

FACET- TEN DES ERIN- NERNIS

1968 Global—
Eine Retrospektive

„Wie ein Stein
im Meer verschwinden...“

Finissage-Doppelkonzert

10.11.2018

18 Uhr Völkermuseum Heidelberg
20 Uhr Alte Aula, Universität Heidelberg
mit einer Einführung ab 19.30 Uhr

AUSFÜHRENDE KlangForum Heidelberg
SCHOLA HEIDELBERG | ensemble aisthesis
SWR Experimentalstudio

LEITUNG Walter Nussbaum

Erinnerung kann gefährlich sein: „Come un Sasso nell’ Oceano...“ ist eine Passage aus den Gefängnisbriefen Antonio Gramscis, der sich überlegt, ob es nicht besser sei, wie ein Stein im Meer unterzugehen, zu verschwinden, aus dem Blickfeld derjenigen, die am Ufer nach ihm suchen und durch ihr Suchen sich selbst und andere in Gefahr bringen. Vertont hat diese Zeilen der italienische Komponist Aureliano Cattaneo. Das Finissage-Doppelkonzert zur Ausstellung *Facetten des Erinnerns: 1968 Global—China und die Welt* im Völkerkundemuseum Heidelberg bringt diesen und andere Texte der globalen 68er Bewegung in Reflektionen durch Komponisten aus Italien, Japan und Österreich zum Klingen und thematisiert so erneut verschiedene Seiten und Gefahren des Erinnerns—und des Vergessens.

Das Doppel-Konzert (18 Uhr im Völkerkundemuseum und fortgesetzt um 20 Uhr in der Alten Aula mit einer Einführung ab 19.30) ist der Ausklang zur Ausstellung der chinesischen Künstler Ni Shaofeng und Deng Huaidong. Die beiden Künstler setzen sich in der Ausstellung auseinander mit ihren (Erinnerungs-)Bildern aus der Zeit der Großen Proletarischen Kulturrevolution in China, einem Ereignis, das in der globalen 68er Bewegung vielfältige Resonanzen fand. Die Medienwechsel, die die beiden Künstler vollziehen—vom Foto, das als Vorlage zum Propagandaposter dient, zur Tusche- und Ölmalerei—prägt ihre ganz persönlichen Stellungnahmen: Durch die mediale Übersetzung werden die allzu bekannten, ja generischen Propaganda-Vorlagen modifiziert und so individualisiert und aus dem (offiziell genau reglementierten) kollektiven Gedächtnis (wo Verdrängung und Amnesie herrschen) wieder in das subjektiv-bestimmte, kommunikative Gedächtnis zurückkatapultiert.

Ähnliche (Neu-)Reflektionen auf die Kulturrevolution und die globalen Wellen, die sie geschlagen hat, um dann, wie der Stein im Meer, zu versinken und vergessen zu werden, finden in den musikalischen Werken statt, die im Finissage-Konzert zur Ausstellung zum Klingen kommen. Sich an die Vergangenheit zu erinnern heißt immer auch, sie nur selektiv wahrzunehmen, bestimmte Erlebnisse festzuhalten, andere zu verschweigen—ob bewusst oder unbewusst. Noch einmal geht es um die Frage, wie und ob etwas, das jahrzehntelang mit Schweigen überdeckt war, die Kulturrevolution und die 68er Bewegung, deren auch militante und terroristische Elemente, deren nie ganz unschuldiger Glaube an Mao, nicht vergessen werden dürfen, wieder zum Sprechen gebracht werden kann und soll—und welches dafür die angemessene Sprache sein könnte. Die im Finissage-Konzert zu hörenden und in der Ausstellung gezeigten Werke, sind jeweils Versuche, dieses Ereignis und andere, ähnliche Einschlagereignisse in China und der Welt, mit den Mitteln der künstlerischen Verfremdung kritisch zu reflektieren und zu sinnieren über das, was festgehalten wird im (offiziellen) Gedächtnis, während anderes verschwimmt, im Nebel der Vergessenheit, verschwindet „wie ein Stein im Meer...“ und doch, wie Gramsci auch sagt „und doch muss man widerstehen.“

Ausführende:

K L A N G F O R U M
he i d e l b e r g

SCHOLA HEIDELBERG

Sopran: Peyee Chen, Juliane Dennert, Sophia Körber
Alt: Christiane Rittner, Christiane Schmeling
Tenor: Jörg Deutschewitz, Christoph Wittmann
Bass: Martin Backhaus, Luciano Lodi

ensemble aisthesis

Brigitte Sauer (Bassflöte)
Jessica Kuhn (Violoncello)
John Eckhardt (Kontrabass)
J. Marc Reichow (Klavier)

Elektronik und Klangregie

Joachim Haas, Maurice Oeser
(SWR-Experimentalstudio)

Leitung Lesung

Walter Nußbaum
Barbara Mitter, Christiane Schmeling

„Come un Sasso nell' Oceano...“ „Wie ein Stein im Meer verschwinden...“

Finissage-Konzert zur Ausstellung

Facetten des Erinnerns: 1968 Global—Eine Retrospektive

TEIL 1

18.00 Völkerkundemuseum

Yuji Takahashi *1938	Three Poems of Mao Tse-tung 1. Tapoti 2. Ode to the Plum Tree 3. Reply to Comrade Kuo Mo-Jo	(1975)
--------------------------------	--	--------

TEIL 2

20.00 c.t. Alte Aula der Universität Heidelberg
(mit einer Einführung ab 19.30 Uhr)

Georg Friedrich Haas *1953	<i>Schweigen I</i> Fukushima	(2011)
--------------------------------------	---------------------------------	--------

Peter Ablinger *1959	<i>Mao Tse-Tung—</i> aus „Voices and Piano“ für Klavier und Zuspield	(seit 1998)
--------------------------------	---	-------------

Luigi Nono 1924-1990	<i>Quando stanno morendo—diario polacco Nr. 2</i>	(1982)
--------------------------------	---	--------

PAUSE

Georg Friedrich Haas	<i>Schweigen II</i> Lampedusa	(2011)
-----------------------------	----------------------------------	--------

„Carrying pictures“ for piano and lecturer
nach: John Lennon/Paul McCartney,
Revolution Number One
aus: Additions to Aki Takahashi's
Hyper Beatles arr. J. Marc Reichow
(seit 1968)

Aureliano Cattaneo *1974	<i>Sasso nell' Oceano</i>	(2017)
------------------------------------	---------------------------	--------

„Wie ein Stein im Meer verschwinden...“ Kulturrevolutionen, Einschlagereignisse und gefährliches Erinnern

Schweigen



Unfassbares geschieht, ist geschehen.
Über vieles davon spricht man, vieles ist tief im kollektiven Gedächtnis verankert.
Und über vieles wird nicht gesprochen. Über Unbequemes. Schmerzliches.
Beunruhigendes.

An manches davon möchte ich in meiner Musik erinnern. “

(Georg Friedrich Haas in der Einführung zu *Schweigen*)



Am Nachmittag des 9.9.1976 erfährt China und die Welt vom Tode Maos. Die Nachricht löst, nicht nur in China, Trauer, Angst, ja Verzweiflung aus. Der „Große Vorsitzende Mao Zedong“ ist zu diesem Zeitpunkt ein vielfältig überschriebenes Symbol für eine globale Protest-Bewegung, die ganz unterschiedliche Interpretationen der maoistischen Gedanken—symbolisiert durch die *Mao-Bibel*, jenes kleine Rote Buch mit den „Worten des Vorsitzenden Mao,“ vorgenommen hatte.

In der „Resolution zu einigen Fragen der Parteigeschichte seit 1949,“ formuliert durch die 6. Plenarsitzung des 11. Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Chinas am 27.6.1981, wird Maos Tod zum Ende einer Ära: der Zeit der „Großen Proletarischen Kulturrevolution.“ Genau und unverrückbar wird hier festgeschrieben, was sie war, diese Kulturrevolution—der größte Fehler in der Geschichte der Kommunistischen Partei unter Mao: „Die ‚Kulturrevolution‘, vom Mai 1966 bis Oktober 1976, war verantwortlich für den schlimmsten Rückschlag und die größten Verluste, die die Partei, der Staat, und das Volk seit Gründung der Volksrepublik erlitten haben.“¹ Die Resolution fährt fort: „Die Praxis hat gezeigt, dass die ‚Kulturrevolution‘ in keinsten Weise eine (echte) Revolution oder einen sozialen Fortschritt bedeutet hat und auch nicht bedeuten konnte, denn wir, nicht der Feind, wurden ins Chaos gestürzt durch die ‘Kulturrevo-

¹ “Resolution on Certain Questions in the History of Our Party Since the Founding of the People’s Republic of China,“ hrsg. vom CCP Central Committee, *Beijing Review* 1981.27:20-26, aus dem Kapitel “The Decade of the ‘Cultural Revolution’”: “The ‘cultural revolution’ which lasted from May 1966 to October 1976, was responsible for the most severe setback and the heaviest losses suffered by the Party, the state and the people since the founding of the People’s Republic.”

lution.’² Und schließlich schlussfolgert die Resolution: „Die Geschichte hat gezeigt, dass die „Kulturrevolution“, initiiert von einem Führer, der einem Irrtum aufsaß, der von den konterrevolutionären Cliquen ausgenutzt wurde, innenpolitisch zu Aufruhr geführt und der Partei, dem Staat und dem gesamten Volk eine Katastrophe beschert hat.“³

Diese genau vorgeschriebene Lesung—die „eine Wahrheit“ zur Kulturrevolution—bestimmt bis zum heutigen Tag das, was die Kulturrevolution für China „war“ und hat auch deutlich die Lesung der chinesischen Kulturrevolution (und damit die Faszination der 68er Generation mit eben dieser Kulturrevolution) in der Welt in den dann folgenden Jahrzehnten bis heute bestimmt. Die „eine Wahrheit“ zur Kulturrevolution sollte in China mit einem Schlag alle anderen möglichen Deutungen zum Schweigen bringen, sie verschrieb eine bestimmte Erinnerung an eine „Katastrophe“, an „zehn Jahre des Chaos“, wie sie jetzt genannt werden mussten und verfügte entsprechend eine staatlich initiierte Amnesie in Bezug auf alles, was nicht in diese festgefügte, auch sprachlich fixierte Formel hineinpasste.

Auch die Welt begann, mit Beginn der 80er Jahre, die Kulturrevolution, die für eine Generation junger Menschen—die 68er auf der ganzen Welt—als Fantasie und Utopie eine wichtige Rolle gespielt hatte, mit neuen Augen zu betrachten. Das Einschlagergebnis, als das die Kulturrevolution betrachtet werden kann, war für viele, wenn nicht sogar alle Chinesen—vom Bauern auf dem Land bis zum Intellektuellen in der Stadt, für Männer und Frauen, Han-Chinesen und die Mitglieder der mehr als 50 Minderheiten, und durch alle Generationen, ebenso wie für junge Menschen in aller Welt, die, aus unter-

schiedlichsten Gründen, dem Maoismus und der kulturrevolutionären Idee gefolgt waren—dieses Einschlagerlebnis war so gebündelt, klar eingegrenzt. Die Schuld für das traumatische Erlebnis wurde in China einer bestimmten kleinen Gruppe zugeschrieben, der sogenannten „Viererbande“, unter Leitung eines Führers, „der einem Irrtum aufgesessen hatte.“ Sie wurde so weggenommen von all jenen, den vielen, vielleicht fast allen, die mehr oder weniger aktiv Opfer und Täter geworden waren in dieser Zeit der körperlichen und mentalen Gewalt in China—und in der von ihr inspirierten Nachfolge, die Rote Khmer, Rote Brigaden und Rote Armee-Fraktionen einschloss, auf der ganzen Welt. Heute will zuweilen keiner mehr Maoist gewesen sein. In den Lebensläufen vieler aus der 68-er Generation klafft in den Jahren ihres linksradikalen Engagements eine Lücke. Man spricht von „linksradikaler Verwirrung“, von „jugendlichem Idealismus“, von „bewegten Zeiten“. Eine Erklärung für die Faszination, die Mao und das, was als sein „humaner Sozialismus“ angesehen wurde (auch wenn seine Macht „aus den Gewehrläufen“ sich speiste, wie das Kleine Rote Buch, im Kapitel V „Krieg und Frieden“, 74 auch verkündete), auslöste, findet man selten.

Indem sie alle anderen Deutungen und Geschichten offiziell zur Unwahrheit erklärten, dem Vergessen andienten, sie zum Schweigen verdammt, setzen die Gegner der Kulturrevolution in China (und der Welt) aber paradoxerweise eine Politik fort, die direkt mit der Kulturrevolution selbst verbunden werden kann. Denn eben diese Kulturrevolution war ja gerade eine Zeit gewesen, in der es nur eine Wahrheit gegeben hatte—die der Worte Maos—und in der deswegen immer wieder viele und vieles zum Schweigen verdammt worden waren, verstummen mussten,

2 Ibid. „Practice has shown that the ‘cultural revolution’ did not in fact constitute a revolution or social progress in any sense, nor could it possibly have done so. It was we and not the enemy at all who were thrown into disorder by the ‘cultural revolution.’”

3 Ibid. „History has shown that the ‘cultural revolution’ initiated by a leader laboring under a misapprehension and capitalized on by counter-revolutionary cliques, led to domestic turmoil and brought catastrophe to the Party, the state and the whole people.”

vergessen werden sollten, wobei diese „eine Wahrheit,“ nicht nur in der Welt, sondern eben auch in China, viele unterschiedliche Interpretationen gefunden hatte, die durchaus heftig miteinander wetteiferten. Allen gemeinsam war der (mehr oder weniger ungebrochene) Glaube an den „Großen Vorsitzenden“ Mao und das „Heilige Buch“ seiner Zeit (das Kleine Rote Buch).



Abb. 1. Fiktive Maoisten in Jean Luc Godards Film *La Chinoise*, 1967

1963 bereits stellte Lin Biao—ein General der Volksbefreiungsarmee und ab 1969 mit dem Sturz Liu Shaoqis und bis zu seinem angeblichen Putschversuch 1971, Maos designierter Nachfolger—dieses Buch mit Zitaten aus Maos wichtigsten Schriften zusammen. Das Kleine Rote Buch—in den Anfangsjahren der Kulturrevolution verschenkte die Regierung davon 300 Millionen Stück—galt in China als Allheilmittel: Es findet sich zigfach auf den Propagandapostern, spielt eine entscheidende Rolle in der Literatur dieser Zeit, es wurde vertont, getanzt, und postwendend in unzählige Sprachen übersetzt. Ohne Essen und Trinken konnte man auskommen, so hieß es, nicht aber ohne die Lektüre der Mao-Zedong-Gedanken. Sie waren der „Kompass für die Revolution“, das „Lexikon eines jeden Revolutionärs“, eine „geistige Atombombe“. Sie waren das Licht im Dun-

kel des chinesischen Alltags, so wie Mao selbst die rote Sonne im Herzen eines jeden Chinesen war. Bewaffnet mit den Mao-Zedong-Gedanken, besiegte die chinesische Armee jeden Feind; im Vertrauen auf die Mao-Zedong-Gedanken brachten die Bauern selbst auf kärgstem Land noch reiche Ernten hervor. Geleitet von den Mao-Zedong-Gedanken waren untrainierte Barfußdoktoren in der Lage, Wunder zu vollbringen, ja sogar abgehackte Finger wieder anwachsen zu lassen.

Die Festigkeit dieses Glaubens an Mao und seine Worte wird bereits zur Zeit der Kulturrevolution durch die 68er aus aller Welt reflektiert. Zuweilen wird sie geteilt, so etwa in der 12stündigen Dokumentarserie von Joris Ivens und Marceline Lorian-Ivens *Comment Yukong déplaca les montagnes* (1976), bei der jeder Teil mit einem Zitat aus dem Kleinen Roten Buch, der Geschichte von einem verrückten Alten, der Berge versetzen wollte, beginnt. Auch bei Yuji Takahashi wird, in seiner Vertonung dreier im Widerstand aber hoffnungsfroh gestalteter Gedichte Maos *Three Poems of Mao Tse-tung* (1976) der Wille zum Beharren, zum Nicht-Aufgeben, auch in schweren Zeiten, ausgedrückt und weitergetragen. Zuweilen wird diese Festigkeit des Glaubens an die siegesbewussten, rücksichtslos hoffnungsfrohen Worte Maos aber auch durchaus höhnisch gebrochen, dafür steht eine Darstellung wie in Jean Luc Godards *La Chinoise* (1967), wo das Kleine Rote Buch einerseits laufend zitiert, aber andererseits in einer überbordenden Ästhetik auch immer wieder in seinen Aussagen ad absurdum geführt wird. Nicht unähnlich dieser uneindeutigen Haltung ist John Lennons Warnung „if you are carrying pictures of Chairman Mao, you ain't gonna make it with anyone anyhow“ im ersten offen-politischen Beatles-Hit *Revolution—Number One*, andererseits äußert er sich auch anders, trägt Mao-Buttons und findet, er „mache seine Sache schon gut.“ In Peter Ablingers *Voices and*



Abb.2. Deng Huaidong *Soldiers in Front of the Tiananmen Square*

Piano (seit 1998) erscheinen die Worte Maos schließlich in völliger Sinnentleerung, zum Soundbyte reduziert—aber geht das überhaupt?

