

Verlassen der Komfortzone

Berliner Diskussion über zeitgenössische Musik und politische Aktion

von Fabian Czolbe

Die Grundsatzfrage, ob Musik politisch sei, stellt sich heute nicht mehr. Vielmehr ist danach zu fragen, in welchem Maße und auf welche Art und Weise. Die gesellschaftspolitische Reichweite oder Schlagkraft der Musik hat sich im konkreten Kontext der Regierungsformen zwischen Absolutismus und repräsentativer Demokratie je neu konstituiert. Nimmt man zunächst die Avantgarde und Neue Musik des zwanzigsten Jahrhunderts in den Blick und richtet den Fokus anschließend noch etwas enger auf die aktuelle zeitgenössische Musik, dann ist die Frage nach der Verknüpfung von musikalischen Formaten und politischen Handlungsräumen aufs Neue zu stellen. Angesichts einer weltweit vernetzten Musikszene und geo-/staatspolitisch spannungsreichen Zeiten gibt es zunehmend Künstler, die mittels ihrer ästhetischen Ansätze Stellung zum aktuellen Geschehen beziehen. Dabei ist es interessant, zu beobachten, wie breit der Horizont politischer Anteilnahme unter dem Dach „zeitgenössische Musik“ sein kann. Mit Blick auf die aktuellen gesellschaftlichen und politischen Brennpunkte – Flüchtlingsströme, autokratische Tendenzen, Angriffe auf die Meinungsfreiheit und Demokratie, soziale Ungleichheit – um nur einige zu nennen –, zeigt sich die Szene interessiert, informiert und engagiert. Komponisten und Musiker ergreifen zunehmend im Sinn von Stéphan Hessel¹ das Wort, ob es aber beim „Empört Euch!“ bleibt oder zu politischem Aktivismus führt, ist zu klären.

Eine jüngst vom Berliner Künstlerprogramm des DAAD initiierte Gesprächsrunde² gab Einblick in kompositorische Ansätze und künstlerisch öffentlichkeitswirksame Aktionen, die erahnen ließen, auf welchen Ebenen heute von politischem Aktivismus beziehungsweise Engagement in der zeitgenössischen Musik gesprochen werden kann. Unter den Künstlern auf dem Podium waren die Performerin und Produzentin Antye Greie-Rapatti, der Aktivist Turgay Ulu, der Komponist und Aktivist Pavlos Antoniadis, der Komponist Turgut Erçetin und der Musikwissenschaftler und Komponist Andrew R. Noble. Die beiden Letztgenannten gaben nicht nur den Anstoß zu dieser Runde, sondern prägten die Diskussion auch maßgeblich. Andrew R. Noble, der in den letzten Jahren verstärkt politisch auftrat, und Turgut Erçetin, derzeit Stipendiat des Berliner Künstlerprogramms und türkischer Komponist auf der Suche nach ästhetischen

Ausdrucksformen für seine politischen Positionen, sahen sich vor die Frage nach den Möglichkeiten gestellt, zeitgenössische Musik und ihre Szene mit den Handlungsräumen eines „radikaleren“, vor allem politischen Aktivismus zu verknüpfen. So richtete sich die Aufmerksamkeit zunächst auf die Gemeinsamkeiten von zeitgenössischer Musik/Musikszene und politischem Handeln, um daran anknüpfend zu überlegen, welche Ansätze unter Umständen formuliert werden können, um eine aktive Haltung zu forcieren. Im Lauf der Diskussion drängten sich dazu immer wieder Fragen nach der Differenzierung zwischen politischer Musik, Konzertaktivismus, politischer Musik im Konzertsaal und Aktionen vor Ort auf. In ähnlichem Maß trat aber auch die Suche nach Möglichkeiten hervor, die zeitgenössische Musik und Musikszene, im wahrsten Sinne des Worts, auf „die Straße“ zu bringen und Konzepte von „politischem Handeln“ und „politischer Aktion“ zu entwickeln. Die eingeladenen Künstler markierten einen Horizont, vor dem sich die Diskussion und das noch in Bewegung befindliche Denken um das Politische in der zeitgenössischen Musik nur fragmentarisch andeutete. Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, die Diskussion in fünf Denkräumen zu verorten.

