von der Wirklichkeit mitgestalten.

Anke Eckardt, freie Künstlerin und bis 2020 Professorin an der Kunsthochschule für Medien Köln (KHM), präsentierte bei einer Ausstellung im Kjubh Kunstverein 2019 verschiedene Arbeiten, die sich mit Prozessen der Bewusstseins- und Wirklichkeitskonstruktion auseinandersetzten. So gab es unter anderem eine mit feinem Sand bestreute quadratische Fläche, die mit beweglichen Stützen auf einem kleinen Sockel montiert wurde. Von unten wurde diese Ebene mit einem Lautsprecher beschallt, der feine Formen bildete und damit sichtbar machte, was latent durch das Medium Luft im Raum übertragen wurde, sich aber ohne die materielle Übersetzung durch den Sand verloren hätte. Die Analogie zu einer Medien- und im weiteren Sinne generellen Wahrnehmungskritik liegt auf der Hand.

Da ich 2014 das Ensemble electronic ID mitgegründet habe, soll die intermediale Arbeit der Gruppe hier nicht verschwiegen werden, reiht sie sich doch in den aktuellen Musik- und Mediendiskurs ein. So haben wir zum Beispiel mehrfach mit dem Lichtkünstler Dawid Liftinger, Absolvent der KHM, zusammengearbeitet und intermediale Konzerte gespielt. Dabei nutzte Liftinger eine Installation aus Neonröhren als Musikinstrument. Die Start-Geräusche der Röhren wurden über Mikrofone verstärkt und Strom und Licht so in Klang übersetzt. In Kombination mit den entstehenden Elektro-Beats hebt sich Licht besonders von dem Geschehen ab, was nicht zuletzt auch daran liegt, dass Licht im Gegensatz zu Schall kein Übertragungsmedium benötigt, in der Konstellation mit dem Ensemble also eine gewisse Sonderrolle einnimmt.

Sergej Maingardt ist ein in Köln ansässiger Komponist, dessen Stücke sich ästhetisch irgendwo zwischen Neuer Musik und Pop einordnen lassen. Intermediale Arbeiten wie das Musiktheater »Transfleisch« hinterfragen unsere Wahrnehmung von Wirklichkeit, indem die verschiedenen inhaltlichen Ebenen des Stücks unterschiedlichen medialen Deutungen unterzogen werden. So stehen Video und Bild im Wechselspiel mit akustischer Musik, Live-Elektronik, Schauspiel und Tanz, wie beim Kooperationsprojekt »Unstable« mit der Tänzerin und Choreografin Anna Konjetzky.

Mit der Kunst-Station Sankt Peter gibt es einen wichtigen Anlaufort für Konzerte und Ausstellungen von zeitgenössischer Kunst in Köln. Claudia Robles-Angel präsentierte hier kürzlich ihre interaktive Klanginstallation »Reflexion«, bei der zwei Menschen an Pulsmessgeräte angeschlossen sind und inmitten von auf dem Boden liegenden elektrolumineszierenden Licht-Kabeln sitzen. Ob beide Probanden es schaffen, ihre Biosignale zu synchronisieren, war für das Publikum dank der Übersetzung der Herzschläge in Licht und Klang nachvollziehbar.

Für Vernetzung der Kölner Kunst- und Musikszene sorgen die Art Initiatives Cologne (AIC) und der Initiativkreis Freie Musik (IFM), eine Art Dachverband, der mehrere musikalische Teilszenen bündelt und gegenüber der städtischen Kulturpolitik und Kulturverwaltung vertritt. Die intermediale Musikszene Kölns tritt lokal besonders bei Festivals wie Acht Brücken oder dem Fördernetzwerk ON-Cologne auf. Der Bereich Elektronik und Klangkunst ist verstärkt an der KHM oder dem von Rochus Aust betreuten Lutherturm in der Kölner Südstadt vertreten.

GRENZEN VON MEDIEN IN DER MUSIK

Die Möglichkeiten von Medien müssen relativiert werden, denn Medien haben Grenzen. Diese Erfahrung machen Corona-bedingt im Moment wohl fast alle professionellen Musikschaaffenden, die versuchen, ihre Konzerte über das Internet an ein Publikum zu bringen. Oder besser gesagt: die Grenzerfahrung macht vor allem das Publikum, dem ein Live-Stream-Wohnzimmer-Konzert nach dem anderen serviert wird. Dabei ist die Idee des Reproduzierbar-Machens durchaus praktisch, sowohl aus finanzieller Sicht als auch mit Blick auf die Corona-Maßnahmen. Künstlerisch bedeutsam sind die Produktionen in der Regel aber nicht. Das liegt an der Schwierigkeit, die hoch kommunikative und interaktive Erlebniswelt »Konzert« zu digitalisieren, besonders wenn Medien wie Internet und Video nicht als eigenständiger, künstlerisch gestalteter Kosmos betrachtet, sondern als bloße Träger eines visuellen Inhalts missverstanden werden.

In diesem Sinne stehen große Teile der Medien- und Musikstadt Köln im Moment noch absolut am Anfang eines wohl noch lange andauernden Lernprozesses, an dessen Ende hoffentlich nicht mehr die leere Stream-Hülle eines Konzerts von damals steht, sondern vielmehr eine sich selbst genügende Kunsterfahrung, die Musik als das zeigt, was sie – gerade in unserer Zeit – auch sein könnte: Medienkunst.



Felix Knoblauch studierte im Hauptfach Klavier und Musikwissenschaft an der HfMT Köln. Er gründete das auf intermediale Musik des 21. Jahrhunderts spezialisierte Ensemble electronic ID und ist ein Sprecher der im IFM vertretenen Teilszene Elektronik und Klangkunst. Felix Knoblauch lebt und arbeitet in Köln.



Wo ist das Publikum?

Ein Selbstreport mit Ausflügen

Cäcilia ist besorgt um ihr Colonia: »...mer kann et doch föhle: Et fählt jet en der janze Stadt, wann et Singe un et Thiater usfällt. Wann de Jemeinschaff un de Kuns fähle. Wann dat Zesammespill fählt.« Und ihre Sorge scheint gerechtfertigt, denn die heilige Corona und ihre Assistenzen Co und Vid rauben der Stadt am Rhein das Singen und Spielen, das Zusammensein und das Feiern.



Wie holen wir später im Live-Stream das Publikum zu uns und überbrücken die Einsamkeit im leeren Konzertsaal?



••• Als Show-Revue »Corona Colonia« im Stream verpackt und in Kooperation zwischen der Oper Köln und der Bühnengemeinschaft Cäcilia Wolkenburg entwickelt, bringt dieses Divertissementchen so manches Pandemie-Theater auf die Bühne, auch den Zoom-Gesang und die Bild-in-Bild-Produktion des Kölner Männergesangsvereins – Phänomene, die wir mit anderen Inhalten und Akteur*innen zu Genüge kennen. Wie viel von diesem Ereignis auf der digitalen Bühne ist neben der Story aber eigentlich neu, wie vieles davon alt und routiniert? Die Ankündigung macht stutzig: Kann der Start eines Streams als Premiere bezeichnet werden? Eine Premiere braucht Vorstellungen, die ihr folgen, um als Premiere erkannt zu werden. Was, wenn der Stream derselbe bleibt? Musikräume wie Konzert, Theater und Oper sind im Unterschied zu anderen Musikbereichen erzalog verankert. Begriffe wie Premiere spiegeln diese genuine Echtzeit-Qualität und ästhetische Erfahrbarkeit als Live-Moment wider.

Als am 2. November 2020 der bundesweite Teillockdown verkündet wurde, waren es noch dreizehn Tage bis zu unserer Konzertproduktion »Fairplay – Sauber Spielen« zum Thema Menschenrechte, die ursprünglich im Kölner Gürzenich hätte stattfinden sollen. Das fertige Hygienekonzept wurde bedeutungslos. Dank des großzügigen Angebots der Kölner Philharmonie bereiteten wir das Konzert nun als Live-Stream aus der Philharmonie vor: kürzer, noch kurzweiliger, interaktiv aber ohne Live-Interaktion. Die erste Probe begann mit dem Gedanken: Wie holen wir später im Live-Stream das Publikum zu uns und überbrücken die Einsamkeit im leeren Konzertsaal? Rituale des Probens verändern sich, wenn das Ziel ein Live-Stream ist. Und so fingen wir an, das Publikum zu imaginieren. Hannah Arendt beschreibt in »The Human Condition« die politische Umgebung als dadurch konstituiert, dass bestimmte Personen oder Handlungen überhaupt in Erscheinung treten und Zu-Sehen-Gegeben werden und andere nicht. Der »Space of appearance« (»The Human Condition«, Chicago 1998, S. 50) ist nicht naturgegeben, sondern gemacht: Ich erkenne eine andere Person an und stelle dadurch Realität her. Wie passt das nun zum nicht-anwesenden Publikum und zu mir als Spielerin vor dem leeren Auditorium, um die Zuhörer*innen vor dem Bildschirm wissend? Das unsichtbare Publikum als spürbares Gegenüber in meinem Kopf?

Wir treten auf die erleuchtete Bühne der Philharmonie und hören das Klackern unserer Schuhe. Wie nackt, laut und allein ist schon das Ritual des Auftretens ohne den begleitenden Applaus! Im Nachdenken über den Anfang wird uns klar: Der Beginn des Konzerts braucht die Entscheidung, die Zuschauer*innen anzuerkennen, sie als Mitakteur*innen des Geschehens erscheinen zu lassen. Und dabei ist es fast egal, ob sie in echt vor mir sitzen oder als mentale Spiegelung meines Konzertmomentes da sind. Denn auch das Publikum im Konzertsaal ist nicht automatisch da, weil es Tickets erworben hat und nun dort sitzt, sondern es wird zum Publikum, weil ich es als solches anerkenne. Beim Live-Stream fallen die physischen Rituale des Konzerthaus-Betretens weg und somit auch viele der damit verbundenen Erwartungen – sowohl seitens der Hörer*innen als auch der Spieler*innen. Die Hö-

rer*innen können beim Zuhören von Zuhause auch weiter mit dem Kind Duplo spielen, Börsenkurse checken oder sich dem Konzert in welcher Form auch immer aussetzen.

