

# UNIVERSELLER VERZERRER

DIE KONTROLLGESELLSCHAFT IN ANDREJ KOROLIOVS «HINTERHALT BORIS»

von Benjamin Sprick



Verzerrtes Barschel-Reenactment | Andrej Koroliov

Andrej Koroliov wird in seinen Werken nicht müde, die politischen Aporien der historischen Avantgarden und ihre untergründigen Beziehungen zu den radikalen Strömungen der Populärmusik neu aufzurollen. Im Musiktheater «Hinterhalt Boris» wirft der Hamburger Komponist Fragen von Gewalt und Wahnsinn ebenso auf wie solche einer von Gilles Deleuze diagnostizierten «Kontrollgesellschaft». Stil- und Genregrenzen werden dabei in vielfältiger Weise überschritten und mit verschiedenen Formen der Selbstreferenz experimentiert.



© Andrej Korolov

■ «In den Disziplinargesellschaften», so Gilles Deleuze in seinem 1990 erschienenen Text *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*, «hörte man nie auf anzufangen (von der Schule in die Kaserne, von der Kaserne in die Fabrik), während man in

den Kontrollgesellschaften nie mit irgend-etwas fertig wird: Unternehmen, Weiterbildung, Dienstleistung sind metastabile und koexistierende Zustände ein und derselben Modulation, die einem universellen Verzer- rer gleicht. Franz Kafka, der schon an der

Nahtstelle der beiden Gesellschaftstypen stand, hat in *Der Prozess* (1914–15) die fürchterlichsten juristischen Formen beschrieben: Der scheinbare Freispruch der Disziplinargesellschaften (zwischen zwei Einsperrungen) und der unbegrenzte Aufschub der Kontrollgesellschaften (in kontinuierlicher Variation) sind zwei sehr unterschiedliche juristische Lebensformen.»<sup>1</sup>

In dieser Passage fasst Deleuze eine zentrale Gedankenfigur seiner Machttheorie thesenhaft zusammen, deren Grundzüge er zusammen mit Félix Guattari bereits in den 1970er Jahren skizziert und u. a. in dem Buch *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II* weiter ausgeführt hat. Sie lautet: Die kontinuierliche Intensivierung disziplinarischer Machttechniken bewirkt im Laufe des 20. Jahrhunderts eine «tiefgreifend[e] Mutation des Kapitalismus»<sup>2</sup> von einer disziplinierenden zu einer kontrollierenden Gesellschaftsformation, die zunehmend die Abstände und Zwischenräume aller möglichen Lebensbereiche besetzt und die Subjekte in ein Stadium permanenter Übergängigkeit eintreten lässt. Die Kontrollgesellschaft ist dabei nicht als wie auch immer geartete Epoche zu begreifen, die im Sinne eines historischen Fortschreitens auf die Disziplinargesellschaft folgte. Sie ist vielmehr immer «dabei» (franz.: *en train*), die Disziplinargesellschaft abzulösen; ihre permanente Ankunft gleicht einem unab-schließbaren, im Wesen kontrollierender Machttechniken selbst angelegten Prozess, der Öffnung und Schließung, Bewegung und Stillstand, Progression und Regression in vielfältiger Weise ineinanderfließen lässt.

#### **MACHTECHNIKEN DER KONTROLLGESELLSCHAFT**

War die Macht der Disziplinargesellschaft von Michel Foucault noch durch voneinander getrennte «Einschlussmilieus» (Schule, Kaserne, Fabrik) charakterisiert worden, die den Subjekten ihren Willen in rhythmischer Weise durch eine unbewegliche «Gussform» aufzwingt, nimmt sie, Deleuze zufolge, in der Kontrollgesellschaft eine flüssige und unausgesetzten Modulationen unterworfenen Konsistenz an, die «einer sich selbst verformenden Gussform [gleicht], die sich von einem Moment zum anderen verändert» und die Menschen kontinuierlich umhüllt. Eine permanente Überwachung durch staatliche Institutionen, wie sie George Orwell in seinem Roman *1984* (1946–48) prognostizierte, ist dabei nicht mehr notwendig. Das kontrollgesellschaft-

liche Subjekt schließt sich vielmehr freiwillig und lustvoll an die Maschinerien der Macht an, um im offenen Milieu ihrer Kommunikationstechnologischen «Netzwerke» ungehindert Informationen austauschen zu können. Wie Deleuze unterstreicht, geht es hierbei nicht nur um eine Steigerung der Produktivität, sondern auch um die ökonomische Anpassung und systematische Kontrolle aller Lebensbereiche im Rahmen eines digitalisierten und expandierenden globalen Kapitalismus.

