

PRESS REVIEW

Daniel Barenboim Stiftung
Barenboim-Said Akademie & Pierre Boulez Saal

Thursday, April 15, 2021



West-Eastern
Divan Orchestra



BARENBOIM-SAID
AKADEMIE



PIERRE BOULEZ
SAAL

BBC Music Magazine

BBC Music Magazine Awards 2021 recording of the Year: Josquin enjoys a brilliant finale

Süddeutsche Zeitung

Neue Maßstäbe: Schaghajegh Nosrati spielt Anton Rubinstein

Süddeutsche Zeitung

Vor 40 Jahren präsentierte Herbert von Karajan eine revolutionäre kleine Silberscheibe: die CD

Die Zeit

Der niederländische Pianist Ronald Brautigam ist ein Meister des Hammerklaviers. Und entdeckt in den Klassikern Sturm und Drang

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Etwa hundert französische Bühnen wurden aus Protest gegen Corona-Maßnahmen besetzt

Die Zeit

Kann der Computer zum Künstler werden? Nichts scheint abwegiger zu sein als das. Doch man sollte sich nicht täuschen. Ein Auszug aus dem neuen Buch von Hanno Rauterberg

BBC MUSIC MAGAZINE
AWARDS 2021
RECORDING
OF THE
YEAR

AWARDS 2021 WINNERS!

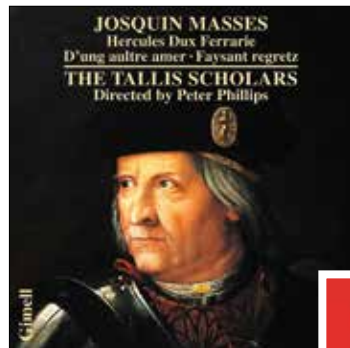
Josquin enjoys a brilliant finale

After 34 years of recording the complete choral works of Josquin, The Tallis Scholars' ninth and final volume is their crowning glory. Conductor Peter Phillips talks to **Paul Riley**



Mass appeal: the triumphant Tallis Scholars; (opposite) their founder and conductor Peter Phillips

Recording of the Year and Choral Award



Tallis Scholars/Peter Phillips

Josquin Masses – Missa Hercules Dux Ferrarie; Missa D'ung aultre amer; Missa Faysant regretz
The Tallis Scholars/Peter Phillips
Gimell CDGIM051



In an increasingly secular age, a recording of Mass settings composed over 500 years ago might not have seemed an immediate front runner for a Recording of the Year. But Peter Phillips isn't complaining. His Tallis Scholars have been purveyors of choral excellence for nearly half-a-century now and, he says, it's easy to get taken

for granted. 'People sometimes assume that your best work comes early on, so this award is actually very meaningful. Josquin gets a boost (not that he needs one!), and what could be more appropriate in the year that marks the 500th anniversary of his death?' It also brings a series some 34 years in the making full circle. Volume One was a *Gramophone* Record of the Year in 1987 and Josquin, a composer addicted to intricate patterns and symmetries, would surely have relished the circularity.

Not that Phillips set out to record the complete Masses – he's always been a bit 'iffy' about completist projects. 'When we started they were all the rage, but the problem so often is that not all the music is worth doing, and you can't afford a duff record, especially when the resources might have been put into something more deserving. As it turned out, though, the quality of Josquin's Mass settings is consistently high, and with just 18 of them, a comprehensive set seemed eminently doable – potentially career defining even. Like many groups, we'd plundered the High Renaissance. I was turned on to Tallis; Gibbons was a favourite; and when we reached Palestrina I gawped! But having made that first Josquin recording I just fell in love with his music.'

The headlining work on the current award-winner is a Mass with the name

of Josquin's then employer all over it. Literally. Out of the vowels comprising the name and title of Ercole d'Este, Josquin fashioned a musical cypher that sounds out proudly no fewer than 47 times. Then again, whether playing with musical mirrors or indulging in esoteric numerology, like JS Bach after him, Josquin was quite the connoisseur of compositional artifice. Was expressivity equally high on his agenda? 'Well we're not talking romantic expression,' replies Phillips. 'For musicians like Josquin, the way to God was through a perfection of numerical and astronomical elements – a music of the spheres. The result is undeniably expressive but expressive without the baggage of later connotations of the word.'

And that fits neatly with Phillips's own aesthetic. In a project spanning over three

decades you might expect a subtle change of performance perspective along the way. Not for Phillips. 'I was always trying to capture an ideal sound that had been in my head from the age of 18; a vision of beauty. And over time we've got nearer and

'The quality of Josquin's Masses is consistently high'

nearer to that ideal. I wanted to create an instrument made up of human voices; one I could play and make great music on while respecting what's on the page. It's a kind of ultimate authenticity.'

Josquin, he declares somewhat mischievously, was a Renaissance 'superstar'. 'Forever in the limelight, he

could write as the mood took him, and charge whatever he liked. He was an all-round shrewd operator who was always jettling off, especially to Italy where they couldn't get enough of him.'

A good fit, then, for The Tallis Scholars, once described by *The New York Times* as 'the rock stars of Renaissance vocal music'. Phillips is sad to have reached journey's end. 'It's been so rewarding; a wonderful path to have taken, but I'm always looking to move on. I can't wait to get back to some of those Franco-Flemish composers who *need* championing – people like Gombert and Clemens non Papa. It's where the spotlight needs to fall now. There's a great treasure trove of under-nurtured stuff out there. We're just lucky enough to be able to lift the lid.'

