

P-01/2021 10,50 €

126

POSITIONEN

Texte zur aktuellen Musik

Musiktheater

Der Eingang der Objekte« SPECIAL Octavian Nemescu CROMOS

SPORFESTIVALFO
RCONTEMPORARYMUS
ICANDSOUNDAR

T

2021
21.-25. APRIL
AARHUS (DENMARK)

CONTEMPORARY
MUSIC AND
SOUND ART

SPORFESTIVAL.DK

#SPORFESTIVAL2021

ANDREAS BORREGAARD/
PHILIP VENABLES/LOUISE ALENIUS/
BETWEEN MUSIC/EVA REITER/ICTUS/
ANGELICA CASTELLO/FREDY VALLEJOS/
JORGE SÁNCHEZ-CHIONG/SCENATET/
CHRISTIAN WINTHER CHRISTENSEN/
NEKO3/MARCELA LUCATELLI/
MADS EMIL DREYER/XAVIER BONFILL/
MARYANA LYSENKO/URSULA NISTRUP/
STEPHEN O'MALLEY/SHIVA FESHAREKI/
ZWERM/THE NORWEGIAN OPRA/
TROND REINHOLDTSEN ...AND MANY MORE

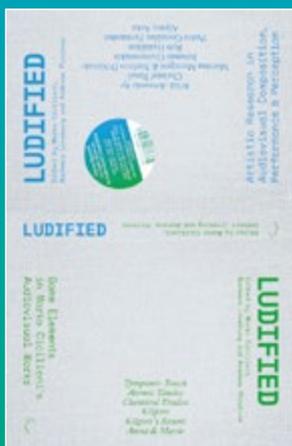
Artistic Research in
Audiovisual Composition,
Performance & Perception

LUDIFIED

Editors: Marko Ciciliani | Barbara Lüneburg | Andreas Pirchner

Game Elements
in Audiovisual Composition

432 PAGES, 254 ILLS.
TEXTS BY 7 AUTHORS
USB STICK WITH 13 ARTWORKS,
DOCUMENTED ON 4 HOURS OF VIDEO
INTEGRATED AUGMENTED REALITY
EXPERIENCE



Two-in-One Book:

- Artistic Research in Audiovisual Composition, Performance and Perception
- Game Elements in Marko Ciciliani's Audiovisual Works

LUDIFIED offers a comprehensive insight into the artistic research project "GAPPP - Gamified Audiovisual Performance and Performance Practice" which was based at the University of Music and Performing Arts Graz from 2016-2020. In this project, a team of artists and researchers explored the artistic potential of elements from computer games in the context of audiovisual composition and performance.

In addition to various texts by Ciciliani, Lüneburg and Pirchner, the book also presents texts by guests who accompanied the project. The integrated USB stick contains high-quality documentations of a selection of audiovisual works that emerged from the project.

The book is divided into two main parts, one in which the project is introduced, and another that is dedicated to Marko Ciciliani, who contributed numerous audiovisual compositions to the project.



The Green Box, Berlin 2021
Design: Anja Lutz // Art Books
EUR 38,00

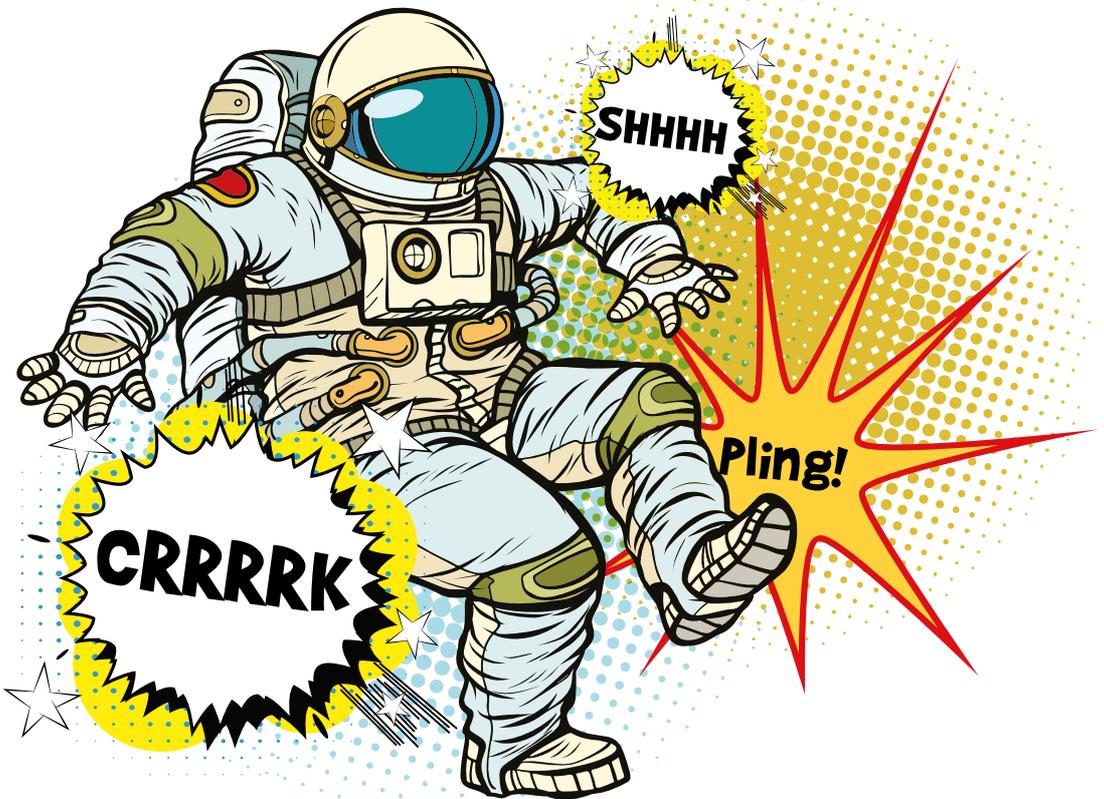
GAPPP was funded by the Austrian Science Fund as AR364-G24



**ACHT
BRÜCKEN.
MUSIK
FÜR KÖLN**

Kosmos | Comic

ACHT BRÜCKEN / Volery Kuchery



17. bis 28. März 2021
30. April bis 9. Mai 2021
4. Juni 2021

köln ticket
westticket boonticket

0221.280 281
achtbruecken.de

Stadt Köln

WDR

**KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES**

**KUNST
STIFTUNG
NRW**

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



**Kuratorium
KölnMusik e.V.**

AKADEMIE DER KÜNSTE

Festival zeitgenössischer Musik

memories in music

Eine Befragung
europäischer Grenzen
und Sehnsüchte

6.—9. Mai +
Sommer 2021

Konzerte
Installationen
Audiowalks
Symposium

digital & outdoor
& indoor

Aktuelles auf:
www.adk.de

Old Crow's official website

lolcrow.ca/

Gefördert durch:

HAUPT
STADT
KULTUR
FONDS

Bild: © Amnesty Black

MUSIC BIENNALE ZAGREB

international contemporary music festival



Music Biennale Zagreb 60th anniversary

If you are searching for new music and yearn for crazy experiences, you need to take a look at Music Biennale Zagreb! Since its establishment by Milko Kelemen in 1961, every odd year MBZ transforms Zagreb into the contemporary cultural centre of Croatia and the region. Dedicated to new music of all genres and closely interrelating with other arts, MBZ keeps its main ideas in the forefront: innovation, pluralism, tolerance and a high standard of musical production, creativity and reproduction. Stay tuned for more!

www.mbz.hr

april —
september
2021

POSITIONEN 126

01/2021 Musiktheater

- 6 **Impressum**
- 7 **Editorial**
- 8 **Checking the boxes with GRiNM**
-
- 12 **Vom totalen Soundscape zur Hubba-Bubba-Oper – Gespräch mit Óscar Escudero, Sara Glojnarić, Marie-Anne Kohl und Richard Janssen**
von Dorte Lena Eilers und Bastian Zimmermann
- 23 **Theatermusik zwischen Verweisnetz und Sounddesign, Subtext und Gegenklang**
von Otto Paul Burkhardt
- 33 **Die Probenarbeit ist der Kompositionsprozess – Gespräch mit Tobias Schwencke**
von Robert Sollich
- 40 **Arbeiten in Wechselwirkung – Die kollaborative Entstehung eines Musiktheaterprojekts**
von Christina Lessiak
- 46 **Castingshows als Musiktheater**
von Marie-Anne Kohl
- 52 **Interkulturalität hören – die »TRX Studies« und Elnaz Seyedi**
von Insa Murawski
- 61 **Octavian Nemescus »Muzică Imaginară«**
von Andra Amber Nikolayi
-
- 70 **SPECIAL**
Octavian Nemescu: CROMOS oder »[Der Eingang der Objekte« Imaginäre Musik 1974–75
-
- 114 **POSITIONEN**
Simultan, Timișoara; John Cage; Zeitschrift: Zeiltanz; Klanginstallation tamtam, Berghain; Aggregate/gamut inc.; Rebecca Saunders/Musikfest Berlin; Riot Ensemble; Liza Lim; Steirischer Herbst, Graz; Naomi Pinnock; Dystopie Sound Art Festival Berlin – Brasilien; Brandon Farnsworth: Curating Contemporary Music Festivals; Heart of Noise, Innsbruck; Huddersfield Contemporary Music Festival

Positionen. Texte zur aktuellen Musik

Gegründet 1988 von Gisela Nauck und Armin Köhler

Erscheinungsweise vierteljährlich – Februar, Mai, August, November | 34. Jahrgang**Herausgeber + Redaktion**

Andreas Engström & Bastian Zimmermann

Gestaltung Studio Pandan (Ann Richter, Pia Christmann, Vreni Knödler)**Anzeigen** marketing@positionen.berlin**Creative Crowd** Patrick Becker-Naydenov, Lisa Benjes, Fabian Czolbe, Sebastian Hanusa, Katja Heldt, Tobias Herold, Patricia Hofmann, Christian Kesten, Irene Kletschke, Gisela Nauck, Michael Rosen, Antje Vowinckel.**Korrespondent*innen** Nina Noeske (Hamburg), Nina Polaschegg (Wien), Monika Voithofer (Graz), Christoph Haffter (Lausanne/Genf), Monika Pasiecznik (Warschau), Heloisa Amaral (Brüssel), Sven Schlijper-Karssenber (Amsterdam), Tim Rutherford-Johnson (London), Anette Vandsø (Århus), Peter Söderberg (Stockholm), Esaias Järnegard (Göteborg), Rūta Stanevičiūtė (Vilnius), 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

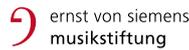
www.positionen.berlin

Positionen print kosten als Einzelheft 10,50 € (+ 2,00 € Versand), im Jahresabonnement 46 € (inkl. 8 € Versand), Studierende 38 € (inkl. 8 € Versand), Institutionen 56 € (inkl. 8 € Versand), Auslandabonnement Normal 58 € & Institution 68 € (beide inkl. 20 € Versand), Förderabonnement 100 €

E-Abonnement Einzelheft 6 €, Jahresabonnement 22 €

ISSN 0941-4711

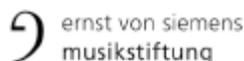
Mit freundlicher Unterstützung der



Positionen ist Mitglied im Netzwerk



Pa 11.04. – 02.05.2021 HELLERAU TONLAGEN 30. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik use

hellerau.org/tonlagen


Gestützt durch die Kulturstiftung des Freistaates Sachsen. Diese Maßnahme wird mit Mitteln der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen auf der Grundlage des von Sächsischer Landtag beschlossenen Haushalts.

Vor zwei Jahren stand einmal in Frage, ob es mit den Positionen weitergehen wird. Ziemlich ungeachtet dessen, haben wir das Heft mit der einfachen Überzeugung übernommen, dass wenn man eine Zeitschrift kreiert, die wirklich im Hier und Jetzt tätig ist, die eigene, besondere Interessen verfolgt und die zudem den Diskurs und Meinungs austausch nicht scheut, sie auch gelesen wird. So ist es auch geschehen, und nach zwei Jahren freuen wir uns in diesem Februarheft 2021 gleich zwei tolle Dinge ankündigen zu können.

Mit diesem Heft übernimmt das Grafikstudio Pandan, namentlich Pia Christmann und Ann Richter, das Layout des Hefts. Wir freuen uns riesig über die Zusammenarbeit und auf die vielen kleinen und großen Ideen, wie man ein textfokussiertes Musikmagazin wie dieses weiterentwickeln und auf die Höhe zeitgenössischer Kulturmagazine bringen kann. Tausendmal danken möchten wir an dieser Stelle Swami Silva für das Design der zwei vergangenen, sehr schönen Neustartjahrgänge!

Weiter freuen wir uns in diesem Heft eine Kooperation mit dem Theatermagazin *Theater der Zeit* präsentieren zu können. Zusammen mit der TdZ-Chefredakteurin Dorte Lena Eilers haben wir erdacht: Jeweils eine Autor*in des Hefts schreibt für das andere Heft. Für uns ist es Otto Paul Burkhardt zur Theatermusik, und für die TdZ schreibt die Positionen-Autorin Irene Lehmann über die performativen Arbeiten Berliner Musikensembles. Das dem Heft voranstehende Gespräch mit vier Musik- und Theaterschaffenden wurde von beiden Redaktionen geführt und findet sich in beiden Heften publiziert. Also schaut auch in TdZ-Märzausgabe rein, da gibt es noch mehr... und wenn alles gut gehen sollte, dann soll es in diesem sich doch hoffentlich bald zum Guten und Gesunden wandelnden Jahr 2021 ein gemeinsames Podium zu den neuesten Entwicklungen im Bereich hybrider Musiktheaterformen während des Tonlagen-Festivals im April geben!

Was gibt es noch? Robert Sollich führte ein Interview mit dem Komponisten Tobias Schwencke zur Politik und Arbeitsweisen der Theatermusik. Einen Einblick in kollaboratives Arbeiten gewährt uns Christina Lessiak anhand ihrer eigenen Erfahrung in einem musiktheatralen Forschungsprojekt. Einer medial vermittelten und zugleich bombastischen Form von Musiktheater geht Marie-Anne Kohl nach: den internationalen Musikcastingshowformaten wie *The Voice* und *Idol*, was sich auch im Cover mit Mohammed Assaf, dem Gewinner von *Arab Idol* im Jahr 2013 niedergeschlagen hat. Was hier auf der Bühne verhandelt wird, davon träumt nur jede freie Musiktheatergruppe...

Mit Insa Murawskis Analyse von Elnaz Seyedis Stück *Fragments inside* startet in den Positionen eine Serie, die spannende analytische Perspektiven aufgreift, diesmal der Inklusion subjektiver Höreindrücke. Und zu guter Letzt und damit aber mächtig im Zentrum dieser Ausgabe steht das von Andra Amber Nikolayi aufgearbeitete Schaffen und Wirken des rumänischen und im November 2020 leider frisch verstorbenen Komponisten Octavian Nemescu. Wir freuen uns sehr, dass wir im Special einen Ausschnitt seines Originalmanuskripts der *Muzică Imaginară* abdrucken zu dürfen. Die Übersetzung stammt von Eva Ruth Wemme.

Andreas Engström & Bastian Zimmermann

Out of the Box with GRiNM

Liebe Leser*innen,

Gender Relations in New Music (GRiNM) setzt sich als autonomes Kollektiv für Gleichberechtigung und Chancengleichheit für alle innerhalb der zeitgenössischen Musik ein. Mit unserer »Checking the Boxes with GRiNM«-Aktion in den letzten drei Positionen-Heften wollten wir zeigen, wie familiär und homogen in der Tat die Machtpositionen in unserem Feld aktuell besetzt sind. Die dort aufgelisteten Kriterien - sei dies Migrationshintergrund, Gender oder Klasse - haben alle entscheidenden Einfluss auf die Ausbildungsmöglichkeiten, Karriereoptionen und Netzwerke von Muskschaffenden. Wenn man versucht, unsere Checkboxes zu beantworten, ist es trotz einzelner Ausnahmen im Großen und Ganzen doch ziemlich klar, dass ein bestimmtes Muster bei allen, die in diesem Bereich Erfolg haben und Machtpositionen besetzen, vorhanden ist. Wir sehen diese Arbeit deshalb als Teil einer möglichen Erklärung für die immer lauter, breiter und dringenderen Rufe nach einem klaren Paradigmenwechsel in der Neuen Musik.

Wir wollten aber auch eine kritische Reflexion anregen. Nach der Veröffentlichung unseres ersten Kapitels über das Gender/soziale Geschlecht von Kompositionsprofessor*innen, erreichte uns die Rückmeldung, dass die Reduktion auf »nur« Divers/Weiblich/Männlich andere, ebenso wichtige Arten von Diskriminierung ignoriert, wie beispielsweise Migrationshintergrund und Klasse. Dieser Kommentar stimmt natürlich, und trifft für uns den Kern der Diversitätsfragen in unserem europäischen Neue Musik-Betrieb. Diversität kann natürlich nicht nur als das Abhaken von vorgeformten Parametern wie »nicht-cis-männliche Kompositionsprofessor*innen« verstanden werden, auch wenn in dieser dringenden Situation Maßnahmen wie »Checking Boxes« nötig sind, um gewohnte Verhaltensmuster zu erkennen und diese zu brechen. Solche aber als die einzige mögliche Lösung vorzuschlagen dient nur der weiteren Legitimation eines problematischen, vorgeformten Systems - was nicht unser Ziel ist.

Wir möchten viel mehr mit diesem Beitrag den Weg »Out of the Box« mit euch gehen, hin zu den schwierigen und tiefliegenden, aber auch viel interessanteren Ideen und Fragen, die uns beschäftigen. Nur wenn wir in der Lage sind, uns mit folgenden - und durchaus auch weiteren - Fragen auseinanderzusetzen, wird es möglich sein, ästhetische, organisatorische, praktische, finanzielle, kuratorische, emotionale, politische, technische und gerechte Lösungen zu finden.

Im Sinne der kritischen Reflexion und angesichts der Krise, die diese Pandemie in den darstellenden Künste auslöst, und die uns noch viele Jahre beschäftigen wird, möchte GRiNM folgende, dringende Fragen zum aktuellen Status quo in der Neuen Musik an die Leser*innen dieses Hefts stellen:

Über Ihre Rückmeldungen und Gedanken würden wir uns sehr freuen. Sie können uns per E-Mail erreichen unter:
genderrelationsinnewmusic@gmail.com

1. Welche Wirkung wird eine Dekolonisierung der Neuen Musik auf bestehende, nicht-hegemoniale musikalische Praktiken und Musiken aus den freien Szenen haben? Wie wird das Gleichgewicht zwischen diesen in Europa entwickelten Praktiken und anderen Musiktraditionen aus der ganzen Welt geregelt sein?
2. Wie könnte die Neue Musik ökonomisch anders organisiert werden, so dass immaterielle Arbeit und Formen von Care-Arbeit – die immer noch unverhältnismäßig auf den Schultern der Frauen* lasten – anerkannt und bezahlt werden?
3. Wie wird Diversifizierung umgesetzt in Bezug auf institutionelle Unterstützung, Zusammensetzung von Jurys und die Reformierung des europäischen musikalischen Ökosystems?
4. Wie kann die Rolle von Kurator*innen in der Zukunft so entwickelt werden, dass intersektionale Perspektiven zu Gerechtigkeit und Diversität im Mittelpunkt stehen? Was kann getan werden, um nicht-weiße-cis-Männer als Kurator*innen zu fördern?
5. Wie können internationaler Austausch, Touren und Koproduktionen klimaneutraler gedacht werden? Welche Akteur*innen müssen einbezogen werden, um diesen Wandel nachhaltig zu vollführen?
6. In Anbetracht der Apelle, die Formate und Arbeitsmethoden der Neuen Musik zu diversifizieren, stellen wir die Frage: Was genau ist es eigentlich, das »Neue Musik«, so wie sie heute existiert, schützenswert macht?
7. Sollte ein diverses Kuratieren das Ziel haben, neue Angebote an das gleiche Publikum zu richten oder wenden sich diese Angebote auch an ein neues Publikum?
8. Inwiefern sollen Musikinstitutionen in der Lage sein, neue und vielfältige Arten des Performens, Zuhörens und Gestaltens zu ermöglichen, anstatt bestehende Normen weiter zu verfestigen?
9. Wie kann es vermieden werden, dass der musikalische Nachwuchs in den nächsten 1-2 Jahren nicht an mangelnden Auftrittsmöglichkeiten durch Covid-19 ausstirbt? Sollten wir einfach verschobene Performances und Premieren von 2020 absagen und den Weg freimachen für neue Musik?
10. Welche Verantwortung tragen die großen Opernhäuser und Orchester der klassischen Musik in der Umgestaltung und Diversifizierung neuer Musik?

Musiktheater



Vom totalen Soundscape zur Hubba-Bubba-Oper ...

Der Komponist Óscar Escudero, die Komponistin Sara Glojnarić, die Musikwissenschaftlerin Marie-Anne Kohl sowie der Sounddesigner Richard Janssen im Gespräch über Talentshows, Opern und den Wettstreit gegen Big Data

DORTE LENA EILERS UND BASTIAN ZIMMERMANN

Was heißt es, dem Menschen eine Stimme zu geben? Wie verändert sich der Alltagssound in Zeiten einer Pandemie? Wie klingt die Welt in der virtuellen Realität? Und wie demokratisch sind unsere Bühnen des Gesangs?

Komponist*innen haben sich seit jeher mit der Übertragung von Welt in Klang beschäftigt. Das einsame Künstler*innengenie jedoch hat dabei längst ausgedient. Kollaboration ist das Stichwort der Stunde. Wir haben Protagonist*innen aus den verschiedensten Bereichen der Musikproduktion an einen Tisch gebracht: Die Komponist*innen Sara Glojnarić und Óscar Escudero berichten über ihre Ausbrüche aus dem Kanon der zeitgenössischen Musik, die Musikwissenschaftlerin Marie-Anne Kohl analysiert die ambivalente Demokratisierungsidee von Talentshows im Fernsehen und Sounddesigner Richard Janssen erzählt von Kollaborationen aus dem Geiste der Popmusik und seiner Arbeit mit der Regisseurin Susanne Kennedy. Ein Gespräch über die Missachtung des Sounds im Stadttheater, Opern, die allein aus Düften bestehen, Gesang auf der virtuellen TikTok-Bühne und den Kampf der menschlichen Stimme gegen Big Data.

Redaktion Wir blicken auf ein Jahr extremer Lautstärkeschwankungen zurück. Mehrmals wurde das öffentliche Leben durch die pandemiebedingten Lockdowns heruntergefahren.

Es wurde ruhiger in den Straßen. Stille trat ein. Sie alle haben beruflich mit Musik und Sound zu tun. Welchem Sound, auch im erweiterten Sinne, hören Sie derzeit am liebsten zu?

Richard Janssen Mich interessiert die Räumlichkeit von Sound. Auch im Theater verwende ich eine Vielzahl an Lautsprechern, um einen 3D-Sound zu generieren. Gerade arbeite ich mit der Regisseurin Susanne Kennedy und ihrem Team an einem Virtual-Reality-Projekt. Unter meinem VR-Headset verschließe ich mich also momentan eher vor der Welt. Ich entferne mich von der Realität draußen und erschaffe eine neue, die eben auch eine neue Sound-Realität beinhaltet. Derartige VR-Realitäten, an denen ja schon seit Anfang der neunziger Jahre gearbeitet wird und die als Format auch interessant für das Theater sind, haben sich in den vergangenen Jahren sehr stark entwickelt. Die Corona-Krise hat einen weiteren Innovationsschub bewirkt, auch die Leute interessieren sich jetzt mehr für VR.

RED Wobei im Lockdown, als Theater nur im Internet stattfand, Theatergänger*innen auch geklagt haben, dass ihnen der direkte

Kontakt mit den Menschen fehle, die Erotik der Präsenz, das Fühlen, Riechen, Zufallshören, ebenso wie die Tiefe des Raumes... Haben Sie nicht das Gefühl, wenn wir hier über den Sound der Welt, auch den Zufallssound im Alltag sprechen, in der VR in Ihrer Wahrnehmung, Ihrem Sensorium, Ihren Sinnen reduziert zu werden?

RJ Natürlich. Ich verbringe ja auch nicht 24 Stunden am Tag in der VR. Solange man die Wahl hat, die VR auch wieder zu verlassen, ist alles gut. Es schreckt mich nicht. Auch im Theater gibt es viele Leute, denen die Digitalisierung Angst macht. Sie fürchten, dass der menschliche Faktor verloren geht. Ich denke, das ist Unsinn. Die digitalen Welten sind Teil der realen Welt, und das schon seit langem. Deshalb müssen sie auch unbedingt im Theater stattfinden. Wenn es nichts mit der realen Welt zu tun haben will, was ist es dann? Das Theater muss endlich das 21. Jahrhundert betreten.





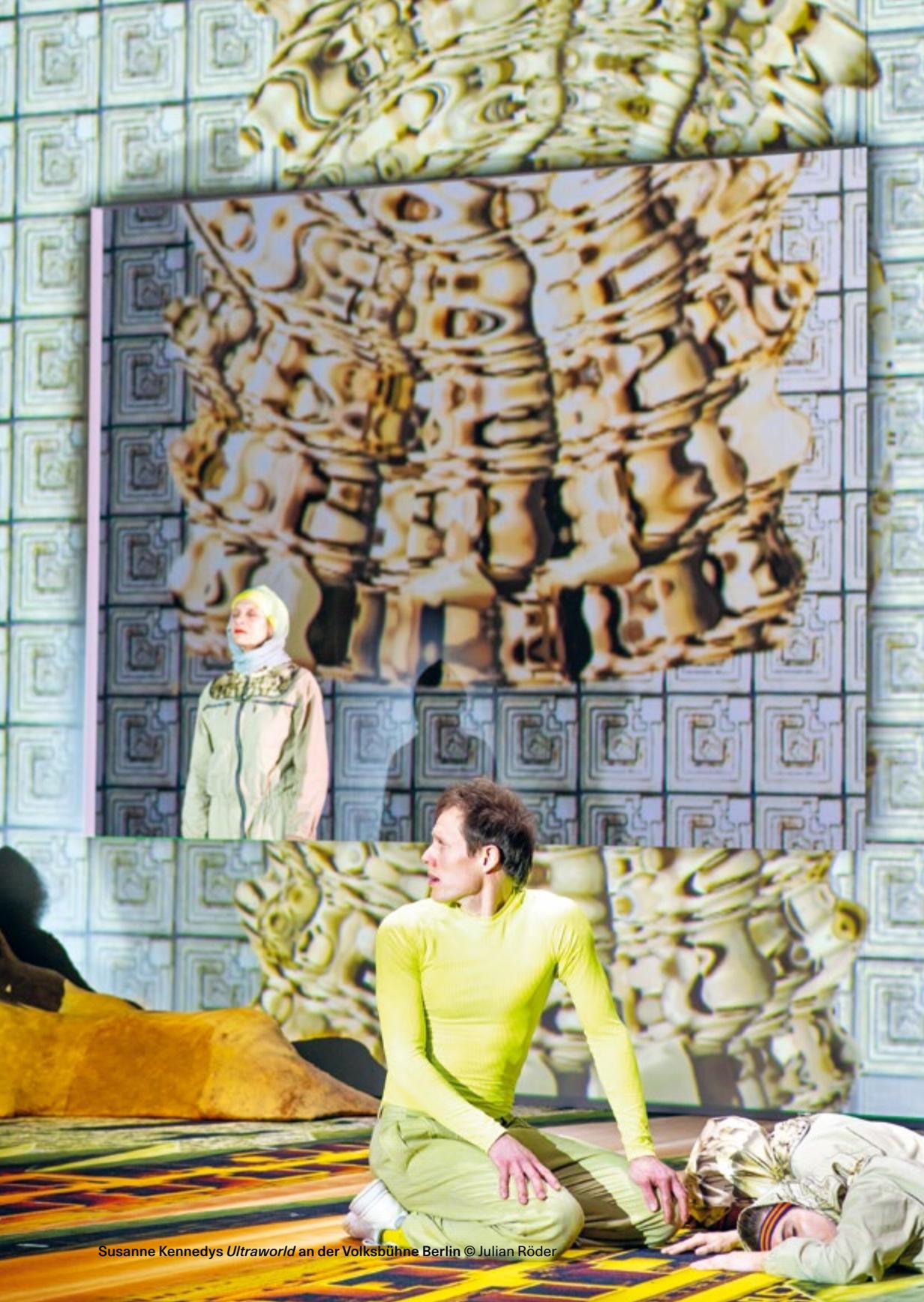
Óscar Escudero & Belenish Moreno-Gils *Subnormal Europe* auf der Münchner Biennale © Noa Frenkel/Armin Smailovic

Sara Glojarnić Da geht es mir in Bezug auf die Musik ähnlich! Ich habe das Gefühl, Musik, also die akademische, an Konservatorien gelehrt, liegt in ihrer Entwicklung vierzig Jahre hinter dem Theater zurück. Von der Performancekunst und der bildenden Kunst ganz zu schweigen, die seit jeher innovativer sind. Das Theater zum Beispiel beschäftigt sich mit ähnlichen institutionellen Fragen wie die Musik, jedoch auch mit Themen, die meiner Meinung nach oft gesellschaftspolitisch relevanter sind. 2016 gab es in Stuttgart den *Wirklichkeiten*-Kongress, wo Peter Osborne, ein führender Kunstphilosoph, beschämt feststellte, wie ›alt‹ die zeitgenössische Musik im Vergleich zu anderen Künsten ist, und zwar in fast allen Bereichen – von der Thematik über die Institutionen bis hin zu der Art und Weise, wie sie produziert und kritisch diskutiert wird.

RJ Naja, als ich 2004 das erste Mal an einem Stadttheater tätig war, waren zwei CD-Player das einzige, was ich dort fand. Auch wenn die technische Ausstattung besser geworden ist,

hat die Musikproduktion nach wie vor einen schweren Stand. Wenn man am Stadttheater über das Budget für Musik beziehungsweise Sound spricht, heißt es häufig: Wieso, das ist doch Teil des Bühnenbilds. Aber was hat das Bühnenbild damit zu tun, etwas Audio-Equipment oder Instrumente zu kaufen? Dieses noch sehr in der Tradition verhaftete Denken muss verändert werden. Wobei es sich in den letzten zehn Jahren durchaus weiterentwickelt hat, seitdem Video und Sound wirklich Teil der Inszenierungen sind. Aber auch die Fachpresse ist ein Problem: Da wird ein Theaterstück besprochen, das neunzig Minuten lang aus Video und Sound besteht, doch in der Rezension werden Video und Sound noch nicht einmal genannt. Und damit meine ich nicht etwa die Namen der Verantwortlichen, sondern schlicht das, was zu sehen und zu hören war.

Óscar Escudero Ja, das Problem ist im Grunde eine sehr veraltete Hierarchie, welche sich wiederum auf die Kunst auswirkt, die dadurch ermöglicht – oder eben verhindert



wird. Die Idee der Interdisziplinarität ist extrem wichtig! Auch für die zeitgenössische Musikwelt. Denn erst so lassen sich ambitionierte Musikprojekte entwickeln. Derzeit ist es allerdings so, dass dir, wenn du als Komponist einen Auftrag für eine bestimmte Anzahl an Performer*innen oder Musiker*innen bekommst, die Kurator*innen sagen, sie hätten nur Geld für dich als Komponisten. Da ist der Handlungsspielraum natürlich super klein.

Anders war es bei unserem Auftrag für die Münchner Biennale 2020. *Subnormal Europe*, das ich gemeinsam mit meiner Partnerin Belenish Moreno-Gil konzipiert habe, ist ein Stück, das nur für eine Sängerin und einen Tontechniker geschrieben wurde, die beide durch ihre Performance die Definitionen dieser Begriffe aber überschreiten. Sie agierten in einer riesigen Installation aus mehreren Leinwänden, Lichtern und Lautsprechern, in der live- und vorproduzierte Elemente kombiniert wurden. Von der ersten Minute an war klar, dass wir mit dem ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe zusammenarbeiten würden. Eine wunderbare Erfahrung, ein tolles Labor! Wir

abläuft. Komposition bedeutet zunehmend, in Dramaturgien zu denken, die sowohl die Aufführung als auch Faktoren wie Raum und Zeit berücksichtigen, so wie im Theater. Das bedeutet aber auch, dass eine Person allein das nicht schaffen kann.

SG In diesem Sinne findet derzeit tatsächlich ein Paradigmenwechsel statt. Man trennt sich von der romantischen Idee des einsamen Künstler*innengenies. Im Gegensatz zu Theater und bildender Kunst fand die klassische institutionalisierte Musik bislang in einem sehr fixen Set von Parametern statt: Dazu gehört an vorderster Stelle auch die Partitur! Sobald du einen Auftrag für ein Ensemble erhältst, musst du deine Ideen in eine Partitur gießen. Die Notation allerdings fasst in der Regel nur siebzig bis achtzig Prozent dessen, was man wirklich im Kopf hatte. Sie ist nie eine akkurate Übersetzung. Zudem gibt es Vorgaben, was den Zeitumfang betrifft. Auch hat jedes Ensemble spezifische Voraussetzungen, ebenso wie man als Komponist*in die technische Ausstattung bedenken muss, die das beauftragende Festival hat oder nicht hat. Schlussendlich müssen die Ideen, die

»Komposition bedeutet zunehmend, in Dramaturgien zu denken, die sowohl die Aufführung als auch Faktoren wie Raum und Zeit berücksichtigen, so wie im Theater.«

waren umgeben von einem Team aus Ton-, Video- und Lichttechniker*innen, Softwareentwickler*innen, Schreiner*innen und sogar Choreograph*innen, die unserer Sängerin bei den Tanzeinlagen halfen. Sie waren mehr als nur Assistent*innen. Wir wollten, dass sie an wichtigen künstlerischen Entscheidungen teilhaben, die den unterschiedlichsten Wissensgebieten untergeordnet waren. Ein wichtiges Thema ist, wie wir das Phänomen des Musikschaffens verstehen. In unserem Fall ist es ein Prozess, der in mehreren Schritten

die Partitur ja nur unzureichend transportiert, rückübersetzt werden für die Musiker*innen. Es gibt so viele Reibungsverluste. Aus diesem Grund entstehen mehr und mehr Kollaborationen zwischen Komponist*innen und Performer*innen. Oder die Komponist*innen werden selbst zu Performer*innen, um die eigenen Ideen konkreter umsetzen zu können. Es verändert sich also etwas, und es wird interessant sein zu sehen, wo wir in der Kompositionerszene in 15 bis 20 Jahren stehen.

Marie-Anne Kohl Das ist wirklich schön zu hören! Ich würde mir wünschen, dass ein ähnlicher Paradigmenwechsel auch in der Wissenschaft stattfindet. Denn leider ist die Musikwissenschaft in diesem Punkt ähnlich weit hinter die Theaterwissenschaft zurückgefallen wie die institutionalisierte Musik im Vergleich zum Theater. Seit über vierzig

Aber im Rahmen von Theaterproben klappt das eben nur, wenn jeder gleichberechtigt am Probenprozess beteiligt ist. Und das von Anfang an. Ich höre im Theater mitunter wirklich beeindruckende Musik, aber ich höre auch, dass sie an irgendeinem Punkt, meistens in der Endprobe, einfach hineingeworfen wurde.

»Fragen nach race und gender, nach Privilegien,
Nationalität, Autorität und Hierarchien gehören zu unserer
künstlerischen Praxis.«

Jahren sprechen wir über den ›Tod des Autors‹, aber in der Musik spielt für viele Musikwissenschaftler*innen nach wie vor der*die Komponist*in eine zentrale Rolle, Aspekte der Aufführung, des Prozesshaften, des Performativen fallen da häufig gar nicht ins Gewicht beziehungsweise gar nicht auf, wenn ganz natürlich die Partitur im Fokus bleibt – damit man sie analysieren kann. Wenn ein*e Komponist*in sagt, er oder sie arbeite eher aus einer performativen Perspektive, wird man schon schief angeschaut. Aber wie sieht denn unsere Musikpraxis heutzutage aus? Da bedarf es mitunter gar keiner Partitur. Ich würde mir wünschen, dass Wissenschaftler*innen viel mehr in den Proben sitzen, um zu verstehen, was da wirklich passiert.

RJ Du bist herzlich eingeladen! Ich habe für mich und meine Arbeit sechs Fragen formuliert, ich nenne sie die sechs W's: Warum brauche ich Sound? Das ist die wichtigste. Welchen Sound brauche ich? Wann setzt er ein? Wie lange dauert er? Wie laut ist er? Und welche Lautsprecher benötige ich? Wenn ich diese sechs Fragen beantworten kann, weiß ich, ich bin auf einem guten Weg. Die Frage, wann der Sound einsetzt, ist für mich dabei gleichberechtigt mit der Überlegung, welchen Sound ich kreieren will. Das sind für Komponist*innen natürlich keine neuen Fragen.

AK Ich stimme dem zu. Natürlich funktioniert Kollaboration am besten, wenn jede*r gleichberechtigt ist. Aber da kommt mein feministisch-postkolonialer Background ins Spiel und ich muss fragen: Wie erreichen wir das denn? Das klingt wie eine Utopie: Jede*r sitzt dort mit den gleichen Rechten, bringt die gleichen Energien ein. Aber das ist meist nicht der Fall. Oftmals findet eine Dynamik statt, die auch etwas mit dem gesellschaftlichen und persönlichen Hintergrund zusammenhängt, den jede*r mitbringt.

RJ Es fängt mit dem Regisseur an und der Frage: Arbeitest du mit Leuten, die etwas für dich produzieren oder mit dir? Ich komme ja aus der Popmusik. David Bowie beispielsweise hat immer mit Leuten gearbeitet, die auch allein ein Album hätten rausbringen können, die also selbst Künstler*innen sind. Er hätte alle Studiomusiker*innen dieser Welt bekommen können, aber er hat sich genau diese Leute ausgesucht und sie dann ihr Ding machen lassen.

AK Ich plädiere nur für Transparenz. Eben nicht vorzugeben, dass wir alle gleich sind, sondern im Zweifelsfall ehrlich zu sagen: Okay, wir haben hier eine Regisseurin, die verantwortlich ist, sich aber bemüht, allen die größtmögliche Freiheit zu geben.

SG Eine wirklich gleichberechtigte Situation zu kreieren, ist in vielerlei Hinsicht utopisch. Wir alle haben unsere Vorurteile und Privilegien, selbst in einer quasi gleichberechtigten Situation gibt es Hierarchien. Um wirklich produktiv zu werden, ist Zeit ein entscheidender Faktor, das heißt, je länger ein Kollektiv zusammenarbeitet, desto besser. Auch sollten die Privilegien offen diskutiert werden. Ich bin sehr glücklich, Mitglied eines Kollektivs zu sein, den Apokalyptischen Tänzer*innen, wo diese Fragen Teil der Konversation sind. Fragen nach race und gender, nach Privilegien, Nationalität, Autorität und Hierarchien gehören zu unserer künstlerischen Praxis. Für mich als Komponistin, die aus diesem superkonservativen Bereich der klassischen Musik kommt, war es eine Offenbarung, interdisziplinär, offen und ehrlich miteinander arbeiten zu können.

RJ Es ist sehr wichtig, die Kunstformen nicht mit den Künstler*innen zu verwechseln. Es ist nicht so sehr die Frage, ob jede Person im Probeprozess gleichberechtigt ist (am Ende entscheidet natürlich die Regisseur*in), sondern ob es die Kunstformen sind, mit denen im Probeprozess gearbeitet wird. Da gibt es einen Unterschied.

OE Tandems mit meiner Partnerin Belenish Moreno-Gil wurden zum zentralen Konzept eines Stückes, das wir für die Weimarer Frühlingstage für zeitgenössische Musik komponiert haben. *Autotune for the People*, das leider aus gesundheitlichen Gründen nicht uraufgeführt werden konnte, war eine Zusammenarbeit von drei Ensembles, dem Ensemble Adapter, MIET+ und Via Nova. Belenish ist Musikwissenschaftlerin, Sängerin und Performerin, was für Verwirrung sorgte, weil sie von einigen Zuhörer*innen oder Journalist*innen gar nicht als Komponistin betrachtet wurde. Was sie in unserer Zusammenarbeit aber ist! Wenn man die Hälfte des kreativen Teams jedoch unsichtbar macht, hat das musikalische, soziale und ökonomische Konsequenzen.

Es gibt aber noch viele andere Faktoren, die sich auf die künstlerische Arbeit auswirken. Belenish und ich sprechen beispielsweise auch viel über Big Data. Es ist klar: Musik braucht Zeit und Raum. Aber in der virtuellen Realität verändern sich die Parameter. Diesen Effekt haben wir in der Pandemie beobachten können. Und er wird in der Post-Covid-Welt vermutlich weiter bestehen bleiben. Kunst verändert sich, wenn sie auch online rezipiert werden soll.

RED Richard Janssen, Sie sprachen gerade von den sechs Fragen des Soundkünstlers. Fangen wir doch einmal bei der ersten an: Warum brauchen wir Musik? Warum brauchen wir die singende Stimme? Sie haben in den Inszenierungen von Susanne Kennedy den Schauspieler*innen auf sehr radikale Weise ihren unique selling point gestohlen: Die live sprechende Stimme. Bei Ihnen kommen die Stimmen von Band – als Playback-theater.

RJ Die Kritik und das Publikum waren in der Tat zunächst sehr geschockt und fürchteten nicht nur, dass wir den Schauspieler*innen ihre Stimmen klauen, sondern durch die Masken auch ihre Gesichter und Emotionen. Aber Theater ist doch nun wirklich nicht der Ort, wo man echte Emotionen zu sehen bekommt. Wenn ich Emotionen sehen will, gehe ich in eine Bar und fange eine Schlägerei an. Im Theater erlebt man doch bloß die Reproduktion von Emotionen. Alles im Theater ist artifiziell, das Licht, die Bühne ... Warum müssen Emotionen im Theater immer ›real‹ sein? Ich finde das seltsam. Man könnte doch auch sagen: Wir nehmen nicht etwas weg, sondern geben ein neues Gesicht und eine neue Stimme. Neue Tools, mit denen man arbeiten und spielen kann.

RED Wie komponieren Sie?

RJ Wir arbeiten zwar im deutschen Sprechtheater, bezeichnen unsere Inszenierungen

aber dezidiert als Sprachtheater. Wir tauchen ab in die Sprache. Wir wählen Leute aus, Amateur*innen, Menschen, die im Theater arbeiten, geben ihnen einen Text, den sie zuvor nicht kannten, und lassen ihn von ihnen lesen. So entstehen pro Produktion rund 1500 Sound-Files, mit denen ich anfangs, die einzelnen Szenen zu erarbeiten. Wenn man bei Susanne Kennedy einen Dialog auf der Bühne hört, ist eines sicher: Dieser Dialog hat nie stattgefunden. Er ist aus all diesen kleinen Sprachschnipseln komponiert. Wir nehmen auch Elemente auf wie Räuspern oder Niesen oder ›Ähs‹ und ›Hms‹. Die Dialoge lösen bei den Zuhörer*innen ein sehr seltsames Empfinden aus. Man kann es nur schwer beschreiben. Es ist so etwas wie eine mikroskopierte, in die Länge gezogene Kommunikation, die uns zeigt, wie seltsam eigentlich unsere Sprache und unsere Kommunikation ist. Jeder Dialog, den Sie in einer Kennedy-Produktion hören, ist also in Wirklichkeit eine Sprach-Komposition.

RED Ein ähnlich totales Sound- und Video-setting haben Sie, Óscar Escudero, in Ihrem Münchener Biennale-Stück *Subnormal Europe* geschaffen, in dem in einem irren Tempo auf vielen Ebenen Informationen auf das Publikum einprasseln – allerdings mit einem Unterschied: In dem Soundscape agiert die schon erwähnte Belenish Moreno-Gil, die auch singt und spricht. Warum haben Sie sich für diese Live-Komponente entschieden?

OE Für mich kreieren all diese Elemente, das Singen, Sprechen, die Bewegung, das virtuelle Setting, in dem sich die Performerin bewegt, Kräfteverhältnisse. In einer Szene zeigen wir eine große Menge an Zahlen, Ziffern, Daten. Big Data! Als würden die Algorithmen die Performerin attackieren. Sie fragten vorhin, was ich momentan höre. Ich höre Daten! Überall Daten! Zahlen, Ziffern, Algorithmen. Meine Sorge ist, wie wir darin noch das Menschliche identifizieren können. Die Frage, warum jemand singt, ist in diesem



Raimi Gbadamosi und Katharina Fink in *Ghost Flower* von Yassine Balbzioui im Richard-Wagner-Museum in Bayreuth
© Jens Wagner

Zusammenhang radikal. Es ist immer ein Kampf um die Vorherrschaft. Was hat mehr Kraft, die Bilder? Die Daten? Der menschliche Körper?

