

durch feinste Instrumente aufzufangen und (...) zu enträtseln wäre« – hat Morgenstern einmal geschrieben. Der Komponistin ist es virtuos gelungen, diesen »Lärm« zu realisieren, als »theatralische Situation, in der Spiel, Fröhlichkeit und phantasievolle Einfälle einander abwechseln« (S. Gubaidulina). In der ostasiatischen Atmosphäre des Museums der Völker erlebte man vor allem dank Sängerin Natalia Pschenitschnikova ein einzigartiges, lebendiges musikalisches Spektakel.

Bei dem Performance-Abend im Innsbrucker Treibhaus war Sofia Gubaidulia dann nur noch als neugierige ZuhörerIn dabei. Als erster trat der berühmte »kompositionelle Linguist« Chris Mann mit seinem leisen, fast stummen, aber an Gesten sehr reichen Solo *Any Questions?* auf, der dem Festival seinen Titel gab. Und am Ende des Abends zeigte Jennifer Walshe mit dem Arditti Quartett ihre schon gut bekannte scharfsinnige Performance *Everything is important* for voice, string quartet, film (with sound) (2016, ÖEA). Gubaidulina zeigte sich von beiden Performern sehr beeindruckt. Es entstand sogar eine bemerkenswerte Brücke zwischen diesen völlig verschiedenen KünstlerInnen, die jede/r auf ihre/seine Art, in unserer unruhigen Zeit, die ewigen existenziellen Fragen zum Menschen und zur Welt stellen.

Tatjana Frumkis

Ostrava Days 2017: Reflexionen

Für diejenigen, die den deutschen Neue-Musik-Einheitsbrei gewohnt sind, der in Donaueschingen, Darmstadt und Berlin serviert wird, sind gerade Festivals außerhalb des deutschen Kulturmanagements eine Offenbarung – so die zehntägigen *Ostrava Days* vom 24.8.-2.9. in dem grimmigen, ehemaligen Kohle- und Stahlindustrie-Städtchen im äußersten Osten Tschechiens.

Ästhetisch zeigt sich der Unterschied schon im Blick auf die Vergangenheit. Das Konzert *The Radical Past* war nicht Schönberg, Stockhausen und Lachenmann gewidmet, sondern Ives, Cage, Feldman und: Petr Kotík. Der in Prag geborene und in New York lebende Komponist und künstlerische Leiter des Festivals ist selbst verblüffendes Beispiel einer Musikgeschichte, die asynchron geworden ist. Sein Streichquartett No. 2 *Torso* von 2013 klingt, als hätte er sich die Aufgabe gestellt, die Satzstruktur Bachs, den Gestus Wagners und die Klanglichkeit Saties zu verbinden. Seine *Overture* für zwei Violinen von 2014 dagegen kann leicht missverstanden werden als fortspinnende Melodie in verschiedenen

harmonischen Konstellationen und dem dramatischen Aufbau eines Duetts; und seine *Etude 7* for Oboe von 1962 als dodekaphones Handwerksstück. Es drängt sich die Frage auf, was jemanden dazu bringen kann, so unbefangene Musik zu komponieren, die ignoriert, dass Musik von Geschichte nicht unberührt bleibt und so tut, als wäre es eine reine Angelegenheit von technischem Zugriff oder Geschmack, ob wie im 19. Jahrhundert oder wie in den 1950er Jahren komponiert wird. Doch dass der Zug der Zeit unbemerkt an ihm vorbeirauschen würde, während Kotík sich auf das Abstellgleis verirrt hat, davon kann nicht die Rede sein, wenn wir *Music for 3* von 1964 hören: Sechs Jahre vor Lachenmanns drei Solostudien *Guero*, *Pression* und *Dal niente*, die als großer Auftritt der Geräuschmusik auf der Bühne der Instrumentalkomposition gehandelt werden, komponierte Kotík ein Stück für drei Streicher, die ihre Instrumente fast ausschließlich auf Stachel, Saitenhalter, Schnecke, Korpus etc. spielen. Das ist nicht nur an sich schon eine Entdeckung, es wirft auch ein anderes Licht auf seine kompositorische Entwicklung: Seine traditionell anmutenden Arbeiten (*Torso*, *Overture*, *Etude 7*) zielen nicht auf Tonalität, Melodie, Harmonik, sondern sind radikale Abstraktionen, in denen Töne nur die Leinwand für Linien und Patterns bilden. Es scheint, dass sich diese Musik, ähnlich der These Ferneyhoughs, darauf besinnt, dass die Tonalität möglicherweise noch gar nicht überwunden ist.

