

Im Umfeld des 2:13-Clubs ist 1998 ein Ensemble gleichen Namens entstanden, eine »kammermusikalische« Ergänzung zu der damals sehr regen und vielfältigen Improvisations-Clubszene. Die Musikerinnen und Musiker des Ensembles, das sich aus Improvisatoren, Neue-Musik-Interpreten und Komponisten zusammenfand, waren alle bereits viele Jahre lang improvisierend tätig und hatten jeweils eine sehr eigenständige Erweiterung ihrer Spiel- bzw. Gesangstechnik entwickelt. Schwerpunkte der Ensemblearbeit bilden Improvisation, das Spiel nach graphischen Partituren und die Aufführung von eigenen Kompositionen.

Für das vorliegende Heft der *Positionen* schrieben die Ensemble-Mitglieder jeweils aus ihrer Sicht Texte zum Schwerpunkt ihrer Arbeit der freien Improvisation. Dicht an der Praxis des Ensembles ansetzend, handeln die Texte von der musikalischen Struktur und sozialen Verantwortung der Improvisation, vom Verhältnis zwischen Komposition und Improvisation, vom Veranstaltungsort 2:13-Club oder ziehen auch weite Gedankenkreise, um das Besondere ihres Arbeitsschwerpunktes zu beschreiben.

## Über Freie Improvisation

*Eine helle Glocke ertönt gleichzeitig mit einem hohen, fahlen, gestrichenen Metallklang und einem schroffen Melodica-Akzent, der einen zarten Liegeton zurückläßt. Wie ein gespanntes Netz öffnet sich der Raum zwischen den Polen fast bedrängender Intensität und eher Beiläufigem, Verschwindendem. Ein Auftakt zu einem mit reiner Kopfstimme gesungenen »a!«, einem gemurmelten »hn«, das nahtlos durch einen Mehrklang von mittellagig warm timbrierter Flöte und voll gestrichenem Metall abgelöst wird, aus dem sich wiederum eine schwebende dreitönige Gesangsmelodie (von flirrend hohen Metalltönen umspielt) in einem groß-intervalligen Bogen zu einem non vibrato gehaltenen Piano-Ton aufschwingt. Unbeirrbar bleibt er zwischen »slap«-Einwürfen der Flöte und perkussiven Aufschlägen fallender Gegenstände stehen und wird schließlich überlagert von einem in Sekundreibung angeschliffenen Flötenglissando, das gemeinsam mit einem nervös-filigranen Rhythmus einsetzt, der mit zwei Stäben auf den Gitarrensaiten gekloppt wird, aber nach tausendfingriger Zupfvirtuosität klingt.*

Diese Beschreibung der ersten zwölf Sekunden einer freien Improvisation vermittelt vielleicht einen kleinen Eindruck von der Komplexität der musikalischen Bezüge und der fragilen Statik, die ich bei improvisierter Musik in besonderem Maße erlebt habe und schätze. Die Erkenntnis, daß mit dem Mittel

# Im freien Raum

## Das 2:13-Ensemble Berlin und der Two-Thirteen-Club London

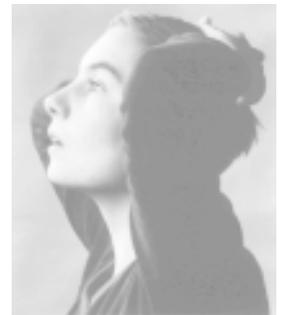
der Improvisation bestimmte ästhetische Resultate und auch bestimmte Bewußtseinszustände leichter und intensiver (manche wiederum schwerer) zu erreichen sind, provoziert die Frage nach dem Wesen der Improvisation.