Turn the page to discover the winners of all this year's BBC Music Magazine awards

Neue Maßstäbe

Schaghajegh Nosrati spielt Anton Rubinstein

Auch die musikalische Welt besteht nicht nur aus echten und falschen Genies sowie überdurchschnittlichen Talenten, sondern ebenso aus sehr guten Musikern und Musikerinnen. Zum Beispiel der iranischstämmigen Bochumer Pianistin Schaghajegh Nosrati, die immer ein bisschen in der zweiten Reihe steht und für die meisten kaum sichtbar mit den Armen wedelt. Vor sechs Jahren machte sie mit einer bemerkenswerten Aufnahme von Johann Sebastian Bachs „Die Kunst der Fuge“ auf sich aufmerksam. Und dann? Spielte sie ein paar Konzerte im In- und Ausland und nahm vier CDs auf: neben Bachs „Kunst der Fuge“ auch dessen Klavierkonzerte, Beschauliches und Virtuoses von Charles Valentin Alkan und jüngst nun Anton Rubinsteins zweites und viertes Klavierkonzert.

Dieser Komponist, 1829 in Transnistrien geboren, ist ein Phänomen. Jeder Pianist kennt ihn, als Komponisten, Pianisten – Namensvetter des 1887 geborenen Artur Rubinstein –, als Dirigenten, Gründer des Sankt Petersburger Konservatoriums, Sohn eines Bleistiftfabrikanten und einer wohlgezogenen Breslauerin, die selbstredend hervorragend Klavier spielte, aber in den Konzertsälen dieser Welt ist er praktisch ausgestorben. Warum? Eine These besagt, Rubinstein habe sich quasi selbst im Weg gestanden. Er war als Pianist – vergleichbar dem etwas älteren Franz Liszt – zu legendär, um als Komponist ernst genommen zu werden. Solcherlei Phänomene gibt es, Leonard Bernstein gehört an prominenter Stelle dazu. Rubinstein dachte sich das einst so: Er konzertiere, um zu leben, und lebe, um zu komponieren.

Nun kommt auf dieser CD endlich beides zusammen, und die Entdeckerfreude wird für die meisten Menschen groß sein. Denn das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin nimmt die Sache ebenso ernst wie freudig, blüht auf und steigert sich zu euphorischen Höhepunkten. Dirigent Róbert Farkas hat diese urwüchsige Musikalität, die Rubinsteins symphonische Träume großräumig erfüllt. Und mittendrin Schaghajegh Nosrati mit ihrem vampirischen Klangzauber und ihrer spielerischen Leichtigkeit, die zunächst so gar nicht zu dem russischen Hochromantiker Rubinstein zu passen scheint. Aber gerade diese leicht ambivalente Haltung bildet am Ende doch die Brücke von Leningrad nach Hannover, von Teheran nach Bochum.

Es zeichnet die Pianistin Nosrati aus, dass sie – vielleicht auf Kosten eines starken Eigenprofils – nicht in jedem Stück gleich klingt, sondern sich hineinarbeitet in eine Epoche, einen Klangstil, aus dem heraus sie dann ihre musikalische Auffassung entwickelt. Es ist ein komplexes Wechselspiel, das sie mehr zu inspirieren als zu belasten scheint. Nosrati steht dabei keineswegs für unverbrüchliche Tradition, sie tritt nicht an, um etwa eine jahrhundertelange Rezeptionsgeschichte wie die der „Kunst der Fuge“ fortzuschreiben, neue Maßstäbe zu setzen. Schon eher geht es ihr darum, ein sehr persönliches Verhältnis zum Werk zu entwickeln, nicht übertrieben subjektivistisch, aber doch eher intim als hallenfüllend gedacht. Das gelingt ihr ausgerechnet bei Bach besonders gut, der als eher unnahbar gilt, dessen Werke so sehr für sich stehen, dass man sich den Komponisten dahinter oft auch nur als Abstraktum denkt.

Und auch die symbolistisch-verträumten Stücke des französischen Romantikers Charles Valentin Alkan nimmt Nosrati eher neblig-stimmungsgeladen, das spieltechnisch Brillante steht an zweiter Stelle. Sie versteht diese Musik sehr, sehr persönlich: Alles für mich geschrieben, ich muss das, was ich darin höre, anderen hörbar machen. So scheint ihr selbst gestellter Auftrag zu lauten. Dabei emanzipiert sie sich spielerisch von ihren Vorbildern und Anregern: Rainer Klaas, ihrem Lehrer an der Musikhochschule Hannover, ihrem Bruder Shafagh und dem Kollegen Marc-André Hamelin. Man hört etwa bei Alkan Beschleunigungskurven sehr persönlicher Erregung, man lauscht ihren verschlungenen Klangwegen nach, durchs romantische Unterholz am glucksenden Bächlein entlang – und man folgt ihr ebenso willig in Anton Rubinsteins fremdartig vertraute Gefilde. Helmut Mauró

„Ein Wunder!“

Vor 40 Jahren präsentierte Herbert von Karajan eine revolutionäre kleine Silberscheibe: die CD