Und ich als Spielerin habe die Chance, mir die Zuhörenden in welchem Zustand auch immer vorzustellen, sie imaginativ auf die leeren Plätze der Philharmonie zu setzen. Mit den ersten Tönen schließe ich einen Vertrag mit dem Publikum. Ja, ich akzeptiere dich, du Publikum, ja, ich spiele hier und jetzt und nehme das, was du zurückspiegelst – auch die imaginierten Reaktionen – auf und ernst. Martina Löw spricht in ihrer Raumtheorie vom »spacing«, von der aktiven Herstellung von Räumen, durch die anwesenden Akteur*innen und das Material. Und ich möchte hinzufügen: Auch von den Menschen, die ich in mir zum Erscheinen bringe. Der Konzertsaal mit voller Bühne und leerem Auditorium ist ein verfremdeter Raum, seiner Spacings enthoben, die aber spürbar anwesend sind.

Zwischendurch immer wieder der Blick in die Kamera und der Fokus auf das Mikrofon. Seid ihr noch dabei? Bruno Latour schreibt in »Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft« (Frankfurt©2019, S. 203): »Dem Ding selbst wurde erlaubt, als vielfältig entfaltet zu werden.« Wie stellt sich das Live-Streamen für mich als Musikerin dar, also dieser hochkomplexe Vorgang, in dem aus dem mannigfaltigen ästhetischen Ereignis lauter Nullen und Einsen werden, die dann irgendwie wieder als ästhetisches Ereignis ankommen? Wo hinein projiziere ich meine Gerichtetheit, mein Sendungsbewusstsein? Viel fokussiert sich auf das Mikrofon und die Kamera. Anders als bei einer Studio- oder Rundfunkaufnahme kann ich nichts korrigieren oder noch einmal einspielen. Der Live-Effekt und die damit verbundene Nervosität, die Freude und Energie bleiben, und das Ding, von dem Latour spricht, entfaltet seine Vielfältigkeit.

Wir spielen den letzten Akkord von Georg Muffats »Perseverantia«. Das nächste nackte Ritual: Verbeugen? Ja. Zugabe? Zurückgeworfen zu sein auf die eigene Vorstellung ist anstrengend. Es wäre schöner, das gerührte Ehepaar in der ersten Reihe zu sehen oder das Knistern der Atmosphäre vor dem ersten Klatschen zu erleben: Das Publikum nicht über die bisher bekannten Parameter (vor, hinter oder über einem, sitzend oder stehend) zu erfahren, sondern imaginativ, wirft mich auf mich selbst zurück und auf uns als Ensemble. Was macht diese Musik mit uns in diesen Zeiten? Worauf finden wir Antworten, worauf nicht? Wie verhalte ich mich als Musikerin in Krisen, wie dieser? Wie gehe ich in dieser traurigen Abgeschlossenheit mit mir um? Halte ich es aus?

Das sind Fragen, die auf den Schultern vieler Menschen ausgetragen werden: Wohin mit all den Musiker*innen, die vereinzelt und ohne große Ensembles im Rücken die schwindelerregenden Kosten eines professionell gestreamten Konzertes nicht bezahlen können? Das ZAMUS (Zentrum für Alte Musik Köln), das als Kollektiv eben diese Solo-Beschäftigten, die freischaffenden Künstler*innen vertritt, startete eine neue Initiative, die eben

Der Konzertsaal mit voller Bühne und leerem Auditorium ist ein verfremdeter Raum

dieser hierarchischen Struktur ein Stück weit entgegen zu treten versucht: Demokratisches Streaming durch günstiges Mieten von technischer Ausrüstung und kein leeres Konzerthaus, sondern die Ruffactory als ein neuer Raum, der auch ohne Live-Publikum auskommt. Rituale neu entdecken!

Die digitale Bühne ist momentan – auch an der Oper und dem Schauspiel Köln – der eigentliche Ort des Geschehens, nicht bloß der Bonus-Track oder ein »nice-to-have«. Das Digitale wird zur Spielwiese und zum Laboratorium des Konzertgeschehens für alle Beteiligten: Für Konzertorganisator*innen und Kurator*innen, für Hörende und Spielende. Aus Sicht der Musikerin ist es eine willkommene Chance, dort neu hinzuschauen, worauf wir setzen, nämlich auf professionalisierte Routinen, die uns durch Aufregung tragen und Sicherheit und Geborgenheit bieten. Die autopoietische Feedbackschleife von der Erika Fischer-Lichte spricht, wird nicht im Gegenüber des live anwesenden Publikums, sondern im Imaginierten erfahren. Ensemblemitglieder, die zwar mit großem, teils unspielbaren Abstand zueinander sitzen, aber immerhin live, geraten wieder neu in den Fokus: Binnendynamik im Ensemblespiel, Empathiefähigkeit und Feedback sind künstlerisch zu beforschende Felder, die es auf der digitalen Bühne und für die analoge Welt neu zu erproben gilt.



Evelyn Buyken forscht an den Schnittstellen von Kunst und Wissenschaft. Die promovierte Musikwissenschaftlerin ist Cellistin und Gründerin des Kölner Barockorchesters, das durch neue und flexible Konzertproduktionen Alte Musik lebensnah vermittelt. Zurzeit vertritt sie die Junior-Professur für Künstlerische Forschung an der HfMT Köln.

Kopieren, Adaptieren, Referenzieren

Unabhängig davon, welches Medium Dir gerade diese Zeilen anzeigt, benötigst Du für diesen Artikel folgenden Link und ein Gerät, mit dem Du ihn öffnen kannst: linktr.ee/nicolasberge. Wenn Du diesen Link in einem Browser öffnest, hast Du die Wahl, wie Du mit dem folgenden Text umgehst: Du kannst dort zwischen »atmosphäre 1, 2 oder 3« wählen, auf das zugehörige Feld klicken und sie im Hintergrund laufen lassen, während Du den Text liest. Oder Du kannst auf »read4me« klicken und Dir den Text vorlesen lassen. Diesen Link aus dem gedruckten Magazin abzutippen, passt nicht mit den Regeln des Mediums zusammen, betont aber als Bruch umso mehr die Selbstverständlichkeit, mit der wir uns sonst per Hyperlinks durch unseren digitalen Alltag bewegen.

»Wir formen unsere Werkzeuge und unsere Werkzeuge formen uns«, schrieb Marshall McLuhan in »Understanding media: The Extensions of Man« (1964) und weist damit auf einen sehr zentralen und nicht zuletzt auch für die Kunstproduktion relevanten Aspekt hin, der dem Unterschied zwischen einem gedruckten Querverweis in der Literatur und einem Hyperlink innewohnt. Letzterer ist nicht bloß das digitale Äquivalent oder die Weiterentwicklung des Ersteren. Auch wenn viele digitale Phänomene zunächst einfach analoge Techniken zu imitieren scheinen, so impliziert ihre selbstverständliche Verwendung im Sinne der obigen Aussage von McLuhan doch viel mehr.

Der unendliche Feed meines Social-media-accounts ist nicht bloß eine praktische Bedienoberfläche, er verändert die Art wie ich meine Umwelt wahrnehme. Dieser niemals endende Eingangsflur des Internets, von dem aus unzählige Türen abgehen (Annekathrin Kohut, »Der Feed als Kulturtechnik«), verlangt von mir andere Kompetenzen als die klare Form des Zeitungsartikels. Nicht umsonst sehen die Websites großer Massenmedien heute selbst aus wie der Newsfeed der Sozialen Netzwerke. Ich muss filtern statt lesen. Ganze Bücher mit zwei Tastenkombinationen (CMD+C und CMD+V) kopieren zu

können, vereinfacht Neukontextualisierung, jeden Schritt meiner Arbeit rückgängig machen zu können (CMD+Z), relativiert die Finalität jeglicher Produktion.

Was bedeutet das nun für mich als Komponisten in der Neuen Musik, dieser Strömung, die zumeist mit dem Anspruch auftritt, als Leitlinien ein hohes Maß an Reflexion und Innovation anzulegen, eine Musik, deren Selbstverständnis an eine starke Verortung in der Gegenwart geknüpft ist? Wie wirken sich diese Gesetzmäßigkeiten auf das Denken von Musik aus, wenn sich das Internet zur zweiten Heimat eines Großteils des Zielpublikums entwickelt hat?

Um ehrlich zu sein:
Neue Musik klingt manchmal
so, als gäbe es im Elfenbeinturm
keinen Internetzugang.

Wie verformen sich meine Werkzeuge, wie bin ich durch meine Werkzeuge verformt? Die Wirkweisen der Werkzeuge und die damit einhergehenden Prägungen unserer Wahrnehmung zu reflektieren und »Metaphern [für sie] zu schaffen« (Johannes Kreidler, youtu.be/TdDucLPNnz4), scheint mir eine der spannendsten Herausforderungen des Musikschreibens im 21. Jahrhundert zu sein.

Die »DAW (Digital Audio Workstation)« von Nicolas Berge samt virtueller 3D-Animation.