Auch in den künstlerischen Brechungen durch Ni Shaofeng und Deng Huaidong in unserer Ausstellung wird die Macht des Roten Buches, das beim einen (Deng Huaidong) zerrissen, zerlöchert erscheint, und beim anderen (Ni Shaofeng) in der Verzerrung schon fast gar nicht mehr erkennbar ist (ebenso wie Mao kaum mehr auszumachen ist, als Mittelpunkt der Gruppe von Jugendlichen, die hier, das ahnt man nur noch, das Rote Buch schwenkend, ihm zujubeln) deutlich in Frage gestellt.

Und doch, selbst hier, in der mehrfachen Fragmentierung und Verzerrung, die diese beiden Künstler vornehmen, wohnt diesen Bildern eine dynamische Kraft inne, eine Wucht, die diese jungen Leute in China (genau wie die 68er in der Welt), „vorwärts, vorwärts“ trieb—die kraftvollen Worte Maos?!

Sie haben inspiriert, immer wieder, und auf irritierend paradoxe Weise, so etwa, wenn Takahashi sich in den 60er Jahren ein Mao-Gedicht zur Inspiration nimmt, um zum Wegbereiter für die Aufführung von neuer Klaviermusik zu werden: „I think there is a time when one has to do certain things, not only in life, but also in music. In the 1960s, I was one of very few pianists in Europe who played Xenakis, Boulez, Messiaen and Cage. ... I consider myself a pioneer. As Mao, the poet said in his „Ode to the Plum Tree“: „not competing for spring / only calling that it is coming / when mountain flowers are in full bloom / be among them smiling.“

Das und so zu erinnern—also gegen den Strich, im Widerspruch zu offiziellen Vorgaben und Orthodoxien, ja der Political Correctness—kann unbequem, ja manchmal sogar gefährlich sein. Und doch, so schließt Gramsci, „und doch muss man widerstehen.“ Die in unserem Finissage-Konzert zu hören und in der Ausstellung gezeigten Werke, sind durchweg Ausdruck dieses Widerstands,

Werke gegen die Gewalt der Orthodoxie, gegen das einseitige Verstehen: „Every performance is a questioning“, so drückt es Yuji Takahashi aus und Nono postuliert, „Heute mehr denn je trägt der Künstler die Verantwortung, keine endgültigen, zweckgerichteten Vorschläge zu machen.“ Das Konzert bringt Werke auf die Bühne gegen das Vergessen solcher Geschehnisse, im Sinne von Georg Friedrich Haas, der seinem Kompositionszyklus *Schweigen* die Worte vorausschickt, „Unfassbares geschieht, ist geschehen. ... Und über vieles wird nicht gesprochen. Über Unbequemes. Schmerzliches. Beunruhigendes. An manches davon möchte ich in meiner Musik erinnern.“ Vergessen lässt sich nicht erzwingen, die Hoffnung darf nicht nur nicht, sie muss nicht sterben. Das wird in den Kompositionen, die hier zum Klingen kommen, deutlich, einmal, vielleicht etwas unbedarft, in John Lennons *Revolution, Number One* („Don't you know it's gonna be alright, alright, alright“), ein anderes Mal, in einem sehr viel mächtigeren Bild jedoch, bei Velemir Chlebnikov, den Nono in seinem *Polnischen Tagebuch* vertont. Der Stein mag also im Meer versinken, wie Gramsci bei Cattaneo sagt, aber wenn er widersteht, wird als starker Fels er wiedererstehen, so Chlebnikov bei Nono:

*Aber warum, warum hört ihr nicht
Das Knistern der Schicksalsnadel,
dieser wunderbaren Schneiderin?
Weh euch,
die ihr einen falschen Winkel
des Herzens an mich angelegt habt:
Ihr werdet an den Felsen zerschellen*

*Und die Felsen werden lachen über euch,
wie ihr gelacht habt
über mich.*

Die Kompositionen, die in diesem Doppelkonzert erklingen, sind einerseits Zeitzeugnisse der Beschäftigung mit der chinesischen Kulturrevolution und ihrem globalen maoistischen Echo und andererseits der Versuch Einschlagereignisse wie diese und die revolutionären Texte, die sie hervorbringen, zu durchdenken und dabei zu reflektieren über die Projektionen, die wir vornehmen, indem wir, immer wieder, eigene Erwartungen an bestimmte Helden und Vorbilder binden. Peter Ablinger drückt das für seine Serie von Stücken *Voices and Piano* so aus: „Andere Menschen—in vielerlei Hinsicht—sind für uns Spiegel, und wir projizieren unsere eigenen Erwartungen hinein. Bei Menschen, die nicht nur ich kenne sondern auch viele Zuhörer, kann ich diese Reflexion teilen – jene Reflexion einer Reflexion!“

■ Barbara Mittler



Abb.3. Ni Shaofeng *Erinnern—Entsinnen* XXVII

WORTE DES VORSITZENDEN MAO TSE-TUNG

XXI „Selbstvertrauen und harter Kampf“, 236-37

Es gibt ein altes chinesisches Gleichnis, die Parabel „Yü Gung versetzt Berge“. Darin wird erzählt, daß in alten Zeiten im Norden Chinas ein Greis aus den Nördlichen Bergen namens Yü Gung („Närrischer Greis“) lebte. Den Weg, der von seiner Haustür nach Süden führte, versperrten zwei große Berge: der Taihang und der Wangwu. Yü Gung faßte den Entschluß, zusammen mit seinen Söhnen diese Berge mit Hacken abzutragen. Ein anderer Greis namens Dschi Sou („Weiser Alter“) lachte, als er sie sah, und meinte: „Ihr treibt aber wirklich Unfug, ihr paar Leute könnt doch unmöglich zwei solche riesigen Berge abtragen.“ Yü Gung antwortete ihm: „Sterbe ich, bleiben meine Kinder; sterben die Kinder, bleiben die Enkelkinder, und so werden sich die Generationen in einer endlosen Reihe ablösen. Diese Berge sind zwar hoch, aber sie können nicht mehr höher werden; um das, was wir abtragen, werden sie niedriger. Warum sollten wir sie da nicht abtragen können?“ Nachdem Yü Gung die falsche Auffassung Dschi Sous widerlegt hatte, machte er sich, ohne auch nur im geringsten zu schwanken, daran, Tag für Tag die Berge abzutragen. Das rührte den Himmelskaiser, und er schickte zwei seiner Götter auf die Erde, die beide Berge auf dem Rücken davontrugen. Gegenwärtig lasten ebenfalls zwei große Berge schwer auf dem chinesischen Volk. Der eine heißt Imperialismus, der andere Feudalismus. Die Kommunistische Partei Chinas ist schon längst entschlossen, diese beiden Berge abzutragen. Wir müssen unseren Entschluß beharrlich in die Tat umsetzen, wir müssen unermüdlich arbeiten, und wir werden die Gottheit ebenfalls rühren; und diese Gottheit ist niemand anderer als die Volksmassen Chinas. Und wenn sich das ganze Volk erhebt, um mit uns zusammen diese Berge abzutragen, sollten wir sie da etwa nicht abtragen können?

„Yü Gung versetzt Berge“ (2. Juni 1945). Ausgewählte Werke Mao Tse-tungs, Bd. III

Zu den Stücken—
Texte und Komponisten



TEIL I

Völkerkundemuseum Heidelberg



1975

“ Every performance is a questioning. ”
YUJI TAKAHASHI

1. Tapoti

Zur Melodie von Pu Sa Man „Der Ort Dabo“

Sommer 1933 (Übersetzung: Joachim Schickel)

菩萨蛮·大柏地

一九三三年夏

Rot, orange und gelb, und grün, blau, indigo, purpurn:
Wer hält in Händen das bunte Band, am Himmel zu tanzen?
Dem Regen folgt wieder, sinkend, die Sonne,
Der Paß, die Berge, Grat um Grat blau.

赤橙黄绿青蓝紫，
谁持彩练当空舞。
雨后复斜阳，
关山阵阵苍。

In jenem Jahr—Gemetzel aufs letzte,
Von Schüssen durchlöchert des Dorfes Mauern.
Ein Schmuck sind sie diesem Pass, den Bergen,
die heute noch schöner anzusehen.

当年鏖战急，
弹洞前村壁。
装点此关山，
今朝更好看。

Dabodi (Tapoti) ist eine kleine Stadt nahe Ruijin in Jiangxi, die als sehr hübsch und farbenfroh bekannt ist mit ihren hohen roten Lehmwällen und grünen Nadelbäumen, Reisfeldern und weißen Farmhäusern mit grauen Dachziegeln und Weiden an den Bächen. 1929 sah Dabodi eine große Schlacht, die bis heute erinnert wird, und bei der die chinesische Rote Armee einen eigentlich aussichtslosen, aber schlussendlich siegreichen Kampf gegen die Nationalisten führte—mit Steinen und den barren Händen. Mao schreibt sein Gedicht 1933, nachdem die Nationalisten weiterhin, obwohl inzwischen die Japaner als Gegner im Land sind, einer Einheitsfront mit den Kommunisten

und der Roten Armee nicht zustimmen. Das Gedicht ist typisch für den Gestus revolutionärer Romantik, der bei Mao zu finden ist: eine wunderschöne Landschaft wird beschrieben, die ihm aber noch schöner wirkt, als sie die Erinnerung an die Helden vergangener Gemetzel weiterträgt (Von Schüssen durchlöchert des Dorfes Mauern...). Interessant an Takahashis kompositorischer Umsetzung ist, dass er nicht die chinesische Fassung (die sich auf Japanisch für ihn doch leicht lesen lässt), sondern offensichtlich die international gegebenenfalls bekanntere englische Übersetzung zur Basis für das rhythmische Arrangement seiner Komposition nimmt.



Abb.4. Tapoti in der Niederschrift Yuji Takahashis

1. Ode to the Plum Tree

Zur Melodie von Bu Suan Zi (Wahrsagung)

„Ode an die Pflaumenblüte“

Dezember 1961 (Übersetzung: Joachim Schickel)

卜算子·咏梅

一九六一年十二月

*Nachdem ich Lu Yous Gedicht „Ode an die Pflaumenblüte“
gelesen hatte, drehte ich den Sinn um und entgegnete so:*

读陆游咏梅词，
反其义而用之。

Wind und Regen schicken den Frühling heim,
wirbelnder Schnee empfängt des Frühlings Ankunft.
längst sind Abhänge, Abgründe tausend Fuß unter Eis
doch es gibt sie: erblühte Zweige, Schönheit.

风雨送春归，
飞雪迎春到，
已是悬崖百丈冰，
犹有花枝俏

Schönheit, die nicht wetteifert mit dem Frühling,
Nur ein Wächter, des Frühlings Kommen zu melden.
Warte ab, die Berge in blütenprächtiger Zeit:
Sie, im dichten Drängen die Mitte, lächelt.

俏也不争春，
只把春来报。
待到山花烂漫时，
她在丛中笑。

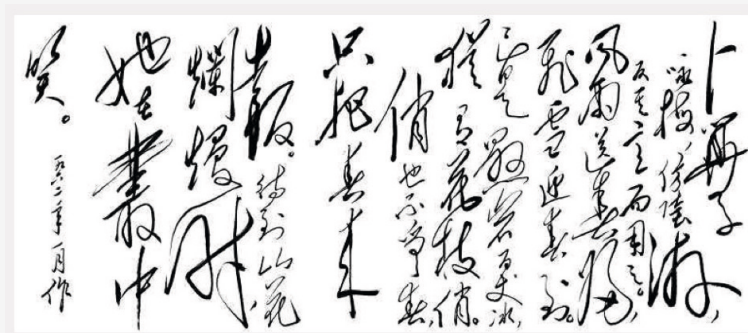


Abb.5. Ode an die Pflaumenblüte in der Kalligraphie Maos

Dieses Gedicht Maos, geschrieben im November 1961 als, aufgrund von Dürre, Hungersnot und vor dem Hintergrund des Bruchs mit der Sowjetunion nicht nur die ökonomische Situation für China verzweifelt, ja katastrophal ist, sehen wir Mao, den ewigen Optimisten, wie er den Schwarzmalern seiner Partei bilderreich und positiv auf ihre Skepsis, ihren Pessimismus antwortet: Wird China es schaffen, sich aus dieser hoffnungslos scheinenden Lage wieder aufzurappeln und sich zu befreien? Natürlich, ja—wartet nur ab, denn selbst, wenn

die Blüten der starken Pflaume fallen werden, ihr Lächeln bleibt. Warum? Mao verweist hier auf die positive Wendung des nachdenklichen Schlusses, den ein Gedicht mit gleichem Titel von Lu You 陆游 [1125-1210], einem Lyriker der südlichen Song-Zeit, hat, auf das er mit seinem Gedicht antwortet und das alle seine Parteifreunde selbstverständlich kennen. Maos Gedicht ist, gerade im Kontrast mit dieser alten vorsichtigeren traditionellen Vorlage (die allerdings als „Wahrsage“ titliert wird), besonders wirkmächtig. Dort heißt es:

Zur Melodie von Bu Suan Zi (Wahrsagung)

„Ode an die Pflaumenblüte“

Lu You (Übersetzung: Barbara Mittler)

Jenseits der Poststation und nahe der zerstörten Brücke,
da blüht sie, ohne, dass jemand sich kümmert.
Es wird schon dunkel und sie trauert einsam,
wieviel mehr noch in Wind und Regen.

Unwillig mit dem Frühling zu wetteifern,
Gibt sie der Eifersucht der anderen Blumen nach.
Ihre Blüten fallen, sie werden erst zu Matsch, dann zu Staub,
Nur ihr Geruch bleibt, wie ehemals.

卜算子·咏梅

陆游

驿外断桥边，
寂寞开无主。
已是黄昏独自愁，
更著风和雨。

无意苦争春，
一任群芳妒。
零落成泥碾作尘，
只有香如故。

Die Pflaumenblüte also, die, rosa oder weiß wie der Schnee, diesem zum Trotz blühen kann, inmitten aller Unbill, die Wind und Wetter verschuldet haben, hat es nicht nötig, mit den anderen Blumen, die erst aufleben können, wenn der Frost zurückweicht, zu wetteifern... und doch wird sie mit ihrer Hoffnung weiterbestehen, ihr Duft, ihr Lächeln wird bleiben, sie wird zur Wahrsagung—in der Erinnerung jener, die an sie glauben und damit glauben, dass der Frühling wiederkommen wird, dass die Bedingungen (für China) sich wieder bessern werden... Die Pflaumenblüte steht damit für jene Pioniere, die, wie Mao und seine Anhänger, allen Unbilden, jedem Widerstand sich entgegenstellen, die Pfade finden, aufbrechen und hoffnungsfroh voranschreiten.

Dieser Wille zum Widerstand hat Takahashi inspiriert, der schreibt: „I think there is a time when one has to do certain things, not only in life, but also in music. In the 1960s, I was one of very few pianists in Europe who played Xenakis, Boulez, Messiaen and Cage. I translated and published Xenakis' book, Maceda's book, introduced Gubaidulina to Japan. Now other people take over. I consider myself a pioneer. As Mao, the poet said in his „Ode to the Plum Tree“: „not competing for spring, only calling that it is coming. when mountain flowers are in full bloom, be among them smiling.“ Now many people play them so I don't have to do those works anymore. It should be so - music will be passed to the new generation. If the same people had continued to play the same music, those works would not survive.“

1. Reply to Comrade Kuo Mo-Jo

Zur Melodie von Man Jiang Hong (Der ganze Fluss ist rot)
„Genossen Guo Moruo erwidern“

满江红·和郭沫若同志

一九六三年一月九日

9. Januar 1963 (Übersetzung: Joachim Schickel)

Klein, klein der Erdball,
 gibt ein paar Fliegen, stoßen an Wände an.
 Summen, summen:
 Einige laut erbittert,
 einige lauthin klagend.
 Ameisen auf der Akazie, dem Stolz ihres Großreichs,
 Ameisen schütteln den Baum—gesagt wie leicht.
 Jetzt, bei Westwind, fallen die Blätter hinab auf Chang'an,
 im Flug surren Pfeile.