Am Anfang war nicht das Wort, aber Herbert von Karajan, der für alle technischen Neuerungen begeisterte Dirigent. Wie alle nur reproduzierenden Musiker fürchtete er vor allem eines: das Verstummen. Denn sobald eine Klassikmusikerin oder ein Klassikmusiker nicht mehr kann oder gar tot ist, ist es vorbei mit der Kunst. Leider. Wie Bach Orgel oder Mozart Hammerklavier gespielt, wie Orlando di Lasso gesungen hat, wird man nie erfahren, so interessant das wäre. Karajan aber, der langjährige Chef der Berliner Philharmoniker, hat dafür gesorgt, dass man noch in Jahrmillionen Jahren hörend nachvollziehen kann, wie er Beethovens Sinfonien in den verschiedenen Phasen seiner Karriere immer wieder anders (und jedes Mal langsamer) dirigierte.

Als Karajan seine Karriere unter den Nationalsozialisten begann, war noch die Schellackplatte en vogue, im Monoklang. Es folgte die vom Gewicht her deutlich leichtere, schmalere, mit mehr Musik bespielbare und billigere Langspielplatte, die LP. Später favorisierte Karajan ab 1971 die Bildplatte. Die Neuerung aber, die sich dann weltweit durchsetzte und die LP entthronte, war die Compact Disc, die CD, die Karajan vor genau vor 40 Jahren in Salzburg, dem Mittelpunkt seines Klassikimperiums, vorstellte: „Ein Wunder!“

Ein Vorteil der CD war und ist ihre Kleinheit. Denn ein aus umweltverträglicher Pappe gefertigtes LP-Cover misst 31,5 mal 31,5 Zentimeter, eine (viel umweltschädigendes Plastik enthaltende) CD-Box nur 14 mal 12,5 Zentimeter, sie ist aber dreimal dicker als die LP. In die Jahre gekommene Klangästheten können sich noch an LP-Geschäfte erinnern, in denen eine Atmosphäre wie in einem Tempel herrschte, weil dort LPs andächtig und mit größter Vorsicht aufgelegt wurden. Denn nichts fürchtete man damals mehr als einen Kratzer auf der Scheibe. Der aber war letztlich unvermeidlich, und deshalb hat man manche Stücke nur mit dem regelmäßigen Aussetzer in Erinnerung, die solch ein Kratzer direkt und unauslöschlich in die Musik übertrug.

Die CD war dagegen robuster. Man musste schon den Fußboden damit schrubben, um den Klang zu beschädigen. Der sich dann in ein Dauerwummern verwandelte und mit nervigen Repetitions hüpfen durchsetzt wurde. Manchmal stellt sich dieser Effekt auch nach Jahren von selber ein, digitaler Verschleiß eben. Die CD und der CD-Player waren etwa ab 1990 billig genug, um mit den Plattenspielern konkurrieren zu können. So mancher Sammler machte sich dann daran, seine LP-Sammlung durch ein entsprechendes CD-Konvolut zu ersetzen, das weniger Platz einnahm. Für die Plattenfirmen war das ein Riesengeschäft, das aber im Zuge der weiteren Digitalisierung bald einbrach, was die Industrie zum Jammern brachte, das bis heute nicht verstummt ist. Zumal die findige Kundschaft schon bald mit CD-Brennern und CD-Rohlingen umzugehen lernte und die Musik einfach kopierte, teils legal, teils illegal.

Noch bevor sich der PC als Massenphänomen durchsetzte, war die CD das erste digitale Massenmedium. Schon bald erhob sich der bis heute nicht abgeflaute Streit über die Klangqualität derselben. Denn die LP als analoges Medium speichert und reproduziert die kleinsten Klangphänomene bis weit hinauf in fürs menschliche Ohr nicht mehr wahrnehmbare Bereiche. Die digitale Musik dagegen ist aus Speichergründen zum Verzicht gezwungen, sie muss irgendwo einen Schlusstrich ziehen. Dieser Schlusstrich wurde zwar im Laufe der Jahre angehoben, aber für Klangästheten steht außer Frage, dass eine CD anders, vulgo: schlechter klingt als eine LP: flacher, kälter, körperloser. Man lege nur „Friday Night in San Francisco“ mit den sensationell sinnentleerten Livegitarren-Wettrennen von Pa-

co de Lucía, John McLaughlin und Al Di Meola auf, einmal als CD und dann als LP. Selbst der unmusikalischste Mensch wird den Unterschied hören.

Aber die CD siegte über die LP. Auch weil auf der einseitig bespielten CD knapp über 80 Minuten Musik unterkommen können und damit sogar die ganze Neunte von Gustav Mahler, zumindest in den besseren, weil zügigen Aufnahmen (Karajans Version gehört nicht dazu). Auf einer LP-Seite brachten findige Techniker allerhöchstens 30 Minuten Musik unter. Arturo Toscaninis späte Aufnahme von Beethovens 5. Sinfonie dauert sportliche 29 Minuten und wurde von den RCA-Technikern auf eine Seite in die Rillen gequetscht, das war ein Rekord.

