

Auf der Suche nach der verlorenen Gemeinschaft

Zu einigen Utopien des Musizierens

Bastian Zimmermann

Ein Bild ohne Entsprechung: Ein Rondell, ähnlich einer sich drehenden Kuchenplatte, auf der sich einige nackte Menschen einander hingeben. Neben der Scheibe steht auf einem Podest eine Hammond-Orgel mit einem Organisten. Schnelle Pulse der Musik, die in statische Klänge übergehen. Ein Zunehmen der Intensitäten. Das Aufgehen der Musik im Leben und des Lebens in der Musik, eine komplexe Interaktion der Musik mit den sich Liebenden. Das ist die Musik der Zukunft, wusste ich im Traum. Diese Szenerie einer musikalischen Orgie beinhaltet eine ganz spezifische Vorstellung und Aufgabe von Musik als integralem Bestandteil von Gemeinschaft: Der Musiker überblickt das Rondell, beeinflusst mit seiner Musik die Aktionen der Anderen, die vielen Bewegungen des Menschenknäuels hallen in der Struktur der Musik wider. Ein Zirkel der Intensitäten im geschlossenen Raum einer Gemeinschaft, die allesamt zu Musizierenden werden.

Dieses Bild, einmal geträumt, färbt auf jede andere Wahrnehmung von Musik ab. Fortan untersucht man Musiken nach den Möglichkeiten, solch eine geschlossene Gemeinschaft *in* der Musik, das heißt im Musizieren und Wahrnehmen, und *über* die Musik, das heißt über die Bildung einer Gemeinschaft aus der Praxis der Musik heraus, zu produzieren: die völlige Integrität, ja sogar Sinn-Totalität eines musikalischen Raumes. Eine zunächst hochindividuelle und phantasmatische Herangehensweise an bzw. in die Musik, die im zweiten Schritt zur Forschung und Theoriebildung über Musik führt; ein Verfahren, das für das Medium Musik, deren Bedeutungen erst mit der persön-

lichen Aneignung im alltäglichen Gebrauch entstehen,¹ im Besonderen gilt. Jeder musikalische Mensch besitzt wahrscheinlich eine Utopie von Musik oder vom Musizieren, die ihn leitet. Die Utopien, von denen ich sprechen möchte, haben mit der Idee einer integralen Gemeinschaft zu tun, einem Ort, an dem Musik keine Darbietung, sondern eine der Gemeinschaft eigene Praxis wäre, ja eine Musik, die im besten Falle von niemand anderem als der Gemeinschaft verstanden werden kann.

Die folgenden Versuche zum Mönchtum und zum Techno gehen davon aus, dass Gemeinschaft *in* und *über* Musik in eben diesem integralen Sinn möglich ist. Im zweiten Schritt wird das Gegenteil behauptet: Musik ist ein Akt der Darbietung und damit immer nur der Ort eines erhofften Zusammenkommens. Die vermeintlich in der Realität des Mönchtums und des Techno eingelösten Utopien werden mit der breiten Masse an musikalischen Darbietungen konfrontiert.

Musik zunächst als Emergenz einer integralen, geschlossenen Gemeinschaft und im zweiten Zug als Produkt der Suche nach der verlorenen Gemeinschaft zu denken – und damit die üblichen Dualismen von Musik und Gesellschaft, Objekt und Tätigkeit zu umgehen –, vermag Schichten der Musik freizulegen, die durch allzu objektversessenes Denken, das den Prozess der Aneignung von Musik am liebsten verleugnen würde, vergessen werden: Musik soll gedacht werden als eine durch bestimmte Begehrensstrukturen, Konventionen und Gewohnheiten geprägte und sich artikulierende Gemeinschaft.



