

romantischen Momenten, hat uns Ebbe und Flut erleben lassen oder war helfender Wegweiser in der dunklen Nacht auf See. Auf seine Weise ist er uns allen nah und fern zugleich, ein steter Begleiter durch alle unsere Leben auf unserem Raumschiff Erde. Auch dieser Aspekt ist eine wundervolle Begleiterscheinung von *SISTER MOON*, denn jeder, der sich die Botschaft seiner Klang-Reise zum Mond vorstellt, kehrt ja auch mit dem Echo wieder zur Erde zurück. Das Bild der Blauen Marmor voller Leben im Weltall ist dann grenzenlos und lässt uns darüber reflektieren, dass alles hier ein feinstens aufeinander abgestimmtes System ist. Vom Mond aus sind wir alle eins. Wenn man sich durch das Archiv durchhört, dann weiß man auch nicht, wer diese Nachricht gesendet hat, woher sie kam, welchen Status in der Gesellschaft der jeweilige hatte und dergleichen. Die Experimentierfreudigkeit und Neugier aller Mitmachenden stellt für mich eine Art von Solidarität dar, die Grenzen hinauf macht und sie dient dadurch als eine Metapher dafür, dass durch das Verlassen des »bisherigen Systems«, angereichert mit einer außerweltlichen Erfahrung, ein Perspektivenwechsel des eigenen Seins in unsere tägliche Welt integriert werden kann. Der Mond hat an unserer Evolution vom Einzeller über Dinosaurier bis zur heutigen technisch hochentwickelten Welt-Gesellschaft still teilgenommen. Für mich spricht die Anfassbarkeit und Zugänglichkeit der Mond-Echos eine Einladung dazu aus, sich in eine planetare Beziehung zu sich selbst als Erdling und zu unserem Ort im Universum zu geben.

**JK: Und über eine stark wachsende Community trägst du das mit *SISTER MOON* in die Welt. Herzlich Dank für das Gespräch, das ich mit deinem persönlichen Hashtag schließe: to the moon and back.**

1. Variation über Jules Verne.
2. <http://sistermoon.space/> Siehe auch Sonderprojekt zum 50. Jubiläum der Mondlandung: <http://www.firststeps.space/>
3. <https://www.camras.nl/en/>
4. Beispielsweise Kling Klang Klöng beim Retune Festival Berlin 2018: <https://retunefestival.de/2018/events/klingklangklöng/>
5. <https://www.earthlingproject.com/>

**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 hat Martine bei einem gemeinsamen Projekt Anfang des Jahres zum ersten Mal vom *Moon Bounce* erzählen hören.

## Zwischen den Werkformen

»Komponierte Elemente« in Annea Lockwoods *Sound Map of the Hudson River*

Tim Rutherford-Johnson

Als ich an meinem Buch *Music after the Fall* (University of California Press, 2017) schrieb, legte ich meinen Fokus trotz der großen Bandbreite an Klangkunarbeiten auf die Komposition. Ich ahnte, dass es Dinge geben muss, die ein Musiker nur im Rahmen komponierter Musik tun kann und die auf anderem Wege schwer zu erreichen sind. Und ich hatte zu Recht oder zu Unrecht das Gefühl, dass diese Dinge, die sich auf die musikalische Struktur, auf die Betrachtung und Entwicklung musikalischer Materials, auf die langsamen Prozesse des Entwurfs und der Überarbeitung bezogen, im kritischen Diskurs unterrepräsentiert waren.

Ich wusste auch, dass ich, wenn mein Buch für die Musikforschung zum 21. Jahrhundert relevant sein sollte, eine relativ weite Definition von »Komposition« verwenden müsste. Musikhistoriker\*innen neigen dazu, den Begriff der »Komposition« als Distinktionsmerkmal für eine bestimmte Art von Musik zu verwenden, die sie von Improvisation, Volksmusik, Popmusik, Klangkunst usw. unterscheidet. In diesem Kontext gibt es möglicherweise einen terminologisch produktiven Ansatz: Über viele Jahre benutzte *The Wire* den Begriff »modern composition«, um auf seinen Review-Seiten Musik auszuzeichnen, die nicht elektronische Musik, Dub, »outer limits«, Improv oder aus einem der vielen anderen Subgenres war. Ich verstehe den von *The Wire* verwendeten Begriff als einen Verweis oder eine Eingrenzung auf Formen des Musikmachens, die auf einer schrift-