小小寰球，
 有几个苍蝇碰壁。
 嗡嗡叫，
 几声凄厉，
 几声抽泣。
 蚂蚁缘槐夸大国，
 蚍蜉撼树谈何易。
 正西风落叶下长安
 飞鸣镝。

Wieviel Aufgaben,
 von Anfang an drängend;
 Himmel- und Erddrehung,
 die Zeit nötigt

多少事，
 从来急；
 天地转，
 光阴迫。

zehntausend Jahre—allzu lange,
wetteifert früh bis spät.
Vier Meere aufgebäumt, Wolken und Wasser zornig,
fünf Erdteile bebend, Wind und Donner entfacht.
Müsst sie auskehrn, allesamt, die üblen Insekten:
nirgends sonst Feinde.

一万年太久
只争朝夕。
四海翻腾云水怒，
五洲震荡风雷激。
要扫除一切害人虫，
全无敌。

Am 7.1.1963 schmäht die *Prawda* zum ersten Mal China namentlich, zwei Tage darauf tut Mao Zedong (zunächst nur für sich) die Russen lyrisch ab, indem er mit diesem satirisch-aggressiven Gedicht die Kader der Sowjetunion als großtuende, sich selbst überschätzende Ameisen (die mindestens seit der Tang-Zeit fester Bestand des allegorischen Wissensbestands in China sind), die meinen, einen Baum schützen zu können, lächerlich macht und sie als auszurottende, revisionistische Insekten metaphorisch bedroht: Sollen sie sich nur plagen, sie müssen doch auf den Westwind warten, dass ihre tristen Blätter nach China hinüberwehen. Aber ihnen erwidern surrende Pfeile... Maos Selbstbewusstsein in diesem Gedicht,

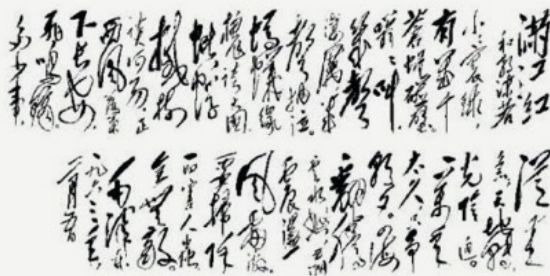


Abb. 6. Antwort auf Guo Moruo, in der Kalligraphie Mao Zedongs

sein Glaube an die Macht seines Volkes, gegenüber der Sowjetunion, ist geschrieben als Antwort auf ein sehr eindeutiges Preisgedicht, das Guo Moruo ein Jahr vorher, 1962 schreibt, und das Mao zum übermächtigen Helden stilisiert hat und den Lesern seines Gedichtes selbstverständlich auch bekannt war:

Zur Melodie von Man Jiang Hong (Der ganze Fluss ist rot)

Guo Moruo, 1962 (Übersetzung: Barbara Mittler)

Wenn das blaue Meer in Aufruhr ist,
zeigen sich überall die wahren Helden.
Sechs Hundert Millionen Menschen,
stark als Einheit,
beharrlich in ihren Prinzipien.

Sie können sogar den zusammenfallenden Himmel hochhalten
und die durchgeblasene Welt wieder gerade rücken.

满江红

郭沫若

沧海横流，
方显出英雄本色。
人六亿，
加强团结，
坚持原则。
天垮下来擎得起，
世披靡矣扶之直。

Hört den Hahn krähen in jedem Winkel,
im Osten wird es hell.

Die Sonne kommt heraus,
die Eisberge schmelzen;
doch echtes Gold
wie kann es sich auflösen?
Vier Bände mit heldenhaften Worten
stellen für die Bürger Ziele auf.

Wenn (des bösen Herrscher) Jies Hund (den vorbildhaften Herrscher) Yao grausam anbellt, kann dieser nur lachen;
die Tonochsen fallen in das Meer und verschwinden,
doch die rote Fahne der Revolution begrüßt den Ostwind
Und das Universum glüht rot.

听雄鸡一唱遍寰中,
东方白。

太阳出,
冰山滴;
真金在,
岂销铄?
有雄文四卷,
为民立极。

桀犬吠尧堪笑止,
泥牛入海无消息。
迎东风革命展红旗,
乾坤赤。

Liest man die beiden Gedichte nebeneinander, so wird klar, in *diesem* Universum, unter *diesem* Himmel, auf dieser Erde ist zu tun, was zu tun ist. China hat sich gewöhnt in Größen von zehntausend Orten, in Zeiten von zehntausend Jahren zu denken. Der neue, der „geänderte Auftrag“ 革命 (das chinesische Binom für „Revolution“) sagt nun: Revolution hier und jetzt. Die Kontinente werden sich in ihr Weltgeschick teilen, die Meere ihre Weltfeindschaft lassen, sobald der Mensch, ein praktischer Materialist und der nationalen Ideologen entledigt, den Aufruhr der Elemente befriedet und alle Feinde dabei mit. Himmel und Erde, das ganze Universum erscheint dann in glühendem Rot, denn die Sonne (in anderen Worten, Mao, und seine Schriften, „vier Bände mit heldenhaften Worten“) erleuchten es.

Maos Gedichte vereinigen ein immer aggressives Melos gegen seine Feinde, einerseits, und liedhafte Reflexion, andererseits, die von manchen mit der Lyrik des Spanischen Bürgerkrieges verglichen wird (so Joachim Schickel im Vorwort zu seiner kommentierten deutschen

Übersetzung der Mao-Gedichte von 1965, die die deutsche 68er Generation mitprägen sollte). Gedichte zu schreiben, war für die Mächtigen Chinas fast eine Selbstverständlichkeit: Ohne Literatur ließ sich eine neue Dynastie nicht begründen. Auf politischen Sitzungen in Yan'an pflegte Mao entsprechend Gedichte zu schreiben, so wie andere Leute „Männchen“ kritzeln und nach diesen Sitzungen gab es wohl stets eine Jagd auf die Verse, die Mao achtlos auf den Boden geworfen hatte.

Vor allem die lyrische Form des *Ci*-Gedichts, die mit Li Yü 李煜 (937-978) ihre erste Glanzzeit erlebte, machte Mao sich zu eigen. Diese klassische Liedform, basierend auf geselligen Weisen und von Flöte, Laute und Zither begleitet, entwickelte sich zunächst als Natur- und Liebeslyrik. Poeten wie Su Shi 苏轼 (Su Dongpo, 1037-1101) brachten auch Themen von Größe und Heroismus, statt schöner Idylle, ein, so dass Mao als ihr moderner (und politischer) Nachfolger den Stil weiterführt und nicht verletzt. Seine *Ci*-Gedichte sind zwar ohne musikalische Begleitung konzipiert (wenn sie auch immer noch die dazugehörige Volksmelodie im Titel nennen), aber nicht bar an Musikalität (und

wurden und werden, in China und anderswo, und gerade in der Zeit der Kulturrevolution, wie hier deutlich zu sehen) immer wieder vertont.

In seinen 1942 gehaltenen Yan'an-Reden macht Mao klar, wie wichtig es ist, dass Künstler und Schriftsteller die künstlerische Form nie über dem politischen Inhalt eines Kunstwerks vernachlässigen dürften. An beiden Fronten, der künstlerischen und der politischen, müssten sie bestehen. Entsprechend verwandelt Mao sich die alten Gedichts-Formen an, glüht ihre Regelschönheit mit revolutionären Inhalten aus, stilisiert das Pathos der Revolution zum kanonischen Wohlklang. Er führt den späthegelianischen Satz, die Revolution wolle Geschichte *machen* doch die *gemachte* Geschichte sei nicht ästhetisch, ad absurdum: sein Schwert, die gordische Verknotung zwischen Tradition und Revolution zu durchschlagen, ist das eigene Gedicht.

Revolutionäre Romantik zeigt sich in diesen Gedichten: Aus dem romantischen, unglücklichen Individuum wird die positive Volksgestalt, aus dem armen Träumer, der Held, reich an mutigen Taten. Das Prinzip dieser Gedichte heißt nicht Hoffnung auf Revolution, sondern

diese selbst. Beschwören sie Vergangenes, so nur, um dem Gegenwärtigen große Bilder vorzustellen; beziehen sie legendäre Landschaften und sogar Himmelsphären ein, so nur, um damit in ihrer Schönheit und Unbezwingbarkeit die des beschriebenen Helden zu spiegeln und zu reflektieren.

An Mao und seiner Dichtung also widerlegt sich der Satz, dass Waffen und Musen zugleich kaum sprechen können und auch, dass Revolution und Tradition einander hassten, nur missverstanden wollte Mao dennoch mit seiner Dichtung nicht werden und lässt sie deswegen zunächst Jahrzehnte unveröffentlicht. Entsprechend schrieb er an seine Herausgeber im Januar 1957. „Wie Ihr wünscht, habe ich jetzt ... alle meine klassischen Gedichte kopiert, an die ich mich erinnern kann... Bis jetzt wollte ich diese Sachen offiziell niemals bekanntmachen, weil sie im alten Stil geschrieben sind. Ich war besorgt, dies könnte eine falsche Tendenz fördern und junge Leute negativ beeinflussen. ... Natürlich sollte unsere Dichtung hauptsächlich im modernen Stil geschrieben sein. Wir mögen Verse zwar manchmal auch in klassischen Formen schreiben, aber es wäre nicht ratsam, junge Leute dazu zu ermuntern, denn diese

Formen würden ihr Denken einengen und sind schwer zu erlernen.“

(Nach: Joachim Schickel „Mao Tse-Tung als Lyriker“ in *Mao Tse-Tung 37 Gedichte. Übersetzt und mit einem politisch-literarischen Essay erläutert* von Joachim Schickel, Hamburg 1965)

WORTE DES VORSITZENDEN MAO TSE-TUNG II „Klassen und Klassenkampf“, 14.



Abb. 7. Vertonung eines Mao-Zitats aus dem Kleinen Roten Buch „Eine Revolution ist kein Gastmahl“

Eine Revolution ist kein Gastmahl, kein Aufsatzschreiben, kein Bildermalen oder Deckchensticken; sie kann nicht so fein, so gemächlich und zartfühlend, so maßvoll, gesittet, höflich, zurückhaltend und groß herzig durchgeführt werden. Die Revolution ist ein Aufstand, ein Gewaltakt, durch den eine Klasse eine andere Klasse stürzt.

„Untersuchungsbericht über die Bauernbewegung in Hunan“ (März 1927), Ausgewählte Werke Mao Tse-tungs, Bd. I



Yuji Takahashi

(jap. 高橋 悠治, Takahashi Yuji; * 21. September 1938 in der Präfektur Tokio) ist ein japanischer Komponist und Pianist. Takahashi hat immer wieder seine musikalischen Aktivitäten auch zu politischen gemacht und war hier mit Komponisten wie Frederic Rzewski, Cornelius Cardew und Christian Wolff verbunden. Wie viele seiner Generation waren Maos Gedanken und die Kulturrevolution sowie der Vietnamkrieg besonders starke Inspirationspunkte: In „For You I Sing This Song“, komponiert 1976, für TASHI schreibt der Komponist in seiner Einleitung: „....dedicated to the people's struggle against oppression inside and outside America. The first movement is based on a Vietnamese song, in which young women address the Liberation Fighters against American aggression; the second movement is from „Rise Up, Boricua“, a song for the independence of Puerto Rico; the third movement is based on a song sung by Navajo women to sustain hope after their capitulation to Kit Carson in 1864.“



Abb.8. Selbstportrait,
Yuji Takahashi

Yuji Takahashi, war Kompositionsschüler von Minao Shibata und Rō Ogura und studierte von 1954 bis 1958 an der Toho Gakuen Daigaku Klavier bei Hiroshi Ito. 1962 wurde als sein erstes Werk Fonogene für zwölf Spieler und elektronische Klänge

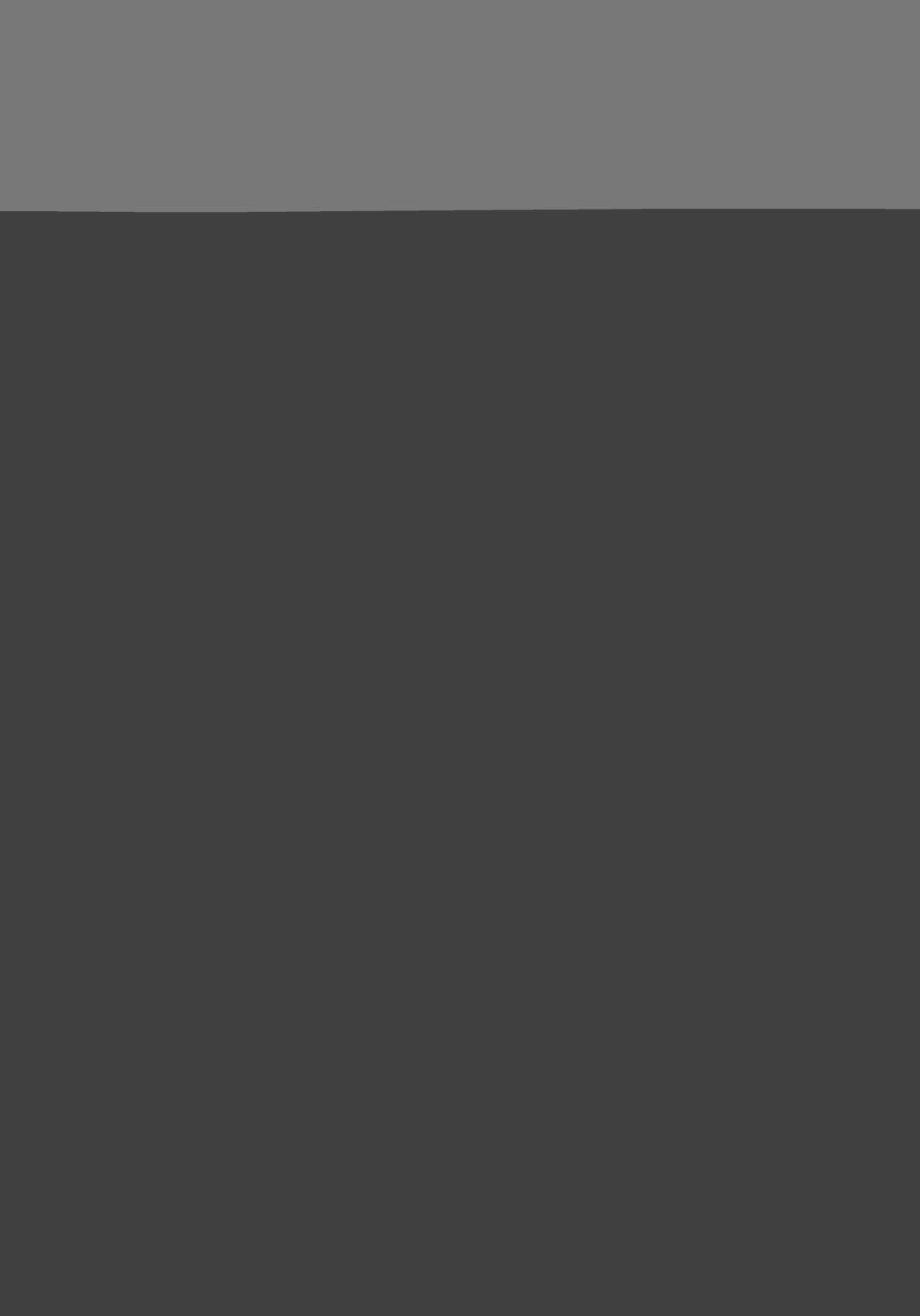
ur aufgeführt. Mit den Komponisten Toshi Ichihyanagi und Kenji Kobayashi gründete er das Ensemble für Neue Musik New Directions, zu dem auch Kuniharu Akiyama gehörte. Auf dem Gebiet der Filmmusik arbeitete er mit Toru Takemitsu zusammen. 1963 kam er als Stipendiat des DAAD nach Berlin, wo er Elliott Carter

und Frederic Rzewski kennenlernte und Komposition bei Iannis Xenakis studierte. Ab 1964 war Takahashi Pianist in der Pariser Musikgruppe Domaine Musicale. In dieser Zeit entstanden von Xenakis geprägte Kompositionen wie Chromamorphe I für sieben Instrumente (1964), Chromamorphe II für Klavier (1965) und 6 Stoiceia für vier Violinen (1965).