Etablierte Distributionswege

Aktivisten, auch in der Musik, müssen nicht zwangsläufig ihre Aktionen oder Projekte vollkommen losgelöst von wertschöpfenden Mechanismen realisieren. Es gibt durchaus eine Vielzahl von Ansätzen, die bestehende Markt- und Gesellschaftsstrukturen nutzen, um für das Vorhaben finanzielle Eigenständigkeit zu generieren. Neben Crowdfunding-Initiativen sind dies etwa international angelegte Arbeiten zwischen experimenteller Musik, Sound Art, Fieldrecordings und elektronischer Tanzmusik, die sich durch den Verkauf der Musik und Kleinstspenden finanzieren. Antye Greie-Rapatti, Vokalistin, Performerin, Klangkünstlerin und Produzentin, beschrieb aus diesem Kontext einige spannende Kombinationen aus Techno oder kommerzieller Clubmusik sowie experimentellen, collagehaften Ansätzen mit einem hohen Anteil an Klang- oder Soundelementen. Mit dem Erlös von Platten oder digitalen Alben, die weltweit gekauft werden, können beispielsweise Aktivisten, NGOs oder Hilfsorganisationen unterstützt werden.³

¹ Stéphan Hessel, *Empört Euch!*, Berlin: Ullstein, 2011.

² Diese Podiumsdiskussion, der Statements der Teilnehmer vorausgingen, fand am 9. Juni 2016 in Berlin unter dem Titel „Wenn sich Knoten zusammenziehen: Über das Band zwischen zeitgenössischer Musik und politischer Aktion“ statt.

³ Ein Beispiel wäre die Zusammenstellung von Tracks zu dem Album „Music, Awareness & Solidarity w/ Rojava revolution“ durch female:pressure (www.femalepressure.net), dessen

Um politisch wahrgenommen zu werden und eine breite Öffentlichkeit zu erreichen, bedienen sich Künstler und Aktivisten nicht nur kommerzieller Strukturen, sondern auch etablierter Distributionswege und Aufführungskontexte. Kooperationen wie etwa zwischen Flüchtlings-Aktivisten und Berliner Bühnen – etwa dem Gorki-Theater – schaffen Vermittlungswege zwischen Institutionen und freien Aufführungsorten. Turgay Ulu, Journalist, Schriftsteller und Aktivist, sieht in dieser Zusammenarbeit vor allem eine Möglichkeit, um Menschen in Diskussionen zu verwickeln und direkte Kontakte zu den Betroffenen herzustellen. Er verweist zum Beispiel auf Musik- und Kunstprojekte von und mit Flüchtlingen, die die aktuellen Flüchtlingsprobleme thematisieren. In Bezug auf die Berliner Refugee-Proteste⁴ machte er deutlich, dass sich hier politisch alternative Praxis und Theorie von innen heraus entfalten können.

Dabei scheint vor allem wichtig, dass Musiker und Künstler aus einer konkreten Situation heraus aktiviert werden, dafür von außerhalb materielle und ideelle Unterstützung bekommen und dass ihre Arbeiten nicht nur auf der Straße oder in den „Camps“ Gehör finden, sondern auch in etablierte Kulturinstitutionen getragen werden.

Teilhabe als Sensibilisierung

Richtet man den Blick auf künstlerische Arbeiten im öffentlichen Raum und eine direkte Publikumsbeteiligung, wird deutlich, welche politische Kraft bereits über das aktive Hören entfaltet werden kann. Antye Greie-Rapatti macht und kuratiert Klangkunst unter anderem auf Hailuoto, einer finnischen Insel im Bottnischen Meerbusen. Sie und andere Mitstreiter wehren sich damit vor Ort gegen den Bau eines Atomkraftwerks in nahezu unberührter Natur. Aktivisten, Klangkünstler und Fukushima-Opfer thematisierten und diskutierten dort in Workshops, Konzerten und Gesprächsrunden das Verhältnis von Atomenergie und Umwelt. Mit „Case Pyhäjoki“ [finnischer Orts- und Flussname] initiierte die Künstlerin ein sensibles Bewusstsein für die Natur und eine kritische, aktive Gemeinschaft. Klangkunst, insbesondere die Arbeit mit Fieldrecordings im Rahmen von Workshops oder In-situ-Kompositionen, kann für sie dabei zu einem starken Instrument werden, um mit der Umwelt und den Mitmenschen in Kontakt zu treten. Aktives Hinhören und kreativer Umgang mit dem Material führen fast immer zu einem wacheren Bewusstsein für die Umgebung und können Ausdruck politischer Positionierung werden.

Einnahmen an ein „Frauendorf“ im syrischen Rojava gehen. Das „save village“ steht insbesondere Frauen offen, die im Krieg entführt, misshandelt oder aus der Sexsklaverei befreit wurden.

4 www.oplatz.net oder das Movement-Magazin, eine Zeitschrift, die vernetzen und Stimme der protestierenden Geflüchteten in die Öffentlichkeit tragen soll. (www.cargocollective.com/Movementmagazine/)

Einen anderen Weg gehen Komponisten, die den Hörer als aktiven Teilnehmer in Arbeiten oder Aktionen im öffentlichen Raum integrieren. Um politische Handlungen zu initiieren, bringen sie musikalisch-klangliche Aktionen „auf die Straße“ und beziehen die Menschen vor Ort durch deren eigene Stimme oder den eigenen Körper als Instrument mit ein. Solche Aktionen schaffen rasch Beziehungen zwischen den Menschen und setzen soziale Kräfte frei. Für den Musiker oder Komponisten ist schließlich jede Aufführung oder Aktion immer auch ein In-der-Welt-sein, ein Eingreifen in die Welt. Man verlässt seine persönliche, private Wohlfühlzone und interagiert im öffentlichen, sozialen Raum – eine künstlerisch-politische Handlung, die für jeden zählt, egal ob Architekt, Künstler oder Musiker.

