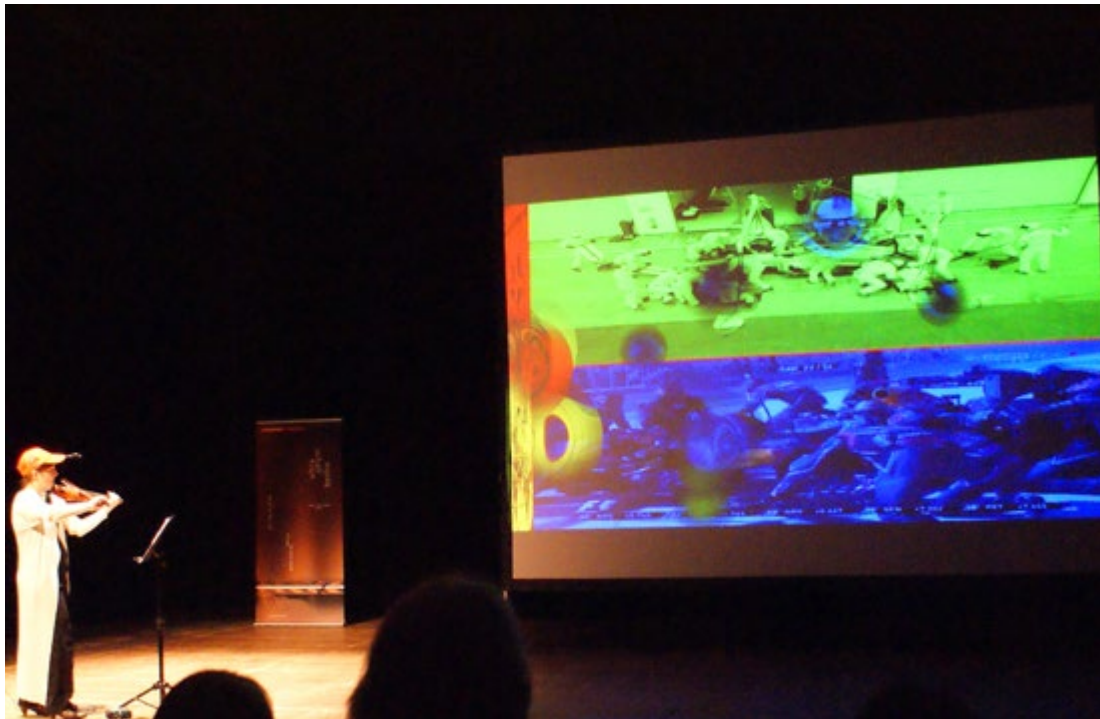


Blog – Identität – Partizipation

Neue Musik von der Urbevölkerung und der Blog-Community

Barbara Lüneburg bei und das Abschlusskonzert mit dem DSO von Ultraschall 2016

Die Extreme unterschiedlicher, zeitgenössischer **Kompositionskunst** trafen am Sonntag mit den letzten beiden Konzerten von Ultraschall 2016 im Abstand von ca. 120 Minuten und einer Entfernung von gut 11 Kilometer quer durch Berlin vom Radialsystem V zum Haus des Rundfunks effektiv aufeinander. Barbara Lüneburgs hybrides Multimedia-Solokonzert im Radialsystem V und das Abschlusskonzert mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin (DSO) im Großen Sendesaal konnten kaum größere Unterschiede in der Kompositions- und Aufführungspraxis von neuer Musik bieten. Zwei völlig unterschiedliche Konzepte prallten nicht zuletzt mit den Aufführungsorten zusammen.