Im Gegensatz zu ebenfalls schriftloser Musik wie Jazzimprovisation oder ethnomusikalischen Kommunikationsformen verfügt die non-idiomatische Improvisation nicht über allgemeingültige Gestaltungs- und Handlungsmuster. Sie ist ein permanent offener Prozeß, der nur teilweise durch den Stilwillen der Musizierenden geprägt wird. Die Flexibilität, die in der notierten Musik dem Komponisten zugesprochen wird, der Traditionen benutzt, erweitert oder bricht, liegt in der improvisierten Musik im unvorhersehbaren Aufeinandertreffen der Stimmen und den kalkulierten Entscheidungen des Improvisators. An die Stelle einer Partitur oder eines Konzeptes tritt die gemeinsame Improvisationskultur, die auch aus dem spezifischen Improvisationsverständnis des Einzelnen resultiert.

Der Begriff des »Instant Composing«, der gerne von Improvisatoren verwendet wird, stellt diesen kompositorischen Aspekt ins Zentrum (und rückt die Improvisation unter anderem in die Nähe von Kompositionsmethoden, die mit aleatorischen Momenten oder fraktalen Strukturen arbeiten).

In der Improvisation werden spontane Entscheidungen getroffen, die zwar reflektiert, aber nicht einem inneren Bild des idealen Wunschverlaufs folgend, geplant sind. Improvisieren lebt vom Agieren in einem »ausgedehnten Jetzt«, einem vergangenen Präsens, das gleichsam im Präsens zurückgehalten wird. (Improvisation wird deshalb auch als »Echtzeitmusik« bezeichnet.) So sind Ereignisse oft noch Minuten nach ihrem Erklingen relevant und bleiben fast greifbar im Raum. Manchmal erleben die Musizierenden unterschiedliche Zeitrahmen, was zu Unstimmigkeiten in der Formgestaltung führt.

Voraussetzung des freien Agierens im Augenblick ist neben spontaner Offenheit dem musikalischen Geschehen gegenüber auch die Fähigkeit des genauen Hörens, Übung im Erkennen vielfältigster musikalischer (Kommunikations-)Formen und eine große Bewußtheit über die Verfügbarkeit des eigenen instrumentalen (vokalen) Materials.



Margarete Huber, Gesang

In der Improvisation unterliegen die musikalischen Äußerungen keinem Gesetz der stereotypen Verknüpfung, im Gegenteil wird gerade das Unvermutete, das Variable angestrebt. Wer automatisch in immer gleicher Weise auf bestimmte Äußerungen reagiert, verhindert eine offene interaktive Kommunikation und die (Er-)Findung einer immer neuen Dramaturgie des musikalischen Verlaufs.

Idealerweise gewinnen in der Improvisation identische Formteile oder Parameter immer andere Bedeutungen und wandeln sich. Scheinbar Chaotisches, »An-sich-Vieldeutiges« kann durch die Einbettung in ein bestimmtes musikalisches Umfeld eine klare Zeichnung, Ausstrahlung, Funktion erlangen. Jedoch besitzen musikalische Äußerungen meiner Erfahrung nach nur dann diese Prägnanz (die eine spannungsreiche Wandlung erst möglich macht), wenn sie mit sicherer Präsenz gespielt werden.

Die Wandelbarkeit von Klängen, Bedeutungen, Strukturen ist ein typisches Merkmal von Improvisation, sofern nicht die Musizierenden ihrem Improvisieren bestimmte ästhetische Prämissen voranstellen, die Verhaltensregeln erforderlich machen und den freien Fluß in mehr oder weniger fixierte Bahnen lenken. Vor allem in der jüngeren Generation werden die offenen Strukturen immer mehr durch klare Kommunikationsmuster eingegrenzt, die aber oft nur für ein Ensemble gültig sind. Ein Beispiel wäre der von John Zorn geprägte Stil, kurz angerissene musikalische Welten hart aneinander zu schneiden.