RED Ein Kampf um Vorherrschaft existiert allerdings bereits auch unter Menschen. Sara Glojnaric, Sie arbeiten gerade an einem großen Musiktheaterprojekt für die Oper Halle: *Im Stein* nach dem gleichnamigen Roman von Clemens Meyer, der auch das Libretto verfasst hat. Meyer gibt in seinem Buch Menschen eine Stimme, die im öffentlichen Diskurs oftmals keine haben: Hartz-VI-Empfänger*innen, Trinker*innen, Zuhälter*innen, Sexarbeiter*innen. Wieso braucht es Musik und Gesang, um dieses große Gesellschaftspanorama, das gleichzeitig ein Panorama ost- und westdeutscher Geschichte während der Wendezeit ist, auf die Bühne zu bringen?

SG Das ist auch für mich eine große Frage. Ich habe den Roman auf Deutsch und Kroatisch gelesen, allein das verschaffte mir zwei sehr unterschiedliche Perspektiven. Clemens Meyer erzählt über eine Spanne von dreißig Jahren, also von den späten Achtzigern bis ins Jahr 2010, wie sich die ökonomischen Strukturen, besonders die ›Märkte‹ in Ostdeutschland, um die Wende herum verändert und auch globalisiert haben – und zwar aus der Sicht von Sexarbeiter*innen aus Halle, Leipzig, Berlin und so weiter. Mal ist das Buch narrativ, mal eher assoziativ. Auf Deutsch hatte ich sehr viele Fragezeichen. Die kroatische Version war, weil sie viele Fußnoten enthielt, um soziokulturelle Phänomene zu erklären, nahezu eine kritische Ausgabe. Und jetzt arbeite ich mit einer sehr komprimierten Libretto-Fassung, die größtenteils in Reimen verfasst ist. Es ist geradezu verrückt, das mit dem Roman vergleichen zu wollen. Um ehrlich zu sein, überlege ich immer noch, wie ich mit dem Text umgehen soll. Ein echtes work in progress. Die Lösung werde ich wahrscheinlich erst in fünf Jahren haben – nachdem das Stück längst fertig ist.

RED In der Oper werden Meyers Protagonist*innen durch Sänger*innen repräsentiert. Marie-Anne Kohl, Sie forschen gerade zu Talentshows im Fernsehen wie *The Voice of Germany* oder *Deutschland sucht den Superstar*. Verschaffen diese Shows Menschen auf direkterem Weg eine öffentliche Stimme?

AK Knifflige Frage. Ja und nein! Zunächst bieten diese Shows Menschen tatsächlich einen Ort, an dem sie sich auf einer Bühne zeigen können und in diesem Sinne eine Stimme bekommen. Sie geben Menschen eine Plattform, die beispielsweise keine formale Ausbildung, aber trotzdem eine tolle Gesangsstimme besitzen. Auch hinsichtlich migrantischer und postmigrantischer Teilnehmer*innen kann darüber diskutiert werden, inwiefern hier eine Bühne bereitgestellt wird, die sie andernorts häufig nicht erhalten.

Diese Erzählung eines ›Möglichkeitsraums für alle‹ stimmt – aber eben nur bis zu einem gewissen Grad. Denn einen vollen Handlungsfreiraum der Selbstrepräsentation haben die Kandidat*innen natürlich nicht. Sie werden von Sendern und Produzent*innen in ein Skript hineininszeniert, sprechen somit nicht mit ihrer ›vollen Stimme‹. Mit der Idee des ›Stimme bekommens‹ sollte man also nicht zu affirmativ umgehen. Heute weiß man das als Zuschauer*in aber auch. Es ist immer ein Dazwischen. Dieses Dazwischen macht aber auch, denke ich, einen Teil der Faszination dieser Sendungen aus.

OE Unsere Gesellschaft existiert ja derzeit komplett räumlich getrennt. Alle aber haben die Möglichkeit zu performen. Nehmen wir die App TikTok, mit der sich Video- und Musikclips aufnehmen lassen, die für alle Nutzer*innen frei einsehbar sind. Sie funktioniert ähnlich wie eine Talentshow, aber ohne Casting. Die weitverbreitete Nutzung solcher Anwendungen hat virtuelle Architekturen geschaffen, die mit Theatern vergleichbar sind. Die Menschen verfügen über Gadgets, mit denen sie die Theatralisierung

ihres Selbst erweitern können, indem sie nunmehr auch die musikalische Bühne erobern. Das sogenannte Reel-Format, das auch von Instagram vor wenigen Monaten übernommen wurde, bietet Tools wie Sprachbearbeitung, Zeitlupe oder Zeitraffer und vieles mehr. Ich würde die Frage »Warum singen?« daher noch erweitern zu »Was bedeutet Performance in unserer hybriden Welt?« Die Antwort darauf ist extrem durch die Tatsache bedingt, dass ein immer größerer Teil unseres Publikums selbst jeden Tag virtuell vor einem großen Publikum auftritt.

SG Singen hat eine enorme Macht. Man sollte es mit Bedacht einsetzen. Wie kann ich als Komponistin, die aus Kroatien stammt, lesbisch ist und in Deutschland lebt, all diese Einflüsse inkorporieren, um dem Publikum eine neue Erfahrung zu ermöglichen – und nicht eine weitere Verdi-Oper mit schrägen Tönen zu schreiben.

AK Aber was heißt ›Oper‹? Der marokkanische Künstler Yassine Balzioui hat vor zwei Jahren im Bayreuther Richard Wagner Museum eine ›Oper‹ inszeniert, *Ghost Flowers*

and other stories, die im Grunde eher eine Performance war. Ohne Partitur. Das Museum war voll mit Blumen und Gerüchen. Ein Künstler saß am Schlagzeug, Balzioui selbst spielte das Theremin, zwei weitere Kolleg*innen tanzten und ich habe gesungen. Wir waren alle keine Profis in dem, was wir in diesem Stück taten. Wir sind Profis in anderen Dingen. Ich selbst habe allerdings eine Ausbildung in Operngesang, das hat Balzioui inspiriert. Es sollte nach Operngesang klingen, aber den Text, den ich singen sollte, hat er mir erst fünf Minuten vor der Vorstellung gegeben. Diesen Abend nannte er Oper. Allein ein Stück an einem solchen Ort so zu betiteln, setzt Erwartungen.

RED Diese Ausweitung von Genrebegriffen ist extrem wichtig, um auch dem zeitgenössischen Publikum klar zu machen, dass Oper nicht zwangsweise Plüschsitz, Orchestergraben und Heldentenor bedeutet. Aber auch der Begriff des ›Musiktheaters‹, der generell eher für avanciertere Formen stand, scheint sich zu wandeln. Komposition bedeutet zunehmend, wie wir hier auch festgestellt haben, mit allen Ebenen der Darstellung zu



komponieren – und ganz wichtig: eine szenische Arbeit fernab von ästhetischen Konventionen zu entwerfen. Sara Glojnaric, Sie haben für Ihren Bachelor-Abschluss an der Hochschule für Musik und Darstellende Künste Stuttgart unter dem Titel *Confession Box* eine Duftausstellung kreiert. Stellen Sie sich so das Musiktheater der Zukunft vor?

SG Ich habe damals dieses Format gewählt, weil ich etwas machen wollte, in dem ich nicht trainiert war. Zu der Zeit war ich gegenüber

solche gibt es vielleicht nicht mal, vielmehr kommen hier alle möglichen Kunstformen zusammen.

Wenn du Popmusik machst, dann machst du natürlich Musik – aber du schreibst auch Texte, entwirfst Plattencover und Videos, denkst darüber nach, wie du dich auf der Bühne präsentierst ... wie im Theater. Oder im Musiktheater. Denn erst, wenn alles gleichberechtigt zusammenkommt, Performance, Licht, Musik, Timing, die Unmittelbarkeit des Publikums und so weiter, entsteht die

»...aber du schreibst auch Texte, entwirfst Plattencover und Videos, denkst darüber nach, wie du dich auf der Bühne präsentierst ... wie im Theater. Oder im Musiktheater.«

der Neuen-Musik-Szene sehr skeptisch. In der Performance Art probieren Künstler*innen einfach Dinge aus, kreieren eine Soundinstallation, auch wenn sie vorher in diesem Format nie tätig waren. Auf diese Spontaneität war ich eifersüchtig und habe mich gefragt, wieso Komponist*innen nicht einfach Installationen, Malereien, Performances entwerfen.

Düfte lösen Erinnerung und Assoziationen aus. Das Musiktheater fand also in den Köpfen der Leute statt. Gut möglich, dass sich in ihren Köpfen bei dem Geruch von Hubba Bubba-Kaugummi eine Serie von 250 Musiktheaterstücken entfaltete! Was ich sagen will: Das Stück könnte als Musiktheater angesehen werden. Vielleicht ist es aber auch Musiktheater, weil es von einer Komponistin kreiert wurde.

AK Aus meiner Sicht als Akademikerin könnte Musiktheater eben genau das sein: eine Art Denkfigur, um Phänomene auf eine interdisziplinäre Art anschauen und beschreiben zu können.

RJ Die Popmusik lebt Interdisziplinarität doch im Grunde vor: Die Kunstform als

Magie. Dieser Moment in der Musik oder im Theater ist für mich als Performer, wie ich es seit über zwanzig Jahren bin, der Grund, warum ich nach wie vor wirklich gerne in beiden Disziplinen arbeite.

OE Ich fühle mich der Krise, die du beschrieben hast, Sara, sehr nah. Interdisziplinarität ist ein weiterer, natürlicher Schritt, um an Projekten wie unseren zu arbeiten. Im Studium allerdings muss man sich Fähigkeiten wie etwa das Programmieren autodidaktisch beibringen. Wenn ich Professor wäre, würde ich den Studierenden die vielen, insbesondere technologischen Möglichkeiten aufzeigen wollen! Auch die Kurator*innen müssen mutiger werden. Ich würde gerne mehr unerwartete künstlerische Kollaborationen sehen, die auch finanziell besser ausgestattet werden. Und vor allem: Mehr Verrücktheit im Umgang mit den Elementen! ■

Theatermusik zwischen Verweisnetz und Sounddesign, Subtext und Gegenklang

OTTO PAUL BURKHARDT

Sprechtheater ohne Musik? Ist kaum noch vorstellbar. Schon beim Klicken durch die obligaten Werbe-Clips, sprich: Stücke-Trailer, wird schnell klar, welche signifikante Rolle der Musik inzwischen zuerkannt wird. Sie fungiert hier häufig als Code, als Signatur, als Rückgrat für die ganze Inszenierung. Im Bühnenalltag ist sie oft vom »Nice-to-have«-Attribut eines Geschmacksverstärkers in den »Must-have«-Dringlichkeitsstatus aufgerückt. Musik kann im Sprechtheater vieles – Ungesagtes hinzufügen, Stimmungen umreißen, Verdrängtes anklingen lassen, neue Kontexte schaffen, das Geschehen ironisch brechen, Fantasieräume eröffnen, Text strukturieren, Momente des Innehaltens schaffen und einiges mehr. Musik – hier als maximal erweiterter Begriff verstanden, der auch Geräusche, Klänge, Soundlandschaften, Effekte, Sprachmodulationen impliziert, – ist aus dem Sprechtheater der Gegenwart nicht mehr wegzudenken.

Dennoch wird der Theatermusik publizistisch nur ein peripherer Status zugebilligt. Fachlich fällt sie zwischen die Stühle der Theater- und Musikwissenschaft. In den Kritiken finden sich oft nur Randbemerkungen dazu – die Rede ist dann manchmal von »Gequietsche, Gewaber oder Gewummer«: So hat es, mit einem Augenzwinkern, der Theatermusiker Bert Wrede beschrieben. Weil Theatermusik sich jeweils auf eine bestimmte Inszenierung bezieht und außerhalb dieser Beziehung meist

keinen eigenständigen Werkcharakter als Partitur, als nachhörbares Klangopus beansprucht, ist die Quellenlage schwierig. Nach wie vor gibt es keinen festen Ausbildungsweg für Theatermusiker, auch keine speziellen Preise.

Entsprechend durchwachsen sieht es in der Literatur zum Thema aus. Die traditionelle Schauspielmusik von Mendelssohn bis Grieg ist relativ gut erkundet. Dies gilt auch noch für die Musikalisierung des Theaters, die, verbunden mit Regisseuren wie Robert Wilson, Einar Schleef und Christoph Marthaler, von Hans-Thies Lehmann in die Rubrik »Postdramatische Theaterzeichen« (*Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren 1999) eingeordnet wurde. Zur Praxis heute – die auch performative Formen des Theaters inkludiert – liegen nur wenige Monographien vor, die Hörstudie *Sounds that matter* von Katharina Rost (transcript-verlag 2017) und vor allem die Pionierarbeit *Theatermusik* von David Roesner (Theater der Zeit 2019). Was die Rolle der Musik auf der Bühne und im Kino angeht, lässt sich zudem eine Linie ziehen, die mit Brechts skizzierten Gegenentwurf einer »Misuk« einsetzt – als einer neuen, fürs epische Theater tauglichen Alternative zur unreflektiert emotionalisierenden Musik – und in Hanns Eislers Konzept einer Filmmusik mündet, die sich nicht via Mickeymousing und Underscoring in affirmativer Illustration erschöpft, sondern als dramaturgischer Kontrapunkt angelegt ist. Doch bei aller Nähe von Theater- und Filmmusik bleiben Unterschiede. Im Live-Ereignis Theater ist Musik eine Option, es geht ohne oder eben mit, vorgefertigt oder live. Soundtracks im Film dagegen sind fixe, vorproduzierte Genrebestandteile mit ästhetischem Eigenwert, aber auch stärkeren kommerziellen Zwängen untergeordnet.



Szene aus der Videoanimation von Tilo Baumgärtel in *Der Zauberberg* © Tilo Baumgärtel

Um die Vielfalt aktueller Praktiken von Theatermusik auszubreiten, sind Gegensatzpaare nützlich: Sie kann eigens komponiert oder gesampelt sein, live oder vorgefertigt, analog oder digital, flächig oder rhythmisch, grundierend oder strukturierend, unter den Szenen oder zwischen den Szenen. Reinformen sind selten, Mischformen überwiegen.

Da Theatermusik relationale Musik ist, die oft in der Probenarbeit für eine bestimmte Inszenierung entwickelt wird, ist sie auch Teil des Regiekonzepts. Als Folge hiervon haben sich in der Bühnenpraxis temporäre und zum Teil feste Arbeitspartnerschaften aus Zuständigen für Regie und Theatermusik gebildet. Um nur einige zu nennen: Karin Beier mit Jörg Gollasch, Frank Castorf mit Sir Henry, Michael Thalheimer, Martin Kušej, Andrea Breth mit Bert Wrede, Sebastian Hartmann mit Samuel Wiese, Friederike Heller mit Peter Thiessen, Sebastian Nübling mit Lars Wittershagen, Nicolas Stemann mit Thomas Kürstner/Sebastian Vogel und viele andere mehr.

Theatermusik stellt sich laut Roesner als kulturelle Praxis dar. Was meist zu kurz kommt, ist die musikalische Beschreibungsebene. Ein kurzer Rundgang soll stichprobenhaft Möglichkeiten von Theatermusik heute skizzieren.

Sparsame Grundfarben und exuberante Soundtracks

In dem von Regisseur Michael Thalheimer extrem verdichteten, naturalistischen Großstadtdrama *Die Ratten* von Gerhart Hauptmann (Berlin Deutsches Theater 2007) verwendet Bert Wrede vor allem zwei konträre, sparsam eingesetzte Grundfarben, die als Klangfragmente auch etwas mit Gefühlen und Stimmungen zu tun haben. Zum einen sind dies leise flackernde, unruhige Elektronik-Sounds, zum andern taucht immer wieder ein langsamer Loop auf, eine Moll-Melodie aus sieben Klavierakkorden, die als Subtext des wirren Geschehens wie ein Trauerrefrain Klage, Beklemmung und Auswegslosigkeit vermittelt. Eine extrem ökonomische Theatermusik – die in Entsprechung zu Thalheimers reduktivem Stil maximale Wirkung erzielt. Eine Ästhetik der ›Unvollständigkeit‹ zieht sich bei Wrede durch, bis hin zu den dräuenden Bässen und Alptraum-Clusterflächen in Kleists *Hermannsschlacht* (Wien 2019), in der Martin Kušej zum Einstand als Burgtheater-Chef düstere historische Kontinuitäten zur neuen Rechten entdeckt.

Auch wenn Regisseur*innen folkloristisches wegen Verklärungsgefahr eher meiden, können spezielle Musikidioms einer Inszenierung eine regionale Färbung verleihen. Burkhard C. Kosminski etwa setzt in seiner deutschsprachigen Erstaufführung von Wajdi Mouawads mehrfach nachinszeniertem Nahost-Familienepos *Vögel* in kontemplativen Passagen sparsame Oud-Klänge ein, live am Bühnenrand musiziert (Stuttgart 2018). Dimitar Gotscheff verwendete in *Immer noch Sturm*, einer

autobiografischen Studie Peter Handkes über seine slowenischen Wurzeln (Salzburg 2011), entsprechend lokal gefärbte Akkordeon-Sounds von Sandy Lopivic.

Sparsame, rudimentäre Grundfarben sind das eine, doch am anderen Ende des Spektrums theatermusikalischer Möglichkeiten steht dezidierte Opulenz. Hier ist etwa der exuberante Soundtrack anzusiedeln, den das norwegische Regie-Duo Vegard Vinge/Ida Müller seiner skandalumwitterten Zwölf-Stunden-Version von Henrik Ibsens *John Gabriel Borkman* unterlegt hat (Berlin Volksbühne 2011). Auf der Bühne agieren Zombie-Figuren mit Schreckensmasken in einem bizarren Puppenhaus wie ferngesteuert zu tonverzerrten Sätzen aus dem Off – und der aufgeblähte Soundtrack umtost das absurde Theater mit bedeutungsschwerer Klassik, mit Wagners *Parsifal* und *Tristan*, aber auch mit Poptiteln wie *Starlight* der Band Muse. Ibsen wird hier maximal deformiert – als Geisterspiel, Splatter, Horror, Comic, Melodram und Happening – und gleichzeitig extrem überhöht, oft mit einer rauschhaften Aura von großer Oper, verknüpft mit letzten Begriffen wie Erlösung, Liebe, Tod.

Theatermusik und Musiktheater

In diesem Grenzbereich herrscht reger Betrieb, fast jede Aufführung kreiert eine neue Eigenform. In diese Übergangszone gehören auch die Arbeiten von Heiner Goebbels, die Liederabende von Erik Gedeon und Franz Wittenbrink, Projekte von Schorsch Kamerun. In der Nachfolge von Marthaler, der Theater und Musik auf Augenhöhe dialogisieren lässt, stehen Regisseure wie Thom Luz und David Marton, dessen Arbeiten wie *Howl* über das gleichnamige, ikonische Beat-Poem Allen Ginsbergs (Berlin Volksbühne 2019) auch assoziative, weitgefächerte Musikcollagen von Bach bis Cool Jazz sind. Zwischen Theater und Komischer Oper tummelt sich Herbert Fritschs Texthommage an den Humoristen und Wortzerklauberer Karl Valentin. Hierfür hat Michael Wertmüller, einer der wenigen profilierten Neue-Musik-Vertreter, die auch fürs Schauspiel komponieren, einen komplexen, live auf der Bühne gespielten und choreographierten Big-Band-Soundtrack geschrieben (Hamburg Schauspielhaus 2017).

Das Schauspiel als Popkonzert

Das Hereinholen der Popkultur ins vormals bürgerliche Theater ist eine weitere, anhaltende Tendenz der Theatermusik, verbunden auch mit einer Steigerung ihres Stellenwerts. Regisseure, die ihre Lieblings-CD mit einbauten, gehörten anfangs zu den Feindbildern der werktreuen Fraktion. Stefan Pucher oder Nicolas Stemann verlinkten Theater mit Codes

aus Pop-, Sub- und Jugendkulturen. Was einst mit Peter Zadek, Heiner Müller und den Einstürzenden Neubauten begonnen hatte, setzte sich in Robert Wilsons Zusammenarbeit mit Tom Waits oder Lou Reed fort. Pop sorgte oft fürs Branding einer Inszenierung: Apparat wirkte bei Sebastian Hartmann mit (Ruhrfestspiele 2012), die Indie-Combo Kante bei Insze-

»Während das Interesse an den oft
übersichtlichen Popsong-Strukturen eher
stagniert, wächst die Tendenz, sich von
herkömmlichen Musikbegriffen zu befreien.«

nierungen von Friederike Heller. Die Fantasie-Band Woods of Birnam aus Polarkreis 18-Mitgliedern um Christian Friedel erweiterte unter anderem die Dramatisierung von George Orwells Roman *1984*, eine Arbeit von Armin Petras (2018, Düsseldorfer Schauspielhaus) – live auf der Bühne mit Friedel als Sänger, Schauspieler, Master of Ceremony und Big Brother. Der Einbruch des Pop in die moralische Anstalt Theater ist Bühnenalltag geworden, brachte auch Renommee-Transfer durch Szenenamen und eine Art Frischluftzufuhr durch die dionysische, nicht zuletzt auch nonverbale Intensität der Songs. Häufig wird der Ablauf in Sprech- und Song-Teile zerlegt, die Soundtracks, etwa zu Roger Vontobels *Hamlet* (Dresden 2012), gibt es teils als Extra-Tonträger. Theater fühlt sich so fast wie ein Rock-musical, wie ein Popkonzert an. Ziel: neue Publikumsschichten, Lebensgefühle, Diskurse. Theater wird schneller, lauter, einprägsamer, wuchtiger, emotionaler. Kann aber auch passieren, dass derlei popkulturelle Wucht komplizierte Stückinhalte platt macht.

Integriert in eine Theatermusik, die verschiedene Elemente mischt, kann ein Popfragment durchaus tiefer lotende Wirkungen zeitigen. Jörg Gollaschs vielseitiger Soundtrack zu Karin Beiers *König Lear* (Hamburg Schauspielhaus 2018) umfasst unter anderem live gespielte Klaviermusik von Yuko Suzuki und – als mehrfach verfremdeten Leitmotiv-Song – Manfred Manns »Ha! Ha! Said the clown«. Die Shakespearesche Narren-Musik und somit der historische Terminus der Inzidenz-, Bühnen- oder Handlungsmusik einerseits und heutige Theatermusik fließen hier ineinander.

Klangrecherchen – Ein weites Experimentierfeld

Während das Interesse an den oft übersichtlichen Popsong-Strukturen eher stagniert, wächst die Tendenz, sich von herkömmlichen Musikbegriffen zu befreien und via Klangrecherche mit elektronischen, improvisatorischen und gemischten Sounds zu experimentieren.

Völlig ohne Live-Musik und als durchgängiges Sounddesign präsentiert sich die Klangwelt zu Susanne Kennedys Cyber-Szenario *Women in Trouble* (Berlin Volksbühne 2017). Auf der Videgame-Bühne agieren

stumme Avatare, Menschmaschinen, deren Stimmen aus dem Off kommen, im langsamen Kreislauf zwischen Sterben und Wiedergeburt. Das Sounddesign von Richard Janssen ist repetitiv geprägt, arbeitet mit pendelnden Akkordfolgen, surreal wegdriftenden Glissandi, teils sphärisch, narkotisierend, teils pulsierend. Am Ende mündet die Tonspur dann doch in die Sphäre geistlicher Klänge, vor allem in ein schmerzliches *Lacrimosa II* des polnischen Komponisten Zbigniew Preisner – im vagen Irgendwo zwischen Filmmusik und Totenklage.

In krassem Gegensatz zu solch fixen Soundtracks entsteht die Musik zu Molières *Amphitryon* in der Regie von Herbert Fritsch (Berlin Schaubühne 2019) jeden Abend neu: In Korrespondenz zur bekennend überdrehten Lesart des Lustspiels als wahnwitziges Verwirrspiel der Identitäten realisiert Ingo Günther mit Taiko Saito eine ganz andere, nervöse, heitere bis abgründige Art der Live-Improvisation an Tasten und Percussion – im weiten Feld zwischen Minimal und Bebop.

Vieles spricht für den Befund, dass Theatermusik sich nicht primär in die Tradition von Neuer Musik einordnet. Doch gerade bei experimentellen Sounds – ohne die Festlegungen kompositorischer Schulen – kann Theatermusik erfinderisch sein. Nils Ostendorf etwa kreierte zu Thomas Ostermeiers Dauerbrenner *Hamlet* (Berlin Schaubühne 2008) eine Soundpalette, die meditative Atonalität, E-Gitarren-Cluster, aber auch tief-tönig bohrende Noise-Sequenzen umfasst – beim gelegentlichen Aus-der-Rolle-Treten des Hauptdarstellers Lars Eidinger soll auch der Satz gefallen sein: »Stell doch mal die Bedrohungsatmo aus«. Die Schaubühne bietet als große Ausnahme unter den Bühnen-Websites sogar eine kleine Mediathek mit Soundmodulen ihrer Theatermusiker an. Ebenfalls in die Rubrik experimenteller Sounds fällt die Theatermusik zu Johan Simons' *Hamlet* (Bochum 2019), die in den Textpausen eine Hauptrolle spielt, als zwischengeschalteter Reflexionsraum – die Klangkünstlerin Mieko Suzuki lässt quasi Echos aus einer untergründigen, geisterhaften Gefühlswelt aufscheinen: live mit Metalplatten erzeugte Industrial-Klänge, aber auch abwärts driftende

Orchesterglissandi zu einer Welt, die aus den Fugen gerät.

Soweit ein erster Rundgang mit Stichproben. Aus der Vielfalt der Möglichkeiten seien exemplarisch noch drei Varianten von Theatermusik heute herausgegriffen und näher betrachtet.



Szene aus Friederike Hellers *Zdeněk Adamec* © Ruth Walz

Der Zauberberg – Düstere Atmo, verfremdete Stimmen

Sebastian Hartmanns Inszenierung von Thomas Manns Jahrhundertroman *Der Zauberberg*, eine Livestream-Premiere im zweiten Covid-Lockdown (Berlin Deutsches Theater 2020), ist dezidiert nicht narrativ konzipiert. Der Regiezugriff konzentriert sich auf Monologe, vor allem auf Castorps *Schneewanderung* mit Reflexionen im vagen Grenzbereich zwischen fiebrigen Traumvisionen, Impulsen aus realen Erlebnissen und letzten, philosophischen Fragen. Gesprochen oder besser: gestammelt, gekeucht, gebrüllt wird dies von Bühnenfiguren, die in größtmöglicher Entfernung zu den Romanfiguren angelegt sind – von Wesen in grotesken Fat- oder Haut-und-Knochen-Suits.

Die digitale Live-Musik von Samuel Wiese kreiert Grundfarben-Sounds in Korrespondenz zum Grundton der Inszenierung. Sie reagiert aber auch assoziativ auf einzelne Themen des Textes und integriert Gesprochenes per Voice Modulation in ein umfassendes Soundkonzept. Am Anfang entsteht ein Geräusch: das Knirschen von Schritten im Schnee, das mühsame Vorwärtskämpfen in weißem Sturmnebel. Es gibt die Richtung der Inszenierung vor – ein Tasten der Körper und der Gedanken im widrigen Unwetter. Jetzt setzt die Musik-Grundfarbe ein: eine Cello-Solo-Tonfolge, die einen Moll-Akkord umreißt. Das Cello, hier umweht von halliger Weite, symbolisiert in der Klassik die einsame menschliche Stimme. Wie ein düsteres, unveränderbares Statement wird dieses Leitmotiv mehrfach wiederkehren, konnotierbar mit individuellem Tod und kollektiver Gewalt. Zuweilen greift der Live-Sound auch Extrempunkte der Inszenierung auf, etwa, wenn aus formlosem Sprachbreigebrüll sich langsam ein Liebesbekenntnis entziffern lässt – ein beklemmender Moment. Weitere Verfremdungen kommen hinzu: Roboterhafte Stimmen oder Volksliedzitate aus dem *Zauberberg*-Kapitel »Fülle des Wohllauts«, gesungen von einer künstlich erhöhten, piepsenden Comic-Stimme. Zu den eher illustrativen Teilen der *Zauberberg*-Sounds gehört klang-assoziatives Material zu imaginierten Kriegsszenarien (leises Grollen, ferner Geschützdonner). Und am Ende auch ein repetitiver Hupton, der an den postkatas-trophischen Sound außer Kontrolle geratener, nicht abschaltbarer Alarmanlagen erinnert.

Zdeněk Adamec – Jukebox und Requiem

Ebenfalls live, doch eher handmade, teils als Background, teils in der Form bandbegleiteter Gesangsnummern für Schauspieler*innen: So präsentiert sich die Theatermusik eines Trios um den Kante-Musiker Peter Thiessen in Peter Handkes *Zdeněk Adamec*, uraufgeführt in der Regie von Friederike Heller (Salzburger Festspiele 2020). Verhandelt

wird ein realer Fall, der weitgehend unbeachtet gebliebene Suizid des Berufsschülers Zdeněk Adamec, der sich 2003 mit 18 Jahren auf dem Prager Wenzelsplatz aus Protest gegen eine durch Geld und Macht verdorbene Welt mit Benzin übergoss und anzündete. Es ist eine Spurensuche, ein Spiel des Fragens, ein Geistergespräch, bei dem sich Handkes innere Stimmen, die multiplen Persönlichkeiten des Ich-Autors, mit anderen, imaginär herbeifantasierten Sprechern unterhalten. Das Kollektiv schweift immer wieder ab, zitiert die Bibel, Kafka und Rock'n'Roll. Am Ende der Recherche aus Fakten und Vermutungen müssen alle mit einem großen Rest Ungewissheit leben, die sich auch als ›Wohltat der Unschärfe‹ wahrnehmen lässt.

Die Musik? Kämpft mit demselben Problem wie die Regie: Sie verdoppelt das Gesagte, und aus Handkes frei floatendem Text wird eine Folge von Einzelauftritten. Zum Eintreffen der ›späten Gäste‹ ertönt Easy-Listening-Musik. Im Verlauf werden dann assoziative, en passant eingestreute Text-Stichworte aus der Popkultur zu schauspielerischen Soloeinlagen mit Bandeneinsatz ausgebaut. Beim Kalauer »Jetzt ist jetzt, und jetzt ist Fest. Black is black, I want my baby back« pickt die Regie – und mit ihr die Musik – dieses Zitatfragment aus dem Los-Bravos-Hit »Black Is Black« (1966) heraus und vergrößert es zu einer veritablen Songnummer. Handkes spielerischer Sprech-Flow wird unterbrochen und in Einzelauftritte zerstückelt. Entsprechend mutieren Zitate von Chuck Berry und Leonard Cohen sofort zu Live-Performances: »Memphis Tennessee« oder »Hallelujah«. Doch das Verfahren lässt sich andererseits durchaus legitimieren: Die Jukebox, das Abrufen von Popsongs und Lebensgefühlkontexten, ist beim einstigen Beat-Poeten Handke ein gängiger Topos. Zudem schafft Thiessens Theatermusik auch eigene, mehrdeutige Räume: Etwa, wenn die Regie das Gespräch pausieren lässt und das Motiv einer Vogelfeder, die Zdeněk im Haar trug, in einem magischen Intermezzo weiterspinnt – als poetisches Schnee- und Feder-Gestöber auf halbdunkler Bühne. In solchen Augenblicken spielt Thiessens melancholische Musik eine reflektive Rolle – in Gestalt von vitalen Grooves, irrlichternden Orgelsounds und schwebenden Chorrequiem-Klängen.

Die Perser – Suggestive Crescendi mit Ohrstöpsel-Option

Als komplett durchkomponierter Soundtrack lässt sich die Theatermusik zu Ulrich Rasches Inszenierung von Aischylos' *Die Perser* beschreiben (Salzburger Festspiele 2018) – das wohl älteste historische Drama verhandelt den Sieg der Griechen in der Schlacht von Salamis, geschrieben aus der Sicht der Verlierer. Regisseur Ulrich Rasche, bekannt für Chortheater auf maschinellen Laufbändern, lässt auch diesen Text von beständig gehenden Akteuren im Schritt-Tempo zu beständiger Live-Musik zelebrieren – Wort für Wort in kunstvoller Rhythmik. Ein Schreit-Oratorium. Antiker Rap in



Szene aus Ulrich Rasches *Die Perser* © Birgit Hupfeld

Slow Motion. Zwei Drehbühnen unterstreichen den rituellen Aspekt der Inszenierung – vorne schwarzgewandete Frauen, dahinter Krieger mit nackter, pechverschmierter Brust. Laut Durs Grünbein, dem Übersetzer, ist dieser Schlachtenbericht ein »einziger langer Schrei, übertragen in Worte«. Die Schauspieler*innen deklamieren den Text als großen Klagegesang, gehen im langsamen Gleichschritt und kommen doch nicht vom Fleck. Ulrich Rasches zeremonielles Tretmühlen-Theater mutet wie ein Trauerzug an, in dem die Schrecken des Kriegs nachbeben.

Vor Beginn werden Ohrstöpsel gereicht. Den Takt in dieser vierstündigen Prozession, die nicht vorankommt, gibt eine sich immer wieder neu steigernde, monoton-repetitive Musik vor, eigens komponiert von Ari Benjamin Meyers, eingerichtet von Nico van Wersch, live vor der Bühne gespielt und gesungen von einem Oktett. Perkussion, Marimba, Vibraphon, Bratsche, Bass, Vokalisieren-Gesang und Elektronik verschmelzen zu einem Sound, der aus amorphen, teils archaisierenden melodischen Linien und bedrohlich anschwellenden Klangbändern besteht. Ihre Struktur erinnert an Minimal Patterns à la Philip Glass. Die gedehnt rhythmisierte Textdeklamation bildet mit einer Musik aus jeweils langanhaltenden Crescendo-Phasen ein eng verzahntes Gesamtkunstwerk, dessen Wirkungsästhetik sich als suggestives, soghaftes Überwältigungstheater präsentiert. Das wiederum kann konträr wahrgenommen werden: als riskante Nähe zu kitschverdächtigem Schwulst oder als Mut zu neuem Pathos.

Ausblick – Schöne neue Welt oder großes Freiheitsversprechen

Mit der interdisziplinären, performativen Erweiterung des konventionellen Sprechtheaters ist auch die Rolle der Theatermusik wichtiger und signifikanter geworden. In der widersprüchlichen Vielfalt der Ästhetiken gibt es weiterhin Theatermusik in dienender Rolle. In anderen Fällen emanzipiert sie sich Zug um Zug. Fungiert als Motor der Dramaturgie, fördert den Fluss, wird teils zum Markenzeichen eines Regiekonzepts. Es bilden sich Spielformen, bei denen live vor oder auf der Bühne musiziert wird, und solche, bei denen Musiker*innen gleichzeitig als Schauspieler*innen, gar als Hauptfigur agieren. Darüber hinaus – Stichwort: Freie Verfügbarkeit aller Musik – dialogisiert Theatermusik, in Abwandlung von Julia Kristevas Begriff der »Intertextualität«, sowohl mit dem Gesprochenen wie auch mit der Gesamtheit anderer Musiken, schafft durch Zitate, Imitate und angedeutete Idiome neue Verknüpfungen, kommentierende Perspektiven, ironische Gegentexte, Assoziations- und Verweisnetze.

Außerdem entwickeln sich freie Ästhetiken, in denen Theatermusik nicht nur als mimetisches Dekor für Stimmungen und Seelenzustände, sondern als Subtext, als zusätzlicher Fantasieraum fungiert, freie Ästhetiken, in denen Musik aller Zeiten, Geräuschhaftes, Sounds, Ambientflächen, Drones, Rhythmen und Sprachverfremdungen neue Verbindungen eingehen. Im Zeitalter von Programmen wie Ableton, Logic & Co. stellt sich das Material als riesiger Setzbaukasten dar, als frei verfügbare sample library, aus der sich via Klangrecherche im Bezug zu Text und Regiekonzept neue Mixsounds und assoziative Echoräume bilden lassen. Doch eben weil alles leicht verfügbar ist, lauern hier Gefahren, die als Degetoisierung, als Trivialisierung beschrieben werden können – als Rückfall in kurzlebige Popstereotypen, in austauschbare Mood-, Underscoring- und Atmo-Klischees. Gleichzeitig bietet die Theatermusik aber ein großes Versprechen – etwa die Möglichkeit, sich in kooperativeren Teams eine eigenständigere Position neben Ausstattung, Licht und Dramaturgie zu erarbeiten. Vor allem aber die Perspektive, sich abseits von teils festgefahrenen Diskursen enger Neue-Musik-Begriffe ins frei zugängliche, unregelte Neuland experimenteller Sounds zu begeben und somit nicht als bloßer Geschmacksverstärker zu dienen, sondern das Sprechtheater um eine neue Dimension zu erweitern. ■

Otto Paul Burkhardt ist Kulturjournalist, Musikwissenschaftler und Germanist. Nach Phasen als Jazzimpresario, Lkw-Fahrer und Bandmitglied wurde er Kulturredakteur und Buchautor. Momentan schreibt er enzyklopädische Artikel über vergessene Komponist*innen und forscht zum Thema Musik in totalitären Systemen.

Die Probenarbeit ist der Kompositionsprozess

Robert Sollich im Gespräch mit dem Komponisten und Musiker Tobias Schwencke

Tobias Schwencke ist Pianist und Komponist und begleitet und erarbeitet seit zwanzig Jahren Produktionen an verschiedensten Theaterbühnen wie dem Schauspielhaus Hamburg, dem Berliner Ensemble und dem Maxim Gorki Theater Berlin. Zuletzt realisierte er gemeinsam mit dem Ensemble Resonanz und Charly Hübner eine Winterreise als Séance zwischen Franz Schubert und Nick Cave. Mit Robert Sollich unterhält er sich im Folgenden über die Freiheiten eines Musikers am Theater, postmigrantische Blicke auf die deutsche Romantik und das Verhältnis von Neuer Musik und Pop.

Robert Sollich Schon mit 15 Jahren Jungstudent an der Folkwang-Hochschule Essen-Duisburg, danach ein Kompositionsstudium bei renommierten Lehrern wie Stefan Litwin, Theo Brandmüller und Walter Zimmermann – dürfen wir davon ausgehen, dass du ursprünglich einmal ein ganz ›ordentlicher‹ Komponist werden wolltest?

Tobias Schwencke Ich hätte damals mit dem Begriff ›ordentlicher Komponist‹ sicherlich nicht viel anfangen können, aber im Prinzip: Ja, ich bin zuerst Jungstudent geworden bei Professor Wambach in Duisburg, der bekannt war als Pianist vor allem für Neue Musik, für seine Einspielungen der Klavierstücke von Stockhausen und Rihm. Und da ich mich damals schon viel zum Beispiel mit Charles Ives beschäftigt

hatte, habe ich ihm vorgespielt. Wegen meines Interesses an der Neuen Musik bin ich Jungstudent geworden und habe dann ganz folgerichtig weiter Komposition und auch Klavier studiert und hatte immer einen großen Schwerpunkt auf der sogenannten Neuen Musik.

RS Einmal abgesehen von Charles Ives und noch etwas mehr ins Zeitgenössische gehend: Was waren oder wurden dann wichtige Vorbilder, Orientierungspunkte, Heroen für dich in deiner Studienzeit?

TS Das waren schon die üblichen Verdächtigen: Luigi Nono, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm. Bei Lachenmann waren das neben der Musik auch seine Schriften. Das Buch *Musik als existentielle Erfahrung* war

zumindest damals so etwas wie eine Bibel für viele Komponist*innen und auch für mich von großer Bedeutung.

RS Dein Weg hat dich dann nach bzw. schon während der Hochschulzeit sehr schnell in verschiedensten Funktionen ans Theater geführt. War das Zufall oder Neigung oder beides?

TS Das war sicherlich beides und hatte durchaus auch persönliche Gründe. Schon an der Hochschule war ich mit Studenten der Schauspiel-Abteilung befreundet, bei deren Projekten ich zum Teil mitgewirkt habe. Außerdem habe ich während meiner Berliner Studienzeit dann viel korrepetiert, zuerst in der Freien Szene in Berlin und Hamburg an

mehr mit der Arbeit selbst entstanden. Was ich interessant fand, war die ganz andere Arbeitsweise als Musiker im Theater verglichen mit der Tätigkeit als freier Komponist, der für Konzerte komponiert. Ich mochte diesen rein handwerklichen Aspekt sehr: Während ich als freier Komponist immer versuche, für mich Gestaltungen, Konzepte zu finden, eine ganze Welt zu schaffen, die sich aus sich selbst heraus erklärt, fällt dieser ganze Überbau beim Theater weg. Das empfand ich als eine sehr schöne Herausforderung, frei von allem ideologischen Ballast zu agieren, den man als Komponist sonst so auf seinen Schultern trägt; das einfachwegzulassen und zu sagen: »Okay, hier ist der Ton, das soll die Wirkung sein, das muss dahin – zwei Minuten!«

»Okay, hier ist der Ton, das soll die Wirkung sein,
das muss dahin – zwei Minuten!«

Orten, wo Schauspiel und Oper aufeinandertrafen. Das habe ich unter anderem natürlich zum Geldverdienen gemacht, aber auch weil es mich interessiert hat. Über viele verschiedene Stationen bin ich so irgendwann – auch – bei den großen etablierten Schauspielhäusern gelandet, u.a. am Berliner Ensemble und am Maxim Gorki Theater, und habe dort verschiedene Inszenierungen musikalisch geleitet.

RS Wir reden jetzt hier über die Neunziger und die frühen Nuller Jahre. Aus dem Rückblick betrachtet war das ja eine höchst interessante Zeit, in der Musik verstärkt in die Schauspielhäuser drängte, nicht nur als popkulturelles Kolorit, sondern auch in Formen damals völlig neuen Musiktheaters – Stichwort Marthaler oder Häusermann. Gab es da bei dir irgendwelche Schlüsselerlebnisse, prägende Künstler*innen oder Kompanien?

TS Davon habe ich anfänglich kurioserweise eigentlich gar nicht so viel mitbekommen. Meine Neigung zum Theater ist tatsächlich

RS Ich finde das eine ganz spannende, aber auch überraschende Beschreibung. Überraschend deshalb, weil man normalerweise ja eher denken würde, der Gang als Musiker*in ins Theater ist tendenziell einer in die Unfreiheit, weil man im Theater natürlich viel gebundener arbeitet, vielmehr ›Dienstleister‹ am Gesamtprodukt und viel stärker eingeschränkt ist durch das, was verlangt ist und worauf man reagieren muss. Du hast das jetzt jedoch gerade, im Gegenteil, als eine Art Freiheitserfahrung beschrieben, bei der bestimmte Zwänge abgefallen und neue Räume aufgegangen sind.

TS Das ist richtig. Wobei ich im Grundsatz sagen würde, dass die Musiker*in auf der Theaterbühne erstmal auch nichts anderes will als die Komponist*in, die auf einer Konzertbühne ihr Stück präsentiert. Letztendlich stellt sich beiden die Frage: Was macht der Ton mit der Gesellschaft? Was ist meine Verantwortung, Musik zu komponieren? Ich habe es an den Theatern bisher so erlebt, dass

übrigens auch die Schauspieler*innen in der Regel sehr gewissenhaft mit diesen Fragen umgehen: Was mache ich auf der Bühne, und was ist der gesellschaftliche Sinn meines Tuns auf der Bühne?

Ein Problem in der Neuen Musik scheint mir, dass im Laufe des letzten Jahrhunderts der Weg dorthin immer weiter geworden ist; d.h. da steht häufig eine lange Argumentations-, beziehungsweise lange Kausalitätskette, und dann gibt es ein Kratzen auf der Geige. Das ist jetzt sehr polemisch formuliert, weil ich das gar nicht niedermachen möchte, dieses Kratzen auf der Geige, denn das kann ja ein ganz wichtiger Klang, ein ganz wichtiger Aspekt sein. Ich mag aber am Theater gerade, dass alles etwas direkter zugeht – und ich mich musikalisch freier jeglicher Stilistik bedienen kann, also nicht das Gefühl habe, die ganze Zeit Eisberge zu umschiffen. Die Tatsache, dass in der Entwicklung der sogenannten Neuen Musik vieles so ideologisch geworden ist, hat sicherlich dazu beigetragen, dass der Weg immer länger geraten ist, mit

den Klängen, die komponiert werden, in die Gesellschaft zurückzukoppeln.

RS Woran liegt das deiner Meinung nach? Die Beobachtung ist ja nicht ganz neu, steht aber in eminentem Widerspruch dazu, dass gerade den Protagonisten, die du genannt hast, Nono allen voran, aber auch jemandem wie Lachenmann, ihre Wirkung in die Gesellschaft hinein ein Komponistenleben lang äußerst wichtig und diese entsprechend permanent Gegenstand ihrer Reflexion gewesen ist.

TS Natürlich liegt hier ein streng politisches Verständnis von Musik vor, bis hin zu dem bekannten Ausspruch von Lachenmann über seine Studienzeit bei Nono, wo von zu vermeidenden bürgerlichen Ornamenten die Rede war, sobald zwei Töne mit einem Legato-Bogen verbunden wurden. Diese Orthodoxie der Vermeidung (auch wenn Lachenmann selbst dieses Wort ablehnt) wirkte aber auch als starke Zensur. In der Konsequenz hat das das Nonos Apologeten, aber auch die Neue



Der Komponist und Musiker Tobias Schwencke © Gerhard Kühne

Musik allgemein sehr stark in sich einschließen und zunehmend wenig darum kümmern lassen, was im Rest der Welt passiert ist. Während man fröhlich über den Stand des Materials diskutiert hat, ist zum Beispiel die Popmusik, ist eine ganze Popkultur entstanden. Deren Relevanz als globales Verständigungsphänomen man lange auf groteske Weise ignoriert und unterschätzt hat. Ich selber habe an der Hochschule noch von den älteren Professoren gehört, dass man sich ja in einem Kampf gegen die Popmusik befände.