Am einen Ende lässt sich Barbara Lüneburg denken, die mit einem Blog, sozusagen aus der **Community** heraus, hybrid komponiert und die Musik mit Bild-Text-Medien derart kombiniert, dass sie in dem Stück *Formula minus 1* (2014) von Marko Cicilliani das Autorenngeschehen mit der E-Violine und Live-Elektronik im live manipulierten Video steuert. Eine Live-Kamera an ihrer Formel-1-Mütze in Ferrari-Rot liefert kurze Nah-Sequenzen vom Spiel für den unterteilten Videoschirm. Im Unterschied dazu dirigierte Franck Ollu im Großen Saal der Sendeanstalt von 1959 sinfonische Werke von Liz Lim mit zum Teil vorzeitlichen Instrumenten der australischen Ureinwohner, von Robert HP Platz und Peter Ruzicka. Als Uraufführung beendete *FLUCHT. Sechs Passagen* (2014) für Orchester von Peter Ruzicka das Festival für neue Musik.



Die Community des **Blogs** *what if? Your participatory arts community on identity*, aus der sich Barbara Lüneburgs Kompositionen generieren, die dann von ihr als Violinistin aufgeführt werden, ist die aktuell wohl fortschrittlichste Praxis der Musik- und Medienkomposition. Sie komponiert mit dem Blog, um Identitätskonzepte zu befragen. Am Sonntag spielte sie zwei Uraufführungen live, die aus der Community mit Katharina Michelitschs *e m o | t i | o | n a l* und Karen Powers *sonic cradle* 2015 entstanden sind. Auf die Weise wie Barbara Lüneburg mit

dem Blog eine partizipatorische Kompositionspraxis betreibt, werden auch Fragen der Identität geradewegs programmatisch mit Musik, Text, Film in *Slices of Life – The Shirt* (2015) formuliert. Noch kurz vor der Uraufführung postete sie:

I am working on the multimedia show "Slices of Life" that is be part of the artistic outcome of this project. "Slices of Life" is a show for violin, electronics and video, based on the contributions and stories of the what if?-community and my own composition. (['Slices of Life' at Ultraschall Festival](#), January 24, 2016)[1]



Screenshot aus *Slices of Life - The Shirt* (Torsten Flüh)

Das kurze Stück *The Shirt* aus *Slices of Life* kombiniert die Videostills einer geheimnisvollen, handgestützten Zeichensprache von Katharina Michelitsch mit der Geschichte von einem **Hemd**. Auf einer Party treffen sich eine Frau und ein Mann, die im Off ins Gespräch geraten. Das Gespräch wird mit der Violine akzentuiert. Der Freund leiht der Ich-Erzählerin – „Could I borrow your shirt?“ – ein Hemd aus, in das sie hineinschlüpft. Der Text wird über die Stills an der Tastatur getippt. Dazu spielt Barbara Lüneburg auf ihrer Violine. Allerdings springt auch das grammatische Geschlecht von einem zum nächsten Satz: „She loans me her clothes.“ Schließlich wird die Verleihungs- und Vertauschungsszene aufgelöst mit der Formulierung:

I don't have any identity myself
By wearing other peoples' clothes
I step into their identity
to discover
what it is like
to be them[2]



Screenshot aus *Slices of Life - The Shirt* (Torsten Flüh)

Musikkomposition, Bloggen und **Gender-Forschung** überschneiden sich in *Slices of Life* von Barbara Lüneburg, die an der University of Music and Performing Arts Graz an einem Forschungsprojekt arbeitet und den Kurs „Identity-Undoing Gender“ im Wintersemester 2015/2016 unterrichtete. Sie kombiniert und komponiert diverse Medien, wie nicht zuletzt das Internet-Medium Blog, um neue Perspektiven und Rollen hinsichtlich persönlicher Identitäten und Geschlechterzugehörigkeit zu untersuchen. Multimedia wird für die Violinistin und Komponistin so zu einem Forschungsfeld der Geschlechter in ihrer der deutschen Sprache eigentümlichen Vieldeutigkeit von Herkunft, Sexualität, Kategorie, Disziplin, Ordnung etc. Im Blogbeitrag [02 Undoing Gender](#) vom 21. November 2015 und den spezifischen

Verlinkungspraktiken des Mediums werden die Videostills von Katharina Michelitsch transdisziplinär mit dem Komponieren verknüpft.