lichen Repräsentation von Musik basieren, die aber gleichermaßen auf einen eigenständigen Interpretieren sowie auf eine aufmerksame, informierte und kritische Hörer\*in zielen. Ich verstehe es ebenfalls als Form des »Musikmachens«, dessen Wurzeln bis an die Höfe Europas vor der Renaissance zurückreichen und deren Verbindungen sich kontinuierlich bis ins Heute ziehen lassen. Doch trotz dieser Definition hatte ich bereits sehr früh, während der Arbeit an meinem Buch, das Gefühl, dass Annea Lockwoods Serie von Flussklangkarten – *A Sound Map of the Hudson River* (1982), *A Sound Map of the Danube* (2005) und *A Sound Map of the Housatonic River* (2010) – darin aufgenommen werden sollte. Auch wenn ich nicht erklären konnte, warum.

Lockwood wurde 1939 in Neuseeland geboren und zog 1961 nach Großbritannien, um am Royal College of Music zu studieren. 1973 ging sie dann nach New York, wo sie auf Vorschlag von Pauline Oliveros und auf Einladung von Ruth Anderson im Electronic Music Studio am Hunter College (CUNY) unterrichtete. 1975 veröffentlichte sie zusammen mit Alison Knowles die Anthologie *Womens Work* mit Textpartituren von Frauen. Das Element Wasser ist für Lockwood ein wiederkehrendes Thema in ihrer Musik, das zudem seit den späten 1960er Jahren die Idee vom *River Archive* auf den Plan rief, um jeden Fluss der Welt in ihre Arbeit aufzunehmen.

Das *River Archive* war immer ein utopischer Traum, aber *Hudson* und dessen Nachfolger

*Housatonic* und *Danube* waren ernsthafte Realisierungen des Projekts. Für die Arbeit an allen drei Werken nahm Lockwood die Flüsse an verschiedenen Stellen entlang ihres Verlaufs auf. Auch wenn die Aufnahmen nicht in einer dem Verlauf folgenden Reihe gemacht wurden (Lockwood kehrte von Zeit zu Zeit an spezifische Orte zurück, um einen bestimmte Klang aufzunehmen), kommen sie in einer Anordnung zur Darstellung, die sich stromabwärts von der Quelle des Flusses bis zu seiner Mündung bewegt. Die Aufnahmen nahm die Komponistin in der Regel nach klanglichen Aspekten (für *Housatonic* und *Danube* wurden einige Aufnahmen auch unter Wasser gemacht) aus ihrem Archiv und setzte sie zu einer Gesamtfolge von Kontrasten und Bewegungen zusammen. Auf diese Weise entstanden die Stücke mit Blick auf die endgültige Klanggestalt und Struktur, d.h. aus kompositorischer und nicht objektiver bzw. rein dokumentarischer Sicht. Lockwood sortierte daher auch Aufnahmen von Standorten aus, die bspw. zu nahe an Straßen lagen oder für sie klanglich »uninteressant« waren. Schließlich montierte Lockwood die Aufnahmen zu einer Abfolge zusammen, die durch Überblendungen miteinander verknüpft sind. In der jeweiligen Installation wird die fertige Arbeit dann neben einer Karte des Flusses präsentiert, die den Ort, das Datum und die Uhrzeit der Aufnahme anzeigt und deutlich macht, an welchem Punkt im Werk sie zu hören ist. Im Falle von *Hudson* spielt auch eine Reihe von Interviews mit Menschen, die am Fluss leben und arbeiten, eine Rolle: Darunter ein Fischer, ein Richter, ein Park-Ranger, ein Landwirt, ein Aktivist oder ein Flusspilot. (Diese Stimmen sind nicht in der Aufnahme des Werks enthalten, und werden daher in meinen weiteren Überlegungen nicht berücksichtigt.)