Diese Attitüde war ja (und ist teilweise noch immer) dem gesamten klassischen Bereich nicht fremd, hat aber letztlich vor allem zur eigenen Marginalisierung geführt. Noch vor Jahrzehnten haben sich die Politiker*innen viel offensiver ins Opernhaus gesetzt, um sich dort sehen zu lassen, als das heute der Fall ist. Vor diesem Hintergrund war es umgekehrt für mich ein großer Aha-Effekt, als ich, damals noch unter Shermin Langhoff als Chefin, am Ballhaus Naunynstraße in Berlin-Kreuzberg gearbeitet habe. Wir haben dort Stücke gemacht über Arbeitsmigration in Deutschland, die großen Erfolg hatten, und auf einmal kamen die Politiker aus der Stadt, aber auch aus der Bundespolitik, um sich das anzugucken, um sich da aber auch sehen zu lassen und damit deutlich zu machen: »Leute, seht her, ich schaue mir sowas an.«

Natürlich möchte ich nicht behaupten, das sei das einzige Relevanzkriterium, aber hinsichtlich einer künstlerischen Rückkoppelung in die Gesellschaft fand ich es schon ein ganz interessantes Zeichen.

RS Was du beschreibst, scheint mir zumindest in dieser Zuspitzung tatsächlich eine sehr deutsche Geschichte zu sein. Spätestens nach 1945 kommt es zu der berühmten Bifurkation zwischen der sogenannten ernststen Musik und dem, was gemeinhin als Unterhaltungsmusik zusammengefasst wird. Das hat es ja vorher nie gegeben; nicht in vorklassischer Zeit und auch nicht im 19. Jahrhundert, in dem sich von Schubert bis Mahler die avancierte

Musik doch immer auch für leichte Formen, für Volkslied und Ländler, interessiert, sie zitiert, sie ›verarbeitet‹ hat. Da gibt es offenbar im 20. Jahrhundert einen Bruch, den man sicherlich mit dem Namen Adorno in Verbindung bringen kann. Von der Ablehnung des Jazz über die Skepsis gegenüber dem Hollywood-Kino bis zur Polemik gegen Strawinsky und dessen Integration vermeintlich primitiver, teils außereuropäischer Klänge war da eine Brandmauer errichtet, die in der Folge überhaupt nur wenige Komponist*innen im Konzertsaal zu überwinden versucht haben.

Wie siehst du das? Ist für dich als an der Neuen Musik geschultem Komponisten eine Auseinandersetzung mit dem Kosmos ›Pop‹ im Theater womöglich leichter zu realisieren, weil das Theater in den letzten dreißig Jahren (aus nicht selten als opportunistisch geschmähten Gründen) eifrig Berührungspunkte mit der Popkultur gesucht hat?

TS Auf der Theaterbühne, als Theaternusiker*innen gibt es auf jeden Fall eine ungleich größere Offenheit gegenüber allen musikalischen Genres, die gesellschaftlich existieren. Es ist hier viel leichter zu sagen, Stil ist Material! Das finde ich hochinteressant: einen Materialbegriff, der nicht mehr sozusagen von physikalischen Schwingungen ausgeht; sondern Material ist der Stil, sind die verschiedenen musikalischen Stilrichtungen, die es gibt, und indem ich verschiedene Stile erkennbar in Zusammenhang bringe, finde ich dadurch eigene Ausdrucksformen und -möglichkeiten.

In der Inszenierung *Clara*, die ich 2019 mit der Regisseurin Cordula Däuper an der der Neuköllner Oper gemacht habe, wurden zum Beispiel Briefzitate der 15-jährigen Clara Wieck an Robert Schumann kombiniert mit dessen Lied »Im wunderschönen Monat Mai«, vorgetragen von sieben ›Claras‹ auf der Bühne. Das Arrangement des Liedes für fünf Instrumente habe ich um Glissando-Linien und Echo-Melodiestimmen erweitert

und schließlich durch einen Boogie-Woogie-Walking Bass gesprengt. Die Bewegungen der Darstellerinnen illustrierten den romantisch-überschwänglichen Text in Art moderner, pubertierender Celebrity-Girl-Ästhetik bis hin zu exzessiven Tanzbewegungen. Dadurch ergab sich ein eigentümliches Oszillieren zwischen dem dokumentarischen Moment des Textes aus dem 19. Jahrhundert und einer modern-klischeehaften Teenie-Pop-Welt, indem verschiedene Stile von Romantik bis Pop sowohl in Regie, als auch Musik ineinandergreifen.

ist ein Vorgang von großer gesellschaftlicher Brisanz, der mir in unserem Blick auf die Musik dieser Zeit häufig zu kurz kommt.

RS Ich würde gerne nochmal zum Punkt der Komplexität zurückkehren und die Frage aufwerfen, wie weit wir im Bereich der Popmusik überhaupt mit unseren ›klassischen‹, erst recht mit unseren adornitischen Bewertungsmaßstäbe kommen, ob es nicht schlicht ganz andere Parameter an Komplexität sind, mit denen man es da zu tun hat!? Statt musikalischer Syntax oder Harmonik sollte man

»Wenn eine Schauspieler*in nicht zufällig
eine klassische Ausbildung hat, dann
geht sie tendenziell alles auf die Art und Weise an,
wie sie es aus der Popmusik kennt.«

Da agiert die Neue Musik immer noch schwerfälliger, obschon seit Adorno jetzt auch nochmal fünfzig, sechzig Jahre vergangen sind und die Popmusik seither nicht nur eine gigantische Reichweite erzielt, sondern auch jede Menge Diskurs hervorgebracht hat.

In Anbetracht der Unterkomplexität, die der Popmusik häufig vorgeworfen wird, finde ich es sehr interessant, dass sich mittlerweile trotzdem viele Menschen sehr intelligent und sehr komplex darüber austauschen können. Denn sie erfüllt damit eine gesellschaftlich sehr wichtige Funktion, wie sie früher Beethoven, Schumann oder Chopin innehatten. In der ganzen Materialdebatte wird immer gesagt, die seien unser Vorbild, weil sie das klangliche Material weiterentwickelt hätten. Das Vorbild muss doch aber auch sein, dass gerade Beethoven, Schumann, Chopin wahnsinnig stark auf die bestimmenden Gesellschaftsschichten ihrer Zeit gewirkt und nicht losgelöst davon komponiert haben. Dass das aufstrebende Bürgertum dem Adel im beginnenden 19. Jahrhundert dessen vielleicht wichtigstes Repräsentationsinstrument, die Musik, entreißt, um sich selbst damit auszudrücken,

hier eher vielleicht Sound als eine zentrale Kategorie diskutieren, an der sich dann auch so etwas wie Ausdifferenzierung festmachen lässt. Aber auch an stimmliche Qualitäten und an performative Qualitäten wäre sicherlich zu denken.

TS Dierich Diederichsens Definition von Popmusik ist ja »Lied + Körper«, und da ist sicherlich etwas dran. In meiner Arbeit mit Schauspieler*innen merke ich immer, wie stark die, wie stark wir alle mittlerweile popkulturell sozialisiert sind. Wenn eine Schauspieler*in nicht zufällig eine klassische Ausbildung hat, dann geht sie tendenziell alles auf die Art und Weise an, wie sie es aus der Popmusik kennt. Dann wird ein Schubert-Lied intuitiv zu einem Popsong. Das war sicherlich vor achtzig Jahren noch anders; da haben die Menschen anders gesungen.

RS Und genau daraus hast du mit Charly Hübner und dem Ensemble Resonanz kürzlich ein Konzert und dann auch eine Platte gemacht. Gemeinsam habt ihr die *Winterreise* eingespielt und dabei die gar nicht so

heimlichen Wurzeln der Popmusik in der deutschen Romantik aufgespürt?

TS Für das Projekt *Winterreise – Mercy Seat* habe ich etwa zwei Drittel der *Winterreise* für Streichorchester und Jazzband (Gitarre, Bass, Schlagzeug) instrumentiert und bearbeitet, genauso drei Songs von Nick Cave, die in den Ablauf eingestreut werden. Charly Hübners Konzept war es, inhaltlich von Caves Song

verschiedenen Kooperationen mit dem Regisseur Nurkan Erpulat und dem Ensemble früher am Ballhaus Naunynstraße und jetzt im Maxim Gorki Theater landet ihr, wenn ich mich nicht täusche, auffallend häufig in diesem musikhistorischen Umfeld. Was zieht ein so programmatisch multikulturelles, postmigrantisches Ensemble, wie es dort entstanden ist, immer wieder zum ›guten alten deutschen‹ Volks- und Kunstlied?

»Im Sprechtheater und auch in den verschiedenen Mischformen des Musiktheaters sprechen hingegen immer noch Dramaturgie und vor allem Regie ein beziehungsweise viele Wörtchen mit.«

»Wild Rover«, der die eigenhändige Ermordung der Geliebten besingt, auszugehen und den zum Tode verurteilten Mörder aus der Gefängniszelle Schuberts *Winterreise* sozusagen im Nachgang als Erinnerung durchleben zu lassen, während er auf den *Mercy Seat*, den elektrischen Stuhl wartet. Die Anlage der Schubertschen Lieder ist ja durchaus schlicht im besten Sinne, sehr liedhaft; wenn nun eine Schauspieler*in hier intuitiv mehr Körper einsetzt als eine klassische Sänger*in, also mehr Sprachduktus, auch emotionale Laute, dann bleibt die Tiefe der Komposition dennoch erhalten, wird im Ausdruck der Textebene sogar noch verstärkt. Diese etwas ›rauhe‹ Herangehensweise einer Schauspieler*in ist dann auch gut mit explorierteren Spielweisen wie Kratzklängen oder starker Dämpfung und ähnlichem zu kombinieren. Gleichzeitig rücken die Lieder von Cave und Schubert auch durch die gleiche Instrumentation sehr nah zusammen. Der Ablauf des so neu entstandenen Zyklus gerät in seiner einzigartigen Gestalt insofern sehr einheitlich, ohne stilistische Brüche.

RS Mit der Romantik hattest du nicht nur in den beiden genannten Schubert- bzw. Schumann-Projekten zu tun. Auch in deinen

TS Ja, in *Lö Grand Bal Almanya*, ein Stück über fünf Jahrzehnte türkische Arbeitsmigration nach Deutschland, hatten wir viele Volkslieder, »Horch, was kommt von draußen rein«, »Wem Gott will rechte Gunst erweisen«, aber auch Chöre von Mendelssohn und Brahms, am Schluss dann den Pilgerchor aus Wagners *Tannhäuser*. Interessant spezifisch in der Konstellation früher am Ballhaus und jetzt am Gorki ist natürlich der Umstand, dass es vielfach die Kinder oder Enkel von Einwanderer*innen sind, die hier auf das deutsche 19. Jahrhundert gucken. Da kommen nicht nur ganz unterschiedliche Musiktraditionen zusammen, sondern es tut sich unweigerlich eine große Perspektivenvielfalt auf, auch und nicht zuletzt differenziertere Blickwinkel auf die letzten 200 Jahre deutsche und europäische Kulturgeschichte. Trotz aller Aufklärung war das 19. Jahrhundert natürlich tief rassistisch geprägt, von Kant und Hegel und ihren erniedrigenden Äußerungen gegen afrikanische Schwarze bis zu der unvorstellbaren Brutalität der Kolonialkriege. Die Deutschen von heute, deren Vorfahren lange Zeit von den humanistischen Thesen der Aufklärung faktisch ausgenommen waren, blicken anders zum Beispiel auf die Romantik und müssen das noch viel stärker in den Diskurs

tragen. Beziehungweise müssen natürlich auch die Deutschen, deren Stammbaum jahrhundertlang schon hier verortet ist, wesentlich kritischer mit der ganzen Epoche zumindest des 19. Jahrhunderts umgehen. Man kann die Kunst dieser Zeit nicht komplett von den Verbrechen dieser Zeit trennen, sie hängen als Konnotationen auch an der Musik!

RS Das ist sehr plausibel. In dem Maße wie die deutsche Gesellschaft sich verändert, verändert sich natürlich auch ihr Blick auf die eigene Geschichte und damit notwendig auch der auf die eigene Musiktradition. Und es scheint mir auch recht logisch, dass das Theater, und spezifisch das Musiktheater, ein privilegierter Ort, ein privilegiertes Medium ist oder jedenfalls sein kann, diesen Prozess voranzutreiben: weil es eben gleichsam konstitutiv eine kollektive Kunstform ist. Deshalb hat es gute Voraussetzungen, der Stimmenvielfalt einer sich immer weiter ausdifferenzierenden, pluralen Gesellschaft ästhetische Form zu geben.

Dennoch bist du als musikalischer Leiter natürlich in der heiklen Situation, die Einführung durch Auswahl, Weglassung und Einrichtung am Ende in einen Ablauf zu bringen, ihr eine musikalische Gestalt zu verpassen. Wie entkommst du dabei der Gefahr, letztlich doch wieder, wie herkömmlicherweise als Komponist, zum Autor zu werden und das unterschiedliche klangliche Material eines Abends dadurch zu hierarchisieren?

TS Nun, der alles-planende Komponist, der eine fertige Musik und somit auch Dramaturgie allein entwickelt, ist nicht mein Ideal. Für die Opernhäuser mit ihren erstarrten Arbeitsabläufen – erst Libretto, dann Musik, dann Einstudierung usw. – ist dieser Werkgedanke vorteilhaft, aber er erlaubt selten eine dynamische, entwicklungs-wachsame Probenarbeit. Im Sprechtheater und auch in den verschiedenen Mischformen des Musiktheaters sprechen hingegen immer noch Dramaturgie und vor allem Regie ein

beziehungweise viele Wörtchen mit. Generell wird hier ohnehin viel mehr, erstens, im Vorfeld im Team geplant, zweitens gibt es viel mehr Möglichkeiten, Probenprozesse unterschiedlich zu gestalten, d.h. zu vielen Szenen verschiedene Ansätze zu planen und zu entwickeln. In den vorhin beschriebenen Beispielen wurde insbesondere auf der musikalischen Ebene viel von mir mit den Darsteller*innen improvisiert, viele Genres, Stile ausprobiert, bis sich ein Weg oder ein Ergebnis herauskristallisierte. Der Kompositionsprozess war im Prinzip die Probenarbeit mit der ganzen Gruppe. ■

Robert Sollich ist Theaterwissenschaftler, Dramaturg, und Publizist. Aktuell arbeitet er außerdem als Ausstellungskurator für das Deutsche Historische Museum und als Mitbetreiber des täglichen Podcast *Auf den Tag genau*. Er hat eine Dissertation über die Geschichte des Opernskandals verfasst, die 2021 veröffentlicht werden soll.

Arbeiten in Wechselwirkung

Die kollaborative Entstehung eines Musiktheaterprojekts

CHRISTINA LESSIAK

On *the fragility of Sounds*¹ ist ein künstlerisches Forschungsprojekt, konzipiert von der Komponistin, Theoretikerin und Performerin Pia Palme, das im Februar 2019 am Zentrum für Genderforschung der Kunstuniversität Graz startete. Ausgehend von ihren Überlegungen zur Komposition als politische – genauer feministische – Praxis beforstet das Projektteam experimentelles Musiktheater. Dabei steht das Hören als aktive und feministische Aktivität im Vordergrund und informiert gleichzeitig die Kompositionspraxis.² Ziel ist es nicht, feministische Werke zu schreiben, sondern prozessorientiert der Frage nachzugehen, ob Musik mit »anderen Ohren« komponiert und gedacht werden kann. Ergänzend zur kreativ-künstlerischen Arbeit werden auch (psycho-)akustische, räumliche, feministische und posthumanistische Überlegungen einbezogen.

Am (vorläufigen) Ende dieses Forschungsprojektes wird es keine klaren Antworten auf die Forschungsfrage geben. Es ist auch nicht Ziel und Aufgabe, abschließende Desiderate zu erzeugen. Vielmehr geht es mit Borgdorff um »eine spezifische Artikulation des pre-reflektiven, nicht-konzeptionellen Inhalts der Kunst«³. Die Musik(praxis) ist nicht nur der Weg zu neuen Erkenntnissen, sondern auch selbst Ergebnis dieser Forschung. Die folgenden Betrachtungen skizzieren die Bedeutung von Kollaborationen in diesem Forschungsprozess und dessen (Zwischen-)Ergebnis: dem experimentellen Musiktheater *Wechselwirkung*.

1 Finanziert vom österreichischen Wissenschaftsfonds FWF – Projekt AR537

2 Pia Palme: *The Noise of Mind*, 2017

3 Henk Borgdorff: *The Conflict of the Faculties*, 2012; übersetzt aus dem Englischen von C. Lessiak

Kollaboration als Struktur

Kollaboration ist in verschiedenen Formen weder in der Kunst noch in der Wissenschaft etwas Neues.⁴ Die Bezeichnung »kollaboratives Arbeiten« ist zwar (teil-)redundant, aber trotzdem gebräuchlich, weil davon eben mehr erwartet wird als das bloße Nebeneinanderwirken mit einem gemeinsamen Ziel. Dem gegenständlichen Projekt liegt ein spezifisches Verständnis dieses Begriffs zugrunde, der im Folgenden dargelegt wird. Dazu ist zunächst ein Einblick in die Struktur des Projektes notwendig.

Das Projektteam von *On the Fragility of Sounds* besteht aus Pia Palme und der Autorin dieses Artikels selbst, der Musikologin und Kulturarbeiterin Christina Lessiak. Im Laufe des Projektes tragen Kolleg*innen aus Kunst und Wissenschaft zur Forschungsarbeit bei. Unter anderem sind das die Musikwissenschaftlerinnen Susanne Kogler und Sarah Weiss, das Schallfeld Ensemble und die Komponistin Liza Lim.⁵ Der Grad der Beteiligung der genannten Personen variiert stark und reicht von informellem Austausch bis hin zum gemeinsamen Verfassen von Forschungsanträgen und Vorträgen. Für *Wechselwirkung* ist jedoch neben der Kollaboration mit dem Ensemble PHACE, vor allem die Arbeit einer Kerngruppe maßgeblich, zu der die Komponistin Palme, die Tänzerin Paola Bianchi, die Sängerin Juliet Fraser, die Theaterwissenschaftlerin Irene Lehmann und ich zählen. An der Produktion waren außerdem Bernhard Günther, Kira David und Gerda Saiko (alle Wien Modern) sowie die Tontechnikerin Christina Bauer, die Lichttechnikerin Veronika Mayerböck und die Filmemacherin Michaela Schwentner beteiligt.

Ogleich die Kollaboration aller genannten Personen ein Werk, namentlich *Wechselwirkung*, hervorbrachte, wird der Schaffensprozess von den beteiligten Künstler*innen als prozessorientiert und ergebnisoffen verstanden. Am Beginn der Arbeit stand lediglich ein Konzept, von dem aus sich die künstlerisch-wissenschaftliche Arbeit fortspinnen konnte. Im Fokus stand die wahrnehmungsgeseleitete Erforschung von Klang und Bewegung im Raum. Entsprechend musste genügend Zeit für künstlerische Experimente und Feedbackschleifen eingeplant werden. *Wechselwirkung* startete eigentlich mit der Arbeit am Forschungsprojektantrag, der den Rahmen für diese Produktion bereits vor zwei Jahren aufspannte. Die Kollaboration der Kerngruppe sowie des Ensemble PHACE beschränkte sich also nicht auf die Probenphase, sondern erstreckt sich auf einen großen Teil des Schaffensprozesses. Dieser Prozess umfasste philosophisch-theoretische Überlegungen zum Themenfeld, die musikalische Komposition, die Entwicklung der Choreografie, die Gestaltung des Raumes und schließlich die Inszenierung und Produktion des Musiktheaters vor Ort.

Als Projektleiterin und Initiatorin des Projektes nahm Pia Palme grundsätzlich eine Machtposition ein. Dem feministischen Anspruch des Projektes folgend wurde jedoch eine egalitäre Arbeitsweise etabliert, in der Zuständigkeiten und Entscheidungen stetig verhandelt wurden.

4 Nicholas Cook: *Music as Creative Practice*, 2008.

5 Eine vollständige Liste findet sich unter fragilityofsounds.org

Das führte im Resultat zu einer gewissen Flexibilität der Rollen aller Mitwirkenden. So wurde etwa das Bühnenbild in der Kerngruppe ausgearbeitet und szenische Aspekte im Team diskutiert, die Kollaborateur*innen kamen somit ohne Regie aus. Die Sängerin war auch Tänzerin, die Komponistin auch Texterin. Alle Akteur*innen brachten Hilfestellungen, Ideen und Vorschläge ein. Sei es als theoretischer oder als musikalischer

»Der musikalische Kompositionsprozess soll
als Schaffensprozess verstanden werden,
der alle Aktivitäten von der ersten Idee bis zur
Aufführung beinhaltet.«

Input – allen stand es offen, nach persönlicher Präferenz mehr oder weniger aktiv an dem Projekt mitzuwirken. Genau diese Dynamik macht funktionierende Kollaborationen im besten Falle auch spannend. Sie erforderte aber auch eine bewusste Übernahme der Verantwortung für das Gelingen des Projektes bzw. der Produktion durch die Akteur*innen der Kerngruppe. Ohne weitere Konkretisierungen ergibt sich in solchen Konstellationen natürlich die Gefahr, dass Unklarheiten entstehen, weswegen wiederholte Absprachen unabdingbar waren. Wenn niemand hierarchisch lenkend in die Projektprozesse eingreift, heißt das in Folge, dass statt autoritärer Entscheidungsfindungen eben Verhandlungsprozesse notwendig sind, um zu einem Ergebnis zu kommen. Verhandlungen wiederum erfordern Zeit, gegenseitiges Vertrauen und einen langen Atem. Kein Wunder, dass viele diese Arbeitsweise scheuen.

Kollaboration und Kommunikation

Der musikalische Kompositionsprozess soll als Schaffensprozess verstanden werden, der alle Aktivitäten von der ersten Idee bis zur Aufführung beinhaltet. Das meint für *Wechselwirkung* das Notieren von Skizzenmaterial, das Experimentieren auf dessen Grundlage, das Experimentieren mit Klängen und Anordnungen im Raum, den Probenprozess, gemeinsames Diskutieren und die Änderung des Notenmaterials. Für die Zusammenarbeit zwischen Komponist*innen und den Performer*innen schlagen Hayden und Windsor vor, diese in drei lose Kategorien einzuteilen: leitend, interaktiv und kollaborativ.⁶ In diesem Sinne könnte man die Kompositionsarbeit von Pia Palme als interaktiv bezeichnen. Die Zusammenarbeit zwischen der Komponistin und den Performer*innen beschränkt sich nicht darauf, die fertig gestellte Partitur gemäß Pia Palmes ästhetischen Vorstellungen umzusetzen. Die Akteur*innen sind von Beginn an, noch bevor das Stück fertig komponiert wurde, im Austausch. Zunächst werden musikalische Skizzen von Palme vorbereitet, die dazu dienen sollen, die Performer*innen zu aktivieren. In gemeinsamen Experimentierphasen

6 Sam Hayden & Luke Windsor: »Collaboration and the Composer: Case Studies from the End of the 20th Century«, aus: *Tempo* 61 (240), 2007.

werden anhand der Skizzen und unter Einsatz von Gegenständen, wie etwa Laubblättern und Knochen, Klangräume ausgelotet.

In dieser Phase ist die Kommunikation zwischen der Komponistin und den Performer*innen von großer Wichtigkeit für die kompositorische Arbeit. Einerseits werden hier Besonderheiten und technische Aspekte der jeweiligen Instrumente bzw. der Stimme besprochen. Andererseits haben Performer*innen die Möglichkeit, kreative Impulse zu setzen, die in die Komposition aufgenommen werden können.

»Es geht nicht um das Einstudieren und die
Perfektionierung eines zuvor notierten Kunstwerks,
sondern um das Erforschen und Ausprobieren
eines Konzepts.«

Dass Überlegungen und Vorschläge der Beteiligten sich im Stück manifestieren, zeigt sich beispielsweise an der Adaption des Stückes *Lasciate mi solo* (1618) der Barockkomponistin und Gesangsvirtuosin Francesca Caccini. In der ersten Experimentierphase im Februar 2020 sollte das wohl bekannteste Madrigal *Amarilli mia bella* (1602) des Komponisten und Sängers Giulio Caccini als Ausgangsmaterial für Improvisationen dienen. Vor Ort schlug Juliet Fraser oben genanntes Lied von Caccinis Tocher vor, das, wie sich herausstellen sollte, genau zu der kommenden Zeit passen sollte. Auch Caccini musste sich aufgrund einer Infektionskrankheit in Quarantäne begeben, namentlich wegen der Pest, die in der italienischen Stadt Lucca grassierte. Diese Entscheidung unterstrich auch den feministischen Anspruch nach Sichtbarkeit von Frauen in der Musikgeschichte. Dass Francesca Caccinis Werk inzwischen gut erforscht ist, täuscht nicht darüber hinweg, dass ihre Werke noch immer zu selten zur Aufführung kommen. Beim darauffolgenden Treffen der Akteur*innen im September 2020 kam schließlich eine Diskussion über den Titel des Liedes auf. Das lyrische Ich sei eindeutig eine Frau, darauf wies Paola Bianchi, deren Muttersprache Italienisch ist hin, »Lasciate mi sola« wäre somit passender und wurde dementsprechend angepasst.

Die Fragilität der Kollaboration

Das Herzstück der gemeinsamen Arbeit bildete die Erforschung der Wechselwirkung von Klang und Bewegung – ein neues Terrain sowohl für Pia Palme, Paola Bianchi als auch Juliet Fraser – und damit ein riskantes Unterfangen. Die drei Künstlerinnen* trafen sich gemeinsam mit Irene Lehmann und der Autorin zu zwei Experimentierphasen in Wien. Mit Hilfe von musikalischen Skizzen und Audioguides für die Bewegungsstudie versuchten die Künstler*innen die Sängerin Juliet Fraser zu aktivieren. Besondere Bedeutung erlangte dabei die Untersuchung der wechselseitigen

Beeinflussung von Bewegung und Gesang, bzw. wie diese einander stören oder sogar verunmöglichen. Das verlangte von den Künstler*innen, ihre Herangehensweisen reflexiv zu betrachten und flexibel auf die jeweiligen Gegenüber zu reagieren.

Diese fragile Arbeit eröffnet einen Ort, an dem Akteur*innen ihre Verletzlichkeiten teilen. Gemeinsam erprobten sie Neues, ohne vorher zu wissen, wohin der Weg sie führen würde und ob letzterer überhaupt gangbar sein würde. Alle Anwesenden werden in einem solchen Prozess Zeug*innen des Versuchens und Scheiterns. Die beschriebene Konstellation ermöglichte ein kollegiales, hierarchiearmes Arbeiten, das von Offenheit, Verständnis und Unterstützung geprägt war. Das inhärente Risiko dieser Versuchsordnung wurde so abgefedert. Auch Hayden und Windsor wissen darauf hin, dass ein kollaboratives Modell nur dann funktionieren kann, wenn die Bereitschaft aller Akteur*innen gegeben ist, sich auf diese Art der Zusammenarbeit einzulassen, was in diesem Projekt deutlich wurde.

Nach der letzten Experimentierphase im September 2020 waren Musik und Choreografie ausgelotet, aber noch nicht finalisiert. Es zeigt sich, dass auch diese Etappe kein Mittel zum Zweck ist. Es geht nicht um das Einstudieren und die Perfektionierung eines zuvor notierten Kunstwerks, sondern um das Erforschen und Ausprobieren eines Konzepts. Nach diesem, vorerst letztem, Treffen verabschiedete man sich voneinander, ohne zu erahnen, wie das resultierende Musiktheater sich entfalten würde, lediglich eine Ablaufskizze gab einen ersten Eindruck des gesamten Stückes. Paola Bianchi brachte die Choreografie in Italien zu Ende, Juliet Fraser studierte ihre Gesangsparts in Großbritannien ein und Pia Palme komponierte die Musik in Österreich fertig. Erst beim Einstudieren und während der Proben im November 2020 zeigte sich, welche Anpassungen des Notenmaterials und der Choreografie schlussendlich noch notwendig waren. Der Schaffensprozess zog sich so bis kurz vor der Uraufführung (ohne Publikum) im Projektraum des Wiener WUK hin. Gemeinsam wurde in Gesprächen versucht, Lösungen zu finden, ohne dass dazu jemand einen Kompromiss eingehen musste. Vielmehr ging es darum, etwas Gemeinsames zu erreichen.

Facetten der Kollaboration

Auf eine zweite Ebene der Kollaboration weist schon der Titel des Projekts hin. Die Fragilität der Klänge meint die physische Dimension eines Klanges. Schallwellen sind in ihrer Beschaffenheit von Materie abhängig und werden von räumlicher Materialität beeinflusst. Es gibt keinen Klang im Vakuum. Wände, menschliche Körper, Gegenstände, aber auch andere Schallwellen beeinflussen die Beschaffenheit von Klängen und somit das Musikerlebnis. Egal wie kräftig ein Klang auch sein mag, er ist fragil und kann sich in jedem Moment durch diese Wechselwirkungen mehr oder weniger stark verändern. Auch die Präsenz von Körpern spielt dabei eine Rolle. Der sich bewegende Körper der Tänzerin, und damit sind nicht nur

die geräuschhaften Bewegungen gemeint, sondern auch ihr Sein im Raum, interagiert mit den Schallwellen. So wird ihr Tanz nicht nur ein visuell erlebbares Element des Musiktheaters, sondern ein klangformendes Element. Musik entsteht somit in Zusammenarbeit – in Kollaboration – mit Materie.

Diese stetige Wechselwirkung zwischen Klängen und Materie wurde schließlich titelgebend für das experimentelle Musiktheater, das den Höhepunkt dieses Forschungsprojektes markiert und in Ko-Produktion mit Wien Modern im November 2020 als Film umgesetzt wurde. Zunächst als Aufführung geplant, musste der Produktionsplan zwei Wochen vor der Premiere aufgrund der stark steigenden COVID-19-Infektionszahlen in Österreich und den daraus resultierenden Restriktionen komplett umgestaltet werden.

Was »Kollaboration« in diesem Zusammenhang explizit nicht meint, ist eine simple Ko-Autor*innenschaft. Wer die Urheber*innen von *Wechselwirkung* sind, stand tatsächlich nie zur Debatte. Obwohl das Projekt ein Verschwimmen der Rollen erlaubte, war dieser Punkt unstrittig. Die musikalische Komposition stammt zweifelsohne von Pia Palme, die Choreografie von Paola Bianchi. Sie waren es, die die finalen Notierungen ihrer ästhetischen Vorstellungen vornahmen. Die kreative Kontrolle über die Zusammenstellung der einzelnen Teile blieb und bleibt also bei ihnen. Trotzdem, und das wurde auch in Gesprächen betont, wäre dieses Stück ohne die Wechselwirkung der unterschiedlichen Akteur*innen ein anderes geworden. Gerade in derart gestalteten Projekten birgt das die Gefahr, den Beitrag jener unsichtbar zu machen (vor allem bei Wiederaufführungen), die eben nicht Urheberinnen* sind. Das sind in den meisten Fällen Personen, die die Rolle der Dramaturg*in, Produktionsleitung, Forschenden und ähnliche einnehmen. Diese sind jedoch maßgeblich an interdisziplinären Projekten dieser Art und der Umsetzung von Aufführungen beteiligt. Ohne das Zusammenwirken der unterschiedlichen Kräfte gibt es kein Werk, keine Aufführung und keine Videoproduktion. Wenn auf kollaboratives Wirken Wert gelegt wird, und auch den Beteiligten zugestanden wird, dass sie den Forschungs- und Schaffensprozess wesentlich beeinflusst haben, sollte das demnach sichtbar gemacht werden. In diesem Projekt wurde das auf Initiative von Pia Palme gelöst, indem sowohl im Programmheft als auch im Trailer die »kollaborative Gruppe für künstlerische Forschung« an erster Stelle genannt und gewürdigt wird. Dass die Autorin als Beteiligte diese Nennung gar nicht eingefordert hätte, verdeutlicht einmal mehr, wie stark (trotz aller Bemühungen persistente) Hierarchien das eigene Handeln prägen. Durch diese kleine symbolische Geste, in diesem Trailer am Anfang genannt zu werden, hat eine nicht zu unterschätzende Wirkmacht. Dass Pia Palme diese Nennung als Versuch der Anerkennung der Beteiligten dieser lose zusammengesetzten Forschungsgruppe selbst forcierte, interpretiere ich als Teil ihrer gelebten feministischen Praxis. ■

Christina Lessiak arbeitet als Kulturarbeiterin, Musikologin und freischaffende Musikerin in Graz/Österreich. Sie beschäftigt sich mit Feminismus und Genderdiskursen im Bereich Musik, ist für die Interessensgemeinschaft der freien Kulturarbeit in der Steiermark aktiv und veröffentlicht mit ihren Bands Crush und Circle A Musik im Spannungsfeld von Radical Eurodance und Indiepop.

In diesem Text hallen die Worte und Überlegungen von Irene Lehmann, Juliet Fraser, Paola Bianchi und Pia Palme nach, denen ich hiermit sehr herzlich für die Gespräche und ihren Input in den letzten Monaten danken möchte.

Castingshows als Musiktheater

Am Beispiel der Formate *Arab Idol*,
Britain's Got Talent und *The Voice South Africa*

MARIE-ANNE KOHL

2007 sang sich Paul Potts mit seiner Version der Arie »Nessun Dorma« in die Herzen von Millionen Zuschauer*innen der Castingshow *Britain's Got Talent*. Der unscheinbare Handyverkäufer überraschte mit seiner unerwarteten Stimme und überwältigte Jury und Publikum gleichermaßen. Soweit die Inszenierung. Tatsächlich ist Potts, dessen Geschichte 2013 verfilmt wurde, einer der wenigen Gewinner*innen einer Castingshow, die daraus eine Karriere aufbauen konnten. 2013 fieberte ein großes Publikum mit dem Gesangstalent Mohammed Assaf, der so mühelos wie charmant die unterschiedlichsten Dialekte und Stile arabischer Musik beherrschte und schließlich die zweite Staffel von *Arab Idol* gewann. Die Geschichte von dem aus Gaza stammenden palästinensischen Flüchtling, der Grenzen überwand und Zäune überkletterte, um an dem Casting teilnehmen zu können, bewegte ein Millionenpublikum. Sein Sieg geriet zum Politikum. Auch seine Geschichte wurde verfilmt. 2019 erhält Siki Jo-An Standing Ovationen vom Studiopublikum bei *The Voice South Africa* für ihre Interpretation des Volkslieds »Qongqothwane«, weltweit besser bekannt als der »Click Song«. Mit Verweis auf dessen bekannteste Interpretin, die südafrikanische Ikone, Aktivistin und weltberühmte Sängerin Miriam Makeba, erklärt Jo-An den Song zur südafrikanischen Hymne. Die wohlkomponierte Zusammenstellung der Reaktionen auf ihre Blind Audition unterstützt diesen Aspekt der Identifikationsmatrix.

Drei unterschiedliche Formate, drei unterschiedliche Länder, drei Kandidat*innen, drei sehr unterschiedliche Musikbeispiele. Ihnen gemeinsam ist, dass die persönlichen Geschichten der auftretenden Gesangstalente in einen inszenierten Kontext gesetzt werden, welcher die Matrix zur Wirkung ihrer musikalischen Auftritte bildet, und der zu einer je sehr spezifischen, ideologischen Erzählung verdichtet wird – bei Potts als eine Version der Erfolgsgeschichte vom ›Tellerwäscher zum Millionär‹, Assaf als Ikone pan-arabischer Solidarität, Jo-An als Sinnbild einer post-Apartheid Regenbogennation Südafrika. Dieser Inszenierungsaspekt ist grundlegender Bestandteil von der Funktionsweise der Musik-Castingshows, welche ich als eine moderne, multimediale, massentaugliche und vor allem global adaptierbare Form von Musiktheater bezeichne. Eine neue Musiktheater-Gattung, wenn man so will.

Sicher, Castingshows, die gerade in Deutschland gerne noch als Trash-TV verschrien werden, als Musiktheater zu bezeichnen, mag einigen als Ketzerei erscheinen. Dabei ist diese Lesart, aufgrund vielerlei Aspekte, geradezu naheliegend. So hat der Ablauf beispielsweise eine klare musik-szenische Form und musiktheatrale Dramaturgie und lässt sich ohne weiteres in einzelne Akte (Auditions, Live-Shows, Finale u.ä.) unterteilen, diese wiederum in einzelne Szenen (wie Kurzportraits der Kandidat*innen, Backstage-Interviews und die eigentlichen Performances, die häufig auf einer konventionellen Guckkastenbühne stattfinden). Die Dialoge, Songtexte und Kommentare verdichten sich zu einzelnen Erzählsträngen, zu einer musiktheatralen Handlung, die durch multimediale Bearbeitungen konstruiert und in Szene gesetzt werden, und die stets zu einem übergeordneten Narrativ in Beziehung stehen. Dieser Aspekt der Meta-Narrative ist formatabhängig unterschiedlich stark ausgeprägt und offensichtlich. Am deutlichsten nachvollziehbar sind die Narrative beim Idol-Format, das als sowohl gefeiertes als auch verhasstes Deutschland sucht den Superstar seit fast zwei Jahrzehnten einen festen Sendeplatz im deutschen Fernsehen hat. Das neuere Format *The Voice*, welches seit 2011 ebenfalls Erfolge in Deutschland feiert, hat sich nun gerade die Skepsis gegenüber den häufig als herabwürdigend und voyeuristisch kritisierten Idol-Narrativen zunutze gemacht, um ein weniger plakatives Narrativ zu etablieren, nämlich dass bei *The Voice* der Fokus primär auf die Gesangsstimme sowie auf einen wertschätzenden Umgang mit den Kandidat*innen gelegt wird, die auch schneller als Künstler*innen, als Musiker*innen adressiert werden. Musik, und zwar sowohl als diegetische als auch als extradiegetische Musik, nimmt im Musiktheater Castingshow eine Mehrfachfunktion ein, sie spielt sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Darstellungsebene eine Rolle, denn es geht mit Musik um Musik. Musik ist Mittel und Zweck, Sujet und Medium zugleich. Nun wird aber bei der Castingshow nicht so getan, als ob sie ein Musikwettbewerb sei (wie etwa bei einer Aufführung des Wettgesangs in Richard Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg*), sie ist ein Musikwettbewerb. Sie ist in dieser Hinsicht also weniger klassisches Theater im repräsentativen Sinne als Darstellung von etwas, als vielmehr

performativ im Sinne etwa der Performancekunst, des post-dramatischen Theaters oder eben des Reality TV. Es zeichnet sich also ein ambivalentes Verhältnis von Sein und Schein ab. Eine klare Unterscheidung von Situation und Illusion, von Präsenz und Repräsentation, ist nun auch im zeitgenössischen Theater längst obsolet, wie es z.B. Erika Fischer-Lichte in ihrer einflussreichen *Ästhetik des Performativen*¹ oder der Theaterwissenschaftler Jens Roselt in seiner *Phänomenologie des Theaters* hervorheben.² So zeichnet sich u.a. das postdramatische Theater durch eine Ambivalenz zwischen Spontaneität und Programm aus.³ Neben der Struktur und der Musik am vielleicht deutlichsten zeigt sich diese theatertypische Ambivalenz und Gleichzeitigkeit von Präsenz und Repräsentation bei Castingshows anhand der Akteur*innen. Anstatt mit ausdefinierten Rollen haben wir es bei Castingshows mit Selbst-Darstellungen von

»Musik ist Mittel und Zweck, Sujet
und Medium zugleich.«

Kandidat*innen zu tun, die durch Strategien der medialen Bearbeitung zu genretypischen ›Charakteren‹ und in die Handlungs-dramaturgie hinein-inszeniert werden. Die Handlung des Musiktheaters Castingshow wird anhand tatsächlich erlebter Situationen der Kandidat*innen entwickelt und einem streng vorgegebenen Raster angepasst, welches als eine Art Schablone oder Folie bereits vorher existiert. Während Castingshows also anhand diverser Aspekte eine Musik-Theatralität zugesprochen werden kann, kann die komplexe Rolle der Kandidat*innen als inszenierte Selbst-Darsteller*innen in dem dramaturgischen Gefüge der Castingshow interpretiert werden.

Genau die Selbst-Darstellungen und die Präsenz ›realer‹ Personen machen einen großen Teil der Anziehungskraft von Castingshows aus, da sie einen gewissen Grad an ›Authentizität‹ herstellen.⁴ Philip Auslander spricht in Bezug auf das Theater von einer »unmatrixed representation«, bei der Schauspieler*innen keinen fiktionalen Charakter darstellen, sondern einfach Aktionen ausführen,⁵ bekannt aus der Performancekunst oder dem post-dramatischen Theater. Ein Ansatz, der Auslander zufolge »originally meant to differentiate ›performing‹ from conventional acting«.⁶ Interessanterweise, so Auslander, sei gerade diese »unmatrixed representation« Grundlage geworden für einen Darstellungsstil im massenmedialen Kontext, in der sie durch die mediale Aufarbeitung eben doch wieder repräsentative Bedeutung erhält.⁷ Genau so verhält es sich für die Selbst-Darstellungen von Castingshow-Kandidat*innen. Sie agieren als sie selbst, wohl wissend, dabei ›Performer vor den Augen Fremder‹⁸ zu sein. Wie es Andy Lavender für seine theaterwissenschaftliche Untersuchung von Big Brother festhält, sei für das Publikum gerade die Entscheidung darüber faszinierend, wie stark eine Teilnehmer*in schauspielert und sich zwischen »role, type and performance« bewegt.⁹ Diese Zusammenhänge gestalten

1 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp 2004, insbesondere S.255–261

2 Siehe Jens Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, München: Fink 2008, u.a. S.39

3 Siehe ebd., S.132

4 Vgl. A. Lavender: *Pleasure, performance and the Big Brother experience*, S.21f

5 Siehe P. Auslander: *Liveness*, S.32

6 Siehe ebd., S.34.

7 Siehe ebd.

8 Vgl. A. Lavender: *Pleasure, performance and the Big Brother experience*, S.22

9 Siehe ebd., S.22



Paul Potts bei *Britain's Got Talent* © Britain's Got Talent, ITV

sich bei Musik-Castingshows noch komplexer als bei Lavenders Beispiel. Über die reine Selbst-Darstellung hinausgehend kommt hier zusätzlich der Anspruch hinzu, die für den Wettbewerb vorgetragene Musiktitel überzeugend zu präsentieren, also auch eine Interpretations- und Darstellungsleistung zu erbringen, zu der zugleich eine gewisse ›Authentizität‹ hinsichtlich des Ausdrucks, der Emotionalität und der Identifizierung gehört sowie eine glaubhafte Bühnen-Persona. Aus den unterschiedlichen Ebenen der (Selbst-)Dar-

stellungen der Kandidat*innen wird eine bereits zuvor gerahmte Erzählung konzipiert. Diese Erzählung verbindet die Privatperson der Kandidatin, ihre Handlungen und ihre persönliche Geschichte mit ihren Auftritten und den Reaktionen der Jury, der Hosts und des Publikums – also verschiedene Medientexte – um eine spezifische Persona zu konstruieren. Diese Bühnen-Persona oszilliert genau zwischen der Präsenz des Teilnehmers, der Repräsentation eines (Stereo-)Typs und einer Position in der Folie des Meta-Narrativs.

Bei seiner letzten Performance,¹⁰ nachdem er zum Gewinner der zweiten Staffel von Arab Idol 2013 gekürt worden war, ist Mohammed Assaf mit palästinensischer Flagge auf der Studiobühne zu sehen. Andere Kandidat*innen kommen zu ihm auf die Bühne, um ihn und mit ihm zu feiern. Im Hintergrund erscheinen Visuals mit Friedenstauben, zwischen-drin werden Live-Übertragungen von Screenings des Finales in Gaza und der Westbank mit einer feiernden Menge gezeigt. Arab Idol ist eine pan-arabische Adaption des Idol Formats, das alle MENA-Staaten umfasst. Wie hier beim Gewinner-Song hatte Assafs Repertoire im Verlauf der langen Staffel immer wieder auch patriotische Lieder beinhaltet. Über die Staffel aufgebaut und in dieser letzten Performance zugespitzt lässt sich ein patriotisches Narrativ festmachen, dass jedoch zugleich als pan-arabisches Narrativ funktioniert, auf Basis der pan-arabischen Solidarität mit Palästina.