Karen Powers *sonic cradle* spielt mit dem Titel ebenfalls auf eine vielschichtige **Kombinatorik** an. Denn *cradle* kann im englischen sowohl Wiege wie Basisstation heißen. Eine „sonic cradle“ wäre demnach eine akustische Wiege oder Basisstation. Tatsächlich basiert die Komposition mit Fotoprojektionen auf [Field recordings in der Arktis](#), die die Komponistin dort 2013 bei einem Besuch einer Basisstation aufgenommen hat. Zunächst einmal geht es dabei auch darum das Unerhörte der Arktis über und unter dem Eis hörbar zu machen. Violine und Live-Elektronik werden mit den akustischen Feldstudien kombiniert und dynamisiert. Für die Uraufführung ihrer Arbeit im Radialsystem V hat sie formuliert.

Die Materialien und die Struktur des Werks fokussieren auf das riesige akustische Spektrum von Eis bzw. Wasser und seine immerwährend sich ändernden Formen, Konturen und Schichten. (Handzettel zur Uraufführung)



Als Komponistin verfolgt Karen Power eine starke **Kontextualisierung**, die sich von einem akademischen Musikwissen unterscheidet. Denn es ist insbesondere die schwer zu bestimmende Aura, die die Stipendiatin des Berliner Künstlerprogramms des DAAD für ihre „aurale Partitur“ aus den Field recordings herausarbeitet. Aura bezieht sich dabei auf die unwiederholbaren akustischen Ereignisse im ewigen Eis. Die Interpretin wird somit aufgefordert, dieser Aura nachzuspüren, was Barbara Lüneburg eindrucksvoll gelang.

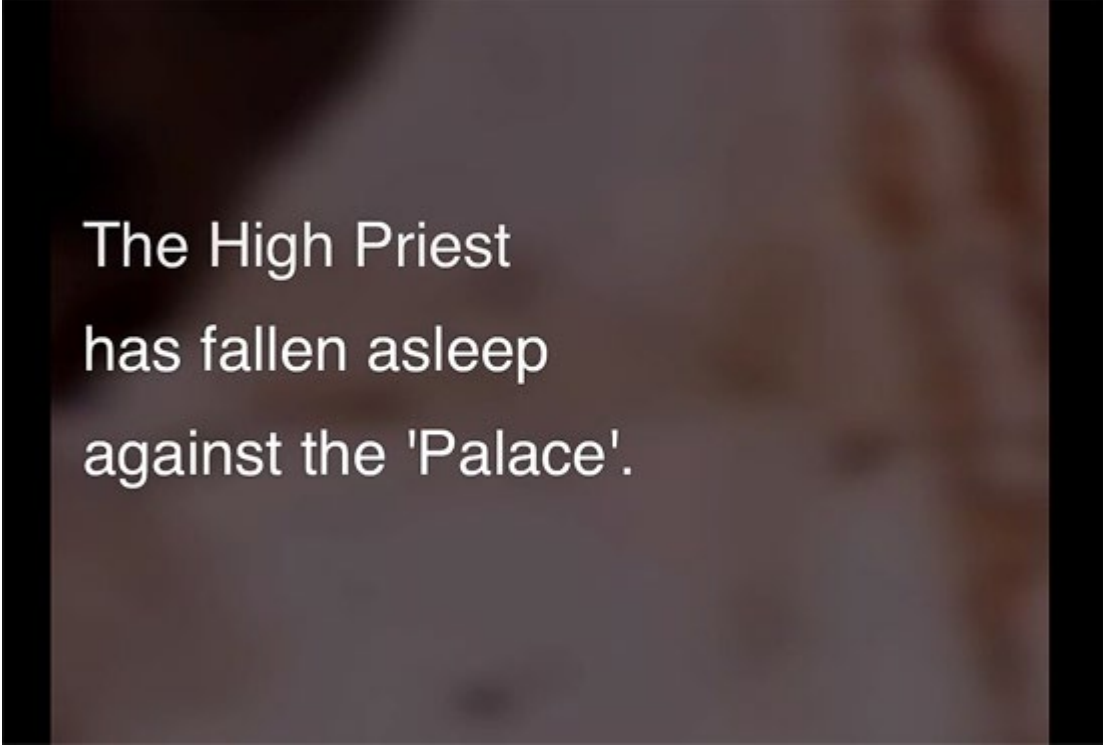
Zur Vorbereitung durch die Interpretin gehören das Studium von Texten, einer reflektierenden Dokumentation der Komponistin, von Fotografien (die dann auch das Publikum sehen wird) und natürlich der auralen Partitur und der Spielanweisungen. Diese Vorbereitung dient dazu, die Szene derart zu bereiten, sodass, wenn der erste Ton erklingt, er bereits mit Kontext geladen ist.