Abbildung 1: Kartäuser-Mönche beim morgendlichen Gesang in der Kapelle. Nur kurz ist es erlaubt, ein kleines Licht anzuzünden, um einen Blick in die Noten zu werfen. Filmstill aus Philip Grönings Dokumentarfilm «Die grosse Stille» (2005). © Pro Litteris

UTOPISCHE SZENERIEN: MUSIZIEREN IN GEMEINSCHAFT

Die eng mit dem Lebensvollzug verwobene Musizierpraxis der Mönche wurde unlängst in Philip Grönings Film *Die grosse Stille* dargestellt.² Sechs Monate lang durfte Grönig mit einer unauffälligen Kamera das Leben der Kartäusermönche im abgelegenen Kloster *La Grande Chartreuse* begleiten. Der Alltag ist geprägt von strikten und zumeist einsamen Abläufen: Nur einmal die Woche wird zusammen gegessen. Zum Beten und Singen versammeln sich die Mönche hingegen mehrmals täglich. Das erste Mal sehr früh am Morgen im Dunkeln der Kapelle. Ab und an wird ein kleines Licht kurz angeschaltet, das einen erinnernden Blick in die Faksimiles mittelalterlicher Choräle erlaubt. Ansonsten herrscht totale Finsternis, und es rückt die Wahrnehmung des eigenen klangproduzierenden und klangumwölbten Körpers in den Mittelpunkt. Danach trennt man sich und geht wieder seiner Wege.

Nicht nur dass hier das gemeinsame Singen das Erzeugen einer Gemeinschaft über einen Klangraum, eine Synchronisation des eigenen Körpers mit dem Gesamtklangkörper der Mönchskapelle bedeutet, das Gesungene spiegelt gleichsam den Rhythmus des Lebens wider: Die mittelalterlichen Melodien erklingen wie das Gebet im Rhythmus des Atems und des Herzschlags.³ Die musikalische Textur entspricht dem Verhältnis vom Einzelnen zur Gemeinschaft: Die anonymisierte Masse der Mönche singt eine Vielzahl von Stimmen, von denen jede ihren individuellen Verlauf nimmt. Auch ohne eine harmonische Seditimentierung ist es in der mittelalterlichen Liturgie möglich, anhand von internalisierten melodischen Floskeln gemeinsam das Ende eines Stückes zu erreichen – begleitet von etlichen Sekundreibungen und diffusen Klangreflektionen. Ein Rausch, der dem Zusammenhalt der Musik nicht entgegenwirkt. Die Einzelstimme ist nicht wie in vielerlei zeitgenössischen Genres wie dem Pop oder dem Jazz Ausdruck eines Subjekts

mit bestimmten Interessen und Eigenheiten, sondern Ausdruck einer individuierten, aber anonymen Person in der uniformen Masse der Mönche; eine Gemeinschaft *in* der Musik und *über* die Musik hinaus. Eine Musik, die den Gewohnheiten und Regeln einer Gemeinschaft entspringt und dieses soziale Gefüge auch strukturell widerspiegelt.

Das Mönchtum bietet die Gelegenheit, eine an sich utopische Einheit von Musik und Leben, von klanglicher Oberfläche und ihrer Produktion zu denken: Die Musik der Mönche wird allein von ihren traditionsverbundenen Mitgliedern konstituiert, realisiert und rezipiert, das heisst, sie brauchen nicht darauf zu achten, wie ihre Musik nach aussen klingt und wahrgenommen werden könnte. Roland Barthes bespricht dieses Verhältnis von Utopie und Abgeschlossenheit: «Idyllische, utopische Gemeinschaft: [Musikalischer] Raum ohne Verdrängung, das heisst ohne Horchen; in dem man vernehmen, aber nicht lauschen würde. Vollkommene klangliche Transparenz = die eigentliche Definition der Musik. [...] Ersatz dieser Aufhebung der Verdrängung: Raum durchgängig codierter Geräusche: das Kloster.»⁴ Und ich würde anfügen: Ein Raum durchgängig codierter musikalischer Aktionen, eine Transparenz der klanglichen Erscheinungen, die dadurch ermöglicht wird, dass jede Phrase, Melodie und jeder Rhythmus seinen bzw. ihren Sinn aus der Praxis der Gemeinschaft erhält und somit kein fremdes Element enthält, nach dem «gehört» oder «gelauscht» werden müsste. Hier imaginiert sich eine Musik, die absolut und autark ist, da sie schon mit dem ganzen Leben (das anderen Musiken eigentlich äusserlich ist und somit zum Objekt der Aneignung wird) angefüllt ist, ja sogar mit diesen Strukturen identisch ist.

