suchen. Einmal gefunden, belässt Erek es nicht bei einem Solo oder Duett. Mit ausgelassener Energie lässt er die Glocken durch den Raum wirbeln und Wellen schlagen. Die Glocken taumeln umeinander, scheinen wie Fackeln in die Höhe zu schießen und tropfen in Spiralen wieder herab.

Erek hat seine Komposition auf einem iPhone gespeichert, das in einer der Glocken liegt. Das Glas schwingt sanft mit. Es bietet einen geschützten Klangraum und steht mit seiner organischen Form und Leichtigkeit in hartem und scharfem Kontrast zu der kühlen High-Tech-Optik des Smartphones mit seinem schwarz verspiegelten Bildschirm. Wie so oft in seinem Werk spielt Erek in Bild und Ton mit der Wahrnehmung und Erfahrung eines gegebenen Raumes, vor allem, aber nicht nur, mit einem besonderen Sinn für Rhythmus oder den scheinbaren Mangel daran in den fast zufällig trillernden Glocken, ohne Anfang und Ende. So bringt Erek die Zuhörer dazu, eine Abfolge von Hypothesen, Illusionen und verwunderten Mutmaßungen zu formulieren, zu umarmen, zu widerlegen, zu verwerfen oder auszukosten. Das Faszinierendste an seiner Methode – die in diesen beiden Werken eisern durchgehalten wird – ist, wie Erek die instinktive logische Gefühlswelt und die rationale architektonische und monumentale Präsentation seines Werks in eine leichtfüßige Wolke auflöst, in der lineare Zeit und lokaler Raum nur noch wenig Bedeutung haben.

Im Jahr 2012 erhielt Cevdet Erek den Nam June Paik Award. Und wie der Namensgeber dieses Preises, bewegt sich Erek an der Schnittstelle von materieller Kunst, entmaterialisierten Arbeiten (man denke an Lucy Lippards *Six Days)* und ephemerer digitaler Medienkunst, gepaart mit Musik und Klang. Scheinbar losgelöst von der Zeit und nicht notwendigerweise zeitbasiert, lässt Ereks Kunst im Allgemeinen und ganz sicher die Kombination aus dem klingenden *Jingle* und dem ›stummen‹ *Cinkost/Jingle* (das noch immer auf seinen Klang wartet, noch immer sein Versprechen in sich trägt) den Betrachter in seiner eigenen Zeit stillstehen. Und so werden die detaillierten Konzepte und ihre Ausarbeitungen, obwohl alles andere als massives HiFi (siehe Ereks frühere Arbeit *Bergama Stereo* mit seinen riesigen Funktion-One-Lautsprechern, siehe Positionenheft #129), ergreifend nah und persönlich, wie ein Vanitas-Stillleben von, sagen wir, Floris van Dyck. Wie ein Schatten für das Nichtfortschreiten der Zeit. Stillgelegt in einer Spieluhr, in der Musik des Weidelands.

Sven Schlijper-Karssenberg

Aus dem Niederländischen übersetzt von Michael Steffens

F E S T I V A L

Ultraschall Berlin

18.–22. Januar 2023, Berlin

Das Ultraschall Festival gilt innerhalb der deutschsprachigen Festivallandschaft schon eher als das Festival mit den konventionellen Konzertformaten – Solo, Duos, Trios bis hin zu Ensembles und Orchestern bieten Musik dar, die von komponierenden Individuen niedergeschrieben und in kurzer Probenphase einstudiert wurden. (Es ist aber dezidiert auch kein Uraufführungsfestival!) Entsprechend setzt sich das Publikum auch die alte materialästhetische Brille auf und beurteilt das Wagnis und Innovation, die in dieser oder jenen Kompositionen angelegt wurde. Worin kann da noch die eigentliche Innovation bestehen? Eine Innovation, die außerhalb der Konvention ihre Situation begreift und fröhlich bespielt?