Die Komponistin Brigitta Muntendorf spricht in diesem Zusammenhang von Social composing und fordert »gegenwärtige Kommunikationsmodelle« für gegenwärtiges Komponieren. Sie differenziert dann zwischen zeitgenössischer Musik, die Social media als Materialgrundlage verwendet und Stücken, die Kommunikationsmodelle der sozialen Netzwerke zur prägenden kompositorischen Voraussetzung machen. Mit Blick auf die beschriebenen Werkzeuge kann ich also beispielsweise im Klang lesbare Verweise auf digitale Ästhetik komponieren, ich kann aber auch versuchen, die Funktionsweise und spezifische Qualität eines digitalen Werkzeugs oder Phänomens als Grundlage für die Kompositionsmethode zu setzen.

Wenn ich ein Stück schreibe, dann möchte ich, dass man hört, dass ich es nicht mit dem Füllfederhalter geschrieben habe, sondern in meiner DAW (Digital Audio Workstation), einer Software zum Komponieren, Arrangieren, Produzieren von Musik. Für das fluide Bewegen zwischen Medien wie Text, Ton und Video im Internet oder das Springen zwischen Tabs und Gedanken, das die Wahrnehmung im Browser prägt, kann ich Übersetzungen in ein Bühnenstück finden, also gewissermaßen digitale Phänomene ins Analoge übersetzen, in einen anderen Kontext stellen. Statt langer melodischer Linien ergeben sich vielleicht mosaikartige Strukturen, zusammengesetzt aus vielen kleinen Schnipseln, statt hermetischer Einheit stehen vielleicht aus unterschiedlichen Kontexten stammende Klänge nebeneinander (und dürfen ihre Eigengesetzlichkeiten behalten), finden musikalische Gesten selbstverständlich ihren Ausdruck in der Beleuchtung oder technischen Verarbeitung.

Ich kann aber auch, wie Muntendorf vorschlägt, Kommunikationsmechanismen des world-wide-web noch tiefer gehend auf die Struktur der Arbeit einwirken lassen. Am Paradebeispiel der Memes lässt sich verdeutlichen, was entscheidende Mechanismen sein können. Ein Meme hat in der Regel karikierend-ironischen Charakter und tritt zumeist in Form von Bild oder Video auf. Es lebt davon, dass es geteilt, von den Rezipient*innen abgeändert und wieder geteilt wird – kopiert, adaptiert, referenziert. Hier wird der »auf den Kommunikationsursprung folgende [...] Prozess kommunikativ [genutzt]« und mitgedacht, wie der Journalist und Autor Dirk von Gehlen es in »Meme. Muster digitaler Kommunikation« (2020) beschreibt.

In Ansätzen lassen sich diese Mechanismen beispielsweise in zwei Stücken der letzten Jahre von Alexander Schubert finden. Für »Silent Posts« (2016) stellte er verschiedenes Ausgangsmaterial wie Ton- oder Videoschnipsel mitsamt einiger Erläuterungen zur Verfügung. Das Angebot ist, dass sich jede*r Interessierte aus diesem Pool bedienen kann, um ein Stück daraus zu machen, das dann auf der Projektwebsite veröffentlicht wird. In »Wiki-Piano.net« (2018) erstellte Schubert eine Website, die als Partitur für ein (Bühnen-) Klavierstück dient. Auf dieser Website kann jeder beliebige User innerhalb eines vorgegebenen Rahmens Noten eintragen, aber auch Handlungsanweisungen, Audiofiles oder Videos, die allesamt vom Pianisten als »Klavierstück« interpretiert oder abgespielt werden müssen. Im Gegensatz zum Meme-Gedanken fehlt hier aller-

dings das virale Moment, also dass jeder Rezipient gleichzeitig auch Produzent wird, was in »Silent Posts« zumindest potenziell angelegt ist.

Für mich als Kompositionsstudent ist es klar, dass ich nicht daran vorbeikomme, mich mit den Fragen des postdigitalen Zeitalters zu beschäftigen.

Dieses Zeitalter ist dadurch definiert, dass die Nutzung digitaler Mittel die Regel und nicht mehr die Ausnahme ist, wodurch sich unsere Perspektive auf Digitales aber auch Analoges grundsätzlich verschoben hat. Alexander Schubert hat aus dieser Analyse seine Kompositionstechnik entwickelt und hierzu gerade das Buch »Switching Worlds« (2021) veröffentlicht.

Für mich als Mitglied des jungen Ensembles Kollektiv –3:6Koeln, das sich aus klassisch ausgebildeten Musiker*innen und Komponist*innen zusammensetzt, ist es klar, dass ich nicht mehr in eine vordigitale Perspektive der Instrumentalmusik zurück kann. Aber ich sehe das nicht als Nachteil unserer Zeit, im Gegenteil. Die digitale Kultur ist wie Dirk von Gehlen schreibt »eine Kultur der Verflüssigung, die [...] auf der historischen Ungeheuerlichkeit der Kopie basiert, mithin als Kontrast zum Original-Kult des vordigitalen Zeitalters gelesen werden muss, und Kultur in einen neuen Aggregatzustand versetzt: Sie erhitzt sie, macht sie flüssig.« Und genau diese Fluidität lässt Raum für spielerischen Umgang mit Kontexten und Formen, ermutigt mich, neben Helmut Lachenmann auch »Nightcore« zu studieren und an Netzwerken statt Werken zu arbeiten.

In diesem Sinne jetzt: Noch ein bisschen die Gedanken im Wald, Supermarkt oder am Strand ausklingen lassen, »Nightcore« googeln und sich ein wenig vom YouTube-Algorithmus treiben lassen; kopieren, adaptieren und referenzieren.



Nicolas Berge ist Komponist und Musiker. 2017 gründete er mit anderen Musiker*innen das Kollektiv3:6Koeln für zeitgenössische Musik. Er studiert an der HfMT Köln in der Kompositionsklasse von Prof. Michael Beil. 2017 schloss er ebenfalls dort sein Klavierstudium ab (Sheila Arnold, Paulo Álvares). Digitalität, Medien, Elektronik und deren Schnittstellen zum Analogen stehen im Zentrum seiner Arbeit.

Algorithmische Choreographien in virtuellen Klangwelten



Verbindungen von Tanz/Performance und Medienkunst versprechen vor allem in künstlerisch forschenden Experimentalanordnungen spannende Entdeckungen, die gewohnte Wahrnehmungsdimensionen sprengen.



»Loops« (1971) wurde von Cunningham als »Event für Solisten« beschrieben. Es bestand aus mehreren kurzen Abschnitten mit Namen wie »Shuffle«, »Slide«, »Hip«, »Extend« und »Hands«.

Musik bewegt uns physisch wie psychisch

•••

Sie gewinnen an Komplexität und Wirkungsintensität, wenn auch Musik/Klang-Komponenten einbezogen werden. Das sich vor diesem Hintergrund eröffnende (scheinbar) grenzenlose Feld an Kreativität stellt die beteiligten Künstler*innen nicht selten vor Herausforderungen, die wenig Spielraum zwischen durchschlagendem Erfolg oder hoffnungslosem Scheitern lassen.

Auf der Seite des Publikums korrespondiert das eine oder andere Extrem zumeist mit fassungsloser Überwältigung oder auch ganz einfach nur blankem Unverständnis. Eine Gefahr lauert zweifellos in der Inszenierung überwältigender Spektakel, die (fast unmerklich) in kurzlebige Effekthascherei umkippen können. Das Faszinosum solcher interdisziplinären bis transmedialen Bündnisse lässt sich rasch erklären und birgt doch im Detail viele Raffinessen in sich: Improvisierter oder choreographierter Tanz, Musik/Klang und Medienkunst verbinden die Gemeinsamkeit von hör- und/oder sichtbaren Bewegungen in Raum und Zeit, wobei elektroakustische Musik und Sounddesign ohnehin der Medienkunst nahestehen.

Jenes Musikverständnis, das besagt, dass wir Musik (spontan und intuitiv) als eine nicht sichtbare, jedoch hörbare Bewegung konzeptualisieren, kann sich im Tanz (häufig, aber nicht zwangsläufig) sehr unmittelbar äußern: Musik bewegt uns physisch wie psychisch, indem sie unwillkürlich sowohl Motionen als auch Emotionen triggert – sei es, dass wir uns (unweigerlich oder künstlerisch gestaltend) zu Musik bewegen oder uns Musikkonstruktionen bzw. -visualisierungen durch sichtbare Bewegungen in besonderem Maße reizen, wie etwa beim beliebten Mickey Mousing. Der Medienkunst fällt im Zusammenspiel von hör- und sichtbaren Bewegungen häufig die Aufgabe zu, solche Erwartungshaltungen zu verstärken, zu erweitern oder zu durchkreuzen, zu irritieren oder zu enttäuschen. Solche Erlebnisse können uns auf uns selbst zurückwerfen und uns danach fragen lassen, wie wir hören und sehen bzw. wie unser Hören unser Sehen verändert, und umgekehrt.

Und noch ein anderer Aspekt ist in diesem Zusammenspiel der Künste von großer Bedeutung: Unser Körper als Wahrnehmungsorgan, das ein spezifisches Wissen (»tacit knowledge«) als Basis zu jeglichen kognitiven Leistungen generiert. Im Bereich der Kunst gehen vor allem praxeologisch ausgerichtete Forschungen von dieser Voraussetzung aus. Dabei stellt sich die Frage, ob der Umstand, dass wir Musik als Bewegung verstehen,

nicht auch mit einem spezifischen Hören verbunden ist, also einem einverleibten (»embodied«) Hören von Bewegungen, das mit einem hörenden Bewegen korrespondiert, bei dem Hören und Bewegen in einem unmittelbaren Austauschprozess stehen. Dieses Hören im Verbund mit einem analogen Sehen, das gleichermaßen unser Bewegungssensorium anspricht, würde unsere Faszination an jeglichen realen, imaginären, virtuellen und audiovisuellen Bewegungsgestaltungen begründen – also von Filmen, Videoclips, (interaktiver) Medienkunst und Computerspielen.

