

## **Anette Lange**

### L´Art Fragile

„Qu´est ce qu´on fait avec? On danse?“, „Was macht man damit? Was ist das? Tanzt man dazu?“ – Ich hatte Alice gewarnt und ihr gesagt, daß sie mich für verrückt erklären würde, wenn auch sie mein tägliches Pensum Suberg hören wollte. Erst ihr ungläubiger Blick ins Leere, ihre Fragen, die mich so tief treffen, die mich in irgendeiner Form beschämen, dann, die Walkman-Stöpsel aus den Ohren ziehend, abschüttelnd: „Oui, tu est folle!“, „Ja, Du spinnst!“, ihr herzliches, breites Lachen, in das ich einstimme. Interkulturelle Differenzen: Warum bin ich so glücklich, an einem Ort, an dem es nur wenige asphaltierte Straßen, sondern vor allem braun rötliche Erde mit unendlichen Schlaglöchern gibt; an dem kein einziges Auto oder Motorrad durch den Tüv käme; an dem ich stundenlang mit Alice über den Markt laufe, um die mir unbekanntes Nahrungsmittel und ihre Preise zu lernen; an dem meine Handlungsimpulse immer wieder in aufregend emotionale Knäule aus strahlend vitaler Offenheit und schneidend brutaler Korruption geraten und scheitern. Warum? Alles ist unvertraut, neu, es sieht anders aus, es klingt anders, es riecht anders, es schmeckt anders. Meine Füße lernen laufen, meine Hände auf offenem Feuer kochen, mein Kopf stößt sich nachts am Lichtschalter, der absurderweise als kleiner Betonklumpen von der Decke hängt, meine Ohren erschrecken, weil sich plötzlich meine Dusche selbständig macht; meine Nase schnuppert Gewürze, Palmseife; mein Gaumen kämpft mit „piment“, Chili und „baton de Manjok“, einer weißen Substanz, die an ausgetrockneten Uhu erinnert und gibt sich wirklich reifer Annanas und Papaja hin. Auf ihre Frage nach einem „petit chocolat“ reiche ich Madame Bita eine mitgebrachte Tafel Schokolade, um hinterher zu erfahren, daß dies eine Metapher für Bestechungsgeld ist. Fabrice stöhnt, ist Pleite: zur Feier seiner Rückkehr aus Europa, muß er das ganze Viertel, in dem seine Familie wohnt, einladen. Das Haus füllt sich, alte Menschen, die, weil sie sich keine Brillen leisten können, zur Begrüßung ganz dicht an mich herankommen, Frauen in bunten Festtagskleidern, Kinder, viele Kinder, ein behindertes Mädchen. In der Mitte des Raumes liegen zwei Säcke mit Reis, einer mit Mais, ein Kanister Öl, ein großer Plastikbeutel mit „cubes“, mit Maggiwürfeln. Irgendwann fangen einige an sich zu bewegen, zu singen, immer mehr stimmen ein, alle danken Gott, daß Fabrice nach Hause gekommen ist, ihnen etwas schenkt, sie zum Essen einlädt.

Für zwei, drei Wochen begehe ich die Installation „Kleinstadt Kamerun“, mache ästhetische Erfahrungen: ein intensiv gespanntes Enthaltensein in verschiedenen Situationen; eine nicht-regressive Geborgenheit, die entsteht, indem sich mein Leib, meine Sinne, meine Seele, mein Geist immer wieder im Kontakt mit Ungewohntem neu, autonom konstituieren. Ab und zu wird diese Lust, dieser Genuß durch reflexive Distanz unterbrochen: Ob es beim Ausfall des elektrischen Netzes - was nachts, wenn keine Autos und Motorräder mehr fahren, plötzlich eine totale, mysteriöse Stille einkehren läßt, alle riesigen Lautsprecher mit Ben Skin, Bikutsi und Makossa

schweigen – ob es in den Krankenhäusern Notstromaggregate gibt? Ob die taubstumme Bernadette den ungefähr 4-jährigen Brillant auch dann alleine zum Wasserholen an die Quelle schickt, wenn mehr als nur das Trinkwasser nötig ist, weil man die Wasserversorgung eingestellt hat, „on a coupé l'eau“? Wie viele Tage die Kinder des Pseudo-Waisenheims, das einen christlichen Namen trägt, hungern müssen, weil die hochintelligente, theatralisch begabte Leiterin Madame Marie Tchapnda die Spenden dazu verwendet, ihre eigenen Töchter in Europe studieren zu lassen?

Ob auch ein Kameruner, einer Kamerunerin z.B. Freiburg als Installation, als ein ästhetisches Werk empfindet? Wohl kaum. Aufgrund mangelhafter Einübung in ein, von der alltäglichen Lebenswelt geschiedenes System „Kunst“, wird er oder sie über die große Funktionsfähigkeit und über die nicht nur klimatisch gemeinte Kälte staunen. Die entgegengesetzt einseitigen Mischungsverhältnisse von Konkretion und Abstraktion lassen beide Gesellschaften Entwicklungsländer sein.

