

nach dem anderen, gestoppt werden. Dieses bisweilen an die Arbeiten von Alvin Lucier erinnernde, einfache Verfahren verwendet Rebstock mehrmals in „Expedition Freischütz“. Die synästhetische Idee, akustische Prozesse sichtbar zu machen, ist ein ästhetisches Mittel, das auch Theatermacher wie Ruedi Häusermann oder Ulrich Rasche²⁸ häufig verwenden.

Charakteristisch für Rebstocks Arbeit in „Fernweh“ und „Expedition Freischütz“ ist auch die Kombination verschiedenster Stiltzitate aus Musik und Film. Während die erste Hälfte von „Fernweh“ die Möglichkeiten des Hörspiels aufgreift und die Musik aus einem Katalog an Modulen besteht, der nach abstrakten Kategorien wie Klangtransformation, Zerfall und Ordnung, Bewegung, Fläche geordnet ist, kippt die zweite Hälfte abrupt in eine Trashästhetik. Szenen aus „Fantastic Voyage“ werden nachgespielt. Der Trash des mittlerweile als Kultfilm mit B-Movie – Charme²⁹ geltenden Science-fiction-Klassikers

28 Zum Beispiel „Die Entführung aus dem Serail. Ein Monolog nach W.A. Mozart“, Regie und Konzept: Ulrich Rasche, Musik: Michael Emanuel Bauer, Elektronische Komposition: Hannes Strobl, Kostüm: Peter Kisur, Sophiensäle Berlin 2010.

29 Was nicht zuletzt der eigenwilligen Besetzung geschuldet ist: Die Hauptdarstellerin Raquel Welch ist eine der großen amerikanischen Sex-Ikonen der sechziger und siebziger Jahre.

wird durch das Re-enactment der Darsteller nochmals potenziert. In Verbindung mit der Musik, die Fragmente aus Leonard Rosenmans Soundtrack mit live gespielter Musik kombiniert (Bassklarinette, Marimbaphon, präpariertes Klavier, Violoncello und Live-Elektronik), wird die Szenerie völlig ins Absurde getrieben.

Die beschriebenen Kompositionstechniken in Christoph Marthalers „Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!“ und in Matthias Rebstocks Stücken „Fernweh“ und „Expedition Freischütz“ zeigen, dass es nicht nur das Musiktheater an Opernhäusern ist, in dem Komponisten mit komplexen Kompositionstechniken arbeiten, sondern dass auch abseits der Institutionen Musiktheater in unterschiedlichen Formaten gemacht wird, in dem verschiedene Künste in Beziehung zueinander gebracht und musikalisch komplex zusammengesetzt (*componere*) werden. Und immer wieder stellt sich im Komponierten Theater aufs Neue die Frage:

Wie gestalte ich die Verhältnisse zwischen musikalischer, körperlicher und textlicher Bewegung [...] wie gestalte ich all dies als szenisch-kompositorischen Akt? Wie arbeite ich überhaupt mit Übergängen zwischen Musik und Text? [...] Es gibt keine Partitur zu Beginn der Proben, es gibt nur Material. Und das muss aus dem Probenprozess heraus komponiert werden.³⁰

30 Matthias Rebstock, in: Staatsschauspiel Dresden/Die Bürgerbühne 2014, 9.

Per se politisch?

Malte Giesens „Die Oboe ist mächtiger als das Schwert“

von Felix Knoblauch

Was ist politische Musik? Diese Frage ist genauso vielseitig, wie sie auf den ersten Blick einfach erscheint. Kann Musik überhaupt politisch sein oder anders: Gibt es Musik, die nicht politisch ist?

Seit längerer Zeit schon gehe ich der Frage nach, wo und wie sich in Kunst und Kultur unser Denken wiederfindet und wie durch ebendiese Instanzen – besonders aber Musik – unser Denken, Handeln und Urteilen beeinflusst wird. Etliche historische Beispiele ließen sich nennen, die belegen, dass Musik politische Stellung beziehen kann und je nach gesellschaftlicher Situation diese Meinung durchaus auch propagiert, oder zumindest benutzt wird, um Meinungen zu propagieren, was die Musik natürlich nicht weniger politisch macht. Um analytisch dieses Gebiet zu betreten, sind unter anderem die Theorien von Edward Said und Michel Foucault gewinnbringend. Beide Denker verbindet die Einsicht, dass gesellschaftspolitische Vorgänge und Ereignisse nicht losgelöst von ihrem Kontext beurteilt werden können, und dass für ein umfassendes Verständnis der Dinge ein fundiertes Wissen um den Gesamtzusammenhang und den



