



# positionen.

Texte zur aktuellen Musik

**Selbstvermarktung**

# WITTENER TAGE FÜR NEUE KAMMERMUSIK

KONZERTE  
KLANGKUNST  
PERFORMANCES  
GESPRÄCHE

10. – 12. MAI 2019

Neue Werke u. a. von

Ondřej Adámek / Mark Barden / Sasha J.  
Bondeau / Mio Chareteau / Ann Cleare / Irene  
Galindo Quero / Malte Giesen / Sara Glojnaric /  
Clara Iannotta / Barblina Meierhans / Misato  
Mochizuki / Mayke Nas / Martin Smolka /  
Erwin Stache / Lisa Streich / Manos Tsangaris /  
Mikel Urquiza / Francesca Verunelli

Ausführende: u. a.

**Quatuor Diotima** / **Ensemble Eklekto** / **Neseven** /  
**IEMA Ensemble 2018/19** / **Ensemblekollektiv Berlin** /  
**Titus Engel** Leitung / **Sarah Maria Sun** / **WDR Sinfonieorchester** /  
**Michael Wendeborg** Leitung / **ensemble ascolta**

wittentage.de  
wdr3.de

## Selbstvermarktung

|   |    |  |
|---|----|--|
|   | 1  | Impressum  |
|   | 3  | Editorial  |
| <i>Svenja Reiner</i>                    | 4  | Neue Musik – Neue Fans?  |
| <i>Katja Heldt</i>                      | 10 | Eine Wunderkammer für Luxemburg – Das Festival rainy days. Ein Interview mit Lydia Rilling   |
| <i>Julian Kämper</i>                    | 15 | #self #loveyourself #mentalhealth #goals   |
| <i>Nina Noeske</i>                      | 27 | (Selbst-)Reflexion in der Gegenwartsmusik – mit einigen Notizen zum Thema »Gender«   |
| <i>Bill Dietz &amp; Diego Grossmann</i> | 37 | A Mediation  |
| <i>Tatjana Mehner</i>                   | 41 | Komponierte Bilder – Komponistenbilder   |
| <i>Patricia Hofmann</i>                 | 49 | Kampagne der Initiative Neue Musik Berlin field Notes zur Stärkung der zeitgenössischen Musikszene in Berlin. Ein Interview mit Lisa Benjes  |
|   |    | <b>Diskursverlust – Diskursnotwendigkeit</b>   |
| <i>Andreas Engström</i>                 | 54 | Was bleibt (von der Musik), wenn es keine Reflexion, keinen Dialog, keinen Diskurs mehr gibt?  |
| <i>Theresa Beyer</i>                    | 55 | Community Building – ein Paradigmenwechsel? Die Chancen für den Musikjournalismus  |
| <i>Fabian Czolbe</i>                    | 58 | Diesen Diskurs brauchen wir nicht!   |
| <i>Positionen</i>                       | 65 | Henning Christiansen; Rip on/off; Klub Katarakt; Klammer Klang; rainy days; Kammermusik der Gegenwart; Ayumi Paul & Achim Mohné; Neue Musik Leben; Hans-Klaus Jungheinrich; Klangwerkstatt; Åsa Stjerna; Maulwerker; Donaueschinger Musiktage; Lausanne Underground Film & Music Festival; 46 <sup>th</sup> Baltic Musicological Conference; November Music; Kevin Beasley; Heroines of Sound. |

# CHRISTINA KUBISCH ELECTRICAL MOODS

08.02.2019

— 12.05.2019

stadtgalerie@saarbruecken.de  
www.stadtgalerie-saarbruecken.de



STADTGALERIE  
SAARBRÜCKEN

Landeshauptstadt  
**SAAR  
BRÜ  
CKEN**

## IMPRESSUM

*Positionen. Texte zur aktuellen Musik*

Gegründet 1988 von Gisela Nauck und Armin Köhler

32. Jahrgang

**Erscheinungsweise** vierteljährlich – Februar, Mai, August, November

**Herausgeber + Redaktion:** Andreas Engström & Bastian Zimmermann

**Gestaltung:** Swami Silva | otherportfolio.com

**Creative Cloud:** Patrick Becker, Lisa Benjes, Fabian Czolbe, Sebastian Hanusa, Katja Heldt, Tobias Herold, Patricia Hofmann, Christian Kesten, Irene Kletschke, Gisela Nauck, Michael Rosen, Antje Vowinckel.

**Korrespondent\*innen:** Peter Söderberg (Stockholm), Esaias Järnegard (Göteborg), Anette Vandsø (Århus), Heloísa Amaral (Brüssel), Tim Rutherford-Johnson (London), Nina Polaschegg (Wien), Monika Voithofer (Graz), Rūta Stanevičiūtė (Vil-

nius), Nina Noeske (Hamburg), Yan Jun (Peking), Giuliano Obici (Rio de Janeiro)

**Druck:** Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak sp.j., Poznań

**Redaktionsadresse:** Positionen GbR, Dunckerstraße 48, 10439 Berlin

**Email:** redaktion@positionen.berlin  
www.positionen.berlin

Positionen print kosten als Einzelheft 10,50 € (+ 1,50 € Versand), im Jahresabonnement 44 € (inkl. 6 € Versand), Studierende 36 € (inkl. 6 € Versand), Institutionen 54 € (inkl. 6 € Versand), Auslandsabonnement 58 € (inkl. 20 € Versand), Förderabonnement 100 €

E-Abonnement Einzelheft 6 €,

Jahresabonnement 22 €

Bestellungen per Email oder über das Kontaktformular auf der Website.

ISSN 0941-4711

## Editorial

Zunächst wollen wir, das neue Redaktions- und Herausgeberteam, ganz herzlich die treue und auch die neue Leser\*innenschaft der Zeitschrift *Positionen – Texte zur aktuellen Musik* begrüßen! Einige Monate haben wir nun an dem ersten Heft, neuen Themen, Texten und dem von der Grafikerin Swami Silva entwickelten Design gearbeitet und sind stolz diese Schritte nun präsentieren zu können. Wir danken hierbei dem Förderungs und Hilfsfonds des Deutschen Komponistenverbandes, dem Klangzeitort sowie Nicholas Berwin für ihre finanzielle Unterstützung! Auch gratulieren wir dem Komponisten Neo Hülcker zum 1. Preis des 1. offiziellen Selfiewettbewerbs im Bereich neuer Musik mit dem er es auf das Coverfoto dieser Ausgabe geschafft hat. Die unpräzise Art, der amateurhafte Ausdruck sowie der kleine, süße, tote Hund haben die Jury überzeugt.

Ganz im Duktus der Gründerin und designierte Chefredakteurin Gisela Nauck haben wir uns gleich zu Anfang auf die Suche nach den brennenden Themen unserer Zeit begeben und sind ziemlich schnell auf die Begriffe der Selbstvermarktung als auch Self-Care gekommen. In welchen ökonomischen, politischen und ästhetischen Interdependenzen produzieren heute Künstler\*innen (Noeske)? Was für ein Selbstverständnis als Künstler\*in aber auch als Musik-Fan resultiert daraus (Reiner)? Und auf welche Weise formieren sich diese Prozesse in der Musik?

»Die Musikgeschichtsschreibung sucht gern nach diesen Parallelen zwischen musikalischem Ausdruck und Künstlerpersönlichkeit.« So formuliert es Julian Kämper treffend in einem der Hauptartikel dieses Hefts und eigentlich will man sich von diesem Bild der souveränen Künstler\*innenbiografie verabschieden. Wie soll man aber die Zusammenhänge von Musik und Biografie verstehen, wenn Leben heute bedeutet, aus einem breiten Angebot den eigenen Lifestyle modular zusammenzubauen und bei Bedarf immer neu zu justieren? Was sich hier nur andeutungsweise formulieren lässt, bündelt sich im Begriff Self-Care, der das Potential hat, ein spannendes Schlaglicht auf zeitgenössische Musikphänomene zu werfen. Selbstvermarktung ist schließlich der zweite Schritt in der Reflexion des zeitgenössischen Künstler\*innenselbstverständnis. Ob als Kuratorin (Interview mit Lydia Rilling), sich um ihre Privilegien streitende Komponisten (Gespräch zwischen Bill Dietz und Diego Grossmann) oder in der Frage nach den repräsentativen Bildern, die es insbesondere von männlichen Komponisten gibt (Mehner), geht es immer auch um die Frage, wie positioniere ich mich auf dem Markt. Das Interview mit Lisa Benjes thematisiert dies aus Sicht des Marketings neuer Musik ganz konkret und die drei Impulsvorträge eines von Gisela Nauck veranstalteten Abends über die Notwendigkeit von Diskursen explorieren die Tragweite von Diskursen in der zeitgenössischen Musikproduktion. Die Hauptartikel werden schließlich sekundiert von der neuen Kategorie »Positionen« – einer wilden Mischung aus Kritiken und Kommentaren zu Veröffentlichungen, Ereignissen und Phänomenen. Für die in der Mitte des Hefts abgedruckte Fotostrecke von Olga Neuwirth danken wir der Charim Galerie Wien für die freundliche Bereitstellung. Auf der neuen Website [www.positionen.berlin](http://www.positionen.berlin) werden wir nach und nach die englischsprachigen Originale sowie zusätzliche Positionen publizieren. Auch besteht dort die Möglichkeit über das Kontaktformular Abos sowie Einzelhefte zu erstehen.

Wir hoffen damit einen spannenden Start in eine neue Phase der Positionen gesetzt zu haben und freuen uns über Anregungen, Kritik und Angebote. Schreibt uns auf [redaktion@positionen.berlin](mailto:redaktion@positionen.berlin) Außerdem folgt uns auf Facebook unter @positionen.zeitschrift, auf Twitter unter @PositionenMusik und auf Instagram unter @PositionenMusik

Andreas Engström & Bastian Zimmermann

# Neue Musik – Neue Fans?

Warum wir nicht von Hochkultur-Fans sprechen und warum das (auch) misogyn ist

Svenja Reiner

**W**ürden Sie sich, liebe Leserin, geschätzter Leser, als Fan bezeichnen? Vielleicht als Fußballfan. Vielleicht, in einem umgangssprachlicheren Sinne, als Fan von: Volkswagen, Ham-

also Expert\*in, Sie haben eine Ausbildung genossen und würden Ihre Beziehung zur Neuen Musik vielleicht als informiert, kritisch und von besonderem Interesse beschreiben. Sie haben übrigens mit

**Aficionados haben andere Verhaltensweisen als Popkultur-Fans, das bedeutet aber nicht, dass sie andere Verbindungen zu ihren Gegenständen haben.**

burg, Angela Merkel, der Nationalhymne und Demokratie.<sup>1</sup> Vielleicht als Fan von Vollmilchschokolade. Aber vermutlich nicht als Neue Musik-Fan. Warum eigentlich nicht? Ich glaube, es hat etwas mit Ihrer sozioökonomischen Stellung zu tun, aber auch mit der Art und Weise, wie bis heute über Fans und Fantum gesprochen und gedacht wird. Ich glaube nicht, dass es etwas damit zu tun hat, dass man sich den Gegenständen der Popkultur<sup>2</sup> grundsätzlich emotionaler, affektiver und begeisterter nähert als der Neuen Musik oder der Hochkultur im Allgemeinen. Ich vermute vielmehr, dass in dem Distinktionsreflex, mit welchem Fans von Aficionados oder Expert\*innen unterschieden werden, von Macht durchzogene kulturelle Grenzen aufrecht erhalten werden und Hierarchien fortgeschrieben werden.

Zurück zu Ihnen: Wenn man den Zahlen glauben darf, sitzen Sie als Journalist\*in, Wissenschaftler\*in, Komponist\*in, Musiker\*in, Musikveranstalter\*in, Künstler\*in aus einem anderen Bereich oder Fachbesucher\*in im Konzert. Sie sind

hoher Wahrscheinlichkeit auch studiert, sind im Schnitt 48,1 Jahre alt und beruflich in einem Angestelltenverhältnis tätig. Die Chance, dass Ihr\*e Sitznachbar\*in arbeitslos ist, ist verschwindend gering (2,1 Prozent).<sup>3</sup> Sie mögen übrigens auch andere Kunstformen: Theater, Ballett, Oper und klassische Musik<sup>4</sup>; Sie kennen sich in der Hochkultur aus, sind wahrscheinlich mit ihr aufgewachsen. Diesen Umstand kann man vielleicht auch in Ihrem Verhalten beobachten: Im Verlauf des Konzertes werden Sie konzentriert auf Ihrem Stuhl sitzen, vielleicht in den Pausen zwischen den Stücken unauffällig ins Programmheft schielen und hoffen, dass das Papier nicht zu laut knistert – die klassische Hörhaltung bei Neue Musik-Konzerten ist ja Stillsitzen und Zuhören<sup>5</sup>. Die Aufmerksamkeit wird im verdunkelten Publikumsraum auf das Geschehen auf der erleuchteten Bühne gerichtet. In dieser Inszenierung wird die eigene Körperlichkeit gerne vergessen, es geht ja um Kunst. Es gibt genaue Regeln, wann Sie sich wie bewegen dürfen:

Herumlaufen und Verlassen des Konzertsaals zwischen den Aufführungen ist sozial streng sanktioniert<sup>6</sup>. Wenn Sie keine Angst vor dem Komponisten Johannes Kreidler haben, der sich polemisch gegen die Applaus-Konvention äußerte, klatschen Sie am Ende höflich. Aufgestanden wird, wenn das Licht angeht. In diesem (Ihrem!) Publikumsverhalten ist die geforderte Affektkontrolle sehr hoch und erscheint mir noch restriktiver, wenn ich daran denke, dass viele andere genretypische Hörweisen körperliche Beteiligung wie Tanzen, Singen, Wippen usw. einbeziehen.<sup>7</sup> Man wird sich ihrem diskriminierenden Gestus noch bewusster, wenn Menschen Konzerte besuchen, die nicht darin vorgesehen sind: Menschen mit Behinderungen etwa, die Emotionen nicht unterdrücken können, die geforderte Stille mit chronischem Husten oder einem Beatmungsgerät stören, an Demenz oder häufigem Harndrang leiden – und natürlich auch Kinder.<sup>8</sup> Wenn ich mir den Blick von außen auf dieses unbewegte, still sitzende Publikum vorstelle, kann ich schon verstehen, warum die Beziehung zu als hochkulturell codierten Gegenständen emotional und räumlich distanziert(er) wirken könnte und warum etwa die Kunstwissenschaftlerin Anne Kathrin Kohout behauptet:

*Wenn es um Hochkultur und Kunst geht, ist es sinnvoller von Bewunderern statt von Fans zu sprechen. Denn für ihre Produkte gilt häufig, dass man sie nicht anfassen darf und nur in dafür vorgesehenen Räumen zu bestimmten Zeiten und auf einen bestimmten Abstand gehalten betrachten oder hören kann. Im Museum ertönt ein schrilles Warnsignal, tritt man zu nah an die Werke heran, Aufseher halten durch ihre Anwesenheit die vorgeschriebenen Verhaltensregeln präsent. Fans müssen jedoch Dinge, die sie schön finden und bewundern, auch konsumieren, müssen sie greifen können.<sup>9</sup>*

In diesem Zitat wird deutlich, dass die Praktiken, die sich im Umgang mit Gegenständen der Hochkultur entwickelt haben, sich von denen der Popkultur unterscheiden: Van Goghs Selbstbildnis hängen Sie wahrscheinlich nicht an Ihre Zimmerwand wie den BRAVO! Starschnitt von Leonardo DiCaprio. In einem Konzert von Frauke Aulbert werden Sie nicht »Zugabe!« rufen oder mitsingen. Aficionados haben andere Verhaltensweisen als Popkultur-Fans, das bedeutet aber nicht, dass sie andere Verbindungen zu ihren Gegenständen haben. Die Medienwissenschaftlerin Jolie Jenson beschreibt das unterschiedliche Verhalten sogar als Gegensatzpaare: Gefühlvoller Ausdruck (Fan) versus disziplinierte Zurückhaltung (Aficionado), lautes Mitsingen versus leise-konzentriertes Zuhören, auffälliges Verhalten, Fankleidung, warten am roten Teppich versus gesittete Bewegungen, teuer-schlichte Kleidung, ein bewunderndes Zucken. Jenson führt diese unterschiedlichen Umgangsformen ebenfalls nicht auf einen Mangel an Leidenschaft auf Seiten der Aficionados zurück, sondern auf den Umstand, dass sich bei deren disziplinierter, kühler wirkenden Affinität um ein positiv konnotiertes Verhalten handelt – wohingegen der Ausdruck von überschwänglicher Begeisterung und Bewunderung im westlichen Kulturraum schnell als »zu viel« gilt. Sie führt die Abwertung von großer Emotionalität und leidenschaftlichem Fanverhalten auf eine misogynen gesellschaftliche Grundhaltung zurück: Gefühl ist weiblich d.h. negativ, Verstand männlich und damit positiv codiert.<sup>10</sup> Ein Aficionado weiß und beurteilt die Kunst vor sich rational. Ein Fan wird von seinen und ihren Emotionen kontrolliert – und überwältigt. Über Fans macht man sich lustig, bisweilen betrachtet man sie auch abschätzig, von Aficionados spricht man als große Kenner\*innen und Expert\*innen.<sup>11</sup>

Diese Annahme ist auch etymologisch in den

Fanbegriff eingeschrieben, der auf den englischen Wortstamm Fanatic zurück geht und damit auch einen pathologisierenden Blick auf Fans einschließt, der ihnen eine Besessenheit unterstellt, sie im unkontrollierten Wahn ahnt und einen Mangel an Reflexion und Selbstkontrolle vermutet. Zum ersten Mal als »Fans« wurden weibliche Theatergängerinnen Anfang des 19. Jahrhunderts bezeichnet – denen unterstellt wurde, sie kämen wegen der schicken Schauspieler, nicht wegen der Kunst.<sup>12</sup>

\*

Diese Umstände haben vielleicht zu der Meinung geführt, dass es keine Hochkulturfans geben kann. Sie haben aber vor allem auch Entwicklungen innerhalb der europäischen Musikästhetik begünstigt, die die Hörer\*innen von E-Musik durch den musikalischen Text konstruieren (möchten). Natürlich ist das Hören der Musik nur eine von vielen Fanpraktiken, andere können das Sammeln umfassen – von Informationen, Büchern, Programmheften, bestimmten Aufnahmen usw., die Herausbildung eigener Traditionen, in dem etwa bestimmte Konzerte, Festivals usw. immer wieder besucht werden, das Anfertigen von eigenen Aufnahmen, Mitschnitten und vieles mehr. Ich konzentriere mich im Folgenden vor allem auf das Hören, weil ich im Hörverständnis, das in der Neuen Musik (vielleicht in der E-Musik generell) existiert, ein großes Missverständnis vermute. Implizit und explizit wird in musiksoziologischen Texten von etwa Theodor Adorno, in der Inszenierung vieler Konzerte (Stichwort: Monomedialität<sup>13</sup>) und häufig auch im Selbstverständnis von Hörenden ein Ideal gefordert, das nur sehr selten einzulösen ist: Das strukturelle Hören, bei dem das »Ohr mitdenkt«<sup>14</sup> und die musikalisch-komponier-

te Logik des Notentexts im Konzert klingend nachvollzieht. In diesem Hörmodus geht es dezidiert nicht um ein emotionales Hören, nicht um persönliche Gefühle oder individuelles Gefühlserleben der Musik: Gehört werden soll Musik als autonomes und absolutes, zusammenhängendes Ganzes.<sup>15</sup> Es gab zu der Zeit, als Adorno diese Ideale formulierte, gute Gründe für seine ausschließende Haltung: In der NS-Zeit war Musik immer wieder sehr effektiv eingesetzt worden, um die Politik der Diktatur zu unterstützen. Dieses Misstrauen ist geblieben: So formuliert der Komponist Helmut Lachenmann beispielsweise 1979 immer noch die Gefahr der musikalischen Manipulation, in der die »Öffentlichkeit« unsere Innerlichkeit manipulieren könne, indem »wir fühlend denken, was wir fühlen und denken sollen«<sup>16</sup>. Um dieser Gefahr zu entkommen, würden aktive Hörer\*innen konzentriert lauschen müssen und vor allem: Das Gehörte nicht mit ihren eigenen Gefühlen vermischen, um den Sinn der Musik nicht zu verfälschen.

Das Konzept des strukturellen Hörens beschreibt meiner Meinung nach ein künstlich erdachtes Ideal, das Musikrezeption (klassistisch<sup>17</sup>) hierarchisiert und bewertet und damit einer Menge Menschen ihre Hörerfahrung abspricht – nämlich all jenen, die keine ausreichende musikalische Vorbildung genossen haben. Die Vorstellung, dass es ein autonomes Kunstwerk gibt, das von allen Menschen gleich zu verstehen ist, ist vielleicht sogar absurd und orientiert sich an einer historischen Genieästhetik. Ich glaube vielmehr, dass »das Kunstwerk der Augenblick des Gebrauchs ist und im Bewusstsein der Benutzer\*in entsteht«<sup>18</sup>, dass also gerade die individuelle Rezeption, die in den Cultural Studies Lesart genannt wird, entscheidend ist. Die Theaterwissenschaftlerin Katharina Rost folgert in ihrer Untersuchung von auditiven Aufmerksamkeiten im

Gegenwartstheater, dass es »verschiedene Arten des Zuhörens [gibt], die in ihren jeweils spezifischen Ausprägungen noch nicht ausreichend berücksichtigt und erforscht sind.«<sup>19</sup> Zuhören ist nicht eine Methode, die auf einer standardisierten Kulturtechnik beruht (und vielleicht: beruhen sollte), sondern die sich in vielfältigen Strategien und Methoden realisiert. Rost erarbeitet eine ganze Reihe von Begriffen für diese unterschiedlichen Hör-Modi und Strategien: Verausgabung, Abdriften, Absorption und Immersion, Mithören, Belauschen, Abhören, Hineinhören, Aufhorchen usw. und kommt zu dem Schluss, dass Aufmerksamkeit innerhalb des Hörens dynamisch verläuft, dass sich auditive Aufmerksamkeit »als leiblicher Prozess im Spektrum von Anspannung und Entspannung, Wachheit und Schläfrigkeit sowie Hingabe und Verausgabung«<sup>20</sup> vollzieht und dass auch Unaufmerksamkeit sich als konstitutiver Bestandteil von Aufmerksamkeit darstellt.

\*

Was Katharina Rost für die Klanglichkeit im Gegenwartstheater erarbeitet hat, untersuche ich ansatzweise auch für die Neue Musik. In meinem Forschungsprojekt beschäftigte ich mich mit Fans und Fanpraktiken der Neuen Musik, indem ich mit unterschiedlichen Forschungsteilnehmer\*innen spreche, Konzerte besuche und mir ihren Umgang mit Musik zeigen lasse. Diese Daten sammle ich in ero-epischen Gesprächen und teilnehmenden Feldbeobachtungen und werte sie mit der Grounded Theory Methode aus. Alle Forschungsteilnehmer\*innen habe ich sehr bewusst daraufhin ausgewählt, dass sie keinerlei musikalische Vorbildung haben, kein Instrument gelernt haben und nicht beruflich in der Szene aktiv sind. Diese Samplingstrategie ist nicht von dem Gedanken

motiviert, dass ich ein Fantum nur bei musikalischen Laien vermute, sondern davon, dass ich bei dieser Gruppe eine sehr große intrinsische Motivation vermute, die eine Fanbeziehung begünstigen könnte. Tatsächlich zeigen Publikumsuntersuchungen von Festivals, dass der Anteil von Menschen, die nicht in einer beruflichen Expertenrolle Neue Musik-Konzerte besuchen, nur etwa 20-30 Prozent aller Besucher\*innen ausmacht.

Das ist sehr wenig. Man könnte an dieser Stelle kritisch fragen, welcher Umstand in der Neuen Musik mehr als in anderen Avantgarde-Künsten ein Fachpublikum anzieht und ein Laienpublikum abstößt und diese Frage mit ausschließenden Diskursen wie die dem gerade dargestellten um das Hören verbinden, mit fragwürdigen Haltungen, in denen Komponist\*innen ihr Publikum als ratlose »Ottonormalverbraucher«<sup>21</sup> beschreiben und ihren Applaus als »primitiv(es) Ehrerbietungsritual«<sup>22</sup>. Das ist aber in der Regel ermüdend und endet häufig in Diskussionen, die diese Zitate um jeden Preis verteidigen wollen. Deswegen stelle ich Ihnen, lieber Leser, geschätzte Leserin, an dieser Stelle stattdessen vor, wie und was diese nicht-strukturellen Hörer\*innen nach eigener Aussage hören. Zum Beispiel sagt eine Person, mit der ich innerhalb meines Forschungsprojekts gesprochen habe, über ein Stück:

*Also diese einleitende Arie ist ja sehr schlicht. Scheint sehr einfach zu sein und dann wird die in jeder Richtung kunstvoll und immer komplexer variiert. Aber diese eine, schlichte Melodie, ist aber immer irgendwo vorhanden, auch wenn sich X immer weiter davon entfernt. Aber sie bleibt irgendwo und das ist das, ich sag mal, das ist der Anker, mit diesem Anker im Kopf kann ich dieser ganzen Welt folgen, die X dann auflütert. [...] Ja und das, also das ist dieses, ich sag mal, wenn es so einen Anker gibt, der Vertrauen gibt, und dann*

auch ganz Unbekanntes in den Dialog damit treibt, also das ist etwas, was ich total spannend finde, das darf dann auch ganz neu sein, völlig ungewohnt.<sup>23</sup>

In meinem Forschungsprojekt interessiert mich die Art und Weise, wie Menschen ihr eigenes Hören beschreiben und ihre Beziehungen zur Musik charakterisieren. In diesem Zitat zeigt sich aber noch eine zusätzliche Komponente, die, so vermute ich, auch einen großen Anteil in der Auseinandersetzung mit Neuer Musik hat: Der Umgang mit dem Unbekannten, dem Fremden, dem Einlassen auf das Neue. Meine Gesprächspartner sagen, dass es dafür Mut, Vertrauen und Offenheit benötigt, dass man Geduld braucht.

Weiß ich nicht, ich bin immer offen. Ich bin immer schon offen für Neues. [...] Anstrengend [war diese Musik] gar nicht, aber befremdlich – aber durch Wiederholungen wurde es einem vertraut. [...] Also ich bin immer noch der Meinung: Wenn ich es das erste Mal höre, bekomme ich längst nicht alles mit, ich muss es nochmal hören und nochmal und [...] dann ist es für mich auch etwas Bleibendes. Nur das Neue einmal so erleben, ist nicht genug. Und ich denke, dass das Ohr sich gewöhnen muss an die neuen Klänge.<sup>24</sup>

Jemand beschreibt augenzwinkernd als einziges, prinzipielles Ausschlusskriterium für ein Musikstück, dass es ihm Kopfschmerzen verursacht. Trotzdem zeigen diese Aussagen alle auf die ein oder andere Weise, dass der politisch-patriarchale Reflex, den die Musikästhetik in Fragen von Manipulation oder Gleichschaltung auf Hörer\*innen entwickelt hat, überholt ist. Die gewalttätigen Ausschreitungen in u.a. Chemnitz haben 2018 deutlich gemacht: Es gibt Fremdenfeindlichkeit, Rassismus und Antisemitismus in Deutschland – ganz gleich, ob es Neue Musik gibt oder nicht. Das

ist aber kein Grund, die individuellen Zugänge von Hörer\*innen zu hierarchisieren und in die Kategorien falsch und richtig einzuteilen. Vielmehr scheint es so, als würden die Kunstwerke, die meine Forschungsteilnehmer\*innen hören, auch ohne diskriminierende Höranleitung politische und humanistische Dimensionen bekommen. ●

1. Vgl. für diese scheinbar zufälligen Aufzählungen: Drösser, Christoph (2015): *Wie wir Deutschen ticken: Wie wir denken. Was wir fühlen. Wer wir sind.*, Hamburg: Edel Books
2. An dieser Stelle soll bemerkt werden, dass die sprachliche Trennung der kulturellen Sphären in »high« und »low« natürlich problematisch ist, in diesem Artikel aber aus Gründen der Verständlichkeit benutzt wird. Dennoch soll bemerkt werden, dass die diskursive Unterscheidung in E und U machtvoll ist und sich bis heute positiv oder negativ auf das zugeschriebene und ausgezahlte ökonomische, kulturelle und soziale Kapital auswirkt.
3. vgl. etwa Zehme, Henriette (2005): *Zeitgenössische Musik und ihr Publikum. Eine soziologische Untersuchung im Rahmen der Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik*. Regensburg: ConBrio;
- Hentschel, Frank (2010): *Neue Musik in soziologischer Perspektive: Fragen, Methoden, Probleme*. [online] Universität zu Köln/Musikwissenschaftliches Institut. [http://www.musikderzeit.de/de\\_DE/journal/current/showarticle,31287.html](http://www.musikderzeit.de/de_DE/journal/current/showarticle,31287.html) [Zugriff: 2.12.2017]; Grebosz-Haring, Katarzyna (2016): »Audiences of Contemporary Art Music: Brief Report on Audience Surveys at the Festival d'Automne à Paris, Warsaw Autumn, and Wien Modern in the Autumn of 2014«, [online] Universität Salzburg. <https://www.uni-salzburg.at/index.php?id=63689> Zugriff 2.12.2017]
4. vgl. Grebosz-Haring, Katarzyna (2016:4)
5. Rebstock, Matthias (2018): »Strategien zur Produktion von Präsenz«, in: Tröndle, Martin (Hrsg.): *Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*. Bielefeld: Transcript-Verlag, S.149-161, hier: S. 149
6. vgl. ebd.

7. vgl. Schröder, Julia (2014): *Zur Position der Musikhörenden*. Hofheim am Taunus: Wolke V.-G., S. 18
8. vgl. etwa Müller, Birte (2019): »Jauchzen verboten« [online] TAZ. <http://www.taz.de/!5560304/> [Zugriff: 10.01.2019]
9. Kohout, Annkathrin (2017): »Hohe Kultur (10). Über die unterschiedlichen Umgangsformen in Hochkultur und Populärkultur. Teil 10 der Serie von Merkur-Blog und pop-zeitschrift.de« [online] Pop-Zeitschrift. <http://www.pop-zeitschrift.de/2017/11/27/hohe-kultur-10von-annkathrin-kohout27-11-2017/> [Zugriff: 2.12.2018]
10. vgl. Jenson, Jolie (1992): »Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization«, in: Lewis, Lisa (Hrsg.): *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. London: Routledge, S. 9-29, hier: S. 20-22
11. Diese Haltungen lassen sich z.B. immer wieder als feuilletonistisches Naserümpfen angesichts der parallel stattfindenden Leipziger Buchmesse (Literatur!) und der Manga-Comic-Con (verkleidete Comicfans!) nachvollziehen. Für eine wissenschaftliche Aufarbeitung vgl. etwa Alexi, Katharina (2014). »Das Kreischen im Pop-Konzert. Zur Entstehung einer Rezeptionsform und Pathologisierung von Konzertbesucherinnen«, in: Samples, 12, S. 1-23.
12. vgl. Göttlich, Udo / Krischke-Ramaswamy, Mohini (2003). »Fans«, in: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): *Handbuch populäre Kultur*. Stuttgart: Metzler, S.167-172, hier: S. 169
13. vgl. Rebstock (2018:150)
14. Adorno, Theodor W. (1968): »Typen musikalischen Verhaltens«, in: Tiedemann, Rolf (Hrsg., 1973): *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 178-198, hier: S. 184
15. ebd. S. 183
16. Lachenmann, Helmut (1979) (Hrsg.): »Die vier Grundbestimmungen des Musikhörens«, in (2004): *Musik als existenzielle Erfahrung*. 2., aktualisierte Auflage, Breitkopf & Härtle: Wiesbaden, S. 54-62, hier: S. 54
17. Ob Kinder und Jugendliche Musikschulen besuchen oder Musikunterricht außerhalb der Schule erhalten, hängt immer noch mit ihrem sozioökonomischen Hintergrund zusammen: »Während 33 Prozent der Jugendlichen aus einkommensstärkeren Haushalten (über 30.000 Euro Netto im Jahr) bezahlten Gesangs- oder Instrument-Unterricht erhalten, nehmen nur 8 Prozent ihrer Altersgenos-

- sen aus Haushalten mit niedrigem Einkommen (unter 15.000 Euro Netto im Jahr) solche Angebote wahr. [...] Bei Jugendlichen, die nicht aufs Gymnasium gehen, ist die Wahrscheinlichkeit, dass sie Musik machen, um 50 Prozent geringer als bei Gymnasiasten.« (Welscher, Ute / Halle, Arne-Christoph (2017): »Musikalische Aktivität Jugendlicher hängt wesentlich von Bildung und Einkommen der Eltern ab«, BertelsmannStiftung [online], <https://www.bertelsmann-stiftung.de/de/themen/aktuellemeldungen/2017/sep-tember-musikalische-aktivitaet-von-jugendlichen-haengt-wesentlich-vonbildung-und-einkommen-der-eltern-ab/> [letzter Zugriff: 10.01.2019]
18. Rappe, Michael (2003): »Work it. Warum Videogucken kreativ ist oder die Kunst des Eigensinns«, in: *AfS-Magazin* 16/2003, S.12-19, hier: S. 14
19. Rost, Katharina (2017): *Sounds that matter – Dynamiken des Hörens in Theater und Performance*. transcript Verlag; Bielefeld, S. 122
20. ebd. S. 381
21. Lachenmann (1979:56)
22. Kreidler, Johannes (2015): »Gegen Applaus. Oder: Schaft das Klatschen ab!«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 03/15, S. 15
23. Aufzeichnung vom 01.05.2018
24. Aufzeichnung vom 17.04.2018

**Svenja Reiner** lebt in Köln und ist Musikwissenschaftlerin. Sie schreibt gerade an ihrer Promotion zum *Fantum in neuer Musik* und managt Musikprojekte. Wie die Redaktion liebt sie den Blick von außen auf die Szenen neuer Musik.

# Eine Wunderkammer für Luxemburg – Das Festival rainy days

Lydia Rilling, Leiterin des luxemburgischen Festivals rainy days, im Interview

Katja Heldt

**KATJA HELDT:** Du bist Musikwissenschaftlerin, Journalistin und nun seit 2016 Chefdramaturgin der Luxemburger Philharmonie sowie seit zwei Ausgaben künstlerische Leiterin des Festivals rainy days. Vorher hast Du in Deutschland, Frankreich und New York gearbeitet. Wie gefällt es Dir in Luxemburg und was macht die Stadt für das Festival aus?

**LYDIA RILLING:** Luxemburg zeichnet sich vor allem durch seine sehr internationale Bevölkerung aus, schließlich stammen 48 Prozent der Menschen nicht aus Luxemburg (in Luxemburg-Stadt sind es sogar 70 Prozent), sondern aus 170 anderen Ländern. Die Leute wechseln daher ständig mit einer großen Flexibilität und Toleranz zwischen mehreren Sprachen hin und her, was mir sehr sympathisch ist. Dieses spezielle Gefüge aus verschiedenen Ländern und Sprachen und demnach sehr diversen Publika macht den Ort besonders. Das Festival richtet sich nicht nur an ein reisendes Fachpublikum, sondern ist ganz stark auch ein Festival für die Stadt, für das Land und für die Großregion. Die meisten Besucher\*innen kommen aus dem Großraum Luxemburg und den angrenzenden Ländern Deutschland, Frankreich und Belgien. Das bedeutet, dass das Publikum ganz unterschiedliche Musiktraditionen und -kulturen mitbringt. Ich verstehe das als Einla-

dung, diese einzubeziehen und ihnen Rechnung zu tragen.

**KH:** Gibt es in Luxemburg eine Tradition von zeitgenössischer Musik?

**LR:** In Luxemburg selbst existiert nicht die gleiche Tradition von zeitgenössischer Musik wie etwa in Wien, München oder Berlin, was dazu führt, dass es auch weniger Vorstellungen oder Vorurteile darüber gibt, was neue Musik sein soll. Das stellt mich einerseits vor die Herausforderung, Zuhörer\*innen, die selten oder nie mit neuer Musik in Berührung gekommen sind, zu erreichen und eventuelle Hemmschwellen zu überwinden. Andererseits folgt daraus aber zugleich eine große Offenheit seitens des Publikums, die ich sehr schätze.

**KH:** Welche neuen Ideen und Ansätze konntest Du in deinen ersten beiden Ausgaben umsetzen?

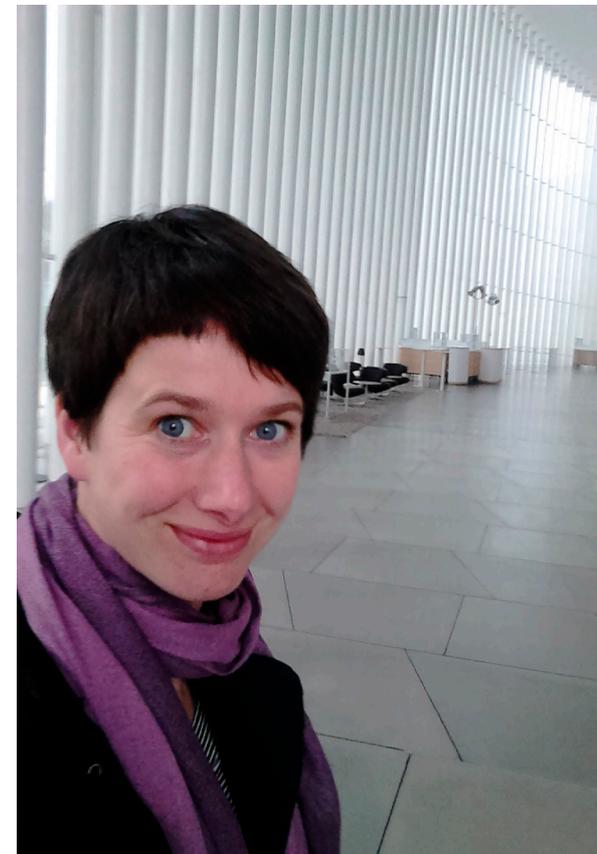
**LR:** Ich möchte mit rainy days ein Forum bieten, in dem man gemeinsam zeitgenössische Musik hören und erfahren, über sie nachdenken und sprechen kann. Das bedeutet konkret allerlei neue Aspekte bei rainy days. Ein neues Format ist die Wunderkammer am letzten Sonntag des Festivals. Bei freiem Eintritt finden fünf Stunden lang in der

ganzen Philharmonie verteilt eine Vielzahl kurzer Konzerte statt, die verschiedene Genres und Ästhetiken vorstellen. Jede Besucher\*innen kann sich nach ihrem Rhythmus ihr eigenes Programm zusammenstellen. Es ist auch eine Einladung an alle Neugierigen, die vielleicht noch keine neue Musik kennen. Dadurch, dass jede halbe Stunde ein neues Konzert in einem anderen Saal stattfindet, eignet sich das Format besonders zum Ausprobieren. Das Konzept funktioniert sehr gut, es kommen viele Zuhörer\*innen, die nicht zu unserem Stammpublikum gehören, vor allem zieht es Familien mit Kindern an.

Ein anderer neuer Aspekt des Festivals ist die Luxembourg Composition Academy in Kooperation mit dem Luxemburger Ensemble United Instruments of Lucilin und der Abtei Neumünster. Junge Komponist\*innen aus aller Welt können eine Woche lang mit zwei Kompositionsdozent\*innen und dem Ensemble zusammenarbeiten und ihre neuen Werke im Abschlusskonzert der Akademie als Teil des Festivals präsentieren.

