

Wiederkehr und Umordnung der Archive

Zu *Tele-Visions* in der Betonhalle und *A Utopian Stage* im Savvy Space des Kulturquartiers silent green

Im Rahmen von MaerzMusik, festival für zeitfragen, geht es gleich um mehrere **Archive**. Archive sind geschichtsträchtige Orte. Was in Archiven zusammengetragen wird, bildet die Grundlage für Geschichten, die erst noch erzählt werden müssen. Sie konzipieren bereits ein Sammlungsgebiet, für das nach unterschiedlichen Kriterien gesammelt werden soll. Deshalb gibt es nicht nur Kriterien und Praktiken des Einschlusses, vielmehr schließen sie auch mögliche Sammlungen aus. Berno Odo Polzer hat mit *Tele-Visions* nun ein Konzept für eine kritische Mediengeschichte der neuen Musik im Fernsehen zwischen den 50er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelt. Auf 6 Projektionsflächen werden in der Betonhalle bis 31. März jeweils zwischen 14:00 und 0:00 Uhr sehr unterschiedliche Musik-Fernsehformate gezeigt.



Bonaventura Soh Bejeng Ndikung hat als Direktor von Savvy Contemporary Vali Mahlouji eingeladen, um in den Savvy Räumen im silent green *A Utopian Stage* zu zeigen. Mahlouji betreibt in Ermangelung eines Archivs eine Archäologie der letzten Dekade der iranischen Monarchie unter Schah Mohammad Reza Pahlavi insbesondere hinsichtlich des Kunstfestivals von Shiras zwischen 1967 und 1977. Nachdem Ayatollah Chomeini 1977 insistierte, dass in Shiras „unanständige Szenen gezeigt“ werden, wurde das interkulturell ausgerichtete Festival, bei dem sich die sogenannten Erste und Dritte Welt künstlerisch begegnen und inspirieren sollten, eingestellt. Handelte es sich also beim Kunstfestival-Shiras, auf dem Komponisten wie Iannis Xenakis und Karlheinz Stockhausen eine wichtige Rolle spielten, um ein elitäres Event der Schah-Monarchie? Oder wurde *A Utopian Stage* geschaffen, bei der erstmals Künstler*innen aus Afrika und Asien gleichberechtigt auftraten?



Berno Odo Polzer forscht bereits seit 2009 in **Fernseharchiven**, als er für das Festival Wien Modern mit Andreas Lewin ein Filmprogramm zusammenstellte. Nun präsentiert er „Schätze aus über 20 Fernseharchiven, die die Geschichte der musikalischen Avantgarde der 1950er bis 1990er Jahre erzählen“. [\[1\]](#) In Anbetracht der mehr als 250 Filme, die über „200 Stunden Bewegtbilder“ auf 5 Projektionsflächen

generieren, plus einer z.B. von George Lewis, Anke Charton, Diedrich Diederichsen & Nicolas Siepen kuratierten, darf man wohl von einer Großerzählung sprechen. Ganz lässt sich diese große Erzählung bei fünffacher Simultaneität kaum erfassen. Vierfüntel werden immer uneinholbar vorbeirauschen. Das ist vielleicht ein Problem des Archivs, dass es immer zur Überfülle tendiert. Jacques Derrida hat einmal die Frage mit *Mal d'Archive* auf folgende Weise formuliert:

Muß man nicht damit beginnen, das Archiv von dem zu unterscheiden, worauf es allzu häufig reduziert wird, namentlich die Erfahrung des Gedächtnisses und die die Rückkehr zum Ursprung, aber auch das Archaische und das Archäologische, die Erinnerung oder die Ausgrabung, kurz, die Suche nach der verlorenen Zeit?ii[2]



Natürlich ist erst einmal die renovierte **Betonhalle** nicht six feet under the green, sondern etliche Meter mehr unter dem Rasen vor dem ehemaligen Krematorium Wedding spektakulär. Geschaffen für Archivierung wie Verflüchtigung, um es einmal so zu formulieren. Anfang Dezember 2009 wurde über die Nutzung der Liegenschaft des Landes Berlin schmunzelnd von einem „High End Chill Out“, [Pimp up your crematory](#), gesprochen. Da ahnte der Berichterstatter nicht einmal, dass sich unter

dem Rasen eine gigantische Halle befand. Ohne all zu sehr ins Detail gehen zu wollen, diente die Halle von geradezu industrieller Größe zur Aufbewahrung. Nun hat sie sich in einen beeindruckenden Veranstaltungsort voller Leben verwandelt. Nachdem in den vergangenen Jahren eine schalldämmende Decke verstärkt und der Rasen neu ausgesät wurde, dürfte sich die Betonhalle erst recht zum Hot Spot entwickeln.