Unsere Hilfsbedürftigkeit spüre ich mit der Landung in Douala als das Abfallen einer schweren Last, als das Nachlassen eines Druckes, einer großen Anstrengung. Wenn ich den Blick von meiner afrikanischen Installation nach Hause wende, so überfällt mich eine eigenartige Melancholie: Wie viel Mühe ist notwendig, um etwas zu erfahren! Wie sehr müssen wir kämpfen, damit sich etwas ereignet! Ganze Regale voller theoretischer Abhandlungen, die darüber nachdenken, wie – ardonitisch gesprochen – dem Bann der Totalität, der Kulturindustrie, dem Mit-sich-selbst-Identischen entkommen werden könnte; wie durch rationale Vermittlung ein Nicht-Identisches, wie durch den Fortschritt künstlerischer Produktionsmittel ein Mimetisches aufblitzen könnte – das dann jedoch selbstverständlich nur Statthalter einer gesamtgesellschaftlichen Utopie wäre. Oder im Jargon Heideggers formuliert: In jedem Kunstwerk geschieht eine kleine Kehre, in der sich Technik, Gestell, die Vor- und Zuhandenheit von Dingen, in ihr Anwesen verwandelt; in der wir selbst von der Oberflächlichkeit eines „man“ in die tiefe unserer Seinshaftigkeit gelangen. Oder die kaum mehr verzweifelte Diagnose Baudrillards, daß sich durch die zunehmende Ununterentscheidbarkeit von medial designer, virtueller und „wirklicher“ Realität, durch die Herrschaft der Simulakren, der Ort von Kunst selbst auflöst. Häufig: vielfältig postmodernes Einerlei.

Durch den berechtigten Grundverdacht, der auf der unreflektierten Unmittelbarkeit von Emotion, von Ausdruck liegt, ist Kunst jenseits von Massenmanipulation so kompliziert geworden, daß sie lediglich von einer kleinen Elite rezipiert wird: Diese kapriziert sich auf minimalen Differenzen unserer Wahrnehmungsfähigkeit oder diskutiert subtile Verschiebungen, nuancierte Kritiken der künstlerischen Einstellung. Welche Musik hören wir Feinsinnigen, Nachdenklichen, Ideologie-Fahnder, wenn wir vor Wut platzen, Liebeskummer haben, wenn unsere Eltern sterben? Die Moderne/ Postpostmoderne bleibt Menschen, die sich nicht professionell mit ihr beschäftigen oft unzugänglich. Die Frage von Alice „Qu'est-ce-qu'on fait avec?“ hier gestellt, artikuliert nicht nur eine konserativ enge, cool markt-orientierte Abwehr dessen, was den eigenen Horizont verrücken („Tu est folle!“), erweitern, öffnen könnte, sondern auch eine Art Bedürftigkeit, ein

heimliches Leiden, einen nicht eingestandenen Mangel. Doch was fehlt uns? Gerade weil es hier um den nicht-rationalen, diffus-geheimnisvollen Anteil von ästhetischer Erfahrung geht, ist dieser nur schwer analysierbar, ja kaum benennbar: ein leiblich, sinnlich, emotionales Enthaltensein, das sich nicht mit billigen Identifikationen abspeisen läßt, sondern zärtlich tastet, sich unsicher anschmiegt; eine Geborgenheit, die keine einlullende, verdrängende, restriktive ist; Vertrauen, Einschwingen, Hingabe ohne Autonomieverlust. Sowohl die Produktion wie die Rezeption von Werken verlangt, fördert das Mit- und Gegeneinander von schlichtem Dabeisein und reflexivem Abstand. Der Schreck über die eventuelle Unmöglichkeit einer Intensivstation ist nach meinem Sturz in akustische Leere, ein nicht einfach zu beschreibender anderer, als nach dem Lesen dieser Information in z.B. einer deutschen Tageszeitung. Die Balance zwischen beiden Komponenten hat sich hin zu progredienter Intellektualität verschoben: Kunst, die ohne Konzept, ohne Gebrauchsanleitung unnachvollziehbar bleibt; Klänge, die konstruiert wirken; eine schülerhafte Erleichterung beim Erreichen der Erkenntnis, der message, die das Opus vermitteln will – all dies getragen von handfesten Marktinteressen, die zu persönlichem Narzißmus verpflichten. Hatte das bürgerlich romantische Genie neben Werten, Prinzipien und Idealen auch noch Sehnsucht und Todesfurcht, so hat der heutzutage Kreative lediglich Ideen. Diese in ihrem Verlauf zu radikal geratene Aufklärung führt zu Dekonstruktionen, denen das zu Dekonstruierende knapp wird, zu Reduktionen, denen das zu Reduzierende ausgeht. Wie läßt sich ein monochromes Blau, wie läßt sich die Ausstellung eines Flaschentrockners noch übertreffen? Nur ein Bilderrahmen, ein Sockel trennt „etwas“ von dem, was Nicht-Kunst ist, ohne daß sich dieses selbst qualitativ vom Alltäglichen unterscheiden würde. Das Überwiegen von Abstraktionen, von Formalien gibt einerseits Freiraum für raffinierte, ironische Theorien, offenbart jedoch andererseits die Irrelevanz des Materialrestes. Wir sind empört, brüskiert, enttäuscht, wir lachen darüber, daß so ein Objekt gezeigt wird; den Kunstgegenstand als solchen erleben wir jedoch nicht. Lediglich sein Ort im Museum gibt Anlaß, unsere Art und Weise ästhetischen Konsums zu überdenken. Darüber hinaus erfahren wir nichts Neues. Reumütig geben wir zu, daß wir anderes erhofft hatten – dieses Andere jedoch, wäre das gewesen, was wir gewohnt sind. Weder in unserer frustrierten Phantasie, noch in der des Werk Schaffenden findet ein Sich-emotional-Einlassen auf Fremdes, Unbekanntes statt. Wir haben eine mentale Einsicht, bleiben jedoch unberührt, einsam. Das notwendige Mißtrauen gegenüber einer „Mit-Hölderlin-im-Turnister-in-den-Krieg“-Ästhetik, die Skepsis gegenüber einer schwülen Mischung aus sehnsüchtig dienender Bestimmung zu Höherem und tragisch, todesfürchtigem Tief-sinn hat dazu geführt, daß diejenige ästhetische Größe, die mit uns als fühlenden Personen korreliert, zunächst bewußt verweigert wird, dann jedoch im Zuge eines angeblichen historischen Fortschritts künstlerischer Produktionsmittel wie zufällig in Vergessenheit gerät. Wie läßt sich dieser Parameter fassen? Wann sind wir in einem Werk enthalten, aufgehoben, zu Hause? Wann hingegen müssen wir den Text zum Opus lesen, um zu wissen, was wir empfinden sollen?