Entstehungskontext unabdingbar ist. Wozu bräuchte man also Kunst, wenn nicht zur Auseinandersetzung mit unterschiedlichsten Diskursfeldern? Man stelle sich vor, unsere Kunst müsste sich ab sofort in keinem gesellschaftspolitischen oder aktiv sozialen Umfeld mehr behaupten, sie müsste sich politisch nicht mehr rechtfertigen oder deutlich Stellung beziehen. Was würde dann von ihr übrigbleiben? Oder anders gefragt: Was ist denn von ihr geblieben? Diese Gedanken liegen meiner Bachelorarbeit zugrunde, mit der ich im September 2015 den theoretischen Teil meines Klavierstudiums abschloss, und aus der überarbeitet hier nun ein Auszug vorliegt.

Das Festival „Acht Brücken | Musik für Köln“ 2015 wurde mit dem Titel „Musik.Politik?“ überschrieben und sollte sich eigentlich genau diesen Fragen annehmen. Im Rahmen von Konzerten, Vorträgen, Lesungen und Gesprächen wurde darüber diskutiert, inwieweit Musik politisch sein kann und was letztlich an Musik objektivierbar politisch ist. Dazu bediente man sich ausschließlich Musik des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts. Die Veranstalter formulierten im Vorfeld einen Komposi-

tionsauftrag, der zu meinen oben beschriebenen Überlegungen passte. Insgesamt elf Komponisten bekamen die Aufgabe, eine „Hymne für ein nicht existierendes Land“ zu komponieren. Anhand der Werke, die entstehen sollten, erhoffte ich mir eine Antwort auf unterschiedlichste Fragen zur politischen Komposition beziehungsweise deren Konzepten zu erhalten. Was bedeutet es für ein politisches Werk, wenn ihm seine eigentliche Motivation beziehungsweise Grundlage entzogen wird? Die Preisung von etwas Nicht-Existierendem erschien mir keinesfalls inhaltsleer, sondern könnte viel eher den Blick frei legen, auf Mechanismen, die solchen Werken zugrunde liegen, denn die Ausarbeitung dieser Mechanismen scheint anfangs die einzig verbleibende Möglichkeit, mit dieser vage formulierten Aufgabe präzise umzugehen. Wie politisch kann etwas sein, das nicht existiert? Anhand der entstandenen Werke hoffte ich, auf eine Art Destillat politischer Kompositionskonzepte zu stoßen. Vielleicht würden die entstandenen „Hymnen“ damit sogar eine Anleitung geben, um Musik auf ihren politischen Gehalt hin zu untersuchen und schließlich zu entlarven.

Eine dieser „Hymnen“ hat Malte Giesen komponiert. „Die Oboe ist mächtiger als das Schwert“ betitelt er das Werk für Oboe mit Megaphon, live-Elektronik und Video. Er legt damit bereits im Titel einen Bezug zur Redensart „Die Feder ist mächtiger als das Schwert“ an, ein Sprichwort, das – an der aktuellen politischen Situation gemessen – utopisch wirkt.

Das Stück beginnt (siehe Notenbeispiel rechts oben) recht simpel mit dem eingestrichenen *a*. Tatsächlich klingt es anfangs so, als würde die Oboe, als das buchstäblich tonangebende Instrument im Orchester, den Kammerton vorgeben, nach dem sich nun der gesamte Orchesterapparat zu richten hat. So oft wird dieser Ton im Konzertrahmen gehört, dass jedem Zuhörer, der regelmäßig Konzerte besucht, die prominente Platzierung zu Beginn des Werks auffallen müsste. Dieser vertraute Kammerton wird nun im Verlauf des Stücks durch die Live-Elektronik und das Megaphon immer weiter verfremdet. Die dazu projizierten Videos kommen in ihrer Aufmachung und ihrer Qualität den klassischen Internetvideos nahe und wie diese Internetvideos, „buffert“ (stockt) auch das Video der Hymne Giesens in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen, was sich wiederum auf das Spiel des Oboisten auswirkt. „Buffern“ bezeichnet hier das teils notwendige Vorausladen des Videomaterials, das aufgrund von schwacher Internetanbindung erforderlich sein kann und das kurze Unterbrechungen mit sich bringt. Als Zuhörer beziehungsweise Zuschauer ist man also von Anfang an unmittelbar in den Alltag der digitalen Welt versetzt und versteht schon in den ersten

* Die Fermaten mit ungefähre Dauer sind deutlich als "nicht durchgezählt" musikalisch abzugrenzen. Alle ausnotierten Pausen innerlich deutlich zählen und evtl. dezent visuell sichtbar machen (erhöhte Spielbereitschaft, etc.).