Die aktive Teilhabe als Zugriff des Künstlers auf die Welt kann auch über künstlerische Impulse hinausgehen. Pavlos Antoniadis, Komponist und Aktivist, problematisierte etwa die Diskrepanz zwischen künstlerischer Persönlichkeit und politischem Zeitgeschehen im historischen und gegenwärtigen Kontext. Gerade die Interpretation der Musik von Iannis Xenakis eröffnet dem Musiker mit Hintergrundwissen etwa über dessen Erlebnisse im griechischen Widerstand und Bürgerkrieg der Vierzigerjahre nur einen beschränkten Zugriff auf die politische Kraft der Werke. Dies kann sich radikal ändern, wenn der Interpret selbst Teil einer ähnlichen Situation wird. Pavlos Antoniadis beteiligte sich zum Beispiel vor fünf Jahren an der Athener Bewegung gegen den Sparkurs der griechischen Regierung, zu der es aufgrund der Finanzkrise 2008 und der griechischen Staatsverschuldung gekommen war. Durch diese „existentielle Erfahrung“ ist er Xenakis' Persönlichkeit und Denken sehr viel nähergekommen, als wenn er die Musik lediglich gespielt und von den Ereignissen nur etwas aus den Geschichtsbüchern erfahren hätte. Natürlich stellt sich damit sofort die Frage, inwiefern Selbsterfahrungen dazu beitragen, bestimmte Situationen und Aussagen nachvollziehen zu können. Bestimmt muss nicht jeder Komponist erst als Aktivist tätig gewesen sein, um über konkrete Probleme nachzudenken und einen adäquaten Ausdruck dafür zu finden – unbestreitbar jedoch bleibt, dass eine solche Erfahrung Spuren sowohl im kompositorischen als auch politischen Handeln hinterlässt.

Engagierte Kunstpraxis

In weitaus größerem Maße zeichnet sich politischer Aktivismus in der Musik durch das künstlerische Sichtbarmachen von gesellschaftlichen oder politischen Problemen aus. Gemeint ist damit der kompositorische Zugriff auf relevante Fragen und Konstellationen in der Welt, die durch den Komponisten in den Blick der Öffentlichkeit gerückt werden. Eines der bekanntesten und noch längst nicht erschöpften Problemfelder dürfte das Thema „Gender und Frauen“ markieren. Angefangen bei Plattformen

für weibliche DJs, Produzentinnen oder Künstlerinnen elektronischer Musik/Medien über Studien zum Verhältnis von Frauen in gesellschaftlichen Positionen bis hin zu Kampagnen zur Sichtbarmachung von Frauen in der Gesellschaft reicht der Aktionsraum. Als politisch und gesellschaftlich nachhaltig erweisen sich zunehmend Aktionen und engagiertes Auftreten, die weibliche Perspektiven und Meinungen in den öffentlichen Diskurs tragen. Ging es bisher zunächst vor allem um Frauen in der westlichen Hemisphäre, erweitert sich die Sichtweise derzeit auf die ganze Welt. Antye Greie-Rapatti verwies beispielsweise auf ein weltweites Projekt mit über fünfzig Musikstücken und Videoarbeiten, in denen Aktivistinnen und Kämpferinnen im Nahen Osten zu sehen und hören sind. Politisches Engagement heißt in diesem Zusammenhang für den Künstler, Wegbereiter und Produzent zu sein, um den Stimmen anderer einen Raum zu geben.

Künstlerische Praxis beschränkt sich aber nicht darauf, bestimmte Phänomene oder Aspekte mittels künstlerischer Zugriffe hervorzuheben, sondern bedeutet auch, die eigene Offenheit und Flexibilität zu nutzen, um Kunst und Musik in Aktionen oder politische Bewegungen zu integrieren. Turgay Ulu zum Beispiel lernte erst im Gefängnis, ein Instrument zu spielen. Diese Erfahrung animiert ihn heute, Gruppen protestierender Flüchtlinge durch aktives Musikmachen zusammenzubringen und Musikgruppen aus Flüchtlingen und Aktivist*innen ins Leben zu rufen. Diese Praxis ermöglicht es, „mit den Menschen in Austausch zu kommen und zu zeigen, dass auch hier Kunst und Musik entsteht“. Kunst und Musik nicht nur für und in „Konzertsälen und nicht allein von ‚Eliten‘“, sondern als Möglichkeit, den Menschen und ihren Problemen eine Stimme zu geben und Zusammenhalt zu erzeugen. Es ist ein Weg, um aufzuschreien, sich bemerkbar zu machen und darüber hinaus das Ringen mit Problemen in eine Gemeinschaft einzubetten. Komponisten dürfen diesen Gruppen nicht fern bleiben, sie müssen mit ihrem kreativen Potential und Können nach Wegen suchen, sich vor Ort zu engagieren.