Strukturell scheinen Emotionen dadurch gekennzeichnet, daß sie drei diffuse Regionen – ein Außerhalb, jemanden, etwas; mein mich leiblich Wahrnehmen und dessen wankelmütig schwankende, assoziative Repräsentationen mit absoluter Sicherheit verbinden. Obgleich ich Gefühle als „meine“ erlebe, entstehen sie niemals solipsistisch in mir allein, sondern grundsätzlich im sowohl körperlichen, wie spirituell seelischem Kontakt zu Anderen, zu Anderem. „Vertrauen“ ist ein Getragensein von . . ., ein An-schmiegen an . . ., ein erleichtertes Aufatmen über . . . mit Konnotationen wie „geschützt“, „zuverlässig“, „sicher“, „verlässlich“, „Ich fühle mich wohl bei Dir.“, „Dir kann ich alles sagen!“, „Ich mag, ich liebe Dich!“; „Wut“ ist ein Treten gegen . . ., ein Umstoßen, ein jemanden Schlagen, Beißen, Anschreien, Anbrüllen, ein Grollen, sind Sätze wie „Das hätte ich nicht von Dir gedacht!“, „Noch einmal und ich . . .!“ „Aus Schluß und vorbei!“. Die Trias aus Nicht-Ich, Leiblichkeit und Semantik ist lediglich in der undefiniertheit, in der Vagheit ihrer einzelnen Parameter authentisch, d.h. uns in unserer vielfältigen Einzigartigkeit gemäß. Werden diese hingegen übermäßig bestimmt, verengt, so konstituieren sich materielle/mentale Verhältnisse von Berechenbarkeit, von Zwang: mein Liebesobjekt wird zum verfügbaren Stiefel, zum angeheirateten finanziellen Besitz; der Kauf einer bestimmten Auto- oder Computermarke garantiert mir meinen gewollten sozialen Status; mein Körper wird zur geschminkt designten Oberfläche, zum trainierbaren Leistungsträger, zum behandelbaren Symptom; der liebe Gott schrumpft zum mit einer besonderen Energie versehenen Edelstein; unsere psychische Kapazität gibt sich in der Wiederholung unserer perfekt aufgearbeiteten Traumata zufrieden; Wissenschaft wird Fachidiotie, politische Meinung existiert kaum noch. Werden Geistiges und Gegenständliches auf zu vereinfachende Art und Weise kurzgeschlossen, sind es wir selbst, die als fühlende Personen unausdifferenzierter, konturloser, ärmer werden, die an Sinn- und Weltlosigkeit leiden.

Ist es Zufall, daß der Weg avangardistischer Kunst der von zunehmender Abstraktion und Materialblöße ist? Die frühen anti-illusionistischen, anti-repräsentativen Tendenzen; die Versuche, sich von einschränkenden perspektivischen wie harmonischen Gesetzmäßigkeiten zu befreien, beabsichtigen zunächst durchaus eine Intensivierung von Erfahrung. Erst der Schock der beiden Weltkriege, des Holocausts, die krude Offenbarung, daß alle edle, humanistische Gesinnung, daß alle gutbürgerliche Bildung eine solche Unermeßlichkeit von Gewalt nicht zu verhindern weiß, stellt nun diese ästhetischen Mittel dezidiert in den Dienst emotional persönlicher Enthaltbarkeit. Angesichts solcher Schuld, solchen Versagens, einer solchen Beschämung ist die Zeit der großen Gefühle vorbei, herrscht Sprachlosigkeit. Es sind nicht nur die völkischen Massenhysterien, die Zweifel an der education sentimentale nach sich ziehen, sondern auch jenes Verschwimmen zwischen nationalsozialistischem Gedankengut und Theorie oder Kunst von höchstem Niveau.