Die in der Freien Improvisation gegebene Möglichkeit, mit geübtem Ohr eine außerordentliche Homogenität der Klangfarben unterschiedlichster Instrumente zu erreichen, eine radikale Umdeutung einer eben noch klar umrissenen Struktur zu gestalten, Geräuschhaftes in ein tonales Umfeld einzubinden, feinste mikrotonale Schichtungen zu erzeugen, klassische Phrasierung in ein geräuschhaftes Gewebe zu integrieren, schnell aufeinander reagieren zu können, überaus komplexe, aber trotzdem gelebt wirkende Rhythmik durchzuhalten, Klänge für den jeweiligen Raum suchen zu können, mit schwer- oder unbeschreibbaren Klangqualitäten umzugehen, ungewöhnliche Rollenverteilungen auszuprobieren und vieles andere mehr sind die reizvollen Vorteile gegenüber der komponierten oder konzipierten Musik.

Diese vielfältigen Formen der musikalischen Interaktion offenbaren auch die Andersartigkeit der sozialen und geistigen Prozesse des Improvisatorischen: Während die fixierten Strukturen einer Komposition vor allem determinierte Verhaltensweisen und eine Einigung auf eine »ideale« Interpretation fordern, er-

fährt man beim Improvisieren oft, wie unterschiedlichste Sicht- und Handlungsweisen sich zu einem komplexen Ganzen fügen können und miteinander in befruchtende Beziehungen treten, die keine unveränderlichen Grenzen kennen. (Der Begriff »Soziale Plastik« von Joseph Beuys wäre deshalb auch für die Gruppenimprovisation tauglich.)

Wer einmal erlebt hat, wie in der Improvisation ein persönliches Motiv durch die musikalische Zutat eines anderen Musizierenden in überraschender Weise entsteht, umgedeutet, transformiert wird, hat darin vielleicht auch einen Zustand der Selbst-Entrückung oder -öffnung erlebt, der gedanklich manche Festigkeit und Verspannung aufbricht. In unserer Generation ist der soziale Charakter der Improvisation nicht mehr Kampfmittel gegen die verkrusteten Strukturen der Gesellschaft. Improvisation und Komposition können gegenseitig Korrektiv, Inspirationsquelle und auch voneinander durchdrungen sein. Während des Improvisierens kehren manchmal auch langweilende, einen Prozeß frühzeitig abschließende oder unnötig verlängernde oder allzu vorhersehbare kommunikative Muster wieder. Typische Parameterkopplungen (zum Beispiel hoch-f/tief-p, Verdichtung-accelerando/Auflösung-ritardando – oder bei anders trainierten Musizierenden das Gegenteil) sind Anlaß, gemeinsam andere Strukturen, dynamische Vorstellungen, schlichte oder komplexe Statik, solistisches oder Ensemblespiel, Materialreduktion oder -erweiterung, gemeinsame (wiederholbare) Motiventwicklung, Durchhörbarkeit, Auslotung tonaler Bezüge, klare harmonische Entwicklungen etc. zu hören, zu besprechen und zu probieren. *m.h.*

## Zwischen Improvisation und Komposition

Die Möglichkeit der schriftlichen Fixierung von Musik betrifft nicht deren flüchtigen Charakter, läßt aber insofern einen anderen Umgang mit der zeitlichen Dimension von Musik zu, als die musikalische Erfindung nicht zeitgleich mit ihrer Realisierung stattfindet.

Das Komponieren findet zeitunabhängig statt. Dabei kann die vorgestellte Zeit in beide Richtungen entwickelt, der Augenblick aus dem zeitlichen Gefüge herausgelöst werden. Die musikalische Idee wird anhand komplexer Bezugssysteme entfaltet, die Detailgenauigkeit einschließen. Dennoch bleibt die in der Realisierung wahrnehmbare Zeiterfahrung entscheidend.

In ihrer Unmittelbarkeit muß sich die Musik daher über einen doppelten Übersetzungsakt hinwegsetzen: Die Intensität von Dauern



Bettina Junge, Flöte

zum Beispiel wird in der herkömmlichen Notation an zusammengesetzten Werten gebrochen, ein Klangereignis in Einzelbestandteile zerlegt, um mit Hilfe von umständlichen Beschreibungen wieder als Einheit hörbar zu werden. Die schriftliche Darstellung von Musik wird durch die Art und Möglichkeiten von Notation beeinflusst. Komponierte Musik muß Notationstraditionen mitdenken.