Eine Frage des Formats?

Auch im Hinblick auf das Format und den kompositorisch-künstlerischen Ansatz öffnete die Berliner Diskussion einen breiten Horizont. Anzunehmen wäre zunächst eine Präferenz von Zugriffen, die sich an kommunikativen, narrativen und semantisch orientierten Konzeptionen ausrichten. Doch es überrascht, wie schlagkräftig Arbeiten sein können, die primär die ästhetische, besser ästhetische Ebene von Musik und musikalischer Aktion betonen.

Zunächst sollte man annehmen, dass das Feld zeitgenössischer Musik eher an ästhetisch diskutierbaren Formaten interessiert ist und vom „rein Politischen“ Abstand hält. Allerdings zeigt ein Blick in die zweite Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, dass zwischen Luigi Nono

und Mathias Spahlinger bereits viele Formate entwickelt wurden, die eine politische Haltung zum Ausdruck bringen. Setzt man bei Letzterem an, so fällt eine Aktion ins Auge, die exemplarisch für politisches Handeln angeführt wird. Auch wenn Spahlinger als Komponist mit seinem offenen Brief an den Leiter eines Schweizer Festivals⁵ ein eher traditionelles, musikfernes Medium wählte, verursachte die Aktion doch Unruhe in der Szene. Mit seiner klaren Positionierung lehnte Spahlinger 2012 kategorisch die Förderung eines seiner Werke durch die Ernst von Siemens Musikstiftung ab. Spahlinger machte nicht nur unmissverständlich seine Position deutlich, sondern entfachte, wenigstens kurzzeitig, auch eine lebhaft diskutierte Diskussion über die zunehmende Kunstsubventionierung durch Privatiers und die damit in Frage gestellte „Autonomie der Kunst“.

Zeitgenössische Musik kann über den Klang und dessen Konzeption durchaus institutionelle oder gesellschaftliche Probleme benennen. So führt zum Beispiel Johannes Kreidlers „Fremdarbeit“ im Wechselspiel von Dokumentation des Entstehungsprozesses, Erklingendem und Moderation Arbeitsprozesse der globalisierten Welt vor Augen und hinterlässt zumindest ein hörbares Ergebnis. Stefan Prins dagegen erweitert die musikalische um eine bildliche Ebene und problematisiert in „Generation Kill“ relevante Gesellschaftsaspekte, die Phänomenen einer technologisierten Gesellschaft entspringen.⁶ Grundlage dafür ist jedoch, dass jedes Medium bereits von sich aus so angelegt ist, dass es in unterschiedlichen Arten genutzt und jederzeit neu kontextualisiert werden kann. Dies öffnet unterschiedlichen Formaten die Möglichkeit der „Transplantation von Dingen“ in jeweils neue Kontexte – egal ob Klang, Bild, Text, Sprache oder Bewegung. Letztlich kann auch die Widmung eines Werks oder eines Projekts zum künstlerischen Format werden. Inwiefern solch eine Widmung zu einem Politikum werden kann, zeigte erst kürzlich das Aghet-Konzertprojekt der Dresdner Sinfoniker zum Genozid an den Armeniern vor hundert Jahren. In Deutschland, Armenien und der Türkei kamen dadurch Werke von Komponisten ebendieser Länder zur Aufführung, was zu einer unerwartet großen Resonanz in der Gesellschaft und den Medien führte – insbesondere türkischen Medien.

5 Mathias Spahlinger, „Offener Brief. An Olivier Membrez, Association Usinesonore, Malleray-Bévilard, Schweiz“, in: MusikTexte 132, Köln, Februar 2012, 85–86.

6 Johannes Kreidler überträgt in „Fremdarbeit“ (2009) das Prinzip des Outsourcings von Arbeit aus der Textilindustrie auf den kompositorischen Prozess und stellt damit die Frage nach den Produktions- und Wertschöpfungsmechanismen in unserer Gesellschaft. Stefan Prins dagegen schärft mit seinen Arbeiten (unter anderem „Generation Kill“ von 2012) das Bewusstsein für die Komplexität der technologisierten und medialisierten Welt wie für das differenzierte Ineinandergreifen von Realem und Virtuellem in einer „neuen Realität“.