Man duckt sich; verhält sich gegenüber sich selbst abtinent und produziert Werke, bei denen Form und Inhalt sich kaum berühren, sich im besten Falle nacheinander sehnen, ja auseinanderzufallen scheinen. Die Tradition hingegen baut Spannungsverläufe auf, indem bildnerische wie mu-

sikalische Gesetze ihr Material so stark bestimmen, dieses sich so stark unterordnet, daß beide gemeinsam leicht beweglich sind. Ihr hoher Grad von Vermittlung läßt Gestalten entstehen, die durch Dynamiken, durch einen zu- oder abnehmenden Tonus, durch Erregung und Beruhigung, durch Gravitation und Auferstehung gekennzeichnet sind. In dieses Kontinuum dicht diffuser Verwobenheit von konkreten Tönen, Farben, Stoffen und ihrer strukturellen Semantiken können wir als Fühlende einschwingen, es empathisch nachempfinden, unsere Stimmungen und Empfindungen hineinprojizieren. Mit einem solchen Opus kommen wir leicht ins Gespräch; fühlen uns gespiegelt, verstanden; lassen uns von ihm etwas sagen, raten; lernen Neues über uns.

Schwieriger wird es für uns, wenn im Werk selbst wenig oder nichts entfaltet ist, was unserem Balancieren zwischen erlebter Körperlichkeit und begleitenden, interpretierenden Satzgefügen entgegenkommt. Wir stehen da, spitzen die Ohren, reißen die Augen auf, suchen tastend – sind ein wenig verloren, einsam. Durch die geringe Nähe von Bearbeitetem und kompositorischem oder darstellerischem Tun in der Moderne/Postpostmoderne bleibt beides disparat, nebeneinanderher, unverbunden. Diese, aus distanzierter Formalismus, beabsichtigter Abstraktion und einem Mehr an Eigenständigkeit von belassenen Klängen, Geräuschen, Fetten und Filzen resultierende Beziehungslosigkeit verunmöglicht Crescendo- und Decrescendo-, Accelerando- und Ralento-Bewegungen, die unserer psychosomatischen Lebendigkeit entsprechen. Diese Unverhältnishaftigkeit gipfelt in der Nivellierung der Differenz überhaupt: Beim Fluß computergenerierter sounds ist die absolute Macht des Produzierens mit der des einst Vorgefundenen und nun ebenfalls Produzierten identisch. Unsere emotionale Vereinsamung scheint im Verlauf der bezeichnenderweise meist nach ihren technischen Prinzipien benannten, kunsthistorischen Stilrichtungen – pointilistisch, kubistisch, 12-ton, seriell, minimalistisch, bruitistisch, fluxus – zuzunehmen.

Doch die gesellschaftliche Situation hat sich verändert. Der historische Anlaß eines ethisch indizierten Schweigens, einer Buße durch Einbuße, eines bewußten Verzichts auf eine bestimmte, kontaminierte Region unseres Personseins ist vergangen. Und es sieht so aus, als würde das über ihre Zeitadäquatheit hinaus betriebene Festhalten am sogenannten Fortschritt der ästhetischen Produktionsmittel, lediglich dazu führen, daß Kunst über den feinen Unterschied des Spießers und Nicht-Spießers hinaus ihr Publikum verliert, bzw. zum Assesoir narzißtischer Aufwertung verkommt. Die Werke lassen uns ebenso isoliert, wie eine Sozietät, in der selbst Therapie, Kommunikationsschulung, Personal Coaching zu einer Einübung in bessere Funktionalität gerät. Sie fügen sich nahtlos, ohne zu stören in das coole Design unseres Alltags. Gegen die selbst hergestellte Irrelevanz wehrt sich Ästhetik, indem sie versucht, den Zuhörer, Betrachter, den Tastenden interaktiv einzubeziehen. Doch die dabei oft in Anspruch genommene Ebene abgespaltenen Wahrnehmens reicht kaum aus, diesen Mangel zu beheben. Allein die Korrektur des auch unbewußt agierenden Dogmas, daß der Rückschritt hinter ein bestimmtes Niveau künstlerischer Verfahren mit „nicht-avantgardistisch“, „konservativ“ gleichzusetzen ist, würde zu neuen

