Besonders eindringlich gelingt das dort, wo die Musik für sich spricht. Der palästinensisch-syrische Pianist Aeham Ahmad, bekannt geworden durch seine Auftritte im zerstörten Flüchtlingslager Jarmuk, verwandelt den Schlager in eine fragile Erinnerung an Verlust und Beharrlichkeit durch die stimmliche Einbidung des Publikums. Das Sialan String Quartet legt verborgene Spannungen der Melodie frei. Peaches begegnet Bejaranos Geschichte mit Respekt und Ironie zugleich, wenn sie die junge Esther als »bad ass« feiert, die sich in das Orchester »hineingefaked« habe und damit ihr Leben rettete.

Gleichzeitig will der Abend mehr sein als ein Konzert. Ein Kurzfilm eröffnet den Abend, in dem Menschen aus Wassermelonen Wörter formen: »Dehumanize«, »Erasure«. Zwischen den musikalischen Beiträgen liest Breitz ihre »Dear Esther«-Briefe – imaginierte Erinnerungen, Träume und Reflexionen, die Bejaranos Biografie mit gegenwärtigen Debatten über Erinnerungspolitik, Staatsräson, Gaza, Genozid, Kolonialismus, Antisemitismus, Zensur und Kunstfreiheit verweben. In ihren Briefen an Bejarano spürt Breitz deren Vermächtnis des Widerstands gegen jede Form des Faschismus und des Kampfes gegen das Vergessen nach und fragt, was es heute für uns bedeutet. Hier verschwimmen die Grenzen zwischen Konzert, Lecture Performance und politischem Manifest. Die Frage, die über dem Abend steht, lautet: Welche Handlungsmöglichkeiten bleiben Künstler*innen und Musiker*innen in Zeiten von Völkermord, Krieg und Repression?

A Song for Esther ist für die in Südafrika geborene und in Berlin lebende jüdische Künstlerin Candice Breitz »ein vergängliches Mahnmal in Form eines Konzerts«. Anders als ein Denkmal aus Stein existiert Musik nur im Moment ihres Erklingens. Sie verschwindet, während sie entsteht. Gerade deshalb eignet sie sich für ein Erinnern, das nicht bewahrt, sondern immer wieder neu hervorgebracht werden muss. Doch was vermag Musik in diesen Zeiten? Musik ersetzt keine Analyse und kein politisches Handeln. Sie beendet keine Kriege und verhindert keinen Faschismus. Aber sie kann etwas anderes: Sie schafft Formen kollektiver Aufmerksamkeit. Sie hält Erinnerungen beweglich. Sie ermöglicht Begegnungen zwischen Menschen, die nicht dieselbe Sprache sprechen, aber dieselbe Melodie teilen. Ein Lied, das einst Teil einer Maschinerie der Vernichtung war, kann zurückerobert werden. Es kann geteilt, umgedeutet und gemeinsam gesungen werden.

Vielleicht liegt genau darin die politische Möglichkeit von Musik. Nicht darin, Geschichte zu lösen oder Konflikte zu beenden, sondern darin, Räume zu schaffen, in denen Erinnerung, Widerstand und Gemeinschaft für einen Moment hörbar werden. Musik verändert die Welt nicht unmittelbar. Aber sie verändert die Beziehungen zwischen den Menschen, die in ihr zusammenkommen. Manchmal ist das der Anfang von Politik.

Julian Rieken

P E R F O R M A N C E

Vexations

7. März 2026,
Hošek Contemporary, Berlin

Das Werk *Vexations* von Erik Satie, 1893 entstanden und lange ungehört geblieben, bis John Cage es 1963 in New York gemeinsam mit Kolleg*innen in einer Aufführung von 18 Stunden und 40 Minuten erstmals realisierte, fällt vor allem durch seine ungewöhnliche Dauer auf. Die einseitige Partitur wirkt zunächst erstaunlich simpel: Ein Bassthema aus achtzehn Tönen und darüber zwei Variationen – das Ganze dauert etwa eine bis anderthalb Minuten. Dieser Ablauf soll jedoch 840 Mal wiedeholt werden, überdies in »größter Stille« und mit »ernsthafter Unbeweglichkeit«, wie es in der Spielanweisung heißt. Die extreme Wiederholung und der Titel (auf Deutsch etwa »Quälereien«) lassen an die Strafe des Sisyphos denken.