Die Frage des Formats kann über die mediale Erweiterung hinaus auch auf der Ebene der Instrumentation, der Besetzung oder der beteiligten Musiker zu einem Politikum werden. Treffen zum Beispiel volksmusikalische Elemente im Rahmen eines Kammermusikonzerts auf elektronische Klänge, so stehen sich „westliche Hochkultur“ und „verdrängte Volkstradition“ klanglich gegenüber. Diese beiden Perspektiven miteinander in Beziehung zu bringen, stößt eine Kette von politisierten Assoziationen an. Gleiches kann passieren, wenn im Kontext kanonisierter zeitgenössischer Musik „untypische Instrumente“ oder in anderen Kulturkreisen sozialisierte Musiker die Aufführung prägen. All das sind Aspekte, die auf verschiedenen Ebenen eine Haltung markieren und darüber hinaus auch immer die „Institution Neue Musik“ selbstkritisch hinterfragen, angefangen bei einem eurozentristisch und an der Ästhetik westlicher Kunstmusik ausgerichteten Normenkanon über strenge Ausbildungswege bis hin zu restriktiven und institutionalisierten Fördermechanismen. Bereits in diesem Spannungsgefüge zwischen normierter Institutionalisierung und dem ureigenen „Autonomieanspruch“ entsteht jedoch ein Widerspruch. Auch wenn sich die zeitgenössische Musik als unabhängig sieht, ist sie doch immer mit ihrer Umwelt verbunden und kann daher nicht losgelöst von sozialen Bewegungen oder Strukturen als „freie Kunst“ verstanden werden: Sie hat zwar Autonomie in der Wahl des Sujets und des künstlerischen Formats, aber nicht frei vom gesellschaftlichen Kontext. Damit wird ebenso die Frage nach dem institutionellen Aufführungs- oder Entstehungskontext für das Format relevant, denn Institutionen wie Hochschulen, Veranstaltungsorte oder Förderprogramme wie das Künstlerprogramm des DAAD können zur politischen Positionierung einen Beitrag leisten. Eigenständige Institutionen oder Netzwerke, in denen politisch unabhängig agiert wird, bieten darüber hinaus Zugänge zu alternativen Kommunikationskanälen und zumeist experimentellen Gestaltungsmöglichkeiten.

Die Frage nach dem Format führt zunehmend weg von der ästhetischen oder konzeptionellen Seite der Arbeit, hin zu institutionellen Formungsbedingungen. Künstlerische Grassroot-Bewegungen wären aus dieser Perspektive ein interessanter Ansatz, alternative Institutionskonzepte durch kreative, politische, aktivierende Formate zum Leben zu erwecken. Aus der Gesellschaft heraus könnten Formate entstehen, die sich unabhängig und ohne vermittelnde Instanzen entfalten.

Mit der Loslösung von der Klangebene und Aufführungssituation über die institutionelle Einbettung hin zur Konzeption lassen sich auch „reine Aktionen“ im Kontext zeitgenössischer Musik als politische Haltung verstehen. So ist beispielsweise der künstlerische Aktivismus von Johannes Kreidler mit Blick auf die GEMA-Vergütungspolitik oder die finanzpolitisch begründete Fusion der SWR-Klangkörper 2012 zu verstehen. Indem

der Komponist hier selbst in Aktion trat und den Berliner GEMA-Sitz mit unzähligen Antragsformularen überschwemmte oder das Eröffnungskonzert der Donaueschinger Musiktage durch eine unangekündigt radikale, Instrumente zerstörende Aktion unterbrach, forderte er die jeweils Anwesenden zum Nachdenken auf. Diese teils sicherlich auch fragwürdigen Auftritte haben jedoch einige Ziele erreicht: Probleme klar zu benennen, einen Anstoß zum Dialog zu geben und ein wirkungsvolles Format im Rahmen zeitgenössischer Musikpraxis zu finden.

Wie in den letzten Beispielen deutlich wurde, hängt die Erscheinungsform immer vom aufzugreifenden Problem und Kontext ab. Dabei muss einmal mehr betont werden, dass gerade das Umfeld, sei es institutionell oder gesellschaftspolitisch, das Format nachhaltig prägt. So entfalten Performances oder Aktionen an etablierten Orten wie Studios, Konzertsälen oder Opernhäusern eine ganz andere Schlagkraft als Aufführungen bei einer Straßenblockade oder auf einem öffentlichen Platz. Hier zeichnet sich schließlich eine klare Differenz in der Intentionalität der Aktion beziehungsweise Aufführung ab. Politische Handlung bedeutet zugleich immer auch, dass Kunst und Künstler auf den jeweiligen Raum zugreifen, ihn einfordern und durch die eigene Arbeit oder Vorstellung neu konfigurieren. Nur so entstehen neue Räume wie etwa das Aktivisten-Orchester „Lebenslaute.net“, das für sich das politische Eingreifen und Aktivwerden als konstituierende Prämisse formuliert. Die Frage des Formats führt im Zeitalter von sozialen Medien, digitaler Vernetzung und Kommunikation in letzter Konsequenz auch ins Internet. Es geht dabei nicht nur darum, Technologien und mediale Praxis im Kompositorischen kritisch zu hinterfragen, sondern im Medium selbst zu agieren. Die digitale Vernetzung eröffnet Handlungsräume für die Musik, die mit wenigen Klicks Gemeinschaften entstehen lassen, die die Musik im gleichen Moment weltweit hervorbringen und teilen – vor allem aber Diskussionen in Gang setzen.