Die improvisierte Musik bedient sich zwar der Fixierung durch Aufnahmetechnik zu Zwecken der Konservierung und Reproduktion, wesentlich bleibt aber, daß in der Gleichzeitigkeit von Erfindung und Realisierung die Individualität der ausübenden Musiker einziges Bezugssystem ist.

Das 2:13-Ensemble setzt sich aus Musikern mit sehr unterschiedlichen Erfahrungshintergründen zusammen, von der klassischen Hochschulausbildung bis hin zu langjährigen Erfahrungen mit Rockmusik. Im Vordergrund stehen intensive Auseinandersetzungen mit zeitgenössischer improvisierter und komponierter Musik und den Möglichkeiten elektronischer Klangerzeugung.

Das musikalische Interesse gilt nicht der Ausformulierung einer ästhetischen Idee im engeren Sinne, sondern liegt vielmehr darin, Strukturen zu finden, die eine Offenheit gegenüber der Vielfalt musikalischen Denkens ermöglichen oder den Konflikt der Gegenüberstellung zumindest nicht scheuen. Die langfristige Zusammenarbeit ermöglicht dabei, über den Gesprächscharakter hinauszugehen, der oft durch Spontanformierungen assoziiert wird, und Formen zu finden, die das Eintauchen in Klangräume ebenso beinhalten wie flächige Konstruktionen, kontrastiert von gestischen Figurationen. Zeitliche Konstruktionen werden dabei immer aus der gegenwärtigen Spannung entworfen. Der Ausdruck individueller Ideen wird durch die Entwicklung gemeinsamer Intentionen ergänzt. *b.j.*

## Klang und Schrift

Aus purer Neugier habe ich vor einiger Zeit begonnen, unsere frei improvisierte Musik nach Aufnahmen zu notieren. Dabei erstaunte mich die Komplexität und der Differenzierungsgrad des Klangbildes: Wie sich da etwa einem brüchigen Flötenglissando sehr deutlich und doch beiläufig der dritte Teilton beimischt, wie die Zischlaute der Stimme für sich eine geschlossene Form ergeben und wie diese mit dem übrigen Geschehen in Dialog tritt, wie zwischen Metall, Gitarre und Schlagzeug eine kleine Durchführung entsteht, wie ein nachklingender Zitherton den Zeitfluß grundlegend verändert (gewissermaßen die

Vergangenheit ins Spiel bringt), worauf die Flöte plötzlich eine ganz andere Sprache spricht, wie sich die Statik der Melodica-Cluster auf die Zeitgestaltung der Stimme überträgt, wie ein »Webfehler« die Musik zum Stoppen bringt...

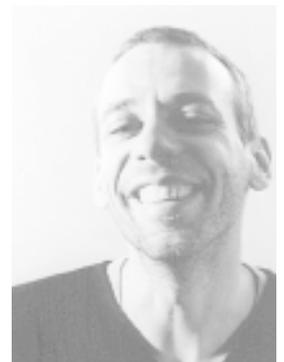
Natürlich sind da sehr viele Reaktionen im Spiel; Abschlüsse erfolgen punktgenau auf Akzente anderer Stimmen, Tonhöhen werden blitzschnell übernommen... (Improvisation und Zufall sind Phänomene, die sich geradezu ausschließen). Als ungleich viel stärker, relevanter, ergreifender erweisen sich jedoch immer wieder die *nicht gedachten* Bezüge. Gestalten verschmelzen zu musikalischen Einheiten, die keinen sinnfälligen Bezug zueinander haben. So kann es etwa im Verlauf einer Improvisation zu Wendungen kommen, die für sämtliche Mitglieder des Ensembles völlig unerwartet auftreten. Im Kleineren passiert es zum Beispiel, daß ich mit einer anderen Person gleichzeitig einsetze und daß die beiden Klänge eine spezifische Färbung ergeben, die ich mir am Schreibtisch nicht hätte ausdenken können. Ich nehme solche Ereignisse dankend entgegen, als aufblitzende Punkte, die außerhalb meines Gedankenkreises liegen.