In der Aufführung von *Toque a Eshu y Ochosi* (2013) für singende Violinistin des kubanischen Komponisten Louis Aguirre wurde Barbara Lüneburg mit Stimme und Geigenspiel zum **Medium** eines ebenso animistischen wie ekstatischen Musikstückes. Die Interpretin wurde zum sich körperlich verausgabenden Medium einer Musik, mit der sich Louis Aguirre an afrokubanischen Priesterkulten orientiert. Die Aufführung kippte geradewegs in eine rituelle, tranceartige Handlung und riss dann doch kontrolliert nach 11 Minuten ab. Die bereits in der [vorherigen Besprechung](#) angeschnittene Fragen nach der Interpretation wurde hier in ein Extrem transformiert. Hinsichtlich des Forschungsinteresses an Identitäten lässt sich gut nachvollziehen, dass die Interpretin sich durchaus programmatisch auf verschiedene Interpretationskonzeptualisierungen zwischen Kontextualisierung und Ekstase einlässt. Beides geht indessen nicht ohne technische Brillanz.



Für *Re: Mad Masters* (2010) für Violine, elektrische Violine, textbasiertes Video und Live-Elektronik von Yannis Kyriakides konnte die singende **Violinistin** dann binnen weniger Minuten des Applauses auf äußerst disziplinierte Weise wieder umschalten. Mit dem Stück bezieht sich der Komponist auf den preisgekrönten, heute umstrittenen ethnologischen Farbfilm *Les Maîtres fous* von Jean Rouch aus dem Jahr 1956, der bearbeitet zur wechselnden akustischen Performance von Violine und elektrischer Violine abgespielt wird. [3] Die Erzählung des Schülers von Marcel Mauss kehrt im bearbeiteten Film wieder als Transkription, wobei immer nur Ausschnitte der Bildeinstellung zu sehen sind, so dass der gesprochene Kommentar herausgestellt wird.



The High Priest
has fallen asleep
against the 'Palace'.

Screenshot aus *Re: mad masters* (Torsten Flüh)

Wiederum geht es mit dem Film- und Kompositionsprojekt um die Frage der **Identität**. Hier wird sie im Rahmen der Diskussion um den Post-Kolonialismus als Identitätsfrage vom Komponisten konkret als ein Problem von Bild und Sprache bearbeitet, weil er gezielt mit hybriden Film- und Musikprojekten – [music text film](#) – experimentiert. Denn von Jean Rouch wurde 1955/6 der Film auch als Inszenierung einer anderen Zivilisation und Identität an der Schwelle zu Fragen des Kolonialismus und wechselnder Identitäten durch das Hauka-Ritual genutzt. Das Ritual der Besessenheit wird dabei auf die Violinistin übertragen.