Alternative Denkbewegungen

Um politische Aktionen im Kontext zeitgenössischer Musik als solche zu identifizieren, ist sicherlich der durch eine Aktion oder ein Werk angestoßene Diskurs ein zentraler Aspekt. Ohne ein in Bewegung geratenes Denken und einen Austausch zwischen den Menschen ist eine künstlerische Handlung nicht politisch. Zeitgenössische Musik, egal ob instrumental, elektronisch, multimedial, kammermusikalisch, orchestral, professionell oder laienhaft, kann über die künstlerische Praxis Räume für Aktivist*innen, Künstler*innen, Hacker*innen, Politiker*innen, Denker*innen oder engagierte Menschen schaffen, die in ihrer Zusammenarbeit „friedvolle Waffen“ entwickeln. Künstler und Bürger müssen etwas tun und sich mit der Welt beschäftigen, um eingreifen zu können.

Will man sich als Komponist gesellschaftlich relevante Räume erschließen, muss man unweigerlich Ausschau nach kommunikativen Formen mit politischen Qualitäten halten. Turgut Erçetin bringt dahingehend die sich aktuell entwickelnde Selfie-Kultur ins Spiel. Ein Selfie ist zunächst nicht mehr als ein Selbstporträt, das mit einer Kamera geschossen wurde und im Anschluss daran meist in einem sozialen Netzwerk verbreitet wird. Über das aktive Teilen der Bilder oder das Referenzieren durch Hashtags und ähnliches können sich Bilder als Dokumentationen oder Statements in den sozialen Netzwerken blitzschnell verbreiten und gegebenenfalls Reaktionen initiieren. Das Selfie wurde in jüngster Zeit schließlich selbst zum Protestmedium,⁷ da es sich als wirkungsvoller Mittler des „Gesicht-Zeigens“ oder „Sich-Positionierens“ erwies. Als Symptom einer digital vernetzten Welt und Kultur hat es sich bereits vom scheinbar vorüberziehenden Hype zur kulturellen Praxis entwickelt, die über narzisstische Selbstdarstellung hinaus längst zu einem eigenständigen kommunikativen Medium geworden ist.

Für Turgut Erçetin ist das Selfie nicht nur eine digitale Möglichkeit, politische Aktionen zu verbreiten und ein „Gesicht“ im öffentlichen digitalen Raum zu zeigen, sondern ein wichtiges Agens, um in sozialen Medien politische Meinungen zu teilen. Als Komponist heißt das in letzter Konsequenz, aktiv an Protestbewegungen teilzunehmen, im Fall Erçetins etwa an den „Gezi-Protesten“⁸ in der Türkei, und diese in eine breite gesellschaftliche Wahrnehmung zu überführen.

Ähnlich dem Selfie, das einen eigenen sozialen Raum entfaltet, steht einem Komponisten der „Sozialraum zeitgenössische Musik“ zur Verfügung, um als Pufferzone zwischen dem politisierten sozialen Raum und dem Publikum agieren zu können. In der Analogie zwischen Selfie-Kultur und zeitgenössischer Musik sieht Turgut Erçetin einerseits die politische Kraft, soziale Räume zu schaffen, und andererseits die kreativen Potentiale, bildliche und kompositorische Räumlichkeit auf ihre strukturelle Ähnlichkeit zu befragen. Auf beeindruckende Weise macht das Selfie deutlich, unter welchen Bedingungen neue soziale Räume geschaffen werden können, in denen man sich politisch positioniert. Durch das Narrativ des Bilds, die Geste des Zeigens und die räumliche Anordnung wird politisches Handeln sichtbar und werden bestehende Räume rekonfiguriert. Für Erçetin wird dabei

die tiefenräumliche Differenzierung zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu einem grundlegenden Aspekt in der Analogie zwischen Selfie-Kultur und politischem Handeln in der Musik. Orientierung in der Raumtiefe meint hier, das künstlerische Selbst und dessen politische Aussage im Vordergrund zu verorten, während Mittel- und Hintergrund als Kontrastfolie oder deiktische Bestärkung dienen. Wichtig ist, dass dabei die Position des Komponisten zu erkennen bleibt, denn institutionelle oder gesellschaftliche Rahmenbedingungen können unter Umständen die tiefenräumliche Differenz verzerren. Vor dieser Folie lassen sich dann auch politische Aktionen im Rahmen zeitgenössischer Musik beziehungsweise des sozialen Raums der zeitgenössischen Musikszene/Institution befragen. Einflüsse und Teilhabe auf das Netzwerk werden deutlich und lassen Perspektiven oder Diskrepanzen hervortreten.