Heute scheint es einen Rückgriff auf Zugänge zu geben, die das In-der-Musik-Sein nicht über die musikalische Zeitachse, sondern über musikalische Räumlichkeit leistet. Beeindruckende Beispiele dessen lieferten etwa das vom neu gegründeten *Ostrava New Orchestra* (ONO) gespielte Drone-Stück #9.7 von Phil Niblock, dessen durch das Ensemble des gesamten Orchesters vollzogener, stufenweiser Abstieg kaum als Prozess beschrieben werden kann; oder *weiße farben* von Klaus Lang, der große Bewunderung bei den *Ostrava Days* genießt. *Weiße farben* ist ein Stück, das seine Inspiration an zwei Aussetzern der logischen Ordnung findet: einerseits am Mysterium des einen Schrittes der Kuh, von dem wir nicht wissen, wohin er führt und andererseits an dem Mysterium, dass Tiere, die nur Grünes zu sich nehmen, weiße Milch produzieren. Entsprechend ist das Stück nicht die klangliche Gestaltung von Zeit. Sondern im Gegenteil eröffnet die Aussetzung der zeitlichen Ordnung einen klanglichen Raum, der sich autonom in seiner vielseitigen, hochsensiblen Klanglichkeit selbst setzt und aus fein ausgehörten Momentaufnahmen gebaut ist; Klänge, die sich, aus nächster Nähe

57

betrachtet, in die weiteste Ferne öffnen. Dazu gehörten auch Stücke wie Rita Uedas *in the sound of a clock*, bei dem ein in der St. Wenceslas Kirche verteilter, beweglicher Chor, ausgehend von der Idee, sich im Inneren einer Uhr zu befinden, Glockenschläge und den tickenden Mechanismus des Uhrwerks imitiert, oder Dave Riedstras titelloser [], bei dem drei Sängern einen einzigen Ton unisono singen, so dass die Tiefe der Klangwelt sich ausschließlich im Rhythmus der Ansätze und den Reibungen der Klangfarben öffnet.

Dieser räumliche Zugang, der irgendwie mit einem Ohr in Nordamerika und mit dem anderen bei den Russen ist, steht in starkem Kontrast zur typisch deutschen Form fortschreitender Entwicklung à la Enno Poppe. Die polemische Behandlung dieses Unterschieds greift aber zu kurz. Das Fallenlassen des Entwicklungstypus ist nicht einfach leichtfertige Resignation, es ist nicht einseitig mit der Hinnahme eines Zustands der Welt kurzzuschließen, in dem kein Fortschritt mehr möglich ist, mit einem Zustand, in dem wir ohne Hoffnung auf eine zukünftige Utopie an den gegebenen Augenblick gefesselt sind. Mit der gleichen Leichtfertigkeit tappt auch eine Musik im Dunkeln, die so tut, als hätte es – musikalisch und geschichtlich – kein 20. Jahrhundert gegeben. Paradoxerweise scheinen es gerade die vibrierend stehenden Klanggebilde zu sein, die noch etwas in Bewegung setzen.