Nun ist es interessant zu sehen, dass dieses Narrativ (ein nationalistisches Narrativ mit dem Potenzial für pan-arabische Solidarität) auch bei anderen Kandidat*innen der gleichen Staffel zu finden ist: Der Syrer Abdulkarim Shirtan sang einen Mawwal für Syrien, worauf Publikum und Jury mit Sympathie und Tränen reagierten und dann gemeinsam »Syria, Syria« skandierten. Sherin Abdulwahab, eine ägyptische Sängerin, sang ihr eigenes Lied »Mashrebtsh men Nilha« (»Hast du nicht vom Nil getrunken?«) und betete dann für Ägypten, das schwierige Zeiten durch-mache. Auch die libanesischen Kandidat*innen Assi El Hellani und Ziad

10 Die Performance ist zu sehen unter Arab Idol: - محمد أساف - فاسع في نغمة - زوفال [YouTube], 2013, <http://y2u.be/fh6Vhrr5nS8>, letzter Zugriff 10.01.2021



Die Jury in Arab Idol © Arab Idol

El Khouri sangen ein Lied über ihr Heimatland, genau wie Assaf aus Palästina, Ahmed Gamal aus Ägypten und Ziad El Khouri aus dem Libanon bei einem gemeinsamen Auftritt, genau wie die letzten drei Kandidat*innen beim Finale: Das Lied der Syrerin Farah Youssef »Baktb esmk ya blady« handelt von der Liebe und Sehnsucht nach der Heimat. Der Beitrag von Mohamed Gamal, »Sora«, stammt von dem 1977 verstorbenen ägyptischen Sänger Abdel Halim Hafez, der als Sohn der Revolution bezeichnet und bis heute weit über Ägypten hinaus in der arabischen Welt verehrt wird, und dessen Lieder fester Bestandteil des Soundtracks der Revolution in Ägypten 2011 im Rahmen des sogenannten Arabischen Frühlings waren. Und Assafs Gewinner-Song ist ein palästinensisches Volkslied über den Stolz der Palästinenser*innen auf ihre Identität. Diese Beispiele zeigen deutlich, wie sich das Narrativ, das am Ende bei Assaf hervorragend funktioniert, durch die ganze Staffel der Sendung zog, als ob es nach der richtigen »Folie« suchte, welche es repräsentieren könne.

Auch wenn also augenscheinlich mittels Assaf und seiner konkreten Person und Geschichte ein vorentworfenes Narrativ von *Arab Idol* bedient wurde, so hatte sein Sieg durchaus reale Wirkmächtigkeit. Was vielen vor ihm nicht gelang, gelang ihm, indem er Menschen aus Gaza und der Westbank in ihrer Begeisterung für ihn einte, indem er zur Identifikationsfigur wurde und zum von Hamas, Fatah und UN gleichermaßen umworbenen Hoffnungsträger. Seinem Sieg war es zu verdanken, dass im Folgejahr erstmalig die Teilnahme an Auditions in Ramallah, mitten in der Westbank, möglich wurden. Die Verschränkung des Casting-show-Narrativs nationaler Identität und pan-arabischer Solidarität mit Assafs persönlicher Geschichte wirkte über das Ende der Staffel von *Arab Idol* hinaus. Diese Form der Wirkmächtigkeit, Reichweite und Partizipation ist für ein Musiktheater sicherlich ungewöhnlich. ■

Marie-Anne Kohl ist seit 2015 Geschäftsführerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Zuvor hatte sie die Co-Leitung des feministischen Berliner Kunstraums alpha nova & galerie futura inne.



Die Bühne von *The Voice South Africa*

Interkulturalität hören – die »TRX Studies« und Elnaz Seyedi

INSA MURAWSKI

Wir leben in Zeiten einer fortgeschrittenen Globalisierung, die politische Tendenz zum Nationalismus und zur Abschottung nimmt zu, es werden vermehrt Debatten über Rassismus geführt. Für unser gesellschaftliches Leben werden Fragen kultureller Hybridität immer relevanter. Dies spiegelt sich auch in aktueller Musik wider. In ihr finden sich häufig verschiedene kulturelle Repräsentationen. Diese können innermusikalisch auf unterschiedliche Art miteinander interagieren, sie können z.B. kontrastierend nebeneinanderstehen, miteinander verwoben sein, aufeinander reagieren oder sich überlagern. Für die Analyse von solcher Neuer Musik möchte ich mich gern bei der Popmusikforschung bedienen und das Analysetool *TRX Studies* verwenden. Am Beispiel von Elnaz Seyedis Stück *Fragments inside* möchte ich exemplarisch herausfinden, ob die Musik eine bestimmte Kulturkonzeption impliziert, ob man in ihr eine Vorstellung hören kann, in welchem Verhältnis verschiedene Kulturen zueinanderstehen. Ich möchte herausfinden, wie man die *TRX Studies* im Bereich der Neuen Musik nutzen kann. Wie kann ich die Musik mit diesem Tool neu betrachten? Welche Parameter müssen modifiziert oder ausgelassen werden? Und welche Art von Neuer Musik ist für die Untersuchung mithilfe der *TRX Studies* geeignet?

Das Analysetool hat der Musikwissenschaftler und -soziologe Johannes Ismaiel-Wendt entwickelt.¹ Mit der Methode wird Popmusik an

1 2011 als Dissertation unter dem Titel *tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse* im UNRAST-Verlag Münster erschienen

der Musik selbst entlang auf die Repräsentation postkolonialer Strukturen hin untersucht.² Dies passiert, indem postkoloniale Theorien, eine Parameteranalyse und die subjektive Hörerfahrung des/der Untersuchenden zusammenfließen und interpretiert werden. Die Musik wird danach befragt, ob postkoloniale Weltauslegungen wie z.B. Machtgefälle zwischen den Repräsentationen verschiedener Kulturen in der Musik reproduziert werden, ob sie hinterfragt oder unterwandert werden. Wie dies genau passiert, zeige ich später ausführlich am Beispiel von Elnaz Seyedis *Fragments inside*.

Der Name *TRX Studies* schließt durch die Auslassung der Vokale sowohl (Audio-)Tracks als auch Treks (strapaziöse Reise, Dynamik, Migration, Diaspora) ein. Die *TRX Studies* bringen Musik und Postkoloniale Theorie zusammen.

Wenn man das Tool so modifiziert, dass es auch Neuer Musik gerecht wird, kann mit dessen Hilfe anhand der Musik Kulturverstehen diskutiert werden. Es kann einen neuen Zugang zu (bestimmter) Neuer Musik eröffnen und impulsgebend für ein neues Hören sein. Damit wird es in meinen Augen außerdem dem Gegenstand gerechter als es z.B. eine herkömmliche Parameteranalyse kann, da man sich vom Notentext löst und sich verstärkt dem Hörerlebnis und seiner kulturellen Relevanz widmet.

Für die Analyse mit den *TRX Studies* eignet sich laut Ismaiel-Wendt jede Popmusik, auch solche, die ihre kulturellen Einflüsse nicht auf den ersten Blick preisgibt. Der Autor sagt, dass Popmusik durch eine besonders starke topographische, ethnisierte und kulturalisierte Ausrichtung gekennzeichnet ist, deren Ursprünge er im Kolonialismus sieht. Er stellt die These auf, dass jede Popmusik postkoloniale Musik ist. Da Neue Musik keinen so klaren thematischen Fokus auf Ethnie oder Verortungen hat, möchte ich die These nicht so allgemeingültig auf Neue Musik übertragen. Darüber ließe sich aber sicherlich diskutieren. In jedem Fall halte ich es für sinnvoll, mit den *TRX Studies* solche Neue Musik zu analysieren, in der verschiedene kulturelle Repräsentationen stattfinden.

Welche weiteren Unterschiede zwischen Popmusik und Neuer Musik gibt es, und wie muss die Methode an den anderen Gegenstand angepasst werden? Bei Popmusik ist der Klang das Material, von dem ausgegangen wird. Es gibt zwar Verschriftlichungen, aber diese sind immer eine Interpretation. In Neuer Musik geht häufig der Notentext dem Klang voraus (wenn man improvisatorische Aspekte ausklammert) und ist daher genuiner Bestandteil des Gegenstands. Trotzdem halte ich es für sinnvoll, zuerst den auditiven Zugang zu wählen, um möglichst unvoreingenommen zu sein.

Ein weiterer Unterschied ist die verschiedene Rollenverteilung in der Produktion: Bei Popmusik stehen die Interpret*innen im Fokus, sie führen die Musik auf und schreiben sie auch häufig selbst. Insgesamt ist die Produktion ein komplexer Prozess mit vielen Beteiligten. Bei Neuer Musik sind Interpret/in und Komponist/in in der Regel nicht identisch. Da die Interpret*innen wechseln, unterscheiden sich die einzelnen Auführung viel stärker voneinander als bei Musik mit gleichbleibenden

2 »Der Begriff ›postkolonial‹ ist [...] nicht nur als die Phase nach der Hochzeit des europäischen Kolonialismus und nach den Unabhängigkeitserklärungen der ehemals kolonialisierten Staaten zu denken, sondern bedeutet eben auch das Fortwähren der Repräsentations-, ›Rasse- und ›Kultur-Diskurse.« (Johannes Ismaiel-Wendt: *tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse*. Münster 2011; S.33)

Interpret*innen. Bei den modifizierten *TRX Studies* konzentriere ich mich also tendenziell stärker auf den Notentext als auf die konkrete Aufführung. Wie die Gewichtung dabei ausfällt, wäre von Fall zu Fall zu entscheiden.

In der Popmusikforschung ist es üblich, die subjektive Lesart des/r Einzelnen nicht zu verschleiern. Objektivität kann in (geisteswissenschaftlicher) Forschung in letzter Konsequenz sowieso nicht erreicht werden. Deshalb wird in der Popmusikforschung bewusst mit der Subjektivität gearbeitet. Die individuelle Lesart wird durch ständige Reflexion und Selbstverortung gerahmt, was Forschungsprozess und -ergebnisse

»Anstatt eine Handlung zu erzählen, scheint sie
einen Zustand zu beschreiben.«

transparent macht und intersubjektive Nachvollziehbarkeit ermöglicht. Dies passiert auch in den *TRX Studies*, in die assoziative Hörerlebnisse miteinfließen. Da meine persönlichen Erfahrungen, Einflüsse und Einstellungen also eine große Rolle für die Ergebnisse spielen, kurz zu meiner Person: Ich bin studierte Flötistin und Musikwissenschaftlerin. Einer meiner Interessen- und Arbeitsschwerpunkte liegt in der Neuen Musik. Ich bin weiblich, 30 Jahre alt, politisch links orientiert. Ich bin in Deutschland geboren und aufgewachsen. Auf Musikkulturen, die nicht westlich konnotiert sind, habe ich eine Außenperspektive.

Um die *TRX Studies* nun vorzustellen, analysiere ich mit ihrer Hilfe skizzenhaft das Stück *Fragments inside* von Elnaz Seyedi. Ich habe die Uraufführung am 30. Oktober 2020 in der Essener Philharmonie besucht, gespielt vom Ensemble Musikfabrik unter der Leitung von Peter Rundel.

Subjektive Assoziationen

Der erste Analyseschritt der *TRX Studies* ist die Beschreibung von *audio-treks/audioscapes*. Hier geht es um die eigenen, subjektiven Eindrücke des/r Hörer*in, um Bewegungsstränge, Raumassoziationen, individuelle Geschichten oder konkrete Ortsbeschreibungen. In der Tradition der Cultural Studies stehend, hält Ismaiel-Wendt es für unabdingbar, das subjektive Moment von Bedeutungsproduktion offenzulegen. Außerdem erwartet er bei Assoziationen der Hörenden Deckungsgleichheiten, weil Musik sozial vermittelt wird. Ich gehe zwar davon aus, dass dies bei Popmusik viel eher der Fall ist als bei Neuer Musik, gewisse Ähnlichkeiten vermute ich jedoch auch. Ziel dieses Schritts ist also nicht etwa eine objektivierende Analyse, sondern er soll die subjektive Vorstellung von Wirklichkeiten darstellen, um sie später nutzen zu können.

Die Musik, die ich höre, ist bewegungsarm, es gibt wenig Aktionen. Anstatt eine Handlung zu erzählen, scheint sie einen Zustand zu beschreiben. In die Musik ist viel Stille integriert, sie strahlt Ruhe aus. Die Klänge

innerhalb dieser Statik sind umso vielschichtiger, sie haben eine enorme Tiefe. Die Obertönigkeit steht fast greifbar im Raum. Was ich höre, wirkt nicht konstruiert auf mich, sondern völlig organisch. Das führt mich zu Natur-Assoziationen: Vor meinem inneren Auge erscheint eine bewaldete Berglandschaft, eine sehr langsame Kamerafahrt wandert das Panorama entlang. Der Wind pfeift in der Bratschenstimme.

Parameter-Analyse

Eigentlich erst als dritter Punkt der Analyse folgt die *Spurensicherung*, ich ziehe sie allerdings vor, um ihre Ergebnisse im darauffolgenden Schritt, der Kontextualisierung des Stücks, einordnen zu können. Die Spurensicherung entspricht einer konventionellen Parameter-Analyse: Es wird z.B. nach Gesamtklangbild, Klangfarbe, rhythmischen, melodischen und harmonischen Gestaltungsmitteln gefragt. Dass diese Analyse allerdings bei der von Ismaiel-Wendt untersuchten Popmusik über das Gehör läuft und bei Neuer Musik am Notentext erfolgen kann (und muss), ist eine grundlegende Differenz. Generell gilt immer, dass die Systematik sich nach dem Forschungsgegenstand richten soll, sodass an diesem Punkt immer zweckdienlich nach den relevanten Parametern gefragt wird.

In dem Begriff *Spurensicherung* verstecken sich zwei Dinge. Zum einen geht es hier um die Tonspuren, die in Popmusik übereinandergelegt werden, zum anderen wird mit dem Begriff auf die Kriminologie angespielt: Indizien dienen zur Rekonstruktion der Tat und sind nicht mit ihr gleichzusetzen. Auch diese vermeintlich objektive Analyse ist eine Interpretation.

Fragments inside ist für folgende Ensemble-Besetzung geschrieben: Bass- und Altflöte, Klarinette (auch Bass), Horn, präpariertes Klavier, Viola, Kontrabass. Außerdem kommen vier Kastenzithern, *Harmonic Canons*, zum Einsatz, die nach dem Vorbild des Instrumentenbauers Harry Partch gebaut wurden. Sie tragen die Namen *Castor*, *Harmonic Canon I*, *Blue Rainbow* und *Pollux*. Die Zithern werden von verschiedenen Instrumentalist*innen des Ensembles mit Plektrern oder Fingern gespielt. Das Stück dauert ca. 17 Minuten und ist in 183 Takten notiert. Es setzt sich zusammen aus vielen kurzen Fragmenten, die durch Generalpausen voneinander getrennt werden. Diese Fragmente basieren alle auf dem gleichen harmonischen Material, den immer gleichen Intervallen, die neu zusammengestellt werden. Das Metrum ist sehr langsam (Viertel = 42–66) und nur selten wahrnehmbar, da fast ausschließlich Cluster und breite Klangflächen zu hören sind. Die Klänge, mit denen Seyedı arbeitet, sind stark strukturiert: Die Blasinstrumente werden u.a. mit Flatterzunge oder dem Einsatz der Stimme gespielt, es werden Multiphonics, Tremoli und Flageolets gespielt, viele Klänge haben einen hohen Geräuschanteil. Der Einsatz von Mikrotonalität erzeugt Reibung. Für das Ensemble sind Viertel- und Sechsteltöne notiert, die Stimmung der Partch-Instrumente ist noch deutlich differenzierter. Das einzige Element, das Bewegung

bringt, sind Glissandi abwärts, erst mit einem runden Glas im Innenraum des Flügels gespielt, dann auch auf den Partch-Instrumenten. Deren Saiten sind in so feinen mikrotonalen Abstufungen gestimmt, dass die Glissandi oft nur einen sehr kleinen Tonraum abschreiten, teilweise sogar auf demselben Ton stattfinden. Diese Glissandi eröffnen verschiedene Resonanzräume, die dann im Raum stehen. Die Dynamik ist vom vierfachen Piano bis zum Fortissimo notiert. Crescendi und Decrescendi führen aus dem Nichts und ins Nichts. Die Dynamik bestimmt die Balance innerhalb der Klangflächen.

Kontext

Als nächster Schritt der *TRX-Studies* folgt eine Kurzvorstellung des/der Komponist/-in und eine Kontextualisierung des ausgewählten Stücks.

Die Komponistin Elnaz Seyedi ist 38 Jahre alt und stammt aus Teheran. In ihrer Heimatstadt hat sie ein Informatik-Studium absolviert und wurde in europäischer klassischer Musik ausgebildet. 2007 ist sie nach Deutschland gekommen, um hier ein Kompositionsstudium aufzunehmen. Gelernt hat sie bei Younghi Pagh-Paan und Jörg Birkenkötter (Bremen), Günter Steinke (Essen) sowie Caspar Johannes Walter (Basel). Seyedi ist durch zahlreiche Stipendien ausgezeichnet worden, ihre Musik wird bei nationalen und internationalen Festivals gespielt.

Ihr Stück *Fragments inside* ist ein Auftragswerk der Philharmonie Essen im Rahmen des dortigen NOW! Festivals. Hier hat das Ensemble Musikfabrik das Stück am 30. Oktober 2020 unter der Leitung von Peter Rundel uraufgeführt. Die Philharmonie hat das diesjährige Festival – frei nach Robert Schumann – unter das Motto *Von fremden Ländern und Menschen* gestellt. Mit dieser Prämisse war der kompositorische Fokus auf Seyedis interkulturelle Biografie klar gesetzt.

Ein wichtiges Element für die Analyse sind die Zithern *Harmonic Canons*. Es sind vier Kastenzithern, mit je ca. 90 Saiten bespannt, die an das persische Instrument Santur erinnern. Sie sind nachgebaut nach dem Vorbild des amerikanischen Komponisten und Instrumentenbauers Harry Partch (1901–74). Diese besondere Figur der Neue Musikszene hat als Pionier der Mikrotonalität ein Modell entwickelt, das die Oktave in 43 Teile teilt. Für diese Zwecke hat er zahlreiche Instrumente erfunden oder adaptiert – unter anderem die *Harmonic Canons*. Das Ensemble Musikfabrik hat vor einigen Jahren einen Satz dieser Partch-Instrumente nachbauen lassen.

Seyedi spricht über diese Instrumente und ihr Stück in einem Interview, das Günter Steinke mit ihr zu Beginn des Konzerts auf der Bühne führt. Sie berichtet von ihrem Werdegang und davon, dass sie die Partch-Instrumente in Deutschland kennengelernt hat. Fasziniert von ihnen vertiefte sie die Auseinandersetzung in der Schweiz und in den USA. Dabei wurde ihr bewusst, wie groß die Ähnlichkeit der Partch-Stimmung zu persischer Musik sei. Auf der Reise immer weiter in den Westen beschäftigte

sie sich so auch vermehrt mit der Musikkultur ihrer Heimat. Einerseits, sagt sie, weil generell ein gewisser Abstand nötig ist, um etwas sehen zu können. Aus der Ferne sei es viel einfacher, die Heimat klar zu erkennen. Andererseits wurde ihre Herkunft jetzt ständig von außen an sie herangetragen. Per Fremdzuschreibung wurde ihr ihr Persisch-Sein nun permanent bewusstgemacht.

Außerdem habe sie sich in letzter Zeit viel mit den Arbeiten von Aleida Assmann zum kollektiven Gedächtnis beschäftigt. Vielleicht habe die Zuordnung oder die Identifikation mit einer kulturellen Gruppe eher mit den kollektiven Erfahrungen zu tun, anstatt mit einem spezifischen Bereich von Kunst oder Kultur. Die (kollektive) Identität habe außerdem wie das kollektive Gedächtnis eine fragmentarische Struktur. Das Stück sei eine musikalische Auseinandersetzung mit dieser fragmentarischen Struktur. So kommt es zum Titel *Fragments inside*.

Referenzen

Der nächste Analyseschritt der *TRX Studies* nennt sich *Performative Räume*. Hier wird nach den Referenzen der Musik gefragt: Wie werden welche musikalisch imaginierten Geographien angerufen und wie wird das Fremde und das Eigene vertont (wenn diese Unterscheidung überhaupt zu treffen ist)? Welche Art des transkulturellen Verstehens wird offenbart (z.B. ethnozentristisch, regionalistisch, universalistisch, relativistisch)? Dabei können Aspekte wie Verweise auf Traditionen, verwendete Instrumente und Materialien, intermusikalische Verweise und das Spiel mit Hörgewohnheiten relevant sein. Sie können Aufschluss darüber geben, ob eine Sound-/Kultursynthese versucht wird oder Differenzen betont werden.

Aus *Fragments inside* lese ich Zeichen heraus, die auf zwei verschiedene Performative Räume hindeuten: zum einen Neue Musik, zum anderen persische Musik. Bei beiden spreche ich generell über Teilaspekte und nicht über die Musikkultur in ihrer Gänze. Es fällt auf, dass der Titel einer der beiden Performativen Räume, der persischen Musik, einen expliziten Ortsbezug enthält, der andere, der Neuen Musik, nicht. Letzterer hat nur einen Zeitbezug und damit einen impliziten universalen Geltungsbereich. Diese Namensgebung macht noch einmal deutlich, dass durch eine westliche Brille geschaut wird.

Wodurch ist das Stück also als Neue Musik gekennzeichnet? Das sind z.B. die Ensemblebesetzung mit den westlichen Instrumenten, die Präparation des Flügels, die Notation des Stücks, die eingesetzten Spieltechniken, aber auch der Aufführungskontext in einem Konzertsaal und das Selbstverständnis der Komponistin. Auch die Mikrotonalität kann als Zeichen für Neue Musik gelesen werden.

Sie kann aber auch im Kontext des zweiten Performativen Raums gedacht werden: der persischen Musik. Neben der Mikrotonalität lese ich als weiteres zentrales Zeichen für diese Musikkultur den Einsatz der

Zithern. An diesem Punkt wird es spannend. Denn der persische Klang wird hier nur zitiert, er wird abgebildet durch ein Instrument, das tatsächlich ein sehr westliches ist. Die Partch-Zither wurde in den USA entwickelt und kommt aus der Tradition der Neuen Musik. Ich kann also zwei Performative Räume voneinander trennen, der eine ist aber referenziell doppelt besetzt.

Fragments inside beinhaltet die Komponenten West und Ost, und für mich als Rezipientin gibt es dabei ein klares Fremd und Eigen. Vielleicht stecken auch viele weitere Parallelen zu persischer Musik in dem Stück, die ich nicht erkenne, weil ich auf diese Musikkultur nur eine Außenperspektive habe. Das Stück könnte problemlos auch als reines Neue Musik Stück gelesen werden.

»In *Fragments inside* wird die Möglichkeit
der Verortung untergraben.
Der Versuch der Lokalisierung wird durch
Doppeldeutigkeiten erschwert.«

Für Elnaz Seyedi ist die Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremdem überhaupt nicht so klar zu treffen, da sie selbst eine kulturell hybride Biografie mitbringt. Im Übrigen könnte man durchaus diskutieren, ob es nicht als kulturelle Aneignung oder zumindest eurozentristisch gelten könnte, persische Musik mit westlichen Mitteln abzubilden, wenn Seyedi nicht selbst iranischstämmig wäre.

Welche Art von transkulturellem Verstehen zeigt sich in diesem Stück? Wenn man dafür das Spektrum Relativismus/Universalismus aufmachen möchte, verstehe ich *Fragments inside* als ein universalistisches Stück, das die Grenzen zwischen den beiden Musikkulturen verschwimmen lässt und ihre Überschneidungen betont, anstatt die Differenzen zu fokussieren.

Postkoloniale Diskussion

Der letzte Analyseschritt trägt den Namen *Weltauslegungen, Weltaneignungen und Wirklichkeiten*. Hier werden die bisherigen Ergebnisse postkolonial, transkulturell diskursiv diskutiert. Es entsteht eine synchronisierte Analyse der kulturellen, nationalen, ethnischen Repräsentationen oder deren Auflösung und der musikalischen Bewegungen. Hierbei ist vor allem interessant, ob eine postkoloniale Wirklichkeit oder eine bestimmte Kulturkonzeption hörbar gemacht wurde. Gefragt wird auch nach der Hörbarkeit von z.B. Hybridität, Migration und Diaspora, double-consciousness, Unglaube an Tradition und ortloser/topophober Musik. Die Deutungen werden im Kontext von postkolonialen Theorien betrachtet.

Ich verstehe *Fragments inside* als ein Stück, das andeutet, wie komplex die Frage nach kultureller Identität ist. Zeichen sind nicht eindeutig und Grenzen lassen sich kaum ziehen. In einer globalisierten Welt führt kulturelles Schubladendenken nicht weit.

Ich erkenne hier das kulturwissenschaftliche Denkmodell der Hybridität.³ Seyedis Biografie deutet schon auf ihre eigene kulturelle Hybridität hin. Die Zeichen, die sie in *Fragments inside* verwendet, sind zum Teil so gewählt, dass sie Aspekte aus beiden Musikkulturen repräsentieren könnten (Mikrotonalität, Zithern). Sie verwendet also eine nicht-binäre Form der Repräsentation. Es werden nicht zwei erkennbare Lager oder Fronten aufgemacht. Es sind Einflüsse aus Ost und West zu erkennen, aber wo sie anfangen und wo sie aufhören, ist unklar. Die Differenzen zwischen den Musikkulturen oder ihre Grenzlinien werden nicht betont, sondern sie verschwimmen. Der entstehende Klang ist völlig organisch, das Stück ist eine Zustandsbeschreibung, es ruht in sich.

Mit dem Anstreben einer Synthese der kulturellen Repräsentationen vermittelt Seyedi also in meiner Lesart, wie schon erwähnt, eine universalistische Kulturkonzeption. Diese entspricht außerdem Ismaiel-Wendts Konzept der Topophobie (Ortlosigkeit). In *Fragments inside* wird die Möglichkeit der Verortung untergraben. Der Versuch der Lokalisierung wird durch Doppeldeutigkeiten erschwert, sodass ich denke, dass sich die Musik auf einer translokalen Ebene abspielt.

Außerdem lese ich Seyedis Stück als ein Werk, das sich gegen eine Essentialisierung⁴ wendet. In *Fragments inside* lässt sich von vornherein kein »Eigenes« oder »Anderes« ausmachen. Statt einer abgebildeten inneren Essenz der beiden repräsentierten Musikkulturen lese ich in dem Stück ihre Gemeinsamkeiten und ihre Auflösung. Eine Essentialisierung wird ad absurdum geführt, indem sich die verschiedenen Zeichen einer eindeutigen Zuordnung entziehen.

Mit den TRX Studies das Ohr schärfen

Wie wir also sehen, kann auch Neue Musik mithilfe der *TRX Studie* gewinnbringend auf kulturelle Repräsentationen hin befragt werden, und implizite Kulturkonzeptionen können aufgedeckt werden.

In welchen Punkten musste ich das Tool modifizieren? Zum einen habe ich den untersuchten Gegenstand anders definiert: Der Notentext ist wichtiger Teil der Analyse. Das schlägt sich auch in der Gewichtung nieder. Die Spurensicherung nimmt viel Raum ein. Außerdem ist die verschiedene Rollenverteilung in den unterschiedlichen Musiken zu beachten. Die Rolle des Ensembles ist in dieser Analyse sehr klein. Die Musikfabrik bestärkt nur den Neue Musik Kontext. Ich denke, je nach Stück und der jeweiligen Rolle der Interpret*innen könnte man sie auch stärker beleuchten.

Welche Art von Neuer Musik eignet sich für die Analyse mit den *TRX Studies*? Die Bearbeitung solcher Neuer Musik, die interkulturelle Aspekte jeder Form aufweist, ist sicherlich sinnvoll. Die *TRX Studies*

3 »Vermischung von Ressourcen unterschiedlicher kultureller Kontexte, deren Verbindung, Fusion und Mélange im Rahmen der translokalen Kultur« (Andreas Hepp: *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*. Wiesbaden 2010; S. 274.)

4 Essentialisierung ist die Festschreibung des anderen auf seine Andersartigkeit bzw. des Eigenen auf seine ursprüngliche Wesenheit (Essenz), wobei innere Differenzen nivelliert werden. »Essentialismus beschreibt die Annahme, dass Gegenstände – unabhängig von Kontext und Interpretation – eine ihnen zu Grunde liegende, alle Veränderungen überdauernde Essenz aufweisen, die ihre »wahre Natur« bestimmt und sie notwendig zu dem macht, was sie sind.« (Babka/Posselt 2003; kulturglossar.de)

können offenlegen, welche kulturellen Repräsentationen in welchen musikalischen Aspekten wahrgenommen und wie sie verarbeitet werden. Daraus kann gelesen werden, ob und welche Schlüsse bzgl. übergeordneter Kulturkonzeptionen gezogen werden können. Aber da ich, wie bereits beschrieben, Neue Musik für nicht so pauschal postkolonial wie Pop halte, müsste von Fall zu Fall von der Musik und dem Kontext ausgehend entschieden werden.

Man könnte mit den *TRX Studies* auch Neue (und andere!) Musik ohne verschiedene offensichtliche kulturelle Repräsentationen analysieren. Aus ihnen könnte man dann z.B. eine selbstreferenzielle, eurozentristische Kulturkonzeption herauslesen.

»Ich bin überzeugt, dass das Tool eine andere Art
des Hörens anregen kann.«

Bestimmt könnte man die *TRX Studies* aber auch auf solche Formen von Neuer Musik anwenden, in denen andersartige Begegnungen stattfinden. Anstatt verschiedener Kulturen, die aufeinandertreffen, wäre z.B. auch die Begegnung von unterschiedlichen Kompositionstraditionen vorstellbar. In diesem Fall müsste jedoch der Aspekt des Postkolonialen ausgeklammert werden.

Außerdem können die *TRX Studies* Aufschluss darüber geben, wie Neue Musik gehört wird, was wahrgenommen oder assoziiert wird. Auch die Rezeption von Neuer Musik passiert nicht im luftleeren Raum. Die Musik wird verknüpft mit Außermusikalischem, mit Bildern oder mit anderen subjektiven Assoziationen – eine Ebene, die die *TRX Studies* offenlegen können. Ein schöner Nebeneffekt wäre zudem, dass die Interdisziplinarität zwischen »U- und E-Musik«-Forschung gefördert wird.

Ich bin überzeugt, dass das Tool eine andere Art des Hörens anregen kann. Es schärft das Ohr für Aushandlungsprozesse innerhalb der Musik – allerdings nur in dem Falle, dass die Hörer*innen Repräsentationen verschiedener Kulturen, Traditionen oder Ähnlichem in der Musik ausmachen können. Dies ist in (bestimmter) Neuer Musik genauso möglich wie in Popmusik. So kann einerseits dem Publikum von Neuer Musik eine neue Wahrnehmungsebene nahegelegt werden. Andererseits könnte auch fachfremdem Publikum, z.B. Schüler/-innen oder Neue-Musik-fernem Konzertpublikum, der oft holprige Zugang zu Neuer Musik erleichtert werden. Unter Vernachlässigung des wissenschaftlichen Anspruchs wäre ein Hörauftrag im Sinne der *TRX Studies* möglicherweise auch für diese Art von Zielgruppe eine Hilfestellung. Zudem können die *TRX Studies* für jede/n Hörer/-in, mit geringen oder umfassenden Vorkenntnissen, als Tool dienen, um Zuschreibungen transparent zu machen und analytisch aufzuschlüsseln, und die eigenen unterbewussten Essentialismen und blinden Flecken besser zu erkennen – auch in Neuer Musik. ■

Octavian Nemescus

»Muzică Imaginară«

Spirituelle Heilung und Debord'scher Dissens

ANDRA AMBER NIKOLAYI

Rumänien ist möglicherweise nicht der erste Ort, der in den Sinn kommt, wenn man über zeitgenössische musikalische Experimente nachdenkt. Ein gewisses Erbe ist aus der französisch-rumänischen Verbindung in den Bereichen Literatur und Bildender Kunst in den 1910er- und 1920er-Jahren durch die beiden berühmten Pariser Ausgewanderten Tristan Tzara und Constantin Brancuși hervorgegangen, aber auf internationaler Ebene gibt es außer dem verehrten Nationalkomponisten George Enescu wenig Gerede.

Passioniertere Musikliebhaber*innen würden sich dennoch für eine ganze rumänische Avantgarde-Bewegung aussprechen, die sich Mitte der 1960er- und 1970er-Jahre unter dem Begriff Spektralismus in einer Reihe von Kompositionen niederschlug. Während viele Komponist*innen behaupten, sie hätten den Spektralismus erfunden, konzentriert sich dieser neuartige Ansatz eines Denkens über Musik auf eine Reihe von sich ständig weiterentwickelnden Spektren und langen Phrasen, die sich eher auf Textur- und tonalen Variationen denn auf traditionelle kompositorische Elemente wie Harmonie, Rhythmus

oder Melodie beziehen. So blieb auch der Komponist Octavian Nemescu hartnäckig dabei, Corneliu Cezar durch seine Pioniertat von 1964 als Begründer dieser Strömung zu bezeichnen. Cezar verwendet den Begriff »Ison« für diese seriellen, organischen Transmutationen, ein Begriff, der nicht so weit von den beliebten Bordunen aus Kreisen der Geräusch- und freien Improvisationsmusik entfernt ist.

Octavian Nemescus Umfeld

Aus dem ursprünglichen Kreis solcher Komponist*innen stammend, ist Iancu Dumitrescu der einzige gewesen, der in den letzten Jahren internationale Anerkennung erlangte. Er arbeitete mit seiner Frau Ana-Maria Avram und einem Improvisationsorchester namens Ensemble Hyperion zusammen. Außerdem dirigiert und kooperiert er mit anderen Ensembles aus der ganzen Welt, die sich auf Improvisationsprinzipien spezialisiert haben, wie zum Beispiel die lokale Gruppe des PFA Orchesters. Außerdem kollaborierte er intensiv mit dem

SUNN O)))-Gitarristen Stephen O'Malley und erweiterte seine Fangemeinde unter einem jüngeren und diverseren Publikum. Die französisch-rumänische Nabelschnur bildete sich erneut, nicht nur in Bezug auf ihre eigenen regionalen Erkundungen von Klang und improvisierter Musik durch die *Musique concrète* – wie Pierre Schaeffer und andere zukunftsorientierte Institutionen, die zeitgenössisches Komponieren mit Innovationen der Klangtechnologie wie IRCAM und INA-GRM verbanden –, sondern auch in andauernden offenen Debatten um die Urhebererschaft und Ursprünge des spektralistischen Genres. Den französischen Komponisten Gérard Grisey und Tristan Murail wird offiziell die Erschaffung der Bewegung zugeschrieben, doch die Rumänen behaupten unnachgiebig ihre Stellung.

Deren Argumentation basiert hauptsächlich auf der Verbindung dieses Stils mit der rumänischen Volksmusik und dem Konzept der Heterophonie – einer Musiktechnik, die sich als eine Reihe leicht verzögerter polyphoner Sequenzen übersetzt, die zu einem vielfältigen, stark strukturierten Klang führen. Diese Komponist*innen schreiben Enescu zu, dass er diese Idee in die Hochkultur eingebracht hat und sich so innerhalb der dem Konservatorium angeschlossenen Kompositionskreise ein ganzes Teilgenre entwickelt hat, das der Heterophonie gewidmet ist.

Diese Linie ist besonders wichtig für den Komponisten Octavian Nemescu, der in den 1960er-Jahren innerhalb der starren Struktur des Bukarester Konservatoriums die CLM-Gruppe gründete, ein Punk-Trio, das sich zusammen mit Corneliu Cezar und Lucian Mețianu offen gegen die damals beliebte Volkserholungsbewegung stellte, wie sie vom Komponistenverband zu dieser Zeit offen propagiert wurde. In der kommunistischen Ära des Sozialistischen Realismus und der Proletkult-Kunst galt die Verherrlichung volksmusikalischer Motive nicht nur als sichere Sache für Komponist*innen, sondern auch als Teil eines gewissen Nationalstolzes,

der auf einigen verdrehten Vorstellungen von historischer Identität beruht. In dieser Hinsicht greift der Spektralismus, während er sich auf eine bestimmte Form der lokalen Musiktradition stützt, die Folklore in modernistischer Weise auf – eine besonders abstrakte Erhöhung der Form zum universellen Ausdrucksmittel. Da sich die Haltung des Regimes zunehmend entspannte, kollidierte der ikonoklastische Geist der drei Komponisten nun eher mit dem Komponistenverband und ihren eigenen Lehrern (die größtenteils Befürworter des Serialismus waren), die ihnen nun mit dem Ausschluss aus der Akademie drohten und sie in Fabriken zum Arbeiten schickten.

Archetypische Schallenergie

Mitte bis Ende der 1960er-Jahre erlebte Rumänien eine Zeit beispielloser kreativer Freiheit, ein Kontext, der die Grundlage für die musikalischen Experimente von Nemescu und seine Kolleg*innen bildete. Im Westen beschäftigten sich Musiker*innen zunehmend mit neuen Technologien und Kompositionen, die von Maschinen oder Magnetbändern unterstützt wurden, sowie mit zunehmend konzeptionellen Ansätzen, die von ähnlichen Bewegungen in der Bildenden Kunst und Philosophie beeinflusst wurden. Die Grundidee, die seine gesamte musikalische Karriere durchläuft, ist Nemescus Versuch, sich mit einer Form archetypischer Schallenergie zu verbinden, die sich irgendwo im Bereich des Göttlichen befindet und frei durch alle Materie fließt. Insofern sind seine Kompositionen weniger Werke individueller Schöpfung als vielmehr eine Reihe hoch strukturierter Rituale, durch die sie die mystische musikalische Strömung erschließen können. In gewisser Weise hat Nemescu sein ganzes Leben damit verbracht, der Musik der Sphären nachzujagen. Nemescu wurde jedoch bald zunehmend enttäuscht von diesen Experimenten, die auf seiner Suche nach einer höheren

Bedeutung eher fad wirkten. Der Komponist hatte immer schon eine nihilistische Lebenseinstellung, die zusammen mit seiner Kritik an der Postmoderne im Laufe der Jahre zunahm. Besonders gering schätzte er John Cages Idee, dass alle Kombinationen von Klängen und Klanglichkeiten Musik machen. Stattdessen betrat er einen einzigartigen mystischen Weg, der auf einer kosmischen Ebene operiert.

Nemescus Karriere könnte in drei verschiedenen Phasen betrachtet werden: die frühen spektralistischen Jahre, *Muzică Imaginară*, die *Imaginäre Musik* und die *Archetypischen Kompositionen*. Angesichts der volkstümlichen und modernistischen Ideale des Spektralismus ist es nicht verwunderlich, dass die Kompositionen aus Nemescus Studienjahren von Constantin Brancuși inspiriert und oft direkte Hommagen an ihn waren. In einem 2016 in der *Revista Muzica* veröffentlichten Interview spricht er über die »Wiederherstellung einer alten musikalischen Funktion, die von der Geschichte vergessen wurde und für eine Minderheit eine mögliche Richtung für die Zukunft darstellen könnte: die Wiedereröffnung der Kommunikationskanäle zwischen Mensch und Natur über den Klang.«¹ Es ist diese Art von spirituellem Primitivismus, die ihn von seinen Kolleg*innen unterscheidet. Auf seiner Suche nach akustischen Manifestationen der Vorfahren schafft Nemescu verschiedene formalisierte und ausgefeilte Systeme, deren radikaler Konzeptualismus zeitgenössische Ideen aufgreift, die zu dieser Zeit in anderen Bereichen erforscht wurden. Egal wie abstrakt diese Ideen für andere erscheinen mögen, der Komponist war fest entschlossen, selbst entwickelte Systeme zu verwenden, um innerhalb dieses großen, unerhörten Bereichs zu definieren, zu klassifizieren und zu komponieren: In Anlehnung an die östliche Philosophie hat er viele seiner Kompositionen in kreisförmigen oder mandalaförmigen Strukturen strukturiert. »Viele der kosmischen Schwingungen sind jambisch. Im dynamischen Bereich gibt es

drei Arten von Archetypen: Fortissimo-Forte, Mezzoforte-Mezzopiano und Piano-Pianissimo. Fortissimo ist das Symbol des Überbewussten, Forte repräsentiert das Bewusstsein, Mezzoforte-Mezzopiano das Unterbewusstsein und Piano-Pianissimo das Unbewusste. Physiker sprechen heute über mehrere Realitäten, das Multiversum und die Energien, die diese Universen diskret aufrechterhalten, die wir nicht wahrnehmen können, weil sie im Pianissimo auf einer anderen Wellenlänge schwingen. Sie können nicht mit unserem physischen Gehör gehört werden, sondern nur mit unserem inneren Ohr unter besonderen Bedingungen der völligen Ruhe.«²

Sein Interesse an Physik und kosmischer Forschung führte Nemescu in den frühen 1970er-Jahren zum *Spectacol pentru o clipă* (*Spektakel für einen Augenblick*), ein Stück, das nur einige Sekunden dauern sollte. Seine Vision war eine von einem Schalllicht, das aufblitzt und einen hyperdichten Raum schafft, der einem schwarzen Loch ähnelt. Dies ist auch eine Art Reaktion des klanglichen Anarchismus auf die zunehmende Popularität von Stockhausen, der zu dieser Zeit einen neuen Trend für Kompositionen von mehrstündiger Dauer setzte.

Muzică Imaginară

Die radikalste, reinste Wiederkehr all dieser verschiedenen Einflüsse war die Geburt der *Imaginären Musik* im Jahr 1974. Für den Komponisten ist »Imaginär« als ein neues Musikgenre zu verstehen, nicht anders als andere Gattungen wie »Kammermusik, symphonische Musik, Oper, Ballett, elektroakustische Musik, Chormusik, liturgische (Kirchen-)Musik, Ambient, Pop, Jazz usw.«³

Während andere Komponist*innen die Idee der Partitur und der Notenschrift untersucht haben, die größtenteils dem Willen und der Vorstellungskraft der Interpret*innen überlassen blieb, entwickelte Nemescu eine Reihe hochentwickelter Systeme. Tom Johnson

verfasste 1974 ebenfalls ein Buch mit dem Titel *Imaginary Music*,⁴ das sich im völligen Gegensatz zu Nemescu auf die Notenschrift stützt, um spielerische Tableaus zu schaffen, die die Grenze zwischen Musik und zeitgenössischer Kunst ziehen.

» ... eine Reihe paramystischer Werkzeuge für den persönlichen Gebrauch zu schaffen.«

Nemescu arbeitet mit einem ziemlich präzisen System, das neben der Notenschrift Elemente wie grafische Zeichnungen und poetischen Text verwendet – während es mehrdeutig genug bleibt, um Raum für endlose Interpretationen zu lassen. Eine der grundlegenden Eigenschaften der *Imaginären Musik* ist ihr rein immaterieller Status – sie ist ein Genre, das nicht im hörbaren Klangbereich operiert und nur für den Geist des Praktizierenden mit seinem inneren Ohr gedacht ist. Nemescu stellt sich ein Szenario vor, in dem einer begeisterten Musikliebhaber*in aus unbekanntem Gründen alle Mittel zur Klangwiedergabe, einschließlich ihrer Stimme, vorenthalten werden. »Ihre einzige Möglichkeit wäre, ihre klanglichen Inspirationen in dieses geheime Lied einzubringen und nur ihre Vorstellungskraft zu nutzen, dass niemand außerhalb des Praktizierenden selbst hören kann.«

Anti-kommerzielle, anti-institutionelle und disruptive Bemühungen offenen Dissenses

Dieses kühne Konzept wirft mehr Fragen auf, als es erklärt; seine obskure, mehrdeutige Botschaft eröffnete zu viele (und oft polemische) Interpretationen. Nemescu nahm nie

eine klare Haltung zu Zweck und Absicht seiner Musik ein: ob es eben eine politische Aussage, eine Übung in persönlicher Religiosität, ein avantgardistisches neues Musikgenre oder ein bisschen von all dem sei. Aus meiner persönlichen Perspektive einer zeitgenössi-

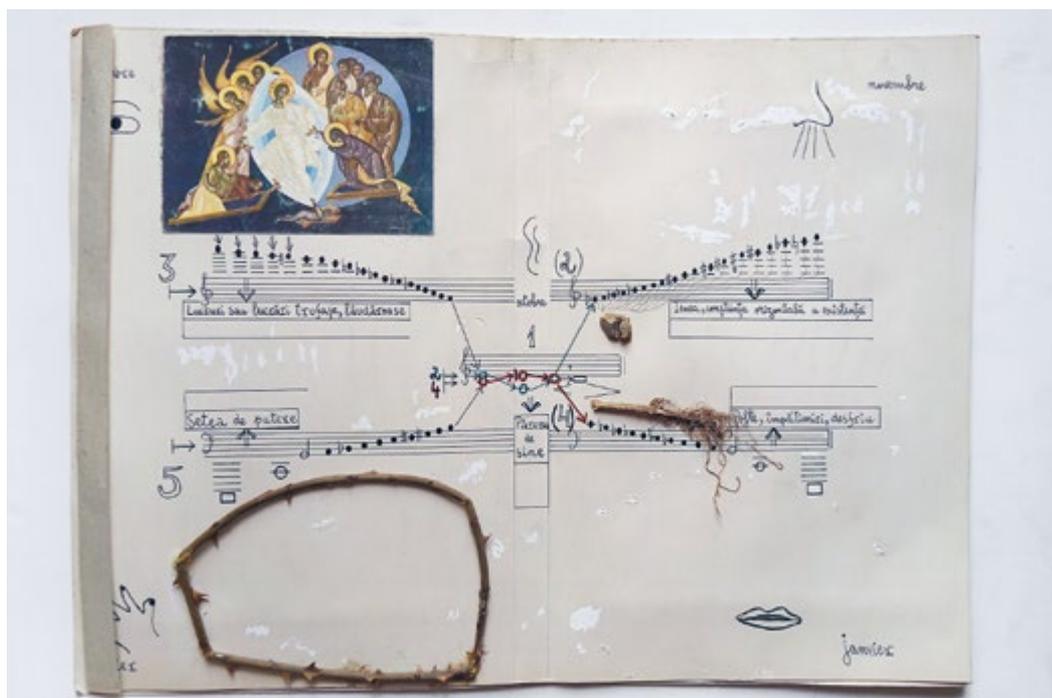
schen Kunstgeschichte klingt der Begriff der immateriellen Kunst an, die aus einem festgelegten Bündel von Anweisungen hervorgeht und ebenso relevant sein könnte wie die Klänge eines anderen populären Stroms der 1960er-Jahre: Fluxus.