Die Frage, inwiefern den Künsten selbst bereits eine Körperlichkeit innewohnt, führt zur Herausbildung neuer, hybrider und gleichzeitig hochgradig ausdifferenzierter Körperkonzepte (»Corporealities« und auch virtuelle »Corpo/Realities«), die herkömmliche Genderstereotypen hinterfragen bzw. auflösen. Im weiten Spektrum möglicher Zusammenspiele von Tanz und Medienkunst liegen dokumentarische Interessen und Tools zur Erschließung von Kreativität bzw. künstlerischer Kombinatorik, die sich von gewohnten Denkstrukturen loszulösen suchen, sowie soziale, Distanz-überwindende Kommunikationsplattformen für kollektive Choreographien oder Improvisationen.

Abschließend soll jedoch nur noch jener Entwicklungsstrang akzentuiert werden, bei dem sichtbare Bewegung – sei sie »real« konzipiert oder algorithmisch generiert – in einem nicht unbedingt sogleich zu erkennenden Wechselspiel mit synthetischer Klangerzeugung steht. Hierbei lohnt sich ein Blick auf einen maßgeblichen Pionier in diesem Bereich, Merce Cunningham, der sich durch seine Zusammenarbeit mit John Cage schon zu Beginn seiner choreographischen Karriere mit Verfahren des Motion Capturing zur Erzeugung von Klängen auseinandersetzte. Die von Cage, Cunningham und David Tudor konzipierten, epochemachenden »Variations V« wurden 1966 geradezu helllichtig vom NDR aufgezeichnet, als man die Reichweite dieser zukunftsweisenden Performance in den USA noch kaum erahnte. In seinen späten Lebensjahren zeigte Cunningham nochmals ein besonders starkes Interesse am Einsatz neuester Medientechnologien für seine künstlerischen Arbeiten.

Für die digitale Installation »Hand-Drawn Spaces« (1998) und die daraus hervorgegangene virtuelle Szenographie für »BIPED« (1999) arbeitete Cunningham erstmalig mit dem auf Künstliche Intelligenz spezialisierten Medienkünstlerkollektiv openendedgroup zusammen. Letzteres zeichnete Cunninghams für sich selbst entwickelten Händetanz mit Motion Capturing auf (2001) und transferierte dieses Material über eine posthum entstandene 3D-Filmversion (2011) in eine KI-Animation (2017). Die hieraus entstandene algorithmische Choreografie »Loops« wird im Untertitel auch als »abstraktes digitales Portrait« von Merce Cunningham umschrieben. Hochvirtuose Minimalbewegungen einzelner Fingergelenke lassen dabei ein sich selbst immer wieder neu generierendes, interaktives Beziehungsgeflecht entstehen, dem auf der akustischen Ebene ein Vortrag Cunninghams unterlegt wurde, in dem er Tagebucheinträge rezitiert, die er während

Dabei stellt sich die Frage, ob der Umstand, dass wir Musik als Bewegung verstehen, nicht auch mit einem spezifischen Hören verbunden ist.

seines ersten New-York-Aufenthalts schrieb. Diese Rezitationen werden von ausschließlich digital synthetisierten Klängen grundiert, die auf Verfahren von Cages präpariertem Klavier rekurrieren. So entsteht ein weite Zeit-Räume umspannender und gleichzeitig über die Semantik von Sprache hinausweisender Dialog zwischen Cunningham und Cage.

Das sichtbare Bewegungsgeschehen des nur noch rudimentär erkennbaren Händetanzes steht dabei in ähnlicher Wechselwirkung mit dem verfremdeten Klanggeschehen wie Cunninghams Choreografien zu den eigens für sie geschaffenen Kompositionen Cages. Trotzdem, oder auch gerade deshalb eröffnen sich den Zuhörenden/Zuschauenden hierdurch weite Imaginationsräume: Zu sehen und zu hören sind Bewegungen, in denen Cunninghams Hände und Cages Kompositionstechniken nur noch spurenhaft enthalten sind, um uns weit über menschliche Bewegungs- und instrumentale Klangmöglichkeiten hinaus in virtuelle Welten zu entführen, die zwischen Anthropomorphismus und Posthumanismus changieren und unsere (scheinbar) »realen« Erfahrungswirklichkeiten immer weiter relativieren.



Stephanie Schroedter arbeitet an der Schnittstelle von Musik- und Tanzwissenschaft (Habilitation FU Berlin 2015). Ihr jüngstes, von der DFG gefördertes Forschungsprojekt zur Erarbeitung einer klangperformativen Aufführungsanalyse setzt sie ab 2021 im Rahmen ihrer Professur zur Entwicklung einer »Theorie von Musik und Bewegung« an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien fort.

Drei Fragen an Sampling

Die Begriffe **Sampling** und **Sample** bezeichnen überaus Unterschiedliches. Seit ihrer ersten Verwendung im Bereich der Signal- und Übertragungstechnik, wurden die beiden Begriffe immer wieder neu definiert, um in verschiedenen musik- und klangbezogenen Kontexten kontinuierlich auf Neues zu verweisen. Sowohl die Vielzahl der aktuell kursierenden individuellen Sampling-Definitionen, als auch deren mitunter exklusiver Charakter als Spezialwissen, ist problematisch. Höchste Zeit also, nicht immer wieder aufs Neue zu sagen, was Sampling sei, sondern zu hinterfragen: Wie lässt sich zukünftig möglichst anschlussfähig und ausreichend detailliert über Phänomene sprechen, die mit den Begriffen Sampling und Sample gemeint sind?

Zur Veranschaulichung der Bedeutungsvielfalt eignet sich die Vorstellung, schrittweise in eine digitale Audioaufnahme hinein zu zoomen. Mit jeder Vergrößerungsstufe rücken dabei bestimmte Abschnitte in den Fokus, die als klangliches Material verwendet, jeweils charakteristische Eigenschaften aufweisen. Sozusagen mit bloßem Auge betrachtet, erscheint eine Aufnahme zuerst als in sich abgeschlossene Einheit. Bereits die Übernahme derselben in einen anderen Kontext (beispielsweise als Mashup) kann als Sampling, und ein zu diesem Zweck erstelltes Duplikat, als Sample bezeichnet werden.

Durch eine imaginäre Lupe betrachtet, fällt der Blick zunächst auf Abschnitte, die aufgrund musikalisch formgebender Kriterien eine gewisse Eigenständigkeit aufweisen: sei es ein Intro, ein Refrain oder eine Coda. Bei der Gestaltung von DJ-Sets ist es beispielsweise üblich solche Formteile insgesamt als Material zu verwenden. Dabei wird in der Regel deren Funktion umgedeutet. So kann ein entkoppeltes Intro als eigenständiger

Track oder als Überleitung Verwendung finden. Hier öffnet sich das Feld für Gestaltungspraktiken, die klangliches Material aus bestehenden Zusammenhängen lösen und in ganz andere stellen. Diese Verfahren können fast ausnahmslos als Sampling-Praktiken bezeichnet werden. Die dahingehend verwendeten musikalischen Abschnitte lassen sich, trotz ihrer mitunter langen Spieldauer, als einzelne Samples auffassen. Gleiches gilt für kürzere Abschnitte, deren formgebende Merkmale unter anderem Melodien oder Rhythmen sein können. So bilden beispielsweise Samples einzelner Takte, von im Original auf Vinyl-Schallplatten vorgefundenen Schlagzeugsoli, das rhythmische Fundament unzähliger Hip-Hop-Tracks. Wenige Takte lange Ausschnitte werden dabei mit als Sampler verstandenen Geräten aufgezeichnet (gesampelt) und anschließend sich wiederholend (als Loop) abgespielt.

Durch ein deutlich stärkeres Vergrößerungsglas betrachtet, ziehen weitaus kürzere Klangverläufe die Aufmerksamkeit auf sich: einzelne Töne oder perkussive beziehungsweise geräuschhafte Klänge. Nicht nur das Arrangieren vieler solcher kurzen Materialeinheiten zu neuen Klangstrukturen wird als Spielen mit oder Verarbeiten von Samples aufgefasst. Sampling kann in diesem Zusammenhang ebenso auf vorbereitende Arbeitsschritte wie Ausschneiden oder Kopieren und Einfügen verweisen.

Klangfragmente dieser Kürze lassen sich nicht nur digital verarbeiten. Auch mit analoger Technologie ist dies noch möglich, wenn die Aufnahmen beispielsweise auf Tonband gespeichert vorliegen. Ausschließlich darauf beziehungsweise rückblickend sogar die ersten Vertreter*innen der *musique concrète* oder der Elektronischen Musik zu Sampling-Pionier*innen erklärt. Tonbandinstrumente lassen sich im gleichen Zug als Sampler beschreiben und selbst mit mechanischen Apparaten zur Aufzeichnung und Wiedergabe von Schall ließe sich sampeln. Wesentliche Unterschiede zwischen analoger und digitaler Signalverarbeitung (wie zum Beispiel die sich deutlich unterscheidenden Möglichkeiten des Materialzugriffs) werden bei einer solchen Argumentation nicht angemessen berücksichtigt. Um noch kleinere Einheiten erblicken zu können, muss die Lupe gegen ein Mikroskop eingetauscht werden. Damit werden einzelne Sample-Blöcke erkennbar. Diese sind höchstens wenige Millisekunden lange Materialeinheiten, die sich nur noch mit Hilfe spezieller Software verarbeiten lassen. Über Lautsprecher wiedergegeben, erklingen einzelne Sample-Blöcke als eine Art Knacken.

