DISPOSITIVE SCHAFFEN

MUSIKKURATION AM BEISPIEL DER REIHE «MUSIC FOR HOTEL BARS»

von Bastian Zimmermann

Im Bereich der zeitgenössischen Musikproduktion von kuratorischer Arbeit zu sprechen heißt, die inhärent ästhetischen, politischen und ökonomischen Selektionsprozesse, die sonst im Verborgenen stattfinden, zum sichtbaren Gegenstand zu machen und damit zur Diskussion zu stellen.



© Maria Sturm

Erik Satie schrieb kurz nach der Jahrhundertwende seine *musique d'ableument,* eine Musik als Möbelstück. Brian Eno nahm in den 1970ern seine *Music for Airports* auf. Carlos Franke schrieb tatsächlich *Musik für Fische* – und Boyd Rice die *Music for Pussycats.* Auf *YouTube* finden sich etliche Klangvideos, die rein über auditive, binaurale Stimulationen einen Orgasmus bei der Hörerin oder dem Hörer auslösen sollen, und auch *Spotify* führt endlose Listen von Musik, die einem Zweck dienen soll: Sleep, Run, Relax, Fuck, Chill ...

Die Idee, dass Musik funktional einsetzbar und für einen ganz bestimmten Kundenkreis produziert sein kann, zieht spätestens seit der Industrialisierung und dem damit verbundenen rituellen Funktionsverlust von Musik (und ominösem Zugewinn im bürgerlichen Kunstkontext) seine Kreise. Es treten neue Fragen für diese von Riten und Traditionen entlastete Gesellschaft auf: Wie leben – in der Stadt, auf dem Land, in der eigenen Familie, mit FreundInnen? Was für eine Musik dazu musizieren und komponieren? Die narzisstische Selbstbespielung der bürgerlichen Gesellschaft im Konzert hängt heute vielen zum Halse heraus. Daher die Frage: Könnte Musik nicht wieder einen ehrlicheren Zweck innerhalb von Gemeinschaften erlangen? Und wenn schon nicht im religiösen, politischen oder Oktoberfest-Sinn, dann vielleicht im funktionalen als perfekte Ergänzung der verschiedenen industrialisierten (Warteräume, Großraumbüros etc.) und heute postindustrialisierten Lebensbereiche (Lounges, Gyms, etc)?

«Was heißt es, dem Luxus-Setting einer Fünf-Sterne-Bar zuzuarbeiten?» | Die erste «Music for Hotel Bars» von Mark Barden im Juni im Westin Grand; mit Mark Barden, dem Solistenensemble Kaleidoskop u. a.

Die Gesellschaften folgen nach Niklas Luhmann einem stetigen Prozess der Ausdifferenzierung funktionaler Lebensbereiche.[1] Für ihn ist alles ein System und folgt seiner eigenen Logik und steht nur in bedingter Kommunikation zu anderen Systemen, d. h. auch: Alles wird zum Service, zur Dienstleistung, nichts ist einfach da, nichts im Zwischenmenschlichen ist mehr selbstverständlich – radikal gesprochen. Und der Weg zurück, die Suche nach der verlorenen Gemeinschaft, ist falsche Romantik.[2] Dazu gehört auch, nach einer Kunst suchen zu wollen, die die Gesellschaft sich gegenüber sieht und Kritik an ihr übt, als sei sie ein Gegenstand, an dem man herummosern kann. Diese negative Kritik ist ebenso zum sich selbstbespielenden Konsumgut geworden. Der Neoliberalismus lehrt uns: Es gibt kein Außen, keine objektive, kritikfähige Position. Jeder Einzelne befindet sich mitten im System, arbeitet, lebt und denkt darin. Sich in einem solchen Komplex zu verhalten, ja künstlerisch zu arbeiten, heißt auch, formal andere Kunst zu machen: Wenn ich etwas verändern möchte, dann muss ich mit und in dieser Welt arbeiten – mit all ihren Widersprüchen und Ambivalenzen. Dieses Moment suche ich, wenn ich von nun an von einer ‹affirmativen Ästhetik› spreche.

AFFIRMATIVE ÄSTHETIK UND IMMERSION

Jean François Lyotards in den 1960er Jahren eingeführter Begriff einer ‹affirmativen Ästhetik›[3] versucht, ausgehend vom französischen Poststrukturalismus, das in der Kunst dominante Prinzip der Repräsentation oder Kritik gegen ein zeitgenössischeres Prinzip der Affirmation auszuspielen. Dieses Prinzip greift die vielschichtigen Energien auf, die sich in der Welt finden, transformiert diese und lässt sie als Intensität – auch in Widersprüchen – stehen.