Doch es gab noch andere, durchaus ästhetische Probleme mit der Weltenerstürmerin CD. Plötzlich wurden die großzügigen, künstlerisch wertvoll gemachten Cover so verkleinert, dass der Hörer bei Klaus Nomi oder Santanas „Abraxas“ ein Mikroskop brauchte, um die Details würdigen zu können. Sehr bald setzten sich dann in der Klassik endgültig Porträts der Interpreten auf den Covern durch. Die Geigerin Anne-Sophie Mutter war eine der ersten jener Klassikspielerinnen, die als Models präsentiert wurden, was vielen Klassikmännern durchaus Konkurrenzprobleme machte. Eine genuine CD-Hüllen-Ästhetik blieb die Ausnahme. Vor allem der in Grautöne verliebte Manfred Eicher mit ECM tat sich da hervor, genauso zwei andere Münchner Aufnahmefirmen: Trikont und Winter & Winter. Dass die Booklettexte, Libretti und Liedtexte ebenfalls ein Fall für Lupe und Mikroskop wurden, setzte den Gebrauchswert der CD jenseits aller Ästhetik zusätzlich herab.

Ein gut gefülltes LP-Regal konnte durchaus mit einem ebensolchen Bücherregal konkurrieren, es suggerierte Weltläufigkeit und Bildungshorizont. Ein CD-Regal aber erinnert bis heute an Lagerhalle und Schlamperkiste. Zumal die CD ein Synonym für Menge wurde. Denn schon bald wurden CDs so billig verramscht, dass jeder Einkauf daheim zu unlösbaren Konflikten führte. Musste jetzt nicht doch Goethes Weimarer Ausgabe den Neuerwerbungen weichen? Dazu kam das Problem der Sortierung. Solange nur ein Komponist oder ein Interpret vertreten war, genügte das Alphabet. Aber was war zu machen mit den leidigen Kompilationen, die von Arvo Pärt bis zur Notre-Dame-Schule von allem ein bisschen enthielten? Verzweiflung kam auf, die CD wurde verwünscht. Und jene Genies beneidet, die auf ABC und andere künstliche Ordnungssysteme piffen, CDs wie Bücher kurzerhand in der Reihenfolge des Erwerbs in die Regale stellten und sich dieses System auch noch merken konnten.

Herbert von Karajan ist 1989 gestorben, und seit Jahren geht der Verkauf von CDs zurück. Der Markt hat sich aufs Internet und Streamingdienste verlegt. Dem physischen Tonträger CD wird der baldige Tod vorausgesagt. Kaum mehr ein Jogger, Radfahrer, Fußgänger, Supermarktbesucher, der ohne Ohrstöpsel daherkommt, die via Handy mit einem Onlinemusik-Bereitsteller verbunden sind. Oft rieselt es gleichzeitig aus den Lautsprechern in Einkaufsmarkt, dem Aufzug und den Ohrstöpseln. John Cage hätte an dieser anarchischen Gleichzeitigkeit der Klänge seine Freude gehabt.

Wer aber für solch eine Fluxusästhetik nicht zu haben ist, für den hat der Markt längst eine Retroalternative entwickelt. Während auf dem Höhepunkt der CD-Ära Schallplattenspieler so gut wie nicht mehr zu haben waren, hat sich in den letzten Jahren ein kleiner Nischenmarkt entwickelt, der wieder LPs herausbringt, fette, schwere Dinger zum Anfassen, Klassiker wie Neuaufnahmen. Das ist die Droge für Nerds, die sich in den Hochzeiten des digitalen Home-Office zu später Stunde ihrem abgefahren analogen Hobby hingeben können, das keine anderen Menschen und keine Konzertsäle und auch nicht notwendig Karajans Aufnahmen braucht: der Trost der Stunde. Reinhard J. Brembeck

Mozart mit Muskeln

Der niederländische Pianist Ronald Brautigam ist ein Meister des Hammerklaviers. Und entdeckt in den Klassikern Sturm und Drang VON WOLFRAM GOERTZ

In Beethovens Musik wird oft ein Kampf mit der Materie ausgetragen, doch klirrt und kracht es nicht nur in den Noten. Die Hammerklaviersonate sollten Pianisten mit Konditionsproblemen gar nicht erst zu üben beginnen. Wenn man denkt, sie ist vorbei, geht es erst richtig los.

Der Pianist Ronald Brautigam kann ordentlich zupacken. Das muss er auch, weil er mehrere Instrumente besitzt, die er mit auf Reisen nimmt. Es sind keine modernen Konzertflügel, diese schwarzen Säрге des brillanten Klangs, sondern Hammerklaviere, wie Haydn, Mozart und Beethoven sie kannten. Gerade jetzt steht bei ihm im Spitzboden seines Amsterdamer Hauses neben dem Steinway ein Hammerflügel: »Den hat Paul McNulty nach einem Wiener Original von 1800 aus der Werkstatt des Klavierbauers Anton Walter für mich angefertigt.« Das Instrument klingt also wie aus Beethovens Zeit.

Brautigam, 1954 in Amsterdam geboren, gilt als Koryphäe des Musizierens auf alten Instrumenten, aber man sollte sich hüten, ihn in die knarrende Schublade zu den Historisten zu stecken. Der Mann ist ein Tausendsassa, maximal erlebnishungrig – und kein Dogmatiker. Er findet einfach unerhörtes Vergnügen daran, Beethoven auf Instrumenten der Wiener Zeit zu interpretieren, das klingt sehr farbig, wie Perlmutter im Kerzenschein, manchmal fast lieblich, doch nie nach Küchenmeister Schmalhans.