Die Umbenennung der Trauer- in Kuppelhalle und die kühlheiße Betonhalle bei gleichzeitiger Dokumentation der Geschichte machen das silent green zu einem Kristallisationsort der aktuellen **Diskurse**. Deshalb lässt sich auch die Frage stellen, inwiefern Diskurse Archive umschreiben oder das Archiv selbst in einen diskursiven Ort verwandeln. Das Harun Farocki Institut als Mieter im silent green versteht sein Archiv „nicht als einen abgeschlossenen Bestand sondern als offene, sondern als offene, im Laufe der Zeit wachsende Sammlung von Materialien unterschiedlichster Materialität und Funktion“.iii[3] Archiv und Diskurs verknüpfen sich im Kulturquartier silent green auf mannigfache Weise, um damit mehr oder weniger direkt an die Kritik des Archivs durch Derrida anzudocken:

Äußerlichkeit des Ortes, topographische Bewerkstellung einer Technik der Konsignation, Errichtung einer Instanz und eines Ortes von Autorität (der

Archant, das archeon, das heißt häufig der Staat und gar ein patriarchischer oder fratriarchischer Staat), so sähe die conditio des Archivs aus. Dieses ergibt sich also niemals im Verlauf des Aktes intuitiver Anamnese, die, lebendig, unschuldig oder neutral, die Ursprünglichkeit eines Ereignisses wiederaufleben ließe.^{iv}[4]



Der Begriff des Archivs eröffnet insofern einen ebenso faszinierenden wie widersprüchlichen **Denkraum**. Denn das „Archiv kann den möglichen Verlust gegen den es aufgeboten wird, nicht bannen: ihm ist die drohende Gefahr eingeschrieben“.^v[5] Derrida schreibt von der „Konsignationsmacht“ des Archivs als „Akt des Konsignierens im Versammeln der Zeichen“. Sie „strebt an, ein einziges Korpus zu einem System oder zu einer Synchronie zusammenzufügen, in dem alle Elemente die Einheit einer idealen Konfiguration bilden“.^{vi}[6] Eingedenk dieser Vereinheitlichung sind nicht zuletzt die Fernseharchive mit ihren Musikgeschichten und einem Protagonisten wie Karlheinz Stockhausen kritisch zu erforschen. Zwar laden die eleganten Sitzmöbel vor den Projektionsflächen zum entspannten Fernsehen ein, aber eigentlich müsste statt einer Virtual Reality-Brille ein mikroskopisch-kritisches Okular aufgesetzt werden.



Forschen heißt Fragen stellen. Deshalb hat Berno Odo Polzer für *Tele-Visions* eine ganze Reihe von Fragen zur Geschichte der neuen Musik im Fernsehen formuliert. „Welchen Geschichtsnarrativen begegnen wir?“^{vii}[7] Einerseits lädt er damit die Besucher*innen der Fernsehfilm-Ausstellung ein, selbst zu Forscher*innen zu werden. Andererseits übertrifft die Frage nach den „Geschichtsnarrativen“ deutlich das durchschnittliche Abiturniveau. Die folgende Frage - „Was ist die jeweilige Positionalität ihrer Erzähler*innen?“ -, wäre dann eher schon eine für fortgeschrittene Semester der Medienanalyse. Nicht dass der Berichterstatter dem nicht folgen möchte und eventuell könnte, aber mit derartigen Fragen wird dann doch eher eine Geste des Ausschlusses produziert. Um eine „Positionalität“ einer Erzähler*in formulieren zu können, muss man ehrlicher Weise den gleichen Film mindestens dreimal sehen.



Fragen müssen formuliert und gestellt werden. Aber dann hätte sich der Berichterstatter doch ein wenig mehr „Guidance“ z.B. durch ein Essay gewünscht. Das fehlt indessen im 112seitigen Fernsehprogrammheft. Ohnehin scheint das Programmheft nicht unbedingt zum Lesen gedacht zu sein, weil es in einem winzigen Schriftgrad gesetzt wurde. Es gibt kurze Inhaltsangaben zu den Filmen wie beispielsweise *Ich werde „Die Töne“*. *Die Weltschau des Karlheinz Stockhausen*. Der Film von 1971, der im WDR gezeigt wurde, ist 31 Minuten lang und wird noch einmal 29. März um 20:50 Uhr gezeigt. Vielleicht ist „Weltschau“ wirklich ein Bildungsbegriff der 70er Jahre. Eine „Weltschau“ musste es schon sein. Heute dürfte das bei jungen Menschen nicht mehr so en vogue sein.