Als Komponist kann ich in dieser Hinsicht unendlich viel lernen. Bei der improvisierten Musik spielt sich Wesentliches in den schwer faßbaren Parametern *Klangfarbe* (einschließlich des *Geräuschanteils*), *Intonation* und *Mikrotonalität*, *Raumausbildung* der Klänge und so weiter ab, die wir als Gesamtheit nicht bewußt kontrollieren können<sup>1</sup>. Meiner Ansicht nach ist der Tonhöhenparameter in der »tonsatzverdorbenen« abendländischen Kunstmusik oft überbewertet worden. Darüber hinaus wurden die Begriffe »Tonhöhe« und »Notenname« häufig durcheinander gebracht und die Oktavlage schlicht ignoriert<sup>2</sup>. Spätestens ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gab es außerdem keine verbindliche Aufführungstradition mehr, die den Interpreten gestattete, die komplexesten Vorgänge »zwischen den Zeilen« zu lesen. Dieter Schnebel etwa reagierte darauf, indem er das Material sehr stark reduzierte und Vorgänge, die bisher weitgehend unbewußt blieben, mit analytischer Genauigkeit notierte.

Mein persönliches Interesse beim Komponieren läuft im Moment darauf hinaus, für eine Musik, die sich deutlich von der freien Improvisation unterscheidet, einen Rahmen zu schaffen, der genügend Spielraum läßt für eben jene nicht gedachten Bezüge, für Entsprechungen, die rational nicht faßbar sind. Im Unterschied zu John Cage denke ich aber durchaus auch in dramaturgischen Kategorien. Ich will das Geschehen wesentlich mehr

1 Meine Erfahrung zeigt, daß in jeglicher neuen Improvisationsbesetzung und Instrumentenkombination innerhalb der ersten Minuten von allen Klängen gefunden werden, die untereinander zum Verwechsellähnlich sind.

2 Typisch ist auch, daß Ferruccio Busoni und Alois Hába auf der Suche nach frischen Klangwelten die Mikrointervalle gleich wieder auf Viertel- und Sechsteltonschritten festgelegt haben.



Markus Wettstein, Metallobjekte und Melodica

Notation einer frei improvisierten Musik durch Markus Wettstein

determinieren, als es manche grafische Notation der sechziger Jahre getan hat.

Mein Komponieren ist wesentlich durch meine Erfahrung mit der freien Improvisation geprägt. Das Umgekehrte gilt natürlich ebenso. Für beide Bereiche stellen *Fundgegenstände* und *Materialien* einen wichtigen Antrieb dar. Den meisten Gegenständen sehe ich bereits an, wie sie klingen werden, wenn ich sie anschlage, streiche oder aneinander reibe. Im Umkehrschluß haben Klänge (meine eigenen und die des Ensembles, Musik und Alltagsgeräusche) für mich eine unmittelbar physische Qualität: Sie können *kühl*, *faserig* oder

24 *bröckelnd*, *weich*, *glasklar* oder *verspannt* sein. In

bezug auf die Gruppe habe ich oft den Eindruck, Gewichte gegeneinander zu setzen, Texturen einzufärben, die Musik in ein anderes Licht zu tauchen ...

Zufällig trifft sich meine Arbeit (und die des Ensembles) mit der aktuellen Forderung nach Sensibilisierung und Konzentration in einer Zeit massiver Reizüberflutung. Ich verbinde damit weder einen moralischen noch einen pädagogischen Anspruch, es bereitet mir ganz einfach Lust, mich mit sehr fragilen Dingen zu beschäftigen und mit den Gegenständen, die mich umgeben. m.w.