Der Begriff der Affirmation ist wieder *en vogue*, um z. B. die im Bereich der Performance und der Bildenden Kunst gezeigten, sich als immersiv begreifenden Werke zu beschreiben. Immersion setzt auf das Moment, dass das Werk kein von außen erfassbares Objekt mehr ist, sondern eine Situation, eine Installation, in die man als ZuschauerIn eintritt und sich verlieren kann. Subjektiv und ohne Blick von außen. Dies zeigen die im Martin-Gropius-Bau ausgestellten Arbeiten aus den 1960er Jahren bis heute: beispielsweise eine Duftkammer, in der innerhalb von wenigen Sekunden der gesamte Raumduft entlüftet und mit neuen Essenzen bespielt werden kann. Diese Erfahrungswelten können ebenso in musikspezifischeren Kontexten gefunden werden. Die Performancegruppe The Agency hat, u. a. mit dem Komponisten Neo Hülcker in *ASMR yourself*,[4] das bekannte *YouTube*-Phänomen ASMR (Anm. Red.: Autonomous Sensory Meridian Reponse; kribbelndes Gefühl am Kopf durch u. a. sanfte Sinnesstimulation) in eine performative Situation einer Agentur, die ebensolche Treatments anbietet, überführt: minimalste, aber hochaufgelöste Klänge, die eine Tiefenentspannung erzeugen sollen und dann – nebenbei – allerlei andere Inhalte verhanden. Was passiert, wenn ich nach einem selektiven Fragebogen und kurzem ärztlichen Check in meinem auf mich perfekt abgestimmten Treatment auf einem Jugendbett sitze und eine im Porno-Barbie-Kostüm staffierte Frau mir erzählt, wie ihre KundInnen auf ihre *YouTube*-Videos reagieren, dass sie aufgrund ihres erotischen Inhalts von der ASMR-Gemeinde skeptisch betrachtet wird? Die Arbeit mit Klang folgt hier nicht nur einem Selbstzweck, sondern steht im Kontext aktueller Phänomene und erfährt eine Rahmung, die von sich selber nicht behauptet, Kunst zu sein: Die Agentur, die die Treatments anbietet, steht für mich als ein Dispositiv ein, unter dem sehr viele verschiedene Varianten der Realisation möglich werden: Zehn dieser Treatments können zehn sehr verschiedene Dinge erzählen.

KURATION – DIE SUCHE NACH DISPOSITIVEN

Man kennt es insbesondere im Bereich neu komponierter Musik: Es wird ein wahnsinniger Aufbau betrieben für ein Projekt, das durch öffentliche Gelder finanziert wird, eine Komponistin bzw. ein Komponist entwickelt oder schreibt etwas für ein Ensemble; das Ganze dauert zwischen acht und 45 Minuten, dann ist es vorbei. Wieso wurden nicht gleich noch drei andere KünstlerInnen eingeladen, um in ebendiesem Setting etwas anderes zu erarbeiten? Ich möchte hier nur ein Beispiel nennen, das mir bis heute ein spannendes Arbeitsdispositiv erscheint: Yoav Pasovsky hat 2012 bei den Donaueschinger Musiktagen das Stück *Mimshak* aufführen lassen, eine Komposition für Ensemble, in dem die resonanzfähigen Instrumente Flöte, Klarinette, Bratsche, Harfe, Klavier und Perkussion mit Tonabnehmern und Körperschallerzeugern versehen waren. Über ein Patch konnte Pasovsky schließlich steuern, welcher Klang von welchem Instrument in welchem Instrument resoniert. Die Flöte erklingt beispielsweise im Körper der Bratsche. Die BratschistIn spürt den Klang, setzt ihren eigenen hinzu; die beiden Instrumente finden in einem Körper – und sei es im Konflikt – zusammen.[5] Pasovsky schrieb für dieses geniale Setting, das als die sinnliche Erfahrbarmachung menschlicher, intimer Kommunikation beschrieben werden kann, ein Werk von knapp 13 Minuten. Wie viele weitere Werke sind nun aber unter diesem Dispositiv noch möglich? Gleich dem Konzertdispositiv von Bühne/Podium (das ja nun seit Jahrhunderten ständig in Variation reproduziert wird) findet sich in dieser technischen wie haptischen Interpenetration der Instrumentalstimmen die Mustervorlage für ein ganzes Konvolut neuer Musiken. Improvisation, Komposition, Duos, Quartette, Gruppen, ohne Publikum oder mit. Es ist leicht vorstellbar, dass eine KünstlerInnenfigur ihr gesamtes Leben allein mit der Auslotung dieses artifiziellen und metaphorisch existenziellen Dispositivs beschäftigt sein könnte.