Ich wusste, dass diese Stücke einen Extremfall

in Bezug auf das erweiterte Feld der Komposition darstellen. Obwohl es sich um Werke handelte, die ein aufmerksames Publikum erfordern, handelt es sich nicht um notierte Arbeiten oder Interpretationen (außer in Bezug auf die Einrichtung des Soundsystems), wodurch sie zudem weit entfernt von westeuropäischer Kunstmusik zu sein scheinen. In welcher Weise sind dies also überhaupt Kompositionen? Ich nahm daher Lockwoods Arbeit in mein Buch auf und vertraute zugleich darauf, dass die Leute meine Definitionen nicht zu genau betrachten.

\*

Zwei aktuelle Veranstaltungen in London boten mir die Möglichkeit, auf ebendiese Fragen zurückzukommen. Im Dezember 2018 wurde *Hudson* im Rahmen des London Contemporary Music Festival (LCMF) in der Ambika P3 Gallery, einer alten, riesigen Betonbauhalle an der University of Westminster aufgeführt. Weniger als ein halbes Jahr später, im April 2019, war *Housatonic* im gartengroßen Projektraum des Café Oto als Installation zu erleben. Beide Arbeiten wurden als raumspezifische Mehrkanalinstallationen inszeniert, in denen sich die Zuschauer frei bewegen konnten. Die mehrstündigen Loops beider Arbeiten schufen eine immersive Situation ohne Anfang und Ende. Bei beiden Gelegenheiten war eine Karte des Flusses mit einer Uhr und Zeitanangaben an der Wand, um anzuzeigen, wo entlang dieser Karte sich die aktuelle Aufnahme bewegte. Auf diese Weise waren Klang, Zeit und Ort (sowie das Bild der Karte selbst) eng miteinander verbunden. An der University of Westminster wurden zusätzliche Kopfhörer bereitgestellt, um die Interviews zu hören, die Lockwood mit den Menschen, die am Fluss lebten und arbeiteten, geführt hatte. Ein großer Erdhaufen als Teil der

Installation verstärkte zudem das Gefühl, dass es sich um ein Installationsstück handelte, das vielleicht in irgendeiner Weise mit den Erdarbeiten von Richard Long oder Robert Smithson in Verbindung stand. Bei beiden Gelegenheiten war die Komponistin zugegen; die Installation im Café Oto fand im Rahmen einer zweitägigen Retrospektive ihrer Arbeit statt, die von Jennifer Lucy Allan kuratiert wurde und mir zugleich die Gelegenheit bot, mit Lockwood über ihre Arbeit zu sprechen.

Zwar kannte ich *Hudson* bereits von der Lovely Music Aufnahme (1989), war aber überrascht als ich die LCMF-Installation betrat, wie vertraut sie mir doch vorkam. Schließlich ist dies ein field recording von Wassergeräuschen; den atmosphärischsten und natürlichsten Klängen, die es gibt. Doch meine erste Reaktion war wie ein Erkenntnisblitz: Das war nicht irgendein Wasser; das war ein besonderes Wasser; ein Wasser, das Lockwood aufgenommen hatte (zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort) und das sie in ihrer Installation verarbeitete. Es wurde zu einem Klangobjekt mit einer eigenen Form und Identität – es klang komponiert.

In meiner intensiven Erfahrung mit *Housatonic*, die meiste Zeit war ich allein im Raum bzw. in der Installation, wurde mir die Struktur des Werkes immer bewusster. Ich widmete mich für etwa 28 Minuten vollständig dem Stück: Die Aufnahme, die ich hörte, wurde auf einem Nebenfluss östlich von Stockbridge gemacht und ich dachte an Charles Ives («The Housatonic at Stockbridge« ist der dritte Satz von Ives' *Three Places in New England*. Lockwood erzählte mir später, dass genau das der Grund war, weshalb sie hier die Aufnahmen machte). In Stockbridge selbst steht der Housatonic Fluss fast still: Lockwoods Aufnahme gibt hier lediglich die Geräusche von Vögeln der Umgebung wieder. Einer der Vogelgesänge, einem hohen Sinuston ähnlich, kehrt häufig im gesamten

Stück wieder und entwickelt dadurch einen eigenständigen Charakter – vielleicht so etwas wie eine *idée fixe*. Während *Hudson* fast ausschließlich durch den Klang des Wassers geprägt ist, gibt es in der *Housatonic*-Klangkarte noch vieles mehr zu hören: Vogelgesänge, Insekten, Frösche und sogar Fische (da Lockwood auch mit einem Hydrophon arbeitete).