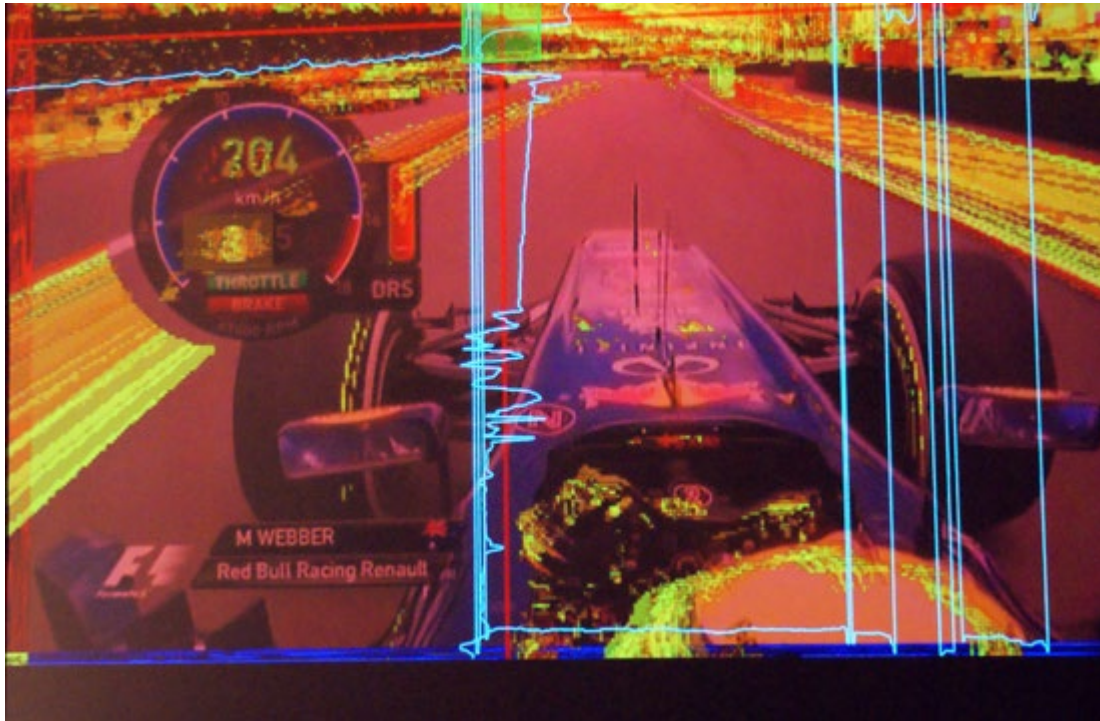
In the piece RE: mad masters, I use only the texts describing what we are supposed to be seeing, text that are originally Rouch's commentary on the film. The violinist takes on different roles, as if she is at times the possessed, the master of ceremonies or even a symbol of the colonial power. ([Yannis Kyriakides: Re: Mad Masters](#))[4]



Marko Cicillianis *Formula minus 1* (2014) lässt sich denn auch genau im Kontext der Identitätsfrage und nicht nur einer wohlfeilen Multimedia-Show kontextualisieren. Die **Formel 1** mit ihren ausschließlich männlichen Exponenten kann man u. a. einen großen Identitätszirkus des Mannes nennen. Die Protagonisten der Formel 1 prägen ein Männerbild, das auch im Alter eines 85-jährigen Bernie Ecclestone Teilhabe am Spielzeug Auto mit jungen Frauen verspricht. Neben dem fiktiven Agenten des MI5, James Bond, ist es der greise-vitale Bernie Ecclestone, dessen männliche Identität als unendliche Geschichte des Autos im Englischen mit dem „She“ fortgeschrieben werden kann. Autos und Frauen haben im Englischen das gleiche Geschlecht (weiblich), mit dem der Mann bis ins hohe Alter in Wettkampf- und Kontrollphantasien schwelgt. In der Formel 1 werden diese Phantasien mit schäumenden Champagnerflaschen saisonweise fieberhaft wiederholt.



Marko Cicilliani und Barbara Lüneburg haben *Formel minus 1* sozusagen unter medialer Verschaltung subversiv und den **Identitätsmythos** dekonstruierend verschaltet. Durch Live-Elektronik werden die Bilder der Formel 1 von der Violinistin gesteuert und überschrieben. Die Frau greift mit dem femininem Instrument Violine in das maskuline Hochgeschwindigkeitsrennen ein. Der ebenfalls maskuline Technikmythos wird durch anders kombinierte technische Medien geschlechtlich ausgehebelt. Die Kleinkamera an der Ferrari-Rennmütze liefert wie die Helmkamera der Rennfahrer im Cockpit plötzlich Bilder von einer anderen schnellen Fahrt. Die Bilder aus dem Cockpit, was im Englischen eben buchstäblich einen Hahnenkampfplatz und Kampfplatz meint, werden vom Spiel der Violinistin durchkreuzt, was ebenso visuell spektakulär wie akustisch überraschend ist.