MUSIK FÜR HOTELBARS

Ein schon existierendes, stark musikbezogenes Dispositiv in der Gesellschaft ist das der Hotelbar. Gleich dem Konzert – der offiziellen, bürgerlich anerkannten Musikrezeptionsform mit sich immer wieder artikulierenden Umgangs- und Wahrnehmungshaltungen – finden sich dort ebenso etablierte Umgangsformen mit Musik, nur dass sie etwas anders gestrickt sind: In einer Hotelbar darf man reden, von Small- bis Deeptalk, Drinks erleichtern die Atmosphäre, Gäste treffen FreundInnen, Tinder-Dates, GeschäftspartnerInnen, Sexworker – und nebenbei ereignet sich Musik, sei sie aus dem Lautsprecher oder live. Man darf hinhören, muss es aber nicht. Die Musik in Hotelbars entwickelt in diesem Nebenbei eine sehr eigene Zeitlichkeit. In der völligen Entspanntheit – irgendwo zwischen Performance und Probe – entwickelt sich ein Nährboden für andersgeartete musikalische Entwicklungen. Wer schon Gigs auf Vernissagen oder Hochzeiten gespielt hat, kennt die Momente, in denen wichtige Fragen an die Bühne in ihren Gegensätzen aufeinandertreffen: Das gleichzeitige Beachtet- und Nicht-beachtet-Werden der MusikerInnen im performativen Setting der Hotelbar. Das gleichzeitige Zeigen und Nicht-Zeigen musikalischer Momente, Entwicklungen,

Situationen. Die Musik erfährt, wenn der Fokus nicht auf ihr liegt, sehr spannende strukturelle Veränderungen – und damit ist nicht gemeint, dass sie weniger komplex ist!

Im Juni 2018 startete mit dem Komponisten Mark Barden und dem Solistenensemble Kaleidoskop in Berlin der erste von sechs Hotelbar-Abenden, bei denen verschiedene KomponistInnen und KünstlerInnen von mir beauftragt wurden, Hintergrundmusik zu schreiben. Mark Barden sowie Anna Jandt, Neo Hülcker, Martin Hiendl, Leo Hofmann und Genoël von Lilienstern haben sich im Laufe der Recherche für eine Hotelbar in Berlin entscheiden müssen und entwickeln für genau diesen Ort einen Abend – musikalisch wie performativ. Die Auswahl der Hotels fokussierte sich in dieser ersten Berliner Ausgabe fast ausschließlich auf Fünf-Sterne-plus-Hotels. Der Auftrag ist, die Hotelbar, die sie sich auswählen, ernst zu nehmen, d. h. keine Metaebene à la «trashige Hotelbar» zu suchen, sondern diesem Ort mit echtem Interesse musikalisch zu dienen – eben funktionale Musik zu kreieren.

Für die eingeladenen KomponistInnen bot anscheinend das Fünf-Sterne-Ambiente die gesuchte Zuspitzung der Ambivalenz im künstlerischen Schaffen: Was heißt es, eine Musik als Service, als Dienstleistung zu denken? Ist die Autonomie des Werks nicht an sich schon eine Illusion bzw. eine sehr spezifische Narration, die ein KünstlerIn setzen kann? Was heißt es, dem Luxus-Setting einer Fünf-Sterne-Bar zuzuarbeiten? Entwickle ich dabei vielleicht eine sehr spezielle Lust, die den neoliberalen Praktiken unserer Zeit sehr nahesteht und darin zur Schau kommt? Mein Interesse als Kurator einer solchen Reihe, die aus der Bereitstellung eines Dispositivs besteht, das immer wieder von Neuem gesetzt und realisiert werden kann (neue Hotelbar, neue KünstlerIn), gründet in der Sichtbarmachung von ambivalenten Praktiken, in denen Menschen heute leben. Vornean die existenzielle wie ästhetische Frage: Wie ist Kritik möglich?