Aus dieser Perspektive kann das künstlerische Narrativ räumliche Proportionen neu anordnen, um „Pufferzonen“ (so etwa in Schulen, an Aufführungsorten oder in Musikfestivals) zu schaffen. In diesen Pufferzonen muss es möglich sein, politische Werte zum Ausdruck zu bringen, die mit den musikalischen Arbeiten reflektiert werden. In diesem Spannungsfeld zwischen Neuordnung und gesellschaftlich anerkannten Strukturen kann sich anschließend ein Diskurs und verändertes Denken entfalten.

An die Frage nach der tiefenräumlichen Disposition im sozialen Raum schließt sich unweigerlich auch die nach dem kompositorischen Raum an. Wie kann auf kompositorischer Ebene das Verhältnis von Vorder-, Mittel- und Hintergrund austariert werden? Welche Kräfte wirken zwischen den Ebenen und wie konstituieren sich diese? Das bedeutet nicht unbedingt grundlegend neue Aspekte zeitgenössischen Komponierens, jedoch im Kontext der zuvor dargestellten Rekonfiguration sozialer Räume sicherlich einen neuen Blick auf die ästhetischen Potentiale, politische Haltung zu zeigen. Ein Komponist, der auf Traditionen verweist oder baut, ist bereits im kreativen Schaffen politisch. Engagement heißt hier aber, die Bedingungen für dieses Schaffen neu zu formulieren, unabhängig von den Vorstellungen und Anforderungen etablierter Strukturen. Die Arbeit an zeitgenössischer Musik erlaubt dem Komponisten nicht zuletzt, tiefer in das eigene, kritische Denken einzudringen. Im Vergleich zum „Aktionismus der Straße“ bietet das Komponieren einen geschützten Raum für das Finden und Formulieren politischer Positionen.

Musikmachen ist darüber hinaus per se eine politische Handlung. Im musikalischen Alltag müssen sich Künstler entscheiden, ob sie in der Komfortzone etablierter Strukturen bleiben oder sie verlassen. Gut ausgebildete Musiker oder Komponisten, die mit ihrem Wissen und ihrer Arbeit die gesellschaftliche Basis und nicht nur die „Eliten“ erreichen, sind für Turgut Ulu relevant. Dieser Austausch markiert einen der Grundpfeiler des musikalischen

7 Vergleiche Miriam Grohmann, Layla Kamil Abdulsalam und Eva L. Wyss, „Selfie-Proteste zwischen Personalisierung und Anonymisierung“, in: *Forschungsjournal Soziale Bewegungen*, 28. Jahrgang, Heft 3, Berlin: DeGruyter, 2015, 62–72.

8 Unter der Protestbewegung gab es 2013 eine Vielzahl von Aktionen, die den zivilgesellschaftlichen Widerstand gegen das Regierungssystem und die Polizeigewalt in der Türkei zeigten. Insbesondere durch die mediale Vernetzung bekam diese Bewegung einen „transnationalen Charakter“, der zu weltweiter Solidarisierung und Empörung führte.

Aktivismus, auch dann, wenn ein Künstler mit seinem Einsatz für andere Menschen, die in einem System benachteiligt werden oder unter diesem leiden, unter Druck gerät. Letztlich kann aber insbesondere zeitgenössische Musik aus den Konzertsälen ausbrechen und auf die Straße gehen, um eine neue, politische Qualität zu erhalten. Man muss dazu nicht in einem Zelt auf dem Berliner Oranienplatz campen, aber man kann die Musik an den Orten machen, die Position beziehen. Vor Ort stößt man auf brisante Themen oder Perspektiven und gerät unweigerlich mit den Menschen in Kontakt. Komponisten müssen daher immer wieder ihre Komfortzone verlassen und den Blick auf die Probleme in der Welt richten.

Diese Sicht sollte jedoch keinesfalls die Arbeiten derjenigen Künstler herabsetzen, die ihre privilegierten Lebensräume nicht für eine politische Aktion aufs Spiel setzen, denn auch etablierte zeitgenössische Musik ist in der Lage, von sich aus Probleme zu benennen und ihre je eigenen Bedingungen dafür nutzbar zu machen. Es geht dabei vielmehr um die Frage nach der Offenheit der Aktivist:innen, wenn sie Arbeiten und Ansätze aus einer privilegierten Situation heraus ignorieren. Auch wenn die „Neue-Musik-Szene“ zunächst als gesellschaftliches Top-Down-Modell erscheint, lässt sie immer Raum für kritische Bewegungen, denn die Bereitschaft, sich mit aktuellen Problemen im musikalischen Kontext auseinanderzusetzen, dürfte hier noch verhältnismäßig hoch sein – ebenso die Bereitschaft und Offenheit gegenüber „autonomen Zonen“, die durch künstlerischen Willen und kreative Formen geschaffen werden und die das kritische Denken in Bewegung bringen.