Wichtig ist mir außerdem die Verzahnung von Wissenschaft und Festivalprogramm. Daher gehört zum Festival auch eine wissenschaftliche Konferenz, die sich dem jeweiligen Festivalthema widmet. Ich finde es reizvoll, nicht nur einen Raum des gemeinsamen Hörens zu bieten, sondern auch eine Dimension des gemeinsamen Nachdenkens. Mit den Konzerten, der Konferenz und dem Festivalkatalog kommen so ganz verschiedene Arten der Wahrnehmung und des Austauschs über Musik zusammen, die sich gegenseitig befruchten.

**KH:** Die Festivalsausgaben stehen stets unter einem Motto, im Jahr 2017 war es »how does it feel?« und letztes Jahr »get real«. Wie kamen diese Titel zustande und welche Wirkung sollen die Formulierungen als Frage oder Aufforderung erzielen?



Lydia Rilling. Foto: Selfie

**LR:** Dass rainy days jedes Jahr einem Thema folgt, hat verschiedene Gründe. Ich verstehe das Festival als eine fokussierte und zugleich facettenreiche Antwort auf aktuelle Fragen. Wie bei einem großen Mosaik hat jedes Stück und jedes Konzert eine eigene Funktion und Position innerhalb der Festivalthematik. Natürlich finden diese Bezüge auf verschiedenen Ebenen statt. Es gibt Konzerte, bei denen sofort klar ist, wie der Bezug zustande gekommen ist, bei anderen ist das Verhältnis ein wenig abstrakter. Das Motto soll das Thema

möglichst prägnant und gerne auch provokativ oder spielerisch auf den Punkt bringen. rainy days richtet sich, wie gesagt, nicht nur an ein Fachpublikum und soll daher nicht nur rein musikalische Fragen thematisieren, sondern auch einem breiteren Publikum Anknüpfungspunkte bieten. 2017 hat sich das Festival mit dem Verhältnis von

ber\*innen erlebt, die ganz andere Konzertsituationen und damit Beziehungen und Kommunikationen zwischen Musiker\*innen, Komponist\*innen, Organisator\*innen, Gastgeber\*innen und Zuhörer\*innen ermöglicht hat und zu der wir viele begeisterte Rückmeldungen bekommen haben.

## So wichtig Wissenschaft auch ist, erreicht sie doch nur einen kleinen Kreis von Rezipienten. Ein Festival bringt die Themen einem viel größeren Publikum näher.

zeitgenössischer Musik und Emotion beschäftigt und das Motto »how does it feel?« war tatsächlich intentional als Ansprache an das Publikum formuliert. Es war mir wichtig, gleich von Beginn an zu verdeutlichen, dass das, worum es mir ging, wirklich die ästhetisch-emotionale Erfahrung des Publikums ist. Oft höre ich, man müsse sich mit der zeitgenössischen Musik erst einmal auseinandersetzen, bevor man damit etwas anfangen könne. Das Motto sollte dazu ermutigen, einfach dem zu vertrauen, was man hört und fühlt. Bei dem letztjährigen Motto »get real« drehte sich das Festival um das Verhältnis zeitgenössischer Musik zu Realitäten, mit der Doppelbedeutung, die »get real« inhärent ist, nämlich sich auch den Realitäten zu stellen.

**KH: Da fallen mir die Hauskonzerte ein, die mit dem Nadar Ensemble bei Privatpersonen in Luxemburg zu Hause realisiert wurden. Wie hat das funktioniert?**

**LR:** Dieses Projekt war – und das darf nun auch so pathetisch klingen – beglückend, weil es allen daran Beteiligten eine besondere Erfahrung beschert hat. Wir haben eine überwältigende Gastfreundschaft und Großzügigkeit der Gastge-

**KH: rainy days ist an der Philharmonie angesiedelt und zudem in zahlreiche Kollaborationen und Kooperationen involviert. Inwiefern fühlst Du Dich von vorgegebenen Strukturen oder Verpflichtungen reglementiert? Wie schaffst Du es, dennoch eigene Ideen umzusetzen?**

**LR:** Ich habe das große Privileg, in Luxemburg keine Einschränkungen zu haben. Es gibt keinerlei künstlerische oder inhaltliche Vorgaben; ich habe die komplette Freiheit zu programmieren, was ich für sinnvoll halte. Einige Partnerschaften mit anderen Institutionen bestehen über Jahre hinweg und schaffen gute Möglichkeiten für das Festival, wie z.B. mit dem Grand Théâtre. Die Philharmonie selbst hat nicht die Möglichkeit, große Musiktheaterproduktionen auf die Bühne zu bringen wie z.B. in 2018 *Third Space* von Stefan Prins und Daniel Linehan. Es ist toll, dass das durch diese Kooperationen ermöglicht wird. Was mich aber natürlich zwangsläufig beschäftigt, ist die Frage, wie ich eine gute Balance schaffen kann zwischen einem gänzlich neu zusammengestellten Programm und Werken, die ich gerne zeigen möchte und die in Kooperation realisiert werden und daher auch im Programm von anderen großen Festivals laufen.

Was Luxemburg auch auszeichnet, ist die Offenheit und Kooperationsfreude anderer kultureller Institutionen. Wenn ich hier auf Institutionen zugehe und Zusammenarbeiten vorschlage, stoße ich bisher immer auf offene Türen. Aus anderen Städten kenne ich es auch, dass man sich voneinander abgrenzen will, um

## Mir ist es sehr wichtig, das Thema aus unterschiedlichen Perspektiven und in seiner Vielseitigkeit vorzustellen.

sein Profil zu schärfen. Das habe ich hier noch gar nicht erlebt. Stattdessen freuen sich die Kolleg\*innen, wenn man etwas gemeinsam auf die Beine stellen möchte.

**KH: Du bist Musikwissenschaftlerin, hast lange an der Universität Potsdam gearbeitet und warst zeitgleich als freiberufliche Musikjournalistin und Moderatorin u.a. für den SWR tätig. Was hat Dich dazu motiviert, den Job als Kuratorin bei einem Festival anzunehmen?**

**LR:** Der wesentliche Grund, diese Stelle anzunehmen, war, dass ich viele meiner unterschiedlichen Aktivitäten und Interessen miteinander verbinden und sozusagen unter ein Dach bringen konnte. Neben der Festivalleitung gehört zu meinen Aufgaben als Chefdramaturgin, dass ich gemeinsam mit dem Dramaturgierteam für die Publikationen des Hauses – pro Saison circa 200 – verantwortlich bin. An der Arbeit als Kuratorin reizt mich besonders, dass ich gestalterisch tätig sein, kreativ wirken und neue Kunstwerke, Zusammenarbeiten und Erfahrungen ermöglichen kann. Dabei liegt mir die Form des Festivals immer schon sehr nahe, weil sie eine Intensität hat, die eine Konzertreihe nicht erreichen kann, schließlich investiert man tagelang sehr viel Zeit,

gemeinsam mit anderen Menschen Musik zu hören. Schon als Wissenschaftlerin habe ich immer auch als Journalistin gearbeitet, und das hing auch damit zusammen, dass ich einen größeren Wirkungskreis gesucht habe. So wichtig Wissenschaft auch ist, erreicht sie doch nur einen kleinen Kreis von Rezipient\*innen. Ein Festival

**2019\_20 series INCLUDING** Erik Satie, Franz Schubert, James Tenney & Stan Brakhage | Chris Newman & Helmut Zerlett | Bill Dietz & Welimir Chlebnikow | Howard Skempton | Michael Parsons & Cornelius Cardew | Pia Maria Martin and

**RUSS MEYER FILM & MODEST MUSSORGSKY „Songs and Dances of Death“, „Sunless“:**

**Friday, April 5th 2019, 7.30 pm**

**Tobias Berndt, Baritone  
Mikhail Mordvinov, Piano**

**www.7hours.com  
7hours HAUS 19, Reinhardtstr. 18–20, 10117 Berlin**

bringt die Themen einem viel größeren Publikum näher. Formate wie die Hauskonzerte oder die Wunderkammer sind Arten und Weisen, über die bereits bestehende Zuhörerschaft von rainy days hinaus ein noch größeres Publikum zu generieren. Als Kuratorin ist für mich besonders interessant, diese zeitlich als auch durch die Intensität des Hörens verdichtete Erfahrung ins Zentrum zu stellen.

**KH: Gibt es besondere kuratorische Strategien, die Du anwendest?**

**LR:** Jedes Konzert im Programm von rainy days wird in Hinblick auf das Festivalthema entwickelt und nimmt, wie erwähnt, jeweils eine bestimmte Position ein. Mir ist es sehr wichtig, das Thema aus unterschiedlichen Perspektiven und in seiner Vielseitigkeit vorzustellen. So entfalten die einzelnen Veranstaltungen und Werke oder Performances die unterschiedlichen Facetten des Themas. Neue Werke, gerne auch von jüngeren Komponist\*innen, die noch nicht bei allen einschlägigen Festivals gespielt wurden, werden mit Werken des Repertoires konfrontiert. Das finde ich besonders sinnvoll, da wir inzwischen über ein viel größeres Repertoire verfügen als an Möglichkeiten, dieses tatsächlich im Konzert erklingen zu lassen. Wir haben so viele Uraufführungen, dass darüber zum Beispiel Werke der 70er oder 80er Jahre, die nicht zu den Klassikern zählen, leicht in Vergessenheit geraten. Gerade auch Werke von älteren Komponistinnen, die weniger bekannt sind oder noch wieder zu entdecken sind wie Micheline Coulombe Saint-Marcoux oder Ursula Mamlok, um nur zwei Beispiele zu nennen, halte ich für wichtig.

**KH: Generell steht der Begriff der Kuration gerade unter Beschuss, und es gibt eine Reihe**

**von Themen und Forderungen wie z.B. nach mehr Diversität und Genderparität, die in Bezug auf Kuration diskutiert werden und Kurator\*innen unter Druck setzen. Verspürst Du das auch und wenn ja, wie gehst Du damit um?**

**LR:** Ja, der Legitimationsdruck ist für alle sehr viel größer geworden. Ich gehe insofern damit um, als ich versuche, eine möglichst große Bandbreite und ästhetische Vielfalt vorzustellen. Es ist absolut unmöglich, alles zu kennen und allem gerecht zu werden, aber ich sehe das als Chance, da es mich dazu motiviert, mit möglichst vielen Szenen, mit denen ich mich nicht auskenne, in Kontakt zu kommen und mich so viel wie möglich mit anderen Leuten auszutauschen. Nicht betriebsblind zu werden, was leicht geschieht, ist tatsächlich extrem wichtig. Aber auch wenn eine Reihe von Faktoren mitbestimmt, wie das Programm eines Festivals schließlich aussieht, bleibt das Kuratieren immer subjektiv, auch weil das Entscheidende ist, der Musik zu vertrauen.

**Katja Heldt** lebt in Berlin, ist Musikwissenschaftlerin und betreut die Forschungsprojekte *Donaueschingen Global* sowie *DEFAGMENTATION – Curating Contemporary Music* und ist Teil unserer Creative Cloud.

# #self #loveyourself #mentalhealth #goals<sup>1</sup>

Self-Care als kompositorische Methode

Julian Kämper

*mood:* Philipp Krebs

Drei Stunden lang sitzt Philipp Krebs im Rahmen einer Stuttgarter Vernissage oberkörperfrei auf einem Stuhl. Kontinuierlich trägt er Peeling-Masken in sein Gesicht auf, deren gallertartige, durchsichtige Masse von seinem Kinn herab trieft, bis sie Schicht für Schicht aushärtet. Seine Mimik ist auf den ersten Blick neutral, keinesfalls aber ausdruckslos: konzentriert und fokussiert, angestrengt ob der physischen Herausforderung der Aktion wirkt er. So sitzt er da, stellt sich selbst aus. Für das Publikum nicht hörbar setzt er sich einer innerlichen Drucksituation aus: Über Kopfhörer wird er dauerhaft mit einer Playlist beschallt, die Philipp Krebs eigens dafür aus depressiven Songs zusammengestellt hat. Während die mehrschichtig aufgetragenen Masken eine immer dickere Schutzschicht bilden, soll die Musik bewusst emotionale Erregungen evozieren – bis das zunehmend überzogene und übermalte Gesicht irgendwann erstarrt und keine mimischen Gefühlsregungen mehr zulässt. Zur gleichen Zeit läuft im Hintergrund ein großformatiges Video ab, das ebendiesen Prozess rückwärts zeigt und dem Betrachter auf diese Weise stets einen Vorher-Nachher-Abgleich ermöglicht. *selbstportrait 4, mit C.I. [this boy is only gonna break your heart]* nennt der in Hamburg ansässige Komponist diese

im Dezember 2018 realisierte Durational Performance als Teil seiner Werkreihe, in deren Titeln der Begriff des »Selbstportraits« fester Bestandteil ist.

Selbstportrait ist hier nicht als spezifische Gattung zu verstehen, sondern als Verweis auf die Künstlerperson, die hinter dem Artefakt steht. Und in diesem Sinne ließen sich hierunter aktuelle Tendenzen gegenwärtigen Komponierens versammeln: In jüngster Zeit sind vermehrt musikalische Arbeiten zu beobachten, die Persönliches, Privates und Intimes auffällig offen und direkt zum künstlerischen Gegenstand machen. Und dieser Beobachtung folgt der Versuch, einen weiteren Begriff ins Feld zu führen, der wie das »Selbstportrait« keine musikgeschichtliche Prägung hat, aber vielleicht Ausdruck für jene kompositorischen Phänomene sein könnte: »Self-Care«.

Philipp Krebs, der seine Musik »im Hier und Jetzt verankert« sieht, hat in Stuttgart sein Masterstudium in Komposition abgeschlossen. »Im Kontext meiner Ausbildung waren dies primär Impulse von außen, was künstlerische Arbeiten zur Folge hatte, die oberflächlich gesehen für sich geschlossen standen, aber wenig mit mir selbst zu tun hatten. Dieses Dilemma bildete den Ausgangspunkt und den Auftakt der »Selbstportraits«, um diese zeitweise »Entfremdung« zwischen mir und meiner Arbeit zu negieren.« Der Komponist entscheidet sich bewusst dafür,



Philipp Krebs. Foto: Nikola Kaloyanov

den Begriff des »Selbstportraits« über die Reihe zu stellen, um unmittelbar auf eine Ich-Bezogenheit und starke Subjektivität im Kompositionsprozess hinzuweisen. Damit lotet er auch aus, wie dieser Terminus in Anlehnung oder Abgrenzung zur bildenden Kunst in der Gegenwartsmusik ästhetisch (neu) zu besetzen sein könnte. Die Stücke dieser Reihe sind, wie der Komponist selbst formuliert, eine »Auseinandersetzung mit der eigenen Befindlichkeit oder den persönlichen status quo«. Für ihn ist es unmöglich, die eigene Person und die eigene Rolle als Komponist im künstlerischen Schaffen auszublenden. Angeregt werden Philipp Krebs Kompositionen von persönlichen Themen, Krisen, Reflexionen, Emotionen, die im Zuge der Artifizierung und kompositorischen Abstraktion später nicht mehr zwingend offensichtlich sein müssen. Die autobiografischen und mitunter nahezu »autotherapeutischen« Züge müssen dem Publikum also nicht bekannt sein. So verzichtet er darauf, durch gefühlige Werkkommentare das Persönliche und Intime zu überbetonen, schildert die Hintergründe auf persönliche Nachfrage aber gerne.

In *transient, selbstportrait* für drei Performer, Elektronik und Videointervention, das als Auftakt seiner Reihe 2017 entstanden ist, arbeitet Philipp Krebs mit dem akustisch-charakteristischen Merkmal, das ihn ausmacht: seiner Stimme. Das kompositorische Material basiert auf Aufnahmen, die der Komponist von seiner eigenen Singstimme angefertigt hat, wobei er die extremen Randbereiche seines Stimmumfangs ausreizte, was zu klanglicher Fragilität und bisweilen Schmerz führte. Dieses Material unterliegt einem Transformationsprozess: die Stimm-Samples werden gefiltert und beschnitten und als dekonstruiertes Material auf die drei Performer\*innen ausgebreitet. Das Klangmaterial verliert für den Hörer auf diese Weise die Referenz zu seiner ursprünglichen Quelle. Gegen Ende des Stückes werden die Kernfrequenzen der Stimm-Samples in synthetisierter Form mittels einer Talkbox in den Mundraum des Komponisten, der bei der Erstaufführung selbst performte, zurückübertragen. Diejenigen Frequenzen hingegen, die für die unverwechselbare und charakteristische Stimmfarbe sorgen, werden zunächst herausgefiltert und als Ausgangsmaterial für die geräuschhaften Klangaktionen der beiden weiteren Performer benutzt. »Das Konzept des Rückspielens der eigenen dekonstruierten Stimmaufnahme bildet in diesem Fall unmittelbar den Zustand der Herleitung ab: zum Zeitpunkt der Entstehung des Stückes befand ich mich in einem persönlichen Übergangsstadium; entwurzelt«. Damit spielt der 24-Jährige auf eine Phase der Orientierungssuche nach Studienabschluss an. Dass er selbst das Stück aufführen müsse, macht Philipp Krebs nicht zur Bedingung und stellt weitere Aufführungen ohne seine Beteiligung in Aussicht. Die Lesart würde sich ändern, das Stück für den Außenstehenden etwas weiter abrücken von der Person Philipp Krebs: »Performe ich diesen Part selbst, ist der

Rückschluss auf die eigene Identität evident – die eigene Stimme als identitätsbildendes Merkmal ist mir selbst buchstäblich fremd geworden und benutzt meinen Körper nur noch als Resonanzgefäß. Die gleiche Situation entsteht zunächst, wenn eine andere Person diesen Part performt; dabei ist die Verbindung mit meinem physischen Körper allerdings nicht länger gegeben; meine eigene Stimme nistet sich somit als »parasitärer Fremdkörper« in einen fremden Wirt ein – somit schließt sich auch in dieser Variante der Kreis der Entwurzelung.«

Wenn Philipp Krebs seinen Arbeiten »autotherapeutische« Züge zuspricht, ist anzunehmen, dass er persönliche Probleme, die oftmals mit Selbstbefragungen über sein Dasein als Komponist verknüpft sind, in seiner künstlerischen Praxis zur Verbesserung des eigenen Wohlbefindens bearbeitet. Aufs Auge drückt der Komponist dem Publikum seine Befindlichkeiten aber nicht ungefiltert.

#### *self-identity: Neo Hülcker*

Die Stimme als charakteristisches äußeres Organ und als – im physischen wie metaphorischen Sinn – Träger von Identität bzw. Individualität spielt auch bei einem Projekt von Neo Hülcker eine zentrale Rolle. Der Composer-Performer befindet sich im Prozess einer Transition, mit der auch der durch die Einnahme von Testosteron bedingte Stimmwechsel einhergeht. Die tiefer werdende Stimme, der Stimmbruch, wird zu einem akustischen Indikator für den körperlichen Veränderungsprozess. Und Neo Hülcker veranlasste dies zu einem zweiteiligen solistischen »Konzert für Stimme im Stimmbruch«. Die Projektbeschreibung lautet so:

*The story of this concert is the following: I'm transitioning and I'm on testosterone, that's why I'm in puberty and that's why my voice is breaking. Because this is a special time that only happens once in my life I thought I could celebrate it in an artistic way.*

So hat er befreundete Komponist\*innen gebeten, Stücke für diesen Anlass zu schreiben. Die 17 unterschiedlichen Stücke – um sie auf ein paar wenige gemeinsame Nenner zu bringen – arbeiten inhaltlich mit brüchigen Übergängen zwischen Kopf- und Bruststimme, mangelnder Stimmbherrschaft, Stimmlosigkeit, mit dem Ausreizen der höchsten und tiefsten Stimmregister sowie mit Verwandlungsprozessen und arbeiten medial mit Projektionen und Zuspielen, Dopplungen, Klangübersteuerung, synthetischen Klangmodulationen und Requisiten. Entstanden ist ein Konzertprogramm für eine Stimme, die sich nach gesangstechnischen Maßgaben und herkömmlichen ästhetischen Klangidealen im imperfekten Zustand, in einer Phase des Übergangs befindet und klanglich eigentlich nicht trägt. Doch genau darin liegt das ästhetische Interesse – während sich übrigens seit 250 Jahren der Verdacht (irgendwo zwischen Binsenweisheit und Forschung) hält, dass Singen während des Stimmwechsels zu bleibenden Schäden führen könne. Neo Hülcker jedenfalls stellt bei seinem Soloprojekt die eigene Stimme gerne unverstärkt, nackt, ohne Begleitung aus: »Zum einen interessiert mich der klangliche Aspekt: das Brüchige der Stimme, das Scheitern, das sich über einen recht kurzen Zeitraum Verändernde, das Fragile, die stimmbrüchlichen Möglichkeiten sich verdickender Stimmbänder.« So ist die Spannbreite groß zwischen Stücken, die aus einem rein musikalisch-akustischen Interesse am Phänomen des Stimmbruchs motiviert sind, und solchen, die sich implizit oder explizit mit



Neo Hülcker. Foto: Dennis Bormann

Transition auseinandersetzen. »Dann ging es mir auch um eine Feier von Pubertät, einer Zeit, die normalerweise mit Peinlichkeit behaftet ist, eine Feier des Umstandes, dass sich etwas unwiederbringlich und fundamental verändert, und letztlich auch um eine Feier von Freiheit, also z.B. der Möglichkeit, dass Transitionen überhaupt möglich sind. Ich glaube auch, dass die Sichtbarmachung von queeren Menschen in einer vorwiegend nicht queeren Neue-Musik-Welt helfen kann, diese offener und sensibler zu machen, und es vielleicht sogar ermutigen kann, eigene queere Anteile auszuleben«, beschreibt Neo Hülcker sein Anliegen.

Henry Wilde aka Antonia Baehr, der mit einem ähnlichen Projekt Impulsgeber für Neo Hülckers Stimmbruch-Programm war, entwirft in *Solo für Stimmbruchvirtuose Opus #1* einen pseudo-wissenschaftlichen Vortrag über die physischen Verände-

rungen beim Stimmwechsel, den Neo Hülcker in professoraler Manier und mit angeklebtem Schnauzbart präsentiert, indem er die projizierten schematischen Darstellungen des menschlichen Sprachapparats allerdings mit sinnleeren Lauten umhüllt. Das zweite Stück von Henry Wilde aka Antonia Baehr ist eine Lach-Performance, die sich von rhythmisch organisierten kurzen »Ha«-Lauten zu einem tosenden Gelächter entwickelt. Das Konzertprogramm ist zu jeder Zeit dominiert von gutem Humor, wenig Sentimentalität, Mut zur Peinlichkeit: »Besonders in dem Projekt ist, dass ich mir von anderen Komponist\*innen Stücke komponieren lasse und somit meine Stimme und vielleicht auch meine Performer-Identität in verschiedenster Weise porträtiert wird. Hierbei sind einige sehr humorvolle Stücke entstanden, was ich für das Projekt besonders wichtig finde. Mir lag es fern, etwas Sentimentales, sehr Ernstes

aufzuführen. Ich wollte, dass die beiden Abende eine Leichtigkeit bekommen und all die grotesk-komischen Seiten eines Stimmbruchs ebenso gefeiert werden. Außerdem ist das Humorvolle

### #self-care in der Theorie

Trennscharf sind die Grenzen zwischen privatem und öffentlichem Raum in der Musik schon länger

## hierin liegt möglicherweise eine neue ästhetische Qualität, wie Privatheit nicht mehr nur als Motiv, sondern als künstlerische Methode in die zeitgenössische Musik einfließen kann.

auch großer Teil meiner künstlerischen Arbeit und Persönlichkeit.« Neo Hülcker integriert in dieses Programm eigene ältere Stücke, die sich mit Peinlichkeit und der eigenen Stimme befassen: zum einen *copy myself*, bei dem er alte Aufnahmen seiner Kleinkinderstimme in kurzen Abschnitten über Kopfhörer anhört, laut imitiert und das Original schließlich für das Publikum hörbar abspielt. Zudem verpflichteten sich Neo Hülcker und Elisabeth Hager im seit 2011 fortlaufenden Gemeinschaftsprojekt *Tage* vertraglich, lebenslang jeden Tag das aktuelle Datum auszusprechen und medial festzuhalten. Wenn diese beiden Stücke fragmentarisch ins Stimmbruch-Konzert integriert werden, wirkt das wie eine Reminiszenz an Neo Hülckers alte Stimme und irgendwie auch wie ein Abschied. Neo Hülckers Projekt ist eine offenkundige Beschäftigung mit sich selbst im Prozess der Transition, an dem er die beauftragten Komponist\*innen und das Publikum gleichermaßen teilhaben lässt: »Ein wichtiger Self-Care-Aspekt im Zusammenhang mit meinen Stimmbruchkonzerten war die Möglichkeit, das (nach außen möglicherweise mit Scham und Unsicherheiten besetzte) Thema von Trans\*identität und Transition selbstbewusst und offen anzugehen und ihm die Schwere zu nehmen.«

nicht mehr. Künstlerische Zugriffe auf das Gegensatzpaar »privat« und »öffentlich« hat es vermehrt gegeben, spätestens seitdem eindringlich von gläsernen Menschen oder den Selbstdarstellungsbedürfnissen in den bildstarken sozialen Medien die Rede ist. Um nur ein paar Beispiele zu nennen:

Die Komponistin Brigitta Muntendorf benutzt in ihrer Werkreihe *Public Privacy* Phänomene der Onlinekommunikation, wo der eigene Privatraum gerne inszeniert wird, und verwendet Tools wie Skype oder Youtube für eigene Kompositionsprozesse – nicht nur als Oberflächenmaterial, sondern als Methode. Dass das unmittelbare private Umfeld zum musikalischen Material werden kann, zeigen auch Arbeiten von Maximilian Marcoll, etwa *Samstag Morgen – Berlin Neukölln. Studie. Und Selbstportrait. Mit Hirsch* für Klavier und Elektronik von 2007. Hierin überführt er in mehreren Schichten die Klanggrundierung, die er täglich durch das Küchenfenster seiner Berliner Wohnung erfährt, in Instrumentalklänge und Zuspelung. Auch Audioaufzeichnungen des Kompositionsvorganges selbst fließen in die Musik ein, um die Quelle und den Entstehungsprozess des musikalischen Resultats zu thematisieren. Samples seiner unmittelbaren akustischen Umgebung, darunter Samples vom (wahrscheinlich eigenen) Geschlechtsverkehr, sind auch Grundlage für seine mehrteilige *Compound*-Reihe.

Über *privates, intimes, und nicht öffentliches in der Neuen Musik* lautet der Titel eines 2014 produzierten Radiofeatures von Maximilian Marcoll, in dem er mitunter der Verborgenheit oder Unscheinbarkeit des Privaten in musikalischen Äußerungen auf der Spur ist. In vielen der dort genannten Beispiele geht es um ein Offenlegen von Produktionsprozessen, wobei die Entstehungsbedingungen des Komponierens und damit die Rolle der Komponierenden zum eigentlichen Material werden. Die Komponistin Annesley Black gewährt beispielsweise in ihrem Klavierstück *a piece that is a size that is recognised as not a size but a piece*, 2013 uraufgeführt, per Projektion unzensurierte Einblicke in den privaten Familienterminkalender und dokumentiert dadurch den zeitlichen Kompositionsprozess ihres Werkes. Und schließlich leitet sich aus dieser Dokumentation die finale zeitliche Struktur und Dichte des Klavierstücks ab. *ALLES MUSS RAUS* ist das titelgebende Credo für Hannes Seidls Werkreihe, in der er Interpret\*innen aufzeichnet, die schimpfen und sich echauffieren über Menschen in ihrem sozialen oder künstlerischen Umfeld. Diese Aufnahmen werden später anonymisiert und mit musikalischen Schichten überlagert, sodass der Duktus des innerlich erregten Schimpfens noch als solcher zu erkennen ist, die Aufmerksamkeit aber nicht auf die Textinhalte gerichtet werden kann. Das Paradoxon von der Ausstellung des Privaten im öffentlichen Raum wurde als Themenfeld auch für Veranstalter reizvoll. Die Münchner Biennale etwa thematisierte in ihrer Festivalausgabe 2018 die »Privatsache« eher in Bezug auf das Rezeptionsverhalten: Zuschauer bekamen in Kleingruppen Konzertinterventionen in Münchner Privatwohnungen oder wurden zu Eins-zu-Eins-Performances mit Künstler\*innen eingeladen – in einem Fall in der Badewanne liegend, quasi die Privat-

sphäre von Künstler\*innen wie Besucher\*innen vehement ankratzend.

Worin unterscheiden sich diese hier kurz gelisteten Formen von Privatheit im musikalischen Kontext von denjenigen Arbeiten, die mit dem eingangs eingeworfenen Begriff »Self-Care« in Verbindung gebracht werden können? Bei Letzteren ist die Fokussierung des Individuums weniger als Exempel für gesamtgesellschaftliche oder speziell kulturbetriebliche Phänomene gedacht, sondern diese Stücke lassen Initiative und Wunsch erkennen, die persönliche Situation aufzuarbeiten oder gar zu verbessern – ohne dass ein kitschiges Pathos von der Heilsamkeit der Kunst mitschwingen soll. In erster Instanz für das eigene Befinden, in zweiter Instanz als Botschaft und Angebot an den Rezipienten. Und hierin liegt möglicherweise eine neue ästhetische Qualität, wie Privatheit nicht mehr nur als Motiv, sondern als künstlerische Methode in die zeitgenössische Musik einfließen kann. Zu beobachten ist dies verstärkt im Bereich der Composer-Performer-Praxis, bei der die Arbeitsteilung von Komponieren und Aufführen tendenziell oder ultimativ aufgelöst wird.

Soziologe Christopher Ziguras definiert »Self-Care« folgendermaßen: »Self-care refers to the active process of recovering, maintaining and improving one's health. Some self-care practices concern physical techniques of the body such as keeping one's teeth clean, eating well and avoiding physical injury. Others are not so much techniques of the body as ›techniques of the self‹ aimed at sustaining mental health by managing one's self-identity, self-perceptions, feelings and relationships.« Dahinter verbirgt sich also das Streben nach einem Wohlseinszustand (im Englischen *well-being*), der sich nicht nur durch die bloße Abwesenheit von Krankheiten einstellt, sondern der durch proaktive Optimierung der

Lebensqualität in allen Belangen vom Einzelnen forciert wird. »Self-care, then, is any behaviour by which the person seeks to improve their quality of life. Because health is such an all-inclusive concept, the range of practices which are considered to be health-related in our society is huge, and still growing«. Die von Ziguras 2004 prophezeihte Zunahme an Self-Care-Praktiken ist heute eingetreten und dies wahrscheinlich mit einem gesteigerten Ausmaß an Öffentlichkeit. Wer sich heute für bewusstes Leben nach den Prämissen des Self-Care-Konzepts entscheidet, muss sich dafür kaum mehr rechtfertigen – im Gegenteil: er/sie wird es medial und öffentlich zelebrieren. Und so ist es naheliegend, dass Self-Care auch zum Impuls für künstlerisches Experimentieren, zur kompositorischen Methode wird.

### therapy: Alexander Schubert

In Alexander Schuberts Performancestück *Acceptance* stehen der Komponist selbst und die Performerin Carola Schaal gleichermaßen mit privaten Motiven im Mittelpunkt. Aufhänger dieser Arbeit ist eine nicht per se musikalische Challenge: Im Juni 2018 verbrachte die Klarinetistin und Performerin Carola Schaal fünf Tage in den österreichischen Alpen, um dort große, schwere Holzkreuze zu bauen und in der Natur zu platzieren. Begleitet wurde sie von einem Kameramann. Konversationen mussten, so die Spielregel, beide meiden. Dass diese Extremsituation, in die sich Carola Schaal hineinbegeben hat, physisch wie mental belasten würde, war abzusehen und kalkuliert. Nicht alle Performer\*innen hätten den Mut, die Willenskraft und die Offenheit gehabt,



Foto: Screenshot Adriana Schmidt

sich auf dieses weitestgehend ungeschützte und unchoreographierte Setting einzulassen – und schließlich auch Intimes preiszugeben. Zu Beginn der rund 25-minütigen Videoarbeit, die als mediale Erstfassung dieses Projekts in einem Konzert präsentiert wurde, informiert Carola Schaals Stimme aus dem Off den Zuschauer, dass ihr im Vorjahr eine Krankheit diagnostiziert wurde (die zum Zeitpunkt der Dreharbeiten bereits vollständig geheilt war) – eine Info, die tendenziell betroffen macht und dem Film aus Sicht des Rezipienten fortan Schwere und Intensität verleiht. Faszinierende dokumentarische Bilder von Kameramann Adrian Schmidt folgen, die die menschenleere Berglandschaft einfangen und gleichsam die Protagonistin durch ambivalente Seelenzustände hindurch begleiten: Euphorie, Traurigkeit, Einsamkeit, Kraftlosigkeit, Zweifel, Hoffnung, Glück. Doch bevor sich eine mit großen und bewegenden Bildern erzählte Geschichte über das Privatleben der Protagonistin überhaupt fortsetzen könnte, bricht der Komponist den Verlauf strukturell wie inhaltlich. Der cineastische und dokumentarfilmische Duktus wird aufgelöst und in eine Desktop-Ansicht eines Videoeditierungs-Programms überführt, als sei man Zeuge, wie in Echtzeit die einzelnen Videosequenzen montiert werden. Via Webcam-Zuspieler meldet sich Alexander Schubert zu Wort und berichtet vom Tod eines guten Freundes und vom Scheitern seiner Liebesbeziehung. Weiter legt er den Entstehungsprozess von *Acceptance* offen, von der ursprünglichen Idee, über die fast gescheiterte Realisierung bis hin zur im Arbeitsprozess einsetzenden Erkenntnis, wie viel dieses Projekt doch persönlich mit Komponist und Performerin zu tun habe. Dies ist kein seltener Prozess, den Alexander Schubert in seiner künstlerischen Arbeit erlebt: »Schlussendlich haben Arbeiten dann viel mehr mit mir zu tun, als ich ursprüng-

lich denke, auch wenn manche Sachen eher abstrakt sind oder auf einer medialen Ebene passieren.« So auch bei *Acceptance*: »Das ist halb unterbewusst passiert und ab einem bestimmten Punkt wurde mir dann klar, dass ich das Stück auch als eine Ausdrucksform für das benutzte, was in meinem Privatleben zu der Zeit los war.«

Obwohl diese Strategie, eine Person in einer spielerisch angelegten, kräfte- und nervenzehrenden Extremsituation zu filmen, eine Nähe zu Reality-TV-Formaten aufweist, die die emotionalen Ausbrüche der Protagonisten für den voyeuristischen Fernsehzuschauer ausstellen, geht Alexander Schubert mit Konzept und Präsentationsform sensibel und vor allem diskursiv um. So soll es auch nicht bei dieser ersten uraufgeführten Videofassung bleiben, stattdessen kann das bildgewaltige und textlastige Material immer neu montiert werden, um die Fragestellungen, die dieses Performancestück von Künstler- wie von Rezipientenseite umgeben, im Stück selbst zu diskutieren. So zieht Alexander Schubert eine Präsentationsform in Erwägung, bei der die persönlichen Befindlichkeiten beider Protagonist\*innen zurückgenommen sind, um nicht allein auf eine »Betroffenheitsästhetik« abzuzielen: »Nicht so sehr, um das Persönliche rauszunehmen, sondern um Raum zu lassen für Projektionen vom Publikum, dass man diese Aufgabe oder dieses Setting als solches erstmal in einer abstrakten Form annehmen und unter Umständen ein bisschen stärker mit eigenen Inhalten befüllen kann. Da bin ich noch nicht zu einem finalen Ergebnis gekommen.«

Die gerechtfertigte Frage »Was hat das mit mir zu tun?« lässt Alexander Schubert aber auch dann zu, wenn sie aus der Sicht des Publikums gestellt wird: »Wieso belästige ich eigentlich das Publikum mit meinen Problemen? Das fragt man sich schon. Jeder Mensch hat Probleme, jeder ist mit



Jagoda Szmytka. Foto: Andoz Krishnadas (Arkandoz Photography)

Tod im Umfeld konfrontiert, jeder Mensch hat Liebeskummer und es gibt tausendmal schlimmere Probleme auf der Welt. Es ist schon die Frage: Wieso nimmt man sich das eigentlich heraus? Hat das etwas damit zu tun, dass man sich zu wichtig nimmt? Die Antwort darauf wäre, dass es nur in diesem Kontext mit den damit zusammenhängenden Fragen für mich funktioniert, da eine potenzielle Rechtfertigung abzuleiten.« Die Aktion hat durchaus etwas von Ritual, wonach sich viele Menschen heute sehnen, um dem leistungsorientierten und nicht still stehenden Alltag zu entweichen. Das asketische Kurzzeitexperiment kann als eine Form von körperlicher wie mentaler Reinigung gelesen werden. Bei *Acceptance* ist offengelegt, welche persönlichen Aspekte hinter dem Performancestück stecken; Alexander Schubert gebraucht an einer Stelle selbst den Begriff »therapy«. Die Fragen nach Präsentation und Narration mittels medialer und künstlerischer Fokussierung und Abstraktion verhandeln Komponist und Performerin in nächster Zeit als Work in progress im Stück selbst. Krankheit, Verlust oder Traurigkeit sollen, obwohl sie in der Erstfassung sehr markant preisgegeben worden sind, Inhalt und Wirkung dieses Performancestückes nicht mehr so sehr dominieren, damit der Blick auch auf andere künstlerisch interessante Diskurse innerhalb dieses Experiments frei werden kann.

#### **A good life: Jagoda Szmytka**

Im Dezember 2017 postete Komponistin, Konzeptkünstlerin und Performerin Jagoda Szmytka ein Foto auf ihrem Facebook-Account, mit dem sie eine Privatangelegenheit öffentlich teilte: das Foto zeigt sie im weißen Karate-Anzug in einer Pose, die Konzentration, Selbstbewusstsein, Stärke und

Kampfbereitschaft signalisiert. Diesem Bild fügt sie einen ausführlichen Kommentar hinzu, der folgendermaßen beginnt:

*Some of you perhaps mentioned that past months I have been silent and quit social media and projects. The reason for that is that few months ago I was attacked by a thug. Even though I fought back and for several days felt like »nothing happened« this experience has left a strong mark on me and in fact has been life-changing. Now I feel fine again and ready to share with you my story.*

Sie führt weiter aus, wie sie nach diesem gewalttätigen Überfall mit der Hilfe eines Freundes, der ihr Karate-Trainingsstunden erteilte, das Ereignis und damit verknüpfte Ängste überwinden konnte. Was diese Erfahrung und dessen öffentliche Mitteilung an dieser Stelle erwähnenswert macht, ist die Tatsache, dass Jagoda Szmytka diese persönliche Geschichte wie selbstverständlich in ihr künstlerisches Schaffen einfließen lässt. Gehören der stete Versuch der Durchkreuzung von Leben und Kunst und damit auch die artifizierende Reflexion der eigenen Rolle im Kunstbetrieb ohnehin zum Wesensmerkmal der Künstlerin, wird dies besonders deutlich in der von ihr initiierten PLAY Plattform in Frankfurt. Diese versteht sich nicht als Konzertreihe im herkömmlichen Sinne, sondern als Netzwerk und Begegnungsort für Künstler\*innen und Nicht-Künstler\*innen, die in immer anderen Settings gemeinsam »Spiele mit Kultur« – so der Slogan – austragen. In der jüngsten Ausgabe im Januar 2019 stand unter anderem die Frage im Raum, was ein gutes Leben ausmache. Dieses Projekt mit dem Titel *PLAY Discipline* fand in einem Frankfurter Dōjō, einem typischen Trainingsraum für japanische Kampfkunst statt. Hier präsentierten – neben Musikeinlagen – professionelle Kampfsportler

ihre Kampftechniken, auch Jagoda Szmytka selbst war sportlich in Aktion und erzählte den Anwesenden ihre persönliche Geschichte, die zum Auslöser für die Ausübung des Kampfsports wurde und damit auch, wie die Komponistin selbst sagt, eine »Neuordnung« aller Lebensbereiche anstieß. Diese Neuordnung wirkt sich unter anderem auf ihre Ernährung, Fitness und Lifebalance aus – ganz im Sinne des Self-Care-Gedankens. Den Kampfsport versteht die Künstlerin als Sinnbild für Disziplin und ohnehin lautet einer seiner Leitsätze: Oberstes Ziel in der Kunst des Karate ist weder Sieg noch Niederlage, sondern liegt in der Vervollkommnung des Charakters des Ausübenden. Wenn Jagoda Szmytka ihre Privatangelegenheiten in einen Kunstkontext verschiebt, ist das weder Narzissmus, noch eine selbsttherapeutische Maßnahme, die in Anwesenheit eines Publikums ausgetragen wird. Wenn sie Intimes preisgibt, dann zugunsten einer Kunstform, die nicht mehr an innermusikalischen Fragestellungen interessiert ist, sondern in Kommunikation mit Menschen tritt. Weil sie die oftmals bunten und überzeichneten Maskeraden ihrer Kunstfiguren gelegentlich ablegt und sich den Besuchern ihrer Performances persönlich öffnet, erzeugt sie Bezug und Austausch zum und mit dem Publikum und schafft dadurch, wie sie selbst sagt, einen Ort für Live-Storytelling.