Perspektiven, zu anderen Kriterien befreien. Die marxistisch/adornitische Denkfigur von einem Gebrauchswert herstellenden Produktionsmitteln, die bei postrevolutionär proletarischen Besitzverhältnissen einen Mehrwert abwerfen, der das Volksvermögen nährt, ist angesichts systemtheoretischer Reformulierungen der Mittel-Zweck-Relation und einer Wirtschaft, deren Dienstleistungssektor zunehmend den der eigentlichen Produktion überformt, zu einfach. Der qualitative Umschlag, der zu Besserem führt, ist uns weder ökonomisch noch ästhetisch garantiert. Über Menschlichkeit und Unmenschlichkeit entscheiden Zusammenhänge, Vernetzungen, die Konkretionen und Abstraktionen aufeinander abstimmen. Kunst ist der Ort, an dem solcherart Konstellationen und Kommunikationen sowohl in ihrer Scheinhaftigkeit, in ihrem Mißlingen aufgedeckt, offensichtlich werden, an dem aber auch andere, neue erfunden, ausprobiert und eingeübt werden. Gemeint ist hier unser physischer Kontakt zur Erde, zur Luft, zu den Dingen, unsere Zwischenleiblichkeit, unser Sprechen, Schreiben und Klicken im Virtuellen; aber auch in- wie externe Grammatiken von Naturalem und Maschinen. Das ästhetische Gelingen eines Werkes, einer Installation hängt von seiner Sensibilität für bestehende, potentiell mögliche und aufregend verrückte Dia- und Poliloge ab. Aus diesem Anlehnen, Tasten, Untersuchen, Finden und Kreieren heraus entsteht, wer wir sind, wer wir sein könnten und wie wir leben wollen. Nachdem das Subjekt als vernünftiges, willensstarkes zunächst durch die Geschichte und dann auch philosophisch dekonstruiert wird; nachdem es seine Machtposition zugunsten seiner Entgegensetzungen wie der Andere, der Leib, das Unbewußte, das Symbolische, der unendliche Aufschub des Zeichens aufgegeben hat; kokettiert es zwar theoretisch mit seiner Schwäche, schreckt jedoch davor zurück, sie zu vollziehen – sie beschreiben, über sie nachdenken, ja; aber wirklich damit ernst machen, nein. Kunst, die aufhört lediglich abstrakt und roh zu sein, geht mit mehr als nur gutem Vorbild voran: Ihr fällt es aufgrund der sozusagen professionell verpflichtenden Nähe zu Nicht-Mentalem, Stofflich/Somatischem, zu Sinnlichem, leichter empfindend, emotional, persönlich, d.h. verwundbar, verletzlich, angreifbar zu werden. Der Philosoph, die Philosophin hat es schwerer, muß einen weiteren Weg zurücklegen, um wirklich aus dem Versteck, aus dem Hinterhalt des Allgemeinen herauszufinden: ein Laptop, ein Schreibtisch, die Stille lassen ihre vielfältigen Abhängigkeiten und Lebendigkeiten in den Hintergrund treten. Sie redet immer noch ein bißchen wie von der Kanzel, spricht von sich wie für alle, analysiert die Welt. Um Metaphysikkritik einzulösen, muß sie zu dem, was als Wirklichkeit auf sie zukommt, ein tief erlebendes, einlassendes, ästhetisches Verhältnis aufbauen; müßte sie kein schlechtes Gewissen mehr haben, daß sie mit ihrer Afrikareise beginnt, wenn sie über Glasotronik schreiben soll.

Besuchen wir eine Ausstellung, ein Konzert oder gar eine pädagogische Schülerinnen-Aufführung? Offenbar treffen alle drei Veranstaltungstypen zu; für die Art und Weise ihres räumlichen und zeitlichen Ineinandergreifens jedoch den Anspruch eines „Gesamtkunstwerks“ geltend zu machen, hieße diesem bunten, jedoch nicht beliebigen Treiben einen zu hohen Grad von Homogenität, von Konformität zu unterstellen. Wer lädt ein? Der

Komponist Andreas H. H. Suberg, der aber auch graphisch, darstellend, inszenierend arbeitet und der Installations- und Videokünstler Nikolaus Heyduck, ein etwas später hinzugestoßener Weggefährte, der ebenfalls Musik schreibt, hier aber eher Klang-Regie führt; der eine mehr aufs Akustische, der andere hier ein wenig mehr aufs Optische spezialisiert. Zwei Menschen also, deren Beziehung sich nicht auf eine vorgegebene, klar definierte Rollenverteilung reduzieren läßt, sondern eine gewachsene, persönliche ist. Doch was wären diese beiden, ohne diejenigen, die die Werke aufführen? Drei Schlagzeuger, eine Pianistin, ein Trompeter, ein Countertenor. Ist es Zufall, daß der sehr wohl in beiden Registern ausgebildete Sänger Ralph Mangelsdorff, hier das artifizielle Falsett benützt? Auch die anderen Musiker müssen von ihren sicheren Identifikationen Abstand nehmen: All das, was sie sich in jahrelangem, hart diszipliniertem Üben an Virtuosität erarbeitet haben, wird hier nicht gefordert, nicht belohnt. Zwar sind sie als Profis engagiert, doch ihre Körper, ihre Hände, ihre Ohren müssen zunächst wie die eines Anfängers lernen, mit Instrumenten umzugehen, die den ihrigen zwar ähnlich, jedoch aus Glas sind – gekonnte Selbstbeherrschung wird durch ein neu Justieren, ein Orientieren, durch das Gewöhnen an ein völlig anderes Obertonspektrum unterbrochen. Auch sind sich die Mitglieder dieses Ensembles untereinander erst weniger vertraut: Ein- und Ausschwingvorgänge, Klangfarben und ihre Mischfähigkeit müssen erkundet werden, bevor gemeinsam musiziert werden kann. Das Spiel zwischen lebendigen Personen wird durch live Elektronik, durch simultan computergenerierte Sounds erweitert: Leibliche, mechanische und digitale Abläufe müssen koordiniert werden. Ein Reagieren auf Töne, deren Quellen psychophysisch anwesend sind, unterscheidet sich von dem auf Frequenzen, deren Ort zwar einerseits die digitale Maschine, der Lautsprecher ist, die uns jedoch als gesampelte z.B. an das Klirren eines Glas erinnern - ohne daß dieses wirklich vorhanden wäre - oder uns akustisch fiktiv umhüllen. In ein bestimmtes Gebäude, dessen Bausubstanzen, Wandstrukturen, Innenarchitektur und Einrichtung auf eine bestimmte Weise verstärken und dämpfen, ragt ein virtueller Zeit-Raum, der zwar Elemente der Realität aufgreift, diese jedoch eigenen, freieren Gesetzen unterwirft. Auch die das Bühnengeschehen begleitenden Videos schaffen, von diesem abweichende Tempi und Topi: Zoom, Tunnel-effekte, Unendlichkeiten. Selbst das Publikum läßt sich weder eindeutig als interaktiv einbezogenes oder traditionell distanziertes begreifen: Einzelne, Grüppchen laufen durch die Ausstellung, entscheiden selbst darüber, welche gläsernen Fundstücke, welche Vitrineninstallation sie besonders interessant, besonders anziehend finden. Ihre Wege sind verschieden, individuell. Doch dann trifft man sich zu verabredeter Uhrzeit, jeder auf einem Stuhl und wendet den Blick konform dorthin, wo etwas geboten wird. Und die Schülerinnen? Welche Rolle wird ihnen zuteil? Werden sie lediglich ästhetisch erzogen? Oder sind sie selbst Künstlerinnen? Wie anders, wenn nicht durch eine zumindest partielle, vielleicht ein wenig ironische Identifikation mit dem, was gemeinhin als Avangarde verstanden wird, soll man es aushalten, andächtig auf einer Bierflasche zu blasen? Eigentümliche Mischung aus Schulalltag und Musenkuß! Für eine Weile lauscht der den

