

Als Gisela Nauck mich bat, einen Text zu dem Thema Identitäten zu schreiben hatte sie wohl einen Satz von mir im Gedächtnis, den ich zu einem bestimmten Anlass gesagt haben sollte: Neue Musik gibt es nicht mehr. Ich erinnere mich nicht an diesen Satz, jedoch an den Kontext indem er gefallen sein könnte. Es ging um die Namensänderung des Kammerensembles Neue Musik Berlin, das sich vor einiger Zeit in Ensemble KNM Berlin umbenannt hatte. Diese Änderung geschah auch aus pragmatischen Gründen, denn der Name war nicht besonders attraktiv und dazu noch äußerst fehleranfällig, was die Kommunikation betraf. Wenn man jedoch seinen Namen nach mehr als zwanzig Jahren ändert und zudem noch der Meinung ist, dass Titel Inhalte, Ideen oder auch Identitäten transportieren sollten, dann steht hinter dieser Modifikation der Wunsch, etwas Weitergehendes zu veranschaulichen.

## Leitmotiv NEU?

In der Bezeichnung »KNM« kommt das Neue nur noch als Erinnerung an die eigene Geschichte vor. Wer diese Geschichte gar nicht kennt, wird aus den drei Buchstaben keine Position innerhalb der neuen Musik herauslesen können. Mit dieser Idee befinden wir uns allerdings in Gesellschaft mit fast allen Ensembles der jüngeren Generation. Nicht eine Gruppe trägt das Neue oder vergleichbare Formulierungen der Avantgarde in seinem Namen. Vielmehr kündigen diese von postmoderner Vielfalt, benutzen Konnotationen von Räumen und Atmosphären oder rücken eher musikantisch-soziale Strukturen als Image in den Vordergrund.

»Die Zeiten der ideologischen Grabenkriege sind vorbei«, hörte ich vor Kurzem jemand sagen. Richtig. Das Musikantische, das gemeinsame Musikmachen, dabei durchaus Galionsfiguren sowie Frontfrauen und Frontmänner zur Durchsetzung im Markt nutzend, bestimmen nach meiner Beobachtung den Trend der Zeit.

Das Neue als Utopie stiftet keine Identitäten mehr. Zu inflationär belegt unsere Gesellschaft die Zukunft mit positivistischen Eigenschaften wie schneller, besser, brillanter, lösbarer oder leistungsfähiger. Auch das Projekt der Moderne hat uns als misstrauisches Publikum hinterlassen, das mit einer vertikalen Sicht von Anfang und Ende, vorher und nachher keine sinnvollen Konzepte mehr verbindet. Die technische Invention als Katalysator der künstlerischen Intervention, wie sie von Firmen, Studios und Medienlaboren in den letzten Dekaden fulminant vorangetrieben wurde, hat

Thomas Bruns

# ... vom ob zum wie ...

## Gedanken zur Identität im interkulturellen Kontext

einen Grad der allgemeinen Verfügbarkeit und demokratischen Nutzbarkeit erreicht, dass von ihr wohl kaum eine identitätsstiftende Rolle zu erwarten ist. Aber wer weiß – vielleicht ist der nahende Cyborg, das affecting computing, die künstliche Intelligenz und Emotion mit gesellschaftlichen Veränderungen verbunden, die eine Utopie des Neuen re-provozieren.

## Der verengte Raum

Schneiden wir das Problem des Neuen horizontal auf und fragen, welche Perspektiven sich so auf die künstlerische Identität ergeben. Die horizontale Szenerie ergibt sich klassischerweise durch eine Gleichzeitigkeit von unterschiedlichen Positionen, Strömungen und lokal-geografischen Koloriten, in der sich Identitäten durch Differenzen herausbilden. Das Neue ist also unter diesem Blickwinkel vor allem mit dem jeweils Anderen, Unbekannten, nicht Bemerkten oder nicht begehbaren Terrain verbunden, das als interessant betrachtet wird. Um eine Metapher aus der Schifffahrt zu wählen: Es sind also die Ränder, die Ufer, die Säume, wo das Neue umgeschlagen wird und wo sich Identitäten aus dem Eigenen und Fremden bilden. Es sind die Abschiede und das (Neu)Ankommen.