Der Begriff Sample kann von einzelnen Werten bis hin zu vollständigen Aufnahmen auf nahezu alle klanglichen Materialeinheiten verweisen.

Aufgrund ihrer Kürze können die so erzeugten Klangimpulse vom Menschen nicht als Klänge mit einer bestimmten Tonhöhe wahrgenommen werden. Gleichwohl werden durch das Abspielen derselben in sehr schneller Wiederholung vielfältige neue und eigenständige Klangverläufe gestaltbar. Auf diesem Prinzip basieren verschiedene Formen der digitalen Klangsynthese, wie beispielsweise das Granular-Sampling. Trotz aller Unterschiede hinsichtlich ihrer Verwendbarkeit werden auch diese winzigen Materialeinheiten als Samples bezeichnet. Bei maximaler Vergrößerung werden schließlich die kleinsten Bestandteile digitaler Audiosignale sichtbar: Daten-Bits, die in Gestalt eines binären Codes für einzelne numerische Werte stehen. Diese einzelnen Werte repräsentieren momentane Zustände eines Audiosignals. Eine Serie aus zahlreichen solcher Momentaufnahmen kann Schritt für Schritt den Verlauf einer ehemals kontinuierlichen Schwingung originalgetreu beschreiben. Digitale Daten können nach diesem Prinzip analogen Audiosignalen oder akustischen Schallereignissen entsprechen. Letztlich bestehen alle zuvor erwähnten digitalen Materialeinheiten aus einer Vielzahl solcher einzelnen Werte. Diese einzelnen Werte als Samples zu bezeichnen, und den Vorgang, um dieses zu ermitteln und zu verarbeiten, als Sampling, ist eine der frühesten Verwendungen dieser beiden Begriffe.

Beziehungen einzelner solcher Samples untereinander lassen sich nicht mehr hörend, sondern nur noch datenforensisch nachvollziehen. Dies ist beispielsweise im juristischen Kontext von Bedeutung, da selbst Kopien kleinstmöglicher Datenmengen als unerlaubte Vervielfältigung gewertet werden können. Auch basieren neueste Verfahren digitaler Klangsynthese auf der Analyse der Beziehungen einzelner Sample-Werte zueinander. Auf dieser Grundlage kann beispielsweise das 2016 erstmals vorgestellte künstliche neuronale Netz WaveNet bislang ungehörte Klänge durch autonom von einem Algorithmus ausgeführte Sampling-Prozesse generieren. Und das von mir 2019 entwickelte Sampling-Tool One Sample OSC generiert in Echtzeit neue Klänge ausschließlich durch die unkonventionelle Manipulation der zeitlichen Beziehungen zwischen den einzelnen Sample-Werten eines eingehenden Audiosignals.

Der Begriff Sample kann also von einzelnen Werten bis hin zu vollständigen Aufnahmen auf nahezu alle klanglichen Materialeinheiten verweisen; selbst wenn diese analog oder elektromechanisch gespeichert vorliegen. Mit Sampling kann dementsprechend beinahe ausnahmslos jedes der unterschiedlichen Konzepte zur Verarbeitung dieser Materialeinheiten gemeint sein. Ist aktuell von Sampling oder Samples die Rede, ist daher nicht ohne Weiteres nachvollziehbar, was im Einzelfall gemeint ist. Dies erschwert den Austausch über Sampling-Phänomene und vertieft die bereits vorhandenen Gräben innerhalb und zwischen bereits etablierten Sampling-Diskursen.

Um es abschließend kurz zu fassen: Es bedarf einer Alternative zum Setzen exklusiver Neudefinitionen und der kontinuierlichen und weiter ausdifferenzierenden Verwendung derselben Begriffe.

Zukünftig wäre es hilfreich, einzelne Phänomene nicht mehr nur als Sampling oder Sample zu benennen, sondern immer auch deren charakteristische Eigenschaften ausreichend detailliert darzustellen.

Zukünftig wäre es hilfreich, einzelne Phänomene nicht mehr nur als Sampling oder Sample zu benennen, sondern immer auch deren charakteristische Eigenschaften ausreichend detailliert darzustellen.

Wie ich es in meiner Dissertationsschrift »Das Phänomen Sampling« (HfMT Köln 2021, noch unveröffentlicht) dargestellt habe, kann durch das Vermitteln von Informationen zu folgenden drei übergeordneten Sampling-Aspekten gelingen:

1. Auf welche Form der Bezugnahme wird verwiesen?
2. Wie sind die betroffenen Materialeinheiten beschaffen?
3. Welche zeitlichen Dauern sind relevant?

In dieser Form über Sampling-Phänomene zu sprechen, könnte nicht nur dazu beitragen, die Gräben zwischen etablierten Sampling-Diskursen zu überwinden. Eine Kommunikation, die weniger auf individuell definierte Fachbegriffe und mehr auf ausreichend detaillierte Beschreibungen und die Darstellung charakteristischer Eigenschaften der jeweils bezeichneten Phänomene setzt, kann darüber hinaus für mehr Anschlussfähigkeit – insbesondere in transdisziplinären Kontexten – sorgen.



Tobias Hartmann ist Musiker, der klangbezogene Phänomene erforscht. Nach dem Ersten Staatsexamen in Musik und B.A. in Elektronische Komposition promovierte er 2021 zum Thema Sampling. Aktuell arbeitet er im Bereich Sound an der Kunsthochschule

für Medien Köln, produziert Bassmusik im Duo CYLVESTER, entwickelt interaktive Sound-Installationen und programmiert Audio-Tools. www.hartmantobias.de



»Die Scheinwerfer auf unsere Zeit richten«

Die Pianistin Susanne Kessel im Gespräch mit Johannes Tiemann, Liga Korne und Jonathan Hennig

Susanne Kessel ist die Initiatorin, Organisatorin, Produzentin, Herausgeberin und Pianistin des internationalen Kompositionsprojekts »250 piano pieces for Beethoven«. Zum 250. Jubiläum des Geburtstags von Ludwig van Beethoven hat sie 260 Komponistinnen und Komponisten aus aller Welt eingeladen, Klavierstücke zu komponieren, die sich auf Beethoven und sein Werk beziehen. Das Projekt - von der Presse als »Mount Everest aller Hommage-Projekte« gelobt - hat Kessel in hunderten von Uraufführungskonzerten und Audio-Aufnahmen, sowie in zehn Notenbänden und mehreren CDs realisiert.



Das Tolle an Köln ist, dass die Hochschule so groß ist. Es war künstlerisch immer sehr viel los.

Woher kam die Idee für Ihr Beethoven-Projekt und welches Konzept steckt dahinter?

Mich interessieren Werke, die sich auf etwas beziehen, das ich kenne. Das ist kein Qualitätsmerkmal, aber es lässt mich denken: »Wie spannend! Was machen sie jetzt daraus?« Bereits für das Schumann-Jubiläum 2010 hatte ich acht Komponisten beauftragt, die »Kreisleriana« von Robert Schumann neu zu beleuchten. Ich teilte jedem einen der acht Sätze als Bezugspunkt für ein neues Stück zu, so dass eine neue »Kreisleriana 2010« entstand. Dabei spürte ich, wie sehr diese Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart einem »Ankommen« in der Jetztzeit dienlich ist. Das ging nicht nur mir so, sondern auch dem Publikum. Moderne, atonale Musik – doch plötzlich waren die Konzerte voll. Da saßen Klassik-Fans und ließen sich darauf ein. Das war neu. 2012 gingen unter den Kulturschaffenden in Bonn die ersten Gespräche los und jeder fragte: »Was machen wir beim Beethoven-Jubiläum 2020?«. Für mich war von Anfang an klar, dass ich als Bonner Pianistin ein eigenes Projekt mit Beethoven im Mittelpunkt entwickeln wollte. Beethoven war nicht nur Interpret und Komponist eigener Werke, sondern interessierte sich immer für die Kollegen seiner Zeit. Er wäre gerührt, wenn er wüsste, dass wir ihn immer noch spielen. Aber viel mehr würde ihn interessieren: »Wie klingt das Jahr 2020? Wie komponiert man heute auf der Welt?« Das kann man nur zeigen, wenn man nicht nur die aktuell berühmtesten Komponisten nimmt, sondern die Bandbreite öffnet. Deshalb habe ich auch Komponisten und Komponistinnen von Avantgarde, Jazz, Pop, Filmmusik et cetera dabei, um zu zeigen: Beethoven ist bei uns auf der Welt in jeder Musikerader vertreten. Es ging mir darum, die Scheinwerfer auf uns und unsere Zeit zu richten. Es gibt unfassbar viele großartige Komponistinnen und Komponisten und wir müssen ihre Werke spielen und hören. Das sollte eigentlich das Hauptthema eines Komponisten-Geburtstags sein.

Sie selbst haben in Köln studiert. Was hat Sie an der Musikhochschule besonders geprägt?

Das Tolle an Köln ist, dass die Hochschule so groß ist. Es war künstlerisch immer sehr viel los. Ich habe bei Pi-hsien Chen studiert, einer der großen Pianistinnen unserer Zeit, mit einem Horizont, der alle musikalischen Epochen umspannt. In Köln konnte man die aktuelle und zukünftige Weltspitze hören und dabei seine eigene Nische finden. Ich habe die Hochschule wie einen Planeten empfunden, auf dem ein sehr hohes Niveau herrschte. Vor allem war die Hochschule der Nährboden für Musikerinnen und Musiker, die sich mit Neuer Musik beschäftigten. Noch heute arbeite ich mit vielen meiner damaligen Kommilitonen zusammen.

Seit wann beschäftigen Sie sich mit Neuer Musik?