## Soziale Relevanz

Hat man sich noch nicht vollends in den Elfenbeinturm des l'art pour l'art zurückgezogen und sich dem allgegenwärtigen Zweckhedonismus gefügt, so kommt man auch in den heutigen post-utopistischen Zeiten trotz grundlegendster Desillusionierung nicht an der Frage nach der sozialen Relevanz des eigenen künstlerischen Schaffens vorbei. Zu dieser Frage aber eine kohärente Haltung einzunehmen, scheint mithin nicht mehr möglich zu sein, die Utopien sind passé. Es bleibt vielleicht nur die Hoffnung darauf, daß wenigstens, wie es Wolfgang Welsch formuliert, »... jede ästhetische Struktur zugleich ein soziologisches Kryptogramm enthält.«<sup>3</sup> Er sieht dabei ästhetische Verhältnisse als Modelle für das Austarieren sozialer Antagonismen. »In jedem künstlerischen Werk geschieht dergleichen: Verschiedene Komponenten werden in ein stimmiges Verhältnis gebracht. Das aber ist eine Aufgabe und Grundstruktur allen Lebens und Seins. Die Art, wie dies jeweils geschieht – ob beispielsweise diktatorisch oder organisch oder in offener Konstellation –, charakterisiert sowohl künstlerische Stile wie Grundtypen des Lebens.«<sup>4</sup> Es gilt, sich dieser Aufgabe des permanenten Austarierens in jeder konkreten Situation wieder neu zu stellen, auf Patentrezepte verzichtend. Und es könnte eben dieses nicht unrisikante Austarieren innerhalb offener musikalischer Entstehungsprozesse sein, das über die agierenden Musiker hinaus auch den zuhörend Teilnehmenden Möglichkeiten für letztendlich auch gesellschaftlich relevante Erfahrungs- und Lernprozesse bietet.

b.b.

## Spannungsverhältnisse

Die Spannungsverhältnisse zwischen den zum Teil sehr gegensätzlich ausgeprägten musikalischen Neigungen und Reaktionsweisen der einzelnen Musiker verleiht den kollektiven »Spontankompositionen« – wie auch den Interpretationen – des 2:13-Ensembles ihre ganz spezielle Intensität. Formorientiertes Arbeiten reibt sich an Klangforschung, impulsive Provokationen treffen auf integratives Spiel, Pluralismus steht im Widerstreit mit reduktionistischen Tendenzen und Solistisches setzt die Geschlossenheit der Gruppenstimme aufs Spiel.

Nicht durch vordergründige Konsensbildungen, sondern in langfristigen, bisweilen schmerzlichen Arbeitsprozessen kristallisierte sich dennoch oder gerade deshalb ein dem 2:13-Ensemble sehr eigener »Gruppen-sound« heraus. Voraussetzung scheint die Entwick-

lung eines Bewußtseins für die fragile Balance der Kräfteverhältnisse zu sein, auch um den Gefahren des Auseinanderfallens und der Blockbildungen einerseits und der Gefahr der Dominanz einzelner Aspekte auf der anderen Seite zu entgehen.

Form wird durch klangliche Innovationen lebendig, Provokationen geben integrativem Spiel kreative Impulse, Pluralismus bereichert Reduktionistisches, Reduktion erhält ihren Platz im pluralen Spektrum, Solistisches wird in die Gruppenstimme eingebettet und verschiedene, oft heterogene Ebenen kontrapunktisch aufeinander bezogen.

b.b.

## Radikale Pluralität

Das 2:13-Ensemble wurde von mir 1998 als eine Art »aleatorische Summa« (Franco Evangelisti) von Musikern mit äußerst verschiedenem Hintergrund und unterschiedlichsten Ideen und Ansätzen gegründet. Das ist für mich auch Konzept: Vermeidung einer Suche nach Konsens, der in letzter Konsequenz in Uniformität endet, sondern Dissens und radikale Pluralität sollen die Gruppe ausmachen. Es geht nicht um das Ringen um Einheit, sondern um Erzeugung von Vielheit, Pluralität von Sprachen, Modellen, Verfahrensweisen, Erfahrungen, Ideen und ihrer Gleichzeitigkeit. So, wie Einheit in letzter Konsequenz zu Uniformität mutieren kann, so besteht die Gefahr, daß radikale Diversität in einer Art »Atomismus, also zusammenhangloser Pluralität«<sup>5</sup> endet, das bedeutet, es müssen im musikalischen, kommunikativen Prozeß Verbindungen geschaffen werden, die Integration oder eine Art offene Einheit schaffen.