Das moderne und hedonistische Pendant zur integralen Praxis des Mönchtums wäre der Techno, nur mit einer viel loseren Form der Teilhabe. Die Kontingenz der Musik im Rhythmus und in den Klängen – alle Klanginhalte sind erlaubt – entspricht der Kontingenz, die die temporäre bzw. flüchtige Gemeinschaft des



Abbildung 2: Auch im Techno ist der Raum erst einmal dunkel. Unzählige Lichteffekte setzen die temporäre Gemeinschaft in Szene. Filmstill aus Maja Classens Dokumentarfilm «Feiern – Don't forget to go home» (2006). © Pro Litteris

Techno dem Einzelnen im Lebensvollzug zugesteht: Herkunft, Alter, Aussehen und Verhaltensweisen sind egal, jeder darf teilnehmen, in den Rhythmus einsteigen, mit den anderen feiern – und im Anschluss aber auch nicht mehr von dieser Teilhabe erhoffen. Nur für einen kurzen oder längeren Moment ist man ein integraler Bestandteil der Gemeinschaft mit einem hohen Mass an emotionaler Bindung.⁵ (Abb. 2)

Ähnlich wie im Mönchtum durchlebt der Einzelne mit dem Eintritt in die Techno-Gemeinschaft eine Transformation: Er agiert zwar weiterhin als eigenständige, nun aber anonyme Person einer Gemeinschaft. Die Aussengrenzen der Gemeinschaft setzt auch hier die Musik, nur mit anderen sozialen Folgen. Wird im Mönchtum das Studium und die Ausbildung der eigenen Fähigkeiten gefordert, um an der Gemeinschaft über den Gesang teilzunehmen, so ist der Techno voraussetzungs-frei, denn der Raum für musikalische Aktionen wie das Tanzen ist schon im Vorhinein gestaltet. Es bedarf allein der werden der Gemeinschaft singulärer Existenzen, die im besten Falle am Höhepunkt eines Tracks ihre klangliche, körperliche und emotionale Krönung findet.

Man kann also zwischen zwei Formen utopischer Musizier-Gemeinschaften unterscheiden. Zunächst bestehen die Szenarien des Mönchtums und des Techno im Erleben eines gemeinsamen Klangraumes, sei er selbst produziert oder nicht: Den Mitgliedern geht es um die Anwesenheit im Raum und das Verspüren der Musik in einem kollektiven Körper. Beide Szenarien finden tendenziell im Dunkeln statt und benötigen nur ab und zu Licht, um sich der leiblichen Gemeinschaft zu erinnern. Auf einer zweiten Ebene vollzieht sich die Trennung. Beide Szenarien behaupten zwar noch eine Musik, die aus der Praxis einer Gemeinschaft entstanden ist und wichtige strukturelle Merkmale dieser in sich trägt. Der Techno befindet sich aber an dieser Stelle in einer paradoxen Situation: Die musikalische Struktur des Techno ist aus einer Lebenspraxis heraus entstanden,

die gerade darin besteht, dass sie zu nichts Gemeinschaftlichem ausser zur Musik und zum Feiern verpflichtet. Für die Beständigkeit einer Gemeinschaft erweist sich daher eine praktische Bedingung als notwendig: jene vom Bestimmen und Bestimmenlassen.⁶ In dem alleinigen Modus des Sich-Selbst-Bestimmens im Raum des Techno entfaltet sich jedoch eine Tendenz zum Asozialen trotz Gemeinschaft; eine Tendenz, die den Unterschied zum Mönchtum deutlich macht und ein Symptom unserer Zeit nicht nur im Umgang mit Musik diagnostiziert.