Ich hatte eine ganz klassische Klavierausbildung, aber nebenher habe ich schon seit meiner Kindheit immer auch mit Komponisten arbeiten dürfen. Schon in meiner Bonner Musikschulzeit habe ich Klavierstücke uraufgeführt. Es war ein ganz natürlicher Prozess, da hineinzuwachsen. Genau so arbeite ich auch heute mit meinen eigenen Klavierschülern. Als ich als Studentin an die Kölner Hochschule kam, war ich überrascht, dass das nicht bei allen so war.

Für heutige Studentinnen und Studenten ist es selbstverständlich, auf Musik-Apps wie Spotify oder YouTube zuzugreifen. Gleichzeitig sind wir alle über soziale Netzwerke vernetzt. Welche Medien haben in Ihrem Studium eine Rolle gespielt?

Gar keine, wir hatten Telefon. Später kamen Handys, aber wir hatten noch keinen eigenen Zugang zum Internet. Für unsere eigenen Tonaufnahmen benutzten wir DAT-Recorder. An musikalischen Medien gab es CDs, Radioaufnahmen und Schallplatten. Und die Klangbibliothek der Hochschule war für uns ein heiliger Ort: Da waren wir alle immer zu finden. Ansonsten musste man sich Aufnahmen bei Freunden zusammensammeln. Auf diese Weise entwickelte man eine wahnsinnig enge Bindung zu jeder Aufnahme, die man hunderte Male anhörte. Das ist etwas, was ich heute kaum noch sehe.

Wie ging es nach dem Studium weiter? Wie hat sich der Übergang ins Berufsleben vollzogen?

Es gab bereits seit dem ersten Semester ein Berufsleben neben meinem Studium. Ich habe schon damals Klavierabende gespielt, Musikprojekte organisiert, Rundfunkaufnahmen gespielt und Klavierunterricht gegeben. Im Prinzip das Gleiche, was ich auch heute noch mache. Künstlerisch gab es aber einen wichtigen Moment, der meine Arbeit bis heute geprägt hat: Die Kölner Komponisten Dietmar Bonnen und Manfred Niehaus haben mich nach einem Konzert angesprochen und mir angeboten, mit ihnen zusammenzuarbeiten. Auf einer in der Fachpresse sehr gelobten Solo-CD habe ich Stücke von Schubert, Cage, Satie, Niehaus und Bonnen programmatisch gegenübergestellt. Für mich war das ein Befreiungserlebnis, weil ich alle diese in mir schon vorhandenen verschiedenen Welten – Klassik, Neue Musik, Klangexperimente – nun auch professionell nach außen tragen durfte. Als Künstlerin muss man irgendwann lernen, sich selbst ernst zu nehmen, die eigenen Ideen zuzulassen und diese mit viel Mut, Willenskraft und Kompetenz auch über Widerstände hinweg zu realisieren.

Für ihr aktuelles Beethoven-Projekt haben Sie nicht nur CDs aufgenommen, sondern auch Notenbände herausgegeben und eine große Online-Präsenz aufgebaut. Wie haben Sie das alles alleine geschafft?

Alle Bereiche dieses Projekts erforderten künstlerische Entscheidungen. Die umfassende Kommunikation mit den Komponistinnen und Komponisten, das Korrekturlesen der zehn Notenbände, Textarbeit, Planung und Programmzusammenstellung meiner Konzerte, Organisation der Komponistenbesuche in Bonn, die Website, Social Media und so weiter. All das war so eng an mich gebunden und wurde oft auch so spontan organisiert, dass es sich nicht an andere abgeben ließ. Zudem hatte ich einfach nicht das Geld, jemanden einzustellen.

Wie fühlt sich das an, jetzt wo ein Ende in Sicht ist?

Es ist schwer zu erklären, wie ich mich fühle. Diese Jahre waren eine Aneinanderreihung intensivster Erlebnisse. Ich habe so viel Musik und so viele Komponisten und Komponistinnen kennen-

gelernt – über 150 sind persönlich zu den Konzerten nach Bonn gekommen. Es ist schade, dass es zu Ende geht. Aber ich bin unendlich glücklich, ein solches Projekt auf die Beine gestellt zu haben. Das war teilweise brutal viel Arbeit, mit der ich kein Geld verdiente. Nebenher hatte ich immer noch meine dreißig Schülerinnen und Schüler. Es gab nie länger als fünf Stunden Schlaf, keinen Urlaub, keine Ferien. Vor allem hatte ich oft Versagensängste als Pianistin, das ist ja auch klar. Es sind extrem schwere Stücke dabei, von denen ich wusste: »Das muss ich in drei Wochen uraufführen und der Komponist sitzt daneben.« Das war beglückend, aber oft auch eine sehr starke Überforderung. Aber nur, wenn man sich ab und zu überfordert, kann man als Musikerin den eigenen Horizont erweitern.

Gibt es nun erstmal ein kleines Püschchen?

Auf keinen Fall. Eine Pause wäre tödlich nach so einer intensiven Lebensphase! Die »piano pieces« sind natürlich jetzt ein großer Teil meines Repertoires und ich werde sie mein Leben lang spielen. Ich arbeite aber auch schon wieder an etwas Neuem, das demnächst als Notenband herauskommt: »Pianoscreens«. Ich habe Komponistinnen und Komponisten eingeladen, Stücke zu komponieren, die man an zwei Klavieren über Zoom oder Skype miteinander spielen kann. Solche Werke gab es bisher noch nicht. Wir Musikerinnen und Musiker können wegen der Corona-Kontaktbeschränkungen derzeit nicht zusammenspielen und das fehlt uns allen. Seit November probiere ich mit den Komponisten aus, wie ein Zusammenspiel über das Internet möglich ist – nicht trotz Latenz, sondern mit, also für das Medium komponiert. Das ist echte, neue Literatur, die Pianistinnen und auch Klavierlehrerinnen mit ihren Schülern über Video zusammenspielen können. Zudem sind die Stücke auch live, wenn das wieder geht, im Konzertsaal an zwei Klavieren aufführbar.



Die Pianistin Susanne Kessel ist in vierter Generation Bonnerin und studierte an der HfMT Köln. Ihre Diskographie von über dreißig CDs umfasst einige der größten Namen des 20. Jahrhunderts wie Cage, Messiaen und Lachenmann, sowie zahlreiche Projekte mit lebenden Komponistinnen und Komponisten. www.250-piano-pieces-for-beethoven.com

Johannes Tiemann studiert seit 2018 an der HfMT und der Universität zu Köln Musik und Spanisch auf Lehramt. Liga Korne stammt aus Lettland und studiert seit 2019 an der HfMT Köln bei Prof. Pierre-Laurent Aimard Neue Klaviermusik. Jonathan Hennig studiert seit 2015 an der HfMT und der Universität zu Köln Mathematik und Musik auf Lehramt.

Raum für Assoziationen

Videos in Produktionen der
»Literaturoper« der HfMT Köln



Seit 2008 gibt es das Projekt »Literaturoper« an der HfMT Köln. Es widmet sich einem Genre des Musiktheaters, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkt aufkommt.

Im Jahr 2018 inszenierte Andreas Durban eine Aufführung mit Werken von Mauricio Kagel, gespielt vom Ensemble 2021 unter der Leitung von Prof. David Smeyers

Komponist*innen vertonen – zum Teil mit einigen Kürzungen – originale Dialoge aus Theaterstücken. Beispiele sind die Adaption des Schauspiels »Pelléas et Mélisande« von Maurice Maeterlinck in der gleichnamigen Oper von Claude Debussy, »Salome« von Richard Strauss nach dem gleichnamigen Drama von Oscar Wilde oder Alban Bergs »Wozzeck« nach dem Dramenfragment »Woyzeck« von Georg Büchner. Nach dem Zweiten Weltkrieg erlangt das Genre erneut eine Blüte. Komponist*innen greifen häufiger auch auf historische Theaterstücke zurück oder nutzen rein literarische Vorlagen, wie Hans Werner Henze unter anderem in seinem Werk »Ein Landarzt« nach der Erzählung von Kafka.

Auch die Literaturoper Köln verwendet nicht bestehende dramatische Werke, sondern adaptiert literarische Prosa. Als Vorlage für Bühnenadaptionen dienen Texte zeitgenössischer Autoren wie zum Beispiel Marcel Beyers Roman »Flughunde«, Werke der klassischen Moderne von Autoren wie Franz Kafka, Robert Musil und Arthur Schnitzler, oder Romanliteratur der Spätromantik. So entstehen Gesamtkunstwerke, die Schauspiel, Gesang, Musik und Literatur in gleicher Gewichtung zu einer Einheit zusammenführen. Durch verschiedene Erzählebenen bleiben dabei größerer Textumfang und mehr inhaltliche Komplexität erhalten als bei traditionellen Opernlibretti. Solistische und chorische Passagen wechseln sich ab mit gesprochenen Dialogen.

gen. Die Zwischenform des Melodrams wird als Erzählform verwandelt, um der neuen Kunstform durch eine Vielfalt an Erzählebenen ihre narrative Leichtigkeit zu erhalten.

Welche Rolle spielen Videos in Literaturopern?

Andreas Durban, Gründer der Literaturoper, Schauspieler, Regisseur und Dozent für Szenischen Unterricht an der HfMT Köln, betont, dass die Arbeit mit Videos, die fast in jeder Produktion genutzt werden, als integrales Element der Inszenierung zu verstehen sei. Die Videos sollen dabei ausdrücklich nicht als immaterielles Bühnenbild fungieren, sondern neben Musik, Sprache und Gestik eine weitere Metaebene schaffen, um das Erzählte zu ergänzen und zu interpretieren.

