

Mein Stadtteil als Notentext

Der japanische Musikperformer Tomomi Adachi ist der Avantgarde auf der Spur - lokal und international. Ein Porträt.

Ulrike Krautheim (Tokio)



© Art Access Adachi

Wenn es darum geht, Tomomi Adachis künstlerische Aktivitäten zu beschreiben, fällt mir ein Ausdruck ein, der für heutige Ohren vielleicht ein wenig nostalgisch gestrig klingt - „Hansdampf in allen Gassen“. Das könnte damit zusammenhängen, dass dem in alle Richtungen offenen Kunstbegriff des japanischen Musikperformers heute, im Zuge zunehmender Etikettierung und der Ausrichtung von Kunst auf ihre Vermarktbarkeit, schon fast etwas Anachronistisches anhaftet.

Adachis Terrain sind die Pfade und Gassen der Avantgarde, die in Japan vielleicht schmaler, verwinkelter und weniger beleuchtet sind als in den westlichen Ländern. Besonderes Augenmerk liegt in seiner Arbeit auf der historischen Avantgarde der 1910-1930er Jahre sowie auf den künstlerischen Positionen von Fluxus und Happening, die die Programmatiken der Avantgarde ab den 1960er Jahren in einem veränderten Kontext wieder aufgreifen.

Rege und unermüdlich, zugleich aber mit dem nötigen Maß an heiterer Gelassenheit, arbeitet Adachi daran, die Tonspur der Avantgarde - zumindest in der Großstadt Tokio - nicht verklingen zu lassen. Er war es, der 1996 Kurt Schwitters „Ursonate“ erstmals in Japan performte. Zahlreiche japanische Erstaufführungen der Werke von John Cage, Christian Wolff, Dieter Schnebel etc. gehen seit der Mitte

der 1990er Jahre auf sein Konto. Doch nicht nur der Erschließung und Pflege des bestehenden Repertoires widmet sich Adachi beharrlich und mit langem Atem, auch seine eigenen Kompositionen und Kollaborationen mit anderen Kunstsparten umfassen ein Spektrum, das sich nur schwer auf einen eingängigen Nenner bringen lässt. In seiner Biographie bezeichnet er sich als „Performer, Komponist, Klangdichter, Installationskünstler und gelegentlicher Theaterregisseur“. Weiterhin zu erwähnen sind Konstruktion und Vertrieb des nach ihm benannten Synthesizers „Tomomin“ aus Tupperware und die Herstellung von Blasinstrumenten aus diversen Gemüsesorten.



© Tomomi Adachi

Obschon all diese Aktivitäten bewusst in den Grenzbereichen zwischen verschiedenen Kunstsparten angesiedelt sind und sich damit eindeutiger Kategorisierung entziehen, zögert Adachi nicht, den Ursprung seines künstlerischen Zugriffs in der Musik zu verorten.

„Mein Begriff von Musik lässt sich aber nicht am Erklingen von spezifischen Ton- oder Klangfolgen festmachen. So etwas interessiert mich nicht primär. Ich denke, dass in der Musik noch viele andere Elemente von Belang sind. In John Cages legendärer Komposition 4'33" sind zum Beispiel überhaupt keine Töne notiert. Trotzdem gibt es Anfang und Ende. Einen definierten Zeitrahmen und einen Raum, wo sich Menschen versammelt haben. Durch die Dimensionen von Raum und Zeit entsteht etwas ganz Spezifisches, das woanders in dieser Form nicht möglich wäre. Darin liegt für mich das Wesen von Musik.“

Die Bezugspunkte des 1972 in Kanazawa geborenen Adachi zu John Cages Arbeiten sind unverkennbar und durchziehen seine Biographie kontinuierlich. 1986 hörte er zum ersten Mal ein Stück des amerikanischen Komponisten – im Radio. Es war die Übertragung der Uraufführung von „Etcetera 2“ für vier Orchester und Tape, ein Stück, das die Suntory Hall in Tokio anlässlich ihrer Eröffnung bei Cage in Auftrag gegeben hatte. Mit Hiroyuki Iwaki, Toshi Ichiyonagi, Joji Yuasa und Toshiro Mayuzumi, die die Partien der vier Dirigenten übernahmen, ein prominent besetztes Großereignis in der japanischen Musikwelt und zugleich ein schockierend neues musikalisches Universum für den damaligen Mittelschüler Tomomi Adachi.