VERLORENE MUSIZIERGEMEINSCHAFT

Das Mönchtum und der Techno scheinen in ihrer engen, strukturellen Vergemeinschaftung das Phantasma einer Gemeinschaft in und über Musik auf zwei unterschiedliche Weisen einzulösen. Sie sind Extrempole einer utopischen Szenerie: Am einen Pol wird in hohem Masse, am anderen Pol gar nicht über die Lebenspraxis des Einzelnen bestimmt. Beide Szenarien fassen in einem – hier doktrinär, dort libertär geregelten – System, das dem Einzelnen einen Platz als Individuum im Kontext einer Gemeinschaft gewährt. Als musikalische Praxis sind sie integraler Bestandteil einer lang- oder kurzfristig geteilten Lebenspraxis. Kann das auch für andere Musiken behauptet werden? Existieren in der neuen Musik, im Schlager oder im Rock Formen des Zusammenlebens, die ideell vergleichbar wären?

Eine potenzielle Musiziergemeinschaft, die fast alle westlichen Musikformen vereint, wäre die Zusammenkunft von Musikern im Ensemble, der Combo oder Band. Man übt Stücke ein, komponiert eigene Werke und führt sie auf. Das markiert den Unterschied zum Mönchtum und zum Techno: Ein Ensemble, eine Band bietet immer dar, sie macht Musik für Andere, spielt

Stücke, Tracks, Werke oder Lieder für eine mehr oder weniger definierbare *Peer-Group*. In dem Anglizismus fusst auch gleich der Gegenbegriff, der den Unterschied zur Gemeinschaft klar macht: Das Ensemble ist eine *Gruppe*, das heisst eine lose Ansammlung von Menschen, die bestimmte Interessen teilen, die aber keine Gemeinschaft im Sinne einer integralen Praxis bilden.⁷

Die Utopie einer Musiziergemeinschaft wird mit der Darbietung der Musik von den realen Verhältnissen durchbrochen: Die Mitglieder einer Musikgruppe können beste Freunde aus Jugendtagen oder Kommilitonen sein, aber auch an einem Casting zusammengewürfelt werden. Das Publikum besteht aus Menschen mit vielleicht nicht einem gemeinsamen Interesse. Mit der Gruppe fängt das soziale Dilemma an, die individuelle Verfasstheit des Einzelnen wird relevant für das musikalische Geschehen – sowohl die des Musikers, in seinem wie auch immer gearteten identitären Verhältnis zu seinem Instrument, als auch die der Zuhörer in ihrem je individuellen Interesse an den Individualitäten einer Musik. Wenn an dieser Stelle der Aspekt der Gemeinschaft für das Denken von Musik noch relevant werden kann, dann indem jede dargebotene Musik und die an ihr Teilnehmenden *auf der Suche nach der verlorenen Gemeinschaft* sind; die utopische Einheit von einer Gemeinschaft *in* und *über* Musik zerbricht, und es bleibt nur eins möglich: Entweder *in* oder *über* Musik zumindest das *Gefühl für Gemeinschaft* finden zu wollen.

GEMEINSCHAFT ÜBER DIE MUSIK

Die Frage nach Gemeinschaft wird in den jungen Generationen aufgrund neuer Leitideen von Eigenverantwortung, Flexibilität und Spontaneität immer weniger gestellt und durch ein ökonomisiertes Sozialverhalten zur Musik und den Mitmenschen ersetzt.⁸ Darunter leiden sowohl die Musik als auch die Menschen. Viele aktuelle Musiken feiern nur noch das sich entgrenzende, unbändige und hochindividuelle Ich, für dessen Selbstentfaltung die Gemeinschaft ein Hindernis darstellt.⁹ Für uns beginnt mit dem Verlust der Gemeinschaft aber trotzdem die Suche.

Die Aufteilung der Musiziergemeinschaften in Bühne und Publikum, in Darbietungs- und Rezeptionsverhalten verhärtet sich im globalisierten und medialisierten Kontext und sucht umso stärkere Kompensationsstrategien. Zum einen geschieht dies mit dem Versuch der *Überbrückung* der Trennung zwischen Bühne und Publikum, etwa mit der intensiveren Teilhabe durch die reale oder mediale Einbindung des Publikums, man denke an Casting-Shows, das Workshop-Angebot vieler Ensembles, offene Konzertformen aus der neuen Musik und Klangkunst, die Aufgabe des Repräsentationstheaters oder Versuche, die Zuschauer per App über das Bühnenprogramm abstimmen zu lassen. Zum anderen wird die Trennung mit der *Feier* dieser Trennung zu kompensieren versucht, sowohl auf der Bühne als Inszenierung von hypermedialen, aussergewöhnlichen Egos, Materialschlachten und Virtuositäten, aber auch im Publikum über das Fan-Sein. Das schon zu einer neuen