Tatsächlich entdeckt Brautigam schon in den frühen Sonaten viel Sturm und Drang, er findet eine grandiose Zwiesprache zwischen Lyrik und Wut in den mittleren Sonaten, nicht nur in der Appassionata. Und in den späten Sonaten geht er auf Expedition in unerforschtes Terrain – und auf Heiligtumsfahrt. Brautigam kann andächtig staunen, aber er kann auch draufhauen wie ein Wüterich, dass man um den doch etwas zarteren Hammerflügel bangt.

Vor allem hat der Hammerflügel viel mehr Farben, als man ihm zutraut. Er kann singen, knirschen, hohl raunen, er zeigt rosige Wangen und anämische Lippen. Wobei: Den einen Hammerflügel gibt es gar nicht. Brautigam erzählt, wie sich Beethovens Partituren etwa

vom Tonumfang mit der Zeit entwickelt und verbreitert haben, »weswegen man mit den Instrumenten variabel bleiben muss«. Sie verändern aber auch ihn als Musiker: »Mein Anschlag ist differenzierter geworden, auch auf dem Steinway«, berichtet er, »auf dem Hammerklavier braucht man nicht so viel Kraft, man muss viel mehr aus der Sensibilität der Finger formen.«

Soeben hat Brautigam alle Klavierkonzerte Mozarts (mit der trefflichen Kölner Akademie unter Michael Alexander Willens) bei seiner Hausmarke, dem schwedischen Label Bis, vorgelegt. Ein Fest der Klänge, aber man erkennt auch eine Handschrift: Brautigam ist kein Schmeichler, sein Mozart keine Nippesfigur des Rokoko. Diese Musik ist gewiss feingliedrig, trotzdem hat sie Muskeln und Aggressionen, sie lacht, reißt Witze, will immerzu voran.

Jetzt hat Brautigam also die große Rundung absolviert, alle Sonaten der Wiener Klassiker, dazu sämtliche Konzerte. Diejenigen Beethovens hat er mit dem Orchester aus Norrköping unter Andrew Parrott aufgeführt, das ist auch so ein Alte-Musik-Fex, der früher etwa bei Bach Oratorienchöre so ausdünnete, dass nur noch ein paar Stimmen übrig blieben. Aber wie Brautigam hasst er die Eindimensionalität: Ihr Beethoven schaut gleichzeitig nach vorn und zurück, er ahnt Schubert und Schumann voraus, kennt aber seine Wurzeln, die in Haydn liegen. Hier spielt Brautigam auf dem Steinway, und es klingt keine Sekunde nach Fastenzeit. Gewiss merkt man, dass er nach Studienjahren in Amsterdam und London einer der letzten Schüler des großen, in die USA emigrierten Rudolf Serkin war, des glühenden Wahrheitssuchers unter den bedeutenden Pianisten des 20. Jahrhunderts. Brautigams geheimes Vorbild ist aber Artur Schnabel (»An dem kommt keiner vorbei«), jener Musiker, der Beethoven als existenzielle Angelegenheit begriff. Schnabel war einer der wenigen, die in der Hammerklaviersonate den originalen, wahnwitzigen Metronomangaben des Komponisten folgten.

Brautigam ist aber kein Spezialist. Er spielt auch Musik aus anderen Jahrhunderten, vor allem weniger bekannte. Mit Sharon Bezaly hat er die klangsinnliche, aufreizende Flöten-sonate von Bohuslav Martinů entdeckt. Mit der Geigerin Isabelle van Keulen hat er die Violinsonaten von Richard Strauss und Ottorino Respighi (»Was für wunderbare Musik!«) und mit Nobuko Imai die Bratschen-Version einer späten Violinsonate von Max Reger gespielt.

Die Lust aufs Unerforschte spiegelt sich in seiner Konzertpraxis. Jeden Abend betrachtet er wie eine Uraufführung. Er hört keine Platten von Kollegen, er will nichts davon wissen, wie das Stück anderswo tickt. Immer geht es ganz neu und unverbraucht um alles. Die konzertlose Zeit nutzt Brautigam fürs Stöbern: »Ich bin viel daheim, lese, sondiere neue Noten, das empfinde ich als erfüllend.« Aus der Corona-Pandemie wird er für seine Zukunft mitnehmen: »Ich will nicht mehr so viele Konzerte geben.« Und er will auch nicht mehr so oft alte Flügel durch die Welt schleppen. Auch Steinway, Bösendorfer, Bechstein, Fazioli sind geeignet, Beethoven und Co. neu zu entdecken. Auf ihnen spielt Brautigam ebenso, als sei die Tinte noch frisch.