Jener Verlust beklagt sich selbst noch in der Sprache des Verlorenen in Galina Ustvolkajas *Composition No. 1. Dona nobis pacem* (1971). Mit der versammelten Macht von komplexer struktureller Kontrolle und roher Gewalt rennt das Werk gegen die Sprachlosigkeit an. Die Instrumente Piccoloflöte und Tuba, deren Lagen die instrumentalen Tonhöhenober- und -untergrenze ausmachen, sowie Klavier, das in dieser Konstellation die Summe einer auf Tonhöhenrelationen basierenden Musik zu ergreifen scheint, werden an die Extreme von Tonumfang und Lautstärke gebracht, kippen ins Geräusch. Musik will sich selbst zerschlagen, will über sich hinaus und ist doch machtlos. Der anschließende Schlusssatz verbietet dann, in der reinen Zerstörung stehen zu bleiben und macht das Stück zu einem radikalen Meisterwerk: Erschöpft blickt die Musik auf ihren eigenen Scherbenhaufen, streift, was einmal als Melodie verständlich war, streift den harmonischen Zusammenklang. Die Eskalation erkennt in dem Scherbenhaufen den eigenen Verlust. So bleibt er Forderung: *Dona nobis pacem!*

Es sind diese Stücke, die die Utopie von neuer Musik so sehr erfahrbar machen – wie
58 auch ihre Machtlosigkeit. Es sind auch Auffüh-

rungen wie Daan Vandewalles tastend sensible und schwindelerregend virtuose Interpretation von Frederic Rzewskis *The People United Will Never be Defeated* (1975), nach denen man aus dem Konzertsaal in die Welt tritt und nicht glauben kann, dass sie noch immer dieselbe ist.

Jim Igor Kallenberg

Decoder Ensemble: Big Data Weekend

Unter dem Titel *Big Data Weekend* veranstaltete das *Decoder Ensemble* im Hamburger Resonanzraum am 1. und 2. September ein zweitägiges Kurzfestival rund um das Thema *Remix*. An den beiden Konzertabenden, ergänzt durch elektronische Live-Acts von Gastkünstlern sowie einem Nachmittag mit Vorträgen und Diskussionen, ging man der Frage nach, wie die alltägliche Datenflut in den digitalen Medien das aktuelle künstlerische Schaffen beeinflusst. Klar ist, dass die Verwendung bereits bestehender Materialien sowie die Fülle neuer Möglichkeiten für Produktion, Veröffentlichung und Rezeption von Kunst die Ästhetik und Arbeitsweise von Komponisten zunehmend verändert. Techniken wie Sampling, Copy&Paste und Recycling gehören zum alltäglichen Handwerkszeug und bisweilen werden auch die daraus folgenden juristischen Konsequenzen zum Thema einer künstlerischer Auseinandersetzung.

Den Kern des *Big Data Weekend* bildeten zwei Ensemblekonzerte, in denen das *Decoder Ensemble* ausschließlich Auftragswerke zur Uraufführung brachte. Auffällig war dabei die Vielfältigkeit der ästhetischen Herangehensweisen und medialen Setups. So startete der Freitag mit zwei Werken der jüngsten Komponistengeneration. Ole Hübner kreierte gemeinsam mit der Videokünstlerin Charlotte Bösling ein geradezu überbordendes Stück, in dem die beiden Künstler alle multimedialen Register zogen: ein dichter, komplexer Ensemblesatz mit versteckten historischen Zitaten, Live-Elektronik sowie einem durchgehend präsenten Videoclip, der die Mitglieder des *Decoder Ensembles*, verdoppelt in surrealen Inszenierungen, zeigt – ein komprimiertes Musiktheater mit schwindelerregender Wirkung. Philipp Krebs hingegen stellte sich dem Thema *Remix* in einem eher reduzierten, hintergründigen Ansatz. Sein Stück *SPLICER* basiert auf der selbstähnlichen melodischen Linie eines mikrotonalen Spektrums, die in Form einer unablässigen und »umwuchtigen« Maschinenbewegung bohrend voranschreitet und immer wieder neu angeregt wird. Offensiv und