Die Passage von einer Disziplinar- zu einer Kontrollgesellschaft betrifft, Deleuze zufolge, in besonderer Weise auch die Kunst, die «die geschlossenen Milieus verlassen» [hat] und in die «offenen Kreisläufe der Bank» eingetreten ist.<sup>3</sup> Die zunehmende Ökonomisierung des Kunstbetriebs nötigt Künstlerinnen und Künstler dazu, künstlerisches Ego und «unternehmerisches Selbst», kreative Freiheit und PR-Strategie in sinnvoller Weise miteinander in Einklang zu bringen und sich durch sorgsam in Szene gesetzte Alleinstellungsmerkmale erfolgreich am Markt zu behaupten. Das allgegenwärtige ästhetische Paradigma eines «Work in progress» ist vor diesem Hintergrund auch als Symptom einer Entwicklung zu begreifen, die das vermeintlich Feststehende mit seinem Gegenteil – der Entwicklung und dem Unabgeschlossenen – in eine direkte Verbindung bringt. Der künstlerische Prozess als Arbeit und die künstlerische Arbeit als Prozess werden dabei ununterscheidbar und gewinnen in ästhetischen Gebilden Konsistenz, die sich erweitern und beschränken, ineinander übergehen und aneinander anschließen lassen. Die Prozessualität des Kunstwerks wird somit zum Modellfall einer konstitutiv geöffneten Produktivität, die sich effizient verwerten und nach Belieben weitertreiben lässt.

### MACHTECHNIKEN DER KONTROLLGESELLSCHAFT

Das verwickelte Verhältnis von wertschöpfender Kontrolle und normierender Disziplin wird auch im kompositorischen Schaffen von Andrej Koroliov immer wieder thematisch, allerdings weniger durch eine explizite Bezugnahme auf Deleuze als durch implizite, sich in der Behandlung des künstlerischen Materials bemerkbar machende stilistische Charakteristika. In Koroliovs Werken überlagern sich avancierte Spieltechniken, formale Stringenz und eine experimentelle Klangästhetik ebenso wie Elemente aus Hardcore Punk, Noise und der

Performance-Kunst, um immer wieder durch assoziativ eingestreute Videosamples und plakativ in Szene gesetzte politische Parolen aufgemischt und unterbrochen zu werden. Auf diese Weise entsteht ein weitverzweigtes Geflecht verschiedener Stilelemente und Genres, das durch zahlreiche Selbst- und Fremdreferenzen zusätzlich flexibel gehalten wird. Das Spektrum der theoretischen Stichwortgeber ist dabei denkbar breit. 2013 hat sich Koroliov beispielsweise im Ensemblewerk *Like my domination* an einer «Vertonung» des Kapitels «Die gelehrigen Körper» aus Michel Foucaults Buch

*Boris Godunow*, das ihm für die Veranstaltungsreihe «Aus dem Hinterhalt. Late-Night-Performances zur großen Oper» von der Deutschen Oper Berlin in Auftrag gegeben wurde.

Die Reihe verfolgt laut Auskunft der hauseigenen Internetseite das Ziel «Säulen des Opernrepertoires, die so schnell nichts erschüttert» – und die dementsprechend zeitgleich im großen Saal des Hauses in Form einer Neuinszenierung zur Aufführung gebracht werden –, aus einer avantgardistischen Perspektive heraus «ins Visier zu nehmen».<sup>4</sup> Gemeint ist eine kompositori-

© Richard Stöhr



Der Punk unter den Neue Musik-Komponisten und Pianist des Hamburger Decoder Ensemble | Andrej Koroliov