Kulturtechnik gewachsene «I Like» auf Facebook stellt die Verbindung zwischen den beiden Kompensationsstrategien der Überbrückung und der Feier her; Ein User überbrückt als eine mit allen Profilen bei Facebook gleichgestellte Person die Differenzen und feiert sie gleichzeitig mit «I like» als Statement einer individuellen Zugehörigkeit. Die digitale Lebenswelt kompensiert somit einen Verlust von Gemeinschaft, bei dem es nicht mehr möglich scheint, eine Gemeinschaft in und über Musik als eine von vielen ästhetischen Dispositiven herzustellen.

Der (Musiker-)Körper ist aber da, auf der Bühne, im Raum, er ist nicht zu leugnen und er kann auch von keiner Musik, die von der Bühne herab klingt, geleugnet werden. Es gibt, fernab der Strategien von Überbrückung und Feier, Produktionen, die das Missverhältnis von musizierenden Körpern und Musik mit der Frage nach der Möglichkeit von Gemeinschaft zu umgehen versuchen. Auch sie handeln aus dem Verlust und der Trauer heraus, ihre Suche fusst aber auf der existenziellen Annahme von Körpern und sich austauschenden Intensitäten. Der Anstoss hierzu kommt aus dem Bereich des Tanzes und des Theaters, zweier Medien, denen es fast verwehrt ist, die Anwesenheit von Körpern und ihre Vergemeinschaftung im Theaterraum zu ignorieren.¹⁰ In letzter Zeit wird dieses Feld auch für die Avantgardisten der Musik interessant. Bei den Darmstädter Ferienkursen 2012 unternahm das Gitarrenquartett Zwerm mit dem Komponisten und Experimentalelektroniker Stefan Prins sowie der Performance-Künstlerin Shila Anaraki den Versuch, über die Prozessualisierung der Entstehung von Musik auf der Bühne zumindest für sich als Musiker einen mit Musik und Bewegungen einheitlichen Körper zu finden.¹¹ Anfang 2013 kollaborierten Teile des Ensemble Nickel (der Pianist Reto Staub und der auch bei Zwerm tätige Gitarrist Yaron Deutsch) mit der Tanzgruppe Mamaza in der Performance *songs & poems*.¹² Dabei entledigten sie sich fast vollständig ihrer Instrumente, um den Handlungsraum für Fragen nach dem, was sie jenseits ihres Musiker- und Tänzer-Daseins verbindet, zu öffnen. Es ging darum, das ideologische System Musik abzustreifen, um die wirkliche Relevanz des bewegten Körpers für die Produktion von Klängen auf der Bühne zu erspüren.¹³

Die Performance *Alles* von Showcase Beat Le Mot löste jedoch die Frage nach der Möglichkeit von Gemeinschaft als eine Frage an den gesamten Raum mit Darstellern, Zuschauern und Objekten ein.¹⁴ Eine Beschreibung: Der Bühnenraum ist durch Holzkonstruktionen in viele kleine Räume gegliedert: die Bar, die Musikecke, der Rauchertisch, die Küche, das mit Overheadprojektoren und vielen Folien, Steinchen, Mustern etc. ausgestattete Experimentierzimmer, und letztlich auch die klassische Zuschauertribüne, von der man jedoch durch Leinwände behindert nur wenig Einblick in das komplexe Geschehen erhält. Die Zuschauer verlassen ihren Sitzplatz, um zu flanieren, einen Drink zu nehmen, auf diversen Sofas Platz zu nehmen oder sich wieder auf der Tribüne auszuruhen. Man wohnt den Geschehnissen bei wie im sonstigen Leben auch. Und die angenehme Entspanntheit der Mitglieder von Showcase Beat Le Mot trägt dazu bei, dass man sich auch zurückziehen kann: Gehen, aber auch gehen lassen – einer der wichtigsten Grundsätze für ein geglücktes Leben, das sich eher dem Detail als