1965 wirkte Takahashi in Stockholm, ab 1966 in New York. Er studierte Computermusik, besuchte bis 1968 die Sommerkurse des Berkshire Music Center in Tanglewood und war 1968–1969 Mitglied des Center of the Creative and Performing Arts in Buffalo. 1971–1972 unterrichtete er an der Indiana University und am Konservatorium von San Francisco. Danach kehrte er nach Japan zurück und lebt seitdem als freischaffender Komponist und Pianist in Tokio. Als Pianist wurde Takahashi vor allem als Interpret zeitgenössischer Werke bekannt. Er spielte die Uraufführungen mehrerer Werke Toru Takemitsus, und sein Lehrer Xenakis komponierte für ihn Herma (1962) und Eonta (1964). Takahashi konzertierte als Solist mit internationalen Orchestern, beim International Music Council Congress der UNESCO 1966 und 1968 und bei der Weltausstellung 1970 in Osaka. Neben dem pianistischen Gesamtwerk von Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg nahm Takahashi Kompositionen von Olivier Messiaen, Xenakis, John Cage, Frederic Rzewski, Cornelius Cardew, Toru Takemitsu, Selamat A. Sjukur, Earle Brown und Roger Reynolds auf. Als Dirigent spielte er Kompositionen von Xenakis, José Maceda, Sofia Gubaidulina, John Zorn und Edgar Varèse ein.

Die Three Poems sind in einer Aufnahme mit dem Komponisten selbst am Klavier aus den 70er Jahren zugänglich:

www.youtube.com/watch?v=2asw2_WAm8w





TEIL II

Alte Aula der Universität Heidelberg



2011

Schweigen



Unfassbares geschieht, ist geschehen.
Über vieles davon spricht man, vieles ist tief im kollektiven Gedächtnis verankert.
Und über vieles wird nicht gesprochen. Über Unbequemes. Schmerzliches.
Beunruhigendes.

An manches davon möchte ich in meiner Musik erinnern. “

GEORG FRIEDRICH HAAS

I. Fukushima

Täglich gelangt aus dem Wrack des Atomkraftwerkes Fukushima radioaktives Material ins Freie. Das unvorstellbar giftige Plutonium ist immer noch nicht vollständig gesichert. Die Menschen im betroffenen Gebiet werden in ihren Nöten allein gelassen. Und niemand spricht darüber.

■ *Georg Friedrich Haas*

Brief vom 23.5.2011 an Yoshiaki Takaki, Minister für Bildung, Wissenschaft und Technologie:

“Wir verlangen sofortige Maßnahmen zur Minimalisierung der Kontamination der Kinder in Fukushima. Wir sind eine Bürgergruppe. Größtenteils Eltern aus Fukushima, die ihre Kinder vor der Radioaktivität schützen möchten. Verstehen Sie, Minister, wie groß unser Kummer und unsere Trauer sind. Das Ministerium für Erziehung, Kultur, Wissenschaft und Technologie hat am 19.4.2011 eine Grenzwerterhöhung veranlasst, bei der nun 3,8pSv/h = 20 mSv/Jahr als Sicherheitsstandard akzeptiert wird. Unsere Kinder müssen zum Unterricht und zu

Freizeitaktivitäten ins Schulgelände und auf das Sportfeld. In den Schulhöfen gibt es Stellen, wo das Zifache bis mehrere Hundertfache an pSv pro Stunde an Radioaktivität gemessen wurde, diese Stellen bleiben unkontrolliert zugänglich. Die Schulgebäude werden jeden Tag mehr durch Radioaktivität kontaminiert—und die Kinder ebenfalls. Die Kontamination von Arbeitern in Atomkraftwerken in Japan (und in der ganzen Welt) wird mit Geräten kontrolliert. Unsere Kinder leben ohne Schutz. Diese Situation hat Ihre neue Richtlinie verursacht. Wir haben keine Geduld mehr. Dies ist nicht die Zeit, abzuwarten, Herr Takaki, wir bitten Sie darum, folgende Aktionen umzusetzen:

1. Wir bitten um die Rücknahme der Verordnung der angeblich verträglichen Obergrenzen von 20 mSv/Jahr für Kinder und stattdessen um konkrete Aktionen zur Verminderung der Radioaktivität.
2. Veranlassen Sie dafür notwendige Schulfreistellungen für die Flucht oder die Evakuierung der Kinder und sorgen Sie für eine wirtschaftliche Unterstützung der Flüchtlinge bzw. der Evakuierten.

3. Strahlenschutzmaßnahmen wie Dekontamination und Erdbeseitigung auf dem Schulgelände sowie die Absperrung von Stellen mit hoher Strahlendosis müssen sofort unternommen werden.
4. Die Kontamination der inneren Organe unserer Kinder muss verhindert werden, dafür müssen die Kinder einen Mundschutz tragen und sich regelmäßig die Hände waschen. Achten Sie besonders auf Kontaminierung des Schulessens.
5. Die Kosten für diese Maßnahme muss zunächst der Staat tragen, später muss Tepco dafür haften.“

■ Übersetzung: Yasuko Haas

II. Lampedusa

Es gibt eine Regel, die Seefahrer seit Jahrhunderten beherzigen: Gefährdete Leben auf See müssen gerettet werden. Das Seerechtsübereinkommen der Vereinten Nationen weicht von dieser Vorgabe nicht ab: „Jede Person“, unabhängig von Nationalität oder Status, muss aus Seenot gerettet und „an einen sicheren Ort“ gebracht werden.

In der Nacht zum 8. August 2007 retten sieben tunesische Fischer 44 Menschen das Leben, die im offenen Meer zwischen Tunesien und Lampedusa in einem Schlauchboot kurz davor waren zu kentern. Kapitän Abdelkarim Bayoudh und sein Kollege Abdelbasset Zenzeri nahmen daraufhin die Flüchtlinge an Bord ihrer zwei Fischerboote und machten sich auf den Weg nach Lampedusa. Dort jedoch wurde die Crew festgehalten und wegen Verdachts auf Förderung illegaler Zuwanderung in Untersuchungshaft genommen. Die Fischer hätten die Aufforderung der Behörden ignoriert, den italienischen Hoheitsgewässern fernzubleiben. Sie mussten mit bis zu 15 Jahren Haft rechnen.

2009 wurden am Ende des erstinstanzlichen Verfahrens zwar alle Beteiligten von der vorgelieblichen Straftat der Beihilfe zur illegalen Einreise von Asylsuchenden freigesprochen, die beiden Kapitäne jedoch wegen Widerstands gegen ein Kriegsschiff zu zweieinhalb Jahren Haft verurteilt. Am 21. September 2011 wurden Zenzeri und Bayoudh durch das sizilianische Berufungsgericht schließlich freigesprochen. Die Tat der Seenotrettung sei kein Straftatbestand, sondern eine Pflicht. Derweil nahmen im Februar 2011 auf Lampedusa zunächst 50 Mitarbeiter der Grenzschutzagentur Frontex die Arbeit auf. Bei den ersten Frontex-Vertretern handelt es sich um „Screener“ und „Debriefers“: Mitarbeiter aus verschiedenen EU-Mitgliedsstaaten, die die Bootsflüchtlinge auf Lampedusa identifizieren und befragen sollen—unter anderem über die Transportwege. Flüchtlingsorganisationen werfen Frontex vor, gegen das Seerecht und die Genfer Flüchtlingskonvention zu verstoßen—unter anderem, weil Bootsflüchtlinge abgewiesen werden, ohne die Möglichkeit zu erhalten, einen Asylantrag zu stellen.

■ Olaf Nicolai



Georg Friedrich Haas

wurde 1953 in Graz geboren, verbrachte aber seine Kindheit in Vorarlberg, in den Bergen – eine Landschaft und eine Atmosphäre, die ihn nachhaltig geprägt haben. Studiert hat er in seiner Geburtsstadt, bei Ivan Eröd und Gösta Neuwirth und später in Wien, bei Friedrich Cerha. Cerha, dem „Doyen“ der österreichischen Komponisten, war es zu verdanken, dass sein ehemaliger Schüler für den Großen Österreichischen Staatspreis vorgeschlagen wurde, den Haas 2007 erhielt.

Bis zu diesem Höhepunkt in der Komponistenkarriere Haas' war es ein langer und schwieriger Weg. Offen spricht der Komponist über die Jahre seiner „totalen Erfolgslosigkeit“ als prägende Erfahrung in seinem Leben. Es kommt nicht von ungefähr, dass die Nacht, die Dunkelheit, der Verlust der Illusionen eine so große Rolle in seinem Oeuvre gespielt haben (etwa in seiner Hölderlin-Oper *Nacht*, 1995/1998). Erst in jüngerer Zeit kommt das Licht als Metapher in seiner Musik häufiger vor (etwa in *in vain*, 2000, *Hyperion*, einem *Concerto für Licht und Orchester*, 2006 oder in *Sayaka* für Schlagzeug und Akkordeon, 2006).

Georg Friedrich Haas ist international bekannt und anerkannt als ein hoch sensibler, fantasiereicher Erforscher der Innenwelt der Klänge. Anregungen zur Auseinandersetzung mit dem Konzept der Mikrotonalität fand er bei Ivan Wyschnegradsky und Alois Hába. Sein *Cellokonzert* (2003/04), *Wer, wenn ich schrie, hörte*

mich... (1999) für Schlagzeug und Ensemble und nicht zuletzt *Schweigen* (2011), sind Beispiele für Haas' politische Haltung und das Bewusstsein von Ohnmacht, das er als Komponist schmerzlich verspürt: er weiß, dass mit seiner Musik die Welt nicht zu verändern ist. So beginnt das *Cellokonzert* mit einem schmerzvollen Schrei, um dann auf der Trommel die Marsch-Schritte der preußischen Armee heraufzubeschwören, die sich als eine Anklage gegen den Faschismus hören lassen. Sein Fantasie-reichtum, seine verantwortungsvolle politische Haltung, die er in den Bereich der Kunst trägt und sein Drang, Neues zu wagen, machen Georg Friedrich Haas zu einem der bedeutendsten Komponisten der Gegenwart. Sein Zyklus *Schweigen* mit den nach Orten des Entsetzens benannten Einzelsätzen steht für das Versagen der Worte und beschreibt den Zustand danach: die Sprache ohne Wortklang, ohne Konsonanten.

Peter Ablinger *Mao Tse-Tung—aus „Voices and Piano“*

für Klavier und Zuspield (seit 1998)

„Andere Menschen—in vielerlei Hinsicht—sind für uns Spiegel und wir projizieren unsere eigenen Erwartungen hinein. Bei Menschen, die nicht nur ich kenne, sondern auch viele Zuhörer, kann ich diese Reflexion teilen—jene Reflexion einer Reflexion!“

PETER ABLINGER

Voices and Piano besteht bisher aus 57 Stücken, woraus eine Auswahl in freier Folge gespielt werden soll. Die Stimmen sind: Marina Abramovic, Amáunalik, Guillaume Apollinaire, Antonin Artaud, Carmen Baliero, Bonnie Barnett, Jorge Luis Borges, Bertolt Brecht, Jacques Brel, Rolf Dieter Brinkmann, John Cage, Angela Davis, Heimito von Doderer, Marcel Duchamp, Hans Eisler, Forough Farrokhzad, Morton Feldman, Renate Fuczik, Alberto Giacometti, Che Guevara, Setzuko Hara, Roman Haubenstock-Ramati, Josef Matthias Hauer, Mila Haugová, Martin Heidegger, Billie Holiday, Erzsébet 'Kokó' Kukta, Alvin Lucier, Anna Magnani, Mao Tse-tung, Miro Marcus, Agnes Martin, Humberto Maturana, Agnes Gonxha Bojaxiu (Mother Theresa), Roman Opalka, Kati Outinen,

Pier Paolo Pasolini, Ezra Pound, Ilya Prigogine, Jean-Paul Sartre, Arnold Schoenberg, Libgart Schwarz, Hanna Schygulla, Nina Simone, Gjendine Slålien, Gertrude Stein, Antoni Tàpies, Andrej Tarkowski, Cecil Taylor, Valentina Tereshkova, Lech Wałęsa, Orson Welles, Alenka Zupančič, etc.

DER KOMPONIST ZU SEINEM WERK:

„*Voices and Piano*, komponiert für Nicolas Hodges, ist ein umfangreicher Zyklus von Stücken für jeweils eine einzelne aufgenommene Stimme, zumeist die einer bekannten Persönlichkeit, und Klavier. Der Zyklus ist noch im Wachsen begriffen und sollte am Ende etwa 80 Stücke/Stimmen (d.h. 4 Stunden Musik) umfassen. Das Werk soll immer als Auswahl aus seiner Gesamtheit in Erscheinung treten. Gegenwärtig mag ich es, Stücke zu schreiben, deren Ganzes nicht auf einmal präsentiert werden kann. Das Ganze sollte das Ganze bleiben, von dem das, was wir hören, nur ein Teil ist.

Ich stelle mir Voices and Piano gerne als meinen Liedzyklus vor, obwohl niemand darin singt: die Stim-



men sind alle gesprochene Statements aus Reden, Interviews oder Lesungen. Und das Klavier begleitet die Stimmen nicht wirklich: beide stehen mehr im Verhältnis eines Wettbewerbs oder Vergleichs. Sprache und Musik werden verglichen. Oder wir könnten auch sagen: Realität und Wahrnehmung. Realität/Sprache sind ein Kontinuum, Wahrnehmung/Musik bilden ein Raster, das sich diesem anzunähern sucht. Eigentlich erstellt der Klavierpart einen zeitlichen und klangfarblichen Scan der Stimme, etwa wie eine grobgerasterte Fotografie. Der Klavierpart ist im Grunde die Analyse der Stimme.“ 

■ Peter Ablinger (Übersetzung: J. Marc Reichow)

[Question] „You usually use famous voices for your pieces. What qualities do you expect of them? Would it be possible to give voice to anonymous ones?“

[Ablinger] „...anonymous ones – that’s a good question! Although, there are some exceptions already in the cycle—at least people like Carmen Baliero are only locally famous. And the last piece until now is the voice of a Berlin kid—nobody famous at all. But the question remains, 90 percent of the voices are worldwide known celebrities. In the sense of the „self portrait“ ... it is probably a very Sartre-like thought that it is always the OTHER that creates ourself. Other people—in many respects—are like mirrors to us, and we are projecting our own expectations onto this mirror. With people that not only I know but also many of the audience know I can share that reflection—that reflection of a reflection!“

[Frage] „Sie benutzen normalerweise berühmte Stimmen für Ihre Stücke. Welche Qualitäten erwarten Sie von ihnen? Wäre es auch möglich, anonymen Menschen eine Stimme zu geben?“

[Ablinger] ...anonyme (Stimmen)—das ist eine gute Frage. Obwohl es in dem Zyklus bereits Ausnahmen gibt— ... (, bleibt) die Frage, 90 Prozent der Stimmen gehören weltweit bekannten Prominenten. Im Sinne des „Selbstportraits“... das ist vermutlich ein sehr Sartre-artiger Gedanke, dass es immer der ANDERE ist, der uns erschafft. Andere Menschen—in vielerlei Hinsicht—sind für uns Spiegel und wir projizieren unsere eigenen Erwartungen hinein. Bei Menschen, die nicht nur ich kenne, sondern auch viele Zuhörer, kann ich diese Reflexion teilen – jene Reflexion einer Reflexion!“

Während der Kulturrevolution waren in China Maos Schriften allgegenwärtig: Seine täglich verkündeten „höchsten Weisungen“, die Zitate aus dem kleinen roten Buch, seine Gedichte im Klassisch-Unterricht in der Schule und auf den Bühnen, seine Reden in den Kritik- und Studiersitzungen. Seine Stimme hingegen, nur selten im Radio zu hören, war dennoch gut bekannt – standen doch alle seine wichtigsten Reden, gepresst auf bunten Plastikschrallplatten, den Arbeitseinheiten für ihre tägliche konstante Lautsprecherbespielung zur Verfügung. Maos extrem starker Hunan-Akzent machte es schwer ihn zu verstehen, aber umso mehr ist seine

Stimme auch klar wiedererkennbar. Dies wirkt bis heute deutlich nach, wenn einerseits Medien in den Mao-Schreinen in seiner Stimme sprechen und andererseits Mao-Darsteller zu Hochzeits- oder Betriebsfeiern eingeladen werden, und dort seine wichtigsten Reden, vor allem die extreme kurze, auf dem Tian'anmen-Platz, zur Gründung der Volksrepublik China im Oktober 1949, in der er

die Volksrepublik für etabliert erklärt, unter großem Gelächter und Amusement - je grobschlächtiger, desto besser - die Nachahmung des Hunan Akzentes geling, immer wieder neu reproduzieren.

Der von Ablinger benutzte Stimmenschnitt zu Mao Zedong—entstanden zwischen dem zu Lech Walesa und Mutter Theresa, auch



Portraits of the voices in the order of composition date.