Foto: Richard Cannon/eyevine/laif (Ausschnitt)

Ronald Brautigam, geboren 1954 in Amsterdam, spielt Klassiker auf alten Instrumenten

Auf den Spielplänen steht jetzt der soziale Protest

Von Alès bis Villeurbanne: Etwa hundert französische Bühnen wurden aus Protest gegen Corona-Maßnahmen besetzt/Von Marc Zitzmann, Paris

Auf die Frage „Warum Theater?“ entgegnete Heiner Müller 1995, die einzige Möglichkeit herauszufinden, was eine Antwort sein könnte, wäre, für längere Zeit alle Theater der Welt zu schließen. „Ein Jahr lang gibt es kein Theater, und dann weiß man hinterher vielleicht, warum Theater.“ Der Ausspruch wird dieser Tage gern zitiert; nun hat er auch den Weg nach Frankreich gefunden. Bei der täglichen Redestunde von Theaterbesetzern vor dem Odéon-Théâtre de l'Europe in Paris wurde er erst vor wenigen Tagen durch den Moderator angeführt. Und er fügte hinzu: „Wir sind jetzt so weit.“

Tatsächlich konnten Frankreichs Bühnen seit dem ersten von mittlerweile drei landesweiten Lockdowns binnen dreizehn Monaten lediglich zwischen Juni und Oktober spielen (wobei fast alle Theater zwischen Juli und Mitte September Sommerpause machen). Während für jene Künstlerinnen und Techniker, die über eine Festanstellung verfügen, das Geld nicht allzu knapp wird, geraten die „intermittents du spectacle“, die Kulturarbeiter im audiovisuellen Bereich und im Bühnensektor mit Zeitverträgen, ernsthaft in finanzielle Not. Der Moderator fasste es in eine Zahl: Innerhalb eines Jahrs sei die Gesamtlohnsumme der „intermittents“ um 37 Prozent geschrumpft.

Frankreichs Theaterschaffende sind gewohnt, im Kollektiv zu arbeiten. Seit dreizehn Monaten fühlen sie sich einsam. Und sorgen sich zunehmend um ihre Zukunft. Zwei Gründe, die die Theaterbesetzungen erklären, welche sich seit der Okkupation des Odéon-Theaters am 4. März häufen. Schätzungsweise hundert Bühnen im ganzen Land waren zum einen oder andern Zeitpunkt besetzt: Staatstheater, Stadtoper, Tanzzentren und Zirkusse, von Alès bis Villeurbanne. Im Gegensatz zu anderen Häusern, die freiwillig ihre Türen öffneten, hat das Odéon die Besetzung nicht gewollt. Am Rande einer Demonstration vor sechs Wochen drangen Protestierende in das Theater ein – und beschlossen, zu bleiben. Im Mai und Juni 1968 war das Haus Schauplatz einer stark mediatisierten Okkupation, auch jetzt bietet sich das Staatstheater für derlei Aktionen an. „Wir suchen das Gespräch mit den Besetzern, damit die Okkupation halbwegs glimpflich verläuft“, erklärt Bethânia Gaschet, die Administratorin des Hauses, am Telefon. „Aber am dritten Tag gab es einen Zusammenstoß, bei dem ein Wachmann verletzt wurde. Seitdem sind wir auf der Hut.“ Etwa vierzig Besetzer würden im Haus übernachten – „eine Zahl, die uns aus sanitären Gründen zu hoch erscheint, aber unsere Bedenken fanden kein Gehör“. Zu Anfang der Okkupation seien Proben im Gang gewesen, die die Besetzer unterbrachen, wenn sie zum Beispiel den Zugang zu einer Dusche erwirken wollten. „Es sind keine guten Arbeitsbedingungen, wenn jederzeit Fremde in den Saal hineinplatzen können. Wir verstehen viele Forderungen der Okkupanten. Aber wir sehnen uns nach einer Rückkehr zur Normalität.“

Was wollen die Besetzer? Zunächst und zuvörderst verlangen sie die Wiedereröffnung der Kultureinrichtungen. Es gebe keinen Grund, Metros und Einkaufszentren offen zu halten, aber Kinos, Museen und Bühnen zu schließen, ist oft zu hören. Mit der rasanten Verschlechterung der sanitären Lage seit Mitte März tritt dieses Argument indes in den Hintergrund.

Heute steht die Bewahrung des Anrechts der „intermittents“ auf Arbeitslosengeld an erster Stelle. Knapp gesagt, müssen diese innerhalb eines Jahrs 507 Arbeitsstunden vorweisen, um Sozialhilfe beanspruchen zu können. Angesichts der Corona-Krise gewährte ihnen die Regierung eine Verlängerung ihrer Rechte um zwölf Monate. Die Frist läuft jedoch Ende August ab – schon jetzt ist abzusehen, dass viele das Stundensoll nicht erreichen werden.

Die Theaterbesetzer verlangen ein weiteres „weißes Jahr“ und haben ein gutes Dutzend weiterer Forderungen. Zum Teil gehen diese weit über den Kultursektor hinaus: Begleitmaßnahmen für Studentinnen und Berufsanfänger, aber auch die Ausweitung des Statuts der „intermittents“ auf Leih- und Saisonarbeiter; die Rücknahme einer umstrittenen Rentenreform, die ab Ende 2020 schrittweise in Kraft treten sollte, wegen der Pandemie aber auf Eis gelegt wurde; die Schaffung von insgesamt 400000 Stellen in Krankenhäusern, Altersheimen und in den Sozialdiensten; die Reduzierung der gesetzlichen Arbeitszeit von 35 auf 32 Wochenstunden und anderes mehr.