Ein Jahr später, mit 15, legte Adachi fest, dass er Musiker werden würde. Allerdings ohne ein Instrument technisch so zu beherrschen, dass eine Aufnahme auf die Musikhochschule realistisch erschienen wäre. „Mir war schon klar, dass daraus nichts mehr werden würde. Außerdem bin ich grundsätzlich faul, stundenlanges Üben liegt mir nicht so.“ Es galt also - nicht nur im Geiste Cages - einen anderen Zugang zur Musik zu erschließen, der nicht aus der Akkumulation technischer Fertigkeiten auf einem Instrument bestand. Folglich beginnt Adachis Arbeit schon in dieser frühen Phase um mögliche Konzeptionen von Musik zu kreieren, die niemanden als Musikerin oder Musiker ausschließt, die für ‚jedermann‘ ausführbar ist.

Im Oktober 2011 realisierte Adachi sein bisher wohl umfangreichstes Projekt mit Laien- und Nicht-Musikern: *NUo – The Fish Market for Tubas, Cars, Musical Instruments and Chorus with Negimanabe*. Dieses Konzert, das in Bezug auf die Zahl der Mitwirkenden wie ein Großes Orchester daherkommt – involviert waren etwa 80 Instrumentalisten, Choristen sowie einige Autobesitzer – begibt sich auf dem weiträumigen Gelände des Fischmarktes im Tokioter Bezirk Adachi^[1] auf eine Klangexpedition entlang der baulichen und infrastrukturellen Beschaffenheit des Großmarktes. Verschiedene Chor- und Instrumentalgruppen erzeugen simultan an mehreren Schauplätzen des Fischmarktes Klangereignisse, die alle Facetten zwischen Klangfläche, Geräuschproduktion auf Mülltüten, Hupkonzert, Chorimprovisationen und instrumentalen Zitatens bestimmter Musikgenres wie Jazz oder Walzer umfassen.



© Art Access Adachi

Das Publikum bewegt sich in dieser installativen Anordnung ebenfalls frei über das gesamte Gelände, so dass jeder Zuschauer beim Gang durch Lagerhallen, Parkflächen und Bretterbuden-Fischrestaurants seine eigene, persönliche Ton- und Bildspur entwirft. *NUo* folgt als Ganzes zwar einem grob

vereinbaren und von Adachi und zwei Assistentinnen ‚dirigierten‘ Gesamtablauf, in den einzelnen Episoden wird den Beteiligten aber ein hohes Maß an improvisatorischer Freiheit eingeräumt.

In den Abschnitten der Performance, für die eine Notenpartitur fixiert ist, hat Adachi sich ausschließlich auf vier Töne beschränkt, A-D-A-C-H - ein ebenso konkreter wie entwaffnender musikalischer Zugriff auf den gleichnamigen Stadtteil. Inclusive der Leerstelle des fehlenden „I“, einer Lücke, die auf charmante Weise die Inkongruenz von Buchstabentext und Notentext bloßlegt und damit die Frage nach der Reichweite von Notationssystemen als solchen aufwirft.



© Art Access Adachi

Auf der Ebene des musikalischen Materials gilt Adachis Interesse zunächst der Frage, wie sich aus der Nutzung des ungewohnten und vergleichsweise überdimensionalen Raums neue Formationen und Wechselbeziehungen zwischen den Musikern sowie zwischen Performern und Publikum ableiten lassen.

„Dass zum Beispiel zehn Tubisten in einer Reihe nebeneinander stehen und musizieren, ist eine räumliche Konstellation, die an gewöhnlichen Konzertplätzen kaum durchführbar ist. So etwas haben wir natürlich auskosten.“

Auch diverse andere Varianten von Ensemblebildung und Bewegung im Raum werden im Verlauf der Performance an den verschiedenen Schauplätzen des Fischmarktes unter Zuhilfenahme der vor Ort befindlichen Utensilien wie Hubwagen oder Transportrampen erkundet.