Auf ihrer Website beschreibt sich Lockwood selbst gleichermaßen als Komponistin und als Klangkünstlerin. Im Café Oto konnte ich sie fragen, wo sie die Grenze zwischen beiden Bereichen ziehen würde: »Ich denke, dass ich alles als Komposition verstehe, einschließlich der kollaborativen Arbeit, denn das ist schließlich Ko-Komponieren – für mich ist einfach alles Komponieren. Ich habe schließlich angefangen, mich selbst in beiden Bereichen zu positionieren«, erklärt sie weiter, »weil andere bereits damit anfangen, meine Arbeit und die Arbeit von Leuten wie mir zu kategorisieren.« Im Weiteren machte Lockwood allerdings deutlich, dass sie nicht glaubt, dass solche Definitionen einer Überprüfung standhielten: »Ich hoffe, dass sie das nicht tun. Ich mag die Vorstellung, dass die Definitionen oder Grenzen dessen, was wir tun, fließend sind und sich gegenseitig durchdringen, denn das scheint mir doch letztlich die Realität dessen zu sein, wie wir eigentlich arbeiten.«

In der Welt der zeitgenössischen und experimentellen Musik war (und ist) es für Frauen schwierig, ihre Musik im Konzertsaal spielen zu lassen. Infolgedessen fanden sich viele – darunter Pauline Oliveros, Alison Knowles, Maryanne Amacher, Laurie Anderson, Meredith Monk und andere – in der Welt der Klangkunst und Performance wieder, wo es weniger männliche Torwächter gab. »Als ich 1973/74 hinüberging [nach New York], sprossen in der ganzen Stadt unzählige kleine Räume wie Pilze aus dem Boden. Oft von

Frauen geführt und meist mit kleinen Gruppen verschiedener Künstler\*innen. Und natürlich immer offen für jedwede Arbeit, die experimentell war. Unsere Ideen in diesen Bereichen zu realisieren, war viel einfacher, als Partituren durch irgendwelche Auswahlkommissionen und so weiter zu bekommen.« Dennoch zögert sie bis heute, die Schwierigkeit zu erwähnen und zu tadeln, die sie und ihre Kolleg\*innen bei jeder bewussten Diskriminierung erlebten. »Mit zunehmendem Alter sehe ich, wie natürlich es ist, sich nur für die Arbeit seiner Freund\*innen zu interessieren und mit diesem Werk vertraut zu sein – es liegt in der Natur der Freundschaft selbst. Es scheint eine sehr organische Art und Weise zu sein, wie mir die Dinge jetzt passieren, und nicht etwas, das trennt.«

Lockwood betont immer wieder, dass ihre Flussklangkarten Kompositionen sind, auch wenn sie unser Verständnis des Begriffs zutiefst in Frage stellen. »Es gibt auch dort immer wieder kompositorische Entscheidungen, die getroffen werden müssen«, sagt sie. Sensibilisiert für ihre Vorstellung von luziden Definitionen, machte ich eine Reihe von close-listening-Versuchen mit der *Hudson*-Aufnahme. Ich wollte darüber mehr in Bezug auf das kompositorische Verfahren in Erfahrung bringen und sehen, wohin mich dieser Zugriff führen würde.

\*

Hudson besteht aus Aufnahmen, die an fünfzehn verschiedenen Orten am Hudson River gemacht wurden. Die meisten Standorte sind jeweils durch eine Aufnahme vertreten, allerdings tritt eine kleine Anzahl von ihnen durch zwei Aufnahmen in Erscheinung, die zu unterschiedlichen Tages- oder Jahreszeiten aufgenommen wurden. Die Aufnahmen entstanden zwischen April und