Während ich Nemescus kompositorische Bemühungen nicht mit der größeren, glücklichen Anarchie von Fluxus gleichsetzen möchte, gibt es etwas, das sich auf die Möglichkeiten des Œuvres bezieht, in dem sich die beiden meiner Meinung nach treffen würden. Fluxus ist Kunst als Idee, *Imaginäre Musik* ist Klang als rein imaginäres Produkt. Sie sind beide anti-kommerzielle, anti-institutionelle und disruptive Bemühungen offenen Dissenses. Vielleicht ist der Aspekt, der eine unmittelbarere Verknüpfung der Partituren Nemescus mit Fluxus bietet, der komplizierte textuelle Aspekt. Insbesondere in *CROMOSON*, wo ein integraler Bestandteil des Systems durch lyrische Andeutungen, wie tonale Assoziationen und lebendige, oft metaphorische Beschreibungen über die Natur der imaginären Klänge, ausgedrückt wird. Letztendlich könnten diese poetischen Aspekte, obwohl dies nicht explizit die Absicht des Komponisten ist, fast unabhängig voneinander als kreative Anweisungen fungieren. Die künstlerische Abstammung zeigt sich am deutlichsten in Bezug auf diese bestimmte Partitur und die Gedichtpassagen haben literarische Qualitäten, die sie zu einer aufregenden Lektüre auch außerhalb des Bereichs einer Partitur machen.

Im Kontext der Zeit bietet eine langsame Verschärfung der Zensur- und Kontrollmaßnahmen des kommunistischen Regimes eine etwas andere Deutung dieser Praxis: die einer Form politischer Meinungsverschiedenheit oder einfach eines persönlichen Überlebensinstrumentes, das sich dem zuziehenden Kreis eines zunehmend unterdrückenden Regimes gegenüberstellt. Diese Interpretation entsteht durch die eher geheimnisvolle und persönliche Natur der Partituren *Imaginärer Musik*. Ihre ursprüngliche Form als Manuskript oder mit sehr wenigen Exemplaren verlegte Auflagen betonen noch ihre esoterische Natur. Es fühlt sich fast so an, als hätte Nemescu beschlossen, eine Reihe paramystischer Werkzeuge für den persönlichen Gebrauch zu schaffen, die er der Welt nur durch seine Vermittlung über Artikel und Auszüge präsentiert, anstatt die Außenwelt in seine Mysterien einzuweihen.

Nemescu hielt sich nie an Regeln. In den frühen 1960er-Jahren traf sein Interesse an

der Demokratisierung der Kultur auf die Absicht, zeitgenössische Musik aus dem Konzertsaal zu holen, und mit Wanda Mihuleacs eigenen Experimenten im Bereich Happening und Land Art zusammen. Sie arbeiteten an einer Reihe von Kunstinstallationen, die in abgelegenen natürlichen Umgebungen platziert waren. Beide erkundeten die Idee der Spirale entweder visuell oder musikalisch. *Combinatii in cercuri (Kombinationen in Zirkeln)* von 1969 war Nemescus erstes Stück *Archetypischer Musik*, das auf einem Festival zusammen mit den Werken seiner Kollegen Aurel Stroe, Tiberiu Olah und Anatol Vieru aufgeführt werden sollte, leider aber von der Prüfkommision zensiert wurde. Das Stück war schließlich 1972 im historischen Konzert von Darmstadt zu hören – ein Moment, der die Ankunft der rumänischen zeitgenössischen Musik im Ausland kennzeichnet. Mitte der 1970er-Jahre wurde Nemescu jedoch zunehmend enttäuscht von dem System der Aufführung seiner Werke in Konzertsälen usw.



Er hat wiederholt seine Verachtung gegenüber Popkultur, Pastiche und Postmodernismus im Allgemeinen ausgedrückt und betrachtet die heutige Gesellschaft als Symptom unserer kollektiv korrupten Seele.

»Leute aufgepasst – wir leben in einer kontinentalen Dämmerung!«⁵, war die bedrohliche Erklärung zu Beginn seines *Revista Muzica*-Interviews, in der er sein Weltbild kontinuierlicher Verschlechterung zum Ausdruck gebracht hat. Nemescus Anti-Spektakel-Haltung weist eine große Ähnlichkeit mit Guy Debords Kritik in der *La société du spectacle*⁶ auf. Obwohl der Komponist nie eine direkte Verbindung zum Ausdruck gebracht hat, konvergieren seine Sicht auf die Gesellschaft, als durch die schale Wirkung der Medien pervertiert, mit den Vorstellungen des Komponisten von einer dissoziierten Menschheit. Während Debord eine kritische semiotische Lesart und eine Praxis von Situationen vorschlägt, die das hypnotische Funktionieren des Spektakels stören sollen, entfernte sich Nemescu vollständig von der kulturellen Gleichung und schlug eine individuelle spirituelle Praxis mit einem Erdungseffekt anstelle von Kritik vor.

CROMOSON

Den Begriff *Imaginäre Musik* verbreitete er erstmals 1982 in einer Ausgabe des rumänischen Magazins für zeitgenössische Kunst *Revista Arta*⁷ und bewies erneut, dass seine avantgardistischen Praktiken in der Kunstwelt zu Hause waren. Der Aufsatz konzentriert sich auf *CROMOSON* oder *Gesang der Objekte*, eine hochvisuelle Partitur, die zwischen 1974 und 1975 komponiert wurde. *CROMOSON* basiert auf der Idee, visuelle Reize in imaginäre Schallempfindungen zu übersetzen und die Außenwelt in ein chromatisches System zu kodieren, in dem Objekte bestimmte Klänge nach einer bestimmten Farbe erzeugen würden, bei der Tonwertabweichungen den unterschiedlichen Lichtsituationen entsprechen. Die Partitur ist ein

umfangreiches handgeschriebenes Manuskript mit über 150 Seiten, das das gesamte sichtbare Farbspektrum sowie zusätzlich Schwarz und Weiß sowie kombinierte Farben – beispielsweise Grau und Braun – durchläuft. Die Bilder pendeln zwischen Natürlichem und Metaphysischem, wobei natürliche Elemente oft nach einem akribisch komplexen System zu einer reinen Metapher werden. Ihre spirituelle Komponente wird durch die Dichotomie zwischen natürlich und künstlich verkörpert, bei der die tonalen Anklänge in Bezug auf Tageslicht oder erhebende natürliche Lichtsituationen, positive Metaphern hervorrufen, und solche Situationen mit künstlichem Licht häufig mit Korruption, Verrat und verschiedenen negativen oder unechten Konnotationen verbunden sind. Der direkteste Hinweis in *CROMOSON* auf Heilung und spirituelle Reinigung ist die Partitur für Weiß, die als direktes Instrument zur Selbstheilung durch Musik fungiert.

Die Kritikerin und Dichterin Grete Tartler, die ihr Buch *Melopoetica* der Beziehung zwischen rumänischer zeitgenössischer Musik und avantgardistischer Poetik widmete, beschrieb *CROMOSON* in einer Rezension von 1981 als neuartige Form des Zuhörens: »So wie auch in der Literatur reale und imaginäre Welten die gleiche Ebene durch das Schreiben bewohnen können, wie auch der neue Roman und die Dichtung offene Werke gleichsam ›in Bewegung‹ schaffen wollen, indem sie den Leseakt in eine Form des gelenkten Schaffens überführen, so suggeriert Octavian Nemescu *Imaginäre Musik*, dass der Autor-Interpret in seinem Lesen noch weiter geht, eine mysteriöse, unspektakuläre Musik innerer Wandlung schafft.«⁸

Später wird er diese Idee in *Pourras-tu seul?* (1976) weiterentwickeln, ein konzentrierteres Stück *Imaginärer Musik*, das auf alte byzantinische Musiksysteme anspielt, um eine tiefpersönliche meditative Praxis zu schaffen. In einer zusätzlichen Anmerkung zum Manuskript von 1980 nannte Nemescu die Partitur »eine individuelle und intime

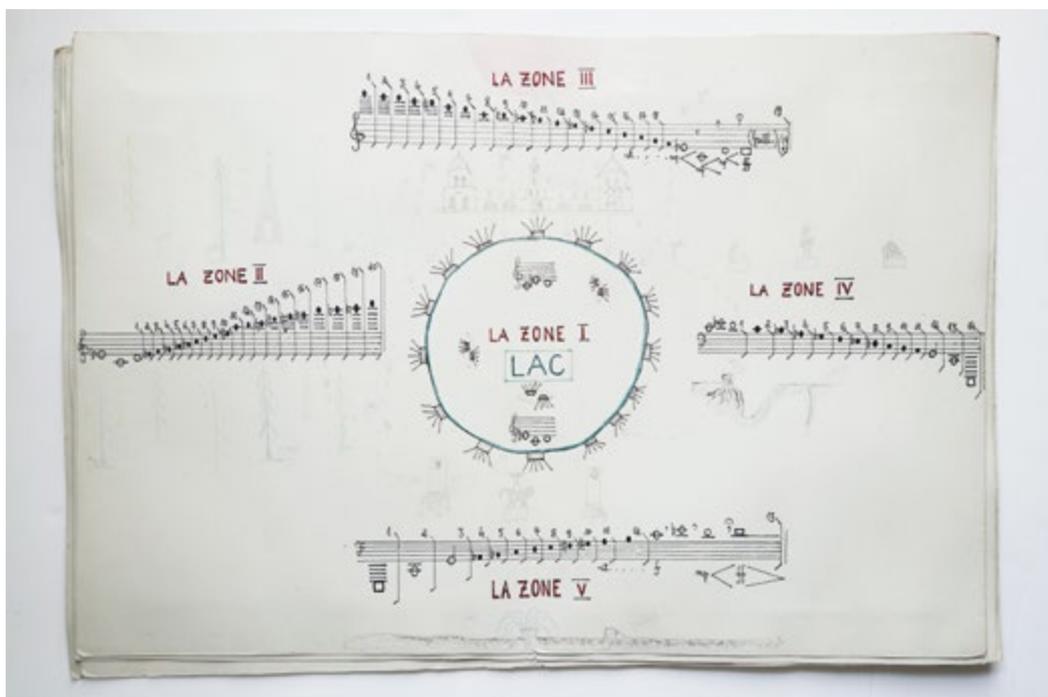
Messe«. Hier sind die religiösen Untertöne offener, wenn christliche Symbole wie der Nagel verwendet werden, wobei ein wirklicher goldener Nagel tatsächlich Teil des Manuskripts in Form eines Buch-Objekts ist.

heulen, oder ähnlich freie poetische Verse zur Grundlage der Struktur gemacht werden. Verglichen mit der chaotischen, amorphen Heterophonie von *CROMOSON*, in der melodische Linien von und zu physischen

»Die Partituren Imaginärer Musik sollen über Stunden, Tage, Wochen, Sekunden oder mit gar keiner Dauer aufgeführt werden.«

So wird das Heft selbst zum Kunstwerk, zumal der Komponist sich vehement gegen seine Reproduktion wehrte. Er beschreibt die Partitur als »klangliche Ikonographie mit all ihren magischen Implikationen«, die einer ab- und aufsteigenden Melodie folgt. Die Bildlichkeit ähnelt denen von *CROMOSON*, wenn zum Beispiel Geräusche als kaskadierende Flammen und fließende Ströme beschrieben werden, Kristalle, die vibrieren (»ein Feld von Kristallgittern«) und starke Winde, die

Objekten ausbrechen, werden die imaginären Klänge hier zu bekannteren Formen geformt; als leuchtender Stamm, aus dem die Klänge erwachsen. Er beschreibt auch den Klang auf *F*, der als intimes Unterhemd verwendet wird (»als würde man sich selbst den Klang eines *F* anziehen wie ein Unterhemd«), um unsere Handlungen, Worte und Wünsche zu formen, um sie zu kontrollieren. Im selben Interview von 2016 beschreibt er den Nagel als das Werkzeug, mit dem er sich erden würde: »Ich



stelle mir vor, dass dieser Nagel die negativen Gefühle durchbohrt, sticht, den Schatten in sich. Wenn ich eifersüchtig, impulsiv und unfreundlich gegenüber jemandem bin, vielleicht jemandem in meiner Nähe, benutze ich sofort den imaginären Nagel gegen jene Tendenzen, die dazu neigen, sich durch die Hand, die Zunge oder das Gehirn ›auszudrücken‹. Es ist also ein individuelles, inneres Ritual zwischen mir und mir.«⁹

Das *METABIZANTINIRIKON* – auch als *Musikalische Praxis auf TRANSKULTURELLER Ebene* benannt – kombiniert individuelle Heilpraktiken durch Musik mit einer tatsächlichen Partitur für den Performer und Magnettonband; eine unwahrscheinliche Kombination in der Reihe *Imaginärer Musik*. Die Partitur basiert auf der Form des menschlichen Körpers, wobei verschiedene Sequenzen bestimmten Körperteilen entsprechen, von den Eingeweiden bis zum Geist und der Aura. Elemente seiner archetypischen Arbeit sind reichlich vorhanden, mit ebenen Erwähnungen byzantinischer Musik und den Spiralmotiven. Sein Post-Spektakel-Element ist der C-Teil der Partitur, der als Heil- und Selbstverbesserungsinstrument konzipiert wurde und individuell nach verschiedenen Jahreszeiten, Wochentagen und Tageszeiten geübt werden kann. In *METABIZANTINIRIKON* spielt die Synästhesie eine zentrale Rolle, da imaginäre Geräusche mit Berührung, Sehen oder Geruch verbunden sind, die für die Praktiker*in zu ›inneren Waffen‹ werden. Christliche Symbole sind hier expliziter – die Erwähnung, einen Apfel zu essen, führt zu einer Meditation über den alttestamentarischen Baum des Wissens und die Beziehung zwischen Gut und Böse. Das Nagelmotiv von *Pourras-tu seul?* wird als *DER NAGEL DES ERWACHENS* wiedergeboren, der letzte Schritt jeder imaginären musikalischen Praxis. Jede beschriebene Empfindung ist mit einer Reihe von Noten im Fünfliniensystem oder einer kurzen Melodie verbunden.

Die *Multisimfonia* (*Multisymphonie*) von 1992 ist vielleicht das offensichtlichste

christliche Werk der Reihe. Die Partitur wird als Ritual vorgestellt, das in einer bestimmten natürlichen Umgebung entlang eines Sees stattfindet, wobei verschiedene Musiker*innen bestimmte Klänge als Meditationsform aufführen. Genau wie *METABIZANTINIRIKON* hat diese Partitur eine hörbare musikalische Komponente und ist in der Form eines Kreuzes gestaltet. Hier nennt Nemescu jedoch ausdrücklich eine monotheistische Gottheit (ER) und sieht die Partitur als eine Übung für die Musiker*innen, um die heilenden Energien ihrer natürlichen Umgebung zu extrahieren.

Es ist leicht, Parallelen zwischen Nemescus Werk und der visuellen Poesie von Filmemachern wie Andrej Tarkovskij und Sergei Paradžanov zu ziehen, die komplexe Metaphern verwendet haben, um einerseits die Zensur zu vermeiden und inmitten eines repressiven atheistischen Regimes eine religiöse Botschaft zu übermitteln. Für mich scheint Nemescu eher ein einsamer Mystiker als ein christlicher Apologet zu sein, der sich mehr für die primitiven Wurzeln monotheistischer Religion als für ihre zeitgenössische Inkarnation interessiert. Es gibt auch einen subversiven Sinn für Humor, der diese Reihe von Werken unterstreicht, zum Beispiel in der Idee von Dauern – die Partituren *Imaginärer Musik* sollen über Stunden, Tage, Wochen, Sekunden oder mit gar keiner Dauer aufgeführt werden. Ich halte dies für einen transgressiven Kommentar zur Idee der *Durational Music* sowie für einen offensichtlichen Mittelfinger gegen alles, was der Idee von Performance und Spektakel entspricht.

Im vergangenen Sommer 2020 war ich Teil einer kleinen Gruppe von Künstler*innen und Forscher*innen, die die Gelegenheit hatten, Octavian Nemescus Partituren *Imaginärer Musik* mit Hilfe einer kleinen staatlichen Förderung zu untersuchen. Das von Octav Avramescu initiierte Projekt führte zu einer Reihe von Texten, die das Werk des Komponisten einem weltweiten Publikum vorstellen sollten, sowie zu einer Feier zu

Nemescus 80. Geburtstag, die den ursprünglichen Plan der von der Pandemie gekürzten Konzerte und Ehrungen ersetzen sollte. Angesichts unserer Gegenwart, einer Welt, in der es immer noch unmöglich ist, Live-Auftritte persönlich zu erleben, schien die Erforschung einer reinen Anti-Spektakel-Musik seltsamerweise angemessen. Octavian Nemescus plötzlicher Tod im November 2020 macht diese Bemühungen umso bedeutender, in der Hoffnung, dass seine äußert innovative Arbeit neue Anhänger*innen hervorbringen wird. ■

Aus dem Englischen übersetzt von
Patrick Becker-Naydenov.

Andra Amber Nikolayi ist eine nicht-binäre Autor*in und Klangkünstler*in, die derzeit in Bukarest, Rumänien lebt. Sie* schreibt über elektronische Musik, queere Kultur und zeitgenössische Kunst und kuratiert gelegentlich Sound.

- 1 Andra Frătilă, »De vorbă cu Octavian Nemescu«, in: *Revista Muzica* (2016), S. 5
- 2 Ebd., S. 1
- 3 Octavian Nemescu, »Muzica imaginara«, in *Revista Muzica* Nr. 3–4, 2015, S. 3
- 4 Tom Johnson, *Imaginary Music*, Editions 75, 1974
- 5 Andra Frătilă, »De vorbă cu Octavian Nemescu«, in: *Revista Muzica* (2016), S. 3
- 6 Guy Debord, *La société du spectacle*, éditions Gallimard 1992
- 7 *Revista Arta*, (1982) Nr. 10–11, S. 60–62.
- 8 Grete Tartler, »Cromoson«, in: *Romania Literara* Nr. 28 vom 1. Juli 1981
- 9 Andra Frătilă, »De vorbă cu Octavian Nemescu«, in: *Revista Muzica* (2016), H. 1, S. 4

WITTENER TAGE FÜR NEUE KAMMERMUSIK

**23. – 25.
APRIL 2021**

Neue Werke u. a. von

**Peter Ablinger
Thomas Taxus Beck
Lilian Beidler
Birke Bertelsmeier
Sasha J. Blondeau
Huihui Cheng
Christian Winther
Christensen
Milica Djordjević
Hugues Dufourt
Farzia Fallah
Bernhard Gander
Zeynep Gedizlioğlu
Hanna Hartman
Mauro Hertig
Mirela Ivičević
Georg Klein
Georgia Koumará
Klaus Lang
Mauro Lanza
Dariya Maminova
Daniel Ott
Andrea Neumann
Brice Pauset
Michael Pelzel
Kirsten Reese
Žaneta Rydzewska
Céline Steiner**

wittener tage.de
wdr3.de

Eine Veranstaltung mit dem



KULTURFORUMWITTEN

Gefördert von:

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



LWL
Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

**ÄNDERUNGEN
VORBEHALTEN**

Octavian Nemescu
CROMOS



**oder »[Der Eingang
der Objekte«**

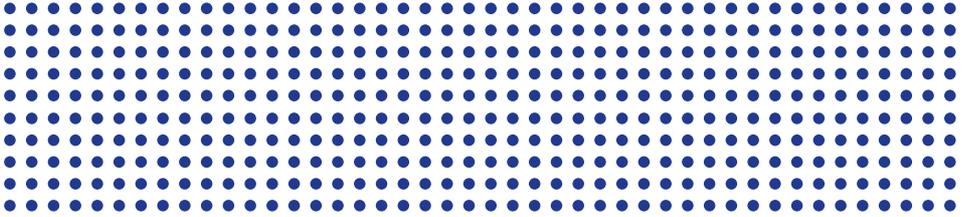
Imaginäre Musik
1974–75

BLAU



Sieh das Licht der Sonne und lausche mit dem inneren Ohr dem Gesang des blauen Himmels oder der blauen Blumen (wahrgenommen als Himmelskrümel oder als Resonanzkörper desselben), als würden seine riesige Kuppel (im Falle des Himmels) oder die kleinen Kelche der Blumen folgendermaßen vibrieren:

M



a)

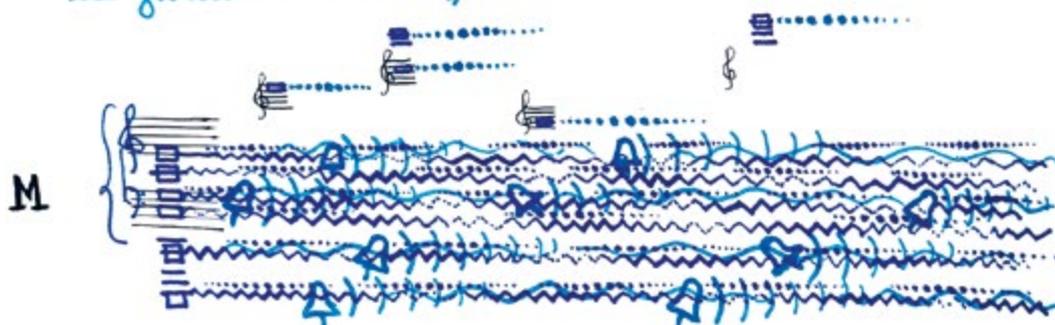
der Akkord hat dabei die folgende Verräumlichung an der Himmelskuppel oder in den Blumenkelchen:

ALBASTRU

O.N. (obiect natural)

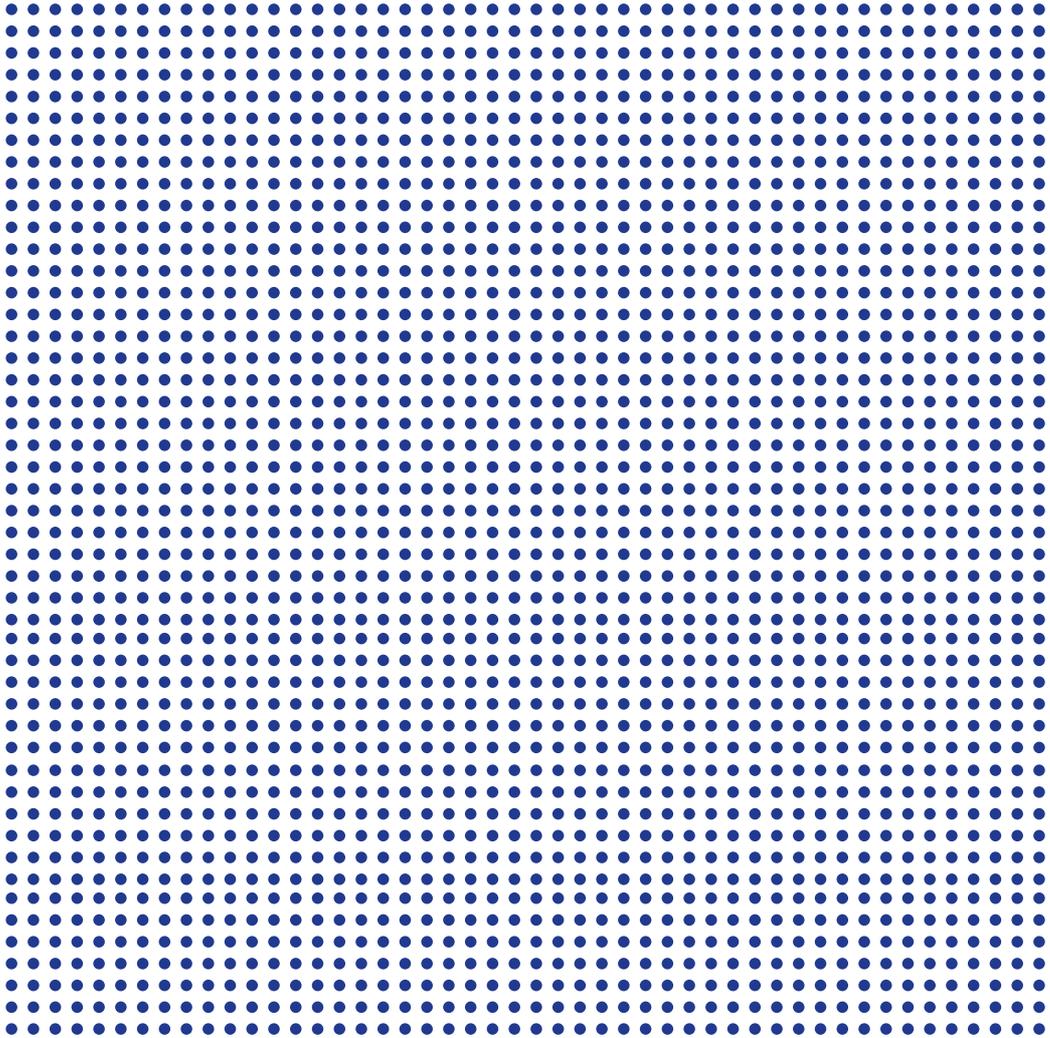


Riveste la lumina soarelui și ascultă îndelung, cu auzul interior, cîntarea cerului albastru sau a florilor albastre (percepute ca făcîme de cer sau ca miste rezonatori ai acestuia), ca și cum vîntul lui cupolă (în cazul cerului) sau micile cupe ale florilor ar vibra așa:



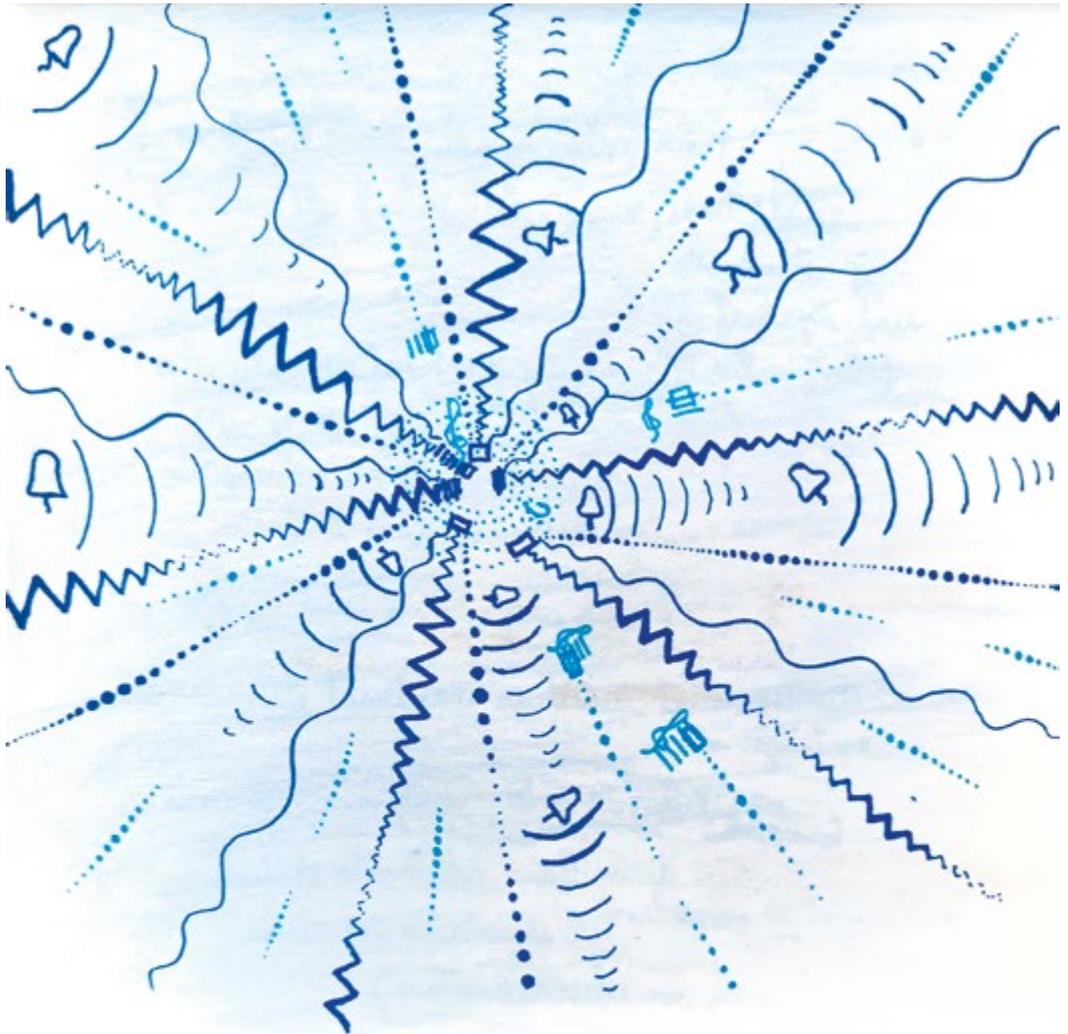
a)

acordul avînd următoarea spațializare pe boltă cerească sau în cupele florilor:



Du stellst dir also einen (reglosen, statischen) Akkord in Form eines Pedalakkords mit zirkulären Vibrationen vor (die aus einem Zentrum dem Inneren eines Zentrums kommen und nach außen geschoben werden) und zwar auf der ganzen Fläche der Himmelskuppel oder der Blumenkelche oder eines Bereichs mit blauen Blumen, als ein sehr verschiedenartiges und komplexes Pulsieren, das sich weiter entfaltet und auch die Vibration harmonischer Klänge hervorbringt (die in hellblau notiert sind: $\cdot\cdot\bullet\cdot\cdot$)

b) - - - und die folgende Klang-Darstellung:



1) *Te imaginezi, așadar un acord (memorizat, static) sub forma unei pedale, cu vibrații
 circulare (provenite dintr-un centru din interiorul unui centon și propulsate în afară) pe toată
 suprafața bolții cerești sau a suprafeței gloabelor sau a zonei cu flori albastre odată unor
 pedale foarte variate și complexe ce vor fi explicate mai departe și care generează vibra-
 ții și a unor sunete armonice (notate cu albastru deschis:.....)*

b) --- și următoarea reprezentare timbrală:

Stelle dir Vibrationen vom Typ vor, als wären sie etwas

Ähnliches wie

b1) die ernsten fortissimo-Klänge, die gewundenen
und entfernten
Zentrifugen

des Blechs (Trompeten, Hörner, Posaunen, Tuben)
also der Blechbläser

(mit Flutterzunge)

sowie der Pauken

oder der Orgel (ernste Klänge)

oder vielmehr wie

b2) die Klänge des Donners, die in unaufhörlichen Wiederholungen
in der Ferne rollen

aber vor allem wie

b2-3) das Pulsieren des in den Paarungsrufen
vervielfachten Gebrülls des Herrscherlöwen

das sich annähert an

b2-3) das Rollen der Felsen

oder an

b3) die Vibrationen im Erbeben (Risse und Brüche,
Splittern)

der Kristallberge

Iti imaginezi vibratiile de tip  ca fiind ceva asemănător cu

- b₁) sunetele fortisissime, grave, centrifuge
 unduite și
 îndepărtate
 ale alămurilor (trompeta, corni, tromboni, tube)
 deci ale trîmbițelor
 (în flaut și zunge)
 precum și ale timpanilor
 sau a orgii (sunetele grave)

sau, mai cu seamă, cu

- b₂) sunetele tunetelor unduind în necontenite înnoiri
 în depărtare

dar, cel mai mult, cu

- b₂₋₃) vibratiile răcnetelor multiplicat
 ale leului stăpînirii în chemări de împerechere

asemănându-se } cu

- b₂₋₃) rotogolirile stîncilor de piatră.

sau cu

- b₃) vibratiile cutremurării (crăpării și spargerii,
 sfărîmării)

muntilor de cristal

während die Vibrationen vom Typ

vorstellbar sind als

b2) das Pulsieren des Festtagsgeläuts

$\frac{1}{3}$

in der Ferne

durch ernste und riesige Glocken,

in das Vibrationen vom Typ eingestreut sind

die vorstellbar sind als
etwas Vermittelndes zwischen

b1) der wellenschlagenden Klangfülle des Akkords

verschieden großer Flöten

mit Frullato

und

b2-3) dem Wogen des wunderbaren Lobes-Zirpens
der Legionen von ^xLichtKristallgrillen

und vor allem

b3) den pulsierenden Klängen mineralischer Vibrationen,

die nichts anderes sind als

b3) die hymnischen Hosannarufe der Steine

und Felsen Jerusalems

welche Vibrationen vom Typ hervorbringen

în timp ce vibrațiile de tip A))))))

le imaginăm a fi

b₂) vibrațiile dăgănitului sărbătoresc
și îndepărtat
 ale clopotelor grave și vesele

pe care sînt preșurate vibrații de tip

se le imaginăm a fi

ceva intermediar între

b₁) sonoritățile văluite ale acordului de flauti
de diferite mărimi
în flaut

și

b₂₋₃) unduirile trăiturilor mirifice de laudă
 ale legiunilor de greieri de lumină cristalină

și mai ales

b₃) sunetele purtate ale vibrației minerale

care nu sînt alt ceva decît

b₃) immurile de oramale ale pietrelor
și stîncilor Ierusalimului

născînd și vibrații de tip

x) uriași

die vorstellbar sind als

b3) die Resonanzvibrationen der reinen Kristalle
der Edelsteine
und Halbedelsteine
 aus Höhlen und geheimnisvollen seltenen Schätzen

die sich ein wenig annähern an

b1) die Resonanzen der Celesten
Glockenspiele
Carillons
 (kleinen) Glocken

während die Vibrationen vom Typ
 vorstellbar sind als

b2) das ernste Tosen,
 wogend
 und ewig,
 an den riesigen Wasserfällen
und wirbelnden Bergflüssen
 in hohen Schluchten

oder den entfernten Strömen
 die sich in unablässige klangliche Erneuerungen
 aus dem Quell des Zentrums
 zu allen Rändern hin ergießen und zu den Oberflächen des

Himmels

der Blumen

(des Blumenfeldes)

Alle diese Vibrationen
 sind auf **M** abgestimmt

- ce le imagineri a fi
- b3) vibrațiile de rezonanță ale cristalele pure
pietrelor pretioase
și mestematelor
din peșteri și sonori tainice și rare

se se areamăna puțin cu

- b1) rezonanțele celestelor
glockinilor
carilloanelor și
clopotelor (mici)

în timp ce vibrațiile de tip 

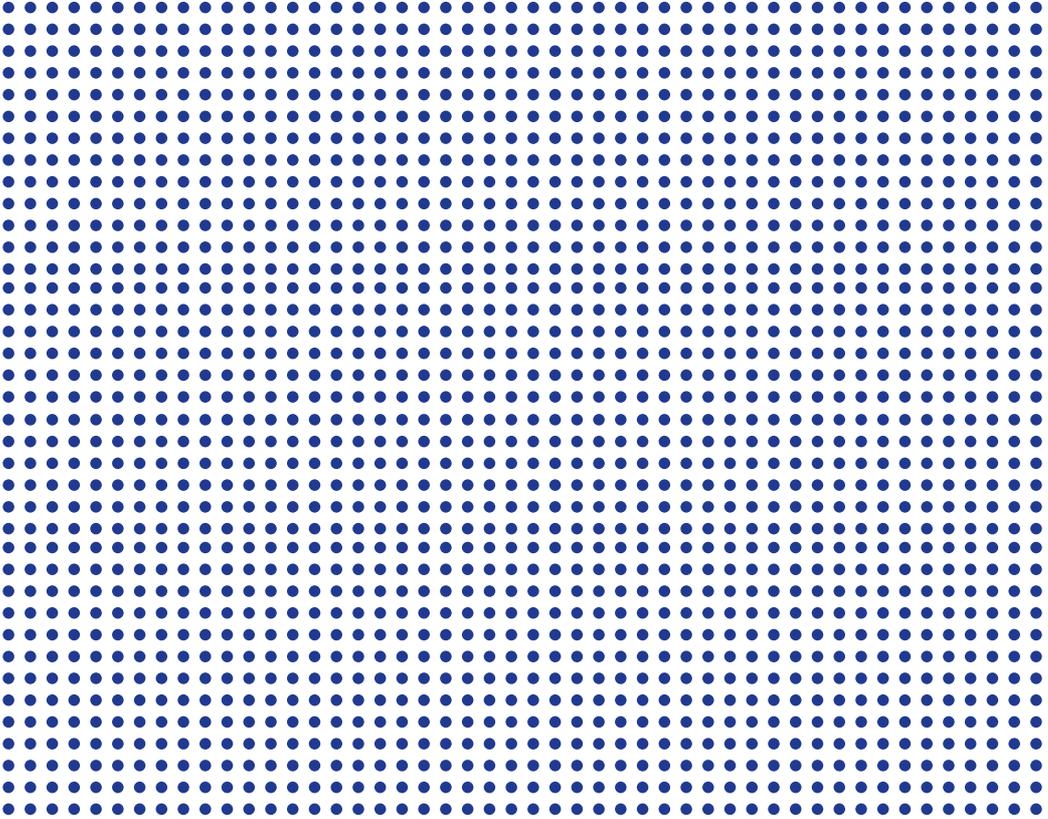
le imagineri a fi

- b2) mugetele grave
unduitoare
și eterne ale uriaselor cascade
și râuri de munte învolburate
sau ale fluxurilor îndepărtate în săderi înalte
- ce se rezonă
în necontenite reînviări sonore
din gura centrului
spre toate marginile și suprafețele cerului
florii
(cîmpului de flori)

Toate aceste vibrații
fiind în M a c o r d a t e

Anhang zu Seite 22

Der Akkord **M** ist vorstellbar und damit zu verräumlichen auf einem Feld mit blauen Blumen:



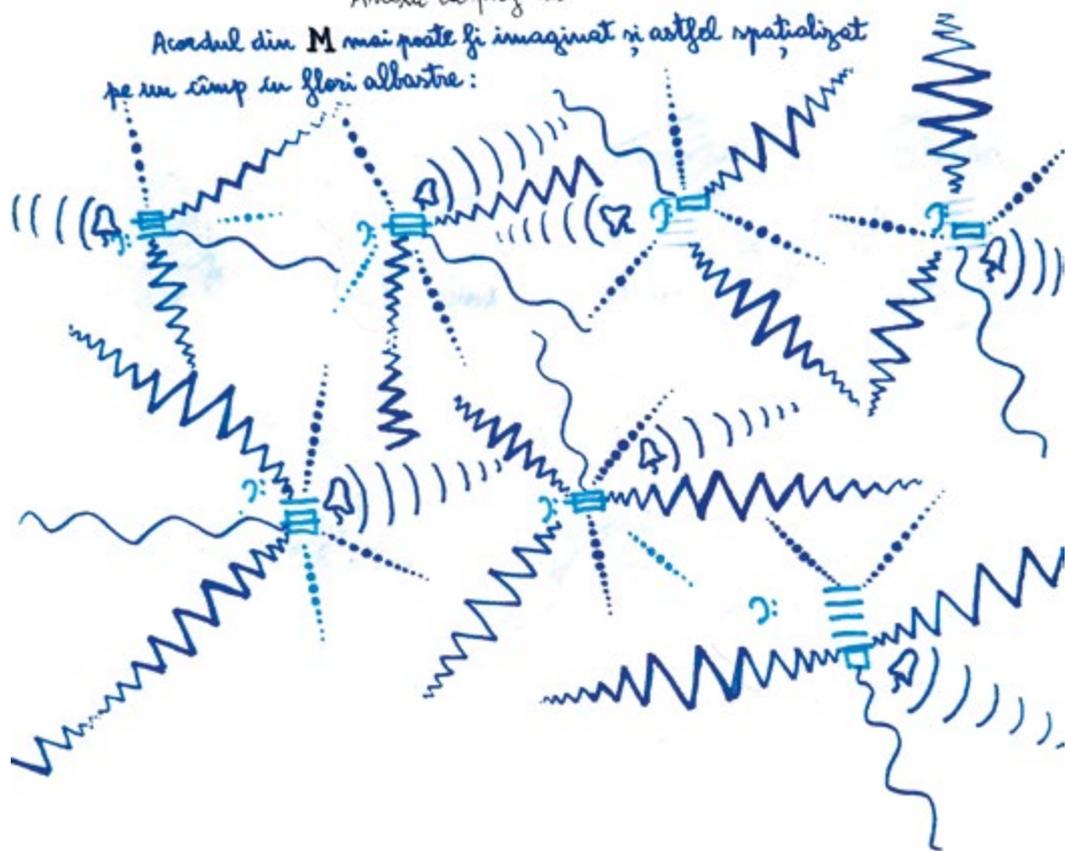
N.O.



Sieh in den Schatten und lausche mit dem inneren Ohr lange dem Gesang der blauen Blumen, als würde ihre Oberfläche folgendermaßen vibrieren:

Anexă la pag-22-

Acordul din **M** mai poate fi imaginat și astfel spațializat
pe un câmp în flori albastre:

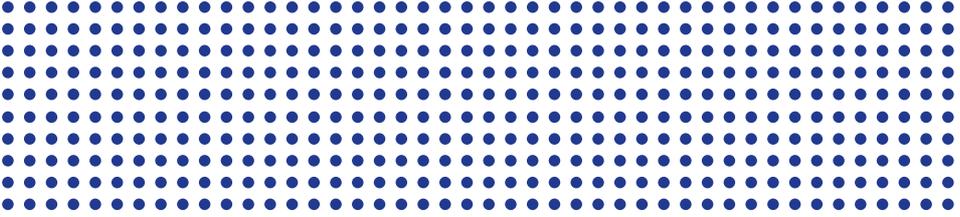


O.N.