Die privaten Umstände der Komponierenden fließen seit jeher in die Musik ein. Die Musikgeschichte schreibt gern nach diesen Parallelen zwischen musikalischem Ausdruck und Künstlerpersönlichkeit. Und mit dem Postulat, dass Kunst gleich Leben sei, ist Privates und Persönliches in der Musik nicht mehr nur Gegenstand der Hermeneutik, sondern zunehmend auch kompositorischer Gegenstand. Die hier versammelten vier Fallbeispiele können als Zeichen gelesen werden für eine Entwicklung, bei

der sich der Self-Care-Gedanke, der sich gesellschaftlich immer hartnäckiger verbreitet, nun auch in der experimentellen Gegenwartsmusik ausdrückt. Letztlich wird Persönliches in einen Kunst-Kontext überführt und erfährt dadurch etwas Künstliches. Wirklichkeit und Fiktion sind dann nicht immer zu unterscheiden – man denke beispielsweise an Jennifer Walshes Praxis, ihre Arbeiten nicht nur unter dem eigenen Namen, sondern auch unter diversen Alter Egos mit fiktiven Biografien zu publizieren.

In den hier besprochenen Beispielen sollen die persönlichen Motive nicht verborgen bleiben, worauf Philipp Krebs unter Verwendung des Titels *Selbstportrait* explizit hinweisen möchte. Gleichzeitig ist der Kunst-Kontext ein Schutzraum für ihn: »In gewisser Art und Weise können wir hier durchaus von einem Schutzraum sprechen: Ich verstehe diese Arbeiten weniger als ein ungefiltertes »nach Außen kehren des Innersten«, sondern primär als eine persönliche »Katharsis« durch die Mittel der Kunst. Dabei ist für mich der Umstand, wann und wie man den Anspruch von Authentizität erheben kann, von Bedeutung: Die abstrahierten, durch künstlerische Mittel ins Abstrakte überführten Selbstportraitierungen können in ihrer Form niemals vollständig das wahrhaftige Private und Intime abbilden; sie selbst sind stets die Kanalisierung dessen, was ich als Künstler aus diesem Schutzraum nach außen hin durchscheinen lasse.«

Bestimmt macht die explizite Selbstbezüglichkeit die eigene künstlerische Position individueller, in den genannten Beispielen ist das aber kein Kalkül für Selbstvermarktung. Privatangelegenheiten künstlerisch zu verhandeln, benötigt auch Überwindung, denn diese Präsentationen passieren oftmals nicht auf der großen, anonymen Weltbühne, sondern innerhalb einer in sich geschlossenen Kultur- bzw. Musikszene, bei der

die Bekanntschaften zwischen den Akteuren vom rein Beruflichen ins Private hineinreichen können.

1. Diese hashtags werden bei twitter und instagram am häufigsten in Verbindung mit #selfcare veröffentlicht.
2. Dieses und weitere Zitate stammen aus einem Interview des Autors mit Philipp Krebs am 20.12.2018.
3. Das Programm wurde in zwei Teilen am 30.04.201 und am 30.10.2018 im Ausland Berlin aufgeführt.
4. Auszug aus der Projektankündigung von Neo Hülcker.
5. Vgl. Ann-Christine Mecke: *Mutantenstadt. Der Stimmwechsel und die deutsche Chorpraxis im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin 2007; so hat es, wie Ann-Christine Mecke schreibt, in zurückliegender Zeit Kompositionen für Stimmen im Stimmbruch gegeben, die allerdings vorwiegend pädagogischer Art und für diejenigen Heranwachsenden gedacht waren, die bei Eintreten des Stimmwechsels aus den Knabenchören ausgeschlossen worden sind.
6. Dieses und weitere Zitate stammen aus einem Interview des Autors mit Neo Hülcker am 08.01.2019.
7. So lautet beispielsweise das Thema der diesjährigen Darmstädter Frühjahrstagung »ÖFFENTLICHprivat«.
8. Christopher Ziguas: *Self-Care. Embodiment, personal autonomy and the shaping of health consciousness*, in: *Routledge Advances in Sociology*, Bd. 10, London 2004.
9. Dieses und weitere Zitate stammen aus einem Interview des Autors mit Alexander Schubert am 22.12.2018.

**Julian Kämper** lebt in München und ist Kurator und Dramaturg im Bereich neuer Musik u.a. mit dem Kollektiv *trugschluss*. Er promoviert in Frankfurt zum Thema *Sportkonzepte in der Musik* und betrachtet Self-Care als einen Begriff, der im Musikdiskurs mal verhandelt werden sollte.

## (Selbst-)Reflexion in der Gegenwartsmusik – mit einigen Notizen zum Thema »Gender«

Nina Noeske

Thema dieses Beitrags<sup>1</sup> sind unterschiedliche Formen der Reflexion und Selbstreflexion in der Musik der Gegenwart, wobei ein besonderer Fokus auf die Reflexion von »Gender« (im weitesten Sinne) gelegt wird. Ausgangspunkt hierfür sind die Diskussionen der letzten etwa zweieinhalb Jahre: 2016 legte die 1982 geborene Komponistin Ashley Fure auf den Darmstädter Ferienkursen eine Statistik vor, aus der hervorgeht, wie marginal der Anteil der Frauen in der Darmstädter Neuen-Musik-Szene von Beginn an war (und teilweise immer noch ist). So liegt der Anteil der in Darmstadt aufgeführten Kompositionen von Frauen zwischen 1946 und 2014 bei insgesamt knapp sieben Prozent: 4416 Werken von Männern stehen 334 Kompositionen von Frauen gegenüber.<sup>2</sup> Erst seit den 1970er, insbesondere aber seit den frühen 1980er-Jahren wurden Komponistinnen vermehrt berücksichtigt. Die am häufigsten aufgeführte Komponistin, Younghee Pagh-Paan, ist im Programm des Festivals mit insgesamt 18 Stücken immer noch mit drei Stücken weniger als Ligeti, dem am zehnthäufigsten aufgeführten (männlichen) Komponisten, vertreten.

2016 wurde außerdem während der Ferienkurse die Gruppe »Gender Research in Darmstadt« (GRID) gegründet, die 2017 in GRINM (»Gender Relations in New Music«) umbenannt wurde. Diese setzt sich, wie in der Online-Ankündigung eines im März 2018 veranstalteten Workshops im

Haus der Berliner Festspiele zu lesen ist, dafür ein, »die Ungleichheiten von Chancen und Repräsentation zu hinterfragen und zu beseitigen, die auf Geschlecht, Sexualität, ethnischer Zugehörigkeit und sozialer Klasse beruhen, und von denen die Institutionen und Szenen der neuen Musik weltweit betroffen sind.«<sup>3</sup> Ganz konkret wurde die Frage gestellt, auf welche Weise musikalisches Handeln hier aktiv werden kann: »Wie kann Musik zum Ort entsprechender Realisierungen und Inkraftsetzungen werden? Bieten unterschiedliche Genres [...] charakteristische Potenziale zur aktiven Transformation von Ungleichheiten, und wenn ja, wie könnten diese Potenziale umgesetzt werden?«<sup>4</sup>

Ebenfalls Zahlen, Daten und Fakten sind in einer Publikation des Deutschen Kulturrats, *Frauen in Kultur und Medien* (2016), zu finden.<sup>5</sup> Unter anderem geht es hier um die Entwicklung von Studierendenzahlen zwischen 1994 und 2014, insbesondere um den Frauenanteil in einzelnen Studienfächern: Bemerkenswert ist beispielsweise, dass der mittlerweile recht hohe Anteil weiblicher Studierender im Fach Komposition – 2014 waren es knapp ein Drittel aller Kompositionsstudierenden<sup>6</sup> – sich keineswegs in der Berufswelt widerspiegelt, wo Komponistinnen mit einem prozentual viel geringeren Anteil vertreten sind. Auch auf die nach wie vor eklatante Einkommensdifferenz zwischen männlichen und weiblichen Komponie-

renden weist die Studie hin: Im Jahr 2014 lag diese immer noch bei 35 Prozent.<sup>7</sup> Unter den insgesamt 11 Personen, die zwischen 2009 und 2013 beim Deutschen Musikwettbewerb im Fach Komposi-

haben, muss gleichsam eine neue Welt schaffen wollen, mit allen Verantwortlichkeiten, die damit verbunden sind. Ein solches Selbstbild aber ist seit mehr als 200 Jahren vorwiegend männlich

## Wer komponiert, muss zuvor von sich selbst das Bild eines Souveräns im Reich der Kunst entwickelt haben, muss gleichsam eine neue Welt schaffen wollen, mit allen Verantwortlichkeiten, die damit verbunden sind. Ein solches Selbstbild aber ist seit mehr als 200 Jahren vorwiegend männlich geprägt

tion ausgezeichnet wurden, war gerade einmal eine Frau.<sup>8</sup> Und in der Villa Massimo traten in den 20 Jahren zwischen 1994 und 2014 im Bereich Komposition insgesamt 30 Männer und 5 Frauen ein Stipendium an: »Die geringe Präsenz von Komponistinnen fällt im Vergleich zu den anderen Berufsgruppen ins Auge.«<sup>9</sup>

Man muss nicht erst die Statistiken bemühen, um zu erkennen, dass etwas im Argen lag und liegt. Seit 2016 schrieben sich fast alle Festivals auf die Fahnen, ein besonderes Augenmerk auf die Zusammenstellung von Programmen zu legen – und tatsächlich: In Darmstadt lag der Frauenanteil der aktiven Teilnehmer\*innen 2018 bei annähernd 50 Prozent. Dass eine Sensibilisierung für die Thematik stattgefunden hat – wovon u.a. auch Radiosendungen<sup>10</sup>, Publikationen,<sup>11</sup> Podiumsdiskussionen<sup>12</sup> und Symposien<sup>13</sup> zeugen –, ist nicht von der Hand zu weisen. Nachgedacht wird über Quotierungen nicht nur bei Auftragsvergaben und Programmierungen, sondern auch bei der Besetzung von Jurys. Allerdings müsste wohl weit umfassender angesetzt werden – etwa bei der musikalischen Frühpädagogik oder bei der Instrumentenwahl von Kindern. Wenn nicht alles täuscht, liegt das Problem jedoch noch tiefer: Wer komponiert, muss zuvor von sich selbst das Bild eines Souveräns im Reich der Kunst entwickelt

geprägt, die romantische Genie-Ästhetik wirkt mehr oder weniger unterschwellig weiterhin. Hinzu kommt, dass unsere Gesellschaft nach wie vor patriarchalisch strukturiert ist. Zwar haben Frauen in den letzten Jahrzehnten Schritt für Schritt den öffentlichen Bereich für sich erobern können, doch Kindererziehung, Haushalt und die Pflege älterer Menschen, oft auch die Pflege zwischenmenschlicher Beziehungen generell (Stichwort: Care-Arbeit; zudem sind es meist die Frauen, die sich etwa an Geburtstagsdaten erinnern, mit allem, was dazugehört) sind in vielen Haushalten immer noch tendenziell Frauensache – auch dies ein Erbe von Jahrhunderten. (In Deutschland etwa basiert das sogenannte »Ehegattensplitting« just auf diesem Gedanken: Eine Person, in der Regel der Mann, arbeitet, die andere Person, meist die Frau, hütet das Haus samt Nachwuchs. Letztlich müsste man also – auch – auf der Ebene der Ökonomie ansetzen.) Nur so ist zu erklären, dass insbesondere nach dem Studium die Frauen, nicht nur im Bereich Komposition, zu verschwinden drohen. Die Frage könnte also lauten: Wie kann Zusammenleben organisiert werden, ohne dass Personen daran zerbrechen oder resignieren? Nicht zuletzt die Institution der Ehe, wie sie derzeit konzipiert ist, steht dabei auf dem Prüfstand.

Wichtig sind, das betont auch die Komponistin Brigitta Muntendorf im Interview, weibliche Vorbilder, aber auch Netzwerke: Frauen, so vermutet sie, seien tendenziell schlechtere Netzwerkerinnen als Männer.<sup>14</sup> Es gibt allerdings keinen Grund, diesbezügliche schlechte Gewohnheiten zu übernehmen: Netzwerke sollten grundsätzlich integrativ sein und Frauen wie Männer einschließen.

\*

An vielen Orten (auf Festivals, in Konzerten oder bei Rundfunkproduktionen) werden derzeit nicht nur Komponistinnen der Gegenwart besonders berücksichtigt, sondern mittlerweile gibt es, wie angedeutet, auch eine veritable Anzahl an Forschungsaktivitäten, die sich beispielsweise Frauen in der Neuen oder elektronischen Musik bzw., häufig damit einhergehend, dem Thema Neue Musik und Gender widmen. In einer idealen Welt wären solche Extra-Untersuchungen unnötig: Wünschenswert ist, dass eine Historiographie, die ihren Namen verdient, nicht mehr nur einseitig auf männliche Musiker-Heroen konzentriert ist. Doch bis dahin ist der Weg mit Blick auf die gängigen Musikgeschichten des 20. Jahrhunderts oder auf die Curricula der Musikhochschulen und Universitäten noch weit. Auch wenn die ersten Bemühungen bereits bis in die frühen 1980er Jahre zurückreichen: Wir stehen gerade erst am Anfang. Dabei kann insbesondere im Hinblick auf das 20. Jahrhundert mit Fug und Recht behauptet werden: Weibliche Komponistinnen, auf die ein Blick – oder ein Ohr – zu richten sich lohnt, gab und gibt es zuhauf. Viele der Namen, die beispielsweise in den letzten Jahren auf den Programmen des Berliner Festivals Heroines of Sound zu lesen waren, aber auch einige der Komponistinnen, die beispielsweise 2018 auf dem Luxem-

burger Rainy Days-Festival aufgeführt wurden, sind selbst Neue-Musik-Spezialist\*innen kein Begriff. (Nur am Rande sei hinzugefügt, dass die Frage nach »Gender«, aber auch jene nach Komponistinnen nach wie vor allzu häufig ein Special-Interest-Thema von Frauen zu sein scheint; dem »eigentlichen«, vermeintlich geschlechtsneutralen Diskurs der Neuen Musik hingegen widmen sich bemerkenswerterweise immer noch zumeist Männer. Über die Gründe für letzteres kann nur spekuliert werden – fest steht: Neue Musik ist häufig abstrakt, theoriegesättigt, mitunter Technologie-affin und meistens nicht »schön«.)

Im Zentrum der folgenden Ausführungen steht die Frage: Macht sich die Gender-Problematik innerhalb des Komponierens selbst bemerkbar, wird das Thema aufgegriffen, und wenn ja, wie? Bekanntlich gibt es in der Neuen Musik seit nunmehr fast 10 Jahren eine besondere Sensibilität für »Wirklichkeiten« aller Art, die Stichworte hierzu lauten: Diesseitigkeit, Neuer Konzeptualismus, Diskurskomposition, Extended Music, New Discipline oder Social Composing, die Protagonisten dazu heißen, unter anderem: Martin Schüttler und Hannes Seidl, Johannes Kreidler, Patrick Frank, Simon Steen-Andersen, Jennifer Walshe und schließlich die schon genannte Brigitta Muntendorf. Sie alle wurden in den 1970er und 80er Jahren geboren. Erklärtes Ziel dieser Programmatiken, die sich voneinander säuberlich kaum trennen lassen, ist das Komponieren von und mit den Realitäten, die uns umgeben. Dazu gehört Politik ebenso wie Digitalisierung; künstlerisch thematisiert werden Institutionen sowie die eigene Identität als Teil des Gesamtkomplexes »Neue Musik«. Zahlreiche der in den letzten Jahren entstandenen »Werke« (ob mit oder ohne Führungszeichen) reflektieren sich selbst auf radikale Weise: Die Kommentarebene in Johannes Kreidlers *Fremdarbeit* von 2009 etwa, verkörpert

durch den Moderator, ist integraler Bestandteil des Werkes. Das Stück stellt sich selbst als ausbeuterisches Produkt der globalisierten Welt des 21. Jahrhunderts aus und macht daraus keinen Hehl. Auch in Kreidlers *Audioguide* (2014) gibt es zahlreiche Selbstreferenzen: Aufgenommen und neu »komponiert« bzw. in Szene gesetzt werden u.a. Debatten über die Digitalisierung (als Teil der Voraussetzungen, unter denen das Werk überhaupt zustande kam), aber auch eine Facebook-Diskussion von 2012 wird zitiert und, wiederum, inszeniert. In jener Diskussion ging es nicht zuletzt um den Komponisten selbst, der nicht davor zurückscheut, sich in seinem Werk als Teil einer Profilierungsmaschinerie zur Schau zu stellen. Dass all dies in Johann Sebastian Bachs Choral *Oh Haupt voll Blut und Wunden* mündet, ist nicht ohne Selbstironie.<sup>15</sup>

Patrick Frank hat in seiner »Theorieoper« von 2014 mit dem Titel *Freiheit – die eutopische Gesellschaft* ebenfalls unzählige Reflexionsebenen eingebaut: Noch während der Ouvertüre kann man auf einem Extra-Bildschirm mehrere (Non-sens)Analysen des Werkes verfolgen: Wörter werden gezählt, die (vermeintlichen) Reaktionen des Publikums analysiert und ausgewertet, der körperliche Zustand des Pianisten gemessen. (Das erinnert nicht nur von Ferne an Mauricio Kagels *Ludwig van*.) Franks *Freiheit* ist eine einzige Polemik gegen den Zustand der Welt, wie sie ist. Sowohl Kreidler als auch Frank thematisieren – unterschwellig oder explizit – die Unmöglichkeit, unter den Voraussetzungen der Post-Postmoderne einen Kompositionsauftrag autonom-schaffend, als Einzelsubjekt, zu verwirklichen: Beide Musiktheaterwerke bestehen zu großen Teilen aus »Fremdmaterial« (was übrigens auch für Kreidlers im April 2018 in Halle uraufgeführte Oper *Mein Staat als Freund und Geliebte* gilt, die ebenfalls in die Riege der selbstreflexiven Werke einzureihen

ist). Beide Komponisten machen keinen Hehl daraus, dass es Viele, wenn nicht Unzählige sind, die am künstlerischen Ergebnis mitgewirkt haben (und aktuell mitwirken), Autorschaft ist ein Konstrukt. Bei beiden Stücken handelt es sich um ein ständig weiterentwickelndes Work-in-progress, beide sind interaktiv, in beiden wird Musik – die akustische Ebene – als »leitende Disziplin« entmachtet, beides sind zugleich Theorien über sich selbst und die Kultur, in der sie entstanden sind. In beiden ist die (groß- bis überdimensionierte) Form Teil des Inhalts, Teil dessen, was ausgesagt wird.

Ein anderer Aspekt, der bei Kreidler und Frank als Subtext stets mitschwingt und nur stellenweise thematisiert wird, ist der finanzielle: Ein Künstler braucht Aufträge, um zu überleben. Explizit macht dies Trond Reinholdtsen in seinem Stück *Musik*, das 2012 vom Ensemble Asamisimasa in Donaueschingen uraufgeführt wurde. Mitten im Stück, das ebenfalls als Polemik – hier: gegen die systematische Verschleierung der Voraussetzungen von Neuer Musik – gehört werden kann, stimmt der Komponist einen Lobgesang auf Armin Köhler an, den damaligen Leiter der Donaueschinger Musiktage, dem er den Auftrag (und damit einen Karriereschub) zu verdanken hat. Im Kommentar des Komponisten zu diesem Stück, das noch viele weitere Reflexionsmomente aufweist, heißt es u.a.: »Der Pragmatismus des professionellen Musikers, die Politik der Auftragsvergabe und die Taktik der Festival-Netzwerke werden schonungslos bloßgestellt als bittere Sinnbilder der Kontrolle des Status quo durch den Bürokratismus der kapitalistischen Gesellschaft.«<sup>16</sup>

Ein jüngeres Beispiel für ein selbstreflexives Werk gleichsam in Potenz ist Reinholdtsens Klavierkonzert *Theory of the Subject* von 2016.<sup>17</sup> Auch hier geht es um die Voraussetzungen der

eigenen Existenz – reflektiert wird etwa der »Materialfortschritt« in der (Neuen) Musik, der Gegensatz zwischen Kitsch und Kunst, der eigene Stellenwert in der Tradition der Avantgarde, die Rolle der Pianist\*in-Performer\*in, die eigene Qualität als Konglomerat von Referenzen usw.

\*

In einer Zeit, in der – nach dem Ende des Materialfortschritts – das Konzept sowie, damit einhergehend, die Integration von Bild- und, allgemeiner: Reflexionsmedien als produktiver Ausweg erscheint, liegt es nahe, auch über Geschlechterverhältnisse kompositorisch zu reflektieren. Und es ist zu vermuten, dass dies eher in den Kompositionen derer geschieht, die per se für Geschlechterungleichheiten sensibilisiert sind: Normalerweise sind dies diejenigen, die sich in der nicht-hegemonialen Position befinden. In den Avantgarden der bildenden Kunst waren offen feministische Positionen seit den 1960er Jahren gang und gäbe: Zu denken ist etwa an Yoko Onos *Cut Piece* (1964), an die Performances von Valie Export (insbesondere das *Touch Cinema* oder die *Aktionshose: Genitalpanik*, beide von 1968) oder an jene von Marina Abramović oder Pippilotti Rists Arbeiten der 1990er und 2000er Jahre liegt ebenfalls häufig ein feministischer Impuls zugrunde.

Doch auch auf dem Gebiet der Musik gibt es entsprechende Ansätze: Während Nam June Paik und Charlotte Moorman 1967 bemängelten, dass Sexualität in der Musik (im Gegensatz zur bildenden Kunst und Literatur) bislang keine Rolle spielte, und dagegen u.a. mit der *Opera Sextronique* angingen (die Reaktionen der Feministinnen hierauf waren geteilt), suchte Pauline Oliveros' spielerisch nach einer alternativen Historie.

»Beethoven was a Lesbian« heißt es auf einer Postkarte der Postcard-Theatre-Reihe aus den frühen 1970er Jahren, oder auch, auf einer anderen Postkarte: »Bach was a mother.«<sup>18</sup> Durch eine Art fake-Geschichtsschreibung ergibt sich ein anderer Blick auf Geschichte: So hätte es auch sein können. Doch auch Oliveros elektronische Komposition *Bye bye Butterfly* von 1965, in der eine Arie der *Madama Butterfly* von Puccini kunstvoll dekonstruiert wird, wurde häufig feministisch interpretiert (auch wenn das Stück so wohl nicht intendiert war). Als weitere Performerin auf dem Gebiet der Musik ist Laurie Anderson zu nennen: Ihre *Langue d'amour* gilt als eine Art feministisches Manifest, indem die Erbsünde durch einen Perspektivtausch als erotisches Erlebnis interpretiert wird. Die Frau nimmt hier die Subjektposition ein.

Wenn nicht alles täuscht, so lässt sich der Ansatz Andersons, mehrere künstlerische Personae in ihr Schaffen und ihre Performances zu integrieren, als eine Art Prototyp für heutige feministische Praxen in der Musik lesen, die teilweise ebenfalls eine stark (selbst-)reflexive Ebene aufweisen. Es fällt auf, dass jene Künstlerinnen, die das Thema in ihre Arbeit integrieren, häufig auch selbst als Performerinnen in Erscheinung treten: Sowohl die irische Komponistin Jennifer Walshe (Jahrgang 1974) als auch Julia Mihály (geboren 1984) und Neo (vormals: Neele) Hülcker (geboren 1987) lassen sich als composer-performer bezeichnen (bzw. charakterisieren sich selbst als solche). Auffallend ist zudem, dass die drei genannten Künstler\*innen sich dabei nicht auf eine Persona beschränken: Jennifer Walshe hat sogar ein eigenes imaginäres Komponistenkollektiv (Grúpat) gegründet, mehrere Alter Egos ihrer selbst, davon vier Frauen, vier Männer und eine Transgender-Person, die, so Anne Kohl, »queere Praxis auf die Bühne« bringt, sie dort »sichtbar«

macht und ihr eine »Stimme« gibt.<sup>19</sup> Die imaginären Persönlichkeiten prägen je ihren eigenen Stil aus; so begegnet Walshe nicht zuletzt eventuellen Vorwürfen, selbst stilistisch nicht konsistent zu sein.<sup>20</sup> Wer sich selbst durch Neun teilt, macht sich letztlich unangreifbar. Auch bei Julia Mihály stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis die eigene Künstlerinnenpersönlichkeit und die Bühnen-Persona zueinander stehen – insbesondere, da sich die Kunstfigur (etwa durch auffallend künstliche Haarfarben) in der realen Person fortzusetzen scheint. Hierzu äußerte Mihály: »In meinen eigenen Stücken gibt es sehr wohl eine Art Kunstfigur ›Julia Mihály‹, die [...] ein wesentlicher Bestandteil der performativen Ebene meiner eigenen Stücke« ist.<sup>21</sup> Die Person auf der Bühne Mihálys scheint einem Science Fiction-Film, einem Computerspiel oder (Manga)Comic entstiegen, gewinnt aber eine sehr eigene Lebendigkeit: Der Künstlichkeit der (zumeist: elektronischen) Klänge entspricht die Künstlichkeit der Inszenierung als ganzer.

Ganz anders schließlich geht Neo Hülcker vor: Bis 2016 hieß Neo noch Neele und war eindeutig dem weiblichen Geschlecht zuzuordnen; seitdem entwickelt er sich auf körperlich-biologischer Ebene mehr und mehr zum Mann. Auch Hülcker performt seine Stücke meistens selbst; die Figur auf der Bühne ist zwar zunächst gleichsam neutraler Performer, aber biographisch durch und durch besetzt durch Neo und Neele. So finden sich, wenn er (oder auch: sie) *Neo's Breaking of the Voice* aufführt,<sup>22</sup> überall Spuren der realen Künstlerpersönlichkeit: Die Performance besteht aus mehreren kleinen Stücken, die befreundete Komponist\*innen für die Stimme im Stimmbruch verfasst haben. Beim Zuschauen und Zuhören weiß man allerdings nie genau: Ist es Neele oder Neo, der oder die singt und performt? Diese Irritation wird auf die Spitze getrieben, wenn die

Stimme zwischen sehr hohen und sehr tiefen Registern wechselt. Frappierend ist die Erfahrung für das Publikum insofern, als, wer die Künstlerin Neele kennt bzw. kannte, in der Wahrnehmung grundlegend verunsichert wird – die Suche nach »männlichen« bzw. »weiblichen« Anteilen erweist sich letztlich als Suche nach der »Essenz« der Person, die zweifellos vorhanden ist, sich aber nicht in Gender-Stereotypen fassen lässt. Selten berühren sich künstlerische Performance und Leben als (vermeintliche) Nicht-Kunst derart »berührend«.

Ohne dass es explizit benannt werden müsste, ohne jegliches »Label« – das Thema »Gender« ist dieser Komposition inhärent: Implizit thematisiert werden u.a. die Frage nach der Autorschaft (von wem ist das Stück?), die Frage nach Identität und nach der Künstler-Persona: Wer performt – Neele, Neo, oder eine eigens für die Bühne geschaffene dritte Person(a)? Ebenfalls im Zentrum steht die Frage nach eigenen Vor-Annahmen und Vor-Urteilen: Wie wird die eigene Wahrnehmung geleitet, je nachdem, ob man einem Mann oder einer Frau zuhört und zuschaut? Das Publikum ist letztlich auf sich selbst zurückgeworfen. Im Zentrum steht die Frage nach dem Kern dessen, was ein »Ich« ausmacht, hier aufgeworfen mit Hilfe der Stimme. In Isabell Spenglers Teil der Stimmbruch-Komposition, *elevator pitch*, geht es um die natürliche Autorität einer tieferen Stimme: Während einer Unterhaltung, in der Neo um einen Beitrag für sein Stimmbruch-Werk bittet, wechselt seine Stimme – analog zu einem Aufzug, der währenddessen nach unten fährt – kontinuierlich vom hohen zum tiefen Register; deutlich erfolgreicher ist die Konversation im anschließenden Durchlauf, wenn, umgekehrt, mit der tiefen Stimme begonnen wird. Hier wird der Künstler von Anfang an ernst genommen.

Doch auch sonst steht Körperliches und

Biographisches im Zentrum von Hülckers Schaffen. In *A body essay. Fiction actually* (2018)<sup>23</sup> wird vorgeführt, wie selbst kleinste körperliche Manipulationen (hier: eine Mundsperrung) das autonome Selbst in Frage stellen. So kann Hülcker mit der Mundsperrung zum Beispiel nicht essen – die Rezeption schwankt zwischen Mitleid und Voyeurismus: Dies lässt sich übertragen auf die durch Hormone induzierten körperlichen Veränderungen, die das Subjekt (zusammen mit anderen) hilflos bis amüsiert an sich beobachtet und erträgt. In *copy myself*, erstmals aufgeführt während der Darmstädter Ferienkurse 2012, werden (peinliche) Audio-Ego-Dokumente aus der Kindheit in das erwachsene Selbst integriert, indem diese (samt Reenactment) vor Publikum ausgestellt werden – es handelt sich, so Hülcker, um »artistic research about embarrassment and empathetic embarrassment.«<sup>24</sup> Letztlich handelt es sich hierbei (auch) um einen Ansatz, das eigene Leben zur konsistenten Biographie zu formen. Noch einmal gesteigert kommt dieser Impuls zum Tragen, wenn eine eigene, kindliche Erzählung eines Erlebnisses der Vergangenheit durch eine andere Person, hier: Antonia Baehr, »reenacted« wird; Neo Hülcker schlüpft währenddessen in der Installation *Da war ich noch nie in meinem ganzen Leben* (2017) in die Rolle der eigenen Eltern.<sup>25</sup> Das eigene (vergangene, kindliche, vielleicht weibliche) Selbst wird durch eine gewissermaßen »neutrale« dritte Person der Gegenwart anverwandelt. Letztlich geht es um das Festhalten von Verlorenem, um das Zurückholen von Zeit, um die Integration des Kindheits-Ich ins aktuelle Ich: Dies wird u.a. auch dann deutlich, wenn Neele Hülcker in *copy myself #2* (2016) die eigene Kindheitsstimme durch ein Mikrofon durch ihren »erwachsenen« Mund sprechen lässt,<sup>26</sup> ein Impuls, der wohl auch der täglichen Aufnahme des aktuellen Datums seit

Mai 2011 zugrunde liegt.<sup>27</sup> Wie präsent schließlich feministische Impulse für Hülcker sind, wird bei einem Blick in den von Hülcker und anderen gegründeten YouTube-Kanal *feminist ASMR* deutlich.

Jennifer Walshe verweist auf das verbreitete Othering, dem sie sich als Komponistin neuer Musik kaum entziehen kann: »In new music [...] there is a tendency (still) for a composer who happens to be a woman to be described as writing ›feminist‹ work. This is always done in a way which positions her work as somehow ›other‹. A lot of my work deals with gender and sexuality because that's completely integral to my sense of being a person in this world. For a long time when I was younger, it seemed like dealing with gender and sexuality wasn't on the table as far as new music was concerned. Music may be ›the universal language‹ but when that language is concerned with abstract forms, it often feels like there's little space for personal expression, other than in the most generalised semiotic forms.«<sup>28</sup> Bereits in Walshes »Barbie-Oper« *XXX\_Live\_Nude\_Girls\_!!!* (2003) geht es um Körperlichkeit, Geschlecht und Sexualität; in einer Szene etwa wird eine Barbie-Puppe vergewaltigt. Auch Julia Mihály äußert sich, sowohl künstlerisch auch in Kommentaren, immer wieder zu feministischen Impulsen: Im April 2018 etwa inszenierte sie im Rahmen des WDR-Auftragswerkes *Grand Hotel Establishment* ein Reenactment der berühmt-berüchtigten Rede von Helke Sander auf dem SDS-Delegiertenkongress von 1968, die zum ebenfalls berühmten »Tomatenwurf« führte (auf der Leinwand wird die Sonne durch eine Tomate ersetzt).<sup>29</sup> Sanders Rede gilt als Startschuss für die zweite Welle des Feminismus. Am 13.9.2018, dem Jahrestag des Frankfurter Tomatenwurfs, erinnert Mihály im *Bad Blog of Music* an jenen Tomatenwurf – aller-

dings verschlüsselt als »Anleitung zur Tomatenzucht«.<sup>30</sup>

Zahlreiche weitere Beispiele für aktuelle musikalische Auseinandersetzungen mit feministischen Positionen, oder allgemein: Themen rund um »Gender« ließen sich nennen. So geht es auch in der *Public Privacy*-Reihe von Brigitta Muntendorf (seit 2013), die die Verschränkung von »öffentlich« und »privat« in den sozialen Medien reflektiert, immer wieder auch um Gender-Spezifisches; dies gilt auch für ihr Stück *Keep quiet and dance* (2018) und viele weitere Arbeiten. Insgesamt scheint es, als sei »Gender« für die Generation der seit den mittleren 1970er Jahren Geborenen gleichsam integraler Bestandteil des Arbeitens und Nachdenkens – ohne dass auf die entsprechende Kunst das Label »Feminismus« aufgeklebt werden müsste. Die Reflexion über aktuelle Realitäten impliziert notwendigerweise auch die Reflexion über Geschlechtskonstruktionen, -zugehörigkeiten und -identitäten. Dabei treibt das Thema offenbar insbesondere weibliche Schaffende (oder Künstler\*innen mit queeren Identitäten) um: Entsprechende Problematisierungen seitens männlicher Komponisten scheinen eher die Ausnahme zu sein. In Kreidlers bereits erwähntem *Audioguide* etwa tritt eine feministische Psychologin auf, die sich über die »penis-music« der westlichen Avantgarde echauffiert – paradoxerweise verweist sie innerhalb ihrer Rolle darauf, dass ein männlicher Komponist das Skript für sie geschrieben haben müsse, da sie derart hysterisch herumschreien habe. Das Dilemma wird deutlich: Was auch immer in einem Stück geschieht, es wird seinem (hier: männlichen) Autor bzw. Komponisten zugeschrieben.

Ähnlich wie Hülcker thematisiert auch die schwedische Komponistin Siri Landgren in ihrem Stück *The voice is false* (2013)<sup>31</sup> performativ die soziokulturellen Konnotationen von »Stimme«;

Martin Hiendls Arbeiten wiederum handeln etwa von Testosteron-Einnahme, Cyborgs oder Analogien zwischen Waffen- und Pornoindustrie, die beide männlich geprägt sind.

»Gender« ist ein Thema, das derzeit auf unterschiedliche, zumeist aber (selbst)reflexive Weise von Komponist\*innen aufgegriffen wird – sei es explizit feministisch, wie bei Julia Mihály, oder implizit, wie bei Neo Hülcker. Jennifer Walshes Ansatz ist ebenfalls durchdrungen von und durch Gender-Problematiken inspiriert, die sie immer wieder, häufig auf spielerische Weise künstlerisch aufgreift. Gemeinsam haben die hier thematisierten Beispiele allesamt, dass sie keine einfachen Lösungen anbieten oder gar eine konkrete politische Agenda verfolgen; vielmehr geht es darum zu »verstehen«, sich berühren zu lassen und dabei jene Energie zu entwickeln, die für phantasievolle Veränderungen des Status quo vonnöten ist. ●

1. Der vorliegende Text basiert auf einem Vortrag, der am 23.11.2018 im Rahmen des Luxemburger Festivals Rainy Days auf der Tagung »get real!« gehalten wurde. Der Sprachduktus wurde hier weitgehend beibehalten.
2. Die Daten sind einsehbar unter [https://griddarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid\\_gender\\_research\\_in\\_darmstadt.pdf](https://griddarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid_gender_research_in_darmstadt.pdf) (Abruf: 29.12.2018).
3. [https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/maerzmusik/archiv\\_mm/archiv\\_mm18/mm18\\_programm/mm18\\_programm\\_gesamt/mm18\\_veranstaltungsdetail\\_240297.php](https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/maerzmusik/archiv_mm/archiv_mm18/mm18_programm/mm18_programm_gesamt/mm18_veranstaltungsdetail_240297.php) (Abruf: 29.12.2018).
4. Ebd.
5. Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge, hg. von Gabriele Schulz, Carolin Ries und Olaf Zimmermann, Berlin: ASTOV, 2016, online: <https://www.kulturarrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf> (Abruf: 29.12.2018).

6. Ebd., S. 72.
7. Während das Jahresdurchschnittseinkommen von Komponisten 2014 bei 18.210 € lag, belief es sich bei Komponistinnen auf 11.777 €, vgl. ebd., S. 187.
8. Ebd., S. 222.
9. Ebd., S. 244.
10. Z.B. Leonie Reineke: Diskurse und Diskursinnen. Gender-Debatten in der Neuen Musik, ausgestrahlt am 27.10.2018 vom Deutschlandfunk, sowie zahlreiche Berichterstattungen.
11. U.a. widmete die Zeitschrift Positionen der Thematik ein ganzes Heft, »Heroines of Sound«, 29/114 (Februar 2018); außerdem in jüngerer Zeit: Christa Brüstle: Artikel »Gender«, in: Lexikon Neue Musik, hg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart u.a. 2016, S. 245–247 sowie einige neuere Publikationen von Georgina Born.
12. Z.B. (K)eine Männersache: Neue Musik, 19.10.2017 auf den Donaueschinger Musiktagen.
13. An der Hochschule für Musik und Theater Hamburg fand vom 3. bis 5. Juli 2018 das Symposion Körper – Konzepte – Konstruktionen. »Sex« und »Gender« im Neue-Musik-Diskurs von der Gegenwart bis in die 1950er Jahre statt. Vgl. <https://neuemusik-undgender2018.wordpress.com/programm/> (Abruf: 29.12.2018).
14. »Diese Art und Weise, wie Männer Gruppen bilden und miteinander kommunizieren und kooperieren: Bei Frauen sehe ich das überhaupt nicht. [...] Ich frage mich: Funktioniert das bei Männern in diesem Bereich grundsätzlich einfach besser [...]? [...] Bei Frauen sehe ich solche Netzwerke überhaupt nicht, und ich muss auch sagen, dass ich da selbst oft scheitere, dass es schwer ist, etwas mit Frauen aufzubauen.« Brigitta Muntendorf, in: Barbara Haack: »Es gibt noch viel zu tun. Frauen aus Kunst und Kultur im Gespräch«, in: Frauen in Kultur und Medien, S. 449–480, hier S. 472.
15. Ausführlich hierzu Nina Noeske: »Polemische auf der (virtuellen) Neue-Musik-Bühne der Gegenwart: Ein- und Ausblicke am Beispiel von Johannes Kreidlers Audioguide (2014) und Patrick Franks Freiheit – die eutopische Gesellschaft« (2015), in: Tanz & Archiv (2019), Druck i. Vorb.
16. Trond Reinholdtsen: Musik (Übersetzung aus dem Englischen: Bernd Künzig), online: <https://www.swr.de/swr-classic/donaueschinger-musiktage/programme/2012/werke/reinholdtsen-trond-musik/-/id=9888202/did=10363512/nid=9888202/1pg3p7i/index.html> (Abruf: 29.12.2018).