Workshop gebende, männliche Profi, der jetzt die Funktion des Dirigierens einer Lehrerin überläßt andächtig seinem Mädchen-Glas-Chor.

Was bewirkt dieses in unruhenden Rollen schizophrene schillernde Setting? Was die nicht nur eckigen Räume, die langsam zelebrierten neben den rasenden Zeiten? Was macht es mit uns, wenn nicht immer genau wissen, wer wir sind? Wenn unser Verhalten manchmal unsicher wird? Wenn wir uns auch unroutiniert, erkundend bewegen? Wenn unsere Wahrnehmung ab und zu irritiert ist? Wir stoßen auf ein Glasobjekt, z.B. einen Koffer mit Optikerlinsen. Wir lachen. Warum? Natürlich, das Exponieren von zufällig gefundenen Sperrmüllgegenständen gehört schon fast zum guten Ton der Moderne. Wir werden als dem Innovativen gegenüber aufgeschlossener Bürger bestätigt. Aber gleichzeitig schleicht sich eine kindliche, ein klein wenig konkurrierende Freude ein: Brillengläser! Hätte ich selbst alles, was zum Thema Glas gehört, sammeln sollen, ich hätte Flaschen, Gläser, Schüsseln, sogar Fensterscheiben zusammengetragen, aber ausgerechnet die hilfreich geschliffene Verarbeitung dieses Stoffes auf meiner Nase, die hätte ich vergessen. Nicht so Andreas Suberg und Nikolaus Heyduck.

Dann sehe ich eine Galerie von großen Einweckgläsern; sie stimmt mich wehmütig. Früher, in den Sommerferien, gab es Tage, an denen sie auf jeder möglichen Abstellfläche in der Küche meiner Großmutter standen, noch leere, die Gummis daneben und schon volle, gefüllt mit den Beeren ihres Gartens, hellrot die Erd-, lilarot die Him-, dunkelrot die einen Johannis-, schwarzrot, wenn gemischt mit den anderen Johannis- oder Brombeeren. Der Duft des Marmelade-Einkochens. Eigenartig, daß sich ausgerechnet so etwas Zerbrechliches, so gut zum Konservieren eignet. Mein Glück, wenn es mißlang, undicht war und ich gleich kosten durfte! Glas, das keine Luft eindringen läßt; aber auch Glas, das Wärme akkumuliert, schützt, Gewächshäuser. Klimatisierungen eines Innen gegenüber einem Außen. Ich trete näher und lese den Titel „Eingemachte Klänge“: Aufgeklappte Deckel, ein herausführendes Kabel. Ausgerechnet das, was selbst Luftdichteschwankung ist und konstitutiv vergänglich, soll in dem erhalten werden, was normalerweise zum Schaffen eines Vakuums dient! Das ist fast zum Ärgern, unverschämt, aber auch faszinierend. Ich höre mich durch die verschiedenen Sounds, jeder skizziert ein eigene Welt. Die Schönsten wiederhole ich, ein, zwei, drei, vier Mal. Mein Genießen verwandelt sich immer mehr in Wut: Knopfdruck, Knopfdruck, Knopfdruck, blöde Technik. Eine repetiert gleiches Zum-Leben-Erwecken; das trifft weder für Geräusche und erst recht nicht für „Mutsch“, meine Großmutter zu. Doch nun endlich zum Thema: „Glas“! Hart, zerbrechlich, durchsichtig, Strahlen sammelnd, wärmend; mit einem Hintergrund versehen spiegelnd; ein Inneres von einem Äußerem trennend; eine Substanz, die kalt so langsam fließt, daß wir es nicht wahrnehmen können, die jedoch erhitzt formbar wird. Wir kennen die Geräusche oder können sie uns vorstellen, wenn Scheiben zerbrechen, wenn ein Schwenker, eine Tulpe, ein Bierkrug, wenn eine Vase etwas anderes Festes berührt oder herunterfällt; wir öffnen oder Schließen unsere Fenster; wir bekommen eine Beule, wenn wir durch eine verschlossene Türe laufen wollen; die Angst, daß etwas Fragiles zerbrechen, zerschellen könnte, läßt unseren Körpertonus unmittelbar