Sekunden des Stücks diese Anspielung. Automatisch entstehen somit Fragen aber auch Assoziationsketten. Warum ist der Zusammenhang des Digitalen hier so wichtig? Welche Rolle spielt die Oboe als akustisches Instrument im digitalen Umfeld? Warum spielt die Oboe ausgerechnet den erwähnten, altbekannten Kammerton? Ich behaupte, dass dieses *a* hier extrem brisant und hoch politisch ist.

Das ursprüngliche Sprichwort, dem der Titel entspringt, zielt auf Veränderung ab, die durch Wissen, durch die *Feder* herbeigeführt wird, durch eine Änderung des Denkens vielleicht, aber gewiss nicht durch Gewalt. Welche Funktion genau sich daraus für die Oboe ableiten lässt, muss an verschiedenen Stellen des Werks diskutiert werden. So wird etwa in der Mitte des Stücks dadurch eine Verbindung zwischen Oboe und dem modernen Schwert, einer Schusswaffe, hergestellt, indem das Video geteilt wird und auf der einen Seite einen Soldaten zeigt, der sein Gewehr auseinanderbaut, und auf der anderen Seite den Oboisten, der wiederum sein Instrument auseinandernimmt und reinigt.

Sofort im Anschluss an diese Szene hören wir wieder, dieses Mal als Achtel artikuliert und durch kurze Pausen getrennt, das bekannte *a* vom Anfang, welches das im Nahen Osten situierte Filmmaterial kurz unterbricht, in der Pause aber weiterlaufen lässt (siehe Notenbeispiel auf der nächsten Seite).

Ob. MF 17 4/4 = 70 *f* *p sempre*

Vid. Live-El. Aud.

video: next to my house in Ashdod

knieender Oboist spielt h1 mit glitches und abweichungen

bitcrusher stabil 8bit

69 19 20

Folglich entsteht der Eindruck, es sei es dem Oboisten möglich, durch eben diesen Kammerton, durch die Routine, die er ausstrahlt, gar durch die Macht der Gewohnheit, die Ereignisse im Video zu unterbrechen und den Zuschauer beziehungsweise den Zuhörer für wenige Augenblicke von dem latenten Schrecken im Video zu befreien. Das Videomaterial ist sicher nicht generell bekannt, dennoch ist davon auszugehen, dass die Bilder einer jüngeren politisch interessierten Generation nicht fremd sind, denn durch Portale wie YouTube oder Facebook werden diese großflächig verbreitet. In Giesens „Hymne“ verkürzt dargestellt, zeigt das Video folgende Situation: Durch eine Amateurkamera aus einer Wohnung gefilmt, sind mehrere Wohnblöcke und eine Hauptstraße zu sehen. Autos und Fußgänger sind auf der Straße unterwegs. Unvermittelt beginnt ein Luftalarm. Innerhalb weniger Sekunden leert sich die Straße, und es herrscht absolute Stille.

Nach etwa einer Minute zermürbender Ruhe schlägt mit einem ohrenbetäubenden Knall ein Sprengsatz in der Nähe ein und das Video bricht ab. Wo genau das Ereignis situiert ist wird nicht deutlich, die Bauart der Häuser und die zu erkennende Flora nebst Geländebeschaffenheit lassen aber auf eine Region im Nahen Osten schließen.