Abb.9. Book I/1: 1. Guillaume Apollinaire, 2. Bonnie Barnett, 3. Bertolt Brecht, 4. Rolf Dieter Brinkmann, 5. Heimito von Doderer, 6. Marcel Duchamp, 7. Hans Eisler, 8. Morton Feldman, 9. Martin Heidegger, 10. Lech Walesa, 11. Mao Tse-Tung, 12. Agnes Gonxha Bojaxiu (Mother Theresa), 13. Pier Paolo Pasolini, 14. Ilya Prigogine, 15. Jean-Paul Sartre, 16. Hanna Schygulla, 17. Gertrude Stein, 18. Orson Welles
Book I/2: 19. Ezra Pound, 20. Angela Davis, 21. Jorge Luis Borges, 22. Valentina Tereshkova, 23. Billie Holiday, 24. Mila Haugová, 25. Arnold Schoenberg, 26. Libgart Schwarz, 27. Agnes Martin, 28.-32. Carmen Baliero, 33. Alberto Giacometti, 34. Humberto Maturana, 35. Cecil Taylor, 36. Josef Matthias Hauer,
Book I/3: 37. Amáunalik, 38. Gjendine Slätien, 39. Kati Outinen, 40. Alvin Lucier, 41. Nina Simone, 42. Jacques Brel, 43. Miro Marcus, 44. Anna Magnani, 45. Roman Opalka, 46. Forough Farrokhzad, 47. Marina Abramovic, 48. Roman Haubenstock-Ramati,
Book I/4: 49. Setzuko Hara, 50. Erzsébet 'Kokó' Kukta, 51. Antoni Tàpies, 52. Alenka Zupančič, 53. Antonin Artaud, 54. Andrej Tarkowski, 55. John Cage and Morton Feldman, 56. Che Guevara

das sind interessante, wenn nicht unbedingt signifikante Wahlverwandtschaften—ist seine Eröffnungsrede auf der 1. Tagung des 1. Nationalen Volkskongresses der Volksrepublik China am 15.9.1954, aus der ein kurzer Abschnitt auch im kleinen roten Buch erscheint.

”

DIE KOMMUNISTISCHE PARTEI

领导我们事业的核心力量是中国共产党。

Die den Kern bildende Kraft, die unsere Sache führt, ist die Kommunistische Partei Chinas.

指导我们思想的理论基础是马克思列宁主义。

Die theoretische Grundlage, von der sich unser Denken leiten lässt, ist der Marxismus-Leninismus.

《中华人民共和国第一届全国人民代表大会第一次会议开幕词》（一九五四年九月十五日）

(Eröffnungsansprache auf der 1. Tagung des 1. Nationalen Volkskongresses der Volksrepublik China, 15. September 1954) “

Ob nun Ablinger diesen Abschnitt kannte und deswegen den Text ausgesucht hat, ist nicht klar, aber wohl eher unwahrscheinlich. Offensichtlich geht es ihm ja eben nicht primär um die partikularen Texte, die seine Protagonisten sprechen, und um deren Sinn, sondern eher um deren Stimme, und die Bekanntheit dieser Stimme, die zum Spiegel wird, und in die bestimmte Erwartungen hineinprojiziert werden, ganz unabhängig davon, was sie sagt. Mao in den Köpfen soll also hier entstehen, und zwar nur aus der Art wie er, wie seine Stimme wahrgenommen wird, von denen, die ihn hören, nicht aber aus dem, was er wirklich sagt (nirgendwo findet sich ein Hinweis darauf in den zur Komposition beigegebenen Materialien). Da-

mit macht Ablinger mit seiner 1998 begonnenen Stimmen-Studie einen ganz besonders wichtigen Schritt in Richtung Aufarbeitung/ Widerstand: Er zeigt einerseits die semantisch-ideologische Leere und andererseits die emotionale Fülle auf, die (nicht nur) mit der Stimme Maos verbunden werden kann. Der Hörer wird durch das Hörbare—das Unhörbare miteinbeziehend—herausgefordert und so zum Hauptakteur erhoben. Indem Ablinger aber das Hör-Erlebnis hier reduziert auf diese Stimme, die einen gesprochenen Text, aber ohne einen Kontext, ohne eine Übersetzung, einfach nur als einen für einen Großteil seines Publikums unverständlichen Soundbyte, „reinen“ Klang liefert, indem er also Klang als Momenterlebnis inszeniert (er sagt, „Klang war nicht einfach Musik in ihrem zeitlichen Verlauf für mich, sondern etwas, das sich in einem Moment zeigt. Die zeitliche Entfaltung ist dabei eher etwas Zwangsläufiges, Unvermeidliches. Mein Interesse gehört aber dem Ganzen, das sich in einem Moment darstellt...“) packt er den Zuhörer am Schopf, der so die Vergangenheit als Gegenwart erfahren kann und sich dabei seiner eigenen Ignoranz bewusst wird: Heute will keiner mehr Maoist gewesen sein.

Andererseits wählt Ablinger (wissentlich oder nicht) einen Text, der einen sehr wichtigen Moment in der chinesischen Geschichte markiert, den Moment der Etablierung des Nationalen Volkskongresses nämlich, im September 1954, 5 Jahre nach Gründung der Volksrepublik China. Mao erwähnt zu Beginn die Zahl der repräsentativ gewählten Delegierten, 1.226, davon 177 Vertreter der ethnischen Minderheiten und 149 Frauen. Der von ihm mit dieser Rede eröffnete 1. Nationale Volkskongress sollte im Verlauf in (einstimmiger!) Wahl Mao zum Präsidenten der Volksrepublik China ernennen und die erste Verfassung der Volksrepublik China diskutieren und ratifizieren. Maos Rede, die mit „Für den Aufbau eines großen sozialistischen Landes kämpfen“ überschrieben ist,

betont wiederholt und siegesbewusst die Wichtigkeit eben dieses Ereignisses: „Unsere Tagung ist von großer historischer Bedeutung. Sie ist ein Markstein der neuen Siege und der Fortschritte unseres Volkes seit der Gründung unserer Volksrepublik im Jahre 1949. Die Verfassung, die auf dieser Tagung verabschiedet werden wird, wird die Sache des Sozialismus in unserem Land kraftvoll voranbringen.“ Gegen Ende zeigt Mao sich, typisch, könnte man sagen, optimistisch und benutzt die Zauberphrase seiner revolutionären Dynamik: „Wir sind voller Zuversicht, alle Schwierigkeiten und Entbehrungen überwinden und unser Land zu einer großen sozialistischen Republik aufbauen zu können. Wir schreiten voran.“



Abb.10. Briefmarke zur 1954 beim 1. Volkskongress beschlossenen chinesischen Verfassung

Für den Aufbau eines großen sozialistischen Landes kämpfen! (15. September 1954)

各位代表！

Verehrte Abgeordnete!

中华人民共和国第一届全国人民代表大会第一次会议，今天在我国首都北京举行。

Die 1. Tagung des 1. Nationalen Volkskongresses der Volksrepublik China wird heute in unserer Hauptstadt Peking eröffnet.

代表总数一千二百二十六人，报到的代表一千二百一十一人，因病因事请假没有报到的代表十五人，报到了因病因事今天临时缺席的代表七十人。今天会议实到的代表一千一百四十一人，合于法定人数。

Die Gesamtzahl der Abgeordneten ist 1226. Von ihnen haben sich 1211 zur Teilnahme angemeldet, 15 konnten dies wegen Krankheit oder aus anderen Gründen nicht tun und haben gebeten, von ihrer Anwesenheitspflicht entbunden zu werden; 70 derjenigen, die sich angemeldet haben, können wegen Krankheit oder aus anderen Gründen heute nicht teilnehmen. Auf der heutigen Sitzung sind 1141 Abgeordnete anwesend; die Tagung ist also beschlussfähig.

中华人民共和国第一届全国人民代表大会第一次会议负有重大的任务。

Die 1. Tagung des 1. Nationalen Volkskongresses der Volksrepublik China hat wichtige Aufgaben.

这次会议的任务是：

制定宪法；制定几个重要的法律；通过政府工作报告；选举新的国家领导工作人员。

Die Aufgaben dieser Tagung sind: Verabschiedung der Verfassung; Verabschiedung einiger wichtiger Gesetze; Annahme des Berichts über die Tätigkeit der Regierung; Neuwahl der führenden Persönlichkeiten des Staates.

我们这次会议具有伟大的历史意义。这次会议是标志着我国人民从一九四九年建国以来的新胜利和新发展的里程碑，这次会议所制定的宪法将大大地促进我国的社会主义事业。

Unsere Tagung ist von großer historischer Bedeutung. Sie ist ein Markstein der neuen Siege und der Fortschritte unseres Volkes seit der Gründung unserer Volksrepublik im Jahre 1949. Die Verfassung, die auf dieser Tagung verabschiedet werden wird, wird die Sache des Sozialismus in unserem Land kraftvoll voranbringen.

我们的总任务是：团结全国人民，争取一切国际朋友的支援，为了建设一个伟大的社会主义国家而奋斗，为了保卫国际和平和发展人类进步事业而奋斗。

Unsere allgemeine Aufgabe ist es, für den Aufbau eines großen sozialistischen Landes, für die Verteidigung des Weltfriedens und die Förderung der Sache des Fortschritts der Menschheit zu kämpfen, indem wir das ganze Volk zusammenschließen und die Unterstützung aller Freunde in der Welt gewinnen.

我国人民应当努力工作，努力学习苏联和各兄弟国家的先进经验，老老实实，勤勤恳恳，互勉互助，力戒任何的虚夸和骄傲，准备在几个五年计划之内，将我们现在这样一个经济上文化上落后的国家，建设成为一个工业化的具有高度现代文化程度的伟大的国家。

Wir, das chinesische Volk, sollten angestrengt arbeiten und uns bemühen, von den fortgeschrittenen Erfahrungen der Sowjetunion und der anderen Bruderländer zu lernen; wir sollten ehrlich und fleißig sein, einander ermutigen, uns gegenseitig helfen und uns vor Prahlerei und Arroganz hüten; wir müssen uns dafür einsetzen, unser Land, das wirtschaftlich und kulturell zurückgeblieben ist, im Laufe von mehreren Fünfjahrplänen zu einem großen industrialisierten Land mit einer hochentwickelten modernen Kultur aufzubauen.

我们的事业是正义的。正义的事业是任何敌人也攻不破的。

Unsere Sache ist gerecht. Eine gerechte Sache kann von keinem Feind besiegt werden.

领导我们事业的核心力量是中国共产党。

Die den Kern bildende Kraft, die unsere Sache führt, ist die Kommunistische Partei Chinas.

指导我们思想的理论基础是马克思列宁主义。

Die theoretische Grundlage, von der sich unser Denken leiten lässt, ist der Marxismus-Leninismus.



我们有充分的信心，克服一切艰难困苦，将我国建设成为一个伟大的社会主义共和国。

Wir sind voller Zuversicht, alle Schwierigkeiten und Entbehrungen überwinden und unser Land zu einer großen sozialistischen Republik auf bauen zu können.

我们正在前进。

Wir schreiten voran.

我们正在做我们的前人从来没有做过的极其光荣伟大的事业。

Wir arbeiten an einem großartigen und höchst ruhmvollen Werk, einem Werk, wie es unsere Vorväter niemals in Angriff nahmen.

我们的目的一定要达到。我们的目的一定能够达到。

Wir müssen unser Ziel erreichen. Wir können unser Ziel erreichen.

全中国六万万人团结起来，为我们的共同事业而努力奋斗！

Ihr 600 Millionen Menschen unseres Landes, schließt euch zusammen und kämpft für unsere gemeinsame Sache!

我们的伟大的祖国万岁！

Es lebe unser großes Vaterland!

Peter Ablinger

geboren am 15. März 1959 in Schwanenstadt/Österreich, belegte 1974-76 zunächst ein Graphikstudium in Linz. Begeistert für den Free Jazz, studierte er von 1977-79 Jazz-Klavier an der Musikhochschule Graz. 1979-82 nahm er privaten Kompositionsunterricht bei Gösta Neuwirth in Graz, und bei Roman Haubenstock-Ramati an der Musikhochschule Wien. Seit 1982 lebt Ablinger in Berlin, wo er bis 1990 an der Musikschule Kreuzberg unterrichtete und seitdem als freischaffender Komponist tätig ist. 1988 gründete er das Ensemble Zwi-

schentöne, das er bis 2007 leitete und das von Anfang an aus einer Mischung aus Laien und Profis bestand, einer Konstellation, die emblematisch für Ablingers Ensemblearbeit und mehr und mehr zu einer Infragestellung falscher Professionalität und Routine wurde.

Seit 1992 war Ablinger als Gastprofessor und Dozent an verschiedenen Universitäten und Instituten tätig. In den letzten Jahren erhielt er wiederholt Einladungen von US-amerikanischen Universitäten wie der Columbia Uni-



versity New York City, dem BARD College, der Manhattan School of Music, in Yale und Harvard/Cambridge. 2012-2017 war er Research Professor an der Universität Huddersfield.

„Als ich das Gymnasium unterbrochen hatte, landete ich erst mal auf einer Graphikschule. Es war beides da damals: Ich habe Jazz gespielt und Bilder gemalt. Entschieden hat es sich, als ich gemerkt habe, dass ich alles, was ich in der Kunst gelernt habe, auf die Musik übertragen habe. Das Lernen ging vom Optischen zum Klanglichen, nicht umgekehrt. Das war der Grund, die Graphikschule abzubrechen. Man kann sagen, dass lange Zeit das erste, was ich von einer musikalischen Idee festhalten konnte, etwas Bildhaftes war, ein paar Striche auf dem Papier, keine Noten. Ein bildhaftes Symbol für eine Intensität vielleicht. Aber so wie vorher schon die Begriffe, gingen mir dann auch die Bilder aus. Es blieb nur mehr der Klang übrig, oder etwas, das noch irrealer ist als Klang. 'Klang' war nicht einfach Musik in ihrem zeitlichen Verlauf für mich, sondern etwas, das sich in einem Moment zeigt. Die zeitliche Entfaltung ist dabei eher etwas Zwangsläufiges, Unvermeidliches. Mein Interesse gehört aber dem Ganzen, das sich in einem Moment darstellt...“

■ Peter Ablinger in einem Interview mit Markus Fein

Peter Ablinger schafft musikalische Situationen, in denen die Wahrnehmungsfähigkeit des Hörers oft stark unter- oder überfordert wird, um ihn dazu anzuregen, seine Aufmerksam-

keit und Wahrnehmung von Wirklichkeit zu schärfen. Die Eintönkomposition *Ohne Titel/2 Klarinetten* (1993) versteht Ablinger weniger als Stück denn als eine Art „architektonischen Eingriff“, der den Raum, in dem man sich befindet, verändert und dadurch bewusst macht, dass der gleiche Ton niemals der gleiche ist. Durch das Sich-Aufhalten an dieser feinen Grenze wird „Anwesenheit“ (unmittelbares Im Augenblick-Sein) wahrscheinlich gemacht. Bisweilen erinnert Abingers Musik mit ihrem Anliegen, reine Gegenwart erfahrbar zu machen, an spirituelle Übungen: In *Exercitium 1-6 für Gitarre* (1997) werden alle Saiten der Gitarre sukzessive so hoch gestimmt, bis sie reißen. Die musikalische Situation ist bis zum äußersten „gespannt“, da jederzeit der Augenblick des „Jetzt“, des Reißens der Saite, stattfinden kann.

Abingers Werk gliedert sich in mehrere parallele Zyklen. Charakteristisch für die Stücke des Zyklus ist, dass sie sich nicht auf eine bestimmte Verfahrensweise festlegen lassen, obwohl manche Teile fast an musikalische „Ready-mades“ erinnern, bei denen der Komponist neben der Auswahl der musikalischen Situationen auf jede weitere Bearbeitung verzichtet. Die Komposition von Eintönstücken zu Beginn der 1990er Jahre (z.B. *anfangen(aufhören)*, 1991, oder *Ohne Titel/14 Instrumentalisten*, 1992) führte ihn zum entgegengesetzten Extrem: dem Experimentieren mit der Gleichzeitigkeit aller Töne, die sich im weißen Rauschen manifestiert (Zyklus *Instrumente und Rauschen* (seit 1995)). Zur selben Zeit begann er mit seiner Reihe Quadraturen. Für *Quadraturen IV* (Selbstportrait mit Berlin, 1995-98) wurden verschiedene Mikrofonaufnahmen von Stadtlärm spektral analysiert und—gleichsam grob gerastert—auf Instrumente rückübertragen: der Ensembleklang verhält sich zur „Wirklichkeit“ der zugrundeliegenden Aufnahmen als grober Raster, „Musik“ und „Wirklichkeit“ werden aufeinander bezogen, prinzipiell vergleichbar. Im Zyklus „Instrumente und ElektroAkustisch Ortsbezogene Verdichtung“ (IEAOV) versucht Ablinger, am jeweiligen Ort der Aufführung neu instrumentale Klänge elektroakustisch so weit zu verdichten, dass eine Rausch-Fläche entsteht, die die Zeit in den Augenblick gleichsam

„hochklappt.“ Die Zeit zum „Alles Immer“ zu verdichten (schon seit seinen frühesten Werken eine Eigenart vieler Kompositionen Ablingers) mag zwar von visuellen Vorstellungen inspiriert sein. Dennoch will Ablingers Musik nichts außerhalb ihrer selbst repräsentieren oder symbolisieren, sondern sich selbst als schlicht Seiendes zeigen.