Schon beim Schreiben bemerke ich, dass diese schöne Metapher – ich komme auf sie später noch einmal zurück – nicht mehr richtig greift. Es ist eine Plattitüde, dass in unserer kontrahierten Welt, durch die wir jetten und surfen, sämtliche künstlerische Positionen

Das Projekt *Die Welt nach Tiepolo* nach dem gleichnamigen Zyklus von Hugues Dufourt setzt sich mit Amerika, Europa, Asien und Afrika auf sehr spezielle Weise und in Zusammenarbeit mit Gästen auseinander. Das erste Konzert *Amerika* am 4.3. 2017 im Radialsystem Berlin wurde zusammen mit dem mexikanischen Ensemble *LIMINAR* gestaltet. Am 24.6. folgen noch *Asien* und am 30.9. *Afrika*, ebenfalls im Radialsystem. (Foto: Kai Bienert)





Im Rahmen seines Projekts *HouseMusic* entwickelte das Ensemble KNM Berlin für die Aufführungsstätte Fri-seursalon die *Klangmassage*; hier ausgeübt in der Kunst- und Kulturakademie Kalakshetra im indischen Chennai. (© KNM Berlin).

ohne besondere Energieleistungen, zeitaufwendige Recherchen oder besondere Kenntnisse, zumeist medial, überall verfügbar und erfahrbar sind. Von wegen Abschiede. Die Verkürzung des Raums geht einher mit einem Bedeutungsverlust von lokal geprägten Identitäten und künstlerischen Vorschlägen. Das Neue im Sinne des Anderen wirkt in diesem Kontext kraftlos und wenig innovativ. Durch kommerzielle Mechanismen, verbunden mit Machtstrukturen von Institutionen und Ausbildungseinrichtungen, hat sich zugleich – Huckepack mit dem Alleinanspruch des Projekts der Moderne – die »contemporary art« als Weltwährung der Kunst durchgesetzt. Die sogenannten »extended technics« des Instrumentalspiels sind zum Beispiel in den weltweiten Archiven abgelegt und werden sowohl aufseiten der Komponisten als auch Interpreten und Composer/Performer weltweit genutzt, ob nun in Berlin, Buenos Aires, New York, Tokio oder Taipei: Es rauscht auf der Zarge, es knarrt hinter dem Steg und dem Stachel werden tiefe Sirenenklänge entlockt.

### No extended technics – zwei Perspektiven

2017 arbeiteten wir mit Alvin Lucier an seinem verbal notierten Werk *Memory Space*. In diesem Stück werden akustische Events von Musikern memoriert und mittels ihrer Instrumente reinterpretiert. Um den memorierten Klängen aus Chennai (Madras) und Berlin möglichst nahe zu kommen, verwendeten wir, wie selbstverständlich, alle uns bekannten instrumentalen Mittel des zeitgenössischen Repertoires, die wir zudem auch mit unseren indischen Kollegen zeitaufwendig teilten. So kamen wir den Originalklängen sehr, sehr nah und ziemlich stolz präsentierten wir unsere »klangfotografische« Arbeit. Alvin Lucier's Antwort fiel überraschend aus: »no extended technics

14 please«. Die Aufgabe war dann wirklich neu:

Wie reinterpretiert man urbane Klänge mit Verkehrslärm, Stimmengewirr, Kommerzgeräuschen, aber auch Regen, Vogelrufe oder Wasserfontänen mit ausschließlich klassischer Instrumentaltechnik?

Alvin Luciers Rat zur Interpretation ist bemerkenswert. Zuallererst ist er ein Statement gegen den Mainstream der »contemporary art« und damit auch für eine permanente kritische Hinterfragung des eigenen künstlerischen Tuns. Er ist eine Ermutigung, den Umschlagplatz von den Rändern zur Mitte, von wert- und bedeutungslos Gehaltenem zur Überführung in das Gedächtnis der Archive, Museen und Konzerthäuser als unsere Ensemble-Identität zu bestärken. Diese beruht nicht auf einem Verwalten, bloßen Abrufen des zeitgenössischen Repertoires, sondern basiert eher aktiv auf der Teilhabe am skizzierten Umwertungsprozess.