Der im Voraus aufgezeichnete Oboist erscheint kurze Zeit später im Video und beginnt sein Instrument mit einer Siegesgeste in die Luft zu heben. Die Szenerie wechselt daraufhin von der Stadt in die Wüste. Vermummte Männer schießen mit einer Rakete ein Flugzeug ab. „Allahu Akbar“ (übersetzt: „Gott ist am größten“ und nicht wie oft behauptet „Allah ist groß“) rufen die Männer als klar wird, dass sie ihr Ziel getroffen haben. Dieser Jubel wird von der Elektronik „geloopt“, sprich in Schleife

immer wieder abgespielt und von der Oboe vergleichsweise ruhig aufgenommen. Sofort darauf springt die Szene zurück in die mit der Amateurkamera gefilmte Siedlung. Eine knappe Minute lang überdeckt nun die Oboe mit ihrer durch regelmäßige Pausen durchsetzten Achtel-Artikulation das Video. Die Oboe besitzt hier erneut die Fähigkeit, mit ihrem *a* das Video auszuschalten (siehe. Notenbeispiel unten).

Die anfangs nur leichten Verfremdungen und Umspielungen des Stimmtens avancieren zu einem Chaos aus Intervallsprüngen und nicht mehr nachvollziehbaren Rhythmen, als zum Höhepunkt der „Hymne“ ein maskierter Mann hinter den knienden Oboisten tritt, mit einer Machete zum Streich ausholt und somit klar wird, dass der Musiker im Video nun enthauptet werden soll. Bevor allerdings die Klinge den Hals des Manns trifft, stoppt das Video erneut zum „Buffern“, die Szene springt abrupt weiter und eine chaotisch wirkende, von etlichen unmusikalischen Sprüngen durchzogene Melodie nimmt ihren Lauf. Es ist der Oboe an dieser Stelle nicht mehr möglich, das Bildmaterial einfach auszublenden, denn nun ist der Zuhörer unmittelbar in die Situation eingebunden. Es sind keine abstrakten, weit entfernten Bilder mehr, die uns präsentiert werden und ignoriert werden können. Auf den uns vertrauten Wahr-

Ob. MF 139 5/4 *f*

Vid. Live-El. Aud.

next to my house in ashdod

pitch shift glissando bis gr. Terz

99 25

Ob.

Vid. Live-El. Aud.

104

Ob.

Vid. Live-El. Aud.

video läuft weiter

zum stoppen des shutters

108 26

nehmungskanälen erleben wir hier die medial inszenierte Tötung eines bekannt gewordenen Menschen. Die sich im Vorfeld bereits ankündigenden Momente des Verfremdens der Musik erreichen an dieser Stelle ihren Höhepunkt (siehe Notenbeispiel oben).

Die gezeigten Szenen werden aus westlicher Sicht mehr und mehr unfassbar und entfernen sich auch musikalisch deutlich von der gewohnten Ton-Monotonie des Anfangs. Die zu Beginn falsch intoniert scheinenden Töne formieren sich kurz nach der Enthauptung zu einem vorerst ad hoc nicht mehr erklärbaren Gebilde (Takt 126). An den Stammtönen *h*, *a* und *c* mit ihrer jeweiligen Vierteltonverstimmung lassen sich mit entsprechendem Vorwissen Parallelen zu arabischen Tonsystemen zeigen. So ist etwa der Dreivierteltonsprung ein Element, das in vielen arabischen Skalen (Maqamat) zu finden ist. Dieser Moment der „Hymne“ entfernt sich hier also auch musikalisch vom Gewohnten. Der zu Beginn alles beherrschende Kammerton hat sich zu einem nicht mehr so einfach zu fassenden Tongebilde entwickelt, das den daraus folgenden Perspektivenwechsel quasi erzwingt. Die Probleme können buchstäblich nicht mehr überspielt werden, sondern treten auf eine Art in unsere Wahrnehmung, vor der wir uns nicht mehr verstecken können. Die uns vertraute Oboe gibt ihre bekannte Funktion auf und erklingt nun in einer Weise, die uns alles andere als vertraut ist. Überspitzt könnte man sagen, dass die Oboe hier zum ersten Mal ihre verleugnende, überspielende Funktion überwindet und tatsächlich versucht, sich der Situation anzunähern, sich dieser zu stellen.