Stockhausens Ideen zur Gesellschaft und Musik sind hier zu einer 30-minütigen Montage verarbeitet. Der Film besteht aus einem montierten Monolog des Komponisten...viii[8]



Als Fernsehbild ist über der Inhaltsangabe ein Still platziert, auf dem Stockhausen in extremer Untersicht mit seinen Händen vor dem Objektiv gestikulierend gezeigt wird. Die Hände sind ins Riesenhafte verzerrt. Nun lässt sich zumindest in der visuellen Semantik der Kameraeinstellungen sagen, dass eine extreme Unter- oder Aufsicht immer eingesetzt wird, wenn Machtverhältnisse visualisiert werden sollen. Als Regisseur wird Hans G. Helms genannt, der als Schriftsteller, Komponist und Ideologiekritiker seit den 50er Jahren bekannt wurde. Er kannte Stockhausen offenbar schon seit den 50er Jahren. Der Titel scheint das praktische Vermögen der „Weltschau“ zu bestätigen. Wie ist dann der zweite Teil der Inhaltsangabe zu lesen?

Als Zeitdiagnose durchaus ernsthaft argumentiert und mit Hang zum Verschwörerischen, Esoterischen und Apokalyptischen, wird der musikalische Kosmos von Stockhausen interessant gerahmt und filmisch verspielt dargestellt, ohne dass seine Musik gespielt wird.^{ix}[9]



Ist das jetzt ein redaktioneller Text von Polzer und/oder Siepen? Oder handelt es sich um einen **Archivierungstext** - möglicherweise von Hans G. Helms? Darüber gibt das Heft keine ausdrückliche Auskunft. Als eine Art Anleitung zum Sehen zitiert der Text auffällig den starken Stockhausen-Jargon. Müssen wir denn heute weiter von einem „musikalischen Kosmos“ Stockhausens sprechen? Dann bestätigt man auch all die anderen Welträume von i.d.R. (männlichen) Komponisten. Müsste man heute nicht analytischer über die Welt der Zeichen und Töne bei Karlheinz Stockhausen sprechen und schreiben? Der russische Kosmismus, wie er [2017 im Haus der Kulturen der Welt inszeniert und erforscht](#) wurde, ist möglicherweise diskurspraktisch nicht so weit von Stockhausens Rede vom Kosmos entfernt. *Telemusik*, *Mantra* und *Inori* lassen sich heute kaum noch als „Weltschau“ mit spirituellem Anspruch verstehen.x[10]



Es ist nicht ganz einfach, eine **Haltung** zum Ausstellungsprojekt zu entwickeln. Zweifellos gibt es Schätze aus den i.d.R. verschlossenen Archiven zu sehen, wie die Filme aus der Reihe „Bernstein at Harvard“, wenn er etwa 1973 in der Norton Lecture über „The Unanswered Question“ und „The Delights and Dangers of Ambiguity“ spricht. Doch um einen anderen Diskussionspunkt drückt sich Polzer mit der Exklusivität seiner Ausstellung herum. Die Filme sind nämlich meistens in den Archiven z.B. der Öffentlich-Rechtlichen nahezu hermetisch verschlossen. Dass die Rundfunk- und Fernseharchive der mit der allgemeinen Rundfunkgebühr bezahlten Filme nicht einmal reguliert zugänglich sind, grenzt wenigstens an einem Skandal.



Das lässt sich nur als **Staatsmacht** benennen, auf die beim Archiv bereits Jacques Derrida und Michel Foucault aufmerksam gemacht haben. Aus vermeintlich urheberrechtlichen Gründen wehren sich die Juristen der Rundfunk- und Fernsehanstalten seit Jahren, die Archive digital zugänglich zu machen. Wenn man einmal die Gelegenheit hat mit einem Hausjuristen der Sender zu sprechen, wie es der Berichterstatter in einer Veranstaltung der Netzpolitiker in der SPD hatte, wird durch die Argumentation schnell klar, dass es weniger um Entgelte für Autoren und Urheber als vielmehr um eine Entscheidungsmacht des Staates geht. Diese Staatsmacht gerade im Fernseharchiv wäre auch mit der neuen Musik zu diskutieren gewesen. Polzer spricht sie in seiner Eröffnungsrede kurz an, um sie dann wie das weiße Kaninchen wieder im Zylinder verschwinden zu lassen.