Zweitens wirbelt Luciers Interpretationshinweis die vertikale Achse von alt und neu durcheinander. Ja, natürlich, man kann mit historischen Instrumenten und Techniken zeitgenössische Musik machen, genau wie das mit traditionellen Instrumenten anderer Kulturen auch geht. Viele Komponisten und Interpreten haben sich in den letzten Dekaden damit beschäftigt, ihre künstlerische Identität in einer ästhetischen Interkulturalität, jenseits von Exotismus, herauszubilden. Die Wege dazu führten oft über eine Faszination für andere philosophische und soziale Konzepte und über ein »Umtopfen« von klanglich-akustischen Phänomenen in einen fremden kulturellen Sinneszusammenhang. Dazu gehört auch die Deplatzierung von vertrauten Strukturen in eine als neu empfundene, klangliche Realität. Beruhte dieser »Austausch« vor allem auf dem missionarischen Charakter des westlichen Projekts der Moderne, so vollzieht er sich in den letzten Jahren nicht nur verstärkt bidirektional (sie kommen!) sondern verästelt sich in vielfache, sehr differenzierte Verläufe.

So rückt hoffentlich verstärkt in den Vordergrund, nicht ob, sondern wie interkulturelle musikalische Praxis sich entfaltet. Die Frage nach dem »Wie« scheint mir zudem die weiterführende Frage zu sein, wenn das Eigene und das Fremde heutzutage Mieter im selben Hause sind.

### Memory Space Chennai – Berlin

Das Projekt *Memory Space Chennai – Berlin* des Ensembles KNM befasst sich mit den »Fragen musikalischer Erinnerungskulturen, genauer mit dem Begegnungsraum zwischen oralen und schriftbasierten Kulturen« (Berno Odo Polzer). Auf Anfrage des südindischen

Komponisten, Sängers und Gelehrten Ramesh Vinayakam und durch die Vermittlung des Komponisten Jeremy Woodruff erklärten sich die Musiker bereit, als einen wesentlichen Bestandteil des Projekts traditionelle südindische Musik mittels eines von Vinayakam entwickelten, grafischen Notationssystem zu interpretieren. Ein Tabubruch in der südindischen Musikszene, der paradoxerweise, von Indien ausgehend, mit europäischen Musikern realisiert wurde. Dieses Wagnis eröffnete zudem die Möglichkeit, erstmalig in Kalakshetra, einer der bedeutendsten Schulen und Zentren für karnatische Musik und karnatischen Tanz, ein mehrstündiges Konzertereignis mit traditioneller indischer und zeitgenössischer westlicher Musik vor Hunderten von Zuhörern zu geben.

Das KNM interpretierte gemeinsam mit indischen Musikern in Form eines Wandelkonzerts, das die Zuhörer zum Sonnenuntergang vom Park in den Konzertsaal führte, Werke von John Cage, Alvin Lucier, Giacinto Scelsi sowie zwei Uraufführungen von Ana Maria Rodriguez und Jeremy Woodruff. Das Werk von Rodriguez basiert ausschließlich auf synthetisierten Sounds, auf Übersetzungen der Originalaufnahmen von Rikschas. Um mit dem KNM und indischen Musikern arbeiten zu können, die sich ja in der rein oralen Tradition der karnatischen Musik bewegen, konnte sie keine klassische Partitur nach europäischem Vorbild planen. So basiert nur der erste Teil der Komposition auf einer schriftlichen Partitur. Für den zweiten Teil stellt sie die geplanten Klänge und die entsprechenden Zeitverläufe den indischen Musikern als Audiodateien zur Verfügung.