Wenn auch mit einem entscheidenden Unterschied: Nach 840 Wiederholungen endet das Klavierstück.

Neben der Erfahrung des werkeigenen Zeitgefühls gerät bei Aufführungen von *Vexations* oft auch die psychische und körperliche Situation der Interpret*innen in den Blick. In der Zusammenarbeit des Musikers Elias Brown und der Tänzerin Monika Błaszczak trat diese körperliche Dimension besonders deutlich hervor. Durch die Bewegung der Tänzerin, die gleichsam wie eine Marionette bei jedem Tonwechsel neu angestoßen wurde, ohne jedoch vollständig zu erstarren, wurde der ausführende Körper selbst zum Gegenstand der ästhetischen Aufmerksamkeit. Zugleich verliehen mehrere Faktoren der Aufführung einen deutlich installativen Charakter: die Dauerwiederholung, der Beginn der Performance bereits vor dem Einlass in die Galerie sowie der Verdacht, dass die Wiederholungen möglicherweise gar nicht mitgezählt wurden – auf dem Klavier standen lediglich eine Notenseite und eine Tischuhr. Dieser Eindruck kollidierte jedoch teilweise mit einem weiteren Aufführungskonzept, den Besucher*innen für jede Stunde ihres Aufenthalts einen Euro zurückzuerstatten. Dadurch stellte sich die Frage, ob die Aufführung eher als Installation mit offenem zeitlichem Rahmen oder doch als Performance mit Beginn und Ende zu verstehen war.

Kennzeichnend zudem für diese Aufführung war die Gestaltung der Wiederholung. Statt einer strikt gleichbleibenden Repetition – oder einer schleichenden Transformation – ließ die musikalische Interpretation immer wieder spürbare Veränderungen erkennen, etwa in Form von Oktavierungen, Artikulationsverschiebungen oder Dynamikvariationen. Auch die Bewegungszyklen der Tänzerin behielten ihre Grundform bei, variierten jedoch – nicht zuletzt durch Veränderungen von Position und Ausrichtung im Raum. Zugleich ließ der halb offene Galerieraum des Hošek Contemporary, ein am Ufer verankertes ehemaliges Lastschiff, akustische Eingriffe von außen zu: Vogelgezwitscher, Straßenlärm und das entfernte Rattern der Bahn mischten sich in die musikalische Situation. All dies führte erstaunlicherweise nicht zu einer erwarteten Abstumpfung der Wahrnehmung, sondern zu einer gesteigerten Sensibilität für kleinste akustische Veränderungen und ermöglichte so über längere Zeit hinweg ein überraschend reizvolles akustisches Erlebnis.

Gleichzeitig zeigte sich jedoch, dass eine solche Gestaltung der Wiederholung im Hinblick auf die Langzeitform ihre dramaturgische Tragfähigkeit relativ schnell einbüßte. Wenn im Erwartungshorizont des Publikums keine andere dramaturgische Entwicklung angelegt ist, bleibt letztlich nur das Warten auf ein physisches oder psychisches Nachlassen der Ausführenden oder das eigene Verlassen der scheinbar endlosen Wiederholungsschleife. In gewisser Weise erinnerte diese Situation – vielleicht etwas zu weit auf unsere Gegenwart bezogen – an das ständige Weiterscrollen kurzer Videoclips auf dem Smartphone.

Ohne Zweifel ist die Aufführung eine bemerkenswerte Leistung der beiden Künstler*innen. Der spielende, tanzende und hörende Körper hielt über nahezu einen halben Tag hinweg an einem künstlerischen Sinn fest und ertrug die – gewiss zunehmend quälende – Wiederholungen des immergleichen. Mit dem Ende der Aufführung nach knapp zwölf Stunden bestätigte sich jedoch zugleich, dass die vorgesehenen 840 Wiederholungen nicht erreicht wurden. Damit scheint auch die eingangs gestellte Frage nach der Zeitstruktur beantwortet zu sein. Offen bleibt jedoch eine andere Frage: die nach dem Sinn des Verweilens.

Moonsun Shin