ansteigen; wir schrauben Glühbirnen in Lampen; wir bekommen Spritzen, tragen Brillen; wir stoßen miteinander an; „lassen die Gläser klingen“; auch wenn wir mit angefeuchteten Fingern ihren Rand entlangstreichen. Auf einer symbolischen Ebene kann „Glas“ „Verletzlichkeit“, „Empfindlichkeit“, „Vergänglichkeit“, aber auch „Klarheit“, „offene Strukturiertheit“ bis hin zu „brutaler Kontrolle“ bedeuten.

Über solche Konnotationen hinaus meint „Glasotronik“ jedoch keine Programm-Musik; es geht nicht darum, die Eigenschaften dieses Stoffes elektronisch zum Ausdruck zu bringen. Wie dann interagieren Komponist, sein ausgewählter Gegenstandsbereich und der Computer? Die live erzeugten Klänge der eigens gebauten Instrumente; solche, die als „object trouvé acoustique“ dem Alltag entnommen sind und seltener auch solche, die bereits in anderen Stücken verwendet wurden, werden zunächst aufgenommen, gespeichert und untersucht. Dieses Archiv täuscht in seiner scheinbaren Tatsächlichkeit darüber hinweg, daß das, was zwischen einem Menschen, der ein solches erstellt, und seiner tönenden Umgebung passiert, verglichen z.B. mit demjenigen, der Sounds rein digital generiert, recht unterschiedlich ist. Ersterer treibt sich auf Flohmärkten, in Lohrfachgeschäften, Glaswerkstätten und Trödeläden herum, sucht, ist manchmal enttäuscht, findet, probiert aus; letzterer synthetisiert Sinuskurven in beliebiger Vielzahl und Zufälligkeit. Aufgrund der hohen Komplexität kann auch letzterer durch seine eigenen Schöpfungen überrascht werden, reagiert auf sie; dennoch hat er die Macht, jederzeit ihr Design zu verändern oder sie gar zu löschen. Diese Quasi-Andersheit, Pseudo-Fremdheit bleibt selbstinduziert und mental kontrollierbar. Beim sogenannten „sampling“ hingegen sind wir psychophysisch viel stärker auf den realen Raum um uns herum und auf die Dinge in ihm bezogen - unsere Ohren werden zu süchtig fetischistischen Glasklang-Dedektoren: Wir leiden unter dessen Flüchtigkeit; wir ärgern uns mit dem Anbringen von Kontaktmikrofonen herum; wir können wütend die Aufnahme eines häßlichen Schepperns vernichten, wissen jedoch, daß es ohne unsere Anwesenheit immer wieder entstehen kann; wir müssen uns damit abfinden, daß es vielleicht irgendwo in der Welt ein noch geheimnisvolleres, lotusflötenähnliches Klingeln/Klirren/Schwirren gibt, als das, in dessen Obertonspektrum wir gerade verliebt sind, und daß wir diesem vielleicht niemals begegnen werden. Die Sammlung verbirgt unter ihrem wissenschaftlich experimentellen Deckmantel eine höchst persönliche Geschichte aus Engagement, verpaßten Gelegenheiten und Glück; aus Leiden und Lust. Das wunderbar produktive Selbstmißverständnis, daß es hier wesentlich um eine Substanz ginge, wiederholt den Fehler, gegen den es sich abgrenzt: Im Gegensatz zur Äußerlichkeit eines „Klangmaterials“ läßt der „Materialklang“ seine Aura, seine Energie, seine in ihm angelegten Wirkungen gleichsam emanatorisch in kompositorische Strukturen übergehen. Dieser mysteriöse Transfer vom Stofflichen ins Musikalische wird als Prozeß zwischen etwas sehr Konkretem und etwas daraus resultierendem sehr Abstraktem dargestellt. Die gegenüber der Tradition eingeforderte Nähe zwischen beiden, das Aufkündigen der Mittel-zum-Zweck-Relation, wird jedoch fraglos der Objektseite zugeschrieben. Der Komponist, der früher ein

orchestrales Tutti, nur die Blechbläser, nur die Streicher, ganz gezielt die Harfe verwendete, um dieses oder jenes auszudrücken, soll nun lediglich Beobachter, Protokollant sein. Das kritisierte Verhältnis von Entfremdung würde sich so lediglich mit umgekehrter Rollenverteilung wiederholen: Herrschte einst zuviel Subjekt und machte sich die Töne untertan, so würde dieses nun in den Dienst der akustischen Dinge gestellt. Das mag als günstige Arbeitshypothese gelten, beschreibt aber keineswegs das, was sich wirklich vollzieht:

Nicht der Stoff alleine stimmt eine Solo-Arie an, nein! Sondern beide, das Material und die Persönlichkeit des Komponisten singen ein verrücktes Duett! Wir hören die Bewegungen, die aus diesem Kontakt heraus entstehen. Das Glas zeigt Andreas Suberg scheinbar endlose Varianten seines klanglichen Potentials – viel mehr als z.B. Gluck, Mozart oder Strauss -, aber vielleicht nicht alle. Umgekehrt wäre Andreas Suberg ein anderer, wenn es ihn nicht ausgerechnet zu diesem der menschlichen Stimme so ähnlichen Frequenzspektrum hinzöge. Doch auch dieses In-Resonanz-Gehen ist ein spezifisches: durch Metall oder Holz würde anderes Leibliche, anderes Seelische angesprochen werden. Auf bestimmte gläserne Qualitäten wird weltanschaulich/emotional differenziert reagiert: So werden z.B. die akustischen Resultate von Zerstörung grundsätzlich aufgehoben, aufgenommen, gesammelt, produktiv weiterverwendet; die aggressiven Aktionen werden nicht als happening gezeigt. Beide Partner begegnen sich aus ihrer jeweiligen Verborgenheit heraus, deren größtes Rätsel das prinzipieller Beseelung bzw. prinzipieller Substantialität ist. Die Unnachvollziehbarkeit, die Fremdheit des jeweils anderen spürend, gegen sie revoltierend, sie akzeptierend, entwickelt sich ein neugieriges Sich-Treffen, Sich-Berühren, Sich-Beschnuppern, Sich-Aneinander-Reiben, Sich-Durchdringen, Sich-gegenseitig-Anfüllen, ein abwechselndes Sich-Führen und Führen-Lassen.

Dieses paritätische Ballett wird in der elektronischen Bearbeitung fortgesetzt: Sowohl seine undeutlich verwischten Oberflächen wie seine geheimnisvollen Tiefen werden digital augmentiert (time stretching), diminuiert, in Umkehrungen, im Krebs gespielt, geloopt, mit Pitch- und Flangingeffekten und unterschiedlichen Hallräumen versehen.

Immer facettenreicher wird dieser – ja Alice! – dieser Tanz! „Oui, on danse.“ Das erste Paar spaltet, verdoppelt und vervielfältigt sich; es kommen immer mehr Glasdinge und Menschen hinzu: Die Ebene der Komposition gewordenen Samples wird durch die der auf Instrumenten nach einer vorgegebenen Partitur Spielenden gekreuzt, welche jedoch abermals durch Effektprozessoren live elektronisch partiell manipuliert wird. Es entsteht eine Choreographie, in der sich Phasen größter Nähe, weichen Miteinander-Schwingens, gefühlvoller Gemeinsamkeit, mit solchen von Distanz, von unvermitteltem Nebeneinander des Konkreten und des Abstraktem abwechseln. Die Einzelnen des Publikums, die Objekte der Ausstellung sind Teil desselben Prozeßes, der sowohl in seinem musikalischen Kern als auch im variablen Rollenangebot seiner äußeren Inszenierung Zeitspielräume schafft, in denen schräg individuell Emotionales und cool Postpostmodernes Gestalt wird. Andreas Suberg, Nikolaus Heyduck und Glasotro-

nik gelingt das fast Unmögliche: Mit aktuellsten ästhetischen Mitteln werden wir als autonom fühlende Persönlichkeiten aufgefordert, Stellung zu beziehen zum Materiell-Minimalistischen, zum Digital-Reduzierenden. Angesichts dieser Kunst können wir uns nicht spießbürgerlich gefällig auf die Schulter klopfen, weil wir ja doch zu den Progressiven gehören - dazu sind wir selbst als leibseelische Tiefenwesen zu stark involviert. Diese Kunst erlaubt uns jedoch auch keine unreflektiert regressiven, kitschigen Dauer-Identifikationen, keine einlullenden Befriedigungs-Schablonen. Nein, wir selbst treffen als genießende und leidende auf das, was im Moment der gesamtgesellschaftliche Stand ist. Von hier aus werden Werke politisch.

Abendlang übersetzte ich in Kamerun Claudes Liebesgedichte. Er träumte davon, mit ihnen in Europa berühmt zu werden und viel Geld zu verdienen. Ich versuchte verzweifelt, ihm zu vermitteln, daß es für den einfachen Satz „Ich liebe Dich!“, auch wenn er wahr wäre, für romantisch schwülstige Ergüsse, bei uns einfach keinen Markt gäbe, zumindest keinen seriösen. Ich war froh, als ich bei einem Secundhand-Bücherstand eine deutsche Literaturgeschichte mit einem Kapitel „Lyrik des 20.Jahrhunderts“ fand, kaufte sie und wir lasen gemeinsam Nelly Sachs, Günther Eich. Nach dem zweiten Text erklärte Claude lachend: „Je comprends, il faut etre un peu compliqué!“, „Ich verstehe, man muß ein bißchen kompliziert sein!“ In meine gutgelaunte Erleichterung, daß er begriffen hatte, michte sich etwas von Entschuldigung, von Scham. Entwicklungshilfe: Ja, Alice: „Um tanzen zu können, muß man bei uns ein bißchen kompliziert sein!“, „Pour danser, il faut etre un peu compliqué!“