Latent greift die Bewegung vom Kultur- auf den Sozialsektor über. „Konvergenz der Kämpfe“ lautet die Zauberformel, mit welcher der in jeder Art von Protest versierte Gewerkschaftsbund CGT einmal mehr all jene für die Bewegung zu gewinnen hofft, die sich an Polizeigewalt, Entlassungen in der Industrie oder dem jüngsten Sicherheitsgesetz stoßen. Die Regierung beobachtet die Besetzungswelle mit Argusaugen, könnte sie doch überborden und auf andere Bereiche übergreifen. Kulturministerin Roselyne Bachelot-Narquin sprach von der Gefahr einer „giletjaunisation“ der Bewegung, also einer Art „Gelbwestierung“. Doch scheint die Bewegung der Gelbwesten zurzeit eher zu stagnieren, wenn nicht gar abzuflauen. In der dünn gesäten Zuhörerschaft vor dem Odéon waren bloß vier grauhaarige Gelbwesten-Träger zu sehen: Sie wirkten eher wie joviale Gewerkschafter denn wie rabiate Revoluzzer.

Der Traum von der kreativen Maschine

Kann der Computer zum Künstler werden? Nichts scheint abwegiger zu sein als das. Doch man sollte sich nicht täuschen. Ein Auszug aus dem neuen Buch VON HANNO RAUTERBERG

Eine Maschine soll freien Geist entwickeln. Sie soll kreativ sein und fantasievoll, soll Bilder malen, Bücher schreiben und unerhörte Musik komponieren. Schon bald werden Computer nicht nur Autos steuern und Schach spielen, sie werden auch das Schöne, Wahre und Gute herbeirechnen. Jedenfalls ist das der Plan vieler Hightech-Unternehmen.

Sie arbeiten, das lässt sich ohne allzu große Übertreibung sagen, an einem Apollo-8-Moment: 1968 hatten die Astronauten der amerikanischen Mondmission das berühmte Earthrise-Foto machen können, erstmals wurde ein Außerhalb sichtbar, es war ein überirdischer Blick auf die Erde. Jedes gute Kunstwerk leistet dem Prinzip nach etwas Ähnliches, es nimmt Abstand, es entrückt die Wirklichkeit dem Unmittelbaren. Gelänge es also, aus dem Computer einen Maler, Komponisten oder Schriftsteller zu machen, wie es den Programmierern vorschwebt, dann wäre dies ein Moment der Entrückung der Maschine von ihrer Maschinenhaftigkeit. Im Traum von der kreativen Maschine gewinnt die Maschine ein Bild ihrer selbst – und wir gewinnen ein anderes Bild von ihr und von uns.

Noch gibt es keine künstliche Intelligenz, die tatsächlich wüsste, was Kunst ist. »Computer sind unnütz«, soll Pablo Picasso gesagt haben. »Sie können nur Antworten geben.« Das Fragen hingegen bleibt menschlich, es gibt keine künstliche Neugier. Und ohne Neugier ist Kunst kaum zu denken.

Computer arbeiten an dem, was ihnen aufgetragen ist, streng mit Wahrscheinlichkeiten; die Kunst hingegen bewegt sich im Unwahrscheinlichen, ja im Scheinhaften, und wer diese Scheinhaftigkeit auf mathematische Weise programmierbar machen will, begeht, rein logisch betrachtet, einen Kategorienfehler. Allerdings sollte man die suggestive Kraft solcher Unlogik nicht unterschätzen: Bereits der Versuch einer Verschwisterung der agonalen Sphären verändert das allgemeine Bild des Computers. Offenkundig traut man ihm zu, ein anderer zu werden. Offenkundig gibt es kluge und vermögende Menschen, die sich das Unvorstellbare unbedingt vorstellen wollen – und allein dieses Zutrauen eröff-

net höchst ungewohnte Perspektiven und weckt die Lust an der Spekulation. Neben den Unterschieden tauchen Ähnlichkeiten auf.

Das fängt schon damit an, dass beide – die digitale Technik wie die Kunst – in einem Reich des Unfasslichen agieren. Die Maschinen von einst, die Dampfmaschinen und Ottomotoren, mechanisierten das Dasein, und nicht selten machten sie den Menschen zum Rädchen im Getriebe. Computer hingegen rußen nicht, knattern und stampfen nicht, sie bieten kein leibliches Gegenüber, sondern allenfalls eine Benutzeroberfläche. Es gehört zur Metaphysik der digitalen Technik, dass sie allgegenwärtig und nirgends anwesend ist. Wo einst Maschinenkörper waren, sind nun Maschinengeister. Liegt es da nicht nahe, von diesen Geistern etwas Geistvolles zu erwarten?

Zumal sich zwischen den Sphären der Kunst und der neuen Technik auch sonst viele Gemeinsamkeiten entdecken lassen. Wie die Kunst agiert auch der Computer in einer Wirklichkeit, die nicht das Leben selbst ist. Beide öffnen einen Möglichkeitsraum, der größer nicht sein könnte, und beide sind ihrem Wesen nach metamorphotisch, ewig wandelbar und an keine Gestalt gebunden. Diese Ungebundenheit unterscheidet die Kunst vom Design und den Computer von einer klassischen Maschine, von einer Kettensäge zum Beispiel. Die Säge ist zum Sägen bestimmt, das Gerät des Programmierers hingegen bleibt so undeterminiert wie die Leinwand eines Malers. Es gibt keinen klaren, entschiedenen Zweck, vielmehr gründet die Kunst bekanntermaßen in einer »zweckfreien Zweckmäßigkeit« (Immanuel Kant).