Neben diesem Interesse, ortsspezifisches musikalisches Material durch die Verzahnung von Raum, Klang und Bewegung zu gewinnen, ist *NUo* aber auch ein soziales Ereignis, das ohne die Beteiligung der Arbeiter des Fischmarktes und der Anwohner des Stadtteils Adachi seine Dynamik nicht voll entfalten würde. Im Schlussteil von *NUo*, in dem die Instrumentalmusiker sich nach diversen Ausflügen auf dem Gelände wieder in den Markthallen im Zentrum des Geländes versammelt haben, gibt Herr Hayashi, wochentags als Zwischenhändler auf dem Adachi Fischmarkt tätig, eine prominente Gesangseinlage. Im typischen Sprachduktus der Fischhändler, einer Art Sprechgesang mit lang gedehnten Silben, präsentiert er – wie sonst die verschiedenen Fischarten – die an *NUo* beteiligten Instrumentengruppen, die nach Aufruf jeweils ein kleines ‚Solo‘ darbieten.

Vor und nach der Performance machen sich zudem unzählige freiwillige Helfer an riesigen Kochtöpfen zu schaffen, in denen die ortstypische „Negimanabe“, ein Zwiebel-Thunfischeintopf köchelt und auf Anfrage an hungrige Gäste ausgegeben wird. Auf diese Weise gewinnt die Veranstaltung auch ein wenig den Charakter eines „Matsuri“, eines japanischen Volksfestes.



"NUo - The Fish Market for Tubas, Cars, Musical Instruments and Chorus with Negimanabe (green onion and tuna hot-pot)"
composed by Tomomi Adachi

Diese Form, Projekte für sehr unterschiedliche Bevölkerungsgruppen zugänglich zu machen, ist bei Adachi Programm und auch ein Statement gegen den elitär ausgerichteten, auf technische Perfektion zugespitzten Blick des klassischen Musikbetriebs.

„Profi-Musiker müssen den größten Teil ihrer Lebenszeit der Musik widmen. Amateurmusiker hingegen verbringen die meiste ihrer Lebenszeit mit ganz anderen Dingen. Diese verschiedenen Lebenshintergründe, die die Beteiligten mitbringen, kann man im Rahmen eines solchen Projektes

sicht- und hörbar machen. Meine Rolle ist es, dafür den übergreifenden Rahmen herzustellen. Was innerhalb dieses Rahmens konkret passieren soll, muss jeder Beteiligte dann für sich selbst beantworten“.

Die Vision einer Musikproduktion ohne hierarchische Rollenverteilung ist sicherlich nicht Adachis Erfindung, gewinnt aber meines Erachtens im japanischen Kontext eine besondere Tragweite, da sowohl die Gesellschaft als solche wie auch die Szene der ‚Amateure‘ in den Künsten außerordentlich stark von hierarchischen Ordnungen geprägt ist. Die traditionellen japanischen Künste kennen die Unterscheidung von ‚Profi‘ und ‚Amateur‘ ursprünglich nicht, vielmehr gelten die Künste als ein Weg der permanenten Vervollkommnung, der niemals abgeschlossen ist. Die einzelnen Stufen dieses ‚Weges‘ hingegen sind durch eine kaum enden wollende Serie von Prüfungen und Graden präzise definiert und reglementiert.

Ebenso wie das davon abgeleitete soziale Gefüge. Den Inhabern der höheren Grade stehen diverse Rechte und Ehrerweisungen zu, während die unteren Ränge eine dienende Rolle einzunehmen haben.

Konzepte wie die von Adachi, die eine Situation schaffen, in der solche Hierarchien in einem Setting hybrider Klangereignisse und dem unzensierten Nebeneinander differierender technischer Levels aufgehoben werden, stehen dem tradierten Begriff des reglementierten „Fortschritts“ in den japanischen Künsten diametral entgegen. Wie hat sich diese Konstellation im Probenprozess bei *NUo* ausgewirkt?