Einigermaßen kontrastiv war im Vergleich dazu Liza Lims fast schon impressionistisches Orchesterstück *Pearl, Ochre, Hair String* (2009), das unter Anwesenheit der Komponistin aus Australien im Großen Sendesaal zur Aufführung kam. Perle, Ocker, Haarschnur spielen als Titel auf die **Kultur** der Yolngu-Bevölkerung im Norden Australiens an. Denn in der Mythologie dieser Kultur spielt nach den Recherchen der Tochter chinesischer Einwanderer das Schimmern eine entscheidende Rolle. Liza Lim, die an der University of Huddersfield im mittelenglischen Yorkshire Komposition lehrt und das [CeReNeM](#) (Centre of Research in New Music) leitet, interessiert sich vor allem für Interdisziplinarität beim Komponieren. Deshalb ist *Pearl, Ochre, Hair String* als Erforschung des Schimmerns oder Flirrens in der Musik eine quasi programmatische Komposition.

Schillern, als Wirkung eines flackernden Lichts oder einer pulsierenden akustischen Qualität, hat einen absolut zentralen Stellenwert in den australischen Aborigine-Kulturen, als Hinweis auf die Präsenz einer spirituellen Realität. Die ästhetische Qualität des Schillerns (...) wird assoziiert mit der gestalteten Verschiebung von Bedeutungen und einer fühlbaren Verbindung zu Ahnenzeit. (Liza Lim)[5]



Foto: Thomas Ernst

Liza Lim ergänzt den **Orchesterapparat** um einen Klangfrosch und einen mit Haaren umwickelten Bogen für den ersten Cellisten. Das Stück wurde 2010 im Auftrag des Bayrischen Rundfunkorchesters unter Leitung von Lothar Zagrosek im Münchner Herkulesaal uraufgeführt. Dass das Schillern in der Musik an den Impressionismus beispielsweise eines Claude Debussy erinnern mag, ist vielleicht nicht ganz unzulässig. Doch geht es der Komponistin eher um einen ethnologisch forschenden und nicht illustrierenden Ansatz. Das Schillern ist nicht zuletzt eine Möglichkeit, die europäische Tonalität um akustische Szenarien anderer Ästhetiken zu erweitern. Deshalb experimentiert sie ebenso mit der Sufi-Mystik.

Lim connects her compositional practice to areas such as Australian Indigenous aesthetics ('shimmer') and non-western epistemologies of time and space; the way external representations (eg: knots) amplify and extend cognition; ecologies of collaboration and distributed creativities. ([Professor Liza Lim](#), University of Huddersfield)



Foto: Thomas Ernst

Robert HP Platz und Peter Ruzicka, die durchaus einer anderen **Generation** der neuen Musik angehören und eher in einem europäischen Bezugsrahmen der Komposition verbleiben, wurden mit *Blau, See* und *FLUCHT, Sechs Passagen* aufgeführt. Dabei beziehen sich die *Sechs Passagen* in mehrfacher Weise auf Walter Benjamin. Denn Peter Ruzicka arbeitet an einer Oper zu Walter Benjamin, weil er sich mit den Wunden der deutschen Geschichte auseinandersetzt, wie er im Gespräch mit Andreas Göbel anmerkte. Insofern knüpft Ruzicka mit den *Sechs Passagen* an das fragmentarisch gebliebene Passagen-Werk von Walter Benjamin an. Die sechs, kurzen Passagen von *Flucht* bleiben denn auch eher fragmentarisch, als dass sie eine Erzählung von der Flucht Walter Benjamins über die Pyrenäen vor den Nationalsozialisten böten.