Ebenso wenig ist der digitalen Maschine eingeschrieben, was sich in ihr abspielen, wem sie auf welche Weise dienlich sein soll. Und so ist in beiden Fällen die Einbildungskraft gefragt. Ohne sie, ohne die Bereitschaft, der Unbestimmtheit einen Sinn zu unterlegen und diesen zu formulieren, bleibt nur nackte Potenzialität. Kunst und Computer sind un- eigentlich, weil sie unbestimmt sind.

Diese Offenheit lässt sich als Freiheit erfahren, vor allem als eine Freiheit der Ideen. Die Kunst muss keine Kuchen backen und kann doch mit Worten und Bildern etwas herstellen, das als idealer Kuchen erscheint, ohne ein Kuchen zu sein. Mit Computern, diesen »unsichtbaren Maschinen« (Niklas Luhmann), verhält es sich nicht viel anders: Auch sie leben von der Illusion, auch sie entmaterialisieren das Analoge, überführen es in etwas Zeichenhaftes und begründen so eine eigene, abstraktere Form des Realen.

Der Philosoph Martin Burckhardt weist darauf hin, dass der Begriff Mechanik – und damit auch der Begriff Maschine – wortgeschichtlich als List verstanden werden kann, als ein Betrug an der Natur. Vergleichbar ist schon früh auch die Kunst als ein solcher Akt des Hintergehens gesehen worden, als eine Täuschung, auf die selbst die Natur hereinfällt, etwa bei einem Gemälde des antiken Künstlers Zeuxis, von dem es in einer berühmten Anekdote heißt, die Vögel hätten seine gemalten Trauben anpicken wollen, weil sie so verlockend wie die Trauben an einem echten Weinstock wirkten.

Es ist dieses Vermögen, Abwesendes anwesend sein zu lassen, das in der Digitalmoderne zu einer tragenden Selbstverständlichkeit geworden ist. Das gilt auch für die Künste und ihre Rezeption, denn niemand muss sie mehr zwingend als Objekt kaufen und sammeln, niemand sie mehr leibhaftig aufsuchen, um ihrer teilhaftig zu werden. Bücher, Bilder, Filme und Musik lösen sich auf in einen Datenstrom, gehorchen mithin den technischen Usancen des Computers, seiner Logik, und können sich auf diese Weise mühelos verbreiten und vermehren. So vereinen sich in diesem Strom das Uneigentliche der digitalen Maschine und das Uneigentliche der Kunst. Es entsteht eine doppelt unwirkliche Wirklichkeit. Und schon deshalb muss es nicht zwangsläufig absurd erscheinen, im Computer einen Ort der ästhetischen Erfahrung und auch der künstlerischen Produktion erblicken zu wollen.

Das gilt umso mehr, da leistungsstarke Computer selbst ihren Programmierern oft rätselhaft erscheinen. Viele berichten, dass die Systeme der künstlichen Intelligenz mit ihren Abermillionen Verknüpfungen derart verzweigte Lösungswege einschlagen, dass sie sich am ehesten als Rhizom verstehen lassen. Nicht nur die menschlichen Experten, auch die technischen Systeme selbst können oft nicht rekonstruieren, wie ihre Entscheidungen verlaufen und warum sie zu welchen Schlüssen gelangen. In der Fachwelt nennt man es das Blackbox-Problem, rätselhaft und dazu angetan, der Technik zu menschlichem Anschein zu verhelfen. Denn typischerweise weiß ja auch der Mensch nicht zu sagen, was eine intuitive Entscheidung leitet und auf welchem Wege ihn ein Geistesblitz, ein kreativer Einfall ereilte.

Oft ist die Kunst, vor allem die moderne, als geheimnisvoll beschrieben worden, eine Quelle der Inspiration, in ihrer Tiefe unergründlich. Und so hat auch in dieser Hinsicht das Schwarze Quadrat von Kasimir Malewitsch mit dem schwarzen Kasten der künstlichen Intelligenz mehr zu tun, als man auf den ersten Blick meinen könnte. Beide, die

Kunst und die neue Technik, leben von der Verwunderung über das Unerwartete und Enigmatische und von einer Freude an der Simulation.

Vor allem darauf setzen viele Programmierer, um ihren Traum von der kreativen Maschine voranzutreiben: Nicht die Idee einer radikalen Alterität, nicht der Bruch mit dem Kanon leitet ihre Arbeit, im Gegenteil, viele der im Computer generierten Kunstwerke wirken traditionell. Die Programmierer bauen auch nicht darauf, in naher Zukunft eine mathematische Formel für Inspiration oder ein neuronales Netz mit menschenähnlichem Selbstbewusstsein zu finden. Vielmehr arbeiten sie mit Suggestionen und nutzen damit eine alte, schon in der Antike bewährte Künslertechnik: Ihre Maschinen erzeugen bildliche, klangliche, sprachliche Effekte, und solange diese als eindrucksvoll und kunsthaft gelten, wännen sie sich auf dem richtigen Weg.

Das neue Buch von Hanno Rauterberg erscheint am 19. April: »Die Kunst der Zukunft. Über den Traum von der kreativen Maschine« (Suhrkamp Verlag)

Foto (Ausschnitt): Sotheby's/ddp

Sieht aus wie Francis Bacon, doch hier war künstliche Intelligenz am Werk: »Memories of Passersby I« von Mario Klingemann, 2018