17. Vgl. hierzu Harry Lehmann: »Fremdmaterial im Klavierkonzert?! Trond Reinholdtsens »Theory of the Subject««, in: Neue Zeitschrift für Musik 9 (2018), S. 36–43. Vgl. auch Lehmanns dazugehörigen Vortrag <https://www.youtube.com/watch?v=Kbb9jRuaELE> (Abruf: 29.12.2018).
18. Die Postkarten waren u.a. während der Documenta 14 (2017) in Athen ausgestellt.
19. Anne Kohl: »Dezentrierungen des künstlerischen Selbst: die Alter Egos von Laurie Anderson und Jennifer Walshe«, in: Gender: Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft 4/1 (2012), S. 75–89, hier S. 84. Online: <https://www.budrich-journals.de/index.php/gender/article/viewFile/17929/15604> (Abruf: 29.12.2018).
20. Ebd., S. 82f.
21. Martin Hufner: »Irritation regt zum Denken an. Die Komponistin und Performerin Julia Mihály im Gespräch«, in: nmz 67/10 (2018), online: <https://www.nmz.de/artikel/irritation-regt-zum-denken-an> (Abruf: 29.12.2018).
22. Vgl. Neo Hülckers Konzert für Stimme im Stimmbruch, Teil 1 (5.4.2018, Ausland, Berlin): <https://www.youtube.com/watch?v=ZZ2ieNg1h-A> (Abruf: 29.12.2018)
23. <https://www.youtube.com/watch?v=KgT6Ui4g6qg> (Abruf: 29.12.2018).
24. <https://www.neohuelcker.de>; die Aufführung ist dokumentiert auf [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=1&v=liDi4HewxuY](https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=liDi4HewxuY) (Abruf: 29.12.2018).
25. <https://www.youtube.com/watch?v=I02BAKfj6eU> (Abruf: 29.12.2018), ab 02:22.
26. <https://www.youtube.com/watch?v=OjoX9gNesGc> (Abruf: 29.12.2018), ab 12:30.
27. »Neele Hülcker und Elisabeth R. Hager haben sich am 25.5.2011 untereinander vertraglich dazu verpflichtet, jeden Tag bis zu ihrem Tod das Datum auszusprechen und diesen Vorgang elektronisch aufzuzeichnen. Über die Tage, Monate, Jahre hinweg wächst das Lebensprojekt TAGE zu einem Klanggemälde zweier befreundeter Leben, zu einer Studie über den Alterungsprozess der Stimme und – im allgemeinsten Sinn – zu einer Hörbarmachung von Zeit.« Vgl. die Dokumentation auf YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=dHtSWT2mMts> (Abruf: 29.12.2018).

<sup>28</sup> Jennifer Walshe in conversation with score follower musicologist, Monica Hershberger: <https://scorefollower.com/featured-composer-walshe/> (Abruf: 29.12.2018). Vgl. zu dieser Problematik auch Franziska Kloos: Jennifer Walshe. Spiel mit Identitäten, Hofheim 2017, S. 101.

29. <https://www.youtube.com/watch?v=m1vnZdCNyC8> (Abruf: 30.12.2018).

30. <https://blogs.nmz.de/badblog/2018/09/13/anleitung-zur-tomatenzucht/> (Abruf: 30.12.2018).

31. <https://vimeo.com/147046894> (Abruf: 30.12.2018).

**Nina Noeske** ist Professorin an der HfMT Hamburg sowie Mitherausgeberin von MUGI (Musikvermittlung und Genderforschung im Internet), einem Musikerinnenlexikon online. Ausserdem ist sie Korrespondentin der Positionen in Hamburg.



ONLY  
CONNECT

FESTIVAL  
OF  
SOUND

TECTONICS

23 — 25 MAY

STAVANGER  
NORWAY



nyMusikk

nyMusikk's annual festival for experimental music and sound art presents an angled cross-section of contemporary sound: from dystopian organ music, orchestral works, noise harmonies, improvisation, playful electronics, brass bands and much more.

**Stavanger Symphony Orchestra**  
**Blixa Bargeld & Dror Feiler**  
**Christian Wolff**  
**George Lewis**  
**Ilan Volkov**

Áine O'Dwyer & Graham Lambkin  
Anders Hana & Morten Joh  
Burning Axis Deborah Walker  
Frode Gjerstad Gjallarhorn  
Kitchen Orchestra Kristine Tjøgersen  
Marina Khorkova Michael Duch  
Naomi Pinnock Pascale Criton  
Pierre Berthet Song Circus  
Silvia Tarozzi Stine Janvin  
Øyvind Torvund

Program at [nymusikk.no](http://nymusikk.no)

## A Mediation

Bill Dietz & Diego Grossmann

**A**s many readers may remember, during the 2017 Donaueschinger Musiktage, the world premiere of Argentine composer Diego Grossmann's orchestral work *æquilibrium* was interrupted by participants in American composer Bill Dietz' *L'école de la claque*. Dietz' *claqueurs* walked onto the stage of the Baarsport-halle during the performance of Grossmann's work and remained standing there silently in front of the SWR-Sinfonieorchester until long after the performance of *æquilibrium* was complete.

*In the spirit of critical civility that we believe is a core value of our New Music community, we felt it was important to bring Dietz and Grossmann together to talk through this bizarre occasion, and to perhaps find some common ground. The following is a transcript of their encounter, recorded by Grossmann. The composers met on December 18th, 2018 at the Café Konzerthaus in Berlin.*

*[recording begins with 1:38 of silence, cafe noise]*

**WAITER:** So... Bitte schön: einmal Milchkaffee. Einmal doppelter Espresso.

**BILL DIETZ (BD):** Danke sehr.

*[long pause, cafe noise]*

**DIEGO GROSSMANN (DG):** Well, after the great success of my little *æquilibrium* in its international performances since the Musiktage, I suppose I could thank you for your disgraceful disruption – audiences have loved to hear all about it! *[laughs]* I certainly hope you got all that you wanted from it! *[laughs]*

*[another long pause]*

**DG:** You have nothing to say for yourself?

**BD:** I'm glad to hear it was played elsewhere.

**DG:** Oh yes, in Buenos Aires, Mexico City, Madrid, & Orlando! With standing ovations! You should also be pleased to hear that I've been asked back to Donaueschingen in 2021, as a part of their 100th anniversary engagement with the »Global South!«

**BD:** That's something I thought to ask you about... about the role of indigeneity in *æquilibrium*, what you mention in the program note.

**DG:** The answer to this question is complex, let me first of all explain to you briefly about my compositional work. Certainly in life there are some things we don't choose like personality and taste, and I can assume the same thing happens in music. In my case there is a poetry that is sensitive to an intimate lyrical expression, and that contrasts more with dramatic expressions. I search for such impressions that are suggested instead of expressed in a rather affirmative fashion. In *æquilibrium*, during my field research, I found that the word »union« and »balance« share the same meaning on the coast of Kukulaya (Nicaragua); moreover, I discovered that that meaning arose in the nineteenth century, which made me rethink the negative idea of colonialism versus post-colonialism. Perhaps in this case Hegel was right in considering the positive aspects of

coloniality as a structure of unification between worlds! Without the external influence of a more developed civilization, perhaps balance and union would have never been taken into consideration in this unique way. So, more than about the anthropological facts of indigeneity, my opus is about rescuing these concepts that perhaps would otherwise have been lost.

*[long pause]*

**BD:** *[laughs to himself]* I'm just realizing that I agreed to whatever this »interview« is out of some kind of white guilt... But now... I'm kind of speechless... Neue Musik deigns to »look South« after a hundred years of eurocentricity and who do they find but you – Diego Grossmann!

**DG:** But we all know that certain aspects of what we today call Western music are still creating new paths that would have never been possible without the reinigorating influence of other cultures. I believe that history and music work as two worlds interacting in spirals! *[pause]* A student once asked me, »Why western music?« I was shocked at his blindness since the answer is clear and sitting on top of everyone's piano! Just think of polyphony – if you closely study the history of music, one realizes the degree to which polyphony has aided the development of music in other cultures – Palestrina, Monteverdi, Wagner... How can we deny a tradition modeled on the organic whole of the natural order? – that allows us to articulate a certain hierarchy, to follow a certain system – in my case, the order of sounds, the order of form, the order of orchestration, the narrative that we are responsible to care for when we create a new composition. The musical aesthetics and contemporary compositional techniques that I was exposed to in my years in France were such

enhancing experiences! – they led me to explore the path towards timbrical richness and subtlety; towards intimate expression and attention to detail. It's a music in which you must make an effort to get inside the music, in your hearing, as the music won't necessarily impose itself on you. This is something you yourself must understand, as I've been told your »work« concerns itself with listening!

**BD:** I mean... I... For me the kind of listening you're talking about is a massive problem – maybe the problem in music – just how deeply and »intimately« internalized the horrific inheritance of this genocidal continent still is. We know all too well how to »get inside« it because it got into us a long time ago... and I guess it's a symptom of just how much that way of listening is also still »in« me that I keep being surprised by how low things can still go in New Music... like this summer in Darmstadt, my first visit – it was so much worse than I ever imagined...

**DG:** Well I certainly don't know what you mean by worse! The efforts of its organizers in the last years proves that Darmstadt is in good hands – someone like you in particular should appreciate all of their generous concessions to »political correctness«, no? Of course we can assume that there might be discrepancies in the quality of the content through the years, but it still remains a cornerstone for young composers. And thanks to Darmstadt, we are gratefully receiving support for the creation of Austral-Encuentros Musicales, a platform intended to bring the people of Latin America closer to the newest tendencies in Western avant-garde music. Our task is to educate, provoke, and enhance – as Darmstadt did and is still doing right now, but in societies that have unfortunately as yet been barred from the riches of this cultural

reservoir. In 2019 we have plans for four seminars in South America, and five more are planned for 2020. It is time again to make musicians wake up from the lethargy of today's world! To reconfirm the centrality of the classical heritage in our countries' institutions and cultural policies – to make New Music great again.

*[long pause, the first bell announcing the impending 8pm concert rings]*

**BD:** Well... it seems like more and more people here in Germany agree with you. Marc Jongen from the AfD, for one for sure. *[pause]* I start to realize that Jongen's appreciation of Wolfgang Rihm and the greatness of »occidental« culture is not just »their« problem, but »ours«. Jongen isn't just appropriating »high culture«, there's somet-

hing fundamentally already in it that's aligned with him, them. Or rather, that the relationship between that »endangered« »special« music which calls itself »New« and white supremacy is not just incidental or contingent, but essential, fundamental... there in the very notion of »autonomous art« itself...

**DG:** *[snorts]* I agreed to be in dialogue with the assurance that you would be civil – because I imagined you would at the very least try to explain yourself – what concrete goals you wanted to achieve with your »action«. I even imagined you might be courteous enough to apologize! But I see now that you can do nothing but continue with your crude, puerile, senseless attacks!

*[another long pause, the second bell rings]*



Cafe Konzerthaus Berlin. Foto: Diego Grossmann

**DG:** *[to the waiter]* Garçon, can we have the check, please?

**BD:** I'll get it, go ahead to your concert.

*[recording cuts off abruptly]* •

**Diego Grossman** ist ein argentinischer Komponist instrumenteller sowie elektronischer Werke. **Bill Dietz** ist US-amerikanischer Komponist akustischer und konzeptueller Werke. Die Redaktion lernte sie nach dem geschichtsträchtigen Clash in Donaueschingen 2017 kennen.

## Komponierte Bilder – Komponistenbilder

Über den Markt der Selbst- und Fremdbilder von Komponist\*innen

Tatjana Mehner

**W**as tut ein Komponist? Er komponiert! Wie das aussieht, wenn jemand dergleichen tut, darüber mögen sich die Geister scheiden. Dennoch haben wohl alle am Musikbetrieb Beteiligten klare Bilder im Kopf, wenn es um diesen Schaffensakt und die aktive Schöpferpersönlichkeit geht. Und ganz Besonders, was das Äußere dieses Schöpfenden an sich angeht...

Solche Bilder sind abhängig vom Zeitgeist; und damit spiegeln sie auch immer ein großes Stück weit das jeweilige sozial-ästhetische Konzept und Verständnis musikalischer Schöpfung, transportieren und bestätigen dieses zugleich und finden gleichwohl in diesem selbst Bestätigung. Als Kondensat zeitunabhängiger und zeitabhängiger Komponenten lassen sich diese abstrakten Images vom Komponisten quasi vergegenständlicht in Musikerporträts wiederentdecken, verfolgen und wirken als solche gleichzeitig in den Musikmarkt zurück, werden mehr und mehr zum Instrument der Selbstvermarktung, aber auch ästhetischer Begründung und Erklärung. In fünf Thesen und drei Beispielfällen sollen im Folgenden sinnfällige mit dem Wechselspiel von Komponistenbild und Komponist\*innenbildern einhergehende Phänomene diskutiert werden.

»Du sollst Dir kein Bild machen...« - das bildlose Bild

Bis heute sind die in unserer Gesellschaft etablier-

ten Vorstellungen vom Komponisten durch das in der Romantik etablierte Konzept der Genieästhetik offensichtlich oder zumindest latent geprägt – mit Ausnahmen und Aufweichungen vor allem an jenen Rändern, an denen Präsentations- oder Produktionsform mit erheblich gegenständlichen Handlungen verbunden sind, was eine per se sehr viel deutlichere Bildlichkeit zur Folge hat – was insbesondere natürlich für alle Bereiche elektroakustischen Komponierens von den Anfängen an nur zu deutlich ist. Dennoch ist auch hier Visualisierung niemals frei von einer aus dem romantischen Geniebegriff abgeleiteten Idee der bildlosen Bildhaftigkeit, der eine fast schon religiöse Komponente innewohnt.

Komponieren erscheint als musikalischer Schöpfungsakt aus dem von einer höheren Macht gegebenen Genie heraus. Der so aus sich heraus Schöpfende wird zu einer höheren Instanz, die sich nicht – oder nur notfalls, momentan und zweckorientiert – von äußeren Trends und Forderungen abhängig macht; entsprechend folgt dieser Schöpfer nur bedingt modischen Erwartungen und legt nur ansatzweise Wert auf seine soziale Wirkung, seine äußere Erscheinung. Die implizierte Reibung an jeglicher Konvention ist offensichtlich; damit auch der Gedanke, dass sich das Wesen dieses Genies der Abbildbarkeit entzieht – zugespitzt, dass man sich ganz im göttlichen Sinne kein Bild von ihm machen könne

# HELLERAU

TONLAGEN  
Dresdner Tage der  
zeitgenössischen Musik  
14. – 24.03.2019  
#stimme

Mit freundlicher  
Unterstützung

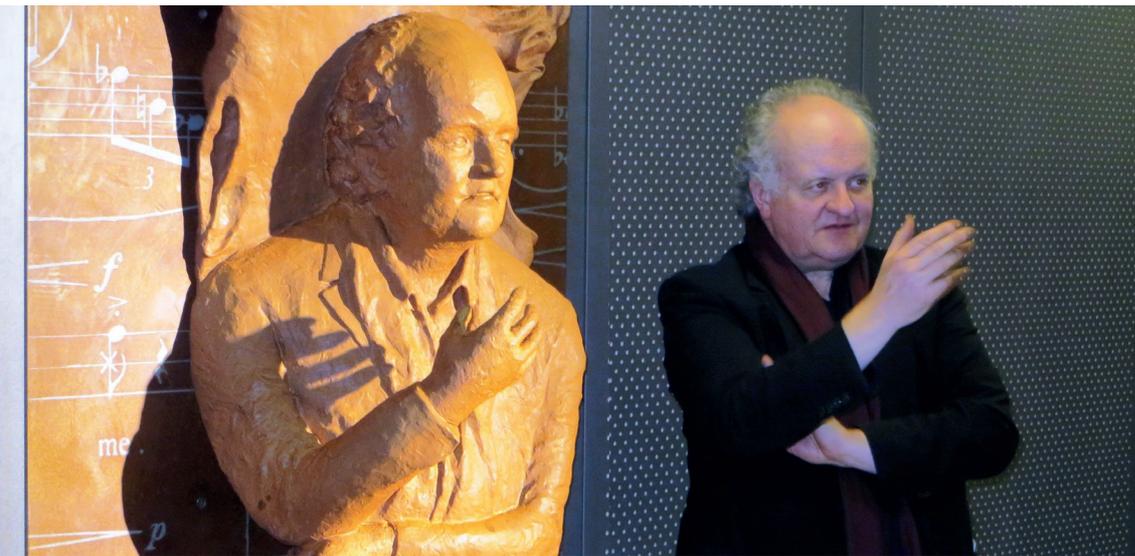
Produktions  
häuser

Die Beauftragte der Bundesregierung  
für Kultur und Medien

KULTURSTIFTUNG  
DES  
BUNDES

Kulturstiftung  
des  
Freistaates  
Sachsen

hellerau.org/tonlagen



1. Wolfgang Rihm. Foto: PR ©
2. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Max Klinger, Beethovens Skulptur. Foto: Dguendel. (CC)
3. Richard Strauss. Foto: Atelier d'Ora Benda ©

bzw. sollte. Das wahrhafte Bild dieses Genies ist damit ein Sinnbild; und so wie der Inbegriff dieses mit Welt und Schicksal ringenden Genius wohl Beethoven ist, so kann Max Klingers Beethoven-Plastik gleichsam als Inbegriff dieses Sinnbildlichen gesehen werden. Die Gleichsetzung des Komponisten mit der Prometheus-Figur weist dem Schöpfer gleichzeitig eine Funktion für die Gesellschaft und eine Position außerhalb der Gesellschaft zu. Dergleichen Sinnbildcharakter ist dem Geniebegriff immanent, wie er von nun an quasi zwangsläufig auf nahezu jeden anerkannten Komponisten Anwendung findet.

#### **Der Künstler im Zeitalter seiner technischen Abbildbarkeit**

Dennoch sind es nicht allein hehre ideelle Prämissen, die Visualisierungskonzepte rund um den musikalischen Schöpfer prägen. Sicher, der Mensch als sehr stark durch den Sehsinn – und damit Konzepte der Visualisierung – geprägtes Wesen, hat von jeher versucht, bildliche Erfahrungen festzuhalten. Trotzdem müssen wir uns im Klaren darüber sein, dass sich das Verhältnis zur bildlichen Dokumentation mit der Erfindung der Fotografie und nochmals im Laufe deren Entwicklung extrem verändert hat.

Es sind die Situation und die Zeitlichkeit des Im-Bild-Festhaltens, die extremem Wandel unterworfen sind und die das Verhältnis zur Visualisierung und zum Ergebnis des Visualisierungsprozesses entscheidend prägen, damit aber auch die Halbwertszeit des entsprechenden Resultats, letztlich den Grad der Überschreibbarkeit des jeweiligen Images. Wir haben eine klare, aber extrem statische Vorstellung davon, wie Bach ausgesehen hat, wie Mozart und wie Haydn; für Schumann und Brahms ist das schon etwas Anderes. Sie gingen ins fotografische Atelier; erst recht für Wagner, für Bruckner und Mahler.

Gerade, was die beiden Letzteren betrifft, so haben wir eine Ahnung davon, wie deren äußerliche Entwicklung verlaufen sein mag.

Je flexibler die fotografische Technik wird, umso klarer werden unsere Vorstellungen vom Komponisten als lebendigem Wesen. Mit der Möglichkeit dieser neuen Konkretisierung wächst auch deren Funktionalisierbarkeit. Die Chance, den Meister über ausgewählte Detailsituationen zu stilisieren, öffnet einer allgemeinen Image-Stilisierung neue Wege, damit aber auch einer ganz neuen Möglichkeit der medialen Nutzung des Künstlerbildes. Wir wissen nicht nur, wie Gustav Mahler ausgesehen hat, sondern auch wie er bei Nutzung seines Komponierhäuschens in den Alpen auftrat, in welcher Haltung er den Atlantischen New York überquerte, nicht zuletzt, weil der Musiker mit seiner Frau Alma Mahler eine für die Zeit wahrhaftige Meisterin des Marketing neben sich hatte.

Und in einem zweiten Schritt ist es das mit dieser Technisierung einhergehende verstärkte Wissen um Äußeres und Äußerlichkeiten des Menschen, die am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts einer einzigartigen zeittypischen Karrierkultur den Boden bereiten. Gustav Mahler, Anton Bruckner und Johannes Brahms sind die offensichtlichsten Beispiele hierfür. Dieses Phänomen setzt auf die Erkennbarkeit und holt den jeweiligen Komponisten gleichzeitig in den Diskurs der Zeit, hebt ihn aber auch heraus aus dem schlicht Alltäglichen des Abgebildet-Seins. Es beginnt eine Phase, der man quasi als Analogie zum von Walter Benjamin propagierten Auraverlust des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit einen »Aurage-winn« des Künstlers im Zeitalter seiner technischen Abbildbarkeit entgegenstellen könnte. Die Möglichkeit vielfältiger und vielschichtiger visueller Auratisierung ist die Basis einer neuen

medial diskursiven Ebene und wird zum wichtigen Faktor des Musikmarktes.

**Beispiel 1: Modebewusster Schöngeist: Richard Strauss, ein früher Meister der Selbstvermarktung**

Es sind nicht allein die Lebenszeit und -dauer, die Richard Strauss zu einem faszinierenden Studienobjekt machen, geht es um die Entwicklung der Vermarktung von Selbstbildern, er nimmt vielmehr eine Ausnahmestellung als Verkaufsstrategie auf dem Musikmarkt seiner Zeit ein: Strauss war nicht allein was seine Opernproduktionen betrifft für das frühe 20. Jahrhundert ein Meister des Marktes. Er verkaufte sich auch im Bild attraktiv als Kind seiner Zeit, charmant provokant in der Attitüde und im Outfit immer gut bürgerlich.

**Dokument des Schaffensakts? Der Glaube an den festgehaltenen Moment**

Je alltäglicher die Fotografie über die Jahre und Jahrzehnte wurde, desto mehr scheint sie auf einen ersten oberflächlichen Blick die Möglichkeit zu sein, über den – ohnehin sozial dominanten – Sehnsinn den Abgebildeten quasi in den Nahraum des Rezipienten zu holen, ihn greifbarer und damit natürlich lebendiger erscheinen zu lassen. Je alltäglicher die Fotografie als Medium ist, desto mehr scheint sie sich dem Persönlichen und Alltäglichen anzunähern, desto mehr scheint sie uns zu ermöglichen, uns dem Leben des Abgebildeten anzunähern. Interessant wird hierbei der Umgang mit Selektivität. Denn auch wenn wir es mit sogenannten »Momentaufnahmen« zu tun haben, schließt die Entscheidung für genau diese Momente eine Vielzahl anderer Momente aus.

Die reine Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit nahezu jeden Momentes macht den Ausschluss einer Vielzahl anderer Momente

notwendig. Die vermeintliche Annäherung an die Realitäten vermittelt einerseits das Gefühl der Fassbarkeit des Genies, hebt es aber andererseits über die Differenz von Fassbarem und Unfassbarem wieder heraus aus dem Greifbaren; die Konkretion bietet gleichzeitig den Fluchtpunkt des Unfassbaren: Ein Mensch mit alltäglichen Gewohnheiten schafft Nichtalltägliches.

Ein deutliches Beispiel für dieses Prinzip sind die Darstellungen des elektroakustisch schöpfenden Künstlers, der sich in seinem Schöpfungsakt technischer Geräte und naturwissenschaftlicher Prinzipien bedient. Scheinbar wird der Schöpfungsakt so nachvollziehbarer, vor allem aber wird er – sofern er im Studio vollzogen wird – über die Bildlichkeit vermenschlicht, wie im Hinblick auf die frühen elektronischen Produktionen, beispielsweise jene in den Laboren von Pierre Schaeffers *Groupe de Recherches Musicales*. Der Schaffensakt erhält eine sehr viel konkretere handwerkliche Komponente.

**Beispiel 2: Das Selbst als Botschaft: Die musikalische Sendung des Karlheinz Stockhausen im Bild**

Die Idee des Gesamtkunstwerks bekommt mit der Person und Personalästhetik Karlheinz Stockhausens eine völlig neue Dimension, die den Sendungscharakter des Stockhausen'schen Schaffens schlicht außer Frage lässt. Die Ausdifferenzierung dieses ästhetischen-religiösen Universalkonzepts schließt jene einer Farbästhetik ebenso ein, wie sie generell Visualisierung nicht dem Zufall überlässt. Zahllose Porträts des Komponisten quasi »in Aktion« sind Bestandteil der Vermittlung des Prinzips. Letztlich kann Stockhausen als eine Art Mittler zwischen dem traditionellen Komponistenbild und einem neuen weit technischeren gesehen werden, da er sich seinen Platz im musikhistoriographisch bildlichen Bewusstsein

1. Theo Zashes Meisterkarikaturen, Gustav Mahler. (CC)
2. Pierre Schaeffer. Foto Srge Lido © 1984
3. Karlheinz Stockhausen. Foto: Croes, Rob C. / Anefo © 1980





1. Éliane Radigue. Foto: Delphine Miguères ©
2. Philip Glass. Foto: Pasquale Salerno © 1993
3. Enno Poppe. Foto: Harald Hoffmann ©

als Schöpfer von visuell eindrucksvollen Partituren ebenso erobert hat wie als Herrscher über Mischpult und Bandmaschine – beides mit dem Gestus des »Kopfarbeiters«.

### Die musikalische Schöpferin im Zeitalter des Interpreten

Spätestens in der Mitte des 20. Jahrhunderts hat sich der Musikmarkt zu einem interpret\*innendominierten entwickelt. Interpret\*innen, Nachschöpfer\*innen, arbeiten in der Öffentlichkeit. Quasi selbstverständlich ist ergo die Tatsache, dass ihre äußere Erscheinung Bestandteil jenes Produktes ist, das sie auf dem Musikmarkt darbieten. Die Interpret\*innenrolle ist dabei seit mehr als einem Jahrhundert nicht mehr genderpolitisch prädestiniert, während das Bild des Komponisten nach wie vor zumindest latent männlich konnotiert ist. Diese Konnotation ist bis in die Gegenwart hinein nicht völlig aufgehoben, wobei die Überschneidung von Erwartungen zu einer Irritation innerhalb von Bildlichkeit und Bildertransfer führt. Bei welcher Aktion werden Komponistinnen wie und warum gezeigt? Was wird von ihrem Äußeren erwartet? Inhaltsanalysen machen mehr als deutlich, dass bei dieser Frage innerhalb des Marktes eine relativ große Irritation besteht, dass gerade hier starke Umbrüche zu erwarten sind.

### Beispiel 3: Hochglanz mit Charakter: Philip Glass oder der smarte Weg des Verkaufs

Auch auf einem weitgehend globalisierten Musikmarkt bleibt Bildlichkeit kulturabhängig. Wie hier im Falle der Minimal-Ikone Philip Glass ist der Betrachter in der Lage, den Komponisten anhand der Art der Visualisierung einer bestimmten Musikkultur zuzuordnen – in der Regel sind an diese Zuschreibung musikästhetische Erwartungen gebunden. Im konkreten Fall ist die

Darstellung durch eine andere Medialisierungstradition geprägt als die bisher beschriebene. Obgleich bezogen auf einen Großteil des Repertoires auch der US-amerikanische Musikmarkt aus den gleichen Quellen abendländischer Musiktradition schöpft, erscheint er – abermals historisch bedingt – bezogen auf den Schöpfergedanken weit freier von der besagten romantischen genieästhetischen Tradition bzw. hat diese anders verinnerlicht. Ein Genie ist ein solches, wenn es sich als solches zu verkaufen weiß.

### Geniale Marke – Bilder als ästhetische Statements

So sehr das Konzept musikalischen Schöpferturns an sich mit Innovation verknüpft scheint, so sehr scheint seine Repräsentation an Tradition gebunden. Im Prinzip lässt sich durch die Musikgeschichte gerade des 20. Jahrhunderts hindurch insbesondere in diesem Punkt eine deutliche Wechselwirkung zwischen ästhetischer Innovation und Selbstverankerung in der Tradition beobachten, der auch – nahezu immer – eine bildliche Komponente anhaftet. Bedenkt man, dass ästhetischer Selbstbegründung und -rechtfertigung eine immer entscheidendere Funktion zukommt, je vielfältiger die Palette ästhetischer und technischer Möglichkeiten mit der Aufweichung bindender Kanons spätestens ab der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird, so wird das Moment der Beschreibung des eigenen Werkes als »Musik« und gleichzeitig des Selbst als »Komponist« zu einem zentralen Mechanismus des System- und damit Selbsterhalts. Und je stärker sich diese diskursive Selbstbehauptung in einer visuell dominierten Umwelt abspielt, desto unabdingbarer wird die bildliche Positionierung im Sinne einer Selbstbestätigung.

So erscheint das auf dem Musikmarkt der

Gegenwart etablierte und bewährte Komponistenbild als von einem Bildlichkeitskonzept geprägt, das auf der Kenntnis der Idee der Unmöglichkeit der Visualisierbarkeit musikalischen Schöpfer-tums – hergeleitet aus der Genieästhetik – fußt, und dennoch diesen aus sich heraus Schöpfenden als in seiner Gegenwart verankerten zeigen will; das heißt durchaus im Verhältnis zu Trends und Moden. Wie eine angepasste und markttaugliche Marke des Genialen erscheint der Komponist als zeitgemäßer Sonderling – etwas, das sich in einer bildlastigen Epoche problemlos visualisieren lässt. Sinnfällig ist, dass die Entwicklung dieses Bildkonzeptes nahezu bruchlos von den frühen

Fotografien romantischer Genies bis in die Ära des abgefahrenen Selfies verläuft und hier gewiss nicht endet.

**Tatjana Mehner** studierte Musikwissenschaft und Journalistik an der Universität Leipzig und promovierte 2003. Sie ist als freie (Musik-)Publizistin und Autorin tätig und betreibt Forschungen zur musikalischen Kulturgeschichte und zur Musik der Gegenwart. Seit 2015 arbeitet sie als Programme Editor in der Philharmonie Luxembourg und lebt im Saarland.

cn  
Z

Das Collegium Novum Zürich  
sucht ab Herbst 2019 eine neue

## Künstlerische Leitung

(80% oder nach Vereinbarung)

zur Entwicklung neuer  
künstlerischer Perspektiven

Weitere Informationen:  
[cnz.ch/zukunft](http://cnz.ch/zukunft)

Zukunft Neue Musik

# Kampagne der Initiative Neue Musik Berlin field Notes zur Stärkung der zeitgenössischen Musikszene in Berlin

Patricia Hofmann in Interview mit der Projektleiterin Lisa Benjes insbesondere unter dem Aspekt der »Selbstvermarktung«.

Patricia Hofmann

**PATRICIA HOFMANN:** Könntest Du zum Einstieg kurz skizzieren, was diese vom Europäischen Fonds für regionale Entwicklung und der Senatsverwaltung für Kultur und Europa seit 2016 geförderte field notes-Kampagne genau beinhaltet und welche Aufgaben Du persönlich dabei hast?

**LISA BENJES:** field notes ist eine Informationsplattform für die zeitgenössische Musik in Berlin. Alle zwei Monate erscheint das field notes-Magazin, das über aktuelle Veranstaltungen und Entwicklungen der Stadt berichtet. Wir organisieren die Gesprächsreihe »Perspektivwechsel«, die Parallelen in der Herangehensweise bei der künstlerischen Arbeit verschiedener Sparten sichtbar macht. Außerdem präsentieren wir im »Monat der zeitgenössischen Musik« die ganze Bandbreite der zeitgenössischen Musik in Berlin. Das sind die Aktivitäten, die für das Publikum sichtbar und erfahrbar sind. Auf der anderen Seite stärken wir die Szene selbst, indem wir Beratungsgespräche und Workshops zur Verbesserung der Kommunikationsstrategien anbieten. Durch diese Maßnahmen soll die Szene irgendwann so aufgestellt sein, dass es uns eines Tages nicht mehr braucht.

In den ersten zwei Jahren ging es in meiner Arbeit vor allem darum zu erkennen, wo die Bedarfe und Potenziale der Berliner Szene liegen und darauf aufbauend ein Programm zu entwickeln und umzusetzen. Nun steht endlich das Grundgerüst, das jetzt weitergedacht werden kann.

**PH:** Die Szene kann sich glücklich schätzen, da die Förderung ja jetzt nochmals um drei Jahre verlängert wurde. Das ist eine große Bestätigung für die Arbeit von field notes. Kannst Du die Entwicklung beschreiben, die sich für Dich schon jetzt nach diesen zwei Jahren abzeichnet?

**LB:** Wir sind tatsächlich sehr froh darüber, dass das Projekt fortgesetzt werden kann, da es seine Zeit dauert, bis sich so ein Programm etabliert. Wo wir anfänglich noch Überzeugungsarbeit leisten mussten, ist das Programm heute in vielen Teilen zum Selbstläufer geworden. Das Magazin erfährt einen großen Zuspruch, sodass die Abonnements mehr als verdoppelt werden konnten. Das Beratungsangebot wird zunehmend angenommen und der »Monat der zeitgenössischen Musik« hat sich zum festen Bestandteil der Berliner zeitgenössischen Musik entwickelt. Mit der zweiten

Projektphase sind wir nicht nur finanziell, sondern auch personell besser aufgestellt und die Laufzeit von drei Jahren erlaubt, langfristiger zu planen.

## Wie wird die eigene Wahrnehmung geleitet, je nachdem, ob man einem Mann oder einer Frau zuhört und zuschaut?

**PH: Gab es zu Beginn eine Art Reserviertheit dem »Marketing« gegenüber?**

**LB:** Mit wenigen Ausnahmen haben sich die meisten Akteur\*innen von Anfang an über die Initiative gefreut. Die Zeiten, in den Marketing rundheraus verteufelt wurde, sind wohl vorbei. Eine Gruppe, die ganz auf Marketing verzichtet, kann bei der Dichte des Berliner Kulturangebots und anderen Sinnesfreuden schlichtweg nicht lange überleben.

**PH: Inwiefern ist die Berliner Szene der zeitgenössischen Musik einzigartig?**

**LB:** Wo andere Städte über prestigeträchtige »Leuchtturm-Ensembles« verfügen, die kleineren Akteur\*innen nur wenig Raum zur Entfaltung lassen, zeichnet sich die Berliner Szene gerade durch ihre enorme Vielzahl an Formationen aus, die in unterschiedlichen Größenordnungen gleichberechtigt nebeneinander koexistieren. Diese Vielfalt verschafft Berlin einen internationalen Ruf als zeitgenössische Musikmetropole, was sich nicht zuletzt darin Ausdruck findet, dass viele Festivals wie z.B. das IMPULS Festival für Neue Musik ihre Antennen in Berlin ausrichten, um hier Präsenz zu zeigen.

**PH: Kannst Du ein konkretes Beispiel, nennen das für die Besonderheit der Berliner Szene stehen kann?**

**LB:** Letzten August verkündete die Berliner S-Bahn, »atonale Musik« an den Bahnhöfen zu spielen, um Obdachlose zu vergrämen. Um das nicht so stehen zu lassen, riefen wir zu einer Protestaktion mit dem Titel »Atonale Musik für alle« aus. Innerhalb von zwei Tagen konnten wir ein Konzertprogramm mit ausgezeichneten Musiker\*innen der Szene zusammenstellen. Dabei waren Mathis Mayr und Ernst Surberg des ensemble mosaik, Ruth Velten des Ensemble LUX:NM, Sirje Viise des Solistenensembles PHØNIX16 und der Flötist Erik Drescher. Die Komponistin Juliana Hodkinson hat eigens für die Aktion eine absurde Text-Performance über Atonale Musik vorbereitet.

**PH: Wie siehst Du das Verhältnis von Freier Szene und Institutionen in Berlin?**

**LB:** Berlin lebt davon, dass es beides gibt. Dank der Institutionen mit ihren Festivals sind hier regelmäßig internationale Formationen mit großen Produktionen zu Gast. Außerdem gibt es an den meisten großen Häusern auch Eigenproduktionen mit zeitgenössischer Musik.

Letztendlich aber fühle ich mich natürlich mehr mit der Freien Szene verbunden, die maßgeblich neue Impulse vorgibt. Trotz Antragsstellungsprozessen und den daraus resultierenden Vorläufen, kann sie viel schneller auf aktuelle Ereignisse reagieren und damit sind unsere Absprachen

untereinander auch viel enger. Die Institutionen wiederum greifen diese Bewegungen auf und verschaffen diesen dann einen größeren Rahmen.

Es gibt bereits Überschneidungen zwischen den großen Häusern und freien Gruppen, die es sich lohnt auszubauen: Die Häuser können von den Kompetenzen der Spezialensembles profitieren und die Freien Gruppen von der Wirkungskraft der Apparate.

**PH: Und welche Aufgabe kommt field notes in diesem Spannungsfeld zu?**

**LB:** Die Institutionen sind in ihrer Kommunikation natürlich professionell aufgestellt und brauchen dementsprechend dahingehend keine Unterstützung, aber profitieren von unserem Netzwerk bei Veranstaltungen mit zeitgenössischem Programm, die sich oft nicht leicht verkaufen. Mit den Akteur\*innen der freien Szene ist der Kontakt viel enger. Mit einigen besprechen wir die Kommunikationsstrategie von Anfang an.

**PH: Zum Bereich Kommunikation und Social Media insbesondere, was beobachtest Du hier für Besonderheiten im Bereich der zeitgenössischen Musik und könntest Du da grundlegende Empfehlungen geben?**

**LB:** Grundlage aller Kommunikation ist, dass man benennen kann, was das ganz eigene künstlerische Profil ist. Dies beginnt schon bei der Auswahl des Repertoires, hört dort aber nicht auf. Ist das Profil oder die Essenz eines Projektes geklärt, ergibt sich alles andere ganz organisch bis hin zur Kommunikation über die sozialen Medien.

Das Problem der freien Szene ist häufig, dass die am künstlerischen Prozess Beteiligten selbst für die Vermittlung verantwortlich sind und alle im Schaffensprozess entstandenen Einzelmomen-



Lisa Benjes. Foto: Selfie.

te wertvoll erscheinen. Die Herausforderung besteht darin, einen Abstand einzunehmen und radikal zu vereinfachen. Wer nicht über ein enormes Budget verfügt, ist außerdem gezwungen, von den klassischen Vermarktungswegen abzuweichen und eigene Strategien zu finden. Dabei kann man ruhig auf die persönliche Handschrift vertrauen. Bestenfalls wird die Kommunikation als weitere künstlerische Ausdrucksform verstanden. Wenn die Kanäle, insbesondere die der Sozialen Medien, als weitere Bereiche der künstlerischen Aktion erschlossen werden und die Inhalte über die reine Bewerbung

der Veranstaltung hinausgehen, kann es sogar Spaß machen.