Dezember 1982. Entsprechend den einzelnen Titelzeiten der veröffentlichten CD ist jeder Ort für mindestens 3 und höchstens 6 Minuten und 45 Sekunden zu hören. Die Aufnahmen beginnen mit dem Lake Tear of the Clouds, der sich in 1.317 Meter über dem Meeresspiegel am Mount Marcy, dem höchsten Berg im Bundesstaat New York, befindet. Dieser von dichtem Pinienwald umgebene Bergteich gilt allgemein hin als Quelle des Hudson River. Von dort aus entwickelt sich Lockwoods Stück zunächst durch eine Reihe von Zuflüssen, die in den Hudson münden – Calamity Brook, Feldspar Brook und Opalescent River – bevor es 450 km den Hudson abwärts zum Great Kills Beach auf Staten Island, New York City, geht. Lockwoods Ziel ist es nicht, eine akustische Dokumentation des Flusses zu realisieren, sondern ein selektives Porträt zu schaffen, das spezifische Orte integriert, die sie akustisch und/oder historisch interessant findet. Manchmal stieß sie zufällig auf diese Orte, manchmal folgte sie dem lokalen Wissen um die Orte (so bspw. mit Blick darauf, wann und wo ein bestimmter Frosch zu hören ist). Immer im Kopf ist das Spektrum der Klänge in diesem konkreten Raum und wie es sich möglicherweise mit anderen von ihr gemachten Aufnahmen verbinden lässt oder diese kontrastieren kann. Gelegentlich, wenn sie nicht in der Lage ist, das zu erfassen, was sie will, kehrt sie zu einem späteren Zeitpunkt zu diesem spezifischen Ort bzw. Punkt in der Arbeit zurück (dies gilt insbesondere für *Housatonic*).

*Hudson* beginnt ohne das Geräusch eines Flusses: Der See ist still und Lockwoods Mikrofon nimmt den Gesang eines einsamen Vogels auf. Er singt eine steigende kleine Terz, H-D, gefolgt von einer dreitönigen Abwärtsbewegung über eine Quarte, H-Ais-Fis. Es ist fast ein Hornruf, fast Beethovens »Lebewohl-Motiv«. Die Wahl dessen als Eröffnungsmotiv könnte nicht deutlicher sein.

Im Vordergrund sind Alltagsgeräusche von Insekten(?), Vögeln(?), Tieren(?) zu hören, während im Hintergrund der Wind durch die Kiefern, ein Vorgeschmack auf das perforierte weiße Rauschen, das das Stück im Weiteren prägt, bläst. Nach diesem Auftakt tritt der Fluss selbst langsam zurück und versandet vom rechten in den linken Kanal übergehend. Es klingt tatsächlich nach zwei verschiedenen Aufnahmen, obwohl sie sehr ähnlich sind. Die Vögel und der Wind sind in den Hintergrund gewandert und wir haben nichts anderes übrig als das »plätschernde« Zusammenspiel von Wasser, Stein und Luft.

In den nächsten Abschnitten nimmt der Fluss an Stärke und Breite wieder zu. Auch der Klang ändert sich, allerdings graduell, nicht kategorisch. Es bleibt nur das Geräusch von fließendem Wasser. Erst nach mehr als 27 Minuten an der Glen Bridge, einer Straße, die mehr als 80 Kilometer flussabwärts von der Quelle des Flusses verläuft, hören wir die ersten Anzeichen menschlicher Interaktion mit dem Fluss. Doch selbst die Verkehrsgeräusche werden fast vollständig (bilde ich mir das nur ein?) vom Klang des Wassers unterdrückt. Der Fluss ist an dieser Stelle bis zu 50 Meter breit.

Die Vögel kehren im nächsten Abschnitt, dem Zusammenfluss von Hudson und Patterson Brook, östlich der Stadt Warrensburg, NY, zurück. Der Fluss hat sich in der Größe nahezu verdoppelt. Mit dem Ausklingen des Gebrülls der Glen Bridge fällt die Lautstärke merklich ab; das Zusammenspiel von Vögeln und Wasser ruft die Atmosphäre zu Beginn des Stücks wieder hervor. An diesem Ort wurden beispielsweise zwei Aufnahmen gemacht, die 12 Stunden auseinanderliegen. Am nächsten Halt, dem Lake Luzerne, dröhnt der Klang dagegen regelrecht und ein Hintergrundgeräusch, vielleicht eine Straße, ist zu hören.