Das Zeitverständnis erlebe ich in diesem Zusammenhang als einen zentralen Punkt. »Die Zeit wird nicht mehr unilinear betrachtet, der Moment ist Komplexion vieler möglicher Ursprünge, es bestehen immer mehrere Möglichkeiten. Geschehen bekommt den Charakter von Ereignis. Der Möglichkeitscharakter der Momente rückt wieder in den Blick. Kalkül wird durch Ereignis, Berechnung durch Betroffbarkeit und Plan durch Widerfahrnis abgelöst. Differenzen zeigen sich als Elixier von Realität, Leerzonen der Unbestimmtheit erweisen sich als Verbindungsmedium und Energiepotential.«<sup>6</sup> Zeit als pulsierende Grauzone, nicht mehr als Zeitpunkt, sondern als Fläche und Übergang von unendlich vielen Ursachen zu unendlich vielen Wirkungen betrachtet, diese Unschärfe ist für mich der Grund, daß sich bei Konzerten des 2:13-Ensembles das Gefühl für Zeit verändert und selbst fünfstündige Aufführungen tragfähig bleiben. Im Thema der Unschärfe und Unbe-



Burkhard Beins, Schlagzeug

3 Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 1997, S. 302-303.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 189.



Michael Renkel, Gitarre

6 Ebd., S. 247.

stimmtheit, in der Idee, daß jede Art von Sprache, also auch die musikalische, von Ambiguität, Ungewissheit, Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit geprägt ist, sehe ich eine Chance zur Befreiung.

»Nicht der Mensch ist Herr der Sprache, sondern die Sprache ist strukturell und ereignishaft vorgängig, und der Mensch tritt in das von der Sprache eröffnete Spiel nur ein. Ein Satz ›geschichte‹... es kommt darauf an, den menschlichen Anthropozentrismus hinter sich zu lassen«. <sup>7</sup> Die Kritik des Anthropozentrismus hat vor allem die Instrumentalisierung der Sprachauffassung und die Reduktion von Sprache zur Information im Visier. Die Befreiung aus dem kalkulierenden Denken und die Entfunktionalisierung von Sprache (und Musik) können zu einer Poesie führen, die »feiert, daß wir nichts besitzen« (John Cage). Es werden nicht Dinge in eine Ordnung gebracht, sondern Leerstellen und Widersprüche provoziert, die zu einer Art informeller Musik führen, deren Kategorien und Erfahrungen Spur, Fahrte, Bahnung und Aufschub des Sinns sind. In diesem Abstand von der Wirklichkeit liegt die Möglichkeit, Neues zu entdecken, gangbare Wege zu erschließen. Bei Jean François Lyotard heißt das: Legitimierung durch Paralogie. *m.r.*

## Der 2:13-Club

Anfang der neunziger Jahre entstanden im Zuge einer Bewegung von West- nach Ost-Berlin verschiedene auf No-Budget-Ebene arbeitende Clubs für die unterschiedlichsten Spielarten experimenteller Musik. Der damals noch weit verbreitete Leerstand an Räumen verschiedenster Art bot jungen Musikern wiederum Raum, neue Ideen und Projekte auszuprobieren, wobei der Schwerpunkt in erster Linie bei Mischformen von improvisierter Musik und alternativem Rock, Elektronik bzw. Free Jazz lag. In dieser Situation entstand Mitte der neunziger Jahre im Stadtteil Prenzlauer Berg mit dem 2:13-Club, initiiert vom Gitarristen Michael Renkel, ein weiterer Ort mit sehr eigenem Profil. Thematischer Schwerpunkt war die Verbindung von komponierter und improvisierter Kammermusik, die Präsentation der eigenen, jüngeren Musikergeneration und das Ausloten neuerer musikalischer Ausdrucksmittel und Technologien. Der Club etablierte sich als Forum und Pool für Musiker unterschiedlichster künstlerischer Herkunft, deren gemeinsames Interesse in der Entwicklung einer Sprache liegt, die sich formal und strukturell klar formuliert und gleichzeitig frisch und lebendig abseits akademischer Trockengebiete artikuliert. Der undogmatische Charakter und die Transparenz der Arbeitsprozesse vermit-