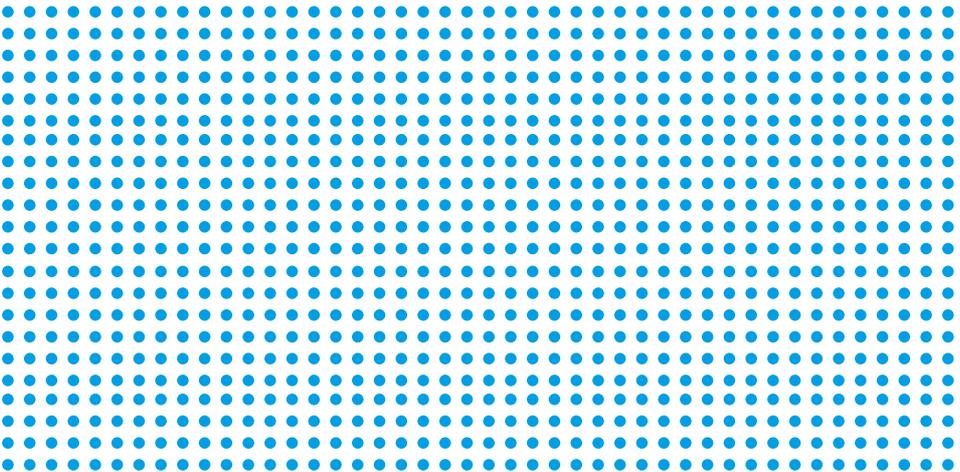
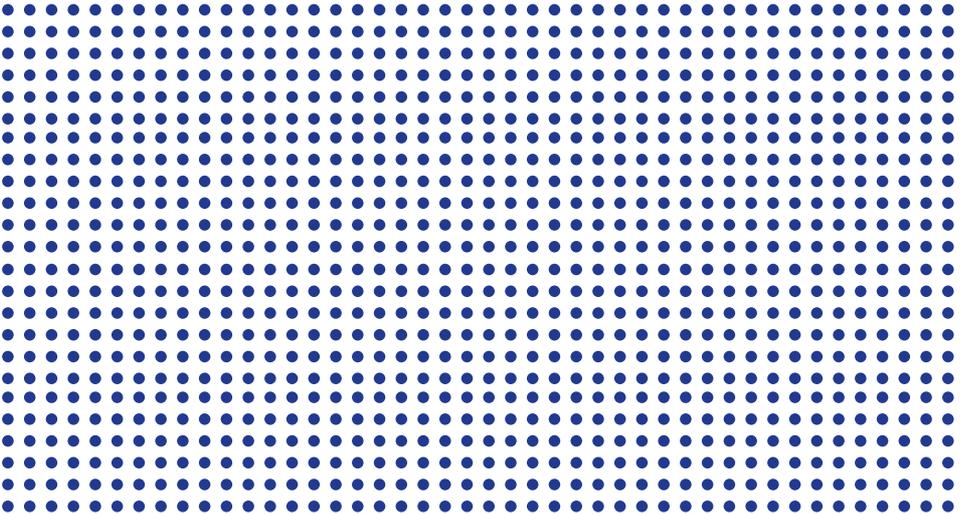
Riveste în umbră și ascultă îndelung cu auzul interior
cântarea florilor albastre ca și cum suprafața lor ar
vibra așa:

M

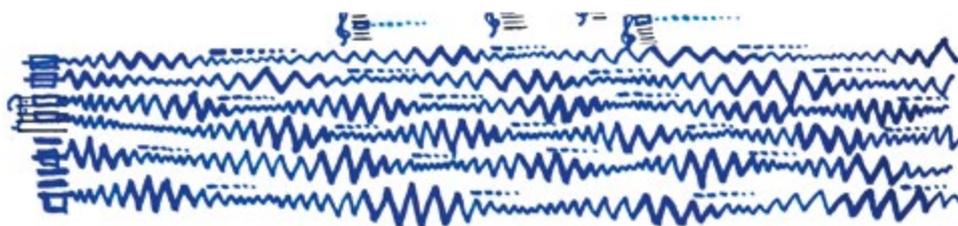


a)

der Akkord ist folgendermaßen in der blauen Blume oder in dem Feld mit (blauen) Blumen verräumlicht:



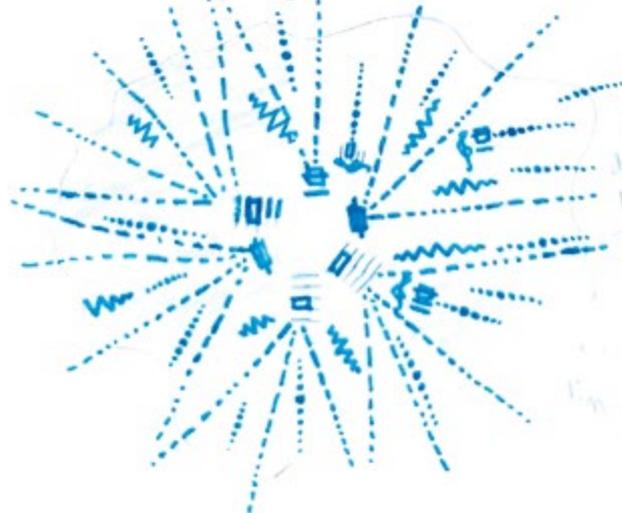
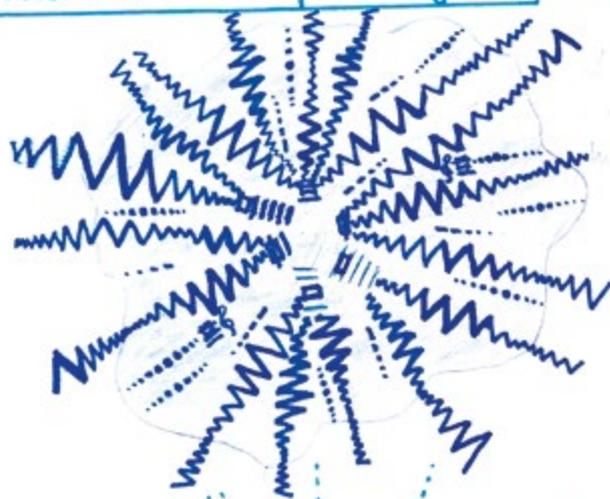
M



Versus un repetitiv alături de

a)

acordul având următoarea specializare în floarea
albastră sau în câmpul cu flori (albastre):



b) und hat die folgende Klang-Darstellung:

Stelle dir Vibrationen vom Typ vor, als wären sie etwas Vermittelndes zwischen

b1) dem Wogen der Blechbläser mit Dämpfer und Flutterzunge

und

b2-3) dem verschiedenartigen Pulsieren der knirschenden Risse in den Felsen und Steinen der Wüsten,

aus denen in Abständen
Vibrationen vom Typ (für hellblau) hervorbrechen

die vorstellbar sind als:

b1) die nostalgischen Klänge der Flöten in g
oder der Hirtenflöten

die vielmehr scheinen wie

b2) die traurigen und nostalgischen Stimmen der Unken
die sich auch ein wenig annähern an

b 2-3) die unterbrochenen Vibrationen der Steingrillen

die nach langer Geduld

in den wundervollen Vibrationen und Resonanzen des Lobes
 aufblühen

(erklärt auf S. 24)

die jenseits der Blumenoberfläche hervorbrechen

b) --- și următoarea reprezentare timbrală:

Imaginesă-ți vibrațiile de tip ~~~~~ (ce fiind ceva intermediar între)

b₁) unduirile alămurilor surdinate în flăter zunge



b₂) puștile variate ale crăpăturilor scorminde de stânci și pietre din pustii

(din care țâșnesc cu intermitență)

vibrațiile de tip ----- (pentru albastru închis)

pe care le imaginezi a fi:

b₁) sunetele nostalgice ale flautilor în sol sau ale fluiereleor.

ce par, mai repede, a fi

b₂) glasurile triste și nostalgice ale buhailor de belă asemănându-se intrusive și cu

b₂₋₃) vibrațiile intermitente ale greierilor de piatră

înflorind după lungi răbdări

în minificile vibrații și rezonanțe de leudă

(explicate la pag. -24-)

se irup dincolo de suprafața floii

und für die Fälle von Hellblau
 stelle dir vor,
 in den Strahlen
 oder besser gesagt
 aus den sich windenden Flüssen trauriger und nostalgischer Rufe
 von
 tauchen nach langem Warten
 die wunderbaren Vibrationen und Resonanzen von auf
 aus deren Metamorphosenmuster
 hin und wieder
 knirschende Wellen von Vibrationen vom Typ dringen
 und ausbrechen
 und wie Erscheinungen
 jenseits der Blumenoberfläche dahinfließen

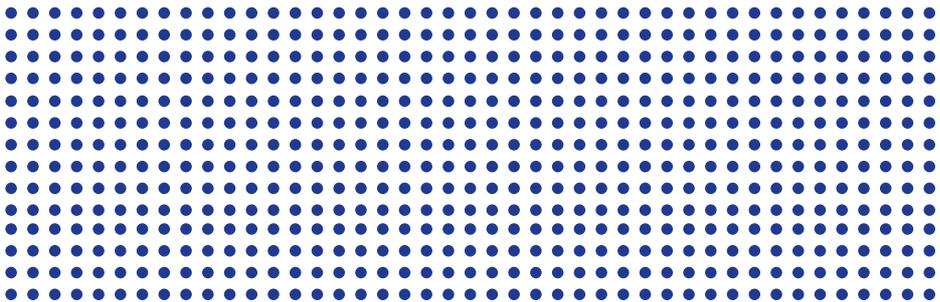
Für das Feld blauer Blumen nimm das Muster von S. 26

N.O

△

Sieh (das künstliche Licht) und lausche (mit dem inneren Ohr) lang
 dem Gesang der blauen Blume (Blumen), als würde ihre Oberfläche folgender-
 maßen vibrieren:

M



~ iar, pentru coșurile de albastru deschis

imaginază-ți

ca din nașele

sau mai bine zis

din rîurile unduite de chemări triste și nostalgice

de 

râurilor, după lungi așteptări,

vibrațiile și rezonanțele mirifice de 

din a căror materie a metamorfozei

irup și se sparg, din cînd în cînd,

valurile scîrșninde de vibrații de tip 

curgînd ca miste emanatii

dinsola de suprafața florii

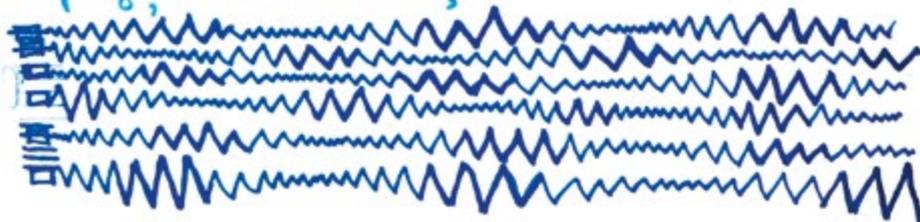
Pentru cîmpul de flori albastre ia modelul de la pag. -26-

O.N.

A

Priveste (la lumina artificială) și areuță îndelung
(în auzul interior) cîntarea florii (florilor) albastre, ce și
cum suprafața sa ar vibra așa:

M

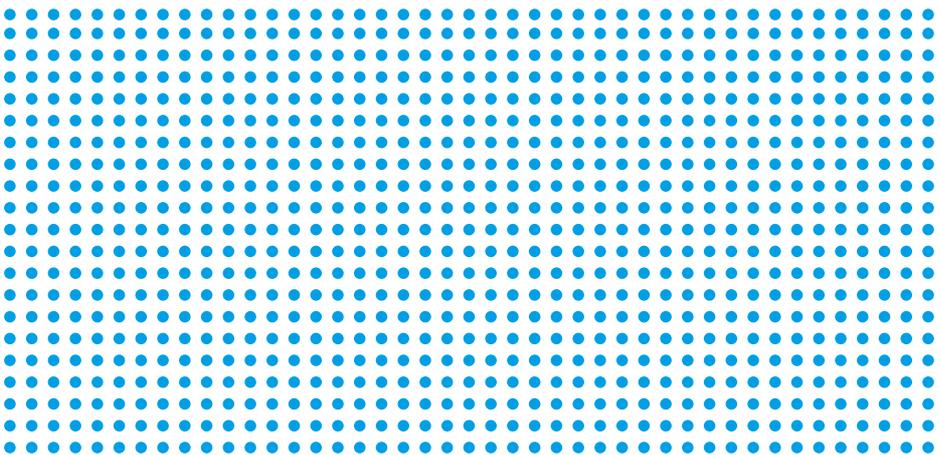
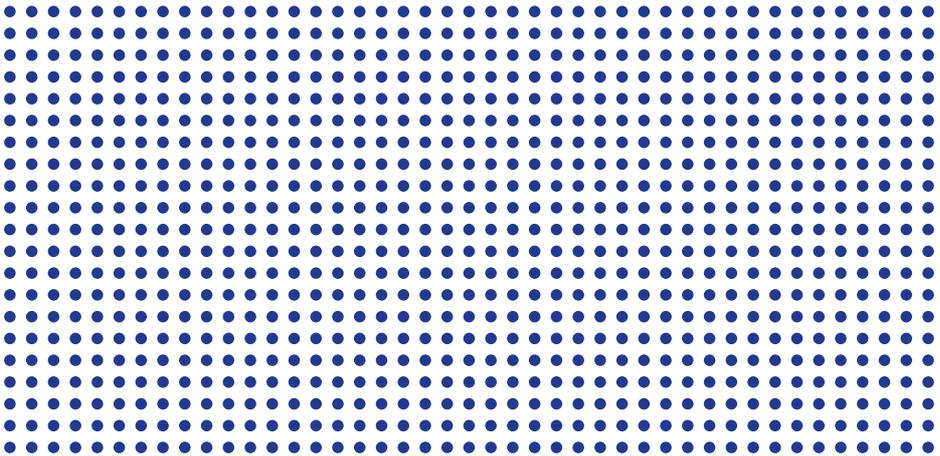


oder (für Hellblau)



a)

der Akkord hat folgende Verräumlichung in der blauen Blume (oder im Blumenfeld):

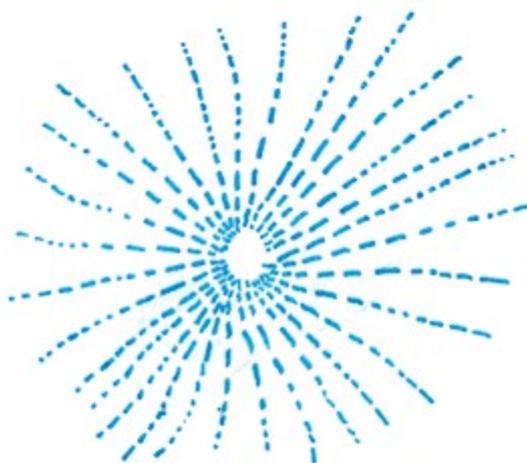
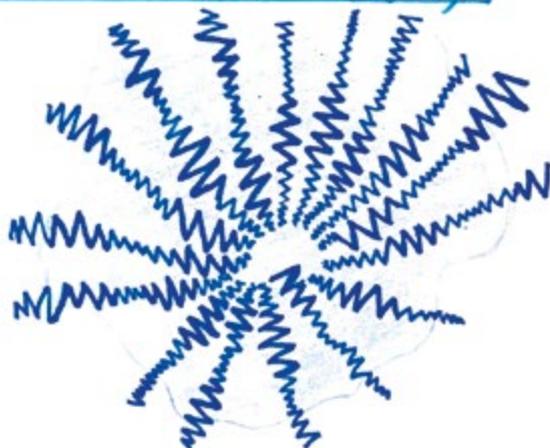


beim Blumenfeld übernimm das Muster von Seite 26

sau (pentru albastru deschis):



a) /acordul având următoarea spatializare în floarea
albastră (sau în câmpul cu flori):



La câmpul cu flori precia modelul de la pag-26-

b) und hat die folgende Klang-Darstellung:

Stelle dir das wogende Fließen der asketischen Ausdünstungen (Vibrationen vom Typ) vor, die jenseits des Blumenrands ausstrahlen (für Hellblau)

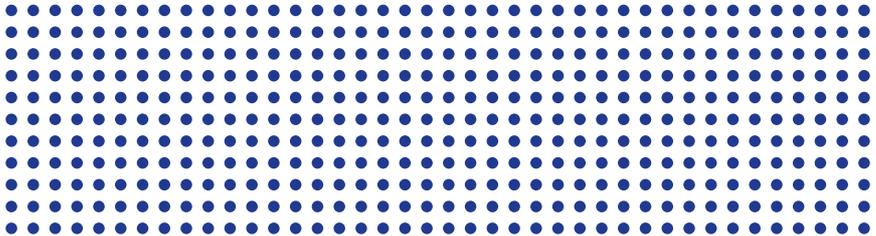
Stelle dir das stille Pulsieren der nostalgischen Vibrationen () vor, die jenseits der Stille der Blume (Blumen) dahinfließen (für Hellblau)

A.O. (artifizielles Objekt)

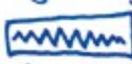


Sieh das Licht der Sonne und lausche (mit dem inneren Ohr) lang dem Gesang des blauen Objekts, der blauen Objekte als würde ihre Oberfläche, ihr Körper folgendermaßen vibrieren:

M



b) --- și următoarea reprezentare timbrală:

Imaginează-ți urgența vălurită a efluxurilor ascetice (vibrațiile de tip ) ce iradiază dincolo de marginile florii (pentru albastru închis).

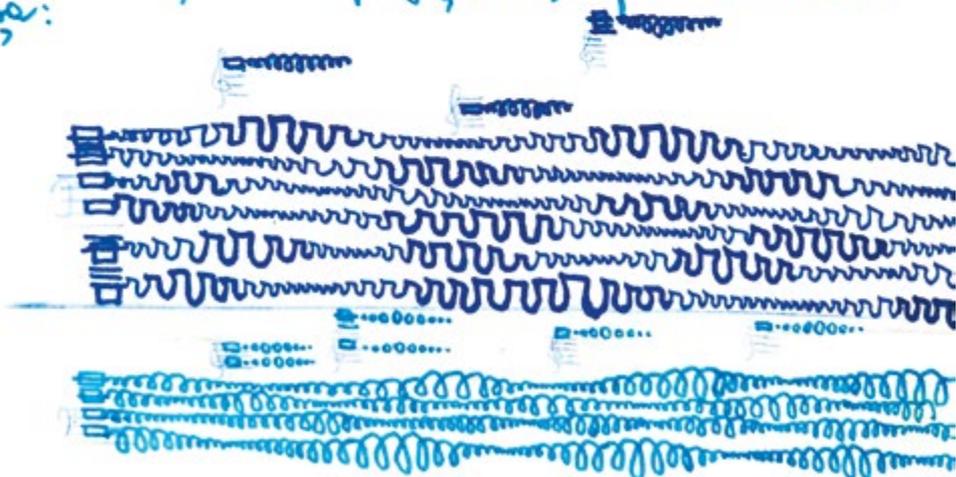
Imaginează-ți pubescența liniștită a vibrațiilor nostalgice () curgând dincolo de limitele florii (florilor) (pentru albastru deschis).

O.A. (obiect artificial)

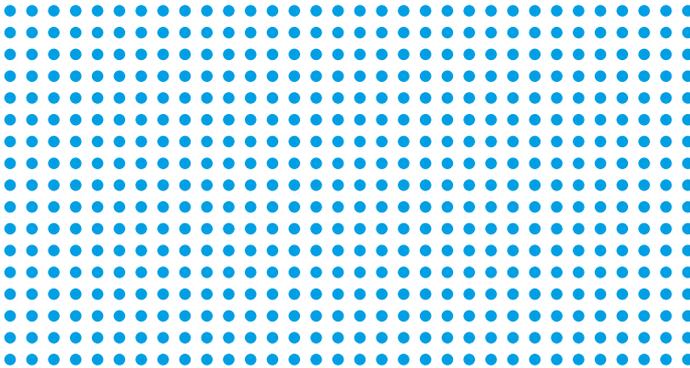
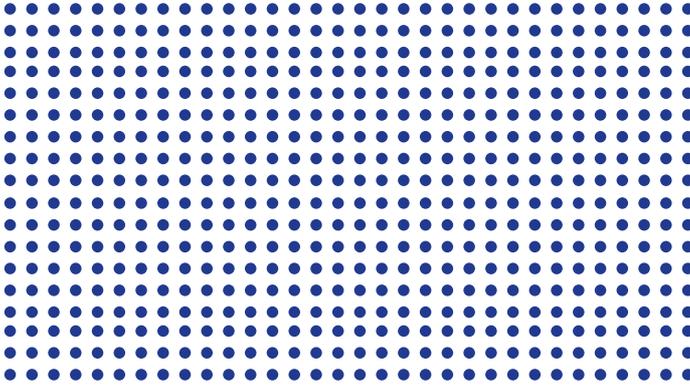


Priveste la lumina soarelui și ascultă îndelung (cu auzul interior) cîntarea obiectului albastru, obiectelor albastre ce și cum suprafata lor, corpul lor ar vibra așa:

M



a) der Akkord hat die folgende Verräumlichung im Objekt:



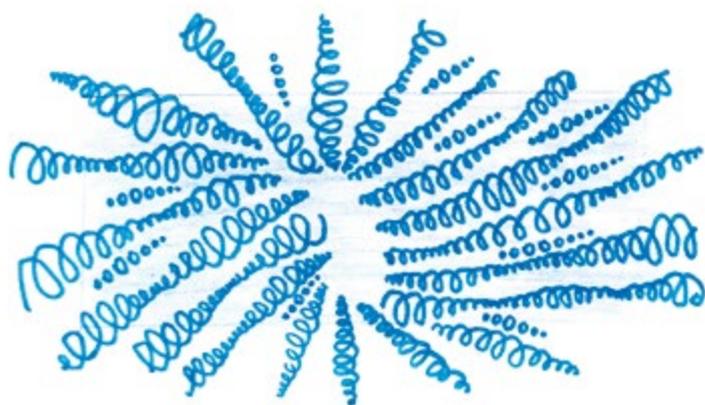
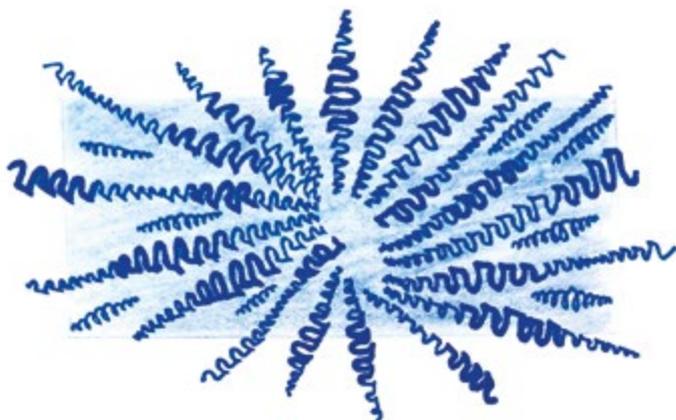
b) ___ und die folgende Klang-Darstellung:

(für Dunkelblau)

Stelle dir Vibrationen vom Typ vor als wären sie

etwas Vermittelndes zwischen

a) acordul având următoarea spațializare în obiect:



b) --- și următoarea reprezentare timbrală:

(pentru albastru închis)

Imagineză-ți vibrațiile de tip 
ca fiind ceva intermediar între

b1) den feierlichen und gewundenen Klängen (Pedalakkorden) der Blechbläser mit Flatterzunge

und

b2) dem Rumpeln der riesigen Menge an Motoren (verschiedener Kaliber) das in unerschöpflichen Kombinationen oszilliert

und vor allem

b3) dem verschiedenen Pulsieren der harten Vibrationen
Babylons
hochmütiger, verschiedenartig hervorgebrachter

Konstruktionen

zementierter Asphalte, Betonbögen,
Ziegelsteine und Marmorblöcke

dabei verdecken sie die Resonanzvibrationen

der b1) Piatti, Becken, Gongs und Kastagnetten verschiedener Größen

aber in Wirklichkeit scheinen sie

die Resonanz der b2-3) Brücken, Sonden und Eisen oder Stahlstangen
zu sein

sowie aller Gebrauchs- oder
Kunstobjekte
aus Metall
erfundene und nicht erfundene
von irdischen,
unterirdischen Fahrzeugen,
oder Wasser-,

b1) sunetele (pedalele) solemne și unduite ale alăturilor
în flător zunge



b2) urziturile multitudini uriașe de motoare (de diferite calibre)
oculind în inequizabile combinații

și mai ales

b3) pulsatiile variate de vibrații dure

ale Babilonului

ale construcțiilor tufare felurit zămirite
ale arafurturilor de ciment, arcurilor de beton
cărămizilor și blocurilor
de marmură

mărcind vibrațiile de rezonanță **rezonan**

ale b1) piatrelor, talgerelor, gongurilor și cristalurilor de diferite
mărimi

dar care par a fi, de fapt

rezonanțele b2-3) podurilor, rondelor și barelor de fier
sau otel.

sit și a tuturor obiectelor utilitare

sau de artă
de metal

inventate și meinentate
a vehiculelor terestre
subterane, cavetice,

Unterwasser-
und Luft-Fahrzeugen
 in verschiedenen und neuartigen Kombinationen
 die alle auf **M** abgestimmt sind

Vibrationen und Resonanzen, die jenseits der Objektoberfläche
 stolz und waghalsig hervorbrechen.

(für Hellblau)

Du stellst dir die Wellen der metallischen Vibrationen von vor,
 welche Resonanzvibrationen vom Typ hervorrufen
 die du dir vorstellst als

b3) die Vibrationen der Kristalle und geschliffenen Diamante,
der teuren Edelsteine,
des Schmucks,
der Münzen aus Gold, aus Silber
oder einfach aus Metall
 dort in den Schätzen der Tresore,
 der Reichen

alle auf **M** abgestimmt

Vibrationen und Resonanzen, die stolz und waghalsig
 jenseits vom Muster
 des Objekts hervorbrechen

subacvatice

și aeriene

în varietate și în multe combinații

toate în **M** acordate

Vibrații și rezonanțe se irup semet și se îndrăgănesc
dincolo de suprafața obiectului.

(pentru albastru deschis)

și imagineri unduirile vibrațiilor metalice de ○○○○○○
provocând

vibrațiile de rezonanță de tip ○○○○○○

pe care le imagineri a fi?

b) vibrațiile cristalelor și diamantelor slefuite
ale pietrelor pretioase și scumpe.

ale podobelelor

ale monedelor de aur, argint

naupur și simple, de metal.

din comorile trezoriilor
și acuzțiilor

toate în **M** acordate

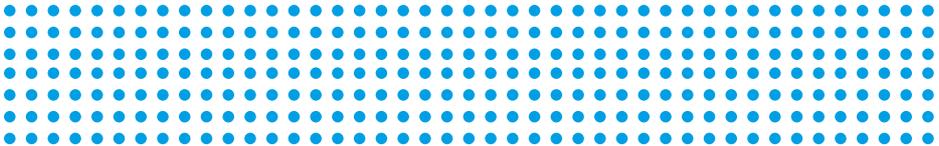
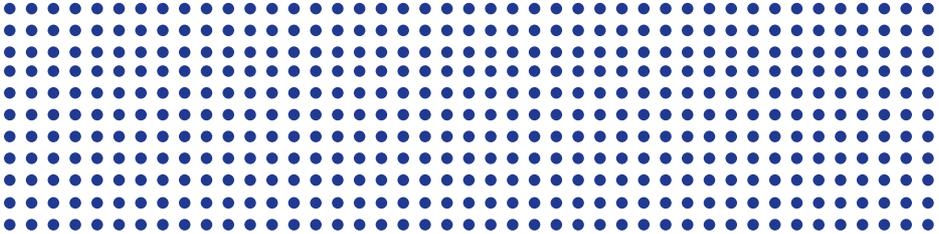
Vibrații și rezonanțe se irup semet și îndrăgănesc
dincolo de matrița obiectului

A.O.



Sieh in den Schatten und lausche mit dem inneren Ohr lange dem Gesang der blauen Objekte als würde ihre (flache oder gewölbte) Oberfläche folgendermaßen vibrieren:

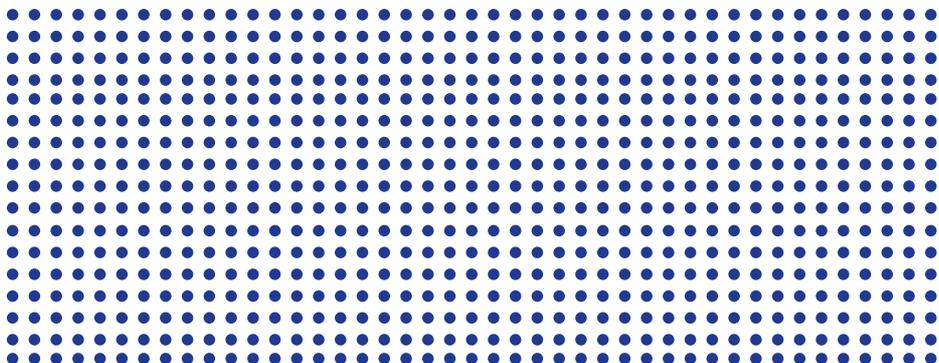
M



Die Vibrationen

a)

haben die folgende Verräumlichung im Objekt:

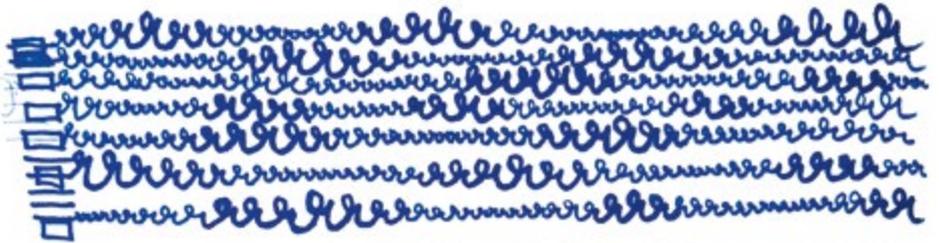


O. A.



Prezente în umbră și ascultă îndelung cu auzul interior.
Cântarea obiectelor albăstre ce și sunt suprafața lor (plată sau sferică) ar vibra așa:

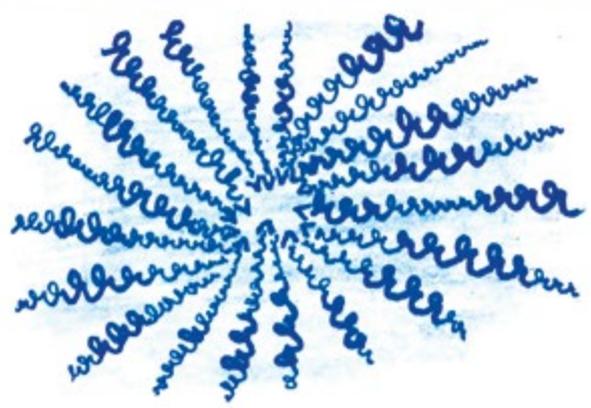
M

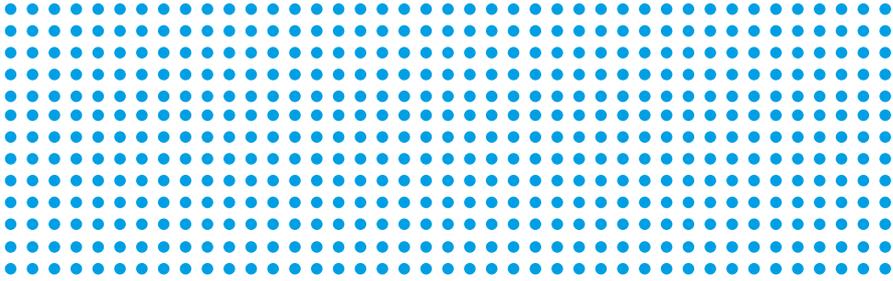


vibrațiile

a)

acordului având următoarea spațializare în obiect:





b) und die folgende Klang-Darstellung:

Stelle dir die Vibrationen vom Typ vor, als wären sie etwas
 Ähnliches wie

b1) die oszillierenden Klänge des Blechbläserakkords mit Flutterzunge und Dämpfer

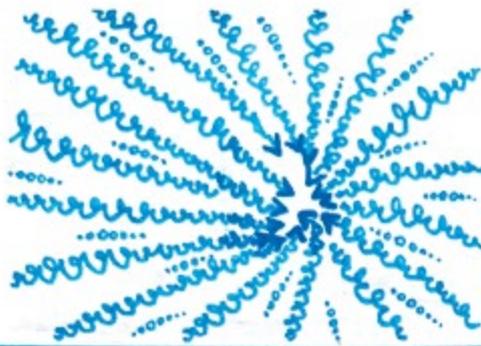
die ihrerseits sich angleichen an

b2) das gewundene Knirschen der Bäume verschiedener Größe
 beim Umfallen

die sich aber vor allem angleichen an

b3) die heimlichen und anmaßenden Vibrationen
der Statuen, Denkmäler
und Grabsteine aus Marmor
oder Stahl
 verschiedener Größe
 alle abgestimmt auf **M**
 verschiedenartig und in unterirdischen Echos dahinfließend

irgendwo zum Zentrum hin und in das verborgene
 obskure und hohle Innere des Objekts



b) --- și următoarea reprezentare timbrală:

Imaginescă-ți vibrațiile de tip overbass ca fiind ceva asemănător cu

b.1) sonoritățile oscilante ale acordului de alămuri în flaut zunge cu surdine
care se aseamănă, la rândul lor, cu

b.2) scârșirile unduite ale copacilor de diferite mărimi în deborșare
dar, cel mai mult, se aseamănă

b.3) cu vibrațiile secrete și orgolioase ale statuilor, monumentelor în pietrelor funerare de marmură sau oțel de diferite mărimi

Toate în M acordate
pulsând variat și surgător
cu subterane ecouri

unde se spre centrul și interiorul arcuș
obscure și cavernos al obiectului

Stell dir vor, die anmaßenden Vibrationen (vom Typ)
b3) der kleinen Statuetten

bringen aus der Fülle

b3) auch die Resonanzen der gestohlenen Schätze () hervor,

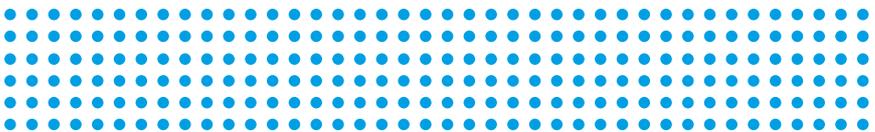
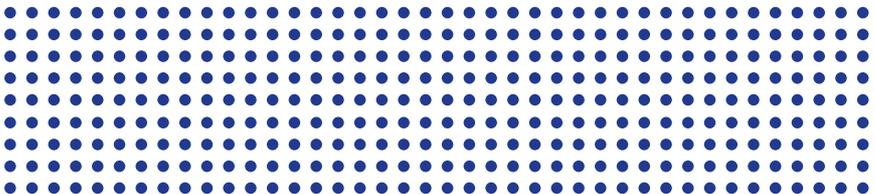
die zum Zentrum des Objektes wogen, das mit Sorgfalt verborgen ist,
obskur
und hohl

A.O.

△

Sieh (das künstliche Licht) und lausche (mit dem inneren Ohr) lang dem
Gesang des blauen Objekts (den blauen Objekten) als würde seine (flache oder
gekrümmte) Oberfläche folgendermaßen vibrieren

M



a)

die Vibrationen

des Akkordes haben folgende Verräumlichung im
Objekt:

Imaginează-ți că vibrațiile orgolioase (de tip ~~~~~)
 b3) ale micilor statuete

generează din bebug

b3) și rezonanțele sonorelor jefuite (□□□□□)

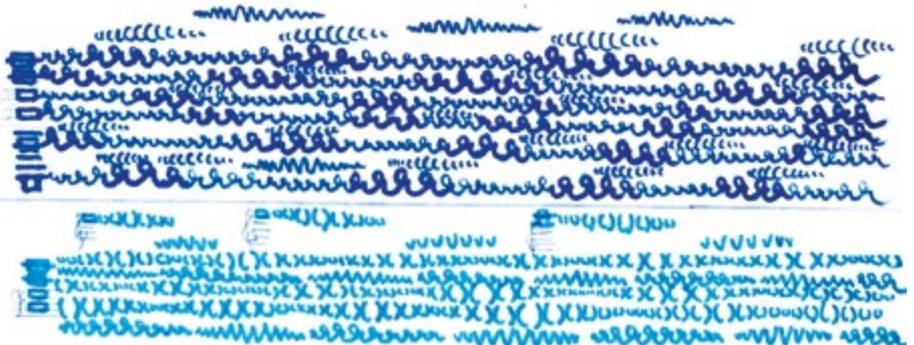
ce unduiesc spre centrul cu grijă ascuns
 obscur
 și sauermos
 al obiectului

O.A.



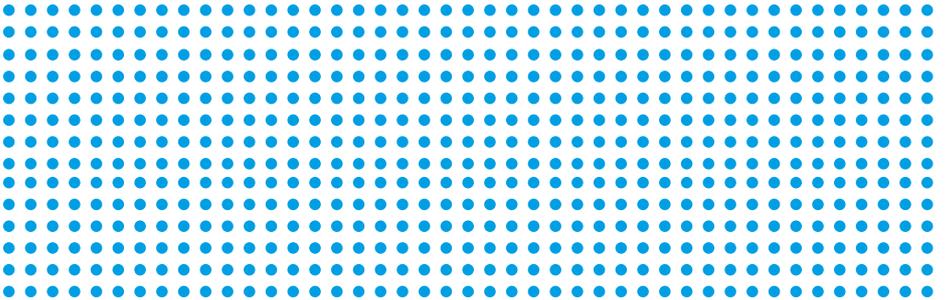
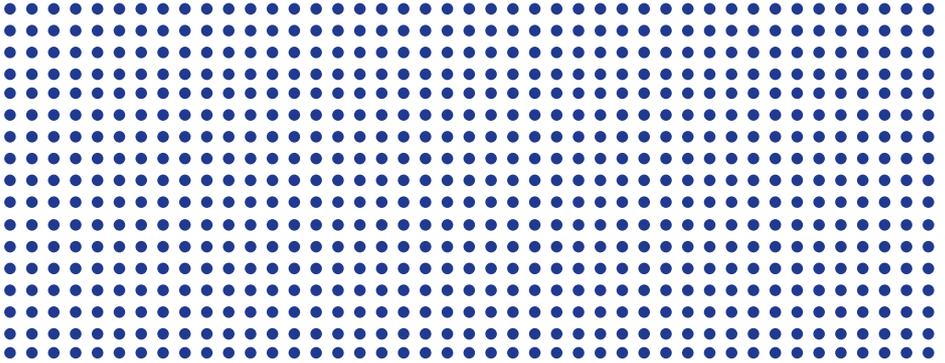
Priveste (la lumina artificială) și ascultă îndelung
 (cu urechea interioară) cîntarea obiectului albastru (obiectelor
 albastre) ce și cum suprafața sa (plată sau sferică)
 ar vibra așa:

M



a)

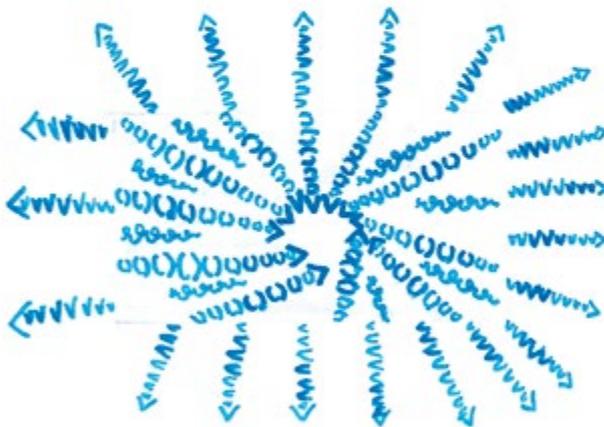
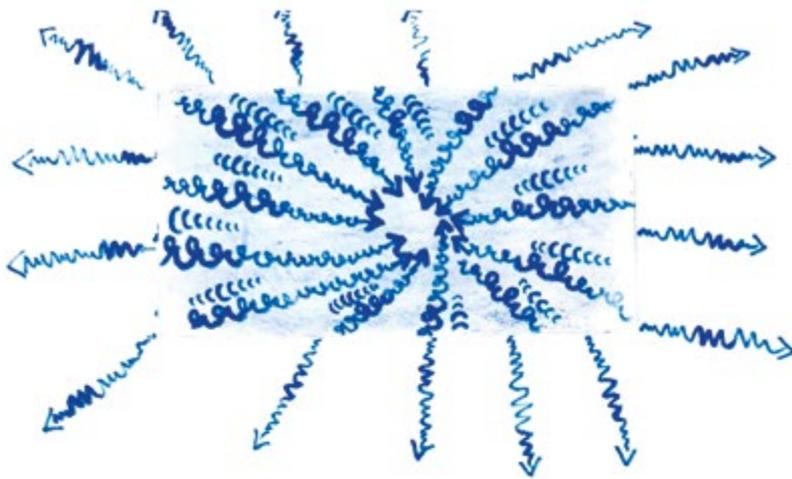
vibrațiile
 acordului avînd următoarea spațializare în
 obiect:



b) und folgende Klang-Darstellung:

Stelle dir Vibrationen vom Typ vor
als wären sie

b1) die oszillierenden, falschen, verschiedenartig gewundenen
Klänge
der Blechbläser mit Flutterzunge und Wah-Wah.



2) -- ni următoarea reprezentare timbrală:

Imaginează-ți vibrațiile de tip vscara
ca ni cum ar fi

b.1) sunetele oscilante, false

Variat unduie
ale atâmurilor în glater zunge cu Wa-Wah

die scheinbar vor allem

b3) das Pulsieren der oszillierenden Vibrationen sind,
der kleinlichen und äußerlichen Vibrationen

der Grotten, Höhlen und getünchten Gräber
sowie der größtenwahnsinnigen Gruften
verschiedener Größen und Formen

sie rufen auch die Resonanzklänge der

b3) geheimen Knochen
sowie der Schildkrötenpanzer hervor
(Vibrationen vom Typ)

Vibrationen und Resonanzen, die in ununterbrochener
Erneuerung
(in verschiedenen Kombinationen, wie in einem unterirdischen
Labyrinth)

irgendwo zum Zentrum hin und zum finsternen Inneren
des Objektes fließen

aber gleichzeitig stellst du dir vor,

das Objekt spritzt manchmal (im Lampenlicht)
über sich hinaus
und die wogenden Vibrationen vom Typ
scheinen wie

b1) Klänge von Blechbläsern mit Flatterzunge ohne Dämpfer im **pp**

und ähneln am meisten

b2-3) dem bedrohlichen Knurren
der Steinsphinx in den leeren Höhlen

oder dem der

(care par, mai ales, a fi)

- b.3) substiile vibrațiilor oscilante,
 merchine și fătarnice
 ale grotelor, pesterilor și mormintelor vâruite
 precum și ale canionilor grandioase
 de diferite mărimi și forme
(ce provoacă și sunetele de rezonanță ale

b.3) oarelor secrete

cit și ale corșpacelor de broaște testoare

(vibrații de tip uuuuuu)

Vibrații și rezonanțe surgând cu continue reînnoiri
 (în felurite combinații, ca într-un labirint subteran)
 undeva spre centrul și interiorul tenebros al obiectului

(dar în același timp) îți imaginezi că
 obiectul improvizează uneori (la lumina lămpii)

în afara lui
 și vibrații văluite de tip mmmm
 care par a fi

b.1) sonoritățile alarmurilor în flater jungle fără sunet
în pp

(are mărindu-se, cel mai mult, cu)

- b.2-3) măriturile amemintătoare
 ale Sfinxului de piatră al cavernelor pustii
sau cu cele ale

wachenden Tiger und Schakale
im Jungle der schlaflosen Sinne

All diese Vibrationen und Resonanzen
sind auf **M** abgestimmt

Stelle dir die ununterbrochenen, oszillierenden, täuschenden und
wogenden
Vibrationen

b3) der Fischschuppen, Schneckenhäuser
und der Skelette von verschiedener Größe während ihrer langen Zersetzung
wie Vibrationen vom Typ vor

sie erzeugen auch

b3) die Resonanzen der sehr kleinen Schneckenhäuser
sowie die provozierenden Resonanzen

b3) der Grotten, der Wände von Gruften und getünchten Gräbern
(Vibrationen vom Typ)
die manchmal auch erscheinen wie

b1) die Klänge der Blechbläser mit Flatterzunge und Wah-Wah-Dämpfern
in langen Echos von Höhlen
Vibrationen und Resonanzen, die auf **M** abgestimmt sind
in gewundenem und erneuerndem Fließen
zum Inneren und zum kostbaren und hohlen Zentrum des

Objekts hin

das manchmal auch Erscheinungen hervorbringt
die vorstellbar sind als

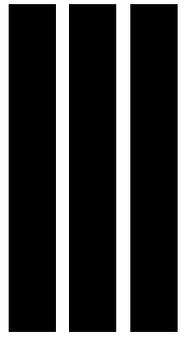
b2) das drohende Fauchen der Wildkatzen
oder der glöckchenbehangenen Schlangen
das ebenfalls auf **M** abgestimmt ist

tigrilor și șacalilor de pășă
 ai junglei și mișturilor neadormite
 Toate aceste vibrații și rezonanțe
 fiind în **M** acordate

Imagineză-ți vibrațiile continue, oscilante, fătarnice
 și undante

- b.) ale solzilor de pește, cochiliilor de melci
 și ale scheletelor în lungi putrefacții, de diferite mărimi
 drept vibrațiile de tip x x x x x u u
ce generează și rezonanțele
- b.) ale cochiliilor foarte mici
 și rezonanțele provocatoare
- b.) ale grotelor, peretilor de carouri și morminte văruițe
 (vibrații de tip v v v v v v)
ce par ușori a fi
- și b.) sunetele alăturilor în flater zunge cu surdine Wa-Wah
 în lungi caverne de peșteri
 vibrații și rezonanțe în **M** acordate
 tinzând în valurile și răsunate scurgeri
 spre interiorul și centrul pretios și carnos al obiectului
 ce emite, din când în când, și emanatii v v v v v
 pe care le imaginezi a fi
- b.) șuipăturile amenințătoare ale pisicilor sălbatice
 sau șerpilor în elopotei
 de asemenea în **M** acordate

POSITIONEN





F E S T I V A L

Simultan 27. Sept – 3. Okt 2020 Timișoara

Seit 15 Jahren nun schon ist das interdisziplinäre Kunst- und Musikfestival Simultan ein nicht mehr wegzudenkender Teil des rumänischen und internationalen Kulturlebens. Begründet 2005 von den Künstlern und Kuratoren Levente Kozma und Alin Rotariu ist das jährlich in Timișoara stattfindende Festival langsam zu einem internationalen Liebling geworden. Aus der globalen Landschaft von Medienkunst- und elektronischen Musikfestivals (mittlerweile schon ein eigenes Genre), die die immergleichen Programme wiederkauen, sticht Simultan mit seiner konzentrierten – aber auch einzigartigen – Perspektive heraus. Es geht eher in die Richtung Ars Electronica denn CTM und lässt Videokunst zum Mittel der Wahl werden.