„Selbstverständlich gab es bei den Proben zu „NUo“ auch Konflikte. Ich verlange ja von den Leuten etwas anderes, als das, was sie von anderen Musikgruppen kennen oder das, was sie vielleicht unbewusst anstreben. Aber wenn man eine Weile gemeinsam daran arbeitet, mit anderen Methoden musikalisches Material zu entwickeln, entsteht bei den meisten eine Haltung, eine Art und Weise, wie sie sich mit dem Projekt dazu in Bezug setzen. Darauf kommt es mir auch an.“

Die Frage, ob die traditionelle japanische Musik in ihrem spezifischen Klangrepertoire Einfluss auf Adachis Arbeit hat, verneint er entschieden.

„Ich habe seit meiner Kindheit nur westliche Musik gehört, sei es im Fernsehen, im Radio oder in den alltäglichen Lebenszusammenhängen. Die traditionelle japanische Musik ist aus unserem Lebenskontext verschwunden, sie hat keinen Platz mehr darin. Wir wissen auch gar nicht ob das, was wir heute als ‚traditionelle japanische Musik‘ bezeichnen tatsächlich das ist, was die Menschen in Japan vor 200 Jahren unter ‚Musik‘ verstanden. Ich verspüre darüber keine Melancholie, es ist einfach ein Faktum, mit dem ich umgehe. Würde ich sagen, ich wünsche mir wieder eine originär japanische Musik, wäre ich schon gefährlich nahe an den exotisierenden Tendenzen, die man im Westen manchmal antrifft. Das möchte ich um jeden Preis vermeiden.“

Im Gegenzug heftet Adachi seinen Blick umso fester auf die Periode, in der Kunstentwicklungen beginnen, ihre Relevanz über den nationalen Kontext hinaus zu entfalten - die internationale Avantgarde der 1910er bis 1930er Jahre.

„Ab Schwitters geht es um eine Formensprache und Fragestellungen, die mir nahe sind. Mahler zum Beispiel ist für mich ein Unbekannter, das ist eine andere Welt. Dada hingegen ist international. Kurt Schwitters war Deutscher, aber es gab zu dieser Zeit bereits parallele künstlerische Bewegungen in Japan und intellektuellen Austausch über die Kontinente hinweg.“

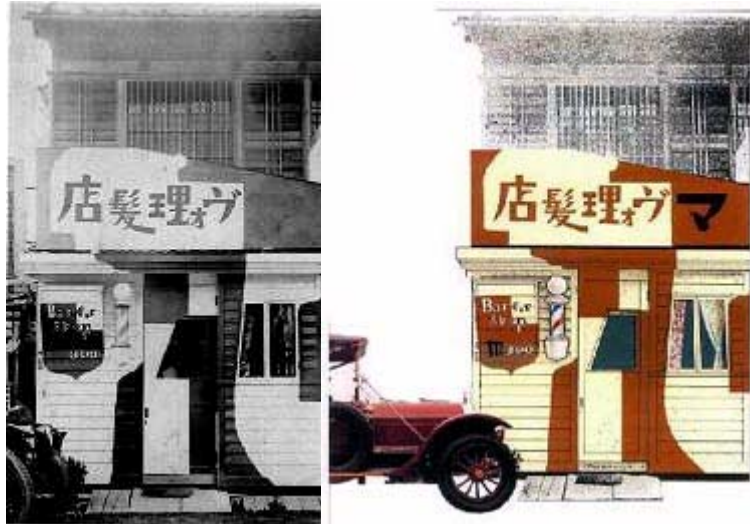
Ab Februar 2012 wird Adachi die Achse Tokio-Berlin noch einmal auf seine eigene Weise rekonstruieren. Für ein gutes halbes Jahr ist er Gast beim Berliner Künstlerprogramm des DAAD. Im Rahmen seines Aufenthalts wird er mit Kolleginnen und Kollegen aus anderen Kunstsparten verschiedene Projekte realisieren, die die Aktivitäten der japanischen Avantgarde-Gruppierung MAVO^[2] (1923-1925) in Berlin und Japan reflektieren. Einige der MAVO-Mitglieder hatten DADA in Berlin erlebt und die Bewegung nach Japan getragen, andere waren nie im Ausland gewesen und hatten dennoch an artverwandten Konzepten gearbeitet.