Seit 2001 erscheinen vierteilige Serien-Stücke (z.B. *Voices and Piano*) oder mehrgliedrige Netzwerke, in denen verschiedene musikalische Gattungen, Topoi, Besetzungen miteinander kombiniert sind. Hier entstehen vielschichtige Organismen, die über Gattungsgrenzen hinweg, und von Fragen nach Methode und Stil unabhängig, den Hörer zum Hauptakteur erheben, und gleichsam über das Hörbare - und auch das Unhörbare miteinbeziehend - die selbstbehauptete Erfahrbarkeit von Welt herausfordern.

■ nach Gerald Resch „Peter Ablinger“

WORTE DES VORSITZENDEN MAO TSE-TUNG

X „Die Führung durch die Parteikomitees,“ 130-131

„Klavier spielen“ lernen. Beim Klavierspielen müssen sich alle zehn Finger bewegen; es geht nicht, daß sich dabei einige bewegen und andere nicht. Wenn jedoch alle zehn Finger gleichzeitig auf die Tasten drücken, kommt auch keine Melodie heraus. Um gute Musik hervorzubringen, muß die Bewegung der zehn Finger rhythmisch und koordiniert sein. Ein Parteikomitee muß die zentralen Aufgaben anpacken und festhalten jedoch, mit diesen im Mittelpunkt, gleichzeitig auch die Arbeit auf anderen Gebieten entfalten.

Wir haben uns jetzt um viele Arbeitsbereiche zu kümmern; wir müssen in allen Gegenden, Truppenteilen und Sparten nach dem Rechten sehen, dürfen nicht lediglich einem Teil der Fragen Aufmerksamkeit schenken, andere aber aus den Augen verlieren. Überall, wo eine Frage auftaucht, müssen wir diese Taste anschlagen; das ist eine Methode, die wir unbedingt zu meistern haben. Manche spielen gut Klavier, andere schlecht, und die Melodien, die dabei herauskommen, unterscheiden sich stark voneinander. Die Genossen des Parteikomitees müssen gut „Klavier spielen“ lernen.

Ebenda

(also: „Arbeitsmethoden der Parteikomitees“ (10. März 1949), Ausgewählte Werke Mao Tse-tungs, Bd. IV)

1982

„ Heute mehr denn je trägt der Künstler die Verantwortung, keine endgültigen, zweckgerichteten Vorschläge zu machen. “

LUIGI NONO

Anfang der achtziger Jahre beginnt Luigi Nono sich mit den technischen Möglichkeiten der Klangverarbeitung in Echtzeit, der sogenannten Live-Elektronik, intensiv zu beschäftigen. Nach den ersten Erfahrungen, die er am Freiburger Experimentalstudio gesammelt hat, entsteht 1982 *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2*, ein Werk for zwei Soprane, Mezzosopran, Alt, Bassflöte, Violoncello und Live-Elektronik. Ein Jahr zuvor hatte ihm die künstlerische Leitung des Warschauer Herbstes einen Kompositionsauftrag für das 1956 gegründete und größte Festival zeitgenössischer Musik in Polen erteilt. Am 13. Dezember 1981 kam es jedoch dort zu einem Militärputsch unter General Wojciech Jaruzelski, der zur Auflösung der Gewerkschaft Solidarnosc, zur Inhaftierung von Widerständlern und zur Verhängung des erst 1983 aufgehobenen Kriegsrechts führte. Jaruzelski blieb bis 1985 Ministerpräsident der Volksrepublik Polen und bis 1989 Vorsitzender der Vereinigten polnischen Arbeiterpartei. Anlässlich der Uraufführung der Komposition am 3. Oktober 1982, nun in Venedig, erwähnt Nono seine Warschauer Erfahrungen: „Von den Freunden, die mich gebeten hatten, erhielt ich keine Nachricht mehr. Die Leitung wurde aufgelöst, das Festival konnte sich nicht halten. Umso mehr wollte ich diesen *Diario*, dieses *Tagebuch* schreiben. Ich widme es den polni-

schen Freunden und Genossen, die im Exil, im Untergrund, im Gefängnis, an der Arbeit ausharren—hoffend das nicht zu Hoffende, glaubend das nicht zu Glaubende.“

Diario polacco n. 2 ist eine dreisätzige Komposition, in welcher der mittlere Satz von Instrumenten und deren live-elektronischer Klangveränderung dominiert ist. Die anklagenden Verse des russischen Dichters Chlebnikov: „Mosca—chi sei?“, die exponiert in diesem Satz aus der verdichteten Klangtextur herausragen, werden durch eine dröhnende und gewaltsame Passage des Cellos hervorgehoben. Hier verwendet Nono eine spezielle Bogentechnik, die darin besteht, dass die Interpreten gleichzeitig mit zwei Bögen alle vier Saiten (die um dieselbe Tonhöhe mit mikrointervallischen Verschiebungen gestimmt sind) spielen. Weitere in dieser Komposition vertonte Texte der osteuropäischen Dichter Endre Ady, Aleksandr Blok, Czesław Miłosz und Boris Pasternak wurden von dem Philosophen Massimo Cacciari zusammengestellt und von Nono fragmentiert und so komponiert, dass sie zum größten Teil nur partiell und gelegentlich zu verstehen sind—dann, so der Komponist, als Hoffnungsschimmer.

Für die musikalischen Ebenen des Werkes arbeitete Nono intensiv im Experimentalstudio des Südwestrundfunks in Freiburg; er experimentierte dort mit den Möglich-

keiten der Live-Elektronik und auch mit den Interpreten, den vier Sängerinnen, dem Flötisten Roberto Fabbriani und der Cellistin Frances-Marie Uitti. Gerade das Cello spielt eine exponierte Rolle in diesem Stück, zumal der Interpret drei Instrumente verwenden muss, die jeweils vier gleiche Saiten haben, welche mikrointervallisch um die Töne F, Fis und C gestimmt sind. Die Partitur entwickelte Nono auf der Basis seiner RechercheProtokolle der Studioexperimente, wobei er hier an ein Werk mit aufführungspraktischen Variablen dachte. „Man muss heute die Art und Weise ändern, wie die Musik gedacht wird“, sagte er kurz vor der Premiere, „heute mehr denn je trägt der Künstler die Verantwortung, keine endgültigen, zweckgerichteten Vorschläge zu machen.“

Velemir Chlebnikov

Quando stanno morendo

Mosca – chi sei?
Mosca – vetusto cranio,
con un rasoio di pietra

spaccherei questi muri,
in cui, come preghiere d'autunno,
saltano Avanti alla morte I bambini...

Mosca – chi sei?
Io so che voi siete
lupi ortodossi.
Ma come mai come mai non udite
il fruscio dell'ago della sorte,
questa sarta mirabile?
Guai a voi,
che avete preso un angolo falso
del cuore verso di me:
vi sfascerete sugli scogli

e gil scogli rideranno di voi,

come voi avete riso
di me.

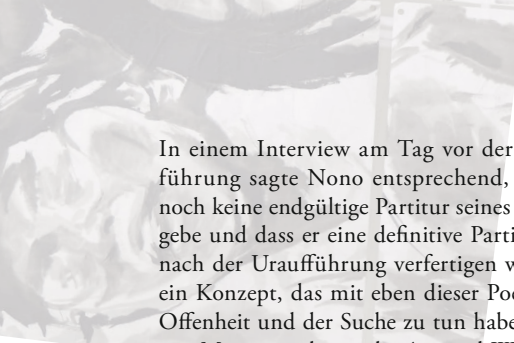
Moskau, wer bist du?
Moskau – uralter Schädel,
mit einem Rasiermesser aus Stein

zerschläge ich diese Mauern,
in denen die Kinder auf den Tod zu springen
Wie Gebete im Herbst...

Moskau, wer bist du?
Ich weiß, dass ihr
Orthodoxe Wölfe seid.
Aber warum, warum hört ihr nicht
Das Knistern der Schicksalsnadel,
dieser wunderbaren Schneiderin?
Weh euch,
die ihr einen falschen Winkel
des Herzens an mich angelegt habt:
Ihr werdet an den Felsen zerschellen

Und die Felsen werden lachen über euch,

wie ihr gelacht habt
über mich.



In einem Interview am Tag vor der Uraufführung sagte Nono entsprechend, dass es noch keine endgültige Partitur seines Werkes gebe und dass er eine definitive Partitur erst nach der Uraufführung verfertigen werde—ein Konzept, das mit eben dieser Poetik der Offenheit und der Suche zu tun haben dürfte: „Man muss heute die Art und Weise ändern, wie die Musik gedacht wird,“ so Nono. In der Tat existiert im Luigi Nono-Archiv eine handschriftliche „vorläufige Partitur,“ die genau einen Monat vor der Uraufführung in Venedig datiert ist und vermutlich als Grundlage für Veränderungen hatte dienen sollen. *Diario polacco n. 2* ist also ein Werk, das nicht von einer vorgefertigten Struktur ausgeht: Der Entstehungsprozess dieser Komposition gründet auf der gelenkten Improvisation der mitwirkenden Musiker. In den aufgeschriebenen Skizzen hielt der Komponist die Resultate dieser improvisatorischen Experimente fest, die er mit einem nicht zu unterschätzenden Beitrag der Sänger und Instrumentalisten sowie der Mitarbeiter des Freiburger Studios durchgeführt hatte.

Ähnlich wie in früheren Werken schließt die Komposition mit einem a-cappella Satz, der—wiederum mit Versen Chlebnikovs—eine Art Klagelied bildet. Der leise Klage-

schrei „Quando stanno morendo, gli uomini cantano“ (Wenn Menschen sterben, singen sie) kündigt von der politischen Dimension der Musik Nonos. Nonos *Polnisches Tagebuch* versteht sich als eine Anklage gegen die Gewalt von Diktatur und Militärmacht: Sein politisches Engagement als Musiker ist stets von der Solidarität mit den Unterdrückten charakterisiert. Frei von ideologischen Vorurteilen gilt für Nono, der seit 1952 Mitglied der kommunistischen Partei war, der Marx'sche Imperativ, „alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist“—auch für die Unterdrückung in den Ländern des sogenannten „realen Sozialismus.“ Die musikalische Gestaltung von *Diario polacco n. 2* zeugt bis tief in die Faktur des Klangbildes von dieser kritischen Einstellung. Die Offenheit der Form und der Werkgenese, die Beweglichkeit des Klanges, die unruhige und fragmentierte Textur setzen die im Zentrum des Werkes stehende Frage »Moskau—wer bist du?« mit unerhörter Kraft um und sind ein Zeugnis von Nonos reifem politischen Engagement.

■ Barbara Mittler nach:
Stefan Fricke und Matteo Nanni



Luigi Nono

wurde am 29. Januar 1924 in Venedig geboren. Ab 1941 erhielt er Kompositionsunterricht bei Gian Francesco Malipiero. Im Mittelpunkt standen Werke des 16. und 17. Jahrhunderts sowie die im faschistischen Italien verbotene Musik der Zweiten Wiener Schule. 1942 nahm Nono auf Wunsch der Familie in Padua ein Jurastudium auf, das er 1946 mit der Promotion beendete. Im selben Jahr lernte er Bruno Maderna kennen, der ihm kostenlosen Kompositionsunterricht erteilte. Das Studium der franko-flämischen Komponistenschule weckte in ihm die Faszination für polyphone Kanontechniken. Ins Jahr 1948 fiel die Bekanntschaft mit dem Dirigenten Hermann Scherchen, den Nono auf eine Konzerttour begleitete. Der Kontakt zu Scherchen und gemeinsame Analysen der Werke Weberns und Schönbergs steigerten die Bewunderung für beide Komponisten.

1950 reiste Nono erstmals zu den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, wo seine *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Schoenberg* zur Uraufführung kamen. Mit dem Aufgreifen der Zwölftonreihe aus Schönbergs antifaschistischer *Ode to Napoleon op. 41* knüpft Nono an die politische Aussage des Kommunismus an. 1952 trat er der Kommunistischen Partei bei. Sein vielleicht bekanntestes Werk, *Il canto sospeso* für Sopran-, Alt- und Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester, wurde 1956 in Köln uraufgeführt. Es handelt sich um eine Vertonung von Abschiedsbriefen zum Tode verurteilter Widerstandskämpfer.

In den folgenden Jahren kam er als Dozent zu den Darmstädter Ferienkursen. Ab 1960 unterrichtete er in Polen, in der UdSSR, der CSSR und der DDR. Es entstand die erste elektronische Komposition *Omaggio a Emilio Vedova*. Elektronische Klänge spielen auch in der 1960/61 entstandenen Oper *Intolleranza* eine wichtige Rolle. Das Stück erweitert das Konzept des Gesamtkunstwerks auf die kontrapunktische Verbindung von Bühnenbild, Bildprojektionen, Musik (inklusive Tonband und Lautsprecher) und Raum. Trotz der avancierten Tonsprache in *Intolleranza* richtete sich die politische Botschaft der Oper nicht nur an das bürgerliche Opernpublikum. Vielmehr legte Nono darauf Wert, dass seine Werke in allen sozialen Schichten rezipiert wurden: Im Jahr 1962 wurden erstmals Diskussionskonzerte mit Aufführungen von Werken Nonos in italienischen Fabriken organisiert, die bis zu 5000 Zuhörer anzogen. Um sich der Verständlichkeit seiner Musik für die italienische Arbeiterschaft zu versichern, nutzte Nono für seine elektronischen Kompositionen auch Geräusche und Klänge, die er in Fabriken aufgenommen hatte.

„Carrying pictures“ for piano and lecturer

after: John Lennon/Paul McCartney, Revolution Number One (1968),
aus: Additions to Aki Takahashi's *Hyper Beatles*, arr. J. Marc Reichow

„ John's idea of revolution was that he did not want to create the situation where when you destroy statues, you become a statue. And also what he means is that there's too much repercussion in the usual form of revolution. He preferred *evolution*. So you have to take a *peaceful method* to get peace rather than you don't care what method you take to get peace, and he was very, very adamant about that. “

YOKO ONO

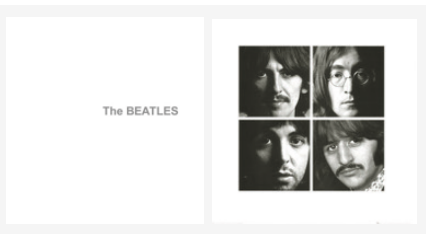


Abb.11. White Album

Der Werktitel „Carrying pictures“ zitiert eine bekannte Zeile aus Revolution oder auch Revolution „Number One“ von John Lennon und Paul McCartney, veröffentlicht—wie auch das Schwesterwerk „Number Nine“, die Klangcollage Revolution 9—vor genau fünfzig Jahren, im November 1968 auf dem sogenannten White Album der Beatles. Bei unserer Aufführung von „Carrying Pictures“ handelt es sich um die neu angefertigte Transkription eines anonymen und apokryphen Beitrags, wohl eine Hommage im Geiste von *Hyper Beatles*—jener Sammlung von Klavierbearbeitungen von Beatles-Kompositionen durch namhafte Komponisten der zeitgenössischen Musik, die die japanische Pianistin Aki Takahashi (*1944), Schwester von Yuji Takahashi, seit den 1980er Jahren in Auftrag geben und auf insgesamt 4 CDs einspielen sollte.