*Überwachen und Strafen* versucht, um 2016 in *Irritate me (Herbst)* der Journalistin und RAF-Aktivistin Ulrike Meinhof ein bizarres musikalisches Denkmal zu errichten. In *Illegal sunshine – fry my eyes (full album)* macht er sich selbst zum Protagonisten einer durch Comic-Elemente untermalten musikalischen Story, die sich mit Diskontinuitäten und Abgründen neoliberaler Hedonismen befasst. In seinem am 24. Juni 2017 in Berlin uraufgeführten Musiktheater *Hinterhalt Boris* setzt Koroliov sein Projekt einer musikalischen Ikonografie des politischen Grauens nun fort: im Rahmen eines Reenactments von Modest Mussorgskis Oper

sche Aktualisierung von überkommenen Opern-Sujets in Form von «Musiktheaterabende[n], die ergänzen und widersprechen» und dabei «sinnliches Forschen und (Unter)Suchen als Reform, Denkanstoß und Late-Night-Show» in Einklang bringen.<sup>5</sup> Musikalischer Diskurs und avantgardistische Attacke, unterhaltsamer Ohrenschmaus und zum Nachdenken anregende Ergänzung des Kernrepertoires sollen hier offensichtlich in produktiver Weise ineinandergreifen und die Anschlussfähigkeit des Opernbetriebs unter Beweis stellen, ohne dabei die Unabgeschlossenheit der von ihm in Szene gesetzten Werke – und somit die

Notwendigkeit ihrer Neuinszenierung – grundsätzlich in Frage zu stellen.

Entgegen dieser durch den Auftraggeber suggerierten, etwas didaktisch anmutenden künstlerisch-kommerziellen Guerilla-Taktik, die neben Koroliov auch den Berliner Dancehall-Produzenten und DJ Illvibe zum «Komplizen» für den geplanten «Überfall» auf *Boris Godunow* macht, lässt sich *Hinterhalt Boris* nicht dazu verführen, Mussorgskis «Meisterwerk» lediglich in einer vorhersehbaren und kulturell bekömmlichen Weise zu kommentieren. Vielmehr nutzt Koroliov das ihm von der Deutschen Oper gebotene Forum dazu, die Versuchsanordnung seines eigenen künstlerischen Projekts weiterzuentwickeln und das vorgegebene Sujet durch eine Vielzahl eingestreuter Selbstreferenzen wirkungsvoll an sich zu reißen. Der Plot des musikalischen Vorbilds, das sich in Anlehnung an das gleichnamige Drama von Alexander Puschkin dem Schicksal des an seinem Machthunger scheiternden Usurpators Boris Godunow aus dem russischen Zarenreich im 16. Jahrhundert widmet, wird dabei in einer denkbar radikalen Weise auf die Affekte von Wahnsinn und Gewalt eingedampft, die nach und nach als unkontrollierbare ästhetische Produktivkräfte in das Geschehen von *Hinterhalt Boris* einsickern. Vereinzelt, dem «Opernstoff» eingeschriebene Chiffren werden dabei aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst und zu einer irritierenden audiovisuellen Zeichenflut ummoduliert.

### PHÄNOMENOLOGIE DER VERZERRUNG

Während die beiden Gesangsstimmen erst im zweiten Teil des Werks überhaupt in Erscheinung treten – die Sopranistin als eine Art weibliche Abspaltung von Boris Godunow und der Bariton als eine unheilvolle Zukunft verkündender «Gottesnarr» –, lässt sich zuvor am ehesten der Pianist des Instrumentalensembles als Personifikation des Titelhelden identifizieren, der sich neben seinen Handlungen an den Tastaturen von Konzertflügel, Keyboards und Samplern immer wieder dazu aufgefordert sieht, voneinander isolierte Textfragmente in den Saal zu brüllen. Diese Einlassungen werden neben einem Schlagzeug und dem zumeist verzerrt agierenden Violoncello durch die Verlautbarungen einer Posaune kommentiert, deren banal und populistisch wirkende Klangfarbe (Spielanweisung aus der Partitur: «grenzdebil») nicht zuletzt dem Umstand geschuldet ist, dass sie im Gegensatz zu den anderen Instrumenten in ihrem ange-

stammten Terrain – und das heißt: unverzerrt – intonieren darf. Dadurch fällt sie aus dem mal emsig-umtriebigen, dann wieder in lähmende Apathie verfallenden Instrumentalensemble heraus, das von Koroliov durch ein ganzes Arsenal elektronischer Zusatzeffekte erweitert wird. Besonders eindrucksvoll wirkt dabei ein im Flügel von Boris Godunow platzierter Ringmodulator, der die zu vernehmenden Cluster-Klänge kontinuierlich anheben und absenken kann, um auf diese Weise das von der Posaune immer wieder neu errichtete Klangfundament bedrohlichen Schwankungen auszusetzen.