dem Allgemeinen widmet. Besonders schöne Momente gab es während der Essensausgabe, bei der zwei Performer am Stehtisch ihre Zigarette rauchten und zufrieden zusahen, wie sich ihre einstige Theater-, jetzt: Lebensmaschine von alleine fortsetzt. Nach der vierstündigen Performance blieben viele Zuschauer vor Ort, kaum einer wollte, wie sonst üblich, nach dem Applaus den Raum verlassen und sich auf den Nachhauseweg machen.

GEMEINSCHAFT IN DER MUSIK

Für eine Gemeinschaft *in* der Musik als eine geteilte Praxis des Musizierens und Hörens existiert mit dem Verlust der Gemeinschaft nur noch das Ich, das sich Musiken auf vielzählige Weisen aneignen kann. In diesem psychischen Dispositiv gründet die Suche, nicht die nach der verlorenen Gemeinschaft, sondern, in Reaktion auf diesen Verlust, die Suche nach dem Selbst, nach Erfahrungen, die das einsame und daher ekstatische Ich kurzerhand aus der Bahn bringen, etwas schlittern und sich darin verspüren lassen und auf die hoffentlich eigene, nun minimal verschobene und bereicherte Bahn zurückbringen. Unsere Suche nach Gemeinschaft findet hiermit auch zu ihrem Ausgangsort, dem Phantasma einer musikalischen Orgie, und damit an den Beginn der Suche zurück; ein Zirkel, der sich vielleicht nie abschliessen lässt.

Die scheinbar einzige Möglichkeit von Gemeinschaft besteht im persönlichen Dialog mit Musik – der phantasmatischen, hochindividuellen und, um mit Barthes zu sprechen, erotisierten Aneignung, der Lust an der Musik.¹⁵ Hierfür kann man keine Beispiele aus der Bühnenwelt nennen, es bleiben die eigenen Erfahrungen und die Aussprache des Unausprechlichen, das Kommunizieren des Inkommensurablen, ein Schreiben am Rand der Extreme, um den Weg vom Privaten ins Allgemeine zu beschreiten:

Ich höre *Set Adrift on Memory Bliss* von P.M. Dawn, ein Hit aus den 1980ern mit einem der angenehmsten Beat und Rhyme, der je aufgenommen wurde. Der Beat verlockt, schon im ersten Eingrooven imaginiert sich mir eine paradisiische Gemeinschaft – mit Musikern, die sich nicht hervortun müssen und selber in den Groove einsteigen. Der Klang ist direkt, der Ort der Musik unbestimmt, wie eine weisse Fläche. Plötzlich setzt eine Backgroundstimme ein – zu Synthieklängen, die einen weiten Klangraum bilden. Eine Melodie, die der Unbestimmtheit des Ortes eine Konkretion, einen wohlgesonnenen Blick und damit einen Standpunkt verleiht. Ich singe direkt mit und steige in den Raum der Musik. Die Brüder Attrell und Jarrett Cordes beginnen zu rappen. Entspannt erzählen sie vom vergeblichen Begehren: «That's the way it goes, I guess». Der Gegenpol zur musizierenden Gemeinschaft ist gestiftet. Aber zum Glück gibt es die Musik, die die Stimmung der beiden trägt und somit auch die Szenerie der Musik in Spannung hält. Immer wieder und kaum spürbar werden das Tempo und damit auch die Tonhöhe des Stückes minimal angezogen. Setzt man es in eine Dauerschleife – es dauert nur fünf Minuten, und immerhin möchte ich ja einiges an dem Stück erfahren –,

springt man mit dem neuen Beginn des Stückes eine Viertelnote und drei Beats pro Minute nach unten.¹⁶ Mit diesem ungewöhnlichen und verstörenden Bruch realisiere ich das leicht erhöhte *Tableau vivant* meiner musikalischen Imagination, einer Imagination nach Art dieses Essays; eine der Wirklichkeit entthobene Szenerie, die mir von der Musik als ein Ort utopischer Gemeinschaft angeboten wurde.