**PH: Es gibt noch andere Faktoren der Kommunikation wie Fotos oder Video. Hier fällt oft auf, dass die freie Szene oder auch Komponist\*innen oft wenig gutes Material vorweisen können oder zu wenig investieren. Wie kannst Du das aus Deiner Sicht beschreiben und bewerten?**

**LB:** Damit sieht es bei uns tatsächlich ziemlich traurig aus. Übrigens ein Grund, weshalb wir das field notes-Magazin nur zweifarbig drucken: Die Qualität der Bilder fällt schlicht nicht so schwer ins Gewicht. Warum meinen Musiker\*innen, es sei eine gute Idee, sich mit ihren Instrumenten in einem Wald, auf einer Baustelle oder vor einer Backstein-, Beton-, oder graffitiverzierten Mauer abzulichten?

Aber Spaß beiseite: Natürlich kann man kritisieren, dass viele Gruppen keine oder schlechte Bilder verwenden. Man muss aber auch die Hintergründe dafür kennen: Nur wenige Ensembles verfügen über eine Basisförderung, die es erlaubt, Strukturkosten zu decken. Die meisten hangeln sich von einer Projektförderung zur nächsten, die nur projektbezogene Kosten decken. Ein weiterer Grund – meine persönliche, gänzlich unfundierte These – könnte sein, dass Musiker\*innen eher auditive Typen sind, denen der visuelle Teil der Arbeit nicht so wichtig ist.

**PH: Das Fassen von zeitgenössischen Musikprojekten in Sprache, gehört sicher mit zum schwersten in der Kommunikation. Was macht für Dich einen guten Text aus, welchen Ton empfindest Du als angemessen?**

**LB:** So unterschiedlich die Projekte sind, müssen auch die Texte verfasst werden. Grundlage für

einen soliden Text ist natürlich immer die Benennung der Rahmenbedingungen. Wie bei der Feuerwehr kann man sich erst einmal an den W-Fragen entlang hangeln. Spätestens beim »Wie« muss die Musik in Text übersetzt werden. Dabei kommt es aber nicht auf die Genauigkeit der Übersetzung an, sondern auf den Ton. Bei einer Beschreibung muss versucht werden, die Stimmung des Projekts zu erfassen und diese in einen Text zu transformieren. Wenn das Projekt ästhetisch radikal ist, empfiehlt es sich, dafür einen expressiven Ton anzuschlagen.

**PH: Ist der »Monat der zeitgenössischen Musik« als »Marke« sozusagen angekommen in der Szene, aber auch in der Außenwahrnehmung? Wohin soll es noch gehen?**

**LB:** Es ist verblüffend, wie schnell sich der »Monat der zeitgenössischen Musik« etabliert hat. Im ersten Jahr haben wir das meist ohnehin geplante Septemberprogramm als Musikmonat deklariert. Heute berücksichtigen viele Akteur\*innen den »Monat« in der Jahreskonzertplanung und auch den Medien ist er mittlerweile ein Begriff. Die Planungssicherheit erlaubt, dass Schwerpunkte gesetzt werden können, sodass die einzelnen Spielarten der Berliner zeitgenössischen Musik differenzierter betrachtet werden kann. Das Format wird in anderen Städten (übrigens auch von der Berliner Jazzszene) in etwas abgewandelter Form übernommen und wir wurden verschiedenartig nach Kooperationsmöglichkeiten gefragt. Mittlerweile sind auch internationale Veranstalter\*innen auf den »Monat« aufmerksam geworden und bitten uns darum, ihnen individuelle Touren zusammenstellen. Das hat uns auf die Idee gebracht, den »Monat« nicht nur als Präsentationsfläche für das Berliner Publikum zu nutzen, sondern auch als Grundlagen der Vernetzung

zwischen Berliner Formationen und nationalen und internationalen Veranstalter\*innen. Im September soll daher künftig Fachpublikum in Delegationen eingeladen werden, um eine gezielte Vernetzung der Szene über Berlin hinaus zu ermöglichen. Um der medialen Unterrepräsentanz entgegenzuwirken, werden ab diesem Jahr in einem gemeinsamen Projekt mit Klangzeitort, Positionen und field notes durch eine Schreibwerkstatt junge Journalist\*innen an die Kunstsparte herangeführt. Dies fördert nicht nur kurzfristig die Auseinandersetzung mit der

zeitgenössischen Musik in den Medien, sondern bietet vor allem langfristige Perspektiven, dieser Musik in ihrer medialen Auseinandersetzung eine größere Präsenz zu verschaffen – so die Hoffnung.

**Patricia Hofmann** ist Musikwissenschaftlerin und betreut seit 2007 die Festivals MaerzMusik, Musikfest und Jazzfest in der Presseabteilung der Berliner Festspiele. Sie ist Teil unserer Creative Cloud und interessiert sich wie Lisa Benjes für neue Formen Musik zu kommunizieren.

**STEVE REICH**

01. - 07.05.2019 staatsoper X hannover

IN KOOPERATION MIT NDR RADIOPHILHARMONIE hmtwh hochschule für musik theater und medien hannover Landeshauptstadt Hannover Kulturbüro Musik 21 Niedersachsen

**9 Konzerte mit Musik von Steve Reich**  
Detaillierte Programm Informationen auf:  
[www.staatsoper-hannover.de/oper/klangbruecken](http://www.staatsoper-hannover.de/oper/klangbruecken)  
und [www.musik21niedersachsen.de/programm](http://www.musik21niedersachsen.de/programm)

HANNOVER UNESCO City of Music

**k|A|n|g|b|r|ü|c|k|e|n**

FÖRDERER UND PARTNER: Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur, Landeshauptstadt Hannover, Kulturbüro, Stiftung Niedersachsen, musik für heute e.V., NORDSTADT KONZERTE, SPRENGEL MUSEUM HANNOVER, BLICKPUNKTE e.V. Dialog • Vielfalt • Kulturen

Musik 21 Niedersachsen wird gefördert durch das Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur. Das Kulturbüro der Landeshauptstadt Hannover fördert Musik 21 – NGNM e.V. und Musik für heute e.V. institutionell.

# Diskursverlust – Diskursnotwendigkeit

Die folgenden drei Texte sind Abschriften der Impuls-vorträge, die anlässlich der von Gisela Nauck veranstalteten Reihe Musikalische Zeitfragen I: Diskursverlust – Diskursnotwendigkeit in den Räumlichkeiten von Nemtsov & Nemtsov in Berlin – Charlottenburg am 01. Dezember 2018 gehalten wurden. Die einzelnen Referent\*innen erhielten zuvor jeweils einen thematischen Auftrag: Andreas Engström sollte zu »Was bleibt (von der Musik), wenn es keine Reflexion, keinen Dialog, keinen Diskurs mehr gibt?« referieren. Fabian Czolbe setzte sich mit der These »Wir brauchen keinen Dialog/Diskurs, die neue Musik funktioniert auch ohne diesen bestens!« auseinander und Theresa Beyer beschäftigte sich mit »Institutionell unabhängiges, aktuell reflektiertes Nachdenken (in Feuilleton + Fachzeitschriften) über neue Musik ist offenbar nicht mehr finanzierbar – Fördermodelle in der Schweiz«.

## Was bleibt (von der Musik), wenn es keine Reflexion, keinen Dialog, keinen Diskurs mehr gibt?

Andreas Engström

Das ist die Rubrik, die mir für meinen so genannte Impulsreflektion gegeben wurde. Und in dieser Rubrik gibt es zwei Wörter, die alles zusammenfassen können und wie zwei Opponenten, obwohl nicht unbedingt streitende, zueinanderstehen:

Es geht um künstlerische Produktion z.B. von

Musik und es geht um den Diskurs, womit ich Texte, Begriffe, Debatten und Argumente meine.

Was dieses Verhältnis so interessant macht, so dass ein neuer Salon sich diesem Sujet teilweise widmet, ist dass es etwas *dazwischen* gibt, etwas dass die beiden Pole Kunst und Diskurs verbindet. Das sind: Die Agenten, die die Auswahl machen und Entscheidungen treffen. Es geschieht immer eine Auswahl bei Festivals, bei Stipendien- und Preisverleihungen, bei Projektmittelakquisen und so weiter. Jurys, Produzenten oder Künstlerische Leiter beurteilen Kunst – sowie die Texte darüber, d.h. Diskurs. Man geht von der Kunst und von dem Diskurs aus und trifft eine Entscheidung.

Musik gäbe es auch ohne Diskurs. Klar. Das ist eine eindeutige Antwort auf die Frage, die mir gegeben wurde. Aber das ist zu einfach und unreflektiert.

Musik gäbe es, aber die Drohung einer Uniformität wäre noch größer ohne Diskurs. Man denke an all die Festivalleiter, die man nie in Konzerten sieht. Die Arbeit wäre für sie viel schwerer ohne Text, mit noch größerer Uniformität als es heute der Fall ist. Aber welche Musik gäbe es dann? Kunstmusik ist eine avancierte Kunstform, das wissen wir alle. Und das bedeutet, dass alle diese Dinge, sich nicht ohne gewisse Bedingungen realisieren lassen. Dass Komponisten im schlimmsten Fall für „die Schublade“ schreiben stimmt nur, wenn wir von Werken reden, die sich mit Noten auf Papier archivieren lassen – und wenn die Interpreten ohne einen weiteren künstlerischen Gegenstand in die Aufführung gehen, als an den Stimmen zu üben. Neue Musik lässt sich nur als skizzierte Konzepte für die Schublade schreiben. Und ohne Diskurs bleiben wir nur da.

Für meine Antwort auf die eingangs erwähnte Frage gehe ich also lieber davon aus: Was gibt es, wenn Reflexion, Dialog, und Diskurs vorhanden sind. Das finde ich mehr als positiv.

Diskurs macht die Vielfalt sichtbar: Weil die Entscheidungsmacher und Gatekeeper sich zur Vielfalt verhalten müssen. Und – und das ist noch wichtiger – der Diskurs kreiert Vielfalt. Weil erst durch die Auswahl werden Möglichkeiten aufgezeigt und Kreativität ausgelöst.

Ein konkretes Beispiel, dass für Berlin eine große Bedeutung hatte, ist die Szene der Echtzeitmusik. Es gab Musik und es gab eben eine Szene. Dann wurde ein Wort eingeführt und auch eine Art Definition: Echtzeitmusik. Was folgt daraus? Hat der Begriff durch eine Art szenisches Selbstbewusstsein eine Auswirkung auf die Szene ausgeübt? Auf jeden Fall erhielten die Echtzeitmusik, die Musik und die Musiker\*innen Sichtbarkeit – und damit einhergehend Relevanz für die Auswahl in Jurys, Festivals etc. Dank diesem Diskurs kann diese Sub-Szene von der Berliner Szene heute nicht ignoriert werden.

Die Antwort auf der Frage muss also noch ein bisschen modifiziert werden: Musik gäbe es ohne Diskurs, aber die Szene wäre viel ärmer.

Ich bin also überzeugt, dass was wir tun – wir Kritiker\*innen, Redakteur\*innen, Journalisten und Wissenschaftler\*innen – wichtig ist und eine große Bedeutung hat. Das ist offensichtlich. Für uns. Aber es ist trotzdem schwer das Ergebnis unserer Arbeit zu bewerten. Das ist der ewige Teufelskreis der Kulturarbeiter\*innen und wir müssen kontinuierlich daran arbeiten, unsere Argumente für Politiker und Leute im Allgemeinen zu verfeinern – aber das gilt auch für Szenen im Allgemeinen. Es ist nämlich nicht sicher, dass man uns liest.

Deswegen schließe ich ab mit der Herausforderung an uns, potentielle Diskursmacher\*innen.

Wir müssen selbständig arbeiten und denken, schwere Fragen stellen, uns dagegensetzen, mutig sein, das Schlimme zu enthüllen, für das Schöne oder Wichtige zu plädieren.

Nur wenn es eine Art von Spannung gibt zwischen dem, was in der Szene produziert wird und was wir darüber denken und urteilen, kann man wirklich sagen, dass Kunst und Musik ohne Diskurs eigentlich nicht existieren können.

## Community Building – ein Paradigmenwechsel? Die Chancen für den Musikjournalismus

Theresa Beyer

Während ich hier stehe, findet in Basel gerade die Finissage der Dissonance statt. Die Redaktion hat beschlossen, die Geschichte dieser Zeitschrift nach 34 Jahren und 144 Ausgaben abzuschließen. Der Grund: die Finanzlage. Zuerst keine Subventionen mehr vom Bundesamt für Kultur, dann wurden die Partnerschaften mit den Musikhochschulen gekündigt und – ein weiteres Problem: die Abonnent\*innen reichen nicht aus.

Das Ende der Dissonance geht mir nahe, weil ich meinen ersten Artikel über zeitgenössische Musik dort veröffentlicht und über Jahre dafür geschrieben habe. Ich will hier aber weder nostalgisch, noch kulturpessimistisch werden, sondern mit Blick auf den aktuellen Medienwandel ganz praxisbezogen fragen: Stimmt es wirklich – wie Gisela Nauck sagt – dass ein Onlineangebot für den Neue-Musik-Diskurs keine realistische Alternative darstellt? Was kann der

Musik-Fachjournalismus von funktionierenden Onlinemagazinen lernen? Und wie müssen sich Musikzeitschriften verändern, um finanzierbar zu sein?

Mein Input versteht »Diskurs« im Sinne eines professionellen und unabhängigen Musikjournalismus und stellt die These in den Raum, dass dieser finanzierbar und zeitgemäß sein kann, wenn er aktiv Community Building betreibt. Dazu stelle ich zwei Beispiele aus der Schweiz vor: Norient – Performing Music Research, eine Onlineplattform für lokale und globale Musik mit Sitz in Bern. Und, ein Beispiel jenseits der Musikwelt: das digitale Magazin Republik aus Zürich.

#### **Beispiel 1: Die Republik**

Die Republik ist ein unabhängiges, werbefreies, digitales Magazin, das sich vor allem durch (oft investigativen) Hintergrundjournalismus profiliert und vor knapp einem Jahr das erfolgreichste Crowdfunding eines europäischen Mediums lanciert hatte – und das ohne großen Verlag im Rücken.<sup>1</sup> Heute hat Die Republik 23 000 Mitglieder, sogenannte »Verleger\*innen«, die einen Abonnementspreis von jährlich 240 Franken zahlen – ein Genossenschaftsmodell also, wie man es auch von Taz kennt.

Warum Die Republik hier in unserem Kontext interessant ist: Die Republik »sendet« nicht nur nach außen. Sondern: die Leser\*innen – denen das Magazin ja »gehört« – dürfen mitbestimmen. Das heißt zum Beispiel: eine Journalistin bleibt nach der Publikation ihrer Story online und beantwortet Fragen. Artikel werden fortgesetzt, wenn die Leser\*innen das einfordern. Und: Die Republik ist Gastgeberin für die Debatten, die Leser\*innen mit den Journalist\*innen und untereinander führen.

Dahinter steckt folgende Logik: Die Republik begreift sich als nahbar und knüpft Beziehungen mit ihrer Leserschaft. Dieses Vertrauen und die

Partizipationsmöglichkeiten sind monetarisierbar: weil sich Republik-Leser\*innen als Teil einer Gemeinschaft fühlen, als Gemeinschaft angesprochen werden und als Gemeinschaft interagieren, identifizieren sie sich mit dem Magazin und sind deswegen auch bereit zu zahlen.<sup>2</sup> Die Republik versteht Diskurs also nicht nur als ein Diskurs von Expert\*innen und Journalist\*innen untereinander, der dann nach außen gesendet wird, sondern auch als Diskurs mit dem Publikum – ein Ansatz, der dem Nutzerverhalten in einer digitalisierten Welt gerecht wird und vor Augen führt, dass Leser\*innen durchaus bereit sind, für anspruchsvolle Inhalte zu bezahlen.

#### **Zwischenstation: Was sind Communities?**

Communities sind Gemeinschaften von Menschen, die gemeinsame Interessen teilen, zu denen Sie einen großen Wissenshunger und ein großes Kommunikationsbedürfnis haben. Zu diesen Themen kommunizieren sie auch horizontal – tauschen sich also miteinander über ein Thema aus und werden zu Akteur\*innen. Diese Communities sind nicht einfach die Hörer\*innen von »Musik unserer Zeit« oder die Stammleserschaft der Positionen. Sie bilden sich von selbst und folgen ihren eigenen Gesetzen. Anstatt also zu hoffen, dass die Interessiert\*innen ein Angebot wie die Positionen von selbst finden, müssen Magazine und Sendungen diese Communities orten, kennen lernen, auf sie zugehen und Strategien finden, wie sie darin eine relevante Stimme werden können.

#### **Beispiel 2: Norient**

Die Frage, wie wir Communities erreichen, stellen wir uns auch bei Norient, einem internationalen Netzwerk für lokale und globale Musik an der Schnittstelle zwischen Wissenschaft, Journalismus und Blogkultur, zu dessen Kernteam ich seit 2011 gehöre. Seit 2002 hat Norient eine weltweite

Community aus Musikjournalist\*innen, Wissenschaftler\*innen und Blogger\*innen aufgebaut, der es darum geht, Nischen- und Undergroundmusik aus der ganzen Welt (und vor allem aus nicht-westlichen Ländern) zu recherchieren.

Bisher war der Hauptoutput von Norient ein Onlinemagazin mit zwei neuen Artikeln wöchentlich. Dieses Onlinemagazin fällt bei Finanzierungsgesuchen meistens durchs Raster – auch in der Schweiz, wo es tausende Kulturstiftungen gibt.

Norient hat deswegen das Magazin immer aus anderen Projekten quersubventioniert: Bücher, Ausstellungen, Konzertreihen und Co-Produktionen oder das jährliche Norient Musikfilm Festival. Das Modell der Quersubventionierung werden (und müssen) wir auch weiterverfolgen, wenn wir im April mit einer neuen digitalen Plattform online gehen.

Dahinter steckt ein grundlegender Relaunch: Wir wollen weniger Content produzieren, dafür tiefgründiger, zeitloser und formell experimenteller sein. Noch viel stärker werden wir das Wissen, das wir durch unsere journalistische Recherche gewinnen, weiterverwerten und monetarisieren. Wir werden Ressourcen für die Distribution freisetzen und unsere Community anregen, unsere Inhalte weiterzuverarbeiten, zu sharen und mit ihnen in Interaktion zu treten. Dabei setzen wir unter anderem auf dynamische Medienbausteine (»Snaps«), die wir breit auf Social Media streuen.

Wofür wir uns auch entschieden haben: Vor 18 Jahren publizierte Norient vor allem deutschsprachig. Mittlerweile sind wir fast ausschließlich englischsprachig. Denn die Community, die sich im deutschsprachigen Raum beispielsweise für experimentelle Musik aus Asien interessiert, ist relativ klein. Weltweit hingegen ist sie groß und das ist unsere Chance.

Diese Ausrichtung von Norient ist vielleicht bedenkenswert für die Berichterstattung über und den Diskurs zu zeitgenössischer Musik: Müsste man bei einer so internationalen Szene nicht ein Onlineprojekt groß denken, ergo mehr- bzw. englischsprachig?

Vielleicht ist Zusammenarbeit angesagt und es braucht in Zukunft eine dynamische Plattform für neue Musik, auf der sich Positionen, Dissonance, der öffentlich-rechtliche Rundfunk und andere Akteure wie zum Beispiel The Log Journal aus New York vereinigen. In Zukunft, denke ich, werden nur die Inhalte zählen, weniger die Gefäße und Formate.

Für den Neue-Musik-Journalismus heißt das auch: nahbarer, demokratischer und interaktiver werden, Deutungshoheiten und Autoritäten hinterfragen, die Musik hörbar machen, über die geschrieben wird, Podcastformate entdecken und digitales Storytelling.

So eine Investition und Öffnung wäre lohnenswert: Denn die Community der neuen Musik ist stark. Sie wächst, verästelt in verschiedene Richtungen, begeistert junge Menschen. Die Community hat ein großes Bedürfnis nach Wissen, nach Einordnung, nach Diskurs, sie will Nahrung. Doch so eine Vermutung verlangt auch Recherche: Was ist das Bedürfnis dieser Community, welche Art von Journalismus will sie überhaupt?

Ich bin überzeugt: so ein Paradigmenwechsel im Musikjournalismus geht auch ohne den Verlust an fachlicher Qualität. Ich denke sogar: wenn wir die Community mehr einbeziehen, wird das den Diskurs bereichern. Ich glaube fest daran, dass Onlinejournalismus auch für Nischenthemen und für Fachjournalismus funktionieren kann: Wenn wir uns darauf auch einlassen. Und die Digitalisierung nicht als Bedrohung betrachten, sondern als Chance. ●

1. Neben dem von Stiftungen und Mäzenen gestellten Startkapital von 2 Millionen Euro hat Die Republik mit einer Crowdfunding-Kampagne 3 Millionen Euro eingesammelt. Ende Januar 2019 wird sich zeigen, wie viele Mitglieder ihr Jahresabo verlängert haben, die 50-Prozent-Hürde ist bereits geschafft.

2. Ich will das hier nicht verklären, denn dieses Community-Building ist sehr aufwändig: die Crew von De Correspondent in den Niederlanden – ein vergleichbares Projekt – investiert rund 50 Prozent der Arbeitszeit in den Dialog mit dem Publikum.

## Diesen Diskurs brauchen wir nicht!

Fabian Czolbe

Ob der Diskurs über zeitgenössische Musik notwendig ist oder nicht, steht meines Erachtens außer Frage. Mit Blick auf die aktuelle »Diskurslandschaft« müssen wir uns jedoch vergegenwärtigen, welche Diskurse eigentlich geführt werden sollen und wie sich diese Diskurse gestalten lassen – momentan kann man im Sinne Pierre Boulez' nur sagen: »Sprengt die Diskurse in die Luft!«

Um allerdings diskursfähig zu bleiben, müssen wir zunächst die Situation, in der wir uns befinden, mit Foucault'schen medien- und diskursanalytischen Werkzeugen freilegen. Hat man damit einmal begonnen, so wird umgehend klar, dass verschiedene Personen, Personengruppen, Interessengruppenvertreter oder Institutionen Diskurse anregen, klingen und nachhallen lassen – die mehr oder minder typische »Diskurshüllkurve« zeichnet sich ab.

Aber ist es nicht genau das, was wir vom Diskurs um zeitgenössische Musik erwarten? Und in der Tat, zumindest wenn ich für mich spreche, ist es das. Der analytische Zugriff legt darüber hinaus die historisch bedingten, unterschiedlichen Machtstrukturen frei, die Diskurse prägen und über die wir uns bewusst sein sollten: Nicht immer unmittelbar, zumeist jedoch unverkennbar setzen etwa Komponist\*innen oder Kritiker\*innen ästhetische Positionen in Diskursen; Festivals, Verlage, Zeitschriften, Blogs, Radiosendungen usw. sorgen für die zum Teil überemphatisierte Darstellung eines Themas – bevor das Ganze letztlich im institutionellen Räderwerk, etwa in der akademischen Lehre, allmählich versinkt. Dabei zeichnen sich letztlich Machtverhältnisse ab, die leider all zu oft vielmehr an der »Amplitude« der Diskussion interessiert sind (oder es sein müssen), anstatt die Qualität der nicht selten scheinbaren »Reibungen« kritisch zu befragen.

»Offensichtlich«, so formulieren es die Herausgeber Volker Helbig und Stefan Weiss in einem 2016 zu György Ligeti veröffentlichten Tagungsband, »entstehen Positionierungen im Neue-Musik-Diskurs nicht allein durch die Noten und Klänge, die ein Komponist hervorbringt, sondern im Zusammenspiel mit einer ganzen Reihe weiterer Faktoren: Aufsehen erregende Details seiner Biographie können dabei ebenso wirksam werden wie das Wissen über die politisch-geschichtlichen Rahmenbedingungen seiner Lebens- und Wirkungsräume oder über die ästhetischen Debatten, an denen er teilhatte. All das beeinflusst und prägt die Vorstellungen davon, mit welcher Art Künstlerpersönlichkeit und welcher Art Musik man es zu tun hat – Vorstellungen, die oftmals bereits bestehen, noch bevor man eine Notenausgabe aufschlägt, im Konzertsaal Platz nimmt oder einem YouTube-Link folgt.« Dies umreißt den Problemkom-

plex um die aktuelle Situation des Musikdiskurses erschreckend gut und es stellt sich damit die Frage, ob wir ebenjene Diskurse überhaupt brauchen? In letzter Konsequenz würde ich sagen: NEIN.

Ohne den seit Jahrzehnten, wenn nicht sogar seit Jahrhunderten andauernden Streit um die Sprachähnlichkeit der Musik oder die Musikähnlichkeit der Sprache weiterzutreiben, und ohne allein die Sprachlosigkeit in der Textproduktion von Komponisten, wie jüngst Florian Neuner in den Musiktexten, hervorzukehren, möchte ich an dieser Stelle zunächst ein Plädoyer für die Musik selbst halten. Musik und erst recht zeitgenössische Musik ist von Grund auf diskursfähig. Musik ist durch ihre mediale Anlage und ihrer existenziellen Verbindung zur Aufführung und Rezeption als wirklichkeitskonstituierende anschlussfähig. Sie verweist auf anderes oder sich selbst, sie stellt in Frage, sie positioniert sich, sie verarbeitet u.v.m. auf struktureller und sinnlicher Ebene. An ebendiese musikalischen, auditiven und ästhetischen Aspekte der Kunst muss der Diskurs anschließen. Das führt etwa zu Fragen: Wie gestaltet die Musik Zeit? Was erfasst meine Wahrnehmung im sukzessiven Verlauf? Wie imaginiert und konstruiert die Musik Realitäten? An diesem Punkt ist Musik selbst schon längst im Diskurs: Musik geht umher, sie erörtert, sie tritt in eine Auseinandersetzung mit dem Aufführenden, dem Raum, dem Hörer oder der Hörerin. Ähnlich der Bildenden Kunst oder der Literatur, die sich erst im Betrachten und Lesen realisieren, wie es Umberto Eco und Roman Ingarden gezeigt haben, braucht auch die Musik ihren Rezipienten, damit sie überhaupt eine Realität wird. Was haben wir von Musik, die nicht gehört wird? Natürlich gibt es kompositorische Ansätze, die explizit mit der klanglichen Imaginationskraft des Hörers spielen, erwähnt seien da nur Dieter Schnebels *MO-NO*,

die Textpartituren der Fluxuskünstler gleichermaßen wie die von Jennifer Walshe, oder aber jüngst die Ansätze eines »Neuen Konzeptualismus in der Musik«. Allerdings passiert es leider nicht selten, dass man nach einem kompositorisch eher weniger überzeugenden Konzert im Gespräch zu hören bekommt: »Was? Das war doch großartig! Haben Sie etwa nicht das Programmheft gelesen? Die Idee ist doch einfach genial.« An diesem Punkt würde ich behaupten, haben wir leider vollkommen übereilt die Diskurskraft der Musik aus den Augen und Ohren verloren.

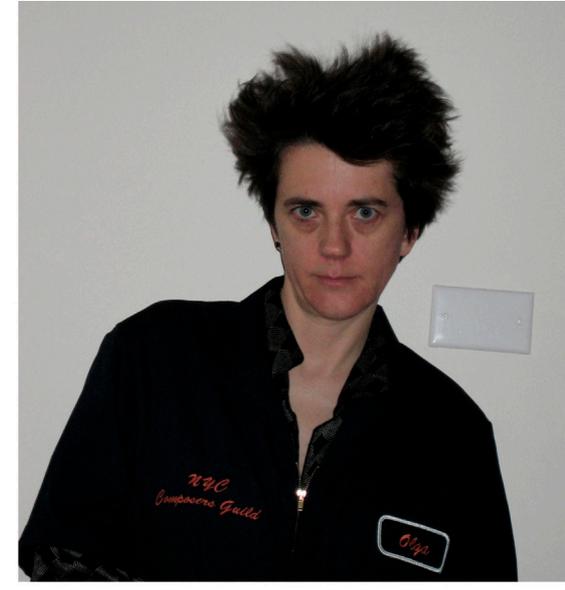
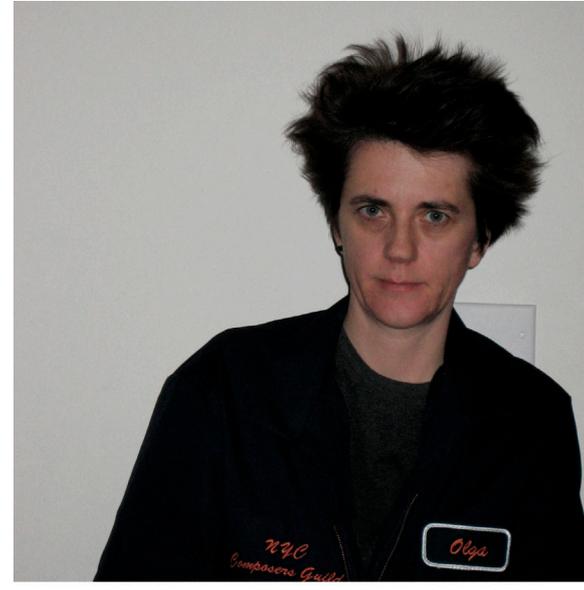
Das eine schließt das andere nicht aus, beides hat seine ästhetische Begründung und schafft damit eine Diskursvielfalt, wie man sie mit Jean-François Lyotard einfordern muss. Allerdings befindet sich das Verhältnis von Erfahrbarem und Denkbarem meines Erachtens gegenwärtig in einer erheblichen Schieflage. Wir sprechen aktuell kaum über die Musik, sondern vorrangig über die Ideen und katapultieren uns im Nu in andere Metadiskurse. Was uns jedoch zunächst unmittelbar zur Verfügung steht, ist das Hörbare, die Musik und ihre Strukturen und nicht ihre diskursiven Konzepte. (Und dass man konzeptuelle Strukturen durchaus erfahren bzw. hören kann, das haben bereits die Serialisten der 1950er Jahre bewiesen.)

Mit einem kritischen Blick auf uns selbst ist festzustellen, dass uns scheinbar noch die Begrifflichkeiten fehlen und damit ein sprachlich adäquates Ausdrucksmittel, um musikalische Diskurse oder Diskurse über zeitgenössische Musik zu führen. Wir brauchen keine Diskurse auf konzeptueller oder gar metakonzeptueller Ebene, sondern jene, die auf kompositorischer Ebene geführt werden. Wir stehen aktuell vielmehr vor dem Problem, *wie* kompositorische Qualität oder musikalische Eigenheit in der

Sprache artikuliert werden kann – vielleicht bedarf es da zukünftig auch anderer Mittler.

Der derzeitige Verlust des neuen Musik-Diskurses mag für den Musikhistoriker interessant sein, der sich diskursanalytisch eben jenen fremdbestimmten Positionierungen nähert und ihr Werden nachvollziehbar macht. Dieser Zugriff zeigt zumindest eines deutlich, dass und wie Diskurse selektieren und sich damit der Blick auf die Musik unmerklich verschiebt. Wo aber bleibt der werkanalytische, der rezeptionsästhetische und letztlich der ästhetisch kritische Blick auf die Musik? Wir brauchen einen Diskurs, aber nicht fernab der Klangerlebnisse. Treten wir in die Auseinandersetzung mit der Musik selbst!•







Olga Neuwirth. Fotoserie: *Quiet on the desk*, 2010/11. Fine Art Prints 24,5 x 104 cm. Ed. 10 + 2 AP  
Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Charim Galerie Wien

No. \_\_\_\_\_ Week Ending **18.10. - 24.10.**

Name \_\_\_\_\_

|      |   |     |    |    |
|------|---|-----|----|----|
| MON. | A | IN  | 8  | 41 |
|      | M | OUT | 12 | 00 |
|      | P | IN  | 2  | 28 |
|      | M | OUT | 6  | 17 |
| TUE. | A | IN  | 7  | 54 |
|      | M | OUT | 1  | 30 |
|      | P | IN  | 2  | 02 |
|      | M | OUT | 6  | 34 |
| WED. | A | IN  | 8  | 51 |
|      | M | OUT | 11 | 52 |
|      | P | IN  | 12 | 42 |
|      | M | OUT | 6  | 00 |
| THU. | A | IN  | 8  | 39 |
|      | M | OUT | 12 | 07 |
|      | P | IN  | 2  | 29 |
|      | M | OUT | 6  | 14 |
| FRI. | A | IN  | 9  | 19 |
|      | M | OUT | 12 | 14 |
|      | P | IN  | 1  | 23 |
|      | M | OUT | 5  | 49 |
| SAT. | A | IN  | 8  | 36 |
|      | M | OUT | 12 | 07 |
|      | P | IN  | 1  | 51 |
|      | M | OUT | 5  | 56 |
| SUN. | A | IN  | 9  | 05 |
|      | M | OUT | 11 | 48 |
|      | P | IN  | 1  | 05 |
|      | M | OUT | 5  | 54 |

SIGNATURE *Olga Neuwirth*

Form 331-11 www.pyramidtechnologies.com © 2003 PYRAMID TECHNOLOGIES, LLC

## Neuauflagen und Erstveröffentlichungen – die stilistische Heterogenität Henning Christiansens

Thomas Groetz

Wer sich für die Musik des 2008 verstorbenen dänischen Komponisten Henning Christiansen interessiert, nimmt mit Erstaunen eine Reihe von Veröffentlichungen zur Kenntnis, die seit 2016 erscheinen. Dazu zählt nicht nur die Edition eines neuen Christiansen-Buches aus der New Yorker Publikationsreihe Blank Forms, sondern Neuaufgaben lange vergriffener LPs, sowie Erstveröffentlichungen aus dem Nachlass. Mit den Tonträgern tritt eine stilistische Heterogenität in Erscheinung, die Fragen nach musikalischer und künstlerischer Identität, nach Avantgarde und Tradition, nach Kohärenz und Kontinuität aufwirft – allesamt Begrifflichkeiten, die gegenwärtig nicht nur im Kontext der zeitgenössischen Musik ins Schwimmen zu geraten scheinen.

Ob die von Brüchen, Neuanfängen und Rückbesinnungen gekennzeichnete, zuweilen polystilistisch wirkende Ausrichtung des Werkes von Christiansen Ausdruck einer unerschütterlichen künstlerischen

Autonomie ist oder das Resultat einer leidenschaftlichen Unbedarftheit, lässt sich nicht eindeutig klären, womöglich spielt beides eine Rolle. Paradoxie ist schließlich ein Wesensmerkmal des Menschen.

Die bisherige Literatur zu Christiansen ist den angedeuteten ästhetisch-weltanschaulichen Herausforderungen bisher eher aus dem Weg gegangen und hat dem multiperspektivischen Musiker-Künstler mit dem Begriff Fluxus ein allumfassendes Label übergestülpt (Allerdings verwendete Christiansen dieses Leitmotiv phasenweise selbst). Eine wichtige Ergänzung liefert der dem Reissue einer LP von 1977 mit dem Titel *Satie I Høj Sø* [Satie auf hoher See] beiliegende Essay von Magnus Kaslov, welcher 2018 im Zusammenhang mit einer Ausstellung im Museet for Samtidskunst in Roskilde entstanden ist, in der die bisher vom Diktat des Modernismus verdrängten 1970er Jahre im Wirken des Komponisten beleuchtet werden. Wie diese Phase des Komponisten im Kontext seines Gesamtwerkes einzuschätzen ist, thematisiert der Essay allerdings nicht wirklich. Der akademisch ausgebildete Klarinettenist und Komponist, der sich einst in die destruktiven Aktionen der Fluxus-Bewegung in Dänemark

und anderswo verwickeln ließ und in diesem Kontext 1964 Joseph Beuys kennenlernte, um in den Folgejahren dessen spezifische Kunstanschauung musikalisch zu unterstützen, wendete sich mit dem Ende dieser Zusammenarbeit ab 1970/71 rigoros gegen eine avantgardistische Musik. Christiansen hatte einen neuen Orientierungspunkt gefunden: die Kommunistische Partei. Die verschiedenen Kompositionen auf der LP *Satie I Høj Sø* offenbaren sein Streben nach einer »verständlichen« Musik, was jedoch zugleich ein zwiespältiger Rückfall in die bürgerliche, nationale Musiktradition bedeutete. Christiansens neoromantische Stilismen (Carl Nielsen lässt grüßen), die gelegentlich durch neobarocke Elemente ergänzt sind, wirken merkwürdig aseptisch in ihrer behaupteten Fröhlichkeit, in der der musikalische Bilderstürmer nicht mehr wiederzufinden ist, der einst aufgrund seiner Fluxus-Aktivitäten aus dem offiziellen Musikbetrieb entfernt wurde.

In einem vergleichbaren stilistischen Rahmen bewegt sich die Filmmusik zu *The Executioner* von 1971 (mit Christiansens sozialistischem Ethos verbunden entstanden eine Reihe »angewandter« Musik für Filme und Theaterstücke). Regisseurin von

*The Executioner* ist die bildende Künstlerin und Beuys-Schülerin Ursula Reuter-Christiansen, mit der der Komponist seit den 1970er Jahren auf der dänischen Insel Møn lebte. Neben romantizistischer Kammermusik, zum Teil mit Gesang, enthält der Soundtrack »feierliche« Orgelstücke, Ansätze von Elektronik und Field Recordings – quasi noch ein Echo der Musique concrète, die bei Christiansen kurz zuvor noch in voller Blüte stand. Etwa im *Requiem of Art* von 1970, das auf eine Zusammenarbeit mit Beuys zurückgeht.

Direkt im Anschluss entwickelte der Komponist das 2017 erstmalig veröffentlichte *Opus 67 STRATEGYGETARTS A Symphony, Hommage á Richard Demarco*. Nicht gerade begeistert ist die dürftige Klangqualität des Tonbandstücks, aber auch die Tatsache, dass es mit der Multidimensionalität des *Requiem of Art* bei weitem nicht konkurrieren kann. Allerdings gibt es einen konzeptuellen Hintergrund, dem das Stück seine Einförmigkeit verdankt, bei der gleichlange Abschnitte von Field Recordings jeweils durch einen Klavierakkord getrennt sind: Alle Klangzitate, ob es nun Musikaufnahmen sind, Menschen- oder Tierstimmen, werden als Material gleichwertig behandelt. Hinzu kommt noch

eine formale Besonderheit: Der Titel *STRATEGYGETARTS* ist ein Palindrom, eine rhetorische Figur, die auch auf das Musikstück angewandt wurde; Christiansen komponierte zwei unterschiedliche und doch innig verwandte Lesarten des Stückes. Die Vorwärts- und Rückwärtsbewegung wurde auch auf den Tonträger selbst übertragen. Die erste Seite läuft wie gewöhnlich vom Beginn zum Ende; bei der zweiten Seite setzt man den Tonarm in die Auslaufrille, so dass die Musik von hinten nach vorne abgerufen wird. Die Veröffentlichung ist also ein besonderes Objekt, das für Sammler von Künstlerschallplatten von Interesse ist, die übrigens für Christiansens frühe Tonträger horrende Summen ausgeben.

Als attraktives Objekt funktioniert auch die schön gestaltete 10-inch *Hesteofringen*.

Die darauf zu hörende circa achtminütige, dilettantisch anmutende Pianoballade mit Gesangentstand 1970 im Zusammenhang mit einer berüchtigten und blutriefenden Aktion des Künstlerpaars Bjørn Nørgaard und Lene Adler Petersen. In der Performance *Pferdeopfer* wurde ein Vierhufer geschlachtet, in Einzelteile zerlegt und in Gläser eingeweckt – was wohl eine krude Manifestation von Mystik, bzw. ein Protest gegen das

rational dominierte, moderne Leben sein sollte – so in etwa beschreibt es Christiansen in einem ansonsten sehr lesenswerten Text, der der Platte beiliegt.