Jeremy Woodruff dekonstruiert in seinem neuesten Werk sowohl europäische Barockmusik als auch klassische indische Musik, indem er sie Zufallsoperationen unterwirft und den Melodieverlauf beider Traditionen geringfügig und im mikrotonalen Bereich verändert. Zugleich adaptiert Woodruff auch die Gama-ka-Box, Notation von Ramesh Vinayakam für die Präsentation im westlichen Notensystem. Es gäbe zu diesem Projekt, das auch in einer Berliner Version zur diesjährigen Ausgabe der *MaerzMusik* vorgestellt wurde, noch viele Details anzumerken. Oftmals sind es ganz praktische Sachverhalte – ob man im Sitzen, Hocken oder Stehen, barfußig oder in Konzertschuhen spielt, die omnipräsente, akustische Verstärkung der Konzerte in Südindien akzeptiert oder auch der in Indien bewunderte Auftritt einer Komponistin am Laptop – die einen permanent nach der eigenen künstlerischen Identität und deren Bedeutung fragen lassen.

## Wie redet man über Musik?

Alvin Luciers Interpretationsanregung »no extended technics« eröffnet noch eine weitere Perspektive auf die Identitätsfrage. Sie meint eben auch, dass Musik als Kunst nicht mit einem klanglichen Realismus zu verwechseln sei und dass sie über diesen hinausgeht. Die zwischen wahrgenommenem und wieder veräußertem Klang eingeschobene Erinnerung, gepaart mit hoch artifiziellem musikalischem Können und Talent, ist der Start in einen Abstraktionsprozess, der magisch und zugleich poetisch ist.

Wie man über Musik reden kann, mit welchem Sinn und welchen Konzepten wir sie verbinden, war sicherlich der herausforderndste Punkt in der musikalischen Begegnung mit den südindischen Kollegen. Wir mit dem Background der neuen Musik sind vor allem am Klang und seinen Mischungen, an musikimmanenten Konzepten, an Präsentationsformaten interessiert und zudem bereit, alle grundsätzlichen Parameter der Musik, aber auch ihrer Darbietung und soziale Platzierung auf den kreativen Prüfstand zu stellen. Dieser Begriff von künstlerischer Freiheit ist nicht präsent in der südindischen traditionellen Musikkultur, die ihr oral tradiertes, komplexes und hoch artifizielles System nicht infrage stellt, sondern besonders auf melodische und rhythmische Variationen setzt. Deshalb findet sie viel leichter Anknüpfungspunkte zum Jazz als zur neuen Musik, unter der man in Südindien die Musik der Filmindustrie versteht. Zugleich ist sie jedoch auch ohne den religiösen und spirituellen Kontext kaum denkbar, der sie in den allgemeinen Tagesablauf einbettet und den tiefsten Sinn des Musikmachens darstellt.

Das Projekt *Memory Space Chennai – Berlin* musste sich natürlich der Kritik stellen, was es für einen Sinn macht, Äpfel mit Birnen, also karnatische Musik und westliche neue Musik in einen Zusammenhang zu bringen. Wir mussten auch den Vorwurf hören, dass es neokolonialistisch sei, mittels eines grafischen Notationssystems südindische Musik innerhalb weniger Monate zu »lernen«, wofür man eigentlich Jahre wenn nicht Jahrzehnte benötigt. Zudem trügen wir dazu bei, die so einzigartige orale Vermittlungskette zwischen Meister (Lehrer) und Schüler zu unterbrechen.

Ich glaube, dass das Ensemble KNM Berlin mit diesem Projekt weit vorangekommen ist. Ausgehend von einer gemeinsamen Identität im »Erinnern und Gestalten von Klang«, haben sich die Musiker beider Kulturen in keiner teigigen Weltmusik getroffen, sondern bei jedem Stück die Frage nach der Identität mit unterschiedlichen Akzenten beantwortet.

### Videolinks zum Projekt *Memory Space Chennai – Berlin*

Ensemble KNM Berlin spielt gemeinsam mit indischen Musikern  
Indische Musik: <https://vimeo.com/212375684>

Jeremy Woodruff\_Construction with Boismortier & Sankarabharanam: <https://vimeo.com/211155143>

Alvin Lucier\_ (Berlin/Chennai) Memory Space: <https://vimeo.com/210477811>

Ana Maria Rodriguez\_Chennai Scenes: <https://vimeo.com/211101578>