Dabei ist es wichtig, die Besonderheiten Timișoaras – hauptsächlich eine Studierenden- und Industriestadt – sowie die geopolitischen Hintergründe zu bedenken, die dieses Festival betreffen. Ihre Nähe zu Budapest und Belgrad sowie als ehemaliger Teil des Österreich-Ungarischen Kaiserreichs ließen diese Stadt schneller an westliche Strömungen von Samizdat-Verlagen bis hin zu ausländischen Radioübertragungen während der hochrestriktiven 1980er-Jahre gewöhnen, als dies im Rest des

Lands der Fall war und führten eher zu einer engeren Zusammenarbeit mit Wien denn mit Bukarest. Wichtig ist auch die lange Tradition von Kunstkollektiven wie der Sigma Group oder Kinema Ikon, die schon in den 1970er-Jahren mit Kunst, Technologie, Mathematik und erweitertem Kino experimentierten, wodurch sie hervorragende Bedingungen für weitere Versuche schufen. Die Stadt ist nicht zuletzt der Ort, wo 1989 die Revolution begann.

Vieles von diesem ikonoklastischen Geist der Stadt schlägt sich um das Festival nieder. Ganz so wie die Kollektive der Vergangenheit bringt Simultan einige der talentiertesten künstlerischen Köpfe auf eine Bühne zusammen, die als »transdisziplinäre Plattform und Festival für junge Kunst, Forschung und künstlerische Experimente« beschrieben ist. Ein funktionierendes Kollektiv und ein Netzwerk von Mitarbeiter*innen anstelle einer Reihe einzelner Aufführungen und Initiativen zu haben, lässt deren Bemühungen oft abgeschottet werden. Trotz der Experimente im Bereich der neuen Musik während der späten 1960er- und 1970er-Jahre gab es nie wirklich einen experimentellen musikalischen Underground, der sich auf Grund fehlender institutioneller Infrastruktur eher lokal kristallisierte. Da die Musikakademie überwiegend konservativ gewesen ist und andere Veranstaltungsorte sich auf Jazz, Gitarrenrock und Clubmusik beschränkten, ist die experimentelle Musik in die hybride Kunstwelt der Multimediafestivals verbannt worden.

Die enge Beziehung von Simultan zur Videokunst lässt sich bis zu seinen Anfängen zurückverfolgen: Levente Kozma, der Gründer und Leiter des Festivals, entwickelte seine eigene Vorliebe für experimentelle und elektronische Klänge durch seine Ausbildung in Medienkunst. In den meisten Kunstuniversitäten wird die Einführung in die Klangkunst hauptsächlich als technische Unterstützung bei der Produktion von Video- und Multimediainhalten – und nicht als eigenständige Disziplin – verwendet.

Videokunst steht im Mittelpunkt des internationalen Ruhms dieses Festivals: Was Simultan wirklich auf der Landkarte aufscheinen

lässt, ist sein anhaltendes Bemühen, die Gattung auch durch einen jährlichen offenen Aufruf für Videokunst zu präsentieren. In gewisser Weise ist Video das vielleicht vielseitigste und beweglichste Kunstformat, für dessen Ausstellung normalerweise nur sehr geringe bis gar keine Kosten anfallen. Dies ist ein kluger Schachzug gewesen, der zu wirkungsvollen, aber dennoch budgetfreundlichen Ausstellungen führte. Video wird hier aber nicht nur an die Wände der Galerie geworfen, da viele Künstler entweder Projektionen in ihre Performances integrieren oder aufwändige audiovisuelle Einlagen kreieren, die konzeptionell das Interesse des Festivals an visueller und akustischer Kunst widerspiegeln.

Wie so viele andere unabhängige europäische Festivals ist die Existenz von Simultan in hohem Maße auf Förderung angewiesen. Das Festival beantragt jedes Jahr die gleiche Art der Kulturförderung, woraus sich ein fragiles Ökosystem ergibt. Während die kostenlose Durchführung von Veranstaltungen ein guter Anreiz sein könnte, ein breiteres Publikum anzulocken und eine neue Generation von Zuhörern zu erschließen, zögert das Publikum, in Zukunft zu zahlen. In einem Land mit einem Mindestlohn von 400 Euro pro Monat ist es einfach unrealistisch, 10 Euro für ein Noisekonzert zu zahlen.

Die Musikkuration des Festivals konzentriert sich auf Künstler*innen, deren Praxis entweder ein Multimedia-Element oder eine Form der Computer- oder Objektmanipulation und des Instrumentenbaus beinhaltet, um unkonventionelle Materialien und klangliche Vielfalt genauso zu fördern, wie junge Talente aus der Region. Das Ergebnis ist eine Mischung aus Rauschen, Feldaufzeichnungen und experimenteller Elektronik mit einem Hauch klassisch-zeitgenössischer und elektroakustischer Improvisation. Anstatt zu versuchen, große Namen anzuziehen, hat dieses Festival seine subalterne Position geschickt genutzt, um weniger bekannte Namen aus der lose kreisenden DIY-Experimentalstrecke zu präsentieren. Es konzentriert sich darauf, über die

Jahre hinweg eine überzeugende Position aufrechtzuerhalten, anstatt zu expandieren. Bemerkenswerte Namen aus früheren Ausgaben sind der dänische Klangkünstler Jacob Kierkegaard, die Trans-Noise-Nomadin Tara Transitory und der japanische Multimedia-Künstler Ryoichi Kurokawa.

Die diesjährige erweiterte Ausgabe war in ihren sieben Tagen gleichzeitig extravagant, feierlich und überwältigend. Sie erinnerte mich an das Pariser Festival Sonic Protest, das dieselbe Programmplanung von ein oder zwei Vorstellungen pro Nacht verwendet, die sich über eine ganze Woche hinziehen. Dieses neue Format bot eine willkommene Gelegenheit, die Stadt Timișoara zu erkunden, wenn die Auführungen einmal nicht überzeugen konnten. Es setzte jedoch eine Art von Müdigkeit ein – und zwar nicht jene, von der man bei einem mehrtägigen Festivalerlebnis überwältigt wird, sondern ein Warten auf etwas Interessantes.

Die prekäre Existenz des Festivals, von Veranstaltungsorten abhängig zu sein, die im Allgemeinen mit Hilfe des örtlichen Stadtrats bereitgestellt wurden (einschließlich einer verlassenen Fabrik und in der Vergangenheit eine historische Synagoge), zahlte sich schließlich mit der Entscheidung der Kommunalverwaltung aus, Simultan vorübergehend einen zentralen und vielseitigen Raum anzubieten: Die alte Garnisonsanlage mitten auf dem zweiten Zentralplatz der Stadt bot viel Raum im Innenbereich sowie einen großzügigen Innenhof. Die Besetzung der Garnison war an sich schon ein kleiner politischer Akt, da die Stadt dem Festival einen Ort bot, den es noch vor seiner Renovierung und Umwandlung in ein Museum – gewidmet der Revolution von 1989 – nutzen und besetzen konnte. »Eigentlich besetzen wir hier«, wurde zum geflügelten Wort während des Festivals, als das Team monatelang die Anlage bemalte und putzte. Der Hof konnte so die Rettung vor der Herausforderung werden, Live-Konzerte während der Pandemie auszurichten. Dabei betonte der künstlerische Leiter Levente Kozma mehrmals, dass er auf jeden Fall ein physisches Festival aufrechterhalten

wolle, auch wenn dies bedeutet, die Pläne auf dem Weg mehrmals zu ändern und sich schließlich eher auf lokale denn auf internationale Beiträge zu konzentrieren.

Diese Zurückhaltung war für die diesjährige Ausgabe Glück im Unglück, wurde sie damit doch zum wahrscheinlich umfassendsten Schaufenster rumänischer Experimentalmusik. Das Programm umfasste lokale Legenden wie die Jazz Ambient-Gruppe Thy Veils, die melodischen Elektronikimprovisatoren Makunouchi Bento und das Audio-Visuelle Kollektiv Psihodom sowie die renommierten alten Künstler Sillyconductor und Micleuşanu M., die alle samt neue Arbeiten präsentierten. Die jüngere Generation war mit Beiträgen wie von der talentierten Fieldrecorderin Simina Oprescu und sogar dem Star des spektralistischen Rocks Iancu Dumitrescu vertreten, der neue Stücke eigens in einer Gespräch- und Performanceveranstaltung vorführte. Während das Wetter Anfang Oktober meist mild war, sorgte Nieselregen und kalte Abende gelegentlich für ein herausforderndes Hörerlebnis. Es war die innovative Aufführung von Auszügen aus Sillyconductors vielen Experimenten während seiner langen Karriere, die es schlussendlich vermochte, alles erfrischend konzentriert zu halten sowie Makunouchi Bentos audiovisuelle Präsentation *Science Night* – eine Hommage an altmodische Wissenschaftsdokumentationen mit visueller Überlastung, die eher als eindringliche Erfahrung interdisziplinärer Natur konzipiert waren, obwohl das melodische Ambiente besonders ansprechend gewesen ist.

Der eigentliche Höhepunkt des Festivals war jedoch das Strobe-Noise-Set des Österreichers Peter Kutin, bei dem ein verärgerter Nachbar seine Kettensäge auf Hochtouren laufen ließ. Der Effekt war seltsam und beunruhigend, da in den ersten Sekunden der Eindruck entstand, dass sich sein Stereoset unerwartet in eine Performance mit mehreren Lautsprechern verwandelte, bevor der Ton schließlich lokalisiert und der gesamte Vorfall rekonstruiert werden konnte. Im anschließenden Gespräch mit Kutin reichte die Diskussion von

»Ich wünschte, ich hätte ihn auf die Bühne einladen können« bis hin zur scherzhaften Vorstellung eines Kettensägen-Duos in der Zukunft. Es sind diese unerwarteten Interaktionen, die das Live-Musikerlebnis so besonders und unwiederholbar machen. Das Festival fühlte sich wie die bittersüße Feier eines mittlerweile prekären Privilegs an, aber ich denke – unabhängig davon, was die Zukunft uns bringen wird –, das Engagement dieses Festivals, sich selbst treu zu bleiben, wird es in die richtige Richtung führen.

Andra Amber Nikolayi

Aus dem Englischen übersetzt von
Patrick Becker-Naydenov



B U C H

**John Cage: A Mycological
Foray – Variations on
Mushrooms**
Ananda Pellerin (Hrsg.)
Atelier Éditions

Wenn aus der Vergangenheit jüngster Musik allmählich Geschichte wird, kommt es von Zeit zu Zeit vor, dass die Wissensbildung seltsame Pfade einschlägt: In den sozialen Medien existieren seit einigen Jahren Gruppen und Twitter-Account »composers doing normal shit«, bei denen man GIFs von einem rauchenden Schostakowitsch im Zug, Bilder einem

halbnackten, Sonne tankenden Hans Zimmer vor dem Swimmingpool und Archivmaterialien über Strawinskys Besuch eines australischen Zoos bestaunen kann. So erfrischend die Menschlichwerdung einer zunehmend kanonisierten Geschichte der Musik im 20. und frühen 21. Jahrhundert auch ist, wenn sie immer noch als Geschichte der Musik von beinahe entrückten Komponist*innen konzipiert wird, stehen solche Perspektivwechsel auch im Einklang mit dem generell gewachsenen Interesse an solchen ›Doppelbegabungen‹, wie beispielsweise das Thema der Donaueschinger Musiktage 2014 lautete.

Nun, Arnold Schönberg hatte seine Malerei, und jetzt: John Cage – er hatte seine Pilze. Cages lebenslanges Faible für die Pilzkunde – die Mykologie, wie man nun weiß – ist schon Zeit seines Lebens kaum ein Geheimnis geblieben. Nicht bloß, weil er sich Zeit seines Lebens dieser Tätigkeit widmete und seine Kenntnisse so versiert waren, dass er sogar mit wirklichen Pilzforschern zusammenarbeitete: Immer wieder tauchen auch in Cages autobiographischen und werkbezogenen Schriften Allusionen und unverhohlene Verweise auf diese kleinen Dinger auf, so dass man mit Fug und Recht von einem richtigen Verkehr zwischen den beiden Welten des Klangs – oder bei Cage doch noch eher: der Stille – und der Pilze sprechen kann.

Als Dokumentationsband und bibliophile Anlage (die auf 4500 Exemplare limitierte Auflage ist auf der Internetseite des Verlags bereits ausverkauft) ist dann auch die zur Rezension vorliegende Publikation gedacht. Entstanden im 2015 gegründeten unabhängigen kalifornischen Verlagshaus Atelier Éditions, dessen Leiter Pascale Georgiev, Capucine Labarthe und Kingston Trinder sich auf Kunstmonographien, archaische Drucke und besondere papierne Designprojekte spezialisieren, erkundet *John Cage: A Mycological Foray* Cage einmal nicht aus den Augen des Musikjournalismus oder der Musikwissenschaft, sondern als Pilzenthusiasten.

Der Band hat bereits kurz nach seiner Publikation für einige Aufmerksamkeit gesorgt,

mit Rezensionen im britischen Guardian und zahlreichen sogenannten Unboxing-Videos auf den Videoplattformen YouTube oder Vimeo, in denen die Benutzer*innen ihre Zuschauer*innen am ersten Eindruck teilhaben lassen, wenn das voluminöse Paket der zweibändigen Ausgabe im grünen Schuber zuhause eintrifft. Hier – wie auch in ihren anderen lesenswerten Ausgaben – achtet Atelier Éditions auf nachhaltig produzierte CO2-neutrale Druckerzeugnisse aus vollständig ökologischem Papier, die sich sehen lassen können: Neben dem Hauptband, dessen starke Bebilderung zum Verweilen einlädt, um mit Cage gemeinsam beidseitig abgedruckte Landschaften zu bestaunen oder den neuesten Waldfund zu inspizieren, bringt die Publikationen einen Faksimilenachdruck des bekannten *Mushroom Book*, von dem Cage 1972 gemeinsam mit der bekannten amerikanischen Journalistin Lois Long und dem Mykologen Alexander H. Smith 75 Exemplare publizierte. Hier finden sich zahlreiche großformatige Lithographien von Long und Cage, der neben und über die lebensgroßen Pilzdarstellungen mit Lithografiestiften in seiner gedrängten Schrift allerlei Notizen gekritzelt hat.

Im Hauptband selbst wiederum kann man sich gleich an eine Performance von Cages *Mushrooms et Variations* machen, das ursprünglich einmal in der Pilzsaison von 1983 von ihm selbst in verschiedenen US-amerikanischen Städten vorgetragen wurde. Abgerundet wird diese Materialfülle durch einen kontextualisierenden Beitrag von Kingston Trinder, der die verschiedenen Stationen von Cages lebenslanger Beschäftigung mit dem Sammeln, Identifizieren, Katalogisieren und der Zubereitung von Pilzen nachgeht, die manchmal sogar lebensbedrohliche Ausmaße annehmen konnte – nämlich wenn der Komponist sich bei einem Gericht aus Stinkkohl eine veritable Vergiftung zuzog. Die Aufmachung dieses – doch immer noch ungewöhnliche, aber fesselnde – Themas, macht aus *John Cage: A Mycological Foray* einen Band zum Verlieben. Die mit viel Bedacht hergestellte Publikation verbindet gekonnt das Beste aus zwei Welten,

lädt – wenigstens für die Musikwissenschaftler*innen – zum Nachdenken ein (man denke an die unglaubliche Popularität, die Denkfiguren des Untergründig-Verwurzelten im 20. Jahrhundert genossen haben: das Chthonische in den mythologischen Diskussionen der Zwischenkriegszeit, bei Adorno beispielsweise, die Ruderalfläche in der deutschen Literatur um 1950, das berühmte Rhizom...), so dass man nur hoffen kann, dass diese Ausgabe bald wiederaufgelegt wird.

Patrick Becker-Naydenov



Z E I T S C H R I F T

Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart.

Ausgabe 20 / Apr 2020

Edition Juliane Klein KG

Im zehnten Jahr nach ihrer Gründung 2010 und in ihrem zwanzigsten Heft gibt die Zeitschrift Seiltanz Akteur*innen des Musiktheaters eine Plattform, ihre Gedanken unabhängig von konkreten Vorhaben zu formulieren. Ist Oper eine Gattung oder ein Ort? Ist sie eine besondere Form des Zusammenarbeitens oder doch nur der hierarchischen Arbeitsteilung? Ist Musiktheater ein besonders Feld des Theaters oder ein besonderes Feld der Musik? Ist Musiktheater eine Sparte oder doch eine historische Entwicklung der Oper im 20. Jahrhundert?

Zu ihrem »idealen Ort« für ein Musiktheater heute« wurden Komponist*innen (u.a. Elena Mendoza, Chaya Czernowin, Sarah Nemtsov, Simon Steen-Andersen, Hannes Seidl, Manos Tsangaris, Johannes Kreidler) sowie Regisseur*innen und Komponist*innen befragt, die freie Musiktheater-Ensembles gegründet haben (u.a. Michael Höppner/Opera Lab Berlin, Sven Holm/Novoflot und Jakob Boeckh, Maria Huber und Ole Hübner aus der paranormal peer group). Ihre Visionen reichen vom Wunsch, die Ressourcen der öffentlich geförderten Stadttheater und Opernhäuser für die eigene Arbeit produktiv nutzen zu dürfen, über Musiktheater als Kommunen und verortete Gemeinschaften, in denen sich Kunst und Leben reflektieren, bis hin zu »EchoAche«, einem Musiktheater, in dem die kapitalistische Gesellschaft wieder ihren Schmerz erfahren kann und Zuschauer*innen zu Leidensgenoss*innen werden (Brigitta Muntendorf).

Ihnen gegenüber stehen Texte von den Heftverantwortlichen Fabian Czolbe und Ulrich Kreppin, in denen sie vorschlagen, »das Alte« bzw. »schönes altes Repertoire« in Opernmuseen aufzubewahren: Dort sei Zeit und Raum für historisch informierte Reenactments der Uraufführungen statt der verbreiteten Neukontextualisierungen, für emsige Opernrestaurator*innen statt spezialisierte Musikhistoriker*innen und für das gemütliche »Mäandern« durch die Operngeschichte statt Opernabende, die in der »aktualisierten Inszenierung schlichtweg gescheitert« sind. In Städten mit »kunstsinzigem Publikum« hingegen sollen Musiktheaterhäuser eingerichtet werden, in denen die Werke der letzten 50 Jahre gespielt und die »Bedürfnisse der Kunstwerke« bedient werden könnten.

Befreiend wirken da die Schlussworte von Gordon Kampe, in denen er seiner Begeisterung für die Oper Luft verschafft – für Oper als »Haltung«, für den »durchgeknallten Rausch auf der Bühne«, für Gesang, Spiel, Tanz und Emotionen, für die einmalige Zusammenarbeit als Komponist*in mit Dramaturgie, Licht, Regie und wer sonst noch zu diesem arbeitsteiligen

»Betrieb« gehört, der so leicht abgeurteilt werden kann. Dass viele der aufgeführten Visionen für ein gegenwärtiges Musiktheater – als Orte, an denen man lebt und die man vom Frühstück bis zur Mitternachtssuppe (und vor Premieren selbst zum Schlafen) nicht verlässt, an denen sozial stark differenzierte Individuen mit Überzeugung zusammenarbeiten und -wirken, wo eine leidenschaftliche Auseinandersetzung mit der lokalen Community stattfindet – an öffentlich geförderten Häusern alltäglich Realität sind, geht durch den Fokus des Hefts auf zeitgenössische Kompositionen etwas verloren. Nicht von ungefähr tauchen nostalgische Erinnerungen an Orte wie die Berliner Volksbühne unter der Intendanz von Frank Castorf oder Regisseure wie Christoph Schlingensiefel in den Texten auf (für die zudem – das sei am Rande erwähnt – neben Musik und Theater auch der Film eine wichtige Rolle spielte).

Die Autorin selbst möchte Wagner-, Verdi-, Rossini- oder Offenbach-Inszenierungen von Peter Konwitschny, Hans Neuenfels, Ruth Berghaus oder Frank Castorf auch nicht ins Museum verfrachtet sehen, erinnert sich gerne an Musiktheaterabende von Christoph Marthaler, Anna Viebrock, Jürg Kienberger, Ruedi Häusermann oder David Marton, will unter ihren Theatererlebnissen Aufführungen von Georges Aperghis, Heiner Goebbels, Helmut Lachenmann, Adriana Hölszky und Beat Furrer an großen Institutionen ebenso wenig missen wie Musiktheater-Ereignisse, die sie mit den zu Wort gekommenen und heutigen Musiktheaterschaffenden verbindet – egal ob an großen Häusern, bei Theater der Welt, in Hellerau und auf anderen Festivals, am HAU, unter freiem Himmel, in Galerien und Museen, im Heimathafen, in den Sophiensälen, im Ballhaus Ost, im Haus der Kulturen der Welt, im Prater oder 3. Stock der Volksbühne.

Zeitgenössisches Musiktheater hat eine Vielfalt der Formen, der Ansätze und der Ästhetiken – das Uraufführungsdatum der erklingenden Musik ist da nur eine Möglichkeit, Gegenwartigkeit zu gestalten.

Irene Klutschke



KLANGINSTALLATION

eleven songs – Halle am
Berghain

15. Jul – 2. Aug 2020 • Halle am
Wriezener Bahnhof, Berlin

Für ein paar heißbegehrte Wochen öffnete im Covid-Sommer von 2020 das Berghain – ein internationales Wahrzeichen der Clubkultur in Berlin-Friedrichshain – mit der vom Duo tamtam (Sam Auinger und Hannes Strobl) geschaffenen ortsspezifischen Installation *eleven songs – Halle am Berghain* seine Hintertüren zu einer Ausstellungshalle, die von der Singuhr Hoergalerie kuratiert wurde. tamtam verwandelte die beiden Stockwerke des emblematischen Gebäudes in einen eigenen Klangkörper, der mit der Raumzeitwahrnehmung des Besuchers spielte, indem er die psychoakustischen Eigenschaften und architektonischen Merkmale des Gebäudes untersuchte.

Das Duo eröffnete einen »auditorischen Dialog« mit den atmosphärischen Qualitäten des postindustriellen Gebäudes und verwandelte es in ein Klanginstrument. Die Art und Weise, wie die Künstler die Beziehung zwischen Klang und Raum erforschten, führt zu der folgenden Frage: Was ist der Unterschied zwischen dem Spielen eines Klangs »im Raum«, »aus dem Raum« oder »mit dem Raum«? Obwohl sich die Installation sicherlich mit all diesen drei Aspekten der Klangtransformation befasst hat,

ist das Aufregendste am Ergebnis die Art und Weise gewesen, wie die Erfahrung des Spielens von Klang ›aus und mit dem Raum‹ untersucht wird.

Man könnte vergleichen, wie die Künstler die akustischen Eigenschaften der verschiedenen Räume im Gebäude mit dem forschersichen Bau eines Hausinstruments offenbarten. Der Untersuchungsprozess umfasst das Zuhören, Erforschen, Vorbereiten von Materialien und des Raums in einem komplexen Kompositionsprozess. Der Raum ist mit präzise angeordneten Lautsprechern und Subwoofern, Dämpfern und Reflektoren ausgestattet gewesen, die mit den architektonischen und sozialen Funktionen des Raums spielen und diese hervorheben. All diese Prozesse sind ein Akt, der das hörbar macht, was in einem Raum gewöhnlich unhörbar bleibt – was das Duo als Raumfarbe bezeichnet: Die Arbeit ist irgendwie auf der Suche nach der spezifischen Klangfarbe des Raumes.

eleven Songs – Halle am Berghain besteht aus elf ortsspezifischen Stücken, die in einer Schleife gespielt werden. Der Klang und die Struktur sind eher indirekt und schwebend, da sie aktiv durch und aus dem Raum selbst erfahren werden müssen und von der Bewegung des Publikums im Raum abhängen. Sie spielen also mit Rhythmen und Metren, die entstehen, wenn sich die Hörer*in bewegt: In einer bestimmten Position ist es möglich, diese Schläge zu hören, geht man nur einen Schritt zur Seite, ist dasselbe Phänomen schon unmerklich geworden. All dies sind Merkmale der typischen deutschen Klangkunst, auf die sich diese Arbeit ästhetisch bezieht. Sie spiegelt auch die Geschichte der ortsspezifischen akustischen Werke von Singuhr und jene, tatsächlich auch ortsspezifische Musik wider, die normalerweise im Gebäude des Clubs Berghain aufgelegt wird.

Die Ausstellung zog eine außergewöhnlich große Menge zum Veranstaltungsort, der natürlich Vorschriften über die Anzahl der Besucher einhielt, die zu einem Zeitpunkt das Gebäude betreten und wieder verlassen durften. Der

öffentliche Erfolg könnte wahrscheinlich von einer Kombination verschiedener Aspekte abhängen wie beispielsweise der Sehnsucht nach Kunst in Zeiten von Corona, dem Veranstaltungsort selbst, der Clubkultur, der gelungenen Arbeit und der spezifischen Kunstform Klangkunst mit ihrer Verschmelzung von Zeit und Raum – all dies hebt die Besonderheit des ›ästhetisch global Ortsspezifischen‹ im ›Zeitspezifischen‹ der Pandemiesituation hervor.

Giuliano Obici

Aus dem Englischen übersetzt von
Patrick Becker-Naydenov



K O N Z E R T

Aggregate/gamut inc.

13. Aug 2020

Auenkirche, Berlin

Dass Musik auch ohne direkte Beteiligung des Menschen aufgeführt werden kann, ist im Ausnahmejahr 2020 ein Segen. Wo soziale Nähe mehr oder weniger nicht stattfindet, bietet die Präsentation von Musik auf einem Instrument ohne Instrumentalist*in eine willkommene Alternative. Distanz, Isolation und eine teils erzwungene Ankopplung des Einzelnen an die Entwicklungen der Technik, die es ermöglichen, dass der Lernende, wie der konsumierende Solitär weniger und weniger aus seiner Wohnzelle treten muss, sind die Weisungen der Stunde. Sich der Faszination der Technologie

unseres Zeitalters auch im Zusammenhang mit Kunst zu ergeben, scheint da ganz logisch, ist Kultur doch in der Regel nicht viel mehr als das sinnlich erfahrbare Pendant herrschender Ideologien, bzw. des Zeitgeistes. Dieser Geist tritt auch als das Gespenst der Digitalisierung in Erscheinung, das gestaltlos in alle Lebensbereiche vordringt und den Menschen von der ihn umgebenden, sowie von seiner eigenen Natur zu entkoppeln trachtet. Die negativen Aspekte der einst aufklärerischen und dynamischen Moderne – zu der das schneller, höher, weiter gehört – regieren, auch in der Kunst. Umso mehr, als die westlichen Industrienationen, die die technologiegesteuerte Ausbeutung der Erde vorantreiben, gesellschaftlich und kulturell erstarrt sind. Die Technik bleibt da der Hoffnungsträger, der ganz und gar nicht stagniert, sondern sich beharrlich fortentwickelt.

Wie sich ein mittels Computersteuerung aufgerüstetes Tasteninstrument anhört, das so nebenbei der modernistischen Forderung nach Materialerweiterung dienlich ist, lässt sich in der Konzertreihe *AGGREGATE* erleben. Die Musiker*innen und Komponist*innen Marion Wörle und Maciej Śledziecki, die sich als Kulturarbeiterkollektiv den Namen gamut inc. zugelegt haben, organisieren seit Jahren zahlreiche Konzert-Events, mit denen sie der Abtrennung des Menschen von der Musik Vorschub leisten. Für diese Mission erweist sich die Orgel der Auenkirche in Berlin-Wilmersdorf als willkommenes Vehikel, da sie, wie andere Orgeln auch, seit den 1980er Jahren MIDI-anschlussfähig ist. Während etwa der Ruf des Muezzins in vielen Moscheen in Kairo womöglich vom Kassettenrekorder erschallt, ist man im Abendland schon weiter – dort haben die »Segnungen« der Technik längst den einstigen Stellenwert der Religion eingenommen.

Demnach kann man sich entspannt zurücklehnen. Und während in der Auenkirche das profane Publikum den heiligen Ort an einem lauschig warmen Sommerabend in Besitz nahm – manche Besucher*Innen hingen locker über den Lehnen der Kirchbänke oder kuschelten sich an ihre Partner*innen – bemächtigte

sich König Technik (nicht gerade gendergerecht) der Königin der Instrumente, um ihr zu zeigen, wer der Herr im Hause ist.

Dieser Herr ist übrigens nicht allein, denn gamut inc. rekrutiert auf seiner Mission zahlreiche Mitstreiter. So war in der Auenkirche zunächst ein Auftragswerk von Robert Lippok zu erleben, einem ehemaligen Mitglied der Neunziger-Jahre-Elektro-Band To Rococo Rot. Die knapp zwanzig Minuten dauernde Komposition ist unter anderem von Akkumulationen aus repetitiven, schnellläufigen Mustern und weit ausschwingenden Glissandi gekennzeichnet, die man auf konventionelle Weise nicht auf Tastatur und Pedalen hervorzubringen kann. Stolz berichtet gamut inc. in seiner Konzertinfo: »Tausende Noten und Parameter können in kürzester Zeit generiert und manipuliert werden.«

Doch wer diesem Zauber nicht sofort erliegt und mal in die Vergangenheit lauscht, kann die erwähnten stilistischen Aspekte im Wesentlichen bereits in der Musik für eine lochkartengesteuerte, mechanische Orgel ausmachen, die der Komponist Paul Hindemith für eine Präsentation des *Triadischen Balletts* des bildenden Künstlers Oskar Schlemmer komponiert und 1926 in Donaueschingen aufgeführt hat. Was dieses Stück erträglicher macht, ist, dass sich vor einhundert Jahren die Techno-Moderne noch im Aufbruch befand; ihr haftete noch nicht der endzeitliche und zersetzende Charakter an, den man ihr heute zubilligen muss.

Darüber hinaus kann man Hindemith zu Gute halten, dass seine Musik für mechanische Instrumente die ästhetischen Pathosformeln weitgehend vermeidet, die man herkömmlicherweise in der Orgelmusik seit dem Barock antrifft, bis hin zu den spätromantischen Ekstasen eines Charles-Marie Widor: das höllisch tiefe Beben der Bässe, das staccatohafte Raseln der Arpeggios und das silbrig-metallene Brillianzen, das mit dem Klangspektrum in den höheren Registern verknüpft ist. Diese Stilmerkmale konnte sich auch Robert Lippok in seiner Komposition nicht verkneifen.

Anders verhielt es sich angesichts der beiden im Konzertverlauf folgenden Stücke von Marion Wörle und Maciej Śledziecki, die sich musikhistorisch »befreiter« als pure technizistische Materialstudien entpuppten. Nach eher unterkomplexen Tongeflechten, marschartigen Vierviertel-Rhythmen und sinister rollenden Subbässen im Stück von Wörle wurde Śledzieckis Beitrag von chromatischen Exerzitionen, Stakkato-Schwellklängen sowie der Imitation menschlicher Intonationsmöglichkeiten auf Holzblasinstrumenten bestimmt.

Was soll man von den digitalen Viel-Fingerfertigkeiten und der technologischen Überhöhung konventioneller Ästhetiken halten? Wie viel uneingestandene Todessehnsucht schlummert in der anhaltenden Technikbegeisterung unserer Gegenwart, die auch die zeitgenössische E-Musik nicht nur durch Computerisierung, sondern auch in Form von algorithmischem Komponieren, Roboterfantasien und KI-Träumen befallen hat?

Thomas Groetz

Berliner Festspiele

MUSIK FEST BERLIN

K O N Z E R T

Rebecca Saunders bei Musikfest Berlin

25. Aug – 23. Sept 2020

Das Musikfest Berlin ist das Orchesterfestival der Berliner Festspiele und Auftakt der Berliner Konzertsaison. Die in Berlin lebende Komponistin Rebecca Saunders (*1967) stand dieses

Jahr im Mittelpunkt. In sieben Konzerten konnte man ihre Musik hören, vier Konzerte befassten sich ausschließlich mit ihr.

Alle Konzerte waren nach den jeweiligen Interpret*innen betitelt. »Klangforum Wien I« fand am 4. September in der Berliner Philharmonie statt. In *Flesh* (2018) für Solo-Akkordeon mit Rezitation beschäftigt sich Saunders mit dem menschlichen Körper. Krassimir Strev, dem die Komposition gewidmet ist, wispert zu den instrumentalen Klängen. Es sind Fragmente aus dem Monolog Molly Blooms in James Joyces *Ulysses*, die für Saunders »a raw sexual energy per se and not confined to any narrow definition of sex and gender« darstellen. *Flesh* lässt sich als eine Geschichte rezipieren, ist als ein Stück mit deutlichem Anfang und Ende wahrnehmbar und hebt sich ab vom restlichen Programm, auch bedingt durch die in der Neuen Musik selten verwendete Instrumentation. *Scar* (2018/19) für 15 Solisten und Dirigent ist das stärkste Stück des Abends. Ausgehend von dem Dialog zweier Flügel gehen die kompositorischen Ideen durch Bläser, Streicher, Perkussion, E-Gitarre und Akkordeon. Die Materialien sind für getrennte Instrumentengruppen ausgearbeitet und während des Kompositionsprozesses überlagert worden. Man könnte sagen, hinter Saunders Klängen stecken Gedanken, die sie den Noten beilegt. Gedanken folgen keiner Syntax. Das bedeutet keine zerrissene oder collagenartige Musik. Hingegen ist es eine Musik, die sich der Zuschreibungen entzieht. Es gab auch eine kleine Uraufführung: *To An Utterance – Study* (2020) für Solo-Klavier. Es entspricht dem Saunders'schen Klang, der mit konservativen Spieltechniken Klänge erforscht. Das Stück ist, anders als sein Titel verspricht, ohne eindeutige Aussage und wirkt irritierend, weil man sich unabgeholt zurückgelassen fühlt.

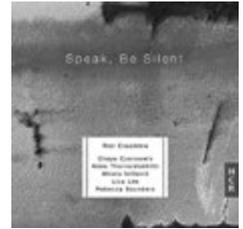
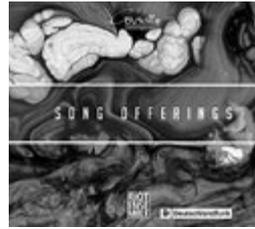
Dieses Konzert belegt nebenbei den Sinn von Kammermusiksälen. Ist Raum für Musik Voraussetzung, ist er für Saunders Musik noch mehr das kritische Moment. Die Musik schwimmt und verwässert ansonsten. Zu wenige Menschen in zu großen Räumen gibt

es während einer Covid19-Pandemie nicht, deshalb nur ein Wermutstropfen.

Dieser löst sich auf, wenn man die Musik in der Digital Concert Hall sieht und hört, wie die Rezensentin es bei »Christian Dierstein & Dirk Rothbrust« tat. Der Ursprung *Voids* war der Wunsch Diersteins nach einem Schlagzeug-Solostück, den er an Saunders 2010 herantrug. Jene antwortete mit einem Doppelkonzert für Schlagzeug 2013. *Void II* ist die für 2020 angepasste reduzierte Version ohne Orchester. Damit wird das Stück kleiner, aber auch dichter. Bei *Dust II* wurde ebenso verfahren. Es nimmt mit vierzig Minuten zwei Drittel des Konzerts ein. Die langen Klänge werden angeschoben, flattern und zelebrieren sich selbst, es ist Musik, die wie fluoreszierend, nicht von dieser Welt oder mindestens aus der Tiefsee stammend klingt. Dierstein und Rothbrust, beide arbeiten seit vielen Jahren mit Saunders zusammen, fokussieren sich derart auf die Musik, sodass der Eindruck erweckt wird, dass alles um sie herum eingesogen und zu Klang wird. Die Perspektive durch die Kameras ist ein Gewinn vor allem für *Dust II*. Durch das Zuschauen werden die Klänge zuordenbar und transparent.

Saunders Musik kommt aus der Gegenwart und steht in dieser. Kompositorisch ist sie beflissen, dass man zu glauben vermag, dass man falsch gespielte Töne trotz Atonalität hören würde. Diese Musik bedarf notwendig den Willen, sich den Klängen hinzugeben, ansonsten verkommt es zu vor sich hinplätschernden Klängen. Bei einem Portrait kann man allerlei erwarten, das Musikfest 2020 entschied sich für die Momentaufnahme. Es portraitiert Rebecca Saunders als eine Komponistin mit einer sich stets entwickelnden Sprache, die für sich steht und jederzeit eindeutig der Urheberin zuschreibbar ist.

Juana Zimmermann



C D

Riot Ensemble Song Offerings: British Song Cycles • Corvillo

Speak, Be Silent • Huddersfield Contemporary Music

Man hört einen ›Raum‹, in dem die Schattierung jeder einzelnen Stimme dazu führt, dass er erst entsteht: Es wird der Eindruck erweckt, dass alle Klänge nicht immer transparent hörbar sind, mal ertönt eine Stimme im Schatten von einem anderen Klang und mal ist sie im Vordergrund. Spürbar ist auch die räumliche Distanz zwischen den Ensemblestimmen und man merkt beim Hören, dass die Klangbalance nicht gleichbleibt und sich immer wieder verändert. Warum sage ich das? Verwirrend ist allgemein bei CD-Aufnahmen eine übertriebene Abmischung, bei der eigentlich unhörbare Sounds extrem hörbar gemacht werden. Das Erlebnis vom Hineinhören ist eine der Faszinationen der Neuen Musik, aber bei vielen Aufnahmen ist dies nicht zu erfahren. Bei den Aufnahmen von *Song Offerings: British Song Cycles* des Riot Ensembles kommt man jedoch an dieser Faszination nicht vorbei!

Das Ensemble, künstlerisch geleitet vom Komponisten und Dirigenten Aaron Holloway-Nahum, ist ein Londoner Kollektiv mit 19 Musiker*innen, und legt seine Besetzung nicht fest. Die Flexibilität seines Klangkörpers dient dazu, Interpretationsbreite zu gewinnen. Das Ensemble hat die Szene der Neuen Musik

nunmehr beeindruckt und gewann 2020 den ersten Ensemble Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung. Das 2019 erschienene Album *Speak, Be Silent*, das feministisch konzipiert nur aus Werken von Komponistinnen besteht, stellte sich so auf die ›genderbewusste Zeit ein, ein Konzept das u.a. den Musikkritiker Alex Ross beeindruckte – er bezeichnete *Speak, Be Silent* als eines der zehn wichtigsten Alben des Jahres 2019. Trotzdem empfinde ich die CD nicht als etwas Besonderes. Anders verhält es sich mit der im Frühjahr 2020 veröffentlichten CD *Song Offerings: British Song Cycles*.

Song Offerings ist eine Sammlung von Vertonungen britischer Komponist*innen, die das Riot Ensemble kuratiert haben. Abgesehen vom Werk *Utterance* von Samantha Fernando, dessen Text von der Komponistin selbst geschrieben wurde, stammen alle vertonten Texte von Dichter*innen verschiedener Zeiten, wie Christina Rossetti (1830–1894), Rabindranath Tagore (1861–1941), E. E. Cummings (1894–1962), Sasha Dugdale (*1974) und Joseph Minden (*1990). Dabei steht die Tagore-Vertonung von Jonathan Harvey (1939–2012) *Song Offerings* im Zentrum. Zu dieser Vertonung haben die weiteren im 21. Jahrhundert entstandenen, jüngeren Kompositionen von Samantha Fernando, Aaron Holloway-Nahum und Laurence Osborn mittelbar und unmittelbar musikalische und konzeptionelle Verbindungen.

Die CD beginnt mit Samantha Fernandos einminütiger Miniaturkomposition für Sopran solo *How Many Moments Must*, dessen Text von E. E. Cummings geschrieben wurde, und dient – der Anweisung der Komponistin in der Partitur nach – ›glockenähnlich‹ als Aufruf an die Zuhörer*innen. Die Anfangsstrophe wird nach Silben rhythmisch gleichmäßig getrennt auf f2 vertont, wobei sich die Sopranistin Sarah Dacey eindrucksvoll mit ihrer raffinierten Stimmkontrolle und geschmackvollen Artikulation präsentiert. In dieser Produktion fungieren insgesamt drei Lieder eines Liederkreises trotz ihrer jeweiligen Selbstständigkeit, abgeleitet von eigenen Gedichten sowie Texten

von E. E. Cummings und Christina Rossetti, als Übergänge zu den Werken der anderen Komponist*innen.

Die Stimmung von *How Many Moments Must* schließt sich somit fließend an das nächste Klagelied *Plane Sailing* von Aaron Holloway-Nahum an, der für diese Produktion auch als Dirigent, Produzent und Toningenieur aktiv war. Dieses Stück ist dem britischen Komponisten Jonathan Harvey gewidmet und besteht aus einer durchkomponierten Form für das gleichnamige vierstrophige Gedicht von Sasha Dugdale mit dem Untertitel *Alzheimer's*. Die Besetzung stimmt mit der von *Song Offerings* überein und ist mit Sopran, Flöte, Klarinette, Klavier, zwei Violinen, Bratsche, Violoncello und Kontrabass relativ klein instrumentiert, aber dennoch lässt das Riot Ensemble eine große Klangdichte und -tiefe entstehen. Das Tempo beschleunigt sich allmählich am Schluss des zweiten Verses in der letzten Strophe »To display themselves in a common light«, was beim Hören nicht eindeutig wahrnehmbar, aber als steigende Spannung spürbar ist.

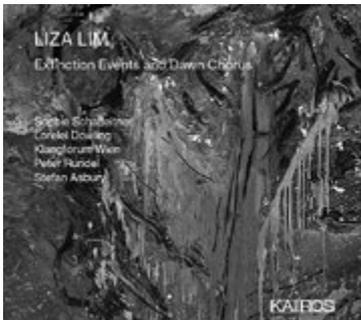
Eine klangliche Abwechslung wird bei der aus sechs Sätzen bestehenden Komposition von Laurence Osborn *Micrographia*, inspiriert von den Experimenten des Physikers Robert Hooke, mit der einzigartigen Besetzung von zwei Sopranstimmen, Flöte, Harfe, Klavier, elektrische Gitarre und Bratsche erreicht. Die Stimmen von April Frederick und Sarah Dacey verschmelzen fein und sondern sich schön ab. Im fünften Satz »Wings of Flies« werden zwei quäkend ertönende Kazoos von den Sopranistinnen eingesetzt, wodurch ein witziger und rhythmischer Kitsch entsteht.

Das letzte Stück *Song Offerings* beginnt mit einer leisen, aber düsteren klanglichen Einleitung vom Ensemble. Sarah Dacey artikuliert eine leise murmelnde Gesangmelodie und stellt eine schlaflose und unruhige Nacht dar. Das Klavier pulsiert unregelmäßig mit tiefen kräftigen Tönen, wobei die innere Finsternis der Musik verstärkt wird. Die Klangdichte des Ensembles ändert sich dauernd, was das Gesamtklangbild der Musik bunt macht, wobei

die Gesangsstimme nicht immer im Vordergrund steht. Im dritten Satz wird eine fast polymelodische Struktur durch eine gleichberechtigte Dynamik des ganzen Ensembles dargestellt, um Euphorie und einen Sturm der Aufregung in der Musik hervorzurufen.

Unter der Leitung von Aaron Holloway-Nahum gelingt es dem Riot Ensemble sehr gut, durch seine beachtliche Phrasierung und Artikulation dynamikreiche musikalische Interpretationen der Dichtungen anzubieten. Die außergewöhnlichen Aufnahme Räume des Funkhaus Köln und das ausgezeichnete Aufnahmeteam mit Eva Pöpplein und Moritz Bergfeld ermöglichten den individuellen Klang dieser Produktion. Alle zusammen verwirklichen ähnlich wie bei einer Live-Performance ein mehrdimensionales, natürlich klingendes Klangraumkonzept.

Saori Kanemaki



C D

Liza Lim Extinction Events and Dawn Chorus • Kairos

Das Wort Anthropozän als Bezeichnung für eine neue geologische Epoche hat sich seit den 1970er-Jahren zunehmend bemerkbar gemacht. Wie sollen Komponist*innen auf solche Ausmaße antworten? Ergibt es Sinn oder ist es überhaupt möglich, Musik *über* das

Anthropozän zu machen? Kann Musik überzeugend evozieren, was der Philosoph und Ökologe Timothy Morton als »Hyperobjekt« bezeichnet – Phänomene so groß, dass man sie nur in Teilen und lediglich durch ihre Symptome verstehen kann? Jennifer Walshes jüngste Oper *TIME TIME TIME* erkundete die Tiefen solch geologischer Zeit und zielte auf eben jene Ästhetik der Kollision des Persönlichen mit dem Geologischen, des Absurden mit dem Tragischen ab – und all dies auf Grundlage eines Texts, der in Zusammenarbeit mit Morton entstanden ist. Liza Lims *Extinction Events and Dawn Chorus* schlägt in die gleiche Kerbe. Der erste Satz lautet »Anthropogenic debris« und zitiert Auszüge von Timothy Morton. In der Musik selbst wiederum liegt Vieles an den weitaus traditionelleren Kräften des Klangforum Wien, um unsere neue geologische Realität zu kommunizieren.