Weitere aus dem Nachlass stammende Miszellen des Christiansen-**Ceuvres** finden sich auf einer Single: *Rødhætte*, ein Spoken-word-piece mit tiefen Klavier-Impulsen und Wolfsgeheul von 1985, in dem Ursula Reuter-Christiansen ihre Version des Märchens Rotkäppchen zum Besten gibt. Das Ganze steht in einem engen Zusammenhang mit ihrer Malerei, in der sich Traum- und Märchenhaftes mit psychisch Abgründigem verbindet. Beunruhigend schleppend und niederdrückend wirkt die ein Jahr zuvor entstandene *Ruinmusic* auf der B-Seite der Platte; es ist die klanglich bearbeitete Aufnahme einer Klavierimprovisation, die Christiansen auf einem verstimmtten Flügel im Schloss Marienborg auf der Insel Møn spielte, kurz bevor das Gebäude abgerissen wurde.

1984/85 sind übrigens die Jahre einer erneuten Kehrtwende. Henning Christiansen wird nicht nur Professur für Multimedia an der Hamburger Kunsthochschule, sondern hat sich mittlerweile von seiner sozialistischen Musikauffassung gelöst. blieb ihm etwas anderes übrig,

als erneut an seine naturmystisch-prozessuale *Musique concrète* anzuknüpfen? 1985 kommt es zu einer weiteren und letzten Zusammenarbeit mit Joseph Beuys, die drei Jahre später in bearbeiteter Form unter dem Titel *Abschiedssymphonie* veröffentlicht wird – ein erstaunliches Werk, was die Zusammenfügung von Musikquellen unterschiedlichster Herkunft anbelangt.

Anklänge an die *Abschiedssymphonie*, sowie Teile der *Symphony Natura* finden sich in einem weiteren Soundtrack zu einem Film von Ursula Reuter Christiansen, der unlängst veröffentlicht wurde. Die Musik zu *Den Røde Skov [Der rote Wald]* zeichnet sich, auch durch den Einsatz von elektronischen Effekten, durch eine ähnlich komplexe und zugleich transparent-halluzinatorische Atmosphäre aus wie die *Abschiedssymphonie*. Der Film stammt von 1986, dem Todesjahr von Joseph Beuys. An diesen Endpunkt anknüpfend, wird es nun für Christiansen zu einem wichtigen Anliegen, dessen Geist mit verschiedenen eigenen Aktionen am Leben zu erhalten – ein zwiespältiges Unterfangen, mit dem fast zwangsläufig Recycling und Selbstzitate einhergingen.

So erzeugt auch die 2017 in zwei abweichenden Versionen

veröffentlichte Komposition *Umwälzung* aus dem Jahr 1990 Irritationen, da sie zunächst nur als eine dumpf überspielte, mit merkwürdigen Interferenzen versehene Aufnahme des Orgelstückes *Fluxorum Organum* wirkt, das Christiansen bereits 1967 für die Joseph Beuys-Aktion *Eurasienstab* komponiert hatte. Das 60-minütige Stück offenbart jedoch einen überraschenden

Verlauf, in den Bestandteile anderer, bereits bestehender Kompositionen eingearbeitet sind, die *Umwälzung* auf kaum erklärbare Weise eine eindringliche, unverwechselbare Identität verleihen.

Eine weitere Christiansen-Komposition erschien nicht als Tonträger, sondern in Form eines Audio-Files, sowie eines Posters mit der Partitur: *Grund-*

Henning Christiansen: *Op. 50 Requiem Of Art (Aus »Celtic«) Fluxorum Organum II*, LP, Penultimate Press PP20, 2016  
 Henning Christiansen: *Hesteofringen*, 10", Holidays Records HOL 111, 2017  
 Henning Christiansen: *Opus 67 STRATEGYGETARTS A Symphony, Hommage á Richard Demarco*, LP, Penultimate Press PP25, 2017  
 Henning Christiansen: *Op.192 Umwälzung*, 2 CD, Penultimate Press PP31CD, 2017  
 Henning Christiansen: *Op.166 Rødhætte / Ruinmusik*, 7", Penultimate Press PP702, 2017  
 Henning Christiansen: *Satie I Høj Sø*. LP, Institut for Dansk Lydarkæologi IDL 06, Museum of Contemporary Art, Denmark MSK01, 2018  
 Henning Christiansen: *The Executioner*, LP, Penultimate Press PP34, 2018  
 Henning Christiansen: *Den Røde Skov*, LP, Penultimate Press PP35, 2018  
 Henning Christiansen: *Grundtone – Opus 161*, WAV File, Poster, Institut for Dansk Lydarkæologi IDL 07, 2018  
 Henning Christiansen: *PPHC*, 5 x MC, Penultimate Press PPHCCS1-5, 2018  
 Publikation:  
 Henning Christiansen – *Freedom is Around the Corner*, Hrsg. von Lawrence Kumpf mit Joe Bucciero und Mark Harwood, *Blank Forms, Journal 3*, New York, 2018

*tone – Opus 161* von 1984 ist eine Art konzeptuell-musikalisches Fundament seines Spätwerks, realisiert u.a. als ein Tonbandstück, das aus klanglich verfremdeten tiefen Klaviertönen besteht.

Die jüngste Christiansen-Veröffentlichung nennt sich *PPHC* und besteht aus fünf Musikkassetten, auf denen sich zehn zuvor unveröffentlichte Kompositionen aus den 1980er Jahren befinden. Da die Mini-Auflage von 100 nummerierten Boxen sofort vergriffen war, gelang es dem Autor dieser Zeilen bisher nicht, ein Exemplar zu ergattern. Doch die Hoffnung scheint berechtigt, dass nicht nur diese, sondern noch weitere Editionen mit der Musik von Henning Christiansen in der einen und anderen Form in Erscheinung treten werden.

## Porträt künstlerischer Unabhängigkeit – die schweizer Buchreihe Rip on/off

Andreas Engström

Künstlerische Unabhängigkeit zu ermöglichen ist von einem komplexen Feld von Bedingungen abhängig. Man

denke nur an das Phänomen, das im Englischen mit dem Begriff des »Independent« oder »Indie« bezeichnet wird. In der Popmusik meint dies ursprünglich Musiker\*innen, die abseits und unabhängig von den großen, kommerziellen Plattenlabels arbeiten. Gleichzeitig ist dieser Musik jedoch zumeist das Potenzial kommerzieller Verwertung eigen, so dass »Indie« letztlich eher einen Stil und eine gewisse Subkultur bezeichnet.

In der Kunstmusik findet sich eine ähnliche Paradoxie, insofern mit Unabhängigkeit hier auch ein Arbeiten abseits und eine Karriere unabhängig von der Förderung durch mit öffentlichen Mitteln finanzierte Kulturinstitutionen beschrieben werden kann: Jemanden die/der sich auf dem freien Markt bewegt und etwa Musik für kommerzielle Filme oder Videospiele komponiert.

Unabhängigkeit kann aber auch definiert werden, als eine Kunst, die sich im »Untergrund« befindet, die sich in »Zwischenformen« bewegt und die Arbeit von Künstler\*innen kennzeichnet, die zwischen die Kategorien und Genres fallen. Eine »freie Beweglichkeit« wo Künstler\*innen das ästhetisch Unabgesicherte suchen und einen Karriereweg im Bereich des »künstlerischen Grenzübertretts« etablieren.

Anlass, über diese Fragen

künstlerischer Unabhängigkeit nachzudenken, ist die Lektüre der Künstler\*innenporträts, die in der Publikationsreihe des in Lausanne ansässigen Kulturvereins Rip on/off erscheint sind. Deren Herausgeber arbeiten mit dem Lausanne Underground Film & Music Festival zusammen. Seit 2008 erscheint jährlich ein Porträtband, der jeweils schwerpunktmäßig der/dem im Festival präsentierten Künstler\*in gewidmet ist. In dieser komplett französischsprachigen Reihe finden sich neue Texte neben bereits publizierten Texten von als auch über die jeweiligen Künstler\*innen – letztere oftmals in französischer Erstausgabe.

Allen Künstlern\*innen gemein ist, dass sie einerseits etabliert, sich aber zugleich institutionell in Grenzbereichen bewegen: Sie treten bei Musikfestivals auf, unterrichten, sind aber auch bei Poesiefestivals vertreten, machen Radiokunst oder auch Artist Books. Ihre Tätigkeiten sind schwer zu definieren. Bestimmte Formen der Performance-Kunst oder auch Formate wie Workshops in Hardware-Basteleien können als eine Art »Soziale Kunst« beschrieben werden. Oder eben auch als politische Aktion – wie etwa im Fall von Nicolas Collins. Dessen ästhetisches Credo kommt in dem ihm gewidmeten Porträtband zum

Ausdruck, in dem er Komponieren ausgehend von der basalen Arbeit mit dem konkreten physischen Material her denkt. Komponieren wird in seiner buchstäblichen Bedeutung des Zusammensetzens verstanden. Und das ist, obwohl es sich um Do-it-yourself avant la lettre handelt, nicht desto weniger eine soziale Aktivität, insofern, als man Alles zusammen macht. Ein großer Teil der in dem Band versammelten Texte wurde ursprünglich in englischsprachigen Zeitschriften veröffentlicht. Die Zusammenstellung verschafft einen umfassenden Überblick über die ideengeschichtlichen und musikphilosophischen Wurzeln für das, was Collins in seinem längst zum Klassiker gewordenen, 2006 erschienenen Buch als »Hardware-Hacking« bezeichnet hat.

Der chinesische Musiker und Performancekünstler Yan Jun ist seit den 90er Jahren auch als Journalist tätig. Als Musiker, Veranstalter, Labelbetreiber sowie insbesondere als kritischer Beobachter ist er eine der Schlüsselfiguren für die Vermittlung der chinesischen Undergroundkultur der letzten Jahrzehnten. Auch bei den in seinem Buch versammelten Texten handelt es sich um eine Mischung von aus dem Chinesischen übersetzten Neu- wie

Wiederveröffentlichungen. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf dem Kulturphänomen des »Dakou«. »Dakou« bedeutet »Schneiden« und bezeichnet die Arbeit mit zu fragmentiertem Material zerschnipselten CDs, LPs, MCs und VHS-Videos, die aus Nordamerika kommend in den 90er Jahren den chinesischen Markt geflutet hatten. Damit hat dieser massive Import von Kulturgütern wesentlich dazu beigetragen, dass sich in China abseits des offiziellen Kulturlebens sehr schnell eine Experimentalszene entwickelt hat. Und während Yun vom »Ende der Dakou-Generation« durch Internet und Streaming schreibt, kommt er zugleich mehrfach auf die These zurück, dass China keine lineare und hierarchische Musikgeschichte besitzt, sondern die Musikkultur sehr frei geprägt ist von neugierig suchenden Künstler\*innen. Sein Buch liefert in kompakter Form eine interessante Einführung in einige Aspekte der chinesischen Alternativkultur der letzten Jahrzehnten.

Der Band zu Leif Elggren bietet eine Zusammenfassung einiger für ihn grundlegender Ideen. So arbeitet Elggren häufig mit Begriffspaaren wie »Wirklichkeit – Fiktion«, »das Möglich – das Unmöglich« oder auch »rational – irrational«, die er als Basis für seine auditive Kunst

und seine Performances benutzt. Damit ist der Text eine Art Künstlerportrait des schwedischen Klangkünstlers und öffnet interessante Perspektive auf seine Arbeit. Allerdings sind leider die besprochenen Beispiele aus seinem Werk relativ alt – wenn man bedenkt, dass das Buch 2013 erschienen ist. So werden mehrere, jüngere schwedische Publikationen zu Elggren nicht berücksichtigt und im Text wird als zentrale Referenz lediglich auf einen Artikel aus der britischen Musikzeitschrift *The Wire* von 2002 zurückgegriffen. Da dies die jüngste Quelle ist, verdeutlicht die problematische Bezogenheit dieser musikalischen Alternativkultur auf den englischsprachigen Raum. Zugleich zeigt sich hierin aber auch die Bedeutung einer Buchreihe wie Rip on/off für den Diskurs – sowie die Abhängigkeit der Kunst – bzw. Musikszene von oftmals nur wenigen Publikationen, wie *The Wire*.

*Wireless Imagination* ist der Titel einer fabelhaften Anthologie, die 1992 von Gregory Whitehead zusammen mit Douglas Kahn in der MIT Press herausgegeben wurde. Die Studie hat mittlerweile den Status eines Klassikers im Bereich der Radiokunst und hat mit Whitehead einen Heraus-

geber, der wiederum seine Arbeit als Künstler mit der eines Wissenschaftlers verbindet, dessen Schwerpunkt die Auseinandersetzung mit radiophoner Kunst ist. Insgesamt ist die Mehrheit der bis jetzt erschienenen Ausgaben bei Rip on/off US-amerikanischen Künstler\*innen gewidmet. Und ohne hier einen direkten kausalen Zusammenhang zu behaupten, dürfte die Bedeutung der Zugehörigkeit zu einer Sprache hier eine Rolle gespielt haben. So steht auch beim jüngsten Buch eine US-amerikanische Künstlerin im Mittelpunkt, die Audiokünstlerin Helene Thorington. Ihre Bedeutung als Organisatorin und »Plattformbauerin« im Bereich der Radio- und Netzkunst kann wahrscheinlich nicht überschätzt werden. Von Thorington sind Texten aus ihren radiophonen

Werken, bislang nicht veröffentlichte Manuskripte sowie weiteres Material abgedruckt, das Dank der ausgesuchten bibliophilen Gestaltung des Bandes diesen – wie auch die anderen Ausgaben der Schriftenreihen – zu einem besonderen Künstlerbuch werden lässt.

Bei einem der interessantesten Texte innerhalb der Reihe handelt es sich um die Interviews, die Boris Wlassof für den ersten, 2008 erschienenen Band mit dem damals in Japan ansässigen und 2013 verstorbenen polnischen Komponisten Zbigniew Karkowski geführt hat. Das Gespräch kreist um ästhetische Fragen ebenso wie um kompositionstechnische – sowie dann immer wieder auch um künstlerische Freiheit. Karkowski veröffentlichte CDs auf kleinen Labels und hat in Asien

oft ohne Honorar gespielt. Er war kritisch gegenüber »Alternativmusikern« aus Nordeuropa, die ihre Reisen und Konzerte in der Dritten Welt mit Geldern von Kulturinstituten und Botschaften finanzierten und sich dadurch Vorteile gegenüber »ärmeren« Künstlern verschafften – für ihn eine Art Neokolonialismus. Dies sei keine künstlerische Unabhängigkeit, laut Karkowski. Allerdings wurde sein Schaffen durchaus indirekt durch öffentliche Mittel in anderen Zusammenhängen finanziert, auch wenn er in China ohne Förderung Werke veröffentlicht hat.

Die Unabhängigkeit offenbart sich als ein fließendes Konzept, was wahrscheinlich auch am besten ist. Die Schriftserie Rip on/off vermittelt eindrücklich, wie Unabhängigkeit in Kunst übersetzt werden kann. Zugleich wird hier greifbar, wie Konzepte künstlerischer Freiheit sich zur Welt und damit zu einer Gesellschaft in Bewegung verhalten. Insofern bietet Rip on/off den Leser\*innen nicht nur bereichernde und bunte Künstler\*innenporträts, sondern ist als ein stetig wachsendes Dokument unserer Zeit zu verstehen.●

#### Collection Rip on/off

Van Dieren Éditeur, [www.riponoff.ch](http://www.riponoff.ch)

Helen Thorington: *Il est si difficile de trouver le commencement* (2017)

Gregory Whitehead: *Almanach de plaies insensées* (2016)

Nicolas Collins: *Micro Analyses* (2015)

Bryan Lewis Saunders: *La troisième oreille* (2014)

Leif Elggren: *Un peu comme voir dans la nuit* (2013)

Yan Jun: *Génération dakou. Écouter, recycler, expérimenter* (2012)

David Dunn: *Extractions des espaces sauvages* (2011)

Michael Gnedreau: *Parataxes* (2010)

GX Jupitter-Larsen: *Saccages* (2009)

Zbigniew Karkowski: *Physiques sonores* (2008)

## KONZERT

### KAMMER KLANG

Jennifer Walshe & Tony Conrad,  
Kathryn Williams, Elena Rykova,  
Down the Rabbit Hole, Cathy Van  
Eck, Hanna Kölbel

4. Dezember 2018, Cafe Oto, London

Vor zehn Jahren erschütterte ein dramatischer Wandel die neue Musik-Szene in Großbritannien. Unter der Maßgabe, Ressourcen zu teilen und gleichzeitig ihr Engagement zu bündeln wurden die vier großen britischen Institution zur Unterstützung und Verbreitung der neuen Musik – die Society for the Promotion of New Music, das Sonic Arts Network, das British Music Information Centre und das Contemporary Music Network – zu einer Institution fusioniert: Sound and Music. Eine der verheerendsten Folgen hiervon war das Ende der Konzertreihe Cutting Edge des BMIC, die bis dahin eine höchst vitale Plattform für neue und experimentelle britische Musik gewesen war.

Gefüllt wurde dieses Vakuum durch eine Reihe von Initiativen, die von kleineren Kollektiven von Composer-Performern getragen werden, denen seit jeher Londons Untergrund-Szene der

Neuen Musik ihre Vitalität verdankt. Eine der ersten und exponiertesten dieser Initiativen ist Kammer Klang, eine Reihe von monatlichen Konzerten, die 2008 von der Cellistin Lucy Railton gegründet wurde und seit 2014 in einem wechselnden Turnus einer Gruppe von Interpret\*innen und Komponist\*innen kuratiert wird. Sie alle sind jung und entstammen einer Generation, die man Post-Sound and Music nennen könnte. Und sie alle haben das Interesse, die gewagteste Musik zu programmieren, die sie finden können. Kammer Klang feiert dieses Jahr sein zehnjähriges Bestehen und fand den Großteil dieser Zeit im Café Oto im Osten Londons statt. Das Café wurde ebenfalls 2008 eröffnet und Kammer Klang ist eine der fest etablierten Veranstaltungsreihen. So wie das Oto selber, besetzte auch die Reihe einen Raum, der 2008 von Londons offizieller neue Musik-Kultur aufgegeben wurde, während sie sich inhaltlich zu einer Weite und Vielfalt hin öffnete, die es zuvor so nicht gegeben hatte. So wie Kammer Klang vergleichsweise vertraute Formate wie Konzerte mit neuen Ensembles und Kompositionen aus Großbritannien sowie dem Rest Europas präsentierte, waren zugleich Auftritte etwa von

Martin Creed, Philip Jeck und Andrea Neumann zu erleben.

Das Konzert im Dezember 2018 war insofern typisch, als es mit einem »Fresh Klang« begann – so der Name für die Präsentation einiger neuer Stücke zu Beginn jeden Konzerts, die dieses in einer Art Prélude eröffnet. In diesem Fall war es Double Beat von Cathy Van Eck. Das Stück verlangt eine schwangere Performerin, in diesem Fall Hanna Kölbel, die Plastikbeutel aufbläst, während der Herzschlag ihres Babys in ihrem Bauch verstärkt und elektronisch so verarbeitet wird, dass sich daraus Akkordfolgen ergeben, die wiederum ein Zitat aus der *Winterszene* aus Henry Purcells *King Arthur* darstellen. In dieser steigt Cupido zu den Menschen herab, um sie mit seiner Liebe zu wärmen. Sobald ein Beutel gefüllt war, wurde er verschlossen und auf den Boden fallen gelassen, als eine Art »Paket voller Leben«. Das Stück ist eine Meditation über die Verletzbarkeit des Menschen, bewegend und zugleich mit leichter Hand komponiert.

Im sich anschließenden ersten Programmblock des Konzerts nahm Kölbel ihr Cello und spielte zusammen mit Filipa Botelho (Gitarre) und Kaja Farszky (Schlagzeug) als Down the Rabbit Hole die britische

Erstaufführung von Elena Rykovas *Life Expectancy. Experience #2. Your Moon*. Die Notation von Rykovas Musik ist ungewöhnlich und sieht eher wie die Landkarte auf dem Cover eines Fantasy-Romans aus – sie ist aber trotzdem überaus detailliert. Das Stück ist die Erkundung eines Netzwerk verschiedener, miteinander verwandter Klänge von der Vibration der Gitarrensaiten bis hin zum Brummen eines Lautsprecherkabels. Und auch wenn sich das Gefüge der verschiedenen, im Titel angedeuteten inhaltlichen Ebenen des Stückes nicht vollständig erschließt, überzeugt es dank seiner hervorragenden Interpretation und dank einer faszinierenden Klanglichkeit.

Im abschließenden Set des Abends erklang eine 40-minütige Aufnahme von Ma La Pert, dem Improvisationsduo, das die irische Komponistin und Vokalistin Jennifer Walshe in dessen letzten Lebensjahren zusammen mit Tony Conrad hatte. Die Aufnahme entstand im Rahmen eines zweistündigen Sets, dass die beiden im *Roulette* in Soho, New York 2010 gespielt haben und dessen zentrales Merkmal die geradezu unerbittliche Energie der beiden Musiker ist. Walshes nahezu pausenlose Vokalimprovisation quillt

geradezu über an Ideen und ist voller Referenzen von Phil Minton bis Beyoncé – man fragt sich, ob dies das gesamte Set durch so gewesen ist. Ihr Duo mit Conrad bestand sieben Jahre lang und war äußerst bedeutsam für beide Musiker. Aber besonders Walshe bezieht sich immer wieder auf die Bedeutung dieser Zusammenarbeit und ich denke, diese war zentral für den Prozess ihrer eigenen kompositorischen Sprachfindung. Daher war es eine willkommene Gelegenheit, sie im Duo mit dem inzwischen leider verstorbenen Conrad zu hören.

Das mittlere Set des Konzerts war der Auftritt der Flötistin Kathryn Williams. Nach einer Atemwegserkrankung, aufgrund derer Williams, die zudem Asthmatikerin ist, fast ihre Karriere hätte beenden müssen, hat sie über 18 Monate hinweg Stücke gesammelt, die auf einen einzigen Atemzug gesungen werden können. Über 100 hiervon hat sie inzwischen von den unterschiedlichsten Komponist\*innen zusammengetragen, 24 von ihnen präsentierte sie nun (eines der Stücke erhielt sie erst Minuten vor dem Beginn des Konzerts). Zwei voneinander abhängige Fragestellungen schienen sie besonders beschäftigt zu haben: Die Auseinandersetzung mit der Dauer und wie

das Stück aufhören soll. Bei der Begrenzung auf nur einen Atemzug ist es nicht verwunderlich, dass etliche der Komponist\*innen nach Wegen gesucht haben, diesen soweit wie möglich zu verlängern. So erforschte eine Reihe von Stücken wie etwa *DOOO* von CHAINES, *Air Pressure 2* von Larry Goves und *Memento for Kathryn* von Mark Dyer, was mit dem Flötenton passiert, wenn der Atem der Spielerin allmählich versiegt. Annie Hui-Hsin Hsiehs *PIXERCISE 1* und Stephen Chases *Feet Can't Fail* verlangten von der Flötistin zusätzlich körperliche Aktivitäten wie Sit-Ups beziehungsweise Sprünge, die wiederum mit dem Flötenton um die verfügbare Atemluft konkurrierten. In Andy Ingamells *Aquafifer* war Williams schwimmend und spielend in einem Swimming Pool gefilmt worden und in Matthew Weltons poem in one breath ging es darum, eine Reihe von Textzeilen zu lesen – und möglichst deren semantischen Gehalt zu verstehen – so lange sie den Atem anhalten konnte.

Die drei vom Fluxus inspirierte Stücke der jungen, in Huddersfield beheimateten Eleanor Cully fielen besonders auf. Unter dem Übertitel *Make a wish* verlangten sie jeweils einen spezifischen Akt des Aus- beziehungsweise

Wegblasens: Zunächst einer Hand voll Wollgrassamen, dann eines Röhrchen »Feenstaub« (blauen Glitters) und zuletzt einer Geburtstagskerze. Diese wurde jedoch nicht von Williams ausgeblasen. Stattdessen ließ sie sie, als besonderes Spannungsmoment, brennen, während sie etliche andere Stücke spielte, bevor sie einer Person aus dem Publikum, die tatsächlich neulich Geburtstag hatte, einlud, sie auszublasen und ihr die Kerze als Geschenk zu überreichen. Der zunächst als rein musikalischer Parameter verstandene Atem – mit der Kombination von Dauer und Intensität – wurde so zu einer räumlichen, theatralen und sozialen Kategorie. Cullys einfallsreiches, provokatives und zugleich berührendes Stück gab damit einem ohnehin faszinierenden Projekt eine besondere poetische Tiefe; und damit stellvertretend für jene musikalischen Momente, die die Reihe Kammer Klang mit ihrer Suche nach intensiven Momenten jenseits der Grenzen von Genre und ästhetischen Dogmen auszeichnet.

**Tim Rutherford-Johnson**

*Aus dem Englischen übersetzt von Sebastian Hanusa*

## FESTIVAL

### RAINY DAYS

13.–25. November 2018,  
Philharmonie, Luxemburg

Der Titel »get real« des November-Festivals neuer Musik in Luxemburg erlaubt mehrere Übersetzungen: Sei realistisch, wach auf, hör auf zu träumen ... er meint aber wohl immer: stell dich der Wirklichkeit. Plakate, Titelblatt wie auch die zahlreichen Fotos des umfangreichen und lesenswerten Programmbuches assoziierten sinnenfroh die Pracht einer vielgestaltigen Wirklichkeit: Hellrote Karotten, gelbe Rüben, dunkelrote Rhabarberstengeln, hellgrüner Fenchel, weißer Blumenkohl vor dem Hintergrund dunkelgrünen Blattwerks. Die Musik aber? Was passiert mit ihr, wenn sie aufhört zu träumen? Die rainy days haben das mit sechzehn Konzerten und Performances, einem musikwissenschaftlichen Symposium, einem Audiowalk des Nadar Ensembles mit konzertanten Stationen in verschiedenen Luxemburgischen Wohnzimmern (»new music in the face of reality«) und einem Abschluss-Ball zeitgenössischer Musik ausgetestet. Mir war es

vergnügt, am zweiten Wochenende dabei zu sein.

Mit seiner Thematisierung folgte das Festival einer aktuellen Entwicklungstendenz zeitgenössischer Musik seit der Jahrtausendwende: Verstärkt stellt sie sich wieder der Auseinandersetzung mit weltlichen und menschlichen Realitäten, ihren Konflikten und Problemen. Oder wie es der Kultursoziologe Dirk Baecker in einem Gespräch mit Tatjana Mehner (Programmbuch) formulierte: »Im Zeitalter von Globalisierung, Urbanisierung, Digitalisierung und Klimawandel verlassen die Künste ihre traditionellen Rahmungen und Formate. Sie verwenden die Welt nicht nur als Material ihrer Fiktionen, sondern mischen sich selbst unter dieses Material, angefangen beim Publikum, beim Körper ihrer Performer und nicht endend auf der Straße, in ungewohnten ›locations‹, in urbanen und ländlichen Landschaften. Sie sprengen ihre traditionellen Rahmungen und Institutionen, weil sie neugierig und beunruhigt sind.«

Am radikalsten gestalteten diese Beunruhigungen Stefan Prins (Musik) und Daniel Linehan (Choreographie) mit ihrer Performance aus Musik und Tanz *Third space* für sieben Tänzer (Hi-

atus), zehn Musiker (*Klangforum Wien*), Dirigent (Bas Wiegers), Live-Video und Live-Elektronik, eine Ko-Produktion mit der Münchener Biennale. Angeregt durch deren Thema »Privatsache« lotete das Autorenpaar Intimität als unversöhnbare Diversität aus und kehrte durch die Verbindung von medialen und realen Räumen das abgründig Innerste nach außen. Durch den abstrakten Symbolismus der visuellen Gesten bei einer klanglich unerbittlichen Musik wurde dem multidimensionalen Tanztheater (vielleicht zu deutlich) eine narrative Tendenz eingeschrieben: Von Spiel und Rollentausch über Wege (auch durchs Publikum), Zustände von Raserei, Stillstand und Auseinanderbrechen führte es in Agonie – *Third space* ist die »Missa nigra« des 21. Jahrhunderts. Aber nicht Friedrich Schenkers gleichnamiges Musiktheater von 1978 erinnerte in Luxemburg an die heroischen Zeiten einer politischen Avantgarde der 1960er/70er Jahre, sondern Luciano Berios *Sinfonia* (1968/69) für acht Stimmen und Orchester einen Abend zuvor im Grand Auditorium der Philharmonie Luxemburg. Die exzellente Aufführung durch das Orchestre Philharmonique du Luxembourg und den Synergy Vocals unter Leitung

von Baldur Brönnimann stellte nicht nur die Aktualität, sondern auch die künstlerische Gültigkeit dieser fünfzig Jahre alten Musik unter Beweis.

Ähnlich wie bei den Donaueschinger Musiktagen im vorigen Jahr sorgten auch in Luxemburg Komponistinnen für Entdeckungen und Überraschungen. In jenem Sinfoniekonzert waren das die 1938 geborene Kanadierin Micheline Coulombe Saint-Marcoux und die 38-jährige Italienerin Francesca Verunelli. Sant-Marcoux' *Hétéromorphie* für großes Orchester war ein klanggewaltiges Zusammenzwingen des Ungleichartigen. Verunellis nicht weniger monumentales *Tune and retune*, ein Auftragswerk der Philharmonie Luxemburg, erschien von seiner Klangdramaturgie her wie ein angestregtes Atmen des Orchesters. Ein nicht nur musikalischer Realitätsbruch war zu erleben, wenn man sich vor die Philharmonie begab, um auf einem der in gleichmäßigen Reihen aufgestellten, weißen Stühle von Peter Ablingers Hörskulptur *Sitzen und Hören* (*Weiß/weißlich* 29) Platz zu nehmen. Allein diese Seh- und Hörposition mit Blick auf den Verkehr der breiten Avenue John F. Kennedy, auf die zum Flughafenbus eilenden Passanten, auf die

Kräne in den Neubauten auf der gegenüberliegenden Seite usw. veränderte alles: Die visuelle und akustische Realität erschien plötzlich wie eine Inszenierung nur für die hier Sitzenden.

Dieses breite Spektrum von möglichen Realitätsbezügen und -auseinandersetzungen wie auch deren Konsequenz, die »Sprengung traditioneller Rahmen und Institutionen« war letztlich das spannende Thema dieser rainy days. Neben jenen menschlich existenziellen, alltäglichen oder politischen Realitäten lag der Schwerpunkt an diesem zweiten Wochenende auf der kompositorischen Auseinandersetzung mit den unterschiedlichsten musikalischen Realitäten. Field recordings und deren elektroakustischen Einbindungen thematisierte das Konzert »Les réalités acousmatiques« mit Arbeiten von Evelyne Gayou, Éliane Radigue oder Annette Vande Gorne – auch dies ein Spot auf heute kaum noch dem Namen nach bekannte, frühe Heroinnen elektroakustischer Musik. Alberto Posadas einstündiger Klavierzyklus *Erinnerungsspuren* (2014-2018), phänomenal gespielt von Florian Hölscher, versuchte vergangene musikalische Realitäten wie Ornamment (Couperin), Überlagerung von Rhythmen (Schumann) oder

Repetition als Erinnerungsmuster (Stockhausen) in zeitgenössische Klangstrukturen zu transformieren. Vielleicht bedingt durch die oft stupende Virtuosität wirkte der ganze Zyklus allerdings wie ein Defilee zeitgenössischer Klaviertechniken. Aber es gab eine Menge Beifall. Enno Poppes *Rundfunk* für neun (!) Synthesizer steigerte die guten, alten Synthesizerklänge der 1960er und 70er Jahre über 55 Minuten (die erste Hälfte erscheint auch beim zweiten Hören zu redundant und lang) zu einer dröhnenden Klangwand. Mit den Musikern des ensemble mosaik inklusive seines Dirigenten Poppe erlebte das Stück im Espace Découverte der Philharmonie nach der Donaueschinger Uraufführung nun auch seine raumklanglich adäquate Uraufführung. Für die »Wunderkammer« am letzten Tag in allen publikumsoffenen Räumen der Philharmonie hatte das Berliner Ensemble neben anderen auch ein Stück mitgebracht, das qua Digitalisierung die medialen Realitäten von Klang und Licht zu zauberhaften Konstellationen verschmolz: *Scenes from the Plastisphere* des amerikanischen Komponisten und Klangkünstlers Rama Gottfried.

Ein internationales – leider zu

wenig besuchtes – musikwissenschaftliches Symposium in der zeitlichen Mitte des Festivals bot einen interessanten, diskursiven Background zu den musikalischen Veranstaltungen. Der materialreiche Vortrag der Seniorin der deutschen Musikwissenschaft, Helga de la Motte-Haber, vergegenwärtigte anhand signifikanter Stationen der experimentellen Musik, wie die Realität in die Musik Einzug gehalten hat. Der französische Musikwissenschaftler Marc Battier beleuchtete – mit einem überraschenden Rückblick auf Antizipationen des Surrealisten Apollinaire – das Eindringen von Natur in die elektroakustische Musik. Tatjana Mehner, Programm Editor der Philharmonie, sprach mit Bezug auf die Kultursociologen Dirk Baecker und Niklas Luhmann über Konzepte von »inside and outside« in der Musik. Der Engländer Robert Adlington vergegenwärtigte am Beispiel von Demokratisierungsprozessen soziale Zusammenhänge von neuer Musik und Realität. Und die in Hamburg lehrende Musikwissenschaftlerin Nina Noeske schließlich erweiterte diese mit einer Skizze zu feministischen Positionen im gegenwärtigen Musikschaffen (Neo Hülcker, Julia Mihály, Jennifer Walshe, Brigitta

Muntendorf). Man wünschte sich, dass solcherart unerlässliche Diskurse, wie wir sie bei den Festivals neuer Musik immer häufiger antreffen, aus der Insiderecke der Musikwissenschaft ihren Weg auch zum Festivalpublikum finden.

**Gisela Nauck**

## BUCH

### KAMMERMUSIK DER GEGENWART. ESSAYS

Frank Hilberg & Harry Vogt (Hgg.)

Wolke Verlag



**D**er neuen Musik eine innere Affinität zur Kammermusik zu bescheinigen, dürfte auf keinen Widerspruch stoßen: Werke wie Arnold Schönbergs op. 9 oder sein Zweites Streichquartett sind nicht bloß paradigmatische Beiträge zur »neuen

Kammermusik« – sie stellen gleichfalls den Beginn einer turbulenten Beziehung dar. Mal sind es Befürchtungen eines Verfalls der musikalischen Gattung, mal die Klage über den Verlust ihres gesellschaftlichen Ortes; dennoch ist Kammermusik auch im aktuellen kompositorischen Schaffen weiterhin ein wichtiges Betätigungsfeld.

Dieser zeitgenössischen Praxis widmen Frank Hilberg und Harry Vogt nun den Sammelband *Kammermusik der Gegenwart*, der eindrucksvolle 55 Beiträge von Komponisten, Dirigenten, Musikern und Musikwissenschaftlern enthält. Die Essays stammen aus Programmbüchern der Wittener Tage für neue Kammermusik und sind eine Auswahl von über 100 Texten, die zwischen 1990 und 2018 entstanden. Als Motivation für die Zusammenstellung nennen die Herausgeber den Widerspruch zwischen »dem außerordentlich fruchtbaren Feld der Kammermusik« und der geringen Zahl an Literatur über es. Hilberg und Vogts Anspruch ist es, mit der Essaysammlung »diese Lücke zu schließen« (S. 9). Die Feststellung ist für die jüngere Kammermusik im Ganzen sicherlich eine Übertreibung, steht der Vielfältigkeit der Gattung doch gleichzeitig eine unübersichtliche Fülle an

Literatur gegenüber, die nicht bloß dem Bereich musikwissenschaftlicher Reflexionen zuzuordnen ist, sondern Fragen der kompositorischen Arbeit und Interpretation behandelt. Nichtsdestoweniger scheint die Bandbreite kammermusikalischer Formen in der neuen Musik eine gewisse Scheu vor systematischen Beiträgen auszulösen, die in den einzelnen Essays der vorliegenden Sammlung zwar durchaus noch einen Ort hat; aber die thematischen Schwerpunkte des Bandes ergeben zusammengenommen ein befriedigendes Gesamtbild.

Die Essays sind in 19 Themenkreise angeordnet, die von grundlegenden Fragen musikalischer Wahrnehmung ausgehen und über Solo-Gattungen, Aspekte des Zusammenspiels, größere Besetzungen zur szenischen Kammermusik und elektronischen Kompositionen gelangen. Diesen gattungstheoretischen Beiträgen ist eine ganze Reihe von Texten zugeordnet, die sich mit so unterschiedlichen Aspekten wie dem Verhältnis von Improvisation und Komposition, der Funktion des Dirigenten, ästhetische Subjektivität, Stimme und Sprache sowie Zeit und Raum beschäftigen.

Der Band zehrt besonders von dieser Themenvielfalt und den diversen Hintergründen der

Autor\*innen. Musikwissenschaftliche Darstellungen zur Kammeroper stehen neben kompositorischen Selbstreflexionen über den eigenen Arbeitsprozess, Gedanken zur klanglichen Atmosphäre von Landschaft neben Überlegungen zum soziologischen Ort der Musik im öffentlichen Raum. Insgesamt gelingt es den Herausgebern, mit den vorgestellten Texten die »Vielzahl von Zugängen« aufzuzeigen, die die Kammermusik der Gegenwart ausmacht. Der Umstand, dass es sich bei den publizierten Texten durchweg um Programmbuchbeiträge der Wittener Tage für Neue Kammermusik handelt, wirft natürlich die Frage auf, inwiefern hier nicht bloß die Darstellung eines Gegenstands erfolgt, sondern eine selbstreflexive Geschichtsschreibung des Musikfestivals angestoßen wird. Der Band präsentiert sich aber nicht ausdrücklich als solcher Versuch und die institutionelle Zuordnung der Texte beschränkt nicht die Vielfalt der präsentierten Themen und Meinungen. Das Ziel, »zum Flanieren, zum kursorischen Lesen« einzuladen, ist mit dieser Essaysammlung jedenfalls erreicht.

**Patrick Becker**

## CD

### AYUMI PAUL & ACHIM MOHNÉ

Sketches For Violin And Vinyl

Evil Rabbit Records



Es fängt damit an, dass eine andere Musik, die dem Hörer verborgen bleibt, gerade aufgehört hat. Das Abspielen einer Vinylschallplatte ist zu Ende und was nach Ende der Wiedergabe der Aufnahme verbleibt, ist die unaufhörliche Bewegung der Abtastnadel in der Endlosrille. Die einzige ursprüngliche Funktion der Endlosrille ist, zu verhindern, dass die Nadel von der Platte abrutscht. Aber auch hier gibt es Geräusche zu entdecken, die nicht aus einer gespeicherten Tonaufzeichnung, sondern alleine mit dem gepressten Vinyl entstehen.

Dies ist der Ausgangspunkt einer neuen Musik, diesmal auf CD veröffentlicht, von dem Klangkünstler Achim Mohné und der Geigerin Ayumi Paul. Es ist eine unerwartete Begegnung

zwischen zwei Künstler\*innen aus zwei scheinbar getrennten Klangwelten, die mit Nadelgeräuschen beziehungsweise Streichklängen gefüllt sind.