In Stuyvesant wird die bisher nur angedeutete Beziehung zwischen Mensch und Fluss erstmals

deutlich: Ein Zug und ein Schlepper fahren lautstark vorbei. Der Zug ist das lauteste und unvermitteltste Eindringen von »künstlichen« Geräuschen in das gesamte Werk. Sobald Zug und Boot vorbei sind, sind wir nach einer kurzen Überleitung im Yachthafen von Norrie Park, Staatsburg. Auf die »dramatische« Steigerung von Zug und Boot folgt eine nahezu vollkommene Stille: Die Hauptgeräusche sind das Klopfen von Pontons, Vogelgesang und Stimmen – zum ersten Mal menschliche Stimmen. Dies ist der ruhigste Moment seit Beginn des Werkes, es ist auch einer der längsten. Vögel sind von nun an bis zum Ende der Arbeit stets präsent: In Garrison ist das Geräusch von Gänsen besonders ausgeprägt; auch Insekten und andere Wildtiere durchbrechen den Klangraum. Bei Englewood stößt Lockwood auf einen kleinen Bach, den sie aufzeichnet: Trotz der Größe des Hudson, an dieser Stelle mehr als einen Kilometer breit, werden wir zurück zum Klang der kleinen Bäche geführt. Wie bei der ersten Überleitung des Werkes, beginnt dieser Abschnitt mit einer räumlichen Bewegung vom rechten auf den linken Kanal. Doch diesmal wird der Bach von einem regelrechten Gebrüll im Hintergrund begleitet. Es scheint, als hätte die Komponistin an dieser Stelle zwei Themen des Werkes zusammengeführt: Vielleicht ist es der Lärm des nahegelegenen Palisades Interstate Parkway; vielleicht die Flugzeuglandung am Newark Airport; vielleicht der Hudson selbst.

Für den letzten Abschnitt der Arbeit nahm Lockwood am Great Kills Beach auf, einer Landzunge auf der Südostseite von Staten Island, kurz bevor der Hudson in den Atlantik mündet. Der Raum ist groß und zum ersten Mal scheint Lockwood den Fokus ihrer Aufnahme zu öffnen, um den vollen Umfang der Szene einzufangen: Wellen brechen an der sandigen Küste, eine Möwe schreit. So wie wir mit einem See und nicht mit

einem Fluss begonnen haben, enden wir auch nicht mit einem Fluss, sondern mit dem Ozean. Einmal mehr Vögel, Wind und Wasser.

*A Sound Map of Hudson River* ist in der Konzeption fast sinfonisch. Themen wie die Tierwelt, die

kann. Nicht zuletzt sind aber auch diese Arbeiten nach einem westlich-klassischen Gespür für thematische Kontraste und Entwicklungen sowie einer narrativen Form geplant und strukturiert.

Aber *Hudson* ist gleichermaßen ein DJ-Set wie

**Die Klangkarten können wie field recording-Sammlungen klingen. Im Rahmen einer Installation fungieren sie auch als Klangkunst, die ohne komponierten Anfang und Ende erlebt werden kann. Nicht zuletzt sind aber auch diese Arbeiten nach einem westlich-klassischen Gespür für thematische Kontraste und Entwicklungen sowie einer narrativen Form geplant und strukturiert.**

Menschen und der Fluss selbst werden über 70 Minuten hinweg vorgestellt und erforscht. Es gibt lange Strecken, die zu Höhepunkten führen; Passagen der Ruhe und Besinnung; thematische Entwicklungen; und eine kreisförmige Form, die uns zu einer veränderten Version des Anfangs zurückführt. Wenn ich Lockwood frage, erkennt sie zweifelsfrei ihre Beziehungen zu »klassischen«, kompositorischen Traditionen westlicher Kunstmusik an. »Ich bin überzeugt, dass wir alle, die wir in diesem speziellen westlichen Musikumfeld arbeiten, egal wie radikal unsere Arbeit auch ist, an einem Kontinuum von Ideen, Techniken, Wissen und Sensibilität arbeiten. Es besteht selbstverständlich bereits ein Einfluss, wenn ich darüber nachdenke, wie man zum Beispiel Kontrast verwendet.« Sie scherzt weiterhin, dass die Strukturen ihrer Arbeiten unbewusst Bereiche gruppieren können; die Tatsache, dass die Ruhe des Norrie Park Yachthafens bei zwei Dritteln des Hudson eintritt, unterstreicht dies vielleicht. Die Klangkarten können wie field recording-Sammlungen klingen. Im Rahmen einer Installation fungieren sie auch als Klangkunst, die ohne komponierten Anfang und Ende erlebt werden