Inwiefern ist die Oboe nun also mächtiger als das Schwert? Und was macht das Stück zu einer „Hymne für ein nicht existierendes Land“? Wie eingangs erwähnt, muss der Titel des Stücks mit dem Hintergrund seines eigentlichen Ursprungs verstanden werden, was bedeutet, dass Wissen mehr Macht hat, als Gewalt. Nur durch Veränderung des Denkens können sich Zustände wirklich verändern, da durch bloße Machtausübung zwar bestimmte Verhaltensweisen herbeigeführt werden, diese sich aber auf Dauer unmöglich bewähren können, denn es bleibt immer ein gewisser latenter Widerstand gegen die von außen ok-

troyierte Situation. Nach Edward Said ist dieser Widerstand natürlich und vorhersehbar. Beachten muss man aber, dass es durchaus auch Situationen in der Kolonialgeschichte gibt, die belegen, dass es gelingen kann, ein Volk durch verschiedene kulturelle Mittel so zu manipulieren, dass es bestimmte Denkmuster als die eigenen vermutet, obwohl diese Ansichten eigentlich von außen stammen.¹ Für mich liegt nun die Utopie des Stücks von Malte Giesen darin, dass die Oboe als Musikinstrument, als Symbol westlicher Zivilisation, Bildung und somit auch Macht, vom Komponisten für tauglich befunden wird, an durch Gewalt, Terror und Zerstörung gezeichneten Zuständen etwas zu verändern. Wie genau diese Veränderung aussieht und ob diese letztlich wirklich möglich ist – man vergesse nicht, dass der Musiker im Video kurz vor der Enthauptung stand, sehr wahrscheinlich sogar enthauptet wurde –, bleibt weiter fraglich, denn trotz des neuen Tonmaterials, sozusagen des Perspektivenwechsels, wird die Utopie hier nicht konkret. Teilweise hat es den Anschein, als würde der vertraute, von mir anfangs als hoch politisch eingestufte, Kammerton, lediglich die Macht besitzen, die Dinge zu überblenden, sie also für unsere Wahrnehmung zu verschließen, was durchaus als Kritik verstanden werden muss, als Kritik an einem Kultursystem, das viel zu oft benutzt wird, um das eigene Gewissen zu reinigen. Ausgehend von der Behauptung, dass die wenigsten Menschen ernsthaft Terror,

¹ Vergleiche Edward Said, *Kultur und Imperialismus*, Frankfurt: Fischer, 1994.

Krieg und Gewalt mit Gleichgültigkeit abtun und somit zu vermuten ist, dass im tiefsten Inneren eines Jeden der Wunsch wächst, irgendwie zum Guten beizutragen, denke ich, dass Giesens „Hymne“ genau an dieser Stelle Kritik übt. Gemeint ist keine Kritik an Menschen, die Gutes bewirken wollen, sondern Kritik an Dingen, die glauben lassen, es wäre gut gehandelt worden. Zu diesen Dingen können auch im weitesten Sinne entsprechende Kulturgüter gezählt werden. Was wäre also, würde man unterbewusst Kultur benutzen, um den eigenen Weltverbesserungstrieb zu stillen? Ist es nicht so, dass etwa das Einfühlen in eine Darstellung von kriegerischen Akten uns in gewisser Weise in eine antagonistische Position rückt, aus der wir sicher urteilen und erkennen können und von der aus wir glauben, durch die bloße Teilhabe, durch *dagegen sein* ernsthaft etwas mitbewirken zu können? Prägnante Beispiele dafür liefern die vermeintliche Facebook „Like-Demokratie“ und der YouTube „Videowiderstand“. Wenn die Oboe es nun mit ihrem *urvertrauten* Kammerton schafft, die Ereignisse im Nahen Osten buchstäblich zu überspielen, dann kann das durchaus als Kritik am gerade geschilderten Mechanismus verstanden werden. An dieser Stelle avanciert die Kritik allerdings zur Selbstkritik, denn Giesens „Hymne“ als Ganze nimmt selbstverständlich auch ihren Platz im kulturellen Rezeptionsraum ein. So habe ich sehr oft den Eindruck, dass politische Kunst und vor allem Kunst, die politisch konkret etwas aussagt, tatsächlich noch weniger zur Verbesserung widriger Umstände beitragen kann, als es eine Kunst könnte, die, wie im Beispiel der „Hymne“ Giesens, sich auf den ersten Blick chiffriert präsentiert und die somit eine umfassende und vielseitige Beschäftigung erfordert. Polemisch pointiert wird hier vor allem die populäre Kunst zum Antagonisten, denn sie will beziehungsweise muss eine breite Masse für sich gewinnen, die in der Konsequenz des gerade beschriebenen durch eben diese Kunst im Glauben gehalten wird, bereits das Möglichste zur Verbesserung beigetragen zu haben und sich deswegen entsprechend konform verhält. Von der „Hymne“ unbeachtet bleiben die Ursachen der unterschiedlichen, in Giesens Stück geschilderten Konflikte. Es wird nicht diskutiert, ob der Oboist als ein Symbol westlicher Zivilisation, europäischer Selbstverständlichkeit und Ignoranz vielleicht selbst für seinen Untergang verantwortlich ist. Die historischen Zusammenhänge, die übrigens von Edward Said erstaunlich nachvollziehbar geschildert werden,² und die gesellschaftspolitischen Verstrickungen bleiben aufgrund der oberflächlichen Betrachtung völlig außen vor, was zu einer Verstärkung von Misstrauen und Furcht führen kann und somit kritisch erwähnt werden