Achim Mohné hat zunächst Vinylplatten aus seiner Sammlung ausgewählt, jeweils eine für die fünf Tracks auf der CD und die Geräusche der Endlosrillen als einziges Klangmaterial festgehalten. Da die Endlosrillen nichts Anderes als kurze und unveränderliche Loops erzeugen, würde man das klangliche Ergebnis, das Achim Mohné liefert, als etwas eher Statisches und Primitives erwarten. Umso erstaunlicher, was für überraschende Klänge er aus diesem Ausgangsmaterial zu produzieren weiß. Dies geschieht durch Manipulieren der Nadelgeräusche, durch Transponierungen, Filterungen, Ein- und Ausblendungen. Sicherlich kommen auch weitere Bearbeitungen hinzu, die sich von den Hörer\*innen schwer bestimmen lassen. Es ist auch auffallend, wie die ursprüngliche Nadelgeräusche der Endlosrillen sich stark voneinander unterscheiden und damit stets andere klangliche Entfaltungsmöglichkeiten bieten.

Wenn die von Achim Mohné hergestellten Geräusche eine klangliche Begrenzung haben, hat Ayumi Paul, die dazu auf ihrer Geige improvisiert, eine

vergleichsmäßig große Freiheit in der musikalischen Darstellung. Aber auch sie weiß von Kraft, sich in dem musikalischen Material einzuschränken. Ihr Geigenspiel ist hinsichtlich der Spieltechnik eher traditionell, aber experimentelle Spielarten werden nicht vermieden. Langsame und ausgedehnte melodischen Linien entstehen, oft mit konsonanten Tonbildungen, die auf ein tonales Idiom hindeuten. Die Tonhöhen an sich sind aber weniger bedeutend, als wie die Musikerin jene mit den unterschiedlichsten Streicharten sorgfältig einfärbt. Die langsamen Bewegungen auf der Geige geben manchmal den Eindruck, als ob sie nicht riskieren wollte, mit dem Bogen von der Saite abzurutschen – so wie die Abtastnadel von der Vinylplatte. Sie verwendet eher geräuschhafte Bogenklänge oder kurze Pizzicati, die an die Klänge von Achim Mohné anknüpfen. Die Geigerin nutzt gelegentlich auch ihre Stimme – als Erweiterung des Instrumentalklangs oder aber als selbstständige Gegenstimme.

Jedes der fünf Stücke dieser Veröffentlichung wird durch die sorgfältig gewählten Beschränkungen der beiden Ausführenden, deutlich von den anderen abgegrenzt, auch wenn einige herausragende Eigenschaften das

ganze Album hinüber vorhanden sind. Ein ruhiges Fortschreiten, ein klanglich abgegrenztes Material, ein leicht variiertes Wiederholen und eine zurückhaltende Gestik; diese Merkmale kommen immer wieder, werden aber stets auf neue Weise dargestellt.

Auf dem letzten Track dominieren fast unbearbeitete Grundgeräusche der Rillen, wie sie auf einer alten und abgenutzten Langspielplatte zu hören sind. Hier entsteht der Eindruck, als würde die Musik der Geige einer uralten Aufnahme entnommen – eine damalige Zukunftsmusik.

Wenn auch diese Ausgabe eine Vinylschallplatte gewesen wäre, hätte nach dem letzten Track eine neue Endlosrille die Zeit gefangen halten, aber eine CD hört tatsächlich auf – wenn nicht der Hörer die Wiederholungsfunktion eingeschaltet hat...•

**Peter Söderberg**

## PODCAST

### NEUE MUSIK LEBEN

*der Podcast zur zeitgenössischen Musik von Irene Kurka*

**P**odcasts über zeitgenössische Musik gibt es nicht viele, schon gar nicht auf Deutsch. Während sich auf iTunes, Spotify, Deezer, Soundcloud und anderen Plattformen Podcasts zu den unterschiedlichsten Nischen von Pop bis Klassik finden lassen, bleibt die neue Musik gern weitestgehend unbeachtet. Dabei ist das Reizvolle am Format des Podcasts dessen zeitliche und formale Unabhängigkeit, die, abseits von redaktionellen Vorgaben, ein vielseitiges Pendant zu den hochwertig produzierten Radiosendungen und Features der einschlägigen Rundfunkanstalten bietet. Zeit also, diesem Medium mehr Aufmerksamkeit zu schenken und vielleicht sogar den einen oder die andere zu motivieren, selbst einen Podcast zu starten.

Die Sopranistin Irene Kurka macht mit ihrem Podcast »neue musik leben« einen überaus hörenswerten Anfang. Ursprünglich wollte sie ein Ratgeberbuch schreiben, entschied sich dann aber doch für das unmittelbarere und social-media-affine Form des Podcasts und veröffentlicht seit April 2018 regelmäßige Folgen,

die sich verschiedenen Bereichen rund um zeitgenössische Musik widmen.

Mit auffallend ruhiger Stimmlage und langsamen Sprechtempo behandelt sie in jeder der meist 20 bis 30 minütigen Episoden ein spezifisches Thema aus dem Kontext der neuen Musik, indem sie entweder private Einblicke aus ihrem eigenen künstlerischen Werdegang teilt oder stimmig ausgewählte Gäste interviewt. Dabei erklärt sie beispielsweise besondere Gesangs- oder Kompositionstechniken, berät Komponist\*innen, worauf sie bei Stücken mit Sänger\*innen achten sollten, gibt praktische Ratschläge zum sinnvollen Zeitmanagement und zum Umgang mit Feedback und Kritik, geht auf Schwierigkeiten bei Vertragsverhandlungen und dem Thema Geld im Generellen ein und bespricht Lösungsansätze in der #metoo-Debatte. In vielen Folgen kommen zudem Persönlichkeiten aus der neuen Musik zu Wort, wie etwa die Komponist\*innen Sarah Nemtsov, Johannes Kreidler und Moritz Eggert, Interpret\*innen wie Dominik Susteck und Susanne Blumenthal sowie Kurator\*innen wie Frederike Möller.

Mit ihrem stets heiteren und positiven Wesen und klaren Fragen schafft Kurka einen

vertrauensvollen Zugang zu den Interviewpartner\*innen und entlockt ihnen eine angenehme Mischung aus persönlichen Geschichten, subjektiven Eindrücken und informativem Hintergrundwissen. Der Podcast richtet sich nicht ausschließlich an Fachkolleg\*innen, sondern soll auch Studierende und Neugierige auf den Geschmack von neuer Musik bringen, gewisse Hemmschwellen senken bzw. die neue Musik insgesamt bekannter machen. Kurkas Redaktionsplan ist glücklicherweise noch lange nicht ausgeschöpft und lässt auf viele weitere Themenschwerpunkte hoffen. Dabei könnten aber gerade die Folgen mit Gästen gerne ein wenig länger sein, denn manchmal liegt die Würze – statt in der Kürze – eben doch auch im Detail.

Alle Folgen und Shownotes sind auf Irene Kurkas Internetseite zu finden: <https://irenekurka.de/podcast.html>•

**Katja Heldt**

## NACHRUF

### HANS-KLAUS JUNGHEINRICH

*Ein persönlicher Versuch, verbunden mit einem Kommentar zur Musikkritik*

**D**ienstagmorgen, 18. Dezember 2018, der routinemäßige Blick in den Facebook-Feed und ein erschrecktes Stolpern beim Durchscrollen: Hans-Klaus Jungheinrich ist am 17. Dezember im Alter von 80 Jahren völlig unerwartet verstorben. Axel Brüggemanns Nachruf: »Ein großer, wenn nicht einer der größten Musikkritiker. Ein einzigartiger Buchautor. Ein Mann, für den die Musik, die Neue Musik allemal, ein Lebenselixier war, ein Kritiker, dem es nie um das Kritisieren an sich ging, sondern darum, den Aggregatzustand eines Abends, das Ich (nein, das »Wir alle«) im Großen und Ganzen aufzustöbern und gleichzeitig das eigene Ego im Spiegel der Musik zur Disposition zu stellen (...) So sehr große, alte Kritiker-Kollegen Genies darin waren, zu werten, so sehr war Hans-Klaus Jungheinrich der Meister darin, das Werten im Rahmen der Menschlichkeit, der Liebe, der Hingabe zur Kunst zu halten.«

Ich bin Hans-Klaus Jungheinrich zuletzt zweimal persönlich

begegnet. Beim Festival rainy days in Luxemburg 2017 – der ersten Festivalausgabe von Lydia Rilling, eine von ihm geprägte, wunderbare Dramaturgin – ein Mittagessen mit Künstler\*innen, Journalist\*innen und Freund\*innen. Zufällig sitze ich neben dem großen Jungheinrich und irgendwie verstehen wir uns sofort, reden über vieles, kaum über Musik – diese unglaublich wachen, lebensfrohen Augen, diese ungetrübt junge Begeisterung verbunden mit uneitler Weisheit, tief beeindruckend. Und dann sprechen wir auch über MaerzMusik, das Festival für Zeitfragen, seit 2016 unter der Leitung von Berno Odo Polzer, für das ich die Pressefrau bin, und dem von einer bestimmten Seite der Musikkritik viel Unverständnis und Ablehnung entgegenschlägt.

Das wird dann die zweite Begegnung sein. Hans-Klaus Jungheinrich kommt zur MaerzMusik 2018. In der Galerie SAVVY-Contemporary im Silent Green, im Berliner Wedding können wir sprechen, etwas eingeklemmt zwischen dem wartenden, so diversen Publikum, umgeben von der Ausstellung zu Julius Eastman. Er findet es gut, dass dieses Festival wieder das Politische hochhält. Seine Kritik in den Musiktexten lese ich mit großem Interesse.

Ihm hat natürlich nicht alles gefallen, es sind auch für ihn Fragen offen, aber bei aller deutlichen Kritik bleibt dieser Text respektvoll und vor allem inspirierend. »Wiederkehr der Art engagé« heißt die Überschrift. Er schlägt den Bogen zu der Zeit in den 60er Jahren in Frankfurt, als der Krieg zwischen »autonomen Kunstwerk« und »Politisch engagierter Musik« herrschte, auch in der Musikkritik. Und Hans-Klaus Jungheinrich gilt hier als großer Veränderer, in seiner Zeit als Feuilletonredakteur und Musikkritiker bei der Frankfurter Rundschau in den Jahren 1968 bis 2003. Er sorgte für »eine Ausweitung des rezensions- und reflexionsrelevanten Musikbegriffs«, so Hans-Jürgen Linke in einem Text zu Jungheinrichs 80. Geburtstag am 27. Februar 2018 »Jazz wurde ernster genommen, Neue Musik erhielt ihren hervorragenden Platz, aktuelle Popmusik drängte ins Feuilleton.«

Eine so wichtige Persönlichkeit ist nicht mehr, eine prägende Gestalt für Generationen von Musikjournalist\*innen, eine hochsensible Stimme. Der Tod von Hans-Klaus Jungheinrich hat zum Schmerz über den Verlust eines so wertvollen Menschen, bei mir ein Nachdenken über die Frage nach der Haltung aufge-

worfen, das Verständnis von Musikkritik als Dienst an der Kunst. Dies ist die eigentliche Verantwortlichkeit. Bei aller Veränderung der Zeiten durch Digitalisierung und zunehmender Subjektivierung, dürfte dieser Kern nicht angegriffen werden. In der Musikkritik, die sich durch die Frage um Nachhaltigkeit und Relevanz ständig bedroht sehen muss, geht es sicherlich um die Weitergabe von Wissen über einen Kunstgenuss ganz besonderer Ausprägung. Sie muss ein ernst zu nehmendes Korrektiv für Künstler\*innen und veranstaltende Institutionen bleiben. Deswegen braucht sie Platz. Der Mangel daran hat den Legitimationszwang verschärft, im Gegenzug die Schärfe der Kritik gemildert. Das Einbetten des Musikereignisses in größere oder andere Zusammenhänge ist oft nicht möglich. Die Selektion bringt eine Schiefelage, die leider auch in starkem Maße die zeitgenössische Musik betrifft. Die Digitalisierung hat zu diesem Raumverlust beigetragen, aber auch neue Räume geöffnet. Denn die Realitäten der Kunst- und Musikwahrnehmung haben sich in den letzten 10 Jahren extrem verändert, das Publikum besteht schon lange nicht mehr aus einer eingefleischten Familie und die interdisziplinären Projekte gehören zum künstlerischen

Alltag. Die Musikkritik bleibt trotzdem oft noch im Spartendenken verhaftet. Sicherlich gehört es mit zum Schwersten über Musik zu schreiben, diese unsichtbare, flüchtige Kunst. Leider helfen da akademische Ansätze aber heute nur mehr bedingt.

Im Gespräch mit zwei Musikjournalisten beim Jazzfest Berlin geht es um die Frage der Deutungshoheit, wer darf überhaupt Musikkritiker\*in sein. Zwei Punkte kristallisieren sich heraus – nur wer profundes Wissen zu diesem Genre hat, darf urteilen und das Urteil dient dem Leser zum Abgleich der eigenen Konzerterfahrung. Doch die Kunstlandschaft ist heute so derartig reich und beglückend heterogen, dass schon das Wissen innerhalb einer Sparte defizitär bleiben muss und ein offenes Wandern durch die Sparten angesagt ist. Der Prozentsatz derer, die ein Konzert erlebt haben und danach ihre Einschätzung mit der dargelegten Kritik abgleichen, wird wahrscheinlich – ja und das kann frau/man durchaus bedauern – verschwindend gering sein. Es gibt hier natürlich zwei Probleme: das der völligen Nivellierung und das der Sehnsucht nach Orientierung. Aber muss uns heute nicht jeder suspekt sein, der meint, die

Wahrheit zu kennen, der in Selbstreferenziellem schwelgt und dabei gesellschaftliche Realitäten ausblendet? Es gilt die Zwischenräume und größeren Zusammenhänge zu beleuchten, Horizonte zu erweitern und Fragen zu stellen. Gerne soll die Kritik scharf sein, aber ein wirkliches Einlassen auf die Kunst ist auch dafür Voraussetzung. Und dieses Einlassen ist auch spartenübergreifend möglich. Im Publikum ist das schon lange Realität.

Eine Kritik aus dem Munde einer\*s in einer anderen Kunstrichtung Beheimateten, ist doch nicht zwangsläufig bedeutungslos. Ich meine damit natürlich nicht das Geschwätz über persönliche Befindlichkeiten und emotionale Belanglosigkeiten, ich spreche hier von einer echten Erweiterung des Horizonts. Durch die Digitalisierung prägen »Influencer« das Mediengeschehen, sind Kritiker\*innen durch redaktionsfreie Blogbespielungen jeden Korrektivs beraubt. Der Hype um bestimmte Themen verselbständigt sich. Aber eben nicht nur im Negativen, sondern auch im Positiven. Das muss auch erkannt und wertgeschätzt werden. Gerade in diesen Zeiten des völligen Auseinanderdriftens und der extremen Positionierungen, muss die Freiheit des Denkens verteidigt werden. Die

Verantwortung ist auf eine andere Ebene gerückt, aber der Kern ist der gleiche geblieben. So möchte ich zum Abschluss den viel zu früh, ebenfalls 2018 verstorbenen Theaterkritiker Dirk Pilz zitieren: »Kritik bedeutet, sich begründet angreifbar zu machen«.

**Patricia Hofmann**

## FESTIVAL

### KLANGWERKSTATT

1.–18. November 2018, Berlin

Das »Todgeweihte« wieder auferstehen können, bedarf im Falle der Klangwerkstatt Berlin nicht nur viel des guten Glaubens, sondern gleichermaßen einer engagierten Festivalleitung sowie Musikern, Komponisten und Hörern mit Druck auf die Kulturpolitik. Auch wenn die Finanzierung des Festivals 2017 vererbte, standen weder die Werkstätten der Klänge noch die Organisatoren still, sodass die Klangwerkstatt Berlin mit einem umfangreichen und vielseitigen Programm 2018 ihr Wirken fortsetzen konnte – hoffen wir, dass dies für die kommenden Jahre auch so bleibt.

Es scheint so, als wäre diese

»Grenzerfahrung« die programmatische Vorlage für die diesjährige Ausgabe unter dem Thema der »Grenze« gewesen. Dass Grenzen insbesondere für Künstler nicht selten Impulsgeber in kreativen Schaffensprozessen sind, liegt auf der Hand. Wenn es etwa um kompositorische Abgrenzungs-, Verwischungs- oder Annäherungsbewegungen geht, liegt dieser Arbeit zumeist eine Grenzziehung zu Grunde. Dabei ist es egal, ob diese bewusst vom Künstler gezogen wurde oder ob es sich um Grenzen handelt, die sich über die kulturelle Überlieferung manifestiert haben. Komponisten und Musiker beziehen über Werke und Aufführungen eine Position zu diesen Differenzierungsmarken, um ebenjene zu befragen, sie durchlässig zu machen oder sie gar zu überwinden. Die Klangwerkstatt tat dies in diesem Jahr auf verschiedenen Wegen. Bereits die Grundidee des Festivals, mit Laien- und Profiensembles gemeinsam ein Programm zeitgenössischer Musik zu gestalten, stellt vermeintliche Grenzziehung in Frage. Können die »Zwischentöne« aktueller Musik nur von professionellen Musikern hervorgebracht werden? Was bietet eigentlich die Arbeit mit Laienensembles dem kompositorischen Denken? Dass

die Konzerte der Kinder-, Jugend- und Laiensembles ästhetisch reizvoll sind, haben u. a. das Eröffnungskonzert mit einer deutsch-koreanischen Jugendorchesterkooperation oder das Landesjugendensemble Neue Musik Berlin zeigen können. Während das Eröffnungskonzert die kulturkreisbedingten Grenzen im Zusammenspiel von traditionell koreanischen Volksweisen und Helmut Oehrigs *jetzt ist aber SCHLUSS – 99 Arten eine Grenze zu beschreiben oder was man alles auf einer Grenze machen kann* (2018) befragte, näherte sich das Landesjugendensemble mit zwei Uraufführungen von Gerhard Scherer und Sidney Corbett der musikalischen Formgestaltung über klangfarbliche sowie mit »Scheintonalitäten« spielende Strukturen.

Kompositorisch vielfältig loteten zudem auch viele der anderen Konzerte und Werke den Hörraum neue Musik aus – sei es über die mikrotonale Untersuchung von Intervallkonstellationen, das Kippen von tonalen zu nicht mehr tonalen Zentren bestimmter Klänge oder das Zusammenspiel von instrumentalen Klangerzeugern und Alltagsobjekten. Übers einzelne Werk hinaus haben vor allem die Abende mit dem ensemble mosaik und mit Matthias Kauls

Vokal- und Instrumentaltheater gezeigt, dass zeitgenössische Musik auch immer wieder die Gattungsgrenzen zu überschreiten sucht. Kauls *Kafkas Heidelbeeren* (2005) orientiert sich zwar unübersehbar an Narrativen des Theaterraums, doch wurden diese immer wieder unerwartet von instrumentalen Zwischenspielen durchkreuzt. Ein kafkaesker Abend zwischen experimenteller Vokalakrobatik und elektronisch verstärkten Resonanzphänomenen verschiedener Glasflaschen. Während sich Kaul am Theaterraum abarbeitete, öffneten Rama Gottfried und Haraldur Jónsson in ihrer Konzertinstallation den Raum für Installation, Medienkunst und Performance. Auch wenn sich die Werke kompositorisch oft in ihren medialen Entstehungsprozessen verfangen, schichtete das Ensemble mit diesem Konzertkonzept räumliche, auditive und visuelle Dimensionen auf poetische Weise immer wieder um. Klangwerkstatt 2018 hat mit vielen Konzerten und Werken gezeigt, dass die Grenzen zwischen Musik, Raum, Kunst, Bild und Performance, aber auch zwischen Ländern, Kulturkreisen und Traditionen durchlässig sind und zur Entdeckung einladen.●

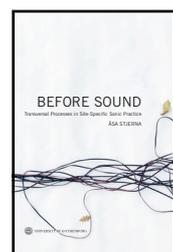
**Fabian Czolbe**

## BUCH

### ÅSA STJERNA

**Before Sound. Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practices**

*Artmonitor / Göteborgs Universitet*



In ihrem Buch *Before Sound*, das auch ihre Doktorarbeit im Bereich Künstlerische Forschung ist, geht die schwedische Künstlerin Åsa Stjerna der Frage nach, wie ortsspezifische Klanginstallationen ihren situativen Kontext erforschen und neu verhandeln sowie die Wahrnehmungserfahrung des Orts durch Klang transformieren können (S. 17). Dabei liegt ihre Perspektive auf den Möglichkeiten, die sich aus dem Verhältnis von Ort, Material und Künstler-Subjekt ergeben, d.h. auf den künstlerischen Prozessen, die vor der eigentlichen Rezeption des Kunstwerks vollzogen werden.

Sie wählt dafür einen Zugang, der über derzeitige Fragestellungen im Forschungsfeld (wie

bspw. nach Wechselwirkungen von Klang und Raum, Erfahrungsgestaltungen, ästhetischen Implikationen oder auch institutionellen Aspekten) hinausgeht sowie sich in ihrer eigenen künstlerischen Arbeit manifestiert, mit der sie vor allem die Stationen künstlerischer Produktion beleuchtet, die im Rezeptionsprozess nicht zwingend berücksichtigt werden (können). Von dieser produktionsästhetischen Arbeitsweise erhofft sich die Autorin, einen Untersuchungsgegenstand beschreibbar zu machen, der sich als multidisziplinäre, transversale und transformative Praktik im öffentlichen Raum ereigne und somit komplexe künstlerische Verhandlungsmethoden verlange (ebd.).

Logisch und konsequent erarbeitet, scheint die Stütze auf philosophische Konzepte zu Sound (u. a. Christopher Cox) und Theorien französischer Soziologen, allen voran Félix Guattari und Gilles Deleuzes *Mille Plateaux* (1980). Das von Guattari und Deleuze entworfene Denkmodell von Assemblage und Transversalität nimmt sich Stjerna als Untersuchungsfolie oder »Produktionsanleitung« für künstlerische Arbeitsprozesse heran. Sie weist ausdrücklich auf das doppelte Potenzial ihrer Methode hin, damit künstleri-

sche Produktionsprozesse wie auch theoretische Analyseversuche beschreibbar zu machen. Das Transversale fasst sie als »an understanding of artistic production as the creation of affective, immanent relations between components in mutual continuous process of becoming« (S. 26) auf. Stjerna entwickelt in ihren künstlerischen Forschungen drei verschiedene Methoden (»mapping the affective lines, establishing new connections, and becoming non-autonomous«, S. 27), die sie als essentiell für den Umgang mit dem Ort (*site*) einschätzt. Darin werden zum einen raum-dynamische Prozesse sichtbar gemacht, die bei einer künstlerisch-klanglichen Erforschung eines Ortes zu Tage treten. Zum anderen werden verschiedene Beziehungen zwischen den einzelnen Parametern des Ortes beleuchtet und das Künstler-Subjekt selbst neu hinterfragt. Künstler-Subjekt, Ort und künstlerische Arbeit befinden sich im fortwährenden Austausch, wodurch sich ständig neue Beziehungen zwischen den Akteuren herausbilden und beschrieben werden können. Dieses Vorgehen trage, so Stjerna, somit zum Verstehen transversaler Transformationsprozesse bei (vgl. ebd.). Gerade für weiterführende theoretische wie künstlerische Forschungen

scheint der Verzicht auf Hierarchien, der diese Methodik bereithält, besonders fruchtbar und offenbart innovative Anknüpfungspunkte im Feld ortsspezifischer künstlerischer Arbeiten mit Klang (vgl. S. 287).

Die künstlerische Praxis der Klanginstallation begreift sie als ein »mode of thinking« (S. 25), mit welcher heterogene und komplexe affektive Kräfte erforscht werden können, die den Ort der Installation bestimmen. Diesen künstlerischen Vorgängen wohnen Potenziale des Modifizierens inne, womit Stjernas künstlerische Praxis als eine raumproduzierende zu verstehen ist, in der Ortsspezifität immer wieder neu verhandelt würde. (vgl. ebd.) In ihrer Arbeit *Currents* (Ultima Festival, Opernhaus Oslo, 2011, <https://vimeo.com/137682471>), einer 18-kanaligen ortsspezifischen in Echtzeit gesteuerten Klanginstallation wird das Anliegen der Künstlerin besonders deutlich nachvollziehbar: *Currents* geht ein Arbeits-, um nicht zu sagen, Forschungsprozess voraus, in welchem sie die grundsätzlich heterogenen Akteure und Bestandteile zueinander in Beziehung setzt und deren Verhältnismäßigkeiten immer wieder neu auslotet: der nordatlantische Golfstrom, das wissenschaftliche Forschungsprojekt

der Universität Stockholm, das auf den Färöer-Inseln angesiedelt ist, die in auditive Ereignisse umformulierten Extrakte der angesammelten Datenmengen im Rahmen dieses meteorologischen Projekts, das Opernhaus in Oslo, die eigens entwickelte Software und Lautsprechertechnologie sowie Stjerna als Künstler-Subjekt selbst. Das Transversale tritt in der künstlerischen Praxis der Sonifikation des Golfstroms (vgl. S. 131) hervor, die die Autorin als Prozess der Aktualisierung und Realisierung virtueller Möglichkeiten begreift, die dem (Installations-)Ort eingeschrieben sind und diesen gleichermaßen konstituieren. Inwieweit klangkünstlerische Forschungen dazu beitragen, ethische oder ökologische Fragestellungen von umfassender und gesellschaftlicher Relevanz aufzuwerfen, zeigt *Currents*, wenn Stjerna das Opernhaus in Oslo zum Ort künstlerischer Verhandlung globaler Erwärmung transformiert. Stjerna zeigt mit ihren künstlerischen Arbeiten und theoretischen Reflexionen, wie groß die Bedeutung klangkünstlerischer Forschungen auch für die Gesellschaft ausfallen kann.

**Sarah Mauksch**

## DVD

### MAULWERKER

Augenlieder. Körperkompositionen – Maulwerker Performing Music

[www.maulwerker.de](http://www.maulwerker.de)



Der Titel ist Programm: In ihrer neuen DVD-Kompilation *Augenlieder. Körperkompositionen* dokumentieren die Maulwerker eine Aufführungsserie von acht Stücken, in denen das Ensemble und die jeweiligen Komponist\*innen Wechselbeziehungen zwischen Musik und Performance, zwischen Klang und Klangerzeugung, zwischen Sprache, Geräusch und Stille, Geste und räumlicher Aktion ausloten – Musik für die Augen, Kompositionen mit dem Körper.

Ende der 70er von Dieter Schnebel gegründet, sind die Maulwerker seit jeher Spezialisten im weiten Feld »sichtbarer Musik« und performativer Musikpraxis, wie sie neben Schnebel bereits von John Cage, der Fluxus-Bewegung oder dann

auch mit den Arbeiten des Instrumentalen Theaters von Mauricio Kagel postuliert und entwickelt worden war. In ihrer Ausrichtung auf diesem Gebiet sind die Maulwerker als lang gewachsenes Ensemble einzigartig weit über die Berliner Grenzen hinaus. Seit rund zwanzig Jahren widmen sie sich nun vermehrt der Aufführung eigener Kompositionen und kuratierter Programme sowie der langfristigen Zusammenarbeit mit zahlreichen intermedial arbeitenden Künstler\*innen ihres Umfelds aus dem Bereich der Performance, der Echtzeitmusik oder der Choreographie. Dazu zählen Sabine Ercklentz, Fernanda Farah, Jule Flierl, Neo Hülcker und Andrea Neumann, die neben Dieter Schnebel und den Ensemblemitgliedern Christian Kesten und Steffi Weissmann mit Kompositionen auf der DVD vertreten sind. Die acht Stücke sind 2017 und 2018 im Berliner Ballhaus Ost aufgeführt worden, sechs davon als Teil der Reihe Maulwerker Performing Music, zwei unter dem Titel *Vokale Räume*.

Die Kompositionen kreisen um ähnliche Fragen: Was ist Musik, was ihr Mögliches? Wie lässt sie sich aufführen, im Unterschied zur bloßen Ausführung einer Partitur? Wo liegen die Übergänge zwischen Musik und

Performance, wo gibt es Analogien? Was passiert, wenn man nicht-klangliches Material kompositorisch strukturiert? Wie nehmen wir das wahr? Das Material der Stücke bilden dabei Körpergesten, Bewegungen von Füßen, Beinen, Händen, Armen, sind Mimik und Stimmapparat, teilweise in Erweiterung durch Elektronik und Zuspielder im Spiel mit der Einbindung des Publikums als Akteur.

Die Inhalte und Ästhetiken sind dabei weit gefasst und immer überraschend in der Steuerung unserer Wahrnehmung: In *Quartett Nr.1* etwa inszeniert Andrea Neumann das Hören durch Abwesenheit von Klang. Scheinbar beiläufige Gesten, die die Ensemblemitglieder privat während des Sprechens ausüben, werden von ihnen zunächst stumm und kontrapunktisch wiedergegeben und verdichten sich in der Anreicherung von Sprachlauten und Melodielinien allmählich zu einer pulsierend rhythmischen Struktur – einem Ritual jenseits des eigentlichen Gesprächsverlaufs. Auch Jule Flierl trennt in *dissociation\_study\_2* den Klang von seinem Ursprung, allerdings anhand »falscher« Abbilder der Klangerzeugung. In ihrem »grotesken Tanz für das Gesicht« suggeriert eine verzerrte Mimik der Performer\*innen ein karikie-

rendes Bild ihrer Melodien im Moment des Singens.

So beziehen alle Stücke ihre besondere Qualität aus der Durchdringung von Komposition und Performance: Inhalte, Formen und Materialien sind gemeinsam mit dem Ensemble entstanden, so dass die Performer\*innen als Personen kaum austauschbar wären, und in den Aufführungen selbst ihr eigenes Handeln reflektieren. Besonders frappierend gelingt dies auch anhand von Interview-Anordnungen: In Sabine Ercklentz' *Fremd\_körper* treten die Performer\*innen in Kommunikation mit eigenen, im Vorfeld gemachten Aussagen. Sie interagieren mit mobilen Lautsprechern, während Fragmente der Interviews, in denen sie selbst ihren täglichen Umgang mit mobilen Geräten reflektieren, eingeflochten werden und schließlich als überhöhtes Klanggebilde zu einem neuen Reaktionsraum der Performer\*innen werden. In *TAKT SINN* komponiert Fernanda Farah die Interaktion mit einem Videospiel: Durch zwei parallele Interviewsituationen werden Selbstwahrnehmung und der Versuch der Kontrolle über das eigene Narrativ von den Performer\*innen durch Haltungen von Täuschung und Understatement ad absurdum geführt. Der dabei entstehende ironische

Blick der Performer\*innen auf ihr eigenes Gegenbild im Moment der Aufführung wird zum integralen Bestandteil unserer Wahrnehmung; Performatives entsteht in Reaktion auf kompositorische Struktur und eröffnet zugleich den Spielraum ihrer Wirkung.

Musik als Katalysator sozialer Prozesse, Musik als soziale Situation selbst. Ist das Musik? Mit den *Körperkompositionen* zeigen Ensemble und Komponist\*innen, welche ästhetische Perspektiven ein so weit gefasster Begriff eröffnen kann.

**Martina Stütz**

## FESTIVAL

### DONAUESCHINGER MUSIKTAGE

18.–21. Oktober 2018, Donaueschingen

Die Konflikte der heutigen Welt, die zunehmenden Gefährdungen des in Demokratien gewachsenen Humanismus, prägen immer hörbarer auch die zeitgenössische Musik. Auf diese sich seit 2015 deutlich verstärkenden Tendenzen hat das Uraufführungsfestival rund um die Donauquelle reagiert. In den

uraufgeführten Werken spiegelte sich vielfach die Betroffenheit der Komponist\*innen von den sozialen Umbrüchen der Gegenwart. Dabei zeigte sich, dass das, was sich in den 1970er Jahren und als Reflex auf die 1968er Studentenrevolte als politische Musik herauskristallisiert hatte, inzwischen ein thematisch breit gefächertes Feld geworden ist. Und vielleicht war gerade diese Ausweitung sozial engagierten Komponierens auch das Thema dieser Donaueschinger Musiktage, wenn der künstlerische Leiter, Björn Gottstein, im Reader-Vorwort bemerkte, dass das Programm um die Themen »Manipulation und Gesellschaft, Gewalt und Konditionierung, Mensch und Maschine, Medium und Medien, Instrument und Technik kreist«.

Besonders die Konzerte profitierten davon, boten spannende Hörerlebnissen und sogar Entdeckungen. In diesem Kontext wirkten die Klanginstallationen, -skulpturen und Klangperformances von Künstlern aus Bolivien, Taiwan, Marokko, Ägypten und der Schweiz in ihrer oftmals minimalistischen Eineindeutigkeit wenig inspirierend. Nur wenige Kompositionen hatten sich an selbstreflexiv bleibenden Materialprozessen abgearbeitet. Dazu gehörte Marco Stroppas

aufwendiges Orchesterkonzert mit Solo-Elektronik in Gestalt eines Lautsprecherturnms *Come Play with me*, im Eröffnungskonzert gespielt vom fusionierten SWR Sinfonieorchester unter Leitung von Pascal Rophé. Die Polin Agata Zobel zelebrierte in ihrem *Chamber Piano Concerto* – mit dem klangsinng spielenden Cikada Ensemble aus Norwegen – die Überholtheit eines reinen Geräuschklangkonzepts. Und der junge, in Georgien geborene und in Norwegen lebende Koka Nikoladze trieb mit MIDI-Kontrollern, Joystick und Sensoren das an interaktiven Notenständern musizierende Klangforum Wien zwar mit ansteckendem Drive, aber zunehmendem Leerlauf in eine Klangekstase.

Die meisten Werke erschienen dagegen wie Zustandsbeschreibungen unserer konfliktgesättigten Gegenwart. Das härteste, unnachgiebigste Klangkonzept dafür hatte Eduardo Moguillansky mit *Resilienztraining* für Ensemble und Turntables entwickelt – ebenfalls gespielt vom fantastischen Klangforum Wien unter Leitung Ilan Volkovs. Angesichts des aktuellen Materialstands und entwickelten Hörvermögens schien es nicht mehr vorstellbar, dass es eine kaum zu ertragende, physisch attackierende Musik überhaupt

noch geben könnte. Auf Platten gepresste Sinuswellen, aktiviert von Spielern an vier Turntables bildeten entsetzlich schrille Klangflächen von wechselnder Intensität, auf die die Instrumentalisten quasi auf Augenhöhe reagierten. Zelebriert wurden Phasen von Erstarrung, von schriller Bewegungslosigkeit, Stillstand und Erschöpfung. Resilienz bezeichnet eigentlich die psychische Widerstandsfähigkeit, Krisen zu überstehen – bei dem Argentinier Moguillansky befanden sich diese im Modus des Trainings. – Dasselbe Konzert sorgte mit der in Kroatien geborenen und in Wien lebenden Komponistin Mirela Ivičević und ihrem Ensemblestück *CASE WHITE* für die Entdeckung einer jungen, sehr interessanten Komponistin. Für sie bedeutet die Arbeit mit Klang, einen Raum zur Gestaltung alternativer Realitäten, in *CASE WHITE* alternativ zu einem neuen Faschismus in Kroatien und Osteuropa, den ihr Großvater seinerzeit bekämpft hatte. Rasenden Stillstand im Flötenpart überführten die quasi solistisch agierenden Ensemblemusiker in einen aufgepeitschten kollektiven Individualismus voll von kreativer Widerständigkeit.

Überhaupt kamen etliche der interessantesten Uraufführungen in diesem Jahr von Komponistin-

nen. Die 2016 bei den Darmstädter Ferienkursen angestoßene Gender research-Initiative scheint Früchte zu tragen. Außer Mirela Ivičević beeindruckten besonders die Schwedin Malin Bång und die Deutschen Brigitta Muntendorf und Isabel Mundry, ja, die diesmal vielfach gescholtene Isabel Mundry. Hatte sie es doch als einzige gewagt, politisch konkrete Musik zu schreiben – doch dazu später. Muntendorfs *Ballet für Eleven* für Ensemble, Videoprojektionen und Elektronik mit dem auch schauspielerisch geforderten Ensemble Modern, spiegelt den kompositorischen Anspruch ihrer Generation: aus Körpern, Kostümen, Instrumenten, Requisiten, Projektionen, Laptop, Interface und Mikrofonen ein Gesamtkunsterlebnis – weniger Gesamtkunstwerk – aus Klang und Bildern zu formen. Das aber nicht abstrakt, sondern bei aller poppigen Aufmachung kritisch gespiegelt in europäischer Realität. Das Stück beginnt mit Begegnungen von realen, teils maskierten (Musiker)Menschen und der Projektion einer Idylle: ein gut gekleidetes, nicht mehr ganz junges Liebespaar spazierte in quasi unendlichen Wiederholungen, Hand in Hand auf einen See zu. Musik ist inszenierter Raum aus maskierten Gesichtern und kostümierten

Körpern, Videoüberzeichnung, Film, Instrumentalmusik, Sprach- und Gesangsfetzen. Durchlaufen werden Phasen von möglichem Leben, Scheinleben, Entsetzen, Lethargie. Das Ganze endet mit der Auslöschung von Individualität und Identität: mit der zelebrierten Folien-Umwicklung eines Körpers. Es ist ein starkes Stück, vor dessen bezwingenden Bildern der klangliche Part allerdings etwas verblasste.

Auch Malin Bång inspirierte eine Gegenwartsproblematik zu ihrer Komposition *splinters of ebullient rebellion* [*Splitter einer überschwänglichen Rebellion*] für auch sprechendes und singendes Orchester und drei Schreibmaschinen: die Polarisierungen des öffentlichen Diskurses im Zeitalter sozialer Medien. In den lärmenden Geräuschtesseln des Orchesters, das Bång kompositorisch als vielfarbigen Klang-Rhythmus-Körper behandelt, bilden gerade die medial veralteten Schreibmaschinen klangliche Inseln individuellen Eigensinns. Im großen Mozartsaal verlor sich das akustisch leider ein bisschen. Das Publikum reagierte mit euphorischem Beifall und Bravorufen – zu Recht erhielt Malin Bång den Orchesterpreis des SWR-Sinfonieorchesters.

Mit zwei Werken reagierte

Isabel Mundry auf aktuelle politische Ereignisse, die sie persönlich sehr betroffen gemacht hatten: auf die Flüchtlingskrise, die ihr quasi auf den Leib gerückt war, nachdem gegenüber ihrem Wohnhaus in München eine Flüchtlingsunterkunft mit gemeinsamem Hof entstanden war, und auf den Amoklauf eines jungen deutsch-iranischen Schülers im Juli 2016 in München, den sie durch Internetvideos quasi live miterlebte. Beide Werke – *Mouhannad* für Chor a cappella (mit einem fantastischen SWR Vokalensemble) und *Hey!* – *Transformationen eines Augenblicks* für Stimmen und Ensemble (Ensemble Modern) transformierten existenzielle Konflikte in Musik. Überzeugend war vor allem das Chorstück. Durch seine reibungsvolle Homogenität öffnete es einen Raum der Nachdenklichkeit und Besinnung – ein Plädoyer, dem fremden Anderen zuzuhören. *Hey!* thematisierte die Umkehrung des Verhältnisses von Täter und Opfer in einem dreißigminütigen Instrumentalstück, dessen Strukturiertheit und Klanglichkeit allerdings die Brisanz und Abnormalität dieses Konflikts nicht überzeugend zu fassen bekam. In beiden Stücken aber erwies sich das gesprochene oder gesungene Wort als überholtes Gestaltungsmittel.