In der von Koroliov in *Hinterhalt Boris* in Szene gesetzten Phänomenologie der Verzerrung spielt allerdings nicht nur die Wahl musikalischer Stilmittel eine wichtige Rolle, sondern auch zahlreiche in den Ablauf eingestreute Video-Interventionen. Diese zeigen neben gemixten Bildern von marschierenden Soldaten aus Sergej Eisensteins Kinofilm *Panzerkreuzer Potemkin* u. a. russische Hooligans, die sich in «slow-motion» auf einer Wiese prügeln. Auf diese Weise wird – anscheinend bewusst gewaltsam – eine «Genealogie der Gewalttätigkeit in Russland» angedeutet, die durch politische Parolen und kryptografische Bilder-Mashups ausführlich kontrapunktiert wird. Nicht nur wird Boris Godunows Gewaltherrschaft durch das Sample eines Ulrike Meinhof-Zitats («Die politische Macht kommt aus den Gewehren») unvermittelt mit der Geschichte der BRD kurzgeschlossen und auf diese Weise ein selbstreferenzieller Bogen zu Koroliovs Komposition *Irritate me (Herbst)* gespannt. Der Komponist vollendet auch höchstpersönlich die von ihm in Gang gesetzte Spirale der Irration auf einem Video als tot in einer Badewanne aufgefundener «Imperialist Dr. Godunow – (Mittwochs geschlossen)», um sich dadurch in eine kaum zu übersehende Nähe zu dem in der Nacht vom 10. zum 11. Oktober 1987 in Genf verstorbenen CDU-Politiker Uwe Barschel zu begeben. Politische Ikonografie, Selbstreferenzialität und Dekontextualisierung des Sujets verbinden sich hier in verstörender Weise zu einem ästhetischen Kraftfeld, das zwar ostentativ Geschlossenheit suggeriert, gleichzeitig aber in alle möglichen Richtungen des (Un-)Sinns geöffnet bleibt.

Dass durch eine derartig zirkuläre Koppelung von Gewalt und Wahnsinn kein «Diskurs» geführt werden soll, der bereits Bestehendes neu artikuliert oder in einer his-

torisch informierten Weise problematisiert, liegt auf der Hand. Die von Koroliov in Anschlag gebrachte Kompositionsmaschinerie gleicht vielmehr einem auch von Deleuze erwähnten «universellen Verzerrer», der die in ihn eingespeisten Informationen und Klangströme in Form von assoziativ angeordneten Partialobjekten wieder ausspuckt, um sie sogleich in produktiver Weise weiterverarbeiten zu können. Eine solche kompositorische Praxis macht sich angreifbar, lässt sie doch neben Stil- und Genre Grenzen auch solche des guten Geschmacks als ausgesprochen brüchig erscheinen. Gerade in dieser Verwischung sicherheitstiftender Aufteilungen liegt jedoch ein großer Reiz von Koroliovs kompositorischer Anordnung begründet, die die von Deleuze beschriebene Kontrollmacht in gewisser Weise mit ihren eigenen Mitteln schlägt. Denn im offenen Milieu der hier auszumachenden Verwüstung ästhetischer Codes zeichnen sich die Umriss eines nicht enden wollenden künstlerischen Kontrollverlusts ab, der einem kompetenten Urteil über *Hinterhalt Boris* in Registern kunstkritischer Kommunikation – wenn auch vorläufig – einen «unbegrenzten Aufschub» gewährt. ■

1 Gilles Deleuze: «Postskriptum über die Kontrollgesellschaften», in: *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 258.

2 ebd., S. 259.

3 ebd., S. 256.

4 [https://www.deutscheoperberlin.de/de\\_DE/calendar/production/aus-dem-hinterhalt-boris-godunow.1106043](https://www.deutscheoperberlin.de/de_DE/calendar/production/aus-dem-hinterhalt-boris-godunow.1106043)

5 ebd.