telten sich über die Insider hinaus auch einem sonst mit neuer Musik schwer zu erreichenden Publikum. Trotz der problematischen Finanzlage konnte in Zusammenarbeit mit dem Londoner Two-Thirteen-Club um den Gitarristen John Bisset, beheimatet im Stadtteil Stoke Newington, ein regelmäßiger Austausch mit britischen Musikern durchgesetzt werden. Neben den in London (Stoke Newington) und Berlin (Prenzlauer Berg) über mehrere Jahre hinweg parallel veranstalteten Konzertreihen fanden in beiden Städten auch mehrfach englisch-deutsche Events wie zum Beispiel die *Relays* oder das erste 2:13-Club-Festival vom 1.-3. Oktober 1999 statt. Dabei wurde die Berliner Ästhetik, im Ausland mittlerweile auch schon als »Neuer Berliner Reduktionismus« bezeichnet, als provozierendes und stimulierendes Element geschätzt. Um die verschiedenen Projekte zu dokumentieren, entstand das London-Berliner CD-Label 2:13-Music, bei dem mittlerweile zwölf Veröffentlichungen erschienen sind.

Neben der Konzertreihe, die von 1995 bis 1998 bis zu vier mal monatlich stattfand, gab es zwei mehrtägige Festivals und diverse ortsbezogene Events. In diesem Umfeld entstand 1998 dann auch das 2:13-Ensemble, das sich im gleichen Jahr mit der Gesamtauführung von Cornelius Cardews *Treatise* erstmals öffentlich präsentierte.

Die nichtkommerzielle, organisatorische Arbeitsweise wird getragen vom Idealismus der Veranstalter, die zudem auch meist selbst aktive Musiker sind. Deren Bereitschaft über längere Zeiträume in dieser Form zu arbeiten, wurde jedoch durch fortgesetzte Subventionsverweigerung und eine aggressive, anti-soziale Sanierungspolitik demontiert. Obwohl es sicher ein fundamentales Interesse am Experiment, an kollektiven Prozessen und eigenverantwortlicher Kreativität gibt, scheint im Moment der experimentellen, unabhängigen Clubszene, sofern sie sich nicht in Grenzbereichen zur populäreren DJ- und Event-Kultur bewegt, der Boden entzogen. *m.r./b.b.*

### 2:13-Music

Ackerstr. 2, D-10115 Berlin

### 2:13 Ensemble

e-mail:

markus-margarete@gmx.de oder

renkelberlin@gmx.de

Internet:

www.2-13music.co.uk



7 Ebd., S. 249.

### 2:13 music releases

CD 001: RELAY, *random play*, 1996

CD 002: NUNC nunc, 1996

CD 003: L.E.G.O. (*London Electric Guitar Orchestra*) *kneel down like a Saint Gorilla and stop*, 1997

CD 004: JOHN BISSET/KAFFE MATHEWS *holly*, 1997 (vergriffen)

CD 005: L.E.G.O. *13 lumps of cheese*, 1998

CD 006: L.E.G.O. *The ice queen and the sun kmg* (radio plays by children), 1999

CD 007: L.E.G.O. *7 wholls*, 1999

CD 008: MICHAEL RENKEL/BURKHARD BEINS, 1999

CD 009: ACTIVITY CENTER - *möwen und moos* (doppel CD limit. u. numer. Aufl., 150 Stk., hand made cover art: Fehmi Baumbach), 1999

CD 010: JOHN BISSET/RHODRI DAVIES, *malthouse*, 1999,

CD 25 DM

Doppel CD 50 DM