Die Staatsmacht und die Archive spielen für die Ausstellung *A Utopian Stage* von Vali Mahlouji eine entscheidende Rolle. Denn die **Rundfunk- und Fernseharchive** des National Iranian Radio and Television, der von 1966 bis 1979 produzierte und sendete, sind in der Islamic Republic of Iran Broadcasting aufgegangen. Sie sind entweder hermetisch verschlossen und/oder von den Revolutionswächtern gesäubert worden. Deshalb hat Mahlouji als Exiliraner nun eine „Archäologie der letzten Dekade“ der Monarchie im Iran begründet und durchgeführt. Den zweiten Akt seiner Ausstellung nennt er: *Shiraz-Persepolis: The Excavated Archives*.^{xi}[\[11\]](#) Bonaventure Soh Bejeng Ndikung hebt in seiner Einleitung zur multimedialen Ausstellung vor allem die Kraft des kulturellen Zusammentreffens oder Zusammenstoßes (encounter) hervor.

The encounter, that was the Shiraz Arts Festival, was well described by Vali Mahlouji when he said that the spontaneous jam sessions which took place between the legendary African American drummer, Max Roach, and Iranian tabla players; but also, the meetings that resulted as Mahasti Afshar has described in „Iannis Xenakis‘ *Persephrasa and Persepolis* (1969 and 1971,

respectively), and Bruno Maderna's *Ausstrahlung*, a spiritual journey through history that integrated recitations of Persian poetry (also in 1971); ...xii[12]



Ndikung sieht im „encounter“ als „a meeting of adversaries, a kind of confrontation, even a combat“ die produktive Kraft des Shiraz Arts Festival.xiii[13] Gleichzeitig ging das Schah-Regime keinesfalls zimperlich um mit seinen Staatsfeinden, denen ein produktiver Zusammenstoß mit der Staatsgewalt verwehrt blieb. Die Opposition in der iranischen Monarchie, die die deutsche Boulevardpresse schon deshalb liebte, weil Reza Pahlevi mit Soraya 1951 die Tochter der Berlinerin Eva Karl heiratete, war in den 70er Jahren vielfältig oder auch zerstritten, so dass schließlich ein fundamentalistischer Islamismus obsiegte. Bonaventure Soh Bejeng Ndikung sieht indessen die Funktion des Festivals in einer damals einzigartigen Praxis des encounter von Erster und Dritter Welt oder von Nord und Süd. Er hebt die Spontaneität ganz wie Mahlouji hervor, mit der neuartige Formen der Kunst im Festival ermöglicht wurden. Allerdings gab es seit den frühen 70er Jahren wiederholt Einwände von linken Kritiker*innen außerhalb und innerhalb des Irans.xiv[14]



Die Bruchstellen zwischen den durchweg avantgardistischen Künstlern des Festivals wie z.B. Iannis Xenakis und den Oppositionellen im Iran werden von Mahlouji während der Führung mit Pressevertreter*innen nicht thematisiert. Vielmehr entwickelt der Kurator ein nahezu bruchloses Narrativ der internationalen und durchaus meist linken Avantgarde, mit dem er an einen Diskurs gegen die westliche, weiße Vorherrschaft in der Kunst und Musik anknüpft. Die Funktion beispielsweise der Spiritualität bei Karlheinz Stockhausen lässt sich indessen alles andere als nur positiv zu bewerten. Gerade Sri Aurobindo und die Mutter, an die Stockhausen anknüpft, lassen sich heute auch kritisch sehen. Die Spiritualität bei Stockhausen verspricht, auf prekäre Weise durchaus Diverses zu vereinen.

In 1972, the festival brought several distinctive European and American experimental practitioners into proximity with the Asian traditions to which they were indebted. (...) Karlheinz Stockhausen's compositions aimed at reaching a state of inner asceticism and spirituality correlating with philosophies of Hinduism.^{xv}[\[15\]](#)



Vali Mahjouli knüpft an Aby Warburgs visuellen Atlas an, wenn er einen „interactive and ongoing Cultural Atlas“ verspricht, der eine fragmentierte Geschichte des langen 20. Jahrhunderts zaubert (conjures).^{xvi}[16] Dieser „Cultural Atlas is a live object“. Ohne Georges Didi-Huberman ausdrücklich für sein Konzept des „Cultural Atlas“ anzugeben, erinnert das Konzept sehr an dessen *Atlas oder die unruhige Wissenschaft*.^{xvii}[17] Mahjouli remoniert ganz im Sinne Hubermans das Bild- und Erzählmateriale des Shiraz Arts Festival.