Die Verwendung von Videos bietet für ihn die Möglichkeit, eine Art von Bewusstseinsfluss zu zeigen, der das menschliche Sein nicht nur auf der Ebene der Sprache und des Gesangs stattfinden lässt, sondern mit dem Innenleben der handelnden Figuren zu tun hat. »Ich möchte mich von einer vordergründigen Erzählebenen lösen und finden, was zwischen den Zeilen steht. Mittel, um dieses Zwischen-den-Zeilen auszudrücken sind in der Theaterarbeit häufig Traumsequenzen, die genutzt werden, um die Motive eines Charakters offenzulegen oder zu erklären, ohne sie in die eigentliche Geschichte integrieren zu müssen. Eine vergleichbare Rolle nehmen für uns Videos und Projektionen ein. Wir erzählen neben dem eigentlichen Handlungsstrang damit eine zusätzliche Geschichte, die sogar manchmal dem ersten Anschein nach mit der eigentlichen Story nichts zu tun hat – geben Raum für Assoziationen.«

Wie bei der Betrachtung von Kunst braucht es auch hier einen anderen Blick, um das Verborgene, nicht explizit Gesagte wahrzunehmen.

Viele Bilder sind durchaus bewusst subjektiv gewählt. Die Medienkünstlerin und Filmemacherin Julia Suermondt hat bereits für mehrere Produktionen von Literaturopern den Part der Videokunst übernommen. Sie setzt sich mit dem Stoff der jeweiligen Oper auseinander, greift zeitliche Bezüge auf und verarbeitet diese dann neu.

So findet sie eine ganz persönliche Sprache, die keine Bebilderung der Handlung ist, nicht Schauplatz oder Kulisse, sondern eine Ergänzung des Geschehens auf der Bühne, eine Visualisierung eines Gedankens, einer Idee, eines Gefühls. »Ich überlege mir immer, wie ich eine Bildebene finden kann, die nicht zu explizit ist, die zwar einen Bezug zu der Zeit hat, in der die Handlung spielt, aber nicht zu konkret ist, nicht zu sehr einengt, um auch einer universellen Aussage gerecht zu werden. Bei dem Stück »Die Marquise von O...« nach Heinrich von Kleist kam mir die Laterna magica in den Sinn. Daraus habe ich dann die Idee eines Gucklochs entwickelt und diese für die Projektion umgesetzt. Statt des üblichen eckigen Formats habe ich also ein rundes Format gewählt, in dem sich etwas abspielt, das ich mit verschiedenen Assoziationen füllen kann. Bei »Der Automat« nach der Erzählung »Der Sandmann« von E.T.A. Hoffmann war ebenfalls ein Medium der Zeit, das Kaleidoskop, mein Ausgangspunkt, aus dem heraus ich dann eine Form entwickelt und für Projektionen genutzt habe.«

Julia Suermondt ist es wichtig, ein ästhetisches Prinzip zu finden, das die gesamte Produktion durchzieht. Großen Wert legt sie darauf, die Umsetzung so zu gestalten, dass das analoge Geschehen auf der Bühne weiterhin im Vordergrund steht. »Man möchte eine zusätzliche Ebene schaffen, aber auch nicht zu aufdringlich sein.« Die Auseinandersetzung mit der Musik, die das Geschehen verstärkt oder manchmal kontrariert, den Seelenzustand der handelnden Figuren zum Ausdruck bringt und neue Ebenen schafft, lässt Bilder im Kopf entstehen, die dann Eingang in die Projektionen und bewegten Bilder finden. Ein weiterer Aspekt bei der Integration von Videokunst in die Produktion von Literaturopern ist die Entstehung einer neuen Räumlichkeit. Andreas Durban und Julia Suermondt wollen weg von den viereckigen Videobildern im Hintergrund.





»Massieren« uns die Medien ?

Offenkundig war es der Fehler eines Schriftsetzers, der Marshall McLuhans vielzitiertes Diktum »The Medium is the Message« zu »The Medium is the Massage« mutieren ließ – ein Irrtum, den der Autor dem Vernehmen nach begeistert akzeptiert hat. Beide Lesarten des Titels der 1967 erschienenen Schrift, also »Botschaft« und »Massage«, sind daher legitim, auch wenn diese »Verwechslung« irritierend bleibt. Bei genauerer Betrachtung leuchtet McLuhans Entscheidung aber durchaus ein. Denn die Bedeutungshorizonte von »Message« und »Massage« lenken die Aufmerksamkeit auf zwei unterschiedliche, gleichwohl miteinander korrespondierende mediensoziologische Sachverhalte, die im Übrigen gerade in der aktuellen Zeit hoch aktuell sind.

»Massage« beginnt dann, wenn sich die Wirksamkeit von Medien gewissermaßen verselbständigt, indem wir konsequent »mediengerecht« und damit in erster Linie reaktiv agieren. Davon können wir uns natürlich nicht vollkommen befreien. Als Projektionsfläche von und für Medien riskieren wir aber womöglich die Autonomie über unsere Entscheidungen aufzugeben und damit auch die Verantwortung für unseren Zivilisationsprozess.

Positiv gewendet ließe sich durch eine kritisch-konstruktive und verantwortungsbewusste Einbeziehung insbesondere der digitalen Medien aber auch zivilisatorischer Mehrwert generieren, indem wir uns zum Beispiel in Hinblick auf erweiterte Wissensformen oder Teilhabegerechtigkeit neue Möglichkeiten schaffen.

Knapp zusammengefasst geht es in der einen Lesart um die Betonung der Funktion, die Medien für unsere Sinne und unsere Wahrnehmung haben. Wir erspüren und erleben die Welt durch Medien, die wie »Prothesen« unsere Sinnesorgane erweitern und dadurch auch unsere Wahrnehmung verändern. In diesem weiten Verständnis wären auch beispielsweise Fahrrad und Telefon »Medien«, die unseren Körper ergänzen und damit unsere Aneignung der Welt prägen und verändern.

Medien sind daher nie nur »Technik«, sie gehören vielmehr zu unserem zivilisatorischen Prozess. Die Entwicklung der Musikinstrumente ist ein anschauliches Beispiel dafür, wie Technik und Ästhetik ineinandergreifen. Zugleich zeigt sich etwa an der Entwicklung des Klavierbaus, dass »Fortschritt« durchaus ambivalent wahrgenommen werden kann, wenn etwa das Plus an Dynamik und Klangfülle mit Einbußen bei Parametern wie Individualität und Intimität erkaufte scheint. Gesamtgesellschaftlich ist es heute natürlich der Computer, dessen allumfassende Bedeutung McLuhan durchaus erahnt hat und der uns zivilisatorisch prägt wie womöglich kein anderes Medium zuvor.

Was hat dies nun
alles mit uns
als Lehrende und
Studierende in einer
künstlerischen
Hochschule zu tun,
deren Metier Musik
und Tanz ist?

• • •

Stattdessen zielen sie auf eine Erweiterung der Projektionsfläche. Letztlich geht es ihnen um eine Gestaltung des gesamten Bühnenraums. »Projektionen sollen figürlicher werden«, so Julia Suermondt, »neue Räume gestalten, Räume erweitern und dadurch eine zusätzliche Ebene schaffen, die man mit einem materiellen Bühnenbild nicht erreichen kann.«

Wohin führt das?

Bei der Produktion »Der Golem« nach einem Roman von Gustav Meyrink im ehemaligen Loksuppen in Köln-Mülheim treiben Andreas Durban und Julia Suermondt den experimentellen Umgang mit Szene und Video auf die Spitze. Ein klarer Handlungsstrang ist nicht mehr zu erkennen. Das Publikum ist darauf angewiesen, selbstständig das Erzählte zu erkunden, die Projektionen, die an unterschiedlichen Stellen im Bühnenraum aufflammen, auf sich wirken zu lassen. Das individuell Erlebte tritt dabei zunehmend an die Stelle des kollektiven. Das Musiktheater nähert sich dadurch dem Prinzip eines Ausstellungsraums, in dem die Betrachtung eines Kunstwerks bei jedem Menschen eigene, differente Emotionen, Bilder und Assoziationen hervorruft. Wie bei der Betrachtung von Kunst braucht es auch hier einen anderen Blick, um das Verborgene, nicht explizit Gesagte wahrzunehmen.

In Zukunft möchte Andreas Durban verstärkt einen experimentelleren Umgang bei der Inszenierung weiterer Literaturopern anstreben: beispielsweise mit Klanginstallationen, Bild- und Filmmaterial bis zur vollständigen Verfremdung, erweiterten Räumlichkeiten, neuen Methoden und Formaten zwischen darstellender und bildender Kunst. Und doch wird bei aller technisierten Synergie, Mediales mit Theatralen zu verbinden, die Physikalität der Darstellerinnen und Darsteller nicht in Frage stehen. Wie wir alle in der Corona-Krise schmerzlich bemerken, kann das rein Mediale das unmittelbare Erleben der Physis und Gegenwärtigkeit eines Geschehens nicht ersetzen. Es gehört wohl zu den Grundfesten des Theaters, dass es immer zuerst Menschen aus Fleisch und Blut braucht.



Dr. Heike Sauer ist Musikwissenschaftlerin. Sie leitet die Stabsstelle für Kommunikation, Projektentwicklung und Fundraising an der HfMT Köln und ist Pressesprecherin der Hochschule. Als Vorsitzende der Jeunesses Musicales, der Landesarbeitsgemeinschaft

Musik und stellvertretende Vorsitzende der Landesvereinigung Kulturelle Jugendarbeit NRW engagiert sie sich in der kulturellen Jugendarbeit.