-
- 1 Der Film wird mit den Möglichkeiten des mobilen Abspielens auf Smartphones und iPads zunehmend ein ähnlich starkes Medium der alltäglichen Interaktion von ästhetischen Inhalten mit der Lebenswelt.
 - 2 *Die grosse Stille*, Dokumentarfilm von Philip Gröning. Frankreich, Schweiz, Deutschland 2005.
 - 3 Siehe Roland Barthes, *Wie zusammen leben*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 76.
 - 4 Ebd., S. 142.
 - 5 Dieses Paradoxon zieht sich bis in die einzelnen psychischen Dispositionen: Wo der Techno eigentlich ein sicheres Selbst als Gegenpol zum Selbstverlust in der Musik und der Gemeinschaft erfordert, wird er zum Treffpunkt psychisch labiler Kreaturen, die, weil sie nichts zu verlieren haben und irgendeine Intensität spüren möchten, sich nur noch weiter verlieren können. Siehe die Dokumentation *Feiern – Don't forget to go home*, Regie: Maja Classen, Deutschland 2006.
 - 6 Vgl. Martin Seel, *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
 - 7 Es wäre denkbar, dass eine Band so eng zusammenfindet, dass man von einer Gemeinschaft sprechen könnte. Dies würde jedoch nichts an der Tatsache ändern, dass sie weiterhin eine Musik produziert, die vor Anderen dargeboten wird.
 - 8 Siehe zur engen Verzahnung von Individualisierung und Rationalisierung: Axel Honneth, *Organisierte Selbstverwirklichung. Paradoxien der Individualisierung*, in: Juliane Rebentisch und Christoph Menke (Hrsg.), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin: Kadmos 2010, S. 63-80.
 - 9 Vgl. den Bericht über eine Studie, die im Pop der letzten Jahrzehnte eine Tendenz zum Besingen des «Ich» und weniger des «Wir» festgestellt hat: «Das Wir-Gefühl der achtziger Jahre sei einer selbstverliebten, egomanischen und schimpfwütigen Ich-Kultur gewichen.» www.zeit.de/kultur/musik/2011-11/narzissmus-pop-ego (21.2.13).
 - 10 Es seien hier die Arbeiten von Laurent Chéteau erwähnt, die immer das besondere Verhältnis von Darstellern und Publikum thematisieren, insbesondere das *Tanzstück 4: Leben wollen (zusammen)*, das sich auch auf Roland Barthes Text *Wie zusammen leben?* bezieht, und die Choreographie zu *Le sacre du printemps*, bei der es um eine Gemeinschaft geht, die das je Fremde akzeptiert und nicht platt macht. Ich danke Benjamin van Bebber für die Hinweise.
 - 11 Das Projekt hiess *PARK* und fand am 17.7.2012 im Rahmen der 46. Darmstädter Ferienkurse ausnahmsweise im Frankfurt LAB statt.
 - 12 Vorstellung vom 16.2.2013 im Mouson-Turm Frankfurt.
 - 13 Zu kritisieren wäre, dass die Transformation vom Experten- zum Bühnenkörper nicht für das Publikum prozessualisiert wurde. Damit verblieb die Gemeinschaft auf der Bühne. Siehe meine Kritik: www.nmz.de/online/klangbewegungen-von-koepfern-im-raum-ein-treffen-zwischen-taenzern-und-musikern-im-mousonturm (28.2.13).
 - 14 Vorstellung vom 16.12.2012 im Mouson-Turm Frankfurt.
 - 15 Den Titel eines bekannten Essays von Roland Barthes paraphrasierend, in dem der Autor die lustvolle Auseinandersetzung mit Literatur im Akt des Lesens betont: Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
 - 16 Es muss angemerkt werden, dass dies nicht bei jeder Version des Liedes der Fall ist. Meine Version dauert 5 Minuten und 12 Sekunden und stammt aus einem Sampler namens *Top 250 Hits of the 90s*.
-