Das Unerschöpfliche an Warburgs Wissen rührt nicht nur von der Überfülle des ikonographischen Materials her, das wir im *Mnemosyne*-Atlas vorüberziehen sehen, von den babylonischen Tonlebermodellen bis zu den Pressefotografien aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er rührt auch - und vor allem - von jener Fähigkeit zur Blickverschiebung her, die aus Warburg einen richtiggehenden »Seher der Zeiten« macht, eine *Remonteur der verlorenen Zeiten* (die zwar verloren, aber bis in unsere intimste Zeitgenossenschaft hinein wirksam sind).^{xviii}[18]



A Utopian Stage fasziniert nicht zuletzt deshalb als **Ausstellung** und Atlas der letzten Dekade in den 70er Jahren, weil alle damals und heute bekannten Namen fallen. Andy Warhol nannte es "name dropping", man lässt berühmte Namen fallen, um zu bereindrucken. Die 73 Medien werden ausgestellt und es fallen die Namen David Tudor, Merce Cunningham, Andy Warhol, Karlheinz Stockhausen, Shanta Rao etc. Doch eine genauere Beschreibung der Zusammenstöße finde nicht statt.

Torsten Flüh

[MaerzMusik](#)

bis 31. März 2019

[Tele-Visions](#)

A Critical Media History of New Music on TV (1950s-1990s)

silent green - Betonhalle

bis 31. März 2019 14:00-0:00 Uhr

A Utopian Stage

Savvy Contemporary

bis 27. März 2019 14:00-19:00 Uhr

Be the first to rate this post

- Currently .0/5 Stars.
- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Tags: [maerzmusik 2019](#), [tele-visions](#), [fernsehn](#), [archiv](#), [berno odo polzer](#), [vali mahlouji](#), [bonaventure soh bejeng ndikung](#), [a utopian stage](#), [archaeology of the final decade](#), [iran](#), [karlheinz stockhausen](#), [bilderatlas](#), [ausstellung](#), [georges didi-huberman](#), [krematorium wedding](#), [wedding](#), [betonhalle](#), [silent green](#), [kulturquartier](#), [savvy contemporary](#)

Categories: [Aktuell](#) | [Film](#) | [Medien Wissenschaft](#)

i[1] Berno Odo Polzer: Vorwort. In: ders., Nicolas Siepen: Tele-Visions. A Critical Media History of New Music on TV (1950s-1990s). Berlin: Berliner Festspiele, 2019, S. 3.

ii[2] Unterstreichungen im Original. Jacques Derrida: Waschzettel / Zur gefälligen Beachtung. In: ders.: Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression. (Übersetzung Hans-Dieter Gondek, Hans Naumann) Berlin: Brinkmann + Bosse, 1997, S. 1-2 (ohne Seitenzahl). (Zuerst als Mal d'Archive. Paris: Galilée, 1995.)

iii[3] Siehe: <https://www.harun-farocki-institut.org/de/category/archiv/>

iv[4] Jacques Derrida: Waschzettel... [wie Anm. 2], S. 2.

v[5] Hans-Dieter Gondek/Hans Naumann: Mal d'Archive. Ebenda S. 7/8.

vi[6] Jacques Derrida: Dem Archiv ... [wie Anm. 2], S. 18.

vii[7] Berno Odo Polzer: Vorwort... [wie Anm. 1].

viii[8] Ebenda S. 58.

ix[9] Ebenda.

x[10] Vgl. dazu Torsten Flüh: Spiritualität und elektronische Geisterkunst. Zum Stockhausen-Zyklus mit *Telemusik*, *Mantra* und *Inori* beim Musikfest. In: NIGHT OUT @ BERLIN [27. September 2018 17:09](#).

xi[11] Vali Mahlouji: Concept. In: Savvy Contemporary: A Utopian Stage curated by Vali Mahlouji. Berlin: Savvy, 2019, S. 5.

xii[12] Bonaventure Soh Bejeng Ndikung: Introduction. In: Ebenda S. 3.

xiii[13] Ebenda.

xiv[14] Die Kritik wurde beispielsweise von befreundeten linken Oppositionellen gegenüber dem Berichterstatter deutlich erneuert. Sie ist selbst auf Wikipedia relativ gut dokumentiert: <https://de.wikipedia.org/wiki/Schiras-Kunstfestival>

xv[15] Vali Mahlouji S. 7.

xvi[16] Ebenda.

xvii[17] Georges Didi-Huberman: Atlas oder die unruhige Fröhliche Wissenschaft. Paderborn: Fink, 2016. Vgl. zum Atlas und Didi-Huberman auch: Torsten Flüh: Unendliche Erhebungen. Georges Didi-Huberman spricht über Endless Uprisings. The Image as a Medium of Desire in seiner Mosse-Lecture. In: NIGHT OUT @ BERLIN [Dezember 17, 2017 20:31](#).

xviii[18] Ebenda S. 301-302.