„In diesem Zeitraum gibt es außerordentlich starke Bezugslinien zwischen Japan und Deutschland. In Deutschland wurde die Kultur der Weimarer Republik letztendlich von den Nazis nahezu vollständig ausgelöscht. In Japan gab es eine ähnliche Entwicklung. Durch die Folgen der Weltwirtschaftskrise standen in den 30er-Jahren die Avantgarde-Künstler in Japan vor der Wahl, ob sie einen Weg in Richtung Proletarierkunst einschlagen oder einen völlig anderen Beruf ergreifen sollten. Darüber hinaus schien die Situation keine Alternativen zu bieten“.

Der totale Zusammenbruch der Avantgarde in dieser Zeit ist eine Schlüsselkonstellation, an der sich Adachi abarbeitet.

„Obschon am Beginn des 20. Jahrhunderts ein Paradigmenwechsel in den Künsten den Diskurs mit einer grundlegend veränderten Formensprache auf eine völlig neue Basis stellt, sind die betreffenden Künstler auf ganzer Linie daran gescheitert, Methoden zu entwickeln, ihr Überleben zu sichern. Faschismus und Nationalismus besitzen eine wahnsinnige Faszinationskraft. Wie wir etwas kreieren können, was dagegen ankommt - das ist etwas, worüber Japaner und Deutsche wohl besonders intensiv nachdenken müssen.“

1923 wurde die DADA-Gruppe MAVO unmittelbar nach dem großen Kanto-Erdbeben gegründet. In den Ruinen der in weiten Teilen verwüsteten Stadtstruktur Tokios platzierte MAVO Dada-Statements auf dem schmalen Grat zwischen Anarchie und künstlerischem Aufbruch. Die Fassaden von Warenhäusern und Einzelhandelsgeschäften, die nach dem Beben provisorisch in Baracken weiterbetrieben wurden, bemalten sie mit in futuristischer Manier dynamisch auseinanderdriftenden Form- und Farbgebilden.



<http://www.sainet.or.jp/~junkk/mavo/rihatu.htm>

Ein ebenso kühnes wie im Kontext der Traumatisierung der Bevölkerung im zerstörten Tokio ein riskantes und angreifbares Plädoyer für eine Neudefinition der Stadt nach der Katastrophe.

Adachi wird sich in Berlin gemeinsam mit Künstlerkollegen aus Italien, Finnland und Irland schwerpunktmäßig mit dem Laut- und Klangrepertoire beschäftigen, das MAVO insbesondere während der Berliner Zeit erarbeitet hat. Aus einer Reihe von lose zusammenhängenden Veranstaltungen, die verschiedene Aspekte von MAVOS Arbeit aufgreifen, soll am Ende eine CD mit Klangpoesie entstehen, die die Achse zwischen Berlin und Tokio, zwischen 1923 und 2012 hörbar macht.

Ein solches nochmaliges Hinhören und Weiterdenken in Bezug auf die anti-ideologischen und unsentimentalen künstlerischen Positionen der historischen Avantgarde könnte in Japan gerade nach den Ereignissen des Jahres 2011 wieder eine neue Dynamik entfalten.

Alle Zitate stammen aus einem Interview, das die Autorin im Dezember 2011 in Tokio mit Tomomi Adachi führte.

Fotos zu "NUo": © Art Access Adachi
Alle anderen Fotos: © Tomomi Adachi
Sound file: © Tomomi Adachi

[1] Die Tatsache, dass der Stadtteil denselben Namen trägt wie der Initiator des Projekts, ist Zufall, war aber sicherlich nicht unwillkommen.

[2] Weiterführende Informationen zu MAVO: Gennifer Weisenfeld: MAVO. Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931. Berkeley und Los Angeles, 2002.