MUSIK IM ZEICHEN KÜNSTLERISCHER PRAXIS HEUTE

Dagegen sein ist für eine künstlerische Praxis, die ihre Position in der Gesellschaft reflektiert, unmöglich geworden, bzw. eine solche Haltung wäre etwas naiv. Zu verstrickt sind die eigenen Handlungen und das Denken in die ästhetisch-politisch-ökonomisch-sozialen Systeme. Und die Handlungen, die so tun, als ob es solch ein Außen gäbe, empfinde ich als falsche Illusion. So auch den Großteil der Produktionen neu komponierter Musik, die durch ihre Grundannahme von (Selbst-) Reflexion und Werkautonomie ein solches Außen behaupten. Was muss sich also in dem Genre, das sich explizit als Kunst begreift und mehr will als ein bisschen Musik machen, verändern? Derzeit suche ich den Knackpunkt in der Durchdringung des Sozialen. Das Musikmachen oder Musizieren – und ja, neu komponierte Musik ist auch eine Form des Musizierens – ist zuallerst eine Form der Kommunikation, ein soziales Mit- vielleicht auch Gegeneinander. Geht man künstlerisch diesen «Schritt zurück (oder vor)», so hoffe ich, muss man sich als KomponistIn andere Fragen stellen als die im abgesicherten Rahmen des klassischen Werkbegriffs, der einfach eine Interpretation einer Partitur durch MusikerInnen vorsieht. Wie beziehe ich mich auf die vorliegenden Noten? Wie verändert sich mein Spiel im Kontext der vielschichtigen sozialen Situation einer Hotelbar, wenn sich z. B. plötzlich eine lautstarke Paartrennung ereignet. Wie sieht meine PerformerInnenhaltung aus? Wird die Musik zum Soundtrack? Soll ich mich tatsächlich später noch auf das mir – eben als ich am Klavier saß – angebotene Gespräch mit einem Hotelgast, der hier eigentlich nicht hinpasst, einlassen?

Der Fokus auf das Soziale offenbart strukturelle Bedingungen, die dazu führen, dass die eine oder andere Musik wahrscheinlich wird. Was sind die in- und exklusiven Prozesse, die zu einem Werk neu komponierter autonomer Musik führen? Routinierte Produktionsabläufe verschleiern diese Projekte. Werke, die sich den Marktlogiken entziehen wollen und allein auf einem Konzept beruhen, reflektieren diese Bedingungen, führen diese vor – jedoch häufig ohne ein eigener, sinnlich erfahrbarer und selbstständiger Akteur in der Gesellschaft zu werden; Ausnahmen bestätigen die Regel, oder: Ist *Music for Hotel Bars* selber schon Konzeptkunst? Mir gefällt jedenfalls das Augenmerk auf die Situation der Hotelbar, die an den bespielten Nachmittagen und Abenden von allerlei Menschen in ganz verschiedenen Rollen durchschritten wird. Alle sie partizipieren an der Musik oder die Musik partizipiert an ihnen. Die Musik ist nur noch ein Element von vielen, das die Situation ausmacht. ■

1 vgl. u. a. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1997.
2 vgl. Bastian Zimmermann: «Auf der Suche nach der verlorenen Gemeinschaft. Zu einigen Utopien von Gemeinschaft im Musizieren», in: *Dissonance* 122 (Juni 2013), S. 9–13.
3 Jean François Lyotard: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin 1982.
4 vgl. www.postpragmaticsolutions.com
5 vgl. Bastian Zimmermann: «Mit dem Klang ins Innere des Anderen. Yoav Pasovskys Mimshak», in: *Musiktexte* 141 (Mai 2014), S. 37–40.

HELLERAU Europäisches Zentrum der Künste European Centre for the Arts



4:3 – Kammer Musik Neu 9.–11.11.2018

u.a. mit Ensemble Adapter, Ensemble Decoder, Ensemble Modern, Simon Løffler, Brigitta Muntendorf, Alexander Schubert

www.hellerau.org/4zu3

ernst von siemens musikstiftung

INFO

Weitere Termine
- 6. November 2018, ab 19 Uhr, The Ritz-Carlton
Neo Hülcker
- 18. Dezember 2018, ab 18 Uhr, Waldorf Astoria
Martin Hiendl
- 15. Januar 2019, ab 19 Uhr, The Stue
Leo Hofmann
- 26. Februar 2019, ab 20 Uhr, Concorde Hotel am Studio
Genoël von Lilienstern

Website: www.musicforhotelbars.com