Foto: Thomas Ernst

Das dem Musiktheater-Projekt zu Walter Benjamin mit didaktischer Geste vorangestellte **Orchesterwerk**, das „den spezifischen „Ton“ (...), der für die spätere Opernpartitur bestimmend sein wird“ beschreiben soll, wird von Peter Ruzicka in den Kontext seiner Opern *CELAN* (1998/99) und *HÖLDERLIN* (2006/07) gestellt. Der „spezifische „Ton““ soll für ihn durchaus einen Zeichencharakter annehmen, der für die Oper bindend werden soll. Deziert geht es ihm dabei um eine „hermetisch-mystische() Tiefe“, die quasi in einem Darstellungsverhältnis zu den Texten Walter Benjamins stehen soll.[6] Peter Ruzicka hat sich im Interview mit Markus Schwering im Kölner Stadtanzeiger am 8. September 2010 pointiert gegen „die noch immer herrschende Postmoderne mit ihrer überkommenen Beliebigkeit von Zeichen und Chiffren“ ausgesprochen, um eine „zweite Moderne“ zu fordern.[7] Doch die vermeintliche Beliebigkeit hat nicht zuletzt mit der Frage nach einer repräsentationistischen Identität zu tun, die in der Moderne verpflichtend geworden war und dann wohl auch in der sogenannten „zweiten Moderne“ gelten soll?



Foto: Thomas Ernst

FLUCHT Sechs Passagen für großes Orchester wird vom Komponisten einerseits sehr konkret mit „den Wunden der deutschen Geschichte“ und einer „hermetisch-mystischen Tiefe“ kontextualisiert, andererseits stellt sich bei den sechs, kurzen **Passagen** in fünfzehn Minuten, die nur undeutlich voneinander unterschieden werden, eine große Schwierigkeit des repräsentationistischen Hörens ein. Der Begriff der Passage in seiner gerade bei Walter Benjamin schillernden Vieldeutigkeit wird nicht einmal andeutungsweise hörbar. Das Passagenprojekt wird quasi als Folge und in Folge des Buches *EINBAHNSTRASSE* (1928) projiziert.^[8] Ist es doch Walter Benjamin, der die Krise der Moderne nicht zuletzt als eine der Zeichen und Bilder ausarbeitet. Wenn es eine generalisierbare Beliebigkeit einer „noch immer herrschenden Postmoderne“ geben sollte, wogegen sich Ruzicka mit einer „hermetisch-mystischen Tiefe“ abgrenzen möchte, dann müsste mit *FLUCHT* auch diese signifikant hörbar werden, was für den Berichterstatter selbst durch das versierte Deutsche Symphonie-Orchester unter Leitung von Franck Ollu nicht eintrat.



Wo **Tiefe und Mystik** versprochen werden in der neuen Musik, ist auch ein Nachfragen und Nachhören angebracht. Womöglich eben doch nicht ganz zufälliger Weise war bei der Klangrede des Hamburger Musikers, Komponisten und mit *Der vollkommene Capellmeister* ersten konzeptuellen Musikwissenschaftlers Johann Mattheson im 18. Jahrhundert an der Schwelle zur Moderne eingehakt worden, um die Zeichenhaftigkeit und auf Verständnis Berechenbarkeit der Musik durch normierende Ordnung zu befragen. Für Tiefe und Mystik gibt es gerade in der Abkehr vom Generalbass bei Mattheson nur durch eine neuartige Systematisierung der Töne und Klänge mit der Mathematik.[9] Die moderne Wissenschaft von der Musik schafft zu allererst jene Ordnung der zeichenhaften Töne, die Peter Ruzicka mit einer „zweiten Moderne“ u.a. mit seinem Walter Benjamin-Musiktheater-Projekt einzulösen verspricht. — In der Vorrede und Annoncierung seines Buches reimt Johann Mattheson:

Du hast die Alten längst an Einsicht übertroffen;
Was läßt Dein neues Werck uns nicht für Nutzen hoffen?
Gewiß, da Dein Verdienst rein und vollkommen ist,
Den eitlen Wahn verwirft, und alles wohl vermißt:
Wird auch Dein neues Buch, durch manche kluge Lehren
Der Tonkunst Trefflichkeit vollkommen wohl erklären.ii[10]

Torsten Flüh

Sendetermine:

Barbara

Deutschlandradio Kultur

Neue

10. März 2016, 0:05 Uhr

kulturradio vom rbb

Musik der Gegenwart

27. April 2016, 21:04 Uhr

Lüneburg

Musik

Abschlusskonzert von Ultraschall 2015

Kulturradio vom rbb

Konzert am Samstagabend (DSO II)

Samstag, 6. Februar 2016 - 20:04 Uhr.

Gib die erste Bewertung ab

- Currently .0/5 Stars.
- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Tags : [Barbara Lüneburg](#) . [Deutsches Symphonie-Orchester Berlin](#) . [Ultraschall 2016](#) . [Blog](#) . [Identität](#) . [Partizipation](#) . [Community](#) . [Radialsystem V](#) . [Großen Sendesaal](#) . [Haus des Rundfunks](#) . [Kompositionskunst](#) . [Slices of Life](#) . [Katharina Michelitsch](#) . [Gender-Forschung](#) . [gender studies](#) . [Kombinatorik](#) . [Kontextualisierung](#) . [Karen Power](#) . [sonic cradle](#) . [Arktis](#) . [Aura](#) . [Louis Aguirre](#) . [Medium](#) . [Re: Mad Masters](#) . [Yannis Kyriakides](#) . [Les Maîtres fous](#) . [Jean Rouch](#) . [Marcel Mauss](#) . [Video](#) . [Violine](#) . [Text](#) . [Film](#) . [Formel 1](#) . [Auto](#) . [Marko Cicilliani](#) . [Bernie Ecclestone](#) . [Frau](#) . [Identitätsmythos](#) . [Cockpit](#) . [Liza Lin](#) . [Pearl Ochre Hair String](#) . [Australien](#) . [Yolngu](#) . [Schillern](#) . [Orchesterapparat](#) . [Robert HP Platz](#) . [Peter Ruzicka](#) . [Sendeanstalt](#) . [Franck Ollu](#) . [Walter Benjamin](#) . [Johann Mattheson](#)

i[1] Barbara Lüneburg: 'Slices of Life' at Ultraschall Festival. Making of, You, Us and The Project. In: Barbara Lüneburg: what if? Your participatory arts community on identity. January 24, 2016. <http://what-iblog.net/2016/01/24/slices-of-life-at-ultraschall-festival/>

i[2] Ebd.

i[3] Jean Rouch: Les Maîtres fous. Frankreich 1956. ([YouTube](#))

i[4] Yannis Kyriakides: Re: Mad Masters. (2010) In: Yannis Kyriakides: <http://www.kyriakides.com/>

i[5] Liza Lim zitiert nach: [Eckhard Weber: Liza Lim: Pearl, Ochre, Hair String](#). In: Deutschlandradio Kultur (Hg.): Ultraschall Berlin. Festival für neue Musik. Berlin, 2016, S. 113.

i[6] Peter Ruzicka: FLUCHT. Sechs Passagen für großes Orchester. In: Peter Ruzicka: Aktuell 2015/2016. <http://www.peter-ruzicka.de/de/>

i[7] Interview Peter Ruzicka: „Notwendig ist eine zweite Moderne“. In: [Kölner Stadtanzeiger 08.09.2010](#).

i[8] Siehe: Torsten Flüh: Zeitung und Blog als „Literarisierung der Lebensverhältnisse“. Zu Walter Benjamins Buch EINBAHNSTRASSE und dem Nachtrag Die Zeitung. In: ders.: [NIGHT OUT @ BERLIN 7. Januar 2015 19:22](#).

ii[9] Siehe: Von der musikalischen Mathematik. S. 16-22. In: Johann Mattheson: Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Christian Herold, 1739. (als [PDF bei Wikisource](#))

ii[10] Ebd. S. 30.