eine Sinfonie. In den Diskussionen über die Klangkarten werden die Übergänge zwischen den Aufnahmen leider oftmals übergangen: Es zählen nicht nur die Momente, in denen die Materialien des Werks im Vordergrund stehen, sondern auch die, in denen sie abgeschattet werden. Das sind die interessantesten Punkte für Lockwood selbst: Ihre Arbeit *Buoyant* (2013), die die Geräusche von Wasser und knarrenden Pontons kombiniert (nichts anderes als die Norrie Park-Sektion von Hudson), entstand aus dem Spiel mit Möglichkeiten, sich klanglich von einem Geräusch zum anderen zu bewegen. Eine Höranalyse der Übergänge zwischen den Abschnitten in *Hudson* legt nahe, dass sie etwa 15 Minuten (21%) der gesamten Arbeit ausmachen (ohne das fade-in des Anfangs). Der kürzeste Übergang ist etwa 20 Sekunden, der längste mehr als eineinhalb Minuten lang. Einige Crossfades sind gleichmäßig zwischen beiden Spuren, einige haben einen raschen Einstieg in die eine und einen langsamen Fade aus der anderen Spur. Einige, wie der bereits beschriebene erste Übergang, nutzen Stereoeffekte, andere nutzen den EQ. Wenn die Gänse in der Garnisonsabteilung ankommen, ist es so, als

wären sie in die Umgebung geflogen, und nicht wir, die den Standort gewechselt haben.

Letztlich sind dies alles DJ-Werkzeuge: Auswahl und Bearbeitung von Materialien, die Verwendung von EQ und Fadern, um die Übergänge zu verwalten. Wie beim DJ sind die Übergänge der Ort, an dem sich die kompositorischen Fähigkeiten konzentrieren und man der musikalischen Dramaturgie – wenn es eine gibt – nachgehen kann. Übergänge wie diese, gibt Lockwood zu, sind für sie der angenehmste Teil des Prozesses: »Immer viel Spaß, immer das Spielerische.« Dies stellt zugleich meine sinfonische Lesart in Frage, die auf Orientierungs- und Ankunftspunkten basiert, nicht auf den Passagen zwischen ihnen. Und es spricht für die große Faszination für Grenzen und Kanten in Lockwoods Musik. Ihre berühmten *Piano Transplants* präsentieren Klaviere – in Brand gesteckt, in der Erde vergraben oder am Meeresrand platziert – an der Grenze zwischen Verwendung und Zerstörung. Ihre Flussaufnahmen werden immer an den Ufern des Flusses gemacht. In ihrem jüngsten Stück *Becoming Air*, das im Café Oto vom Trompeter Nate Wooley, der auch das Werk mitkomponierte, aufgeführt wurde, wird ein dünnes Aluminiumblech über die Glocke der Trompete gehalten, um Klänge im Grenzbereich zwischen zwei Metallstücken zu erzeugen. Grenzen sind Orte, an denen sich Prozesse abspielen und dementsprechend auch Orte, an denen unerwartete Dinge passieren. Und für mich ist das der Punkt, an dem eine Schallquelle ihre Eigenständigkeit deutlich zeigt. In *Becoming Air* werden »Instrument, Aluminium, Atem und Luft selbständig«. Ich frage, ob Grenzen letztlich nicht sogar Orte sind, an denen das Leben stattfindet? »Ja, genau!«, pflichtet mir Lockwood bei. »Es ist eine Offenbarung von Energien, die nicht meine eigenen sind. Und letztendlich ist es ein Weg, mich

mit diesen Energien verbunden zu fühlen.« Der undefinierbare Status der Flussklangkarten, gleichermaßen Komposition und Installation, Sinfonie und Klanglandschaft zu sein, zeigt nur allzu deutlich, wie Annea Lockwoods Werke an die Grenzen der Komposition vorstößt.

Aus dem Englischen übersetzt von Fabian Czolbe

**Tim Rutherford-Johnson** ist der Autor von *Music after the Fall: Modern Composition and Culture since 1989*. Momentan arbeitet er als Koautor an *A history of music in the twentieth century*. Er ist Positionens London-Korrespondent.