Lims Notizen für dieses Stück behandeln die Zirkulationen von Plastikmüll auf den Weltmeeren und sprechen von Albatrossen, denen der Abfall die Atemwege abklemmt. Sie stellt sich das Seeleben der gefährdeten australischen Korallenriffe wie einen Morgengesang vor. Transkriptionen des ausgestorbenen Vogels namens Kauai O'o und »Spektralechoi« von Janáčeks Klaviermusik schwappen in das Stück hinüber. Der Effekt davon ist strahlend reich: Das Stück beginnt mit einem Rufen, Heulen und Seufzen in Blech- und Holzbläsern in Verbindung mit einem rasselnden Kratzen und Reiben im Schlagwerk. Lims Schreibart für die Bläser zeichnet durch eine besondere stimmliche Qualität aus, die beinahe als jazzig erscheint. Im Schlagwerk hat sie eine Vorliebe für den Waldteufel, ja, *Extinction Events* ist beinahe schon ein Konzert für dieses Instrument, das eine Reihe verstörender tierähnlicher Klänge durch das Stück jagt. Lim lagert die knisternden Klänge von Plastikfolien übereinander mit dem Waldteufel und entfernt klingenden Rufen im Wind, um ein Gefühl für Weite und Tiefe zu schaffen.

Zu Beginn des Schlusssatzes, »Dawn Chorus«, dann, verschränkt Lim summend-krachende

und gähnende Effekte in einem Soundscape, der an Wind gemahnt, an Fliegen, die um den Kadaver eines Tieres kreisen, an ein elektrisches Schwirren und die befremdliche Art eines befreienden Lachens. Lims unvergleichlich originelle Schlagwerkpassagen erschaffen fassungslos eigenartige Texturen, die zwischen Lesbarkeit und Abstraktion pulsieren. Ihnen folgen Hornklänge an der Naturtonreihe entlang, wie man sie aus dem *Rheingold* und *Also sprach Zarathustra* kennt – wahrscheinlich als Repräsentation eines Sonnenaufgangs in diesem Satz. Ich wollte allerdings in dem seltsamen Moment zu Beginn verbleiben. Lims Bezug auf konventionelleres Material und eine gebräuchlichere Instrumentation ist nicht so spannend. Zur Mitte des ersten Satzes hin ertönt das Duett einer Sologeige mit dem Waldteufel. Der Stil der Violine scheint mit seinen Trillern und spätmodernistischen Klangarten unscharf und ästhetisiert zu sein, wenn man sie mit dem prähistorischen Krächzen des Waldteufels vergleicht. Lim scheint hier an der Balance zwischen verschiedenen musikalischen und kulturellen Elementen in ihren Stücken interessiert zu sein: der Kanon westlicher Kunstmusik und Einflüsse australischer Aborigines; Klang und Geräusch, Präzision und Aufgabe. Einige Male pulsiert das Stück crescendoend von einem Nichts bis hin zu einem kurzen Höhepunkt, um sofort wieder zusammenzubrechen. Dies erweckt den Eindruck, dass jede musikalische Geste zur stattlich-kalligraphischen Figur auf dem leeren Papier wird. Indes bleibt dies frustrierend: Jedes Mal, wenn die Musik den Übergang zu etwas rasenderem verspricht, zieht Lim uns zurück vom Abgrund und kehrt wiederholt zur Stille zurück, die uns unbeweglich fühlen lässt.

Es gibt eine Denkschule, die behauptet, dass die richtige künstlerische Antwort auf die Klimakrise in den Künsten darin läge, überhaupt weniger Kunst zu machen: weniger fliegen, lokal und in nachhaltiger Form arbeiten. Dass das Anthropozän keine großen Stücke von Komponist*innen braucht, die aus Australien nach Wien fliegen, sondern grundlegende

Verhaltensänderungen verlangt, ist bloß natürlich. Ähnliches darf auch für die Entwicklung neuer Arbeitsarten gelten, die ästhetische Überlegungen wie auch Bedeutung und Inhalt eines Werks übersteigen. Jedoch zählt der Inhalt immer noch etwas und an dieser Stelle fehlt Lims Arbeiten etwas. Das beste Stück Kunst über das Anthropozän und die Klimakrise, dem ich begegnet bin, behandelt ebenfalls einen ausgestorbenen Vogel. Jessie Greengrass' Novelle *An Account of the Decline of the Great Auk, According to One Who Saw It* besteht aus entkörperter dokumentarischen, fabelhaften Berichten von Seeleuten in der ersten Person, die über einen langen Zeitraum im 18. oder 19. Jahrhundert an der systematischen Ausrottung dieser Art beteiligt waren. »Wir beschuldigten die Vögel dafür, was wir ihnen antaten. Es gab da etwas in ihrer ganzen Passivität, dass uns aufregte. Wir haben es gehasst, wie sie nicht vor uns weggelaufen sind... Deshalb haben wir viel mehr von ihnen getötet als nötig...« Greengrass zeigt uns, weshalb der Vogel getötet wurde und wie es sich anfühlt, etwas zu zerstören, während man selbst erkennt, dass Zerstörung eine allgegenwärtige Kraft in der menschlichen Natur ist und noch dazu verwoben mit dem Kapitalismus und Kolonialismus. Greengrass zeigt uns, wer den letzten Großen Auk getötet hat und all dies kreist um das Zentrum der meisten künstlerischen Darstellungen des Anthropozäns: den Menschen. Menschen richten diese Zerstörung an, wirtschaftliche und politische Systeme richten diese Zerstörung an, Du und ich richten diese Zerstörung an. Entmenschlicht man menschliche Taten und konzentriert sich nur auf die Effekte des Menschenzeitalters, so depolitisiert man es. Wer tötete den letzten Kauai O'o? Wie fühlt sich das an?

Edward Henderson

Aus dem Englischen übersetzt von
Patrick Becker-Naydenov.



F E S T I V A L

Steirischer Herbst

24. Sept – 18. Okt 2020
Graz und Online

Der Steirische Herbst gehört als eines der größten und ältesten interdisziplinären Kunstfestivals Österreichs seit Langem zu den Fixpunkten der Szene. In diesem besonderen Jahr setzte die Festivalleitung bereits im Frühsommer das Signal, trotz Allem veranstalten zu wollen, umständehalber mit einem relativ hohen Anteil an Online-Angebot. Was vielleicht als Mutruf gedacht war, wandelte sich in Unmut und Stirnrunzeln, als das Festivalthema bekannt wurde: PARANOIA TV. Nach Monaten in Heimisolation, durch endlose Videokonferenzen gerädert und gelangweilt vom Netflix-Konsum – kann sich da wer etwas Schöneres vorstellen als ein Online-Festival, das sich anschickt, uns mit Mitteln der Kunst die Furcht, Angst und Ödnis der schönen neuen digitalen Welt vor Augen und Ohren zu führen?

Seien wir mal ehrlich: es ist als Veranstalter*in *nicht* möglich, auf die Veränderungen durch die Pandemie *nicht* zu reagieren. Der Steirische Herbst wählte einen Weg, möglichst vielen Ansprüchen gerecht werden zu wollen. Einerseits wurde das Festival frühzeitig angekündigt, das grellbunte Branding überflutete die Medien und den Grazer Stadt-raum. Auf der anderen Seite enthielten die

Werbebotschaften auffallend wenige Hinweise auf Termine, Künstler*innen und Inhalte – genau jene Dinge also, die sonst Publikum anlocken. PARANOIA TV war eine Werbeblase, ein Vexierbild, das einem allgegenwärtig folgte und gleichzeitig nichts über sich selbst verriet, und war so vielleicht doch ungewollt passender Ausdruck des ›2020-Lebensgefühls‹.

Hinter der paranoiden Oberfläche verbarg sich dennoch ein vielschichtiges Programm, das zeigte, dass aktuelle Kunst eben nicht nur Kommentarflecke des Zeitgeschehens ist, sondern vor Allem dort wirkt, wo Bilder und Gesten symbolische Kraft entfalten. Diederik Peeters' Theaterperformance *The Red Herring*, bereits seit Jahren auf Bühnen in mehreren Ländern zu sehen, erschien im Spiel mit falschen Fährten und Illusionen als humorvoll-abgründiger Kommentar zu Erfahrungen kollektiven Wahns. Das gelang Peeters nicht nur durch den virtuosen Einsatz von Text und Geräuschen, sondern auch durch seine Präsenz als Performer, der es vermag, trotz Distanz Kommunikation mit dem Publikum aufzubauen. Überhaupt gab es einige Leit motive, die sich durch das Festivalprogramm zogen. Dazu zählte die Ratlosigkeit genauso wie die Suche nach Alternativen. Das Musiktheater *deep mind* von Alexander Chernyshkov inszenierte in Steampunk-Ästhetik Maschinen als Akteure und bemühte dabei verschiedene Bilder: die menschliche Stimme als Gesangs-Apparat, das Schlagzeug als ›Schießbude‹ oder der Filmprojektor als Sehmechanismus. Die stationenhafte Handlung blieb jedoch in Loops hängen, die Figuren waren schablonenhafte Gestalten, und klanglich wie inszenatorisch ging die Analogie Mensch-Maschine nicht wirklich auf. Stillere, nachdenkliche wie humorvoll-durchdachte Perspektiven waren dagegen abseits der Bühne in den Ausstellungen und Diskursangeboten des Parallelprogramms zu finden.

Zukunft als endlose Schleife? Der Ratlosigkeit sich entgegenstemmend, setzt das Onlineprogramm Impulse: zum kritischen Umgang mit Medien, zur Angst vor rechtspopulistischen Tendenzen, zur Suche nach Utopien. Alle

Inhalte sind frei zugänglich und ebenso durch eine App verfügbar, jedoch offenbaren sich auch Hindernisse. Die Videos sind selbst auf modernen Handys nicht ohne Ruckler anzusehen, die Beschreibungen der Inhalte lückenhaft und die schiere Menge an Content wirkt überfordernd. Solche Mängel zeigen, dass zeitgemäßes digitales Veranstalten mehr bedeutet als Inhalte auf eine Webseite zu stellen. Die ohnehin kurze Aufmerksamkeit eines Onlinepublikums lässt sich nicht durch die Menge an Angeboten, sondern durch klug gewählte Themen und klar aufbereitete Inhalte mit einem durchdachten Design gewinnen. Dennoch gibt es viel Spannendes zu entdecken, so etwa eine Reihe von Miniserien, Diskussionen und Hörspiele.

Das Musikprotokoll, seit Jahren Bestandteil des Steirischen Herbstes, war auch diesmal beinahe in gewohntem Umfang und Format vertreten und zeigte neben Orchester- und Kammerkonzerten vor Allem Klanginstallationen. Neben dem Eintauchen in Soundscapes, als Gegenwelt-Erfahrung oder Praxis der Mindfulness in Zeiten der Isolation, zogen sich Tod und Dunkelheit als heimliche Leitbilder durchs Programm. Hören galt immer als das Tor zur Seele, und so bot das Musikprotokoll gleichsam einen Blick ins kollektive Unbewusste – da sieht es gerade düster aus, alles wirkt ein bisschen ratlos, aber es tut wenigstens nicht sehr weh. Ist nicht der Grundgedanke eines Festivals, gemeinsam die Kunst, das Leben und das Zusammensein zu feiern? Nimmt man der Kunst das Publikum, fehlt ihr die Kraft, in die Zukunft zu leuchten. Statt feuchtfröhlich ist ein Festivalbesuch 2020 eine einsame, nachdenkliche Tätigkeit.

Der steirische Herbst war in seiner Bestandszeit stets ein Labor für aktuelle Kunst. Die Impulse, die das Festival zu setzen vermochte, sind in den letzten Jahren schwächer geworden – und das gilt allgemein: inmitten eines Plurals an Positionen und Plattformen haben Festivals an Bedeutung, internationaler Strahlkraft und Festigkeit der Platzierung verloren. So wie die Pandemie ein Vergrößerungsglas ist, das

drängende soziale und politische Probleme hervortreten lässt, schärft sie nun auch den Blick auf die Festivalkultur. Festivals erhalten nicht nur ihre Funktion als Orte der Zusammenkunft zurück, sie gewinnen an Wahrnehmung. Das heißt aber auch, dass ihre Verantwortung gegenüber Publikum und Künstler*innen wächst, statt Beliebigkeit und Pragmatismus ein verantwortliches, mutiges und kluges Programm zu machen, faire Arbeitsbedingungen für Künstler*innen zu schaffen und gegenüber der Politik zu zeigen, dass Kunst(vollzug) im realen, öffentlichen Raum kein ›Extra‹ ist, sondern etwas Lebenswichtiges.

Margarethe Maierhofer-Lischka



C D

Naomi Pinnock Lines and Spaces Wergo

Wollte man es sich einfach machen, wäre die passende Schublade schnell bei der Hand, in der sich Naomi Pinnocks Musik ohne tiefer gehendes Hinein- und Hinterher-Hören einsortieren und ablegen ließe. Deren Titel: »Klingt irgendwie nach Morton Feldman«, ergänzt um Spurenelemente des kraftvoll-expressiven Zugriffs Wolfgang Rihms, bei dem die 1979 in West Yorkshire geborenen Pinnock nach ihrem Londoner Studium bei Harrison Birtwistle und Brian Elias ihre Ausbildung abgerundet

hat. Solcherart Urteil ist so oberflächlich wie unzulässig. Zugleich ist es aber hilfreich, im Kontrast hierzu das Spezifische der Musik Naomi Pinnocks auszustellen. Immerhin hat ihre Musik mit der Feldmans die Arbeit mit reduziertem kompositorischem Material ebenso gemein wie das Interesse für den analogen, unverstärkten und unbearbeiteten Instrumental- und Vokalklang. Und so finden sich auf der diesjährig in der Edition zeitgenössische Musik erschienenen Portraits-CD Pinnocks neben ihrem *Streichquartett Nr. 2* (2011/12) und dem Klavierzyklus *Lines and Spaces* (2015) zwei weitere Ensemblestücke, die 2016 entstandene *Music for Europe* – eingespielt vom Berliner Ensemble Adapter – und *Words* für Bariton und Ensemble, entstanden 2010/11 und zu hören in der Interpretation des Baritons Omar Ebrahim und der London Sinfonietta unter der Leitung von Beat Furrer.

Direkt das erste Stück der CD, das vom Quatuor Bozzini eingespielte zweite Streichquartett, relativiert umgehend den Vergleich mit Feldman. Zwar ist das Stück von größter Materialökonomie geprägt – so im Viola-Solo des Beginns, in dem in immer wieder neuen rhythmischen Variationen ein absteigender Akkordwechsel erklingt, bevor die anderen Instrumente zuerst unisono und dann sich zunehmend im vollen Quartettsatz auffächernd hinzukommen. Nur ist es kein Abtasten mit dem Ohr, kein Hineinhören in den Klang, mit dem hier das Material insistierend wiederholt und variiert wird. Vielmehr wird hier mit schroffen Sforzati beharrlich und immer wieder neu zu einer kraftvollen Geste angesetzt, die nur ebenso immer wieder abbricht, bei zunehmender Erschöpfung decresendiert und in die fein ausgehörten, fragilen Liegetöne des zweiten Satzes übergeht.

Pinnock selber bezeichnet sich in einem im Booklettext zitierten Interview als eine Komponistin, der keineswegs »der Klang an und für sich nichts bedeuten würde«, die aber immer daran interessiert sei, »welche Auswirkungen er innerhalb einer bestimmten Gestik« habe. Dies ist ohrenfällig in dem von Richard Uttley

eingespielten Klavierzyklus *Lines and Spaces*: Zwei signifikant unterschiedliche Texturen werden hier gegeneinander gesetzt und es folgt jeweils auf einen mit »Space« überschriebenen Abschnitt, in dem fragile Einzelklänge in der mittleren und hohen Klavierlage erklingen, ein mit »Line« überschriebener, bestimmt von hämmernenden Tonrepetitionen auf dem Ton C. In sich bilden diese Abschnitte erratische Blöcke, aus der Kontrastdramaturgie ihres Wechsels entsteht jedoch etwas genuin Gestisches, eine musikimmanente Theatralität, jenseits noch so spannender Klangerforschung.

Wie Pinnock diese mit klangsensibler Instrumentationskunst zu verbinden vermag, zeigen die beiden Ensemblestücke *Words* und *Music for Europe*. Beide sind in ihrem Grundgestus ähnlich zurückgenommen und fast karg in einem in der Reduktion jedoch schillernd instrumentierten Tonsatz. Beiden Stücken sind aber ebenso Momente gestischer Plastizität eigen. So inszeniert die Komponistin in *Words* in beckettischer Manier einen Auflösungsprozess, der Sprache handwerklich-kompositorisch wie semantischen Sinn hinterfragend zersetzt und in dessen Verlauf das feine Klanggespinnst der Musik immer wieder durch eruptive Ausbrüche geradezu zerrissen wird. *Music for Europe*, geschrieben unter dem Eindruck des Referendums über den EU-Austritt Großbritanniens, ist hingegen ein melancholischer Klagegesang, der sich in immer wieder neuen, klanglich überraschenden Facetten ein um das andere Mal nach innen wendet. Und in dem vielleicht am deutlichsten unter den auf der CD vertretenen Stücken Pinnock individuelle kompositorische Handschrift spürbar wird: Indem eine Musik der Resignation und Melancholie sich nicht nur von diesen Themen inspirieren lässt, sondern sie für und mit den Hörenden zusammen aus unterschiedlichsten Perspektiven heraus zu greifen versucht.

Sebastian Hanusa



F E S T I V A L

Dystopie Sound Art Festival: Berlin – Brasilien 16. Okt – 1. Nov • Berlin

Das *Dystopie Sound Art Festival: Berlin-Brasilien* hat in den letzten Tagen vor Beginn des zweiten Lockdowns in Deutschland stattgefunden. Es fühlte sich an wie etwas am Rande der Legalität, die letzte Feier vor der erneuten Einschränkung des Lebens. Wie die Organisator*innen des Festivals in ihrer Konzeptnotiz sagen, »künstlerisch gefasste Perspektiven aufzuzeigen, die im Dystopischen das Utopische aufscheinen lassen«. Da es in den letzten Monaten nur wenige Gelegenheiten gab kulturelle Ereignisse live zu erleben wurde etwas, was vielleicht eine »Normalität« gewesen wäre, zu einem Moment der Utopie in unserem ansonsten dystopischen Alltag.

Beim Betreten der *Dystopie: Berlin-Brasilien*-Ausstellung musste man die Treppe zum Untergeschoss der Alten Münze hinuntergehen. Die entkleideten Räume mit gedämpfter Beleuchtung und großen Rohren über dem Kopf sowie das Wissen, sich in einem unterirdischen Raum zu befinden, wurden gut auf das Thema abgestimmt. Der Fokus des Festivals auf Brasilien – wo Turbokapitalismus, der Aufstieg der Rechtsextremen, die große Zahl der COVID-Opfer und die Unterdrückung von Minderheiten die aktuellen Themen sind – schien ebenfalls passend.

Mit Eintritt in den Ausstellungsraum sah man auf der linken Seite Vivian Caccuri und Gustavo von Has Darstellung des brasilianischen *Sertanejo*, ein lokales Äquivalent zur Country-Musik, das enge Verbindungen zur Fleischindustrie hat. Die Positionierung der populären (oder eher populistischen) Country-Musik in Verbindung mit den Ausbeutungstaktiken der Kapitalisten und der Rechtsextremen, während brasilianische Cowboys und -girls von Liebe und Nostalgie sangen, war eine faszinierende und hypnotisierend absurde Interpretation dieses Phänomens.

Der kreative Einsatz von Technologie zeigte sich als ein roter Faden durch die Ausstellung. Etwas weiter rechts betrat man Giuliano Obicis *Screen Utopia*: ein Raum, in dem alle Bildschirme in Blockfarben waren, und durch die Verbindung mit dem lokalen WLAN-Netzwerk, auch auf dem eigenen Handy. Höhere Töne wurden durch das eigene Gerät übertragen, während der Bass – ein Murren, das ein wenig an die Netflix-Show *Stranger Things* erinnerte – aus dem Raum selbst kam. Es fühlte sich an wie ein futuristischer Alptraum. In ähnlicher Weise erforderte Bruno Golas *Bruto* auch die Verwendung des eigenen Handys. Es handelte sich um ein Hörspiel, das über neue Arten von Protest reflektierte – wo sowohl die Organisation als auch die Berichterstattung meist online geschieht.

Weitere Highlights waren Christian Diaz Orejarenas *Fronteras Visibles*, ein lustiges, experimentelles Musikvideo, das die kulturelle Aneignung zum Soundtrack von *Champeta* (Musik, die von der kolumbianischen Karibikküste stammt) thematisiert, sowie Ute Wassermanns *Aus Atem*, ein direkter Kommentar zur Gefahr des Singens während der Pandemie, der sie mit dem Singen in Plastiktüten begegnete. Einige der anderen Teile der Ausstellung fühlten sich nach solch starken Werken, die sich auf Brasilien konzentriert haben, etwas unpassend an.

Der größte Raum war auch der entsprechende Performance-Raum, in dem einer der Highlights des Festivals stattfand – das Konzert des Ensemble Adapter. Das erste Werk, Thom

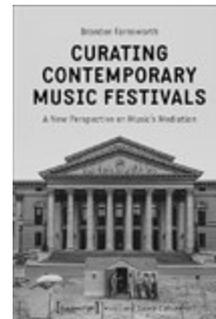
Kublis *BRAZIL NOW*, geschrieben für Tape, Schlagzeug, Flöte, Klarinette und Harfe, hat sich mit der zunehmenden Militarisierung und Überwachung in städtischen Gebieten, insbesondere in São Paulo, beschäftigt. Die aufgenommenen Klänge wurden einer algorithmischen Auswertung unterzogen, die die Grundlage der Partitur gebildet hat. Es gab einige schöne Momente, in denen die akustischen Linien von Tonband widergespiegelt wurden, aber auch theatrale Elemente – vor allem die schwingenden Pendel, die sich dramatisch durch die Luft schleuderten. Das Stück war politisch stark, klug konzipiert, aber musikalisch vielleicht etwas flach. Der tatsächliche Star der Show war Chico Mello und Fernanda Farahs dreiteilige *De-consolation*. Besetzt für zwei Stimmen, Gitarre, Flöte, Klarinette, Harfe, Schlagzeug und Video war dieses Stück politisches Musikmachen vom Feinsten. Die Bekanntheit des musikalischen Stils (eine täuschend erkennbarer, aber oft dekonstruierter Bossa Nova) stand zwar im Kontrast zu den eher philosophischen Konzepten, die sowohl im Text als auch im Video auf humorvolle Weise diskutiert wurden – es hat alle drei Werke absolut hörensenswert gemacht.

Für die Endperformance wurde etwa die Hälfte der Räume schnell in Mario de Vegas multimediales, multiräumliches Werk *El Intruso* verwandelt. In fast völliger Dunkelheit beginnend, steigerte sich die Atmosphäre schrittweise, bis man den größten Raum erreichte, wo ein sich ständig intensivierender Beat ein Video einer Frau in einem deutschen Fußballtrikot begleitet hat. Es fühlte sich an wie in einem Berliner Club, in dem jeder Raum seine eigene Atmosphäre hat. Die Installation kommentierte einen Zustand der Unterdrückung im Zusammenhang mit der Verführung und zeigte eine Spannung zwischen dem Mangel an körperlichem Kontakt während der Pandemie und zufälligen Begegnungen, deren Gefahren und Stereotypen. Es war eine Erfahrung, in der man sich verlieren konnte.

So atmosphärisch wie die Ausstellung in der Alten Münze war, so wurde im Errant Sound

genau das Gegenteil erreicht. Obwohl dort interessante Materialien zu finden waren, wurden sie ziemlich langweilig präsentiert, vergessen und in den Nebenraum geschoben. Andererseits war Marina Mapurungas *Dystopian Path*, ein Soundwalk, der ein Hilferuf aus dem Jahr 2073 vorgestellt hat, ein realitätsstörender Soundtrack zu den unvermeidlichen Geräuschen der Berliner Sirenen, die auf einem leeren Teil des Spreeufers zu hören waren, während man auf herabgefallenes Herbstlaub trat. Es versetzte einen in eine gar nicht so weit hergeholte alternative Realität, die einen großartigen Schlusseindruck des Festivals hinterließ.

Hanna Grzeskiewicz



B U C H

Brandon Farnsworth
Curating Contemporary Music
Festivals. A New Perspective
on Music's Mediation
 transcript-Verlag

Die rege Diskussion um das Kuratieren von der Neuen/zeitgenössischen Musik, die seit einigen Jahren in deutschsprachigen Raum mit Symposien, Diskussionen und Artikel auftauchte, wurde neulich mit einem Buch bereichert. Es ist die erste derart umfassende Veröffentlichung, die sich dem Kuratieren in der Musik widmet. Brandon Farnsworths *Curating*

Contemporary Music Festivals. A New Perspective on Music's Mediation wirft das Licht auf das Thema aus wissenschaftlicher Perspektive.

Der Autor stellte sich die ehrgeizige Aufgabe, eine theoretische Grundlage für das Studium (und die Entwicklung) kuratorischer Praktiken in der Musik zu schaffen. Er schöpft reichlich aus den Erfahrungen und Diskursen anderer Künste, zitiert die Literatur und analysiert ausgewählte Theater- und Tanzprojekte und beschreibt bahnbrechende Positionen zum Beispiel der Kunstkuratoren Harald Szeemann und Okwui Enwezor. Fast die Hälfte des Buches ist die Einleitung in die Curatorial Studies, ihre Geschichte, Theorie und Werk, was für manche Leser*innen vielleicht eine Herausforderung sein könnte, da dieser Teil nicht viele Bezüge zu musikalischen Erfahrungen anbietet.

Farnsworth definiert das Kuratieren als eine disziplinenüberschreitende (discipline-agnostic) Praxis, deren Hauptaufgabe darin besteht, Wissen zu produzieren und den Kunstproduktionsapparat in Frage zu stellen. Es geht also nicht darum, die oben beschriebenen Praktiken aus anderen Kunstbereichen blind auf die Musik anzupassen. Farnsworth betont die Unterschiede, die bestimmten Künsten innewohnen, und lässt die Frage offen, wie sich diese Art von Bewusstsein in der Musik weiter entwickeln könnte. Daher ermutigt er die Festivals, Musikveranstaltungen und andere unabhängige Projekte weiter zu untersuchen, um spezifische musikalische Praktiken abzubilden und den Diskurs von musikalischer Kuratation weiter zu entwickeln. Diese Perspektive bewahrt ihn vor dem Vorwurf über das Musikkuratieren aus musikfremder Perspektive zu sprechen. Nach dem theoretischen Teil vollzieht er Fallstudien mittels der Analyse zweier Festivals: die Münchener Biennale für Neues Musiktheater und die Berliner MaerzMusik. Analysiert werden sowohl die Anfänge der Festivals und Charakteristika der folgenden künstlerischen Leitungen, als auch die einzelne Produktionen mit ihren Entstehungsprozessen, Programmgestaltungen und Aufführungsbedingungen. Nicht zuletzt ist allgemeine

künstlerische Idee für ein Festival eine Metakomposition der einzelnen Veranstaltungen. Die Analyse führt zur Feststellung, dass erst die heutigen Leiter der Münchener Biennale, Daniel Ott und Manos Tsangaris, und Berno Odo Polzer für die MaerzMusik sich echte Kuratoren nennen können. Ihre Festivals dienen als Muster für gelungene kuratorische Herangehensweisen und als Beispiele für zwei unterschiedliche Strategien.

Man teilt nicht immer Farnsworths Begeisterung, z.B. mit bestimmten MaerzMusik-Veranstaltungen, wenn man vor Ort war. Ein fast sechsstündiger Abend mit Donna Haraway und drei Musikstücken, die lose Verbindungen zu ihrer Philosophie beweisen, war zwar das Ergebnis einer ausgefeilten kuratorischen Strategie, aber eher kein überzeugendes Beispiel für gelungene Musikvermittlung. Aber auch Brandon Farnsworth schreibt:

»The Haraway concert, though obviously also attracting a music audience watching most of the festival, was directed much more at an audience sorted by issues or ideas rather than by knowledge of a singular artistic discipline. Musical knowledge was used, but routed in such a way as to enhance the presentation of Haraway's ideas via the temporal form of a concert.«

Kuratieren heißt zwar, überdisziplinär zu denken, der Untertitel des Buches lautet aber *Music's Mediation*. Unter der Leitung von Berno Odo Polzer erlebte die MaerzMusik die größten Veränderungen, Veränderungen, die vermutlich auch die Struktur des Publikums betreffen. Viele Musikliebhaber*innen haben das Interesse am Festival verloren. Es wäre wichtig, die Besucher*innenstruktur der MaerzMusik zu studieren, um möglicherweise die These der erfolgreichen Mediation zu überprüfen. Schade, dass es in Farnsworths Buch fehlt.

Die Leser*in kann sich auch fragen, wovon kommt dieser Kuratieren-Hype in der Musik. Mit anderen Worten, welche Kette von Veränderungen führte dazu, dass Musik das Potenzial des Kuratierens gerade jetzt entdeckt. Sie wird aber keine Antwort auf diese Frage finden,

da Farnsworths Strategie darin besteht, über den Diskurs der Neuen Musik hinauszugehen; er schreibt eher von allgemeiner Contemporary Classical Music. Der Autor ist darin konsequent, erspricht nicht aus dem Zentrum des Diskurses, was ihm erlaubt, bestimmte Formen der Selektion, Musikproduktion oder Standardmethoden für die Programmierung von Konzerten zu benennen, die Probleme zum Beispiel bezüglich der Diversität etc. bezeugen. Das Buch endet mit einer Botschaft:

»Conservative and Eurocentric approach to the tradition of musical practice, be they contemporary classical music, New Music, or otherwise, can no longer be a recipe for producing artistic success of relevancy in the globalized transdisciplinary arts world of the 21st century«.

Brian Farnsworth konzentriert sich in seinem Buch auf die großen Festivals für Neue/zeitgenössische Musik, seine Methodologie kann aber auch bei kleineren Projekte wie Konzertserien Anwendung finden. Das ist wichtig. Die Kurator*innen arbeiten nicht nur für große Festivals, sondern auch am Rand des Musiksystems, unter prekären Bedingungen, nicht selten an der Grenze zu den bildenden und performativen Künsten, wo das Konzept des Kuratierens früher seinen Weg fand. Bis heute gab es keine Referenz und keinen Rahmen für ihre häufig experimentellen Herangehensweisen, da sie vom Musiksystem auf keine Unterstützung oder Anerkennung hoffen durften. Jetzt, da das Kuratieren zu einem Thema in der Neuen/zeitgenössischen Musik geworden ist, können die Kurator*innen vielleicht Sichtbarkeit gewinnen. Kuratorische Praktiken können endlich ernst genommen und auch untersucht werden. Das von Brian Farnsworth geschriebene Buch *Curating Contemporary Music Festivals. A New Perspective on Music's Mediation* wird dazu hoffentlich beitragen.

Monika Pasiecznik



F E S T I V A L

Heart of Noise

1.–3. Okt 2020 • Innsbruck

Knapp über eine Auto-Stunde liegt die west-österreichische Landeshauptstadt Innsbruck entfernt von Ischgl – jenem Ort, in dem sich tausende Touristen aus ganz Europa in super-spreading Après-Ski-Löchern mit dem Coronavirus infizierten. Das Land Tirol ist seitdem weniger um die Rettung seines Rufs, als vielmehr um die Rettung der bevorstehenden mas-sentouristischen Winter-Saison bemüht. Die Leidtragenden hierbei sind vor allem die Institutionen der Kunst- und Kulturschaffenden. So war es auch für das bereits vom ursprünglichen Termin im Juni auf Anfang Oktober dieses Jahres verschobene Heart of Noise eine einzige Zitterpartie, ob und in welcher Form das Festival über die Bühne gehen kann. Nur wenige Tage vor Veranstaltungs-Beginn färbte sich die Corona-Ampel – ein für Österreich eingeführtes Warnsystem in grün, gelb, orange und rot irrlichterloh leuchtend – in Innsbruck auf orange. Die Folge: Internationale Programm-acts konnten oder wollten nicht mehr einreisen und Konzertorte mussten kurzerhand adaptiert oder neu gefunden werden. Dennoch: Heart of Noise fasste sich ans Herz und zog die zehnjährige Jubiläumsausgabe des Festivals trotz größtmöglicher Planungsunsicherheit unbeirrt durch.

Es hätte eigentlich keine stimmigere Wahl als das Noise-Performance-Trio Fuckhead geben können, um nach fast halbjähriger Live-Auführungs-Abstinenz das Festival zu eröffnen. Die drei Herren schritten in gewohnter Unterhosen-Adjustierung durch das im Abstand von Babyelefanten (die österreichische Corona-Abstands-Maßeinheit) platzierte Publikum auf die Bühne des Hauses der Musik. Mit kleinen Schellenkränzen bewaffnet und spitzen Partyhüten zu Masken umfunktioniert, glich ihr Auftritt einem rituellen Perchtenlauf, um die bösen Corona-Geister auszutreiben. Allerdings machte sich eine nahezu bürgerlich anmutende Altersmilde im Gegröle des Wirtshaus-Nominalisten Dr. Didi Bruckmayr breit. »Ich bin der Welt abhanden gekommen«, so sein Befund. Außerdem: »Die Sprache ist das Scheißhaus der Welt.« Und er garantiert: »Morgen bist du ein anderer«. Nun ja, die kathartische Läuterung ließ auf sich warten.

Ebenso rituellen Anwendungen wurde man tags darauf durch das Taurige Tropen Orchester gewahrt. Die spontan als Ersatz eingesprungene, selbsternannte siebenköpfige »Midi-Sekte« versammelte sich weiß wie die Unschuld um den Gabentisch voller Elektrophone, um ihrem Synth-Fetisch zu fröhnen. Durch die Distanz – die Performenden konnten sich nicht wie sonst üblich inmitten des Publikums platzieren – blieb leider das Moment der Teilhabe als das wesentliche Merkmal ihrer Auftritte auf der Strecke.

Wahrlich rief aber schon zuvor das Projekt Haus der Regierung so manche Geister, die sie in faustischer Manier beschwören wollten. Das Festival-Highlight bediente sich dem Topos des sagemunwobenen Haus der Regierung – eine Ende der 1920er-Jahre errichtete Moskauer Wohnanlage für sowjetische Parteifunktionäre. Das ikonische Gebäude war Grundlage für Herwig Weisers 2018 entstandenen, bildgewaltigen Experimentalfilm, in dem er auf erratische Weise Raum und Zeit der Geschichte des Hauses dekonstruiert. Dazu überzeugte düstere Musik von Nik Hummer und Philipp Quehenberger mit Stimmbeiträgen der allseits

bekannten Burgschauspielerin Birgit Minichmayr, die sich von Drone-Klängen hin zu brachialer Klanggewalt entwickelte.

Die Sowjets waren auch Grundlage für die von Lukas Moritz Wegscheider zu erlebende Klanginstallation *Not even Stalin wiretapped the dead* im Reich für die Insel Kubus – eine Auseinandersetzung mit russischen Transhumanisten, die es vermochte, mittels unzähliger Transmitter eine immersive, hauntologische Spatialisierung zu erzeugen.

Trotz widrigster Bedingungen lieferte Heart of Noise mit Performances und Installationen eine erfolgreiche Jubiläums-Ausgabe. Unter dem Motto »Again everything« wurde man einmal mehr der überzeugenden Auflösung der unsäglichen E- und U-Schubladiesierung gewahrt. Von einem Geheimtipp etablierte sich Heart of Noise mittlerweile zu einem Fixstern der internationalen Festival Landschaft jenseits des Mainstreams.

Monika Voithofer



F E S T I V A L

Huddersfield Contemporary Music Festival

20.–22. Nov 2020

Da das HCMF in diesem Jahr mit dem Lockdown in England zusammenfiel, war das Festival dazu gezwungen, lediglich über BBC Radio 3 und YouTube übertragen zu werden. Und es

antwortete kuratorisch auf die Umwälzungen, die dieses Jahr mit sich brachte, indem es eine große Zahl neuer Werke bei einigen der jüngsten Komponist*innen in Auftrag gab, die im Vereinigten Königreich tätig sind. Sie sollten ebenso von jüngeren Ensembles und jüngeren Solisten aufgeführt werden. Ein großer Teil des Programms in diesem Jahr wurde von unter 35-Jährigen geschrieben. Den Schwerpunkt von internationalen Größen hin zu lokalen, jungen Talenten mag ein Vorgeschmack auf die Zukunft sein, wenn Brexit, Coronavirus und Klimakrise schließlich zusammenfinden, um internationale Reisen – vor allem in und aus dem Vereinigten Königreich – schwieriger, teurer und kaum noch rechtfertigbar werden zu lassen.

Neun Monate in seiner eigenen Wohnung zu hocken hatte offensichtlich einen Beitrag zu *Me Hollywood* geleistet, Oliver Leiths neues Stück für das Explore Ensemble. Leith nahm häusliche und intime Klänge – ein Getränk wird in einem Glas auf Eiswürfeln gekippt, eine Dusche läuft, eine Türklingel springt an – auf, wiederholt wieder und wieder Teile von ihnen und gibt dem Ensemble die Aufgabe, einzelne Töne und Harmonien in diesen Aufnahmen wiederzugeben. Das Stück torkelt nicht ohne einige schiefe humoristische Momente: Ein Sample klagender absteigender Terzen einer altmodischen Türklingel wurde so verändert, dass es zu einer Melodie begleitet vom Ensemble und damit zum absurden Highlight wurde.

Anderen Komponist*innen wiederum gelang es, nach draußen zu kommen: In *Edgeland* sprach Hayley Suviste mit Menschen in Manchester über die spannungsreiche Beziehung zwischen Natur und Stadtleben, während Joanna Bailie mit ihrem Aufnahmegerät für das Stück *Dissolve* durch Berlin lief, das – ebenfalls für das Konzert des Explore Ensembles – städtische Klangaufnahmen verbindet, die direkt oder manchmal elektronisch mit subtilen Eiswürfeln der Musiker*innen auf der Bühne arbeiteten. Die Beziehung zwischen akustischem Instrumentenklang, Feldaufnahmen und elektronisch bearbeitetem Klang ist in diesem

Stück komplex und instabil: Bailie versetzt die Zuhörer*innen in den Zustand einer ewigwährenden Gegenwart, wo man höchstens noch jeden einzelnen dieser langen und langsam entstehenden Momente beiwohnen kann. Ich hätte auf die gesprochenen Kommentare verzichten können, die den Videoteil des Stücks erklärten, als sei man in einer Kirche: diese Musik ist selbst schon ergreifend genug.

Die äußere Natur – und vor allem Bäume – tauchten immer wieder auf. Lisa Robertsons von Schottlands Wäldern inspiriertes *Heartwood* wurde meisterhaft von Heather Roche vorgetragen und bringt tropische Vogelrufe und -gekreisch in den höchsten Registern der Klarinette mit schwülen, fragmentierten Melodien weiter unten zusammen. Georgia Rodgers elektroakustisches Stück *Tonewood* beginnt mit Feldaufnahmen aus der Umgebung einer Esche und entwickelt sich langsam in Richtung eines scharf elektronischen Pochens, bis es das hölzerne Quietschen, Kratzen und Brechen der Streicher in Augenschein nimmt. Heloise Tunstall-Behrens' Stück für Klavier solo *Picea 433* (eine der Kommissionen des YouTube-Programms ›Zeitgeist‹, das von den Mitgliedern des Riot Ensembles gespielt wurde) ist von einer norwegischen Fichte inspiriert. In dem dazugehörigen Film des Stücks steht der Pianist Adam Swayne von seinem Klavier auf, um mit einem wahnsinnigen Blick direkt in die Kamera zu starren. Er spielt Fragmente rhythmisch und monoton konsonanten Materials auf dem Klavier, fährt mit einem Magneten an einer Saite entlang, löst ein dröhnendes Sample auf, das auf den tieferen Saiten des Klaviers nachhallt und zieht sich ein anderes T-Shirt an. Swayne beginnt dann seine Materialerkundung von neuem und fügt ihr Arm- und Handgesten mit gespreizten Fingern hinzu, die mal nach oben, mal nach unten weisen, bevor er immer mehr T-Shirts anzieht und hinter dem Flügel verschwindet. Der Gesamteffekt ist auf eine belebende Art und Weise seltsam; das stark diskontinuierliche Material des Stücks wird von einer undurchdringlichen inneren Logik zusammengehalten, die irgendwie mit

dem Baum in Verbindung steht. *Picea 433* ist mitreißend, weil Tunstall-Behrens sich einer neuen Ausdruckssprache entgegenstreckt und ihr in diesem Streben alles gibt, was sie kann, während sie von der kühnen und engagierten Interpretation Swaynes unterstützt wird.

Ein anderes faszinierendes Werk aus den Zeitgeist-Kommissionen war Auclairs *Munganyinka is a Transformer*. Das Stück für Playback und Bassklarinette beinhaltet eine Aufnahme der Mutter der Komponistin, die ihre Flucht aus Ruanda in den Kongo während des Völkermords beschreibt und deren Sprachrhythmen und -intonationen von der Klarinette häufig exakt wiedergegeben werden, so wie die intim und persönliche erzählte Variante von Peter Ablingers *Voices and Piano*. Matthew Grouses *Left Right, Left Right*, das er gemeinsam mit dem Schlagwerker Sam Wilson erarbeitet hat, ist eine überspannte Zusammenführung von Wilsons aufgenommenen Stimme in einem Interview mit Grouse. Live gesprochene Rede, elektronisch bearbeitete Sprache, Kostüme, Video und Übungs-Pads des Schlagwerkers, die Wilsons Neurose in ihrer Beziehung zu den Merkmalen seiner Vortragstechnik untersuchen, waren ein adäquates Medium für Wilsons entspannte Virtuosität und sein Charisma.

Lawrence Dunns *Sentimental Drifting Music* verzichtet auf nervöses Gequatsche und zieht stattdessen absolute Musik und Abstraktion vor. Unglaublich gut vom Explore Ensemble gespielt, besteht es aus einem fortwährenden, schwer verständlichen Choral, den eine unendliche Basslinie der Violoncelli pizzicato vorträgt. Traumhaft, aber glänzend, konsonant, aber mikrotonal, ist es eine Musik, die man nach fünf Tagen mit einem Coronavirus-Fieber hört und wenn alles auf Messers Schneide steht. Martin Arnold gewidmet entlehnt das Stück seine gedämpfte Melodik des kanadischen Komponisten, aber meidet seine weitschweifig ausgestreckten Formen, um zu einem fest kontrollierten lichtausstrahlenden Juwel von einer Komposition zu werden.

Das Festival beendend und dabei eine Lanze für die modernistischen Strömungen

des 20. Jahrhundert brachen James Dillon und die London Sinfonietta, die gemeinsam seine 50-minütige *Pharmakeia* als Kommission anlässlich seines 70. Geburtstags aufführten. Dunkel und mysteriös fand das von Monumentalität und fantastischer Dramatik strotzende Stück niemand Ebenbürtiges während des Festivals. Bei dieser Ausgabe des hcmf//, mit seinem Fokus auf intime Beobachtungen, gedämpfter Beklemmung und einer Tendenz zum Wörtlichen und Erklärenden dominiert wird, fand ich Dillons Glauben an instrumentale Musik, etwas vom Unaussprechlichen zu erfassen, erfrischend.

Edward Henderson

Aus dem Englischen übersetzt
von Patrick Becker-Naydenov

EIN

FESTIVAL

NEUE

KOMPOSITIONEN

STUDIERENDEN

VON

FÜR

Mo, 12. April 2021
MEHRLICHT!MUSIK – Screening und Streaming-
Dokumentation und Diskussion der Kompositionen
des Festivals 2020 www.klangzeitort.de

MEHRLICHT!MUSIK

Mit Instrumentalist*innen beider Hochschulen sowie dem Berliner
Lautsprecherorchester und den Ensembles Echo, ilinx und dem Ensemble Mosaik.
Solo- und Ensemblestücke, Musiktheater, Performances, Installationen
Eine Veranstaltung von KLANGZEITORT, dem gemeinsamen
Institut für Neue Musik von UdK Berlin und HfM Hanns Eisler Berlin

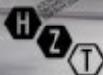
**28.–30.
OKTOBER
2021**

777

HfM Hanns Eisler Berlin,
Charlottenstraße 55, Studiosaal &
HfS Ernst Busch, Zinnowitzer Str. 11
Eine Kooperation zwischen klangzeitort
und Hochschulübergreifendes
Zentrum Tanz Berlin (HZT)

**7 Komponist*innen und
7 Choreograph*innen zeigen
7 kollaborative Performances.**

KLANGZEITORT



Universität der Künste Berlin

klangzeitort.de

70
Berliner Festspiele

#Maerzmusik

Maerz Musik Festival für Zeitfragen

19.3. —
28.3.21



WIR
WERDEN
DA SEIN:
analog,
digital und/oder
hybrid

Save the date
berlinerfestspiele.de

Gefördert durch

 Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

HAUPTSTADT
BERLIN
FONDS

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

Medienpartner

bbk Kultur

Deutschlandfunk Kultur

EXBERLINER

MONSIEUR
MONSIEUR

Wall

YORK
KINOGRUPPE