Zeitgenössische Musik und politische Aktion

Politische Aktionen im Rahmen zeitgenössischer Musik sind grundsätzlich zunächst als Konfrontation mit der Komplexität sozialer, politischer und gesellschaftlicher Strukturen zu verstehen. Diese künstlerische Auseinandersetzung kann sich, wie die diskutierten Ansätze gezeigt haben, auf unterschiedlichsten Wegen ereignen. Deutlich wird dabei, dass die genannten Ansätze die tendenziell hermetisch geschlossene und sich abgrenzende Neue-Musik-Szene gegenüber marktkompatiblen, populären und medienwirksamen Aspekten öffnen. Dabei machen kompositorische Strategien und die Sensibilisierung für den Klang der Welt einen ästhetischen Zugriff auf die Umwelt möglich. Dem Anfang über das Klangphänomen folgen zumeist Impulse, die eine Reflexion der Eigenwahrnehmung, der Verortung in der Welt oder der gesellschaftspolitischen Strukturen anstoßen. Die künstlerische Praxis entwickelt dahingehend Formate, die sich zwischen rein klanglichen und sprachlich diskursiven Arbeiten aufspannen. Oftmals zeichnen sich Arbeiten beziehungsweise Aktionen auch durch ihre Mehrdimensionalität aus, das heißt, dass bereits mit der auditiven Ebene auch Text-/Sprachebenen oder Bildebenen aktiviert werden.

Komponisten-Aktivist:innen legen vor allem eine Kraft in der Musik frei, die sich zumeist außerhalb etablierter Institutionen entwickelt, aber eine gesellschaftskritische Position bestärkt und die politische Kraft der Kunst herausstellt, auch dann, wenn man sich als westlich sozialisierter Künstler beziehungsweise engagierter Mensch im Zeitalter digitaler Vernetzung fragen muss, welchen Effekt die individuelle Aktion auf konkrete Problemfelder haben kann. Diese selbstkritische Perspektive berührt die Frage nach politischem Handeln zwischen „Eventisierung“ und konstruktiven Impulsen: Inwieweit wird beispielsweise derzeit das Thema „Flüchtlingskrise“ durch Künstler aufgegriffen, insbesondere im Rahmen expliziter Förderprogramme zur kulturellen Integration? Wo beginnt die künstlerische und mediale Ausschachtung eines Themas, und was ist dabei dann letzten Endes noch der originär musikalische Beitrag?

Die Berliner Runde machte abermals deutlich, dass mit einer politischen Positionierung immer ein gewisses Risiko einhergeht. Sei es, dass man Zorn und Repressalien gesellschaftlicher Gruppen auf sich zieht, man missverstanden wird und keinerlei Reaktionen initiieren kann oder sogar von der Gegenseite vereinnahmt wird. Risiko kann für Aktivist:innen in letzter Konsequenz sogar den Einsatz des Lebens bedeuten.

Für Aktivist:innen in der zeitgenössischen Musik dürfte sich damit ein politisch klar links angesiedeltes Grundverständnis gegenüber der eigenen gesellschaftlichen Position abzeichnen, das zu einem gesellschaftsrelevanten Eingreifen durch die Musik führt. Dies schließt die Überzeugung ein, dass der Umgang mit dem musikalischen Material immer kritisch ausgerichtet sein muss: etwa als Kritik am „ästhetischen Apparat“ (Helmut Lachenmann) oder an „etablierten Normen und Institutionen“ (Mathias Spahlinger). Sicherlich geht die junge Komponistengeneration wie zuvor etwa schon Nicolaus A. Huber mit ihren Aktionen heute einen Schritt weiter als das „kritische Komponieren“. Es scheint sich hier ein Horizont abzuzeichnen, der sich, angefangen bei öffentlichkeitswirksamen, emotional ergreifenden Aktionen über im Aktionismus begründete Initialzündungen zu nachhaltigen Projekten konkreter politischer Anteilnahme bis hin zu kritischen Denkbewegungen auf ästhetischer, institutioneller und politischer Ebene erstreckt. Auffällig sind dabei die zumeist radikalen Aktionen einer eher autonomen, DIY-Grassroots-Bewegung, die in die Szene der neuen Musik hineinwirkt. So wird, im Anschluss an den Ökonomen Jeremy Rifkin, etwa auch der heutige Komponist zu einem „Prosumer“ digitaler Technologien, der sich freimacht von etablierten Strukturen, um visionäre Gesellschaftsbilder zu entwerfen. Politisches Handeln in all seinen Facetten kann Komponist:innen zu Mediatoren zwischen politischen Identitäten oder gar zu Initiatoren alternativer Gesellschaftsformen machen.