Was gab es noch? Ein beeindruckendes Ensemblestück von Klaus Lang – *parthenon* – das in der seiner Musik eigenen Langsamkeit und Klangschönheit die Unvereinbarkeit des Gegensätzlichen einfach stehen und sein lässt. Georges Aperghis endzeitliches Musiktheater *Thinking Things* für vier Performer, robotische Erweiterungen, Video, Licht und Elektronik – eine deutsche Erstaufführung –, das durch seine theatrale Präzision gefangen nahm, und einiges Andere mehr. Und es gab ein enttäuschendes Abschlusskonzert mit Werken des Litauers Jānis Petraškevičs, des Schweizer Hermann Meier und des Engländers Benedict Mason. – Die musikalischen Auseinandersetzungen mit einer zunehmend gefährdeten Welt hatten Donau-eschingen dennoch einen starken Jahrgang beschert.

**Gisela Nauck**

## FESTIVAL

### LAUSANNE UNDERGROUND FILM & MUSIC FESTIVAL

17.–22. Oktober 2018, Lausanne

**D**ass ein Festivalteam nicht nur ein Spezialpublikum ansprechen will, sondern jedem Interessierten von egal welchem Hintergrund offen stehen soll wird immer wieder geäußert. Wie man diese Ansprüche in die Praxis umsetzt und einen breiten, bunten Kulturkreis in die Häuser lockt, das ist aber eine ganz andere Frage. Ein bewundernswertes Beispiel dafür könnte das Lausanne Underground Film & Music Festival sein. Die Basiszutat scheint zu sein, dass man sich auf die »Buntheit« der Künste selbst verlässt und bejaht.

Lausanne ist nicht gerade mit Untergrundkultur assoziiert. Die Stadt hat keine alternative Patina im Stil von Berlin oder Leipzig, sondern erscheint im Bild einer mitteleuropäisch wohlhabenden Bürgerlichkeit. Hinter der bildschönen Oberfläche gibt es aber tatsächlich eine lebendige Undergroundkultur – und damit meine ich nicht, dass Lausanne die bis jetzt kleinste Stadt war, in der ich zu Besuch war und in der es keine U-Bahn gibt.

Bereits von 2002 an wollte das Festivalteam des LUFFs ein Programm anbieten, in dem bewegte Bilder mit Musik kombiniert werden. Anlass dafür war die Erfahrung andere Filmfestivals, wo nach dem letzten Film eine Art sozialer Antiklimax auftrat und alle Besucher\*innen einfach nach Hause gingen. Daher: Nach dem spätabendlichen Filmprogramm folgen beim LUFF noch Konzerte, die bis 1 oder 2 Uhr nachts laufen.

Diese Einrichtung des Festivals ist aber auch ästhetisch verankert. Bald wurde dem Kurator\*innenteam bewusst, dass die Musiker\*innen, die sie für das Musikprogramm gebucht hatten, auch mit Film, bewegten Bildern oder Licht arbeiteten. Und für die Filmmacher\*innen war das Verhältnis eben anders herum. Die Kombination von Film und Musik ist somit nicht nur ein Arrangement für ein interessantes und abwechslungsreiches Festivalerlebnis. Es sagt eben etwas ganz Bestimmtes darüber aus wie Medien-Künstler\*innen heute arbeiten.

Das Filmprogramm bot eine schöne Balance zwischen älteren Underground-Klassikern und Premierenshows von Spielfilmen, Dokumentationen, experimentellen Kurzfilmen und Animationen. Was den Musikbezug betraf,

nutzten viele der Dokus und Spielfilme avancierte und aufwändige Soundtracks, die auch als dramaturgisches Werkzeug (diegetisch) genutzt wurde. Ein gutes Beispiel dafür gab es in dem Musikfilm *EDSA XXX* des philippinischen Filmemachers KHAVN; ein verrückter und humorvoll-kritischer Kommentar zur turbulenten Gegenwartsgeschichte des Insellandes. Die experimentellen Kurzfilme verhandelten immer wieder fortschrittliches Sounddesign, wobei besonders in neuen Animationen auch deutlich wurde, dass auch immer wieder die gleiche Software genutzt wird.

Während das Filmprogramm sich zum Teil an älteres Repertoire anlehnte, war das Musikprogramm ganz in der Gegenwart verankert. Es wurden aber auch Musiker\*innen präsentiert, die schon lange Karriere hinter sich hatten. Neben Martin Rev, dem alten Synthesizer-Pionier von Suicide gehörte ein anderer New York-Musiker, der Drone-Minimalist Phill Niblock, zu den bekanntesten Namen der diesjährigen Ausgabe. Der Schweizer Andy Guhl, der mit Subbass und defekter Elektronik spielte, begleitet von selbstgenerierten abstrakten Lichtquellen, war einer der Höhepunkte. Hier trafen sich präzise artikulierte

Klänge und Licht mit einer Ästhetik der Umhüllung durch hohe Lautstärke großartig zusammen.

Bei den jüngeren Musikern fiel nicht zuletzt Billy Roisz auf, die zwei Filmprogramme und ein Konzert zur Aufführung brachte. Weder die Begriffe Musikerin noch Filmmacherin sind eine korrekte Beschreibung der Österreicherin. Könnte man ihre Arbeit mit mehreren medialen Parametern als live abstrahierte Assemblage vergleichen? Gezeigt wurde eine audiovisuelle Kunst, die Kraft ihrer Intermedialität nicht nur auf eine generelle Richtung in der zeitgenössischen Kunst zeigte. Roisz führte mit ihrer Kunst außerdem zu der Frage zurück, wie man ein vielfältiges Publikum erreichen kann. Intermedia ist sicher nicht die Universalmedizin. Aber die Ernsthaftigkeit und Kenntnis, mit der das Lausanne Underground Film & Music Festival sich in diesem Bereich zeigte, spiegelt sich ganz sicher auch in den hohen Besucherzahlen des diesjährigen Festivals wider.

**Andreas Engström**

## KONFERENZ

### 46<sup>TH</sup> BALTIC MUSICOLOGICAL CONFERENCE

23.–26. Oktober 2018, Litauische Musikakademie, Vilnius

**W**enn man das Wort Kritiker hört, denkt man vielleicht an eine strenge, rücksichtslose und unfreundliche Person, die über Kunst schreibt und sie aber nicht praktiziert. Aber wir wissen, dass es ein Klischee ist. In Kritik geht es um die ehrliche und aufrichtige Kommunikation zwischen allen Beteiligten – einschließlich der Lesenden –, die sowohl die Bewertung als auch das Verständnis einer Arbeit anregen kann. Aber verstehen alle Künstler\*innen – auch Kritiker\*innen – das wirklich? Und wird unabhängige Kritik wirklich geschätzt? Als junge litauische Kritikerin spüre ich in meiner nahen Umgebung oft eine Art Mangel an Ehrlichkeit in dem, was ich lese. Ist das nur ein kleines Ländersyndrom oder etwas Allgemeines? Dies waren die Fragen, die auf der 46. Konferenz der baltischen Musikwissenschaft diskutiert wurden.

Auf welche Weise beeinflussen Social Media und die digitale Landschaft die traditionellen

Medien und unsere Lesegewohnheiten? Und gibt es eigentlich überhaupt einen Sinn, über klassische Musik zu schreiben, da sie in allen Aspekten des Kulturkonsums so marginalisiert ist? Ich erkannte, dass diese Art von Fragen in verschiedenen papers auftauchte, die von Kritikern aus aller Welt präsentiert wurden - aus den USA, Russland, Japan, China, Finnland, Schweden, dem Vereinigten Königreich, Portugal, der Ukraine, Serbien, Georgien, Polen, Lettland und natürlich Litauen.

Das Thema der Konferenz lautete »Kulturwandel und Musikkritik«, unter der sich einige Untergruppen herauskristallisierten: 1) Kritik vor und nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion; 2) das Image der litauischen und estnischen Musik; 3) indirekte Formen der Musikkritik; 4) die Verwendung von Sprache in Musikkritiken; 5) die Herausforderungen, denen sich die Kritiker\*in heute gegenübersehen. Letzteres war die Untergruppe, auf die sich die meisten Zeitungen konzentrierten, mit interessanten historischen Perspektiven auf die Musikkritik in Portugal, Rumänien, China und Japan.

Musikkritik ist seit dem Fall der Sowjetunion in den postsowjetischen Ländern zurückgegan-

gen und hat erst durch junge Musikwissenschaftler\*innen und unabhängige Blogs an Bedeutung gewonnen. Leider ist die Kritik in einigen Ländern immer noch am Aussterben. In Georgien gibt es laut Nana Sharikadze weder gedruckte Zeitschriften noch eine Online-Plattform für Musikkritiker. In anderen Ländern erscheinen die Perspektiven in hellerem Licht. Claire McGinn analysierte die positive Wertschätzung estnischer Komponisten im Ausland, ein Thema, mit dem sich Rasa Murauskaitė beschäftigte, als sie meinte, Litauen könne etwas darüber lernen, wie Kritik auch Diskurse und Marken schaffen kann. Mit ähnlichen nationalen Vermarktungsstrategien wären vielleicht nicht nur die Künstler\*innen Onutė Narbutaitė, Raminta Šerkšnytė, Mirga Gražinytė-Tyla und Lina Lapelytė außerhalb Litauens bekannt.

Obwohl Richard Taruskin in seinem Keynote-Vortrag darauf hingewiesen hat, dass Kritiker\*innen überleben und Resonanz haben werden, solange sie keine Angst davor haben, politisch zu sein, bin ich dennoch etwas skeptisch. Nach Daniel Leech-Wilkinsons Analyse »In der klassischen Performance gibt es keinen Platz für Individualität«, ist klar, das gilt nicht nur für klassische Konzerte, sondern

macht auch Kritiken überflüssig: Die Regeln, die wir für die Produktion und Aufführung der klassischen Tradition sowie für die Kritik angewandt haben, sind ohne historische, praktische, philosophische und psychologische Zusammenhänge. Was hindert uns also daran, die Kunstmusikkritik wiederzubeleben?

Eine Antwort auf das Problem wurde von Andreas Engström vorgeschlagen, der von Entwicklungen in den Medien unter dem Einfluss der Digitalisierung sprach: Kontextualisierung, globale Perspektiven und Überdenken der bereits miteinander verknüpften Kunstformen. Ich glaube, wenn wir nicht nur über den Inhalt schreiben, sondern auch versuchen, den Kontext zu verstehen und nicht befürchten, dass auch der Kontext das Hauptthema des Textes sein könnte, könnte Kritik viel organischer sein.

Die Frage der Sprache und der Zugänglichkeit wurde von mehreren Redner\*innen angesprochen, zum Beispiel von Dāvis Engēlis, der die Kritiker\*innen ermutigte, den Ausdruck »Ich denke...« nicht zu fürchten. Gleichzeitig betonte Olga Manulkina in ihrer Präsentation über den wichtigsten alternativen Theater- und Musikblog-Kultur Russlands, dass die Leser\*in-

nen nicht unterschätzen werden dürften. Dies war auch die indirekte Botschaft in der Präsentation von Magdalena Nowicka-Ciecierska über den polnischen Kritiker Andrzej Chłopecki. Seine oft provokanten Äußerungen, die zu hitzigen Debatten und Diskussionen führten, hatten großen Einfluss auf jüngere Kritiker\*innengenerationen in Polen.

Die offene und respektvolle Diskussion sollte die Leitlinie einer jeden Kritiker\*in sein. Dazu gehört auch, dass wir uns respektieren und Argumente im Rahmen eines kontinuierlichen kritischen Dialogs tolerieren. Vielleicht ist das die Hauptbotschaft, die ich von der Konferenz mitbringe, die doch ein helles Licht auf die Zukunft wirft. Ich bringe auch das Motto von Andrzej Chłopecki mit: Der Musik zuhören, über zeitgenössische Kunstschaffende schreiben und sich nicht von auftretenden Unsicherheiten erschrecken zu lassen, sondern stattdessen Mut zu fassen und es weiter zu versuchen.

### Karolina Rimskytė

Aus dem Englischen übersetzt von Bastian Zimmermann

## FESTIVAL

### NOVEMBER MUSIC

2.–11. November 2018, 's-Hertogenbosch

Neben der deutlich älteren Gaudeamus Musikwoche ist die 1993 gegründete November Music das zweitwichtigste Festival für zeitgenössische Musik in den Niederlanden. Vergleichbar dem britischen Huddersfield Contemporary Music findet es nicht in einer der großen Städte des Landes statt, sondern in dem malerischen, im Süden der Niederlande gelegenen 's-Hertogenbosch mit seinem mittelalterlichen Stadtkern. Für diese vergleichbar kleine Stadt ist das Festival ein außergewöhnlich großes Ereignis: Neun Tage voller Musik mit bis zu 17 (!) Konzerte an einem Tag, davon mitunter drei oder vier zur gleichen Zeit. Allein die schiere Anzahl der Veranstaltungsorte ist bemerkenswert – neben der Tatsache, dass es ein Publikum für all diese Veranstaltungen gibt.

Denn das Publikum kommt. Viele von ihnen sind aus der Stadt, andere reisen von außerhalb an, selbst aus dem weiter entfernten Amsterdam. So traf ich, als ich ankam, ein etwa mittelaltes Ehepaar aus Tylborg, eine halbe Stunde Fahrt von

's-Hertogenbosch entfernt, die gekommen waren, um sich einen Chet Baker-Film anzusehen, der nicht Teil des Festivals war, um danach noch auf ein Spätkonzert zu gehen. Das Spektrum der im Festival gespielten Musik ist ziemlich groß. Man findet zahlreiche niederländische Komponisten, von Louis Andriessen bis Mayke Nas, neben Komponisten wie Richard Ayres, Yannis Kyriakides oder auch der jungen Australierin Kate Moore, die ihren Lebensmittelpunkt in den Niederlanden haben. Mit John Zorn war der Programmschwerpunkt des Eröffnungswochenendes einem »Star« der neuen Musik gewidmet, der auch ein breiteres Publikum anlockt. Und am zweiten Wochenende, standen zwei Konzerte des Klangforums Wien mit Werken von Beat Furrer und Rebecca Saunders auf dem Programm – darunter das bemerkenswert gute *Skin* für Ensemble und Sopran, spektakulär interpretiert von Sopranistin Juliet Fraser. Ebenfalls in diesem Konzert zu erleben war das für das Klangforum geschriebene, kagel-lesk-humoristische Musiktheater *Cette agitation perpétuelle, cette turbulence sans but* von Jan van de Putte. Dessen erste Hälfte war komplett still, die zweite enthielt zahlreiche Momente fein ausgehörter, wunderschöner

Orchesterklänge. Was die beiden Teile jedoch miteinander zu tun hatten steht auf einem anderen Blatt...

Ebenfalls auf dem Programm des Festivals stand Musik des irakisch-ungarischen Oud-Spielers Omar Bashir, die britisch-indische Sitar-Spielerin Anoushka Shankar trat zusammen mit Jules Buckleys Metropole Orchestra auf und das Diotima Quartett spielte ein Programm mit Werken ausschließlich von Komponistinnen – auch dies ein Programmschwerpunkt. Misato Mochizuki eher robustem Zugriff auf den Streichquartettklang in ihrem Werk *Brain* standen Clara Iannottas fragile Klangwelten in *Dead wasps in the jam-jar (ii)* zur Seite. Und mit Rebecca Saunders *Unbreathed* erklang ein weiteres ihrer Stücke, das seit seiner Uraufführung in London einige Monate zuvor bereits den Rang eines Klassikers hat. In einem für einen Samstagmittag ebenfalls gut besuchten Konzert erklang der Chorlieder-Zyklus *Psalm 151* des populären niederländischen Komponisten Boudewijn Tarenskeen, mit spielerischer Leichtigkeit interpretiert von der Capella Amsterdam. Leider erschöpfte sich das Werk bereits nach wenigen Minuten in oberflächlichsten Klischees expressionistischen Klanggesten und nach den insgesamt 90

durchlittenen Minuten Gesamtdauer muss ich diese Aufführung zu den langweiligsten musikalischen Erfahrungen zählen, an die ich mich erinnern kann.

Deutlich besser erging es mir mit drei anderen Konzerten mit Werken niederländischer bzw. in den Niederlanden lebender Komponisten: Einen starken Eindruck hinterließ mit *The Garden* von Richard Ayres ein Werk, das zum ersten Mal bereits im September in Utrecht zu hören war. Daneben waren dies die Uraufführung von Yannis Kyriakides *Face* sowie *Darkness Rises* des Komponisten und Gitarristen Aart Strootman. Faszinierend war, Korrespondenzen zwischen diesen drei Stücken zu entdecken, abseits höchst unterschiedlicher kompositorischer Herangehensweisen von Strootmans entspannten, post-minimalistischen Orchestertexturen über Kyriakides subtil-subversive Arbeit mit Multimedia-Elementen bis hin zu Ayres hintersinnigem Musiktheater. (Die drei sind übrigens alle Preisträger des Gaudeamus Award – 1994, 2000 beziehungsweise 2017.) Alle drei Stücke dauerten etwa eine Stunde und waren mit Instrumentalensemble, Video und Elektronik besetzt. Darüber hinaus gab es inhaltlich Berührungspunkte zwischen jener absurden Reise zum

Mittelpunkt der Erde bei Ayres und Strootmans »Liebesbrief« an die Raumsonde Pioneer 10 mit ihrer 30-jährigen Reise über die Grenzen unseres Sonnensystems hinaus, die die beiden Werke zu einem Art »Planeten des 21. Jahrhunderts« werden ließ. Doch ist Holsts mythologisches Pantheon durch das Gefühl eines unbestimmten Sich-Treiben-Lassen von einem Himmelskörper zu einem anderen ersetzt – als Symbol für eine Zeit, in der ein unbestimmtes Gefühl von Ziel- und Orientierungslosigkeit die alten Götter und Helden ersetzt hat. Und auch Kyriakides *Face* begegnete einem mit einer ähnlichen Haltung. Das Stück ist eine Meditation darüber, wie das menschliche Antlitz dargestellt und wahrgenommen wird. Dafür wurden in den Videoprojektionen Porträtfotos zum Teil drastischen Verfremdungen und Übermalungen unterworfen, wie ein Francis Bacon mit Photoshop. Auf einer zweiten Projektionsfläche wurde gezeigt, wie sich in einem Gittermuster ein Gesicht aus Programmier-Codes zusammensetzt und wieder auflöst. Dazu erklang eine zunächst instrumentale, eher gefällige Musik für Violine, Stimme, Klavier und – dies in diesem Zusammenhang äußerst bemerkenswert – Blockflöten. Es entstand ein merkwürdiges

Spannungsfeld zwischen Klang und Bild, das aber wiederum den Gesamteindruck eines Gefühls von Ziellosigkeit und Leere angesichts des Fehlens einer Sinngebenden Vision heraufbeschwor.

**Tim Rutherford-Johnson**

Aus dem Englischen übersetzt  
von **Sebastian Hanusa**

## AUSSTELLUNG

### KEVIN BEASLEY: A VIEW OF A LANDSCAPE

15. Dezember – 10. März 2019,  
Whitney Museum of American Art,  
New York

Rechtzeitig zum großen Weihnachtsgeschäft, das den amerikanischen Börsenindex wie zum Hohn auf die politische Lage in die Höhe schnellen ließ, hat der Sportbekleider Nike an der New Yorker Fifth Avenue ein neues Vorzeigegeschäft eröffnet. Das House of Innovation wird von einer ungeheuren Lautsprecher- und Bildschirmskulptur dominiert, die durch fünf Stockwerke hindurch ragt. Einer fantastischen Laserkanone ähnlich, verjüngt sie sich von

oben nach unten zu einer Spitze, die nicht ganz unerwartet auf die zum Verkaufsschlager erkorene Ware dieser Saison zielt: *The Noise Cancelling Collection*.

Aus den Lautsprechern erklingt eine Montage von zuckenden Rauschklingen, Störgeräuschen, Bremsquietschen, Rück- und Vorspulen, verzerrter Jubelschrei, ein komplexer Fluktuationsklang, frei von jeglicher Taktrhythmik, ohne melodische oder harmonische Anhaltspunkte. Die Bildschirme zeigen Sonagramme und Bildrauschen, De- und Rekompositionsprozesse an Sportschuhen, Diagramme und Countdowns, zwischen denen ab und an eine schwarz-weiße Filmaufnahme eines Sportstars im Entscheidungsmoment aufblitzt. Es ist, so das Sinnangebot des Herstellers, als würde im audiovisuellen Noisetrichter der ganze betäubende Lärm der Großstadt eingefangen und auf einen Brennpunkt verdichtet: Auf den Turnschuh, den sich der Kunde unter Beihilfe der in Labormäntel gekleideten Verkäufer\*innen aus einem Katalog von Versatzstücken zusammenstellt und dann in der Hoffnung ersteht, einst mit solchem Lärmkonzentrat besohlt aus dem gestaltlosen Schuhlärm des Gehsteigs gerade so hervorzuleuchten, wie die Großtat des

Ausnahmeathleten aus dem Sportalltag herausragt.

Dass Installationskunst und Werbedekor ein Verhältnis der wechselseitigen Aneignung pflegen, ist bekannt. Die Geräuschkanone im Schuhgeschäft hebt diese Verstrickung jedoch auf eine neue Stufe. Ganz offensichtlich ist nun auch die Noise-Kunst – Inbegriff dessen, was sich ästhetisch nicht umstandslos aneignen lässt – in den ästhetischen Apparat unserer Alltagswelt eingegangen: Auch die Störgeräuschmontage ist Muzak.

Klänge erzählen keine Geschichten. Texte, Bilder, Filme berichten von Schicksalen, beschreiben Szenen, zeigen Täter und Tatorte. Aber wovon erzählt ein Klang? Gewiss zeugt jeder Klang von der Geschichte seiner Erzeugung: Aber was bezeugt er dabei? Was enthüllt eine Tonaufnahme über ihre Herkunft? Wenig Deutliches. Die neuere Klangkunst sieht das anders. Wenn die Warnweste, das Haarband eine Geschichte erzählt, dann auch ein Sirren, ein Brausen oder ein dumpfer Schlag. Natürlich erzählen diese Zeugen nicht von selbst. Das Fundstück muss zum Erzählen gebracht werden, es muss richtig befragt werden. Das ist aber auch bei Körpern, Bildern oder Texten nicht anders. Diese Einsicht

macht die Sound Art zum Verbündeten der Aural History, die seit Jahren akademischen Zulauf findet: Sie vermengen sich zur Geschichtskunst vergangener Klangwelten.

Der Künstler Kevin Beasley arbeitet an dieser Schwelle zwischen Klangarchäologie und Installationskunst. Seine Einzelausstellung *A View of a Landscape* im New Yorker Whitney Museum kreist um eine Geschichte, vielleicht *die* Geschichte der Vereinigten Staaten, die kaum zu überschauen ist, aber sich dennoch zu einem einzelnen Ding verdichten, ja zuletzt in einem einzigen Klang vernehmen lässt: Das Brummen des Motors einer Cotton Gin, einer Egreniermaschine, welche die Baumwollfasern von den Samen trennt.

In Beasleys Installation dreht der massive, von Rost überzogene Motor hinter schalldichter Verglasung. Die Unhörbarkeit des vermuteten Rattern und Kreisens versinnbildlicht die nicht zu überbrückende Distanz zu vergangenem Leid, zur Sklaverei der Südstaaten. Die Maschine nimmt eine zweideutige Stellung ein: Sie ist die Bedingung jener Industrialisierung der Baumwollproduktion, in der sich die Ausbeutung der schwarzen Feldarbeiter vollzog, sei es als Sklaven oder Lohnkla-

ven. Zugleich ersetzt die Maschine menschliche Arbeit und kann so zum Faktor ihrer Befreiung werden: Traktoren und Erntemaschinen haben im 20. Jahrhundert die Lohnsklaven von den Feldern verdrängt und so der Bürgerrechtsbewegung Vorschub geleistet.

Der unhörbar im Glaskäfig drehende Motor ist von Mikrofonen umstellt. Sein Klang wird transformiert und in den anliegenden Raum übertragen. Dorthin gelangt man über einen Gang, der von drei raumgreifenden Objekten verstellt ist, die zwischen Relief, Assemblage und Gemälde oszillieren: Massive Polyurethanharzblöcke, in welche grell gefärbte Baumwollflocken eingelassen sind, die sich wie zerknüllte Plastiktüten ausnehmen. In diese seltsame Abfallpressung sind weitere Indizien aus der Künstlerbiographie eingelagert: herausgerissene Buchseiten aus einer Abhandlung zur Sklavereigeschichte, Diagramme zum Sklavenhandel, Merchandisingartikel der Yale Universität, an der Beasley studierte, ein Mischpult, das Beasley als DJ verwendet haben wird und so weiter. Durch diese nur halb rätselhaften Rätselwände informiert, tritt man in den dritten, leicht verdunkelten Raum. Aus den Lautsprechern erklingt jedoch kein Motoren-

lärm, sondern ein mehrschichtiges, leises Dröhnen: Ein Sirren aus einer Ecke, ein diffuses Brummen aus der andern, das an- und abschwilt und im zyklischen Erzittern der Sitzbänke eine Fortsetzung findet. In solch leiblicher Tiefe, so die Suggestion, lagert das Generationen übergreifende Leidenstrauma der Sklaverei. Das Verdrängte bricht nicht ins rostige Kreiseln aus, sondern wird von Beasley in eine wattierte Atmosphäre überführt. Von der Decke her erklingt ein zunächst kaum hörbares, hohles Leiern, herausgefilterte Obertöne des Motorengrollens, die in unwirklicher Statik ineinander changieren, unmissverständliches Kennzeichen gespenstischer Präsenz.

Dieser sanfte Ambient Sound lädt zum nachdenklichen Verweilen ein, das aber nirgends Anstoß findet: *deep listening* empfiehlt die Ausstellungsbroschüre. Die gebotene Tiefe jedoch ist leer. Anders als der erlebnishungrige Konsument im Schuhgeschäft wird der geschichtsbesusste Kunstkonsument hier keiner Sinneszumutung ausgesetzt, sondern wohligh *gepampert*: Das Eingedenken an Entmenschlichung wird im Dämmerzustand vollzogen. Ist die Ästhetisierung des Motorenlärms zur meditativen Klangwolke die Antwort der Kunst auf die

Noiseskulptur im Konsumtempel? Was die Kunstinstitution mit dem Erlebnishopping in Berührung bringt, ist die Vorfabrikiertheit dessen, was in ihr zur Erfahrung kommen soll. Der Klang, der angeblich eine Geschichte erzählt, ist in Wahrheit bloße Draperie eines Vorge-dachten. Damit die nachdenken-den Betrachter nicht ganz aufs Erlebnis verzichten müssen, lädt Beasley andere Musiker und Klangkünstler ein, im Verlaufe der Ausstellung das geschichtsträchtige Klangdekor mit improvisierten Performances zu beleben. Der stumme Schrei des Motors im Nebenraum wird den Betrieb nicht stören.

**Christoph Haffter**

## FESTIVAL

### HEROINES OF SOUND

6.–8. Dezember 2018  
Hebbel-am-Ufer, Berlin

Mit der jüngsten Ausgabe feierte das Festival Heroines of Sound fünfjähriges Bestehen. Erfolgreich entwirft es seit Beginn ein Gegennarrativ zu der beharrlichen Behauptung, es gäbe keine Frauen in der Kunst-

musik. Mit jeder Ausgabe ergänzt das Festival den musikalischen Kanon um Pionierinnen elektronischer Musik, deren Werke im Rahmen des Festivals präsentiert oder neu interpretiert werden. Welche Komponistinnen bei der zukünftigen Geschichtsschreibung nicht unterschlagen werden sollten, zeigte das Festival an drei randvollen Abenden.

Diesmal stand die Videokünstlerin Mary Ellen Bute im Zentrum der Aufmerksamkeit, die zu ihrer Zeit mit sensiblen Übersetzungen von Musik in Bilder von sich reden machte. In den 1930er Jahren gehörte sie zu den Pionier\*innen des abstrakten Films in den USA und in den 1950ern zu den ersten Filmmacher\*innen, die sich mit elektronischer Bilderzeugung auseinandersetzten. In ihren Filmen erforschte die Synästhetikerin die Übertragung musikalischer Kompositionsprinzipien auf die Gestaltung visuellen Materials.

Butes Arbeiten nahm das Festival als Anlass, den vielgestaltigen Verbindungen von Bild und Ton nachzugehen. So präsentierte es zwei ihrer Filme mit Originalmusik und verlieh anderen durch die Vergabe neuer Kompositionsaufträge einen Gegenwartsbezug. Während Bute Musik zum Ausgangspunkt ihrer

Bildkomposition nahm, wurden drei Komponistinnen mit der Aufgabe betraut, Butes Videoarbeiten neu zu vertonen. Wie man einen Film vertont, der selbst auf Musik beruht, beantworteten die Komponistinnen unterschiedlich: Laurie Schwartz verfolgte in ihrem Quintett aus Stimmen und Geigen einen konzeptuellen Ansatz. Sie überlagerte Stimmen aus Interviews mit Künstlerinnen und Physikerinnen über die im Film dominante geometrische Figur der Parabel. Evelyn Saylor hingegen synchronisierte einen ursprünglich auf Wagners Tannhäuser zugeschnittenen Film mit elektronischen Klängen und prüfte mittels direkter Entsprechungen, wie sehr Bild und Ton die Wahrnehmung des je anderen Elements beeinflussen. Lucretia Dalt ließ ebenfalls in Walt Disney-Manier Visuelles Schlag auf Schlag mit Ton korrespondieren, sodass Musik sicht- und Film hörbar wurde.

Die weiteren Performances des Festivals bewegten sich schließlich im Dreieck zwischen Bild, Ton und Körper. Claudia Robles-Angel machte für *Skin II* mittels Galvanic Skin Response (GSR) ihre körperlichen Erregungszustände sicht- und hörbar. Neue Klangelemente und durch algorithmische Klangverarbeitung erzeugte Klangflächen

setzte sie in Verbindung mit mikroskopischen Aufnahmen ihrer Haut. Die Nähe der sich stets nach dem Befinden der Künstlerin transformierenden Performance, war ebenso mutig wie schwer erträglich. Bei der Uraufführung von Neo Hülcker und Henry Wilde mit dem großartigen Titel *MftT #3a* (Musik für tote Tiere) beeinflusste nicht der Körper die Musik, sondern die Musik den Körper. Die Komposition in Gedenken an den – mittlerweile ausgestopften – Hund Archi basierte auf Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR), wobei akustische Sinnesreize körperliche Reaktion hervorrufen.

Klar im Fokus stand die Musik im Konzert des Ensemble *KNM Berlin*. Jessie Marinos *The Whale is a Capital Fish* zeichnete sich durch Humor sowie absurde Kombinationen von Bild und Ton aus. Juliana Hodkinsons *Prompt, immediate, now | very restraint and cautious* beschäftigte sich in Klang- und Bild-Collagen mit dem arabischen Frühling und nutzte Bilder als zusätzliche sinnstiftende Ebene. Katharina Rosenberger und Ana Maria Rodriguez ergänzten im Sinne des audiovisuellen Ansatzes die Konzertsituation um szenische Elemente.

In der Clubkultur hat die Visualisierung von Musik

insbesondere in der speziellen Form des VJings eine lange Tradition. Mustergültig unterlegten und verstärkten die reduzierten bewegten Formen der Videokünstlerin Beate Kunath die Performance der schwedischen Musikerin Klara Andersson. Unter dem Namen Fågelle bewegt sie sich zwischen performativer Klangkunst, Noise und Gesang und wagt den Sprung in große Emotionen, ohne je pathetisch zu werden. Gudrun Gut wiederum setzte für die Präsentation ihres neuen Soloalbums Farbprojektionen und Lichtspiele geschickt ein, um die für ihre Musik recht unpassende Bühnensituation in eine Clubatmosphäre zu wandeln. Man hört ihre Vergangenheit als Schlüsselfigur der Neuen Deutschen Welle klar heraus und doch wirkt die – um im Festivaljargon zu bleiben – Pionierin des Sounds auch heute wie jemand, der stets vorangeht. Trotz Sozialisierung (oder gerade deswegen) in der Clubkultur, setzte sich die chilenische DJ Paula Schopf stark vom Visualisierungsgedanken der Musik ab. *Espacios en Soledad* ist eine Collage aus Field Recordings und Videoaufnahmen aus Santiago de Chile. Ein Triptychon aus fragmentarischen Videoaufnahmen ihres Aufenthalts kommentierten Mitschnitte von Stimmen

und Straßenlärm ihrer Heimatstadt, die durch das Knistern der Platte wie entfernte Erinnerungen wirkten.

Frauen komponieren, filmen, schreiben Bücher und Software und das nicht erst seit gestern. Wohl um diesem Wirkungsspektrum gerecht zu werden, begnügte sich das Festival nicht mit musikalischen Darbietungen, sondern zeigte neben Konzerten Performances, Tanztheater und Film, verlor aber damit leider an Schärfe. In der zeitgenössischen Musik, in der Frauen derart unterrepräsentiert waren und heute noch sind, gibt es allein hier Stoff für die Arbeit für die nächsten zehn Jahre.

**Lisa Benjes**



**AVANT  
GARDE  
MUSIK**

**klang**

**COPENHAGEN  
AVANTGARDE  
MUSIC  
FESTIVAL**

**30<sup>TH</sup> MAY – 10<sup>TH</sup> JUNE 2019**

—  
**PROGRAM LAUNCH 1<sup>ST</sup> APRIL**  
—  
[www.klang.dk](http://www.klang.dk)

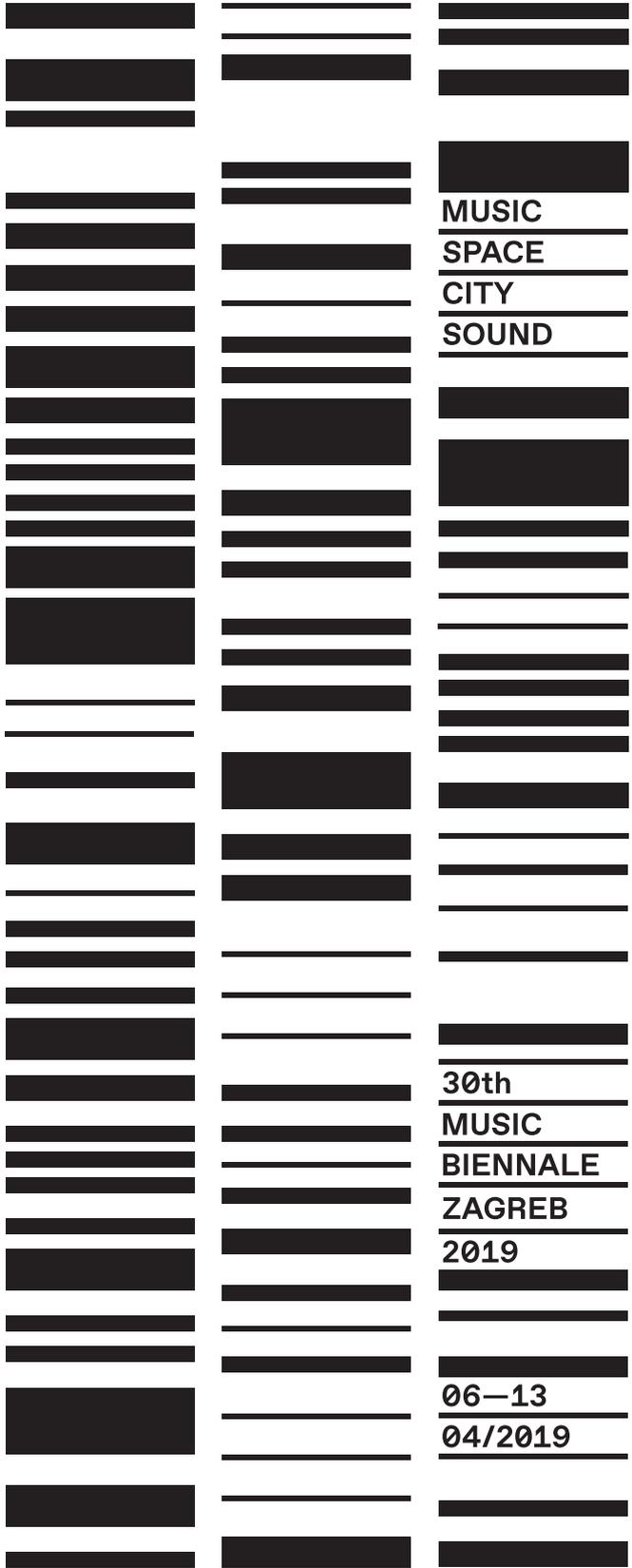
**30. Musikbiennale Zagreb**

**Festival zeitgenössischer Musik  
6–13. April 2019**

www.mbz.hr  
mbz@hds.hr

Allen zeitgenössischen Musikfans auf der Suche nach neuen Herausforderungen stellen wir die Musikbiennale Zagreb vor. Seit 1961 ist die MBZ das aktivste und relevanteste Festival in Kroatien, das sich ausschließlich der zeitgenössischen Musik aller Genres widmet.

Die 30. Ausgabe des Festivals rückt das Thema Stadt und Musik in den Mittelpunkt — Präsentation und Gestaltung von Musik im Zusammenhang mit der Vorstellung von Stadt und ihren mehr oder weniger bekannten Lokalitäten.



MUSIC  
SPACE  
CITY  
SOUND

30th  
MUSIC  
BIENNALE  
ZAGREB  
2019

06–13  
04/2019

# TOMMIE HAGLUND

**Stockholm Composer  
Weekend 28–31 March**

**Tommie Haglund, one of Sweden's  
most distinctive and visionary composers.**

Hearing Haglund's music is like finding yourself in a uniquely sonically beautiful cosmos in which darkness is fully present, but there is also an irrepressible, life-giving light.

At the festival, the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra will give the world premiere of the newly composed Symphony No. 1. Haglund's acclaimed solo concertos will also be performed, including Hymnen an die Nacht – Symphonic Poem for violin and orchestra, and Flaminis aura for cello and orchestra.

[www.konserthuset.se/en/weekend](http://www.konserthuset.se/en/weekend)



**KONSERTHUSET  
STOCKHOLM**



Gemeinsam präsentiert von IGNM und den  
Estrnischen Musiktagen.

# WELT- MUSIKTAGE

TALLINN / TARTU

DURCH DEN WALD DER GESÄNGE

[worldmusicdays2019.ee](http://worldmusicdays2019.ee) / [visitestonia.ee](http://visitestonia.ee)

# 2.-10.05.2019

# SPORFESTIVALFO RCONTEMPORARYMUS ICANDSOUNDAR

# T

2019  
9.10.11. MAY  
AARHUS(DENMARK)

## THREE DAYS OF MUSIC, ART AND THEATRE

BARBLINA MEIHERHANS/  
BASTARD ASSIGNMENTS/  
CHLOÉ BIERI/DANIEL GLOGER/  
DAVIÐ BRYNJAR FRANZSON/  
DUO HELLQVIST/MUNK/  
EZKO KIKOUTCHI/KAJ DUNCAN DAVID/  
LASSE SCHWANENFLÜGEL PIASECKI/  
MARCELLA LUCATELLI/NJYD/  
RYOKO AKAMA/TROELS PRIMDAHL/  
WE SPOKE...AND MANY MORE

[BILLETTO.DK](http://BILLETTO.DK)

[SPORFESTIVAL.DK](http://SPORFESTIVAL.DK)  
#SPORFESTIVAL2019

Berliner Festspiele

#maerzmusik

# Maerz Festival für Musik Zeitfragen

22.3.—  
31.3.19



Mit  
Jennifer Walshe  
Olga Neuwirth  
George Lewis  
Frederic Rzewski  
Elaine Mitchener

Justé Janulyté  
Timothy Morton  
Konzerthausorchester Berlin  
PHACE Ensemble  
Ensemble Pamplemousse  
und vielen anderen

Programm und Tickets  
[berlinerfestspiele.de](http://berlinerfestspiele.de)