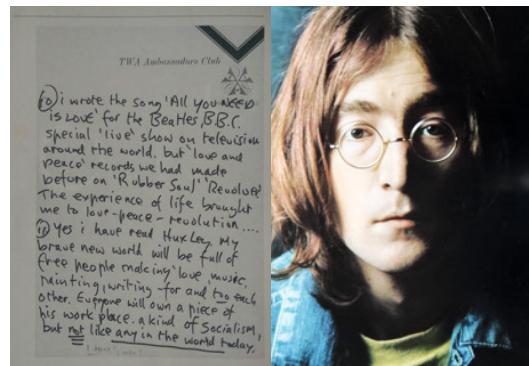


Abb.12. John Lennon: All you need is... Love, Peace and Revolution

Charakteristisch für die als „Carrying pictures“ bekannte Bearbeitung, bis heute nur in einem inoffiziellen Kassettenmitschnitt vorliegend und hier sozusagen als Bearbeitung der Bearbeitung, aber auch als ihre Übersetzung erklingend, ist die ebenso partizipative wie kommentierende Mitwirkung eines oder einer ‘academic lecturer’—gleichsam szenische Inkarnation der im Prozess ihres Erklarens kommentierten Musik als ironische Repräsentation des in John Lennons Revolutionsentwurf thematisierten Verhältnisses von Theorie und Praxis, sein persönliches

Dilemma: Wie kann man Revolution leben und wie kann man Revolution in der Musik schreiben? Wie kann man stehen und doch sich vorwärtsbewegen? „Carrying pictures“ nimmt in der hier rekonstruierten ‘lecture’ Bezug auf ein Hauptwerk der modernen Wissenschaftstheorie, The Structure of Scientific Revolutions von Thomas S. Kuhn (1962, deutsche Übersetzung 1967) und testet so die Möglichkeit Revolution, oder, in Kuhns Terminologie, Paradigmenwechsel, auch einmal friedlich zu denken, wie es John Lennon vorschlägt, ohne Zerstörung, ohne Hass, ohne, dass Bilder von Mao herumgetragen und einander demonstrativ, aggressivvorgehalten werden müssen: „all you need is love.“

■ J. Marc Reichow

WORTE DES VORSITZENDEN MAO TSE-TUNG

Kapitel V Krieg und Frieden, 74

Jeder Kommunist muss diese Wahrheit begreifen: Die politische Macht kommt aus den Gewehrläufen. „Untersuchungsbericht über die Bauernbewegung in Hunan“

(Probleme des Krieges und der Strategie, 6. November 1938, Ausgewählte Werke Mao Zedongs, Bd. II)

Warum hast du „Revolution“ gemacht?

[John] (...) „Revolution“ auf der LP und „Revolution Number Nine hab ich gemacht, als George und Paul und all die anderen in Ferien waren. Ich wollte es als Single herausbringen, aber sie sagten, es sei nicht gut genug. (...) Ich wollte zum Ausdruck bringen, was ich über Revolution dachte; ich fand, es sei an der Zeit, dass wir uns endlich mal dazu äußerten, genauso wie ich fand, dass es an der Zeit sei, mit dieser Taktik aufzuhören, dass wir nichts zum Vietnamkrieg sagten. Als wir mit Brian auf Tournee waren, mussten wir ihm doch irgendwann erzählen, dass wir diesmal Klartext über den Krieg reden würden und dass mit dem Rumgeschwafel endlich Schluss sei, und ich wollte sagen, was ich von Revolution hielt. Ich hatte in Indien in den Bergen darüber nachgedacht, und ich hatte noch immer dieses Gefühl drauf, Gott wird uns retten, „It’s going to be all right.“ Selbst heute sag ich mir noch, „Hold on, John, it’s going to be all right“, sonst würde ich niemals durchhalten. Aber aus diesem Grund habe ich damals den Song gemacht: Ich wollte reden, ich wollte meinen Teil zur Revolution sagen. Ich wollte es dir sagen und allen, die es hören wollten, ich wollte sagen: Das ist es, was ich zu sagen habe. Ich glaube, in einer Version sage ich in Bezug auf Gewalt „entweder—oder“, weil ich ganz grundsätzlich eine gewalttätige Revolution nicht gutheiße. Ich will nicht sterben, weisst du. Ich habe angefangen, darüber nachzudenken, was uns noch passieren kann, aber die Revolution scheint unvermeidlich. Und „Revolution Number Nine“

zeichnet ein unbewusstes Bild dessen, was meiner Vorstellung nach passiert, wenn sie stattfindet. Der Song war nichts weiter als ein Bild der Revolution. (...)

Da ist dann noch die Stelle mit dem Vorsitzenden Mao. Ich habe mich immer ein bisschen unwohl damit gefühlt, weil ich dachte, es könnte sie vielleicht verletzen; weißt du, mein Prinzip war immer, den Stier nicht zu reizen, indem man mit den Sachen herumwedelt, die ihn reizen könnten, indem man ihm mit dem roten Tuch vor der Nase herumfuchelt. Ich war echt der Überzeugung, dass Liebe uns alle retten könnte. Und heute trage ich einen Mao-Button, so sieht's aus. Ich bin nicht... Ich fange gerade erst an, die Überzeugung zu gewinnen, dass er seine Sache gut macht, soweit ich es beurteilen kann. Genau wissen werde ich das erst, wenn ich einmal in China war. Ich werde nie einer von ihnen sein, doch ich hatte immer so viel Interesse an der Sache, dass ich motiviert war, über ihn zu singen; und ich wollte wissen, was die echten Maoisten da machten, was das eigentlich sollte. Ich habe mich gefragt, wo ihre Motive lagen oder was da in Wirklichkeit ablief, und ich dachte, wenn jemand die Revolution will, wenn jemand echt clever sein will, wieso sagt er dann: „Hier, ich bin ein Maoist, und warum knallt ihr mich nicht übern Haufen?“ Ich fand nicht, dass das eine besonders geschickte Art war, das zu erreichen, was sie wollten.

[Frage] Du glaubtest im Grunde nicht, dass wir auf eine gewalttätige Revolution zusteuern?

[John] Ich weiß nicht. Ich habe keine konkreteren Vorstellungen als du, ich sehe nicht ... irgendwann wird es kommen, wie es kommt... Es muss passieren, was soll sonst passieren? Vielleicht passiert es jetzt, vielleicht passiert es in fünfzig oder hundert Jahren, aber—

[Frage] Heute würde eine gewaltsame Revolution doch nichts anderes als das Ende der Welt bedeuten.

[John] Nicht unbedingt; das wird immer behauptet, aber ich glaube im Grunde nicht daran, und wenn's so ist, o.k. Ich stehe heute wieder da, wo ich mit siebzehn stand; mit siebzehn hab ich mir in Gedanken immer so'n tierisches Erdbeben oder 'ne Revolution herbeigewünscht, damit ich losziehen und plündern und all die Sachen machen könnte (...)

■ aus: Lennon über Lennon / Abschied von den Beatles / „The Rolling Stone Interview“ // - John Lennon und Yoko Ono im Gespräch mit Jann Wenner, 1970, übersetzt und mit einem Vorwort von Niko Hansen, Reinbek 1981



Abb.13. "Carrying Pictures of Mao..." [Zhang Kechun: People Crossing the Yellow River with a Photo of Mao Zedong, Henan, 2012]

John Lennon & Paul McCartney Revolution



You say you want a revolution
Well, you know
we all want to change the world.
You tell me that it's evolution,
Well, you know
we all want to change the world.

But when you talk about destruction,
Don't you know that you can count me out.
Don't you know it's gonna be
alright, alright, alright.

You say you got a real solution
Well, you know
we'd all love to see the plan.
You ask me for a contribution,
Well, you know
We're all doing what we can.

But if you want money for people with minds that hate,
All I can tell you is brother you have to wait,
Don't you know it's gonna be
alright, alright, alright

You say you'll change a constitution
Well, you know
we all wanna change your head
You tell me it's the institution
Well, you know
You better change your mind instead,

But if you are carrying pictures of Chairman Mao,
you ain't gonna make it with anyone anyhow,
Don't you know it's gonna be
alright, alright, alright.

Du sagst, du willst 'ne Revolution,
Weißt du,
wir alle wollen diese Welt verändern.
Du sagst mir, das sei Evolution,
Weißt du,
wir alle wollen diese Welt verändern,

doch wenn Du von Zerstörung redest,
ach weißte, auf mich brauchst du dann nicht zu zählen.
Ach weißte, es kommt
schon irgendwie hin, schon hin, schon hin.

Du sagst, du hast eine Lösung in Händen
Weißt du,
wir alle würden den Plan gern beäugen.
Du bittest mich, ich soll was spenden,
Weißt du,
wir tun ja schon, was wir vermögen.

Doch wenn du Geld für Leute haben willst, die hassen,
kann ich nur sagen: Bruder, ich muß dich warten lassen.
Ach weißte, es kommt schon irgendwie hin, schon
hin, schon hin.

Die Verfassung scheint dir änderungsbedürftig.
Weißt du,
wir alle wollen das Kommando korrigier'n.
Du sagst, es sei die Einrichtung an sich,
Weißt du,
befrei doch lieber mal dein eigenes Hirn.

Und wenn du Bilder schleppst von Steuermann Mao,
dann schaffst du's wohl mit keinem oder sonst da wo.
Ach weißte, es kommt
schon irgendwie hin, schon hin, schon hin.

(Übersetzung Peter Zentner)

Aureliano Cattaneo *Sasso nell' Oceano—ein Stein im Ozean...*



Und doch muss man widerstehen...

ANTONIO GRAMSCI

In seiner Komposition *Sasso nell' Oceano* nimmt Aureliano Cattaneo Worte des Schriftstellers und Philosophen Antonio Gramsci (1891-1937) auf, der, in seinen Gefängnisbriefen, die an seine Familie gehen, sich Gedanken darüber macht, dass und wie er mit seinem Schicksal, seinem Wunsch nach Revolution umgehen soll, wo er nicht auch noch andere in Gefahr bringen will. Die Briefe zeichnen das erschütternde Bild eines Menschen, der im Angesicht der totalen Ohnmacht („ich irre in der Zelle herum wie eine Fliege“), die Freiheit („Julik, du hast zum ersten Mal das Meer gesehen“) und die Notwendigkeit zum Widerstand dennoch nie vergisst. Gramsci war Mitbegründer der kommunistischen Partei Italiens und deren Generalsekretär, und bis zu seiner Verhaftung im Jahre 1926 Abgeordneter im italienischen Parlament.

Antonio Gramsci

„Lettere dal carcere“

...Caro Iulka, hai visto il mare per la prima volta... [lettera 382, senza data]

...Forse sono diventato vecchio [più di quanto io stesso possa pensare]. [lettera 285, 9 agosto 1932]

Si diventa vecchi quando si in-comincia a temere la morte e quando si prova dispiacere a vedere gli altri fare ciò che noi non possiamo fare...[lettera 173, 15 dicembre 1930]

...Giro nella cella come una mosca che non sa dove morire. [lettera 199, 20 luglio 1931]

Non era meglio non scrivere a nessuno e sparire come un sasso nell' Oceano?... [lettera 177, 13 gennaio 1931]

...nonostante tutto, il tempo passa. [lettera 331, 20 febbraio 1933]

Eppure occorre resistere...[lettera 384, 25 novembre 1935]

...Caro Iulka, caro Delio...

Antonio Gramsci

Gefängnisbriefe

Lieber Julik, du hast zum ersten Mal das Meer gesehen... [Bd.I, 81.]

...Vielleicht bin ich gealtert [mehr als ich mir vorstellen kann]. [Bd.I, 57.)]

Man wird alt, wenn man den Tod zu fürchten beginnt und wenn man Bedauern verspürt, die anderen das tun zu sehen, was wir nicht tun können... [Brief an die Mutter]

...Ich irre in der Zelle herum wie eine Fliege, die nicht weiß, wo sie sterben soll... [Bd.II, S.97]

War es nicht besser, keinem zu schreiben und wie ein Stein im Ozean zu verschwinden? ... [Bd.I, 41.]

...trotz allem, die Zeit vergeht. [an die Mutter]

Und doch muss man widerstehen... [Bd.I, 82.]

...Lieber Julik, lieber Delio...

■ aus: *Gefängnisbriefe. Antonio Gramsci (1891-1937). Hrsg. von Ursula Apitzsch. Kritische Ausgabe, Argument-Verlag Hamburg / Cooperative-Verlag Frankfurt 1994.*

„Wir müssen verhindern“, tönte der Ankläger Antonio Gramsci in seinem Plädoyer, „dass dieses Hirn in den nächsten zwanzig Jahren funktioniert.“ Der Plan ist nicht aufgegangen. Im knappen Jahrzehnt nach seiner Verurteilung hat der bis heute wichtigste italienische Theoretiker des Marxismus noch 32 berühmte „Gefängnishefte“ mit Überlegungen zu Politik und Kultur gefüllt. Seine Briefe aus dem Gefängnis flankieren dieses Nachdenken. Es sind Zeugnisse aus einem Zeitalter des Argwohns, in dem politische Verdächtigungen private Beziehungen zersetzten.

Der aus armseligen Verhältnissen stammende Sarte Gramsci, politischer Journalist in Turin und Mitbegründer der italienischen Kommunistischen Partei, wird im November 1926—trotz seiner Immunität als Parlamentsabgeordneter—von Mussolinis Polizei verhaftet. Man schafft ihn ins römische Gefängnis Regina Coeli, dann auf die Verbannunginsel Ustica vor Sizilien, schließlich nach Mailand. In einem politischen Prozess wird er 1928 zu 20 Jahren Gefängnis verurteilt. Er verbüßt sie in Apulien, bevor er 1937, als 46-Jähriger, an den Folgen der Haft stirbt. Der einzige Kontakt zur Außenwelt ist seine Korrespondenz. Doch über die Hälfte dieser Gefängnisbriefe sind nicht etwa an seine Frau Giulia Schucht gerichtet, sondern an deren Schwester, seine Schwägerin Tatjana (meist: Tanja). ...

Man liest ein spannendes Kapitel aus der Geschichte der Arbeiterbewegung, aber auch Erinnerungen an ein Jahrhundert der politischen Entscheidungszwänge, in denen jeder Eigensinn zwischen „links“ und „rechts“ zermalmt wurde. Von Beginn an will Gramsci im Gefängnis seinen Kopf beschäftigen. Da ihm ein Freund, der wohlhabende Nationalökonom Piero Sraffa, bei einer Mailänder Buchhandlung ein unbegrenztes Konto eingerichtet hat, bestellt Gramsci: „Max und Moritz“, Grimms Märchen, Karl Vosslers



Abb.14. Antonio Gramsci Ehefrau Julia und seine beiden Söhne, Delio und Giuliano

„Italienische Literaturgeschichte“, Studien über Politische Geschichte des 19. Jahrhunderts, Grammatiken und Wörterbücher. Schon seine Bibliothek weist ihn als einen universalen Kopf aus—der sich lange vor seinem Landsmann Umberto Eco ernsthaft mit Populärkultur beschäftigt hat.

Als er ab 1929 endlich in seiner Zelle schreiben darf, kann er den Arbeitsplan angehen, den er im berühmtesten Brief vom 19.3.1927 angekündigt hat und der zu den „Gefängnisheften“ führen wird: 1. eine „Untersuchung über die italienischen Intellektuellen“, 2. eine „Studie über vergleichende Sprachwissenschaft“, 3. eine weitere „Studie über das Theater von Pirandello“, 4. ein „Essay über den Groschenroman und den Geschmack des Volkes in der Literatur“.

Ausdrückliche politische Stellungnahmen findet man—zensurbedingt—kaum. Auch ist Gramsci darauf bedacht, alle formalen Gefängnisregeln einzuhalten, sich durch äußerste Bedürfnislosigkeit möglichst viel Selbständigkeit zu bewahren und jeden Verdacht, er könne um Gnade bitten, zu ersticken. Zwischen die politischen Fronten gerät er dennoch. In den Jahren nach seiner Gefangennahme betreibt Stalin die „Bolschewisierung“ der kommunistischen Bewegung,

schwört die europäischen Parteien auf seine Linie ein. Der mit einem weiten kulturellen Horizont ausgestattete Gramsci, gelegentlich des Trotzismus verdächtigt, hätte dazu quer gelegen. Ob er sich zu Recht von seinen Genossen um Palmiro Togliatti verraten fühlt, ist nicht sicher. Sicher aber ist, dass ein Gramsci in Freiheit seiner Partei erheblich mehr Probleme bereitet hätte als ein Gramsci als Märtyrer im faschistischen Gefängnis.

■ STEFFEN RICHTER *Tagesspiegel* 21.11.2008



Aureliano Cattaneo

wurde 1974 in Italien geboren. Er studierte Klavier und Komposition in Piacenza und Mailand und besuchte Meisterkurse mit Grisey und Sotelo. Er gewann einige Preise (2003 „Comité de Lecture de l'IRCAM/Ensemble Inter-Contemporain“, Musikpreis Salzburg 2013, 2016 „Premio Abbiati“ für die beste Uraufführung in Italien), wurde als Stipendiat der Akademie der Künste Berlin auserwählt und war 2007 Composer-in-residence des Ensembles 2e2m in Paris.