2 Vergleiche zum Beispiel „Kultur und Imperialismus“ (1994), „Frieden in Nahost?“ (1997) – eine Sammlung von Veröffentlichungen zum Thema Nahostkonflikt und „Orientalismus“ (1978).

soll. Dieses durch Einseitigkeit erzeugte Unverständnis führt in der Konsequenz zu Angst, Wut und Hass und vermag sich so einzugliedern in den gegenwärtigen, sich stets im Kreise drehenden Diskurs. Betrachtet man Giesens Werk aber eher unter dem Aspekt der Medienwirkung, so werden plötzlich sehr wichtige Fragen evident. Wie werden Nachrichten wahrgenommen? Was wird nach entsprechender Aufbereitung Teil des öffentlichen Diskurses und somit Teil der durch die Medien konstruierten Realität? Ab wann wird Information relevant für den eigenen Alltag? Warum werden Ereignisse anders bewertet, wenn diese die eigene Nationalität betreffen und ab wann werden plötzlich Religion und Nationalität relevant für Bewertungen?

Letztlich könnte man argumentieren, dass all die eben aufgezeigten Inhalte dieses Werks ja kaum in der Musik liegen. Dem würde ich allerdings nicht zustimmen, denn um tief in das Werk vorzudringen, ist auch hier der Kontext entscheidend. Der politische Kontext ist offensichtlich, denn er wird im Video mitgeliefert. Ist man als Europäer nun noch wenigstens etwas kritisch gegenüber sich selbst, sollte es kein großer Schritt mehr sein, den Versuch zu unternehmen, vom eigenen Denken einen Schritt zurück zu treten, den Versuch einer Entfremdung zu unternehmen, nicht im Sinne von „sich von der eigenen Sache fortzubewegen“, sondern als Ent(!)-fremdung: „einer Sache weniger fremd werden“, „sich der Sache nähern“. Dann wäre zu hinterfragen, was es bedeutet, wenn ein einzelner Ton schreckliche Ereignisse im Nahen Osten überspielt und warum der Schrecken plötzlich an Relevanz gewinnt, sobald der Oboist enthauptet wird. Das Werk fordert auf, schockiert zu sein ob der gezeigten Bilder. Es fordert aber im nächsten Schritt auch dazu auf, die eigene Position in dieser Konstellation zu erforschen. Tatsächlich ist vielleicht gerade diese Offenheit im Verständnis beziehungsweise das Erforschen-Müssen der eigenen Lebens- und Denkweise das Konzept dieser Komposition. Wer bereit ist für Fortschritt, der wird sein Denken hinterfragen, um die Dinge von einer anderen Seite aus zu beleuchten, wer nicht dazu bereit ist, dem wird Giesens „Hymne“ eventuell trotzdem gefallen, denn er war Teil des „Widerstandes“ und hat nun wieder etwas Zeit gewonnen, bevor die eigene Handlungslosigkeit mit etwas Neuem überspielt werden muss.

Und gerade weil Musik auf den ersten Blick oft so unklar erscheint, so vieldeutig sein kann und eine Meinung oder wirklich konkrete Position erst nach langem Suchen deutlich wird, sie es als Kunst aber doch immer wieder schafft, zu begeistern, ist sie vielleicht – zum Glück nur in dieser Hinsicht – der sich mit leeren Phrasen selbstgefällig über Wasser haltenden Rhetorik vieler Politiker gar nicht so unähnlich – und ja, vielleicht gerade deswegen schon per se politisch.

Das Copyright der Notenbeispiele liegt bei Malte Giesen, Berlin