Auf dem diesjährigen Ultraschall Festival ereignete sich etwas, das im zeitgenössischen Musikbetrieb nicht so häufig passiert: Das Publikum wurde ergriffen, verlor Tränen vor Rührung (von drei Personen inklusive des Autors hörte man das), bildete eine Pulk um das Podium nach dem Konzert, bestaunte die Instrumente – ein Vibe, eben, gleich einer Band. Ich spreche von dem Decoder Ensemble – in Hamburg ansässig und seit vielen Jahren in fester 7-köpfiger Besetzung an meist performativen Konzertformten arbeitend, boten sie im

Heimathafen Neukölln den Zyklus *Dissociated Press* von ihrem Ensemblemitglied und Zitherspieler Leopold Hurt dar; ein Konglomerat verschiedener Solos, Duos und Tuttis im Zusammenspiel mit Zuspielungen, das zuvorderst aus Referenzen der Clubkultur besticht. Zwischen den Passagen des einleitenden Schlagzeugsolos erklingt ein zarter, wummernder Beat, über dem sich noch eine Soundschicht einer vollbepackten Bar legte. Wie gut solch ein Sample, eine Szenerie gesetzt werden kann, zeigte sich darin, dass es nicht als Zeichen, eine Repräsentation für Clubkultur gelesen werden muss, sondern aus seiner Materialität, seiner weichen, liebevollen Setzung heraus emotional wird. Es sind vielleicht nahe Erinnerungen an die Clubnacht, vielleicht sogar in den frühen Morgenstunden im Bett runterkommend – der Moment, wenn der Körper denkt, eigentlich noch im Club anwesend zu sein.

Weiter spannend war die deutsche Erstaufführung von Stefan Prins' *inhabit_inhibit* im silent green im Berliner Wedding – ein weiteres Werk in der Reihe seiner Studien mit Feedbacks, hier groß angelegt für das Ensemblekollektiv Berlin und dem Dirigenten Max Murray. In vier Gruppen um das Publikum verteilte Musiker*innen, sowie dem Piano und der Zither in der Mitte von Allem erprobten die Komplexität, wenn vielerlei Instrumente mit Resonanzräumen sich mit den teils schwer kontrollierbaren Feedbacks auseinandersetzen müssen. Ich sage ›erprobten‹, da es wie schon häufiger bei Stefan Prins beobachtet, extrem klug gesetzte Setups gibt, Konstellationen von Technologien, Instrumenten und Musiker*innen, aber narrativ geht der Musik dann oft etwas ab. Auch hier. Eine Stunde dauerte das Stück – viele Musiker*innen gleich lange Dauer gleich großes Werk? Hier setzten vielleicht zu sehr die anfangs benannten Konventionen des zeitgenössischen Musikbetriebs ein: Vielleicht war Geld und Wille da für ein großes Werk. Spannend war auf jeden Fall die Gleichzeitigkeit der vielen Feedbacks, Choreografien, die darin möglich wurden – die aber irgendwann ununterscheidbar wurden. Wie eine Insel im Chaos der Wellen erschien mittig im Stück eine ruhige Passage mit Harfe und Feedbacksolo darüber.

Diskussionswürdig war die Performance und Gespräch von und mit der Bratschistin Muriel Razavi, die Werke von vier iranischen Komponistinnen szenisch miteinander verband. Dafür nutzte sie symbolträchtige Bilder von dutzenden auf der Bühne verteilten roten Äpfeln, in die sie reinbiss, einem kopfüber aufgehängten Baum und traditionell anmutendem Kostüm. Weiter wurden Videos von Gewalthandlungen an Frauen im Iran gezeigt, sowie sexuell aufgeladene, ästhetisch inszenierte Penetrationen von Früchten mit den Fingern. Eine Kunst, die verstanden werden will. Überraschend war dann das Gespräch hinterher, in dem man erfuhr, dass sie zum Thema des Re-Orientalismus und dem Aufbrechen von Klischees über den Orient in Hamburg forscht.

Bastian Zimmermann



B U C H

Musik der DDR? Komponieren im real existierenden Sozialismus

Ulrich Tadday (Hrsg.)

edition text+kritik

Darf sich Musikwissenschaft der Musik aus dem politischen System DDR mit einem vornehmlich musikwissenschaftlichen Blick nähern? Muss sie das sogar, über 30 Jahre nach dem Zusammenbruch der DDR, und auf welche Weise ist das möglich?