Seine Werke wurden unter anderem auf der Münchener Biennale, den Donaueschinger Musiktagen, den Wittener Tagen für neue Kammermusik und der Biennale Venedig aufgeführt und von führenden Ensembles und Orchestern aufgeführt (SWR Sinfonie Orchester Baden-Baden und Freiburg, WDR Sinfonie Orchester, Konzerthaus Orchester Berlin, Orchestra Sinfonica della RAI u.v.a.), dirigiert von unter anderem Emilio Pomarico, Sylvain Cambreling und Francois-Xavier Roth.

Er erhielt Aufträge vom Ensemble musikFabrik, der Münchener Biennale, dem IRCAM u.v.m. Seit 2010 ist er Professor an der ESMUC (Escuela Superior de Musica de Catalunya) Barcelona. Seine Werke werden vom Verlag „Edizioni Suvini Zerboni“ (Mailand) veröffentlicht. Er lebt in Madrid.

Die Ausführenden

KlangForum Heidelberg

Im KlangForum Heidelberg treffen sich Gestaltungsfreude und Virtuosität der Sänger der SCHOLA HEIDELBERG und der Instrumentalisten des *ensemble aisthesis* unter einem Dach. Die beiden Ensembles für zeitgenössische und Alte Musik begeistern das Publikum deutschlandweit: Bei internationalen Festivals und als gefragte Gäste renommierter Konzertveranstalter. Mit der Konzeption eigener Konzertformate setzt das KlangForum Heidelberg neue, weitreichende Impulse im Verhältnis zwischen Musik und Gesellschaft.

SCHOLA HEIDELBERG

Ein- und vielstimmig virtuos: Die Vokalsolisten der SCHOLA HEIDELBERG sind Meister unterschiedlicher Stile und Vokaltechniken bis hin zu mikrotonaler Intonation, Stimm- und Atemgeräuschen. Unter der künstlerischen Leitung ihres Gründers Walter Nußbaum treffen Werke des 16./17. und des 20./21. Jahrhunderts oft in ungehörter Weise aufeinander: Aus dem intensiven Bezug historischer Aufführungspraxis und zeitgenössischer Musik folgt eine neue Interpretationskultur. Das umfangreiche Repertoire entsteht in engem Austausch mit führenden Komponistinnen und Komponisten der Gegenwart. Vielbeachtet sind die eigenen Kompositionsaufträge, wie etwa in den Werkreihen der eigenen Konzertformate „Heimathen“ und „Prinzhorn“.



SCHOLA HEIDELBERG gastiert in Heidelberg, bundesweit und auf internationalen Festivals wie den Salzburger Festspielen, Milano Musica, dem Lucerne Festival, der Biennale in Venedig, der Biennale Salzburg und dem Festival d'automne à Paris. Zahlreiche erfolgreiche Kooperationen gibt es zum Beispiel mit dem Ensemble Modern, dem WDR Sinfonieorchester Köln, dem SWR Sinfonieorchester, den Bamberger Symphonikern, der Deutschen Radio Philharmonie und dem Gürzenich-Orchester.



Die CD-Einspielungen der SCHOLA HEIDELBERG mit Vokalkompositionen des 20./21. Jahrhunderts wurden mehrfach international ausgezeichnet.

ensemble aisthesis

Klangwelten mit den Sinnen verstehen: Das *ensemble aisthesis*, spezialisiert auf die Neue Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, trägt die umfassende Wahrnehmung im griechisch inspirierten Namen. Unter der künstlerischen Leitung des Gründers Walter Nußbaum erarbeiten die bis zu 20 Instrumentalistinnen und Instrumentalisten ihr Repertoire, das von Klassikern der Moderne wie Schönberg, Webern, Boulez, Stockhausen und Lachenmann bis hin zu exemplarischen Werken der Romantik von Wagner oder Mahler reicht. Auftragskompositionen entstehen stets in direkter Zusammenarbeit mit den Komponistinnen und Komponisten. Der historisch informierten Aufführungspraxis der Alten Musik widmet sich das *aisthesis consort* in den jährlichen Weihnachtskonzerten.



Die enge Zusammenarbeit mit der SCHOLA HEIDELBERG zeichnet wegweisende eigene Konzertformate wie „Prinzhorn“, „Heimathen“ oder die CD-Produktion „Nuits – weiß wie Lilien“ aus.

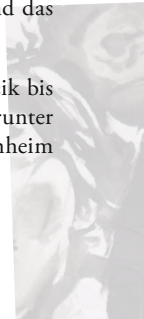
Das *ensemble aisthesis* konzertiert regelmäßig in Heidelberg und ist zu Gast bei Festivals wie *musica viva* in München, den Festspielen Zürich, der Romanischen Nacht in Köln, dem Tongyeong International Music Festival in Südkorea, den Kasseler Musiktagen oder dem Basler Musikforum.

Vielbeachtet ist die Referenzeinspielung LEIBOWITZ- COMPOSITEUR mit zahlreichen Erstveröffentlichungen zum 100. Geburtstag des Komponisten im Jahr 2013, die dem Wirken und Schaffen von René Leibowitz Raum gibt.

Walter Nußbaum

Walter Nußbaum studierte Kirchenmusik und Dirigieren. Bis 1992 war er Kantor an der Johanneskirche Heidelberg und lehrte danach bis 2015 Chorleitung und Dirigieren an der Hochschule für Musik, Theater und Medien in Hannover. Im Jahr 1992 gründete er die SCHOLA HEIDELBERG und das *ensemble aisthesis*.

Seine Schwerpunkte umfassen das Repertoire von der frühen Vokalmusik bis zu Vokal- und Instrumentalwerken zeitgenössischer Komponisten, darunter regelmäßig Uraufführungen: unter anderem am Nationaltheater Mannheim



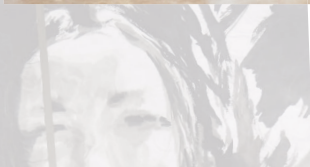
sowie Dirigate bei der Biennale Venedig, den Luzerner Festspielen, der Salzburg Biennale, dem Steirischen Herbst, bei Milano Musica, musica viva München, Ultraschall Berlin, den Wittener Tagen für neue Kammermusik, den Schwetzingen Festspielen, dem Tongyeong International Music Festival in Südkorea und bei weiteren Musikereignissen. Walter Nußbaum erhielt mehrere internationale CD- Auszeichnungen wie „Diapason d’or“ und „Choc du Monde de la Musique“.



SWR Experimentalstudio

Das SWR Experimentalstudio erstet sich seit seiner Gründung 1971 als Schnittstelle zwischen kompositorischer Idee und technischer Umsetzung. Mit der Entwicklung neuer Instrumente wie Halaphon, Matrixmixer oder AREC-Mischpult setzt es für live-elektronische Klangumwandlungen und –bewegungen richtungsweisende Akzente. Durch die enge Zusammenarbeit von Komponisten wie Stockhausen, Boulez, Schnebel, Globokar, Nunes und insbesondere Nono mit dem Team des EXPERIMENTALSTUDIOS sind zahlreiche innovative und bedeutende Werke entstanden, die heute zum festen Repertoire der Neuen Musik zählen. Als herausragender Klangkörper ist das EXPERIMENTALSTUDIO mittlerweile bei allen wichtigen Zentren der Neuen Musik mit oftmals exemplarischen Aufführungen präsent. Unter den Interpreten, die durch langjährige Zusammenarbeit mit dem Studio in Verbindung stehen, finden sich herausragende Musikerpersönlichkeiten wie Mauricio Pollini, Peter Eötvös, Daniel Barenboim, Carolin und Jörg Wid-

mann, Irvine Arditti und Roberto Fabbriciani. Durch die Vergabe von jährlich bis zu zwanzig Arbeitsstipendien ermöglicht es heute der jüngeren und mittleren Komponistengeneration (wie José María Sánchez-Verdú, Mark Andre, Brice Pauset und Chaya Czernowin) die Entwicklung und Aufführung von live-elektronischen Werken mit integriertem nun digitalem Equipment. Nach Hans-Peter Haller und André Richard übernahm 2006 Detlef Heusinger die künstlerische Leitung.



HINWEIS

Die Ausstellung „**Facetten des Erinnerns—1968 Global: China und die Welt**“ wird umrahmt von einer Film- und Vortragsreihe, die bis in das Jahr 2019 fortgesetzt wird.

Die Vorträge finden, wenn nicht anders angegeben, ab 18.00 Uhr im Völkerkundemuseum, die Filmvorführungen ab 20.30 Uhr im Karlstorkino statt.

13.9.18 BARBARA MITTLER (HEIDELBERG)

Der Erinnerung zum Trotz! Ob China immer noch an Mao glaubt?

20.9.18 DANIEL LEESE (FREIBURG)

50 Jahre Mao-Bibel: Ursprünge, Inhalte und (globaler) Einfluss

26.9.18 CLAUS LEGGEWIE (ESSEN)

La Chinoise. Maoismus als Projektionsfläche

10.10.18 BERND SPYRA (HAMBURG)

Kampf um Sichtbarkeit: Die Bildmedien Chinas in der Kulturrevolution

FILM La Chinoise, Jean Luc Godard (1967) 93 min

11.10.18 WOLFGANG KRAUSHAAR (HAMBURG)

Die Rolle der Kulturrevolution in der 1968er Bewegung

FILM Loin du Vietnam, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Chris Marker and Alain Resnais (1967) 115 min

24.10.18 FELIX WEMHEUER (KÖLN)

Das maoistische China als Teil von Revolutionszyklen der „3.Welt“

FILM Viva Maria, Louis Malle (1965) 118 min

25.10.18 GISÈLE SAPIRO (PARIS)

Illusions and disillusionment of French intellectuals: the case of the Cultural Revolution

FILM Après Mai, Olivier Assayas (2012) 122 min

4.11.18 FILMTAG IM KARLSTORKINO (AB CA. 9.30 UHR)

Wie Yu Gong Berge versetzte (Joris Ivens 1976)

9:30-12:00 - Séance I

FILM Autour du Pétrôle: Taking (85') / Une répétition à l'Opéra de Pékin (30') / Le professeur Tsien (12')

12:15-15:45 - Séance II

FILM La Pharmacie no. 3: Changhai (78',dt. Fssg) / Une femme, une famille (106')

16:00-18:45 - Séance III

FILM L'Usine de générateurs (127') / Une histoire de ballon (19', dt. Fssg) / Les artisans (15')

19:00-22:15 - Séance IV

FILM Le village des pêcheurs (100') / Une caserne (55') / Entraînement au Cirque de Pékin (18')

22:15-22:45 - Séance V

FILM Les Ouigours - Minorité Nationale - Sinkiang (30')

7.11.18 BARBARA SICHTERMANN (BERLIN)

1968 und die ganze Welt

21.11.18 GERD KOENEN (FRANKFURT)

Marx, Mao und die 68er—ein vielfaches Missverständnis

FILM Sympathisanten: Unser Deutscher Herbst (Felix Moeller 2018) 110 min

28.11.18 LANGER FILMABEND IM KARLSTORKINO (AB 18 UHR)

mit den Filmemachern Xu Xing und Hu Jie

FILM 我的文革编年史 *Wǒde wéngé biānniǎnshǐ* | A Chronicle of My Cultural Revolution Xu Xing (2007) 80 min

FILM 我虽死去 *Wǒ suī sǐqù* | Though I Am Gone Hu Jie (2006) 68 min

FILM Cina, Michelangelo Antonioni (1972) 134 min

29.11.18 PHILIPP GASSERT (MANNHEIM)

Wie erinnern wir 1968?

FILM Une Jeunesse Allemande, Jean-Gabriel Périot (2015) 93 min.

UND IM NEUEN JAHR:

9.1.2019 FILMTAG IM KARLSTORKINO

FILM 18.30 Uhr If..... Lindsay Anderson (1968) 111 min.

FILM 20.30 Uhr Le fond de l'air est rouge/ The Grin Without a Cat/ Rot ist die blaue Luft Chris Marker (1977) 177 min

10.1.19 17-22 UHR BIBLIOTHEK DES DEUTSCH-AMERIKANISCHEN INSTITUTS, DAI

ROUNDTABLE: 1968 in Heidelberg, Heidelberger 1968—ein HCTS-Stadtgespräch mit Michael Buselmeier, Klaus Staeck, Rudolf Wagner, Claus Koch und anderen

FILM ab 20.15 Uhr 腊月三十日到来 *Làyuè sānshí rì dàolái* | The Day of Reckoning/Tag der Abrechnung, Xu Xing 2018, 62 min

Im Gespräch: Filmemacher Xu Xing und Lorenz Bichler

12./13.1.19 DIE KULTURREVOLUTION IM FILM UND IN DER MUSIK

12.1.2019 im Karlstorkino (alle Filme mit Einführung und Diskussion)

FILM 10.15 青春祭 *Qīngchūnjì* | Das war eine schöne Zeit [Sacrificed Youth], Zhang Nuanxin 1986 92 min

FILM 12.15 霸王别姬 *Bàwáng bié jī* | Lebewohl, meine Konkubine, Chen Kaige 1993 171 min

FILM 15.30 阳光灿烂的日子 *Yángguāng cànlàn de rìzi* | In the heat of the sun, Jiang Wen 1994 140 min

FILM 18.15 活着 *Huózhe* | Leben (To Live), Zhang Yimou 1994 132 min

13.1.2019 im Institut für Sinologie (alle Filme mit Einführung)

FILM 10.30 红色雪 *Hóngsè xuě* | Red Snow, Peng Tao (2006) 100 min

FILM 13.00 红色娘子军 *Hóngsè niángzi jūn* | Das rote Frauenbataillon, 1970 105 min

FILM 15.00 Nixon in China*, John Adams ca. 180 min

FILM 18.00 Orchestral Theatre III: Red Forecast, Tan Dun 45 min

16.1.2019 LANGER FILMABEND IM KARLSTORKINO (AB 18.00 UHR)

FILM The Dreamers, Bernardo Bertolucci (2005) 115 min

FILM Überraschungsfilm

17.1.19 SUSANNE WEIGELIN-SCHWIEDRZIK (WIEN)

1968: Und was geschah in China?

30.1.2019 INGRID GILCHER HOLTEY (BIELEFELD)

Eine Wahrnehmungsrevolution? Die transnationale 68er Bewegung

- * Wir bieten ab April eine (ein)geführte Exkursion nach Stuttgart zu Auf-
führungen von Nixon in China an (am 12.4., 3.5., 11.5).
Interessierte melden sich bitte bis 15.3.2019 bei
info@konfuzius-institut-heidelberg.de
www.oper-stuttgart.de/spielplan/a-z/nixon-in-china/

Filme in Kooperation mit dem Karlstorkino





Informationen zur Ausstellung Facetten des Erinnerns: 1968 Global— China und die Welt im Völkerkundemuseum Heidelberg

Zwei chinesische Künstler, Ni Shaofeng und Deng Huaidong setzen sich in der Ausstellung auseinander mit ihren (Erinnerungs-) Bildern aus der Zeit der Großen Proletarischen Kulturrevolution in China, einem Ereignis, das in der globalen 68er-Bewegung vielfältige Resonanzen fand. Die Medienwechsel, die die beiden Künstler vollziehen—vom Foto, das als Vorlage zum Propagandaposter dient, zur Tusche- und Ölmalerei— prägt ihre ganz persönlichen Stellungnahmen: Durch die mediale Übersetzung werden die allzu bekannten, ja generischen Propaganda-Vorlagen modifiziert und so individualisiert und aus dem (offiziell genau reglementierten) kollektiven Gedächtnis (wo Verdrängung und Amnesie herrschen) wieder in das subjektiv-bestimmte, kommunikative Gedächtnis zurückkatapultiert.

Die Ausstellung findet vom 12. September bis zum 11. November in den Räumen des Völkerkundemuseums statt.

Tickets unter **www.reservix.de**
 Ticket hotline 01806 700 733
© 2014 reservix AG, D-70372 Stuttgart  /reservix 

Texte und Redaktion: Hannes Jedeck, Barbara Mittler, J. Marc Reichow
 Änderungen und Irrtümer vorbehalten.
 Dieses Programm entstand in enger Zusammenarbeit zwischen:



**CENTRUM FÜR ASIEN-
WISSENSCHAFTEN UND
TRANSKULTURELLE
STUDIEN**



Baden-Württemberg

MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST



K L A N G F O R U M
 he i d e l b e r g



Heidelberg



海德堡大学孔子学院
**KONFUZIUS
INSTITUT**
 an der Universität Heidelberg