• • •



Online-Unterricht von Prof. Hans-Werner Huppertz mit einem seiner Studierenden der Gitarrenklasse

auf die Situation des Probespiels beispielsweise anders anzulegen als etwa die explorative Annäherung an Fragen musikalischer Interpretation oder die akribische Analyse und Lösung instrumentaltechnischer Probleme. Ein weiteres wesentliches Merkmal der Musikausbildung ist der hohe Anteil des künstlerischen Selbststudiums, also das Üben. Beiden Wesensmerkmalen künstlerischer Ausbildung – dem individuellen Lehr- und Lernverhältnis einerseits und dem hohen Anteil des Selbststudiums andererseits – ist eigen, dass sie tendenziell mit hermetischen Lehr- und Lern-Situationen verbunden sind, sodass externe Inputs oft nur gelegentlich erfolgen beziehungsweise die Wirksamkeit und Effektivität von Übeprozessen nicht systematisch erfasst und weiterentwickelt werden. Aus diesen qualitativen Herausforderungen lassen sich Lösungsansätze und Maßnahmen ableiten, bei denen Digitalisierung eine wesentliche Rolle zukommen kann.

So könnten beispielsweise per Videoreflexion und Videokommentierung Übeprozesse und das Feedback der Lehrenden optimiert werden oder Datenbanken und musikalische Medien in den künstlerischen Einzel- und Gruppenunterricht eingebunden werden. Lehrende könnten Tutorials erstellen oder Übvideos produzieren, es könnten hochschulübergreifende Austauschformate entwickelt, interaktive Tools zur Verbesserung des musikalischen Gehörs und zur auditiven Kontrolle in den Unterricht und das Selbststudium eingebunden sowie digitale Formate als Teil der künstlerischen Ausbildung erprobt werden. Ganz allgemein bieten digitale Bibliotheken vielfältige Möglichkeiten einer erweiterten Informationsbeschaffung. Schließlich könnten bei optimaler audiovisueller Ausstattung in Bezug auf die Einbeziehung Externer auch realistische Probespiel- und Wettbewerbssituationen simuliert, Hybridformate aus Distanz- und Präsenzunterricht etabliert oder ganz allgemein Gastdozierende einbezogen werden.

Man mag diese digitalen Gedankensplitter für zu ambitioniert, praxisfern oder angesichts des Überdrusses an der aktuell erforderlichen Notwendigkeit zur didaktischen Improvisation im Online-Unterricht schlicht für unpassend halten. Aber möglicherweise denken wir »nach Corona« etwas unbefangener über solche Perspektiven nach. Entscheidend ist bei allen Maßnahmen im Bereich digital orientierter Lehre und Kunstausbildung, dass das Medium uns nicht »massiert«, sondern dass wir digitale Medien selbstbestimmt und kritisch nutzen, um Musik und Tanz in ihren unmittelbaren körperlichen und räumlichen, also »analogen« Ausdrucksformen erlebbar zu machen.

Zum Schluss noch ein Wort in eigener Sache: Dieses Heft wird die letzte Ausgabe des Journals sein, die ich als Rektor der HfMT Köln mitgestalten und herausgeben darf. Wir haben immer wie-

Auch wenn der Spruch von dem Potenzial, das in der Krise liegt, etwas abgenutzt sein mag: Wir könnten den brachialen Einbruch des Digitalen in die Kunst und in die künstlerische Lehre auch zum Anlass nehmen, über Potenziale nachzudenken, die uns eine systematische und planvolle Digitalisierung erschließen könnten, ohne den Grundkonsens des Analogenen aufzugeben.

der an diesem Magazin gearbeitet und experimentiert – sowohl inhaltlich als auch in Bezug auf Format und Layout. Das Journal war dabei stets eine Art Seismograf der inneren Entwicklung dieser Hochschule und Ort des Austauschs zwischen Fachgruppen und Disziplinen sowie des Dialogs mit der Welt außerhalb unseres Hochschulkosmos. Nun beginnt für mich bald eine Zeit, in der ich die Positionierung der Hochschule für Musik und Tanz Köln zu künstlerischen Themen und Fragen im Journal von außen beobachten werde. Darauf bin ich schon jetzt sehr gespannt!



Prof. Dr. Heinz Geuen studierte in Hannover Schulmusik, Politik und Französisch. Schuldienst in Niedersachsen und Hessen und Akademischer Rat an der Universität Kassel. 2002 Berufung an die HfMT Köln. 2009 Prorektor für Studium, Lehre und Forschung, seit 2013 Rektor. Ende des Sommersemesters 2021 endet seine zweite Amtszeit. Publikationen im Bereich Musikdidaktik und Lehrerbildung sowie in musik- und medienwissenschaftlichen Schnittfeldern zur Musikpädagogik.

• • •

Die künstlerische Lehre an einer Hochschule wie der unseren ist im Kern interpersonell und damit im Grundsatz ebenso »analog« wie sich die Aufführung von Musik und Tanz zentral in der physisch präsenten Begegnung von Mensch und Musik konstituiert. An diesem Grundsatz gilt es gerade in Pandemie-Zeiten festzuhalten und angesichts der Allgegenwärtigkeit von Online-Formaten immer wieder zu erinnern. Aktuell erleben wir, wie diese Konstante künstlerischen Handelns und Erlebens durch die weitgehende Verbannung in die Online-Kommunikation auf ein unerträgliches Minimum reduziert wird. Derzeit werden wir also tatsächlich durch das digitale Medium »massiert«! Das Medium mit seinen Beschränkungen und Unwägbarkeiten bestimmt und verfremdet unser Handeln so stark, dass wir den Verlust der analogen Begegnung stärker spüren als den unzweifelhaft auch vorhandenen Vorteil, überhaupt in künstlerisch-pädagogischer Kommunikation zu bleiben oder auch einmal Neues auszuprobieren.

Auch wenn der Spruch von dem Potenzial, das in der Krise liegt, etwas abgenutzt sein mag: Wir könnten den brachialen Einbruch des Digitalen in die Kunst und in die künstlerische Lehre auch zum Anlass nehmen, über Potenziale nachzudenken, die

uns eine systematische und planvolle Digitalisierung erschließen könnten, ohne den Grundkonsens des Analogenen aufzugeben. In der Tat könnten Wesenseigenschaften von Musik und Tanz durch Digitalisierung unterstützt statt ersetzt werden. Wir könnten so ein breites Spektrum künstlerischer Wissenspotenziale zusätzlich erschließen und unseren Studierenden zugänglich machen. Wir könnten Kommunikationsprozesse in der Lehre optimieren sowie das Spektrum an Präsentationsformaten erweitern. Hochschuldidaktisch bietet die Digitalisierung Möglichkeiten, uns stärker zu vernetzen sowie neue Austausch- und Beratungsformate zu entwickeln und zu etablieren.

Die besondere, individualisierte und in hohem Maß spezialisierte persönliche Lehr- und Lernbeziehung bildet den qualitativen Kernbereich unseres auf die künstlerische Entwicklung der Studierenden gerichteten Studienkonzepts. Eine genauere Sicht auf die Organisationsform des Einzelunterrichts zeigt, dass sich hinter dem Sammelbegriff »Einzelunterricht« eine größere Palette an Konzepten, Zielsetzungen und Fachkulturen verbirgt. So ist im Instrumentalstudium die gezielte Vorbereitung von Studierenden

Herausgeber

Der Rektor der Hochschule für Musik und Tanz Köln
Prof. Dr. Heinz Geuen

Chefredaktion

Prof. Dr. Rainer Nonnenmann

Koredaktion/Bildredaktion/Internet

Dr. Heike Sauer

Redaktionsassistentz Bild/Internet

Silke Guterath

Redaktionsbeirat

Prof. Michael Borgstede, Prof. Ariadne Daskalakis,
Andrea Graff

Fotos, Abbildungen und Illustrationen

Titel: Sion Jeong, KHM

Seite 2: Sophia Bauer, KHM

Seite 4: Mensuralnotation » Sumer is icumen in«

Seite 5: Kathrin Bongartz

Seite 6/9: Dörthe Boxberg, KHM

Seite 9: Bettina Engel-Albustin

Seite 10/13/34/35/59: Illustration Stephanie Wunderlich

Seite 13: Valentina von Klencke

Seite 14/17/21/22/24/25/33/36/43/45/54: privat

Seite 18: HfMT Köln

Seite 20: Nikolaus Ostermann

Seite 26 Andreas Wagner

Seite 27: Rene Schaffer

Seite 28/30/31: Kobie van Rensburg

Seite 32: Acht Brücken Festival Köln

Seite 38: Nicolas Berge

Seite 40/41/42: Marc Downie, Paul Kaiser OpenEndenGroup

Seite 46/49: David Kremser

Seite 48: Bernd Zollner

Seite 50/52/54/57: Christian Nielinger

Seite 56: Niklas Halm


Gestaltung

cream-design.de

Druck

purpur.com



The background of the page is a photograph of a person in a dark environment, illuminated by several bright, parallel blue light rays that create a sense of depth and movement. The person's face is partially visible, looking towards the camera. The overall mood is artistic and ethereal.

Sion Jeong, »Concrescence«, 2014, Klanginstallation,
Diplom, gezeigt auf dem Rundgang der KHM im Juli 2014.

Die Installation nutzt die physikalischen
Eigenschaften von neun Edelstahlblechen, um Klänge
zu erzeugen. Dabei werden die Edelstahlbleche wie
Muskeln in Kontraktion versetzt, so dass sie selbständig
zu atmen scheinen. Es entsteht ein Klangkörper,
der in Funktion und Aufbau dem menschlichen
Stimmapparat ähnelt. Kinetik, Klang, Licht, Schatten
und Reflexionen okkupieren den Raum und
entfalten eine Komposition.