

# 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.«<sup>1</sup> 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.«<sup>2</sup>

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.«<sup>3</sup>

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*,<sup>4</sup> 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-

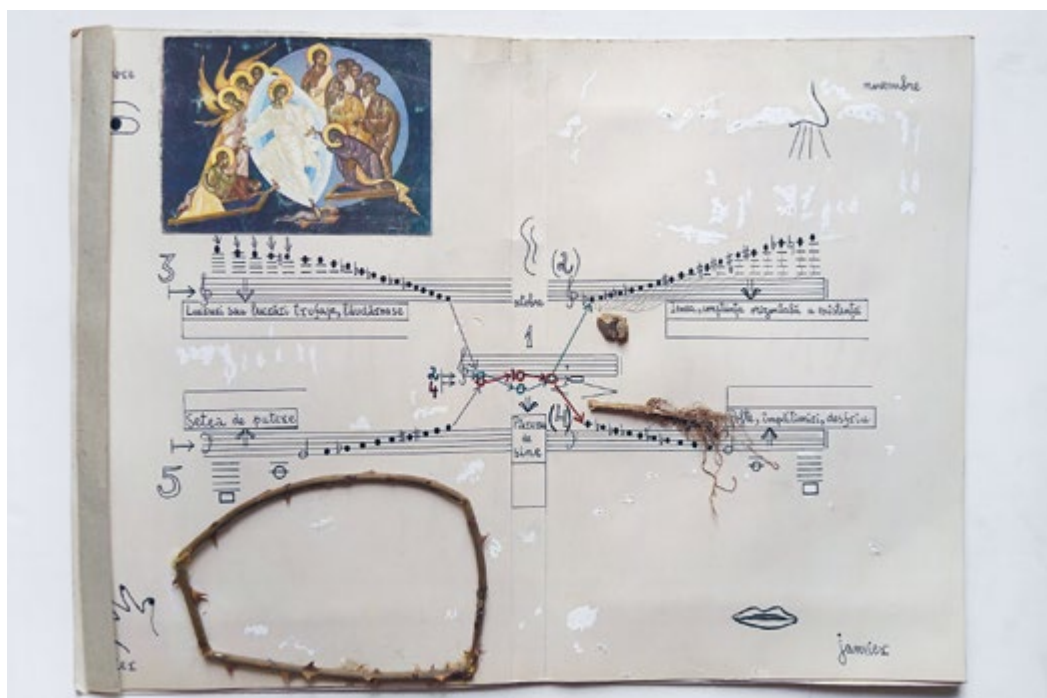
schen Kunstgeschichte klingt der Begriff der immateriellen Kunst an, die aus einem festgelegten Bündel von Anweisungen hervorgeht und ebenso relevant sein könnte wie die Klänge eines anderen populären Stroms der 1960er-Jahre: Fluxus.

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 Prüfungskommission 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!«<sup>5</sup>, 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*<sup>6</sup> 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*<sup>7</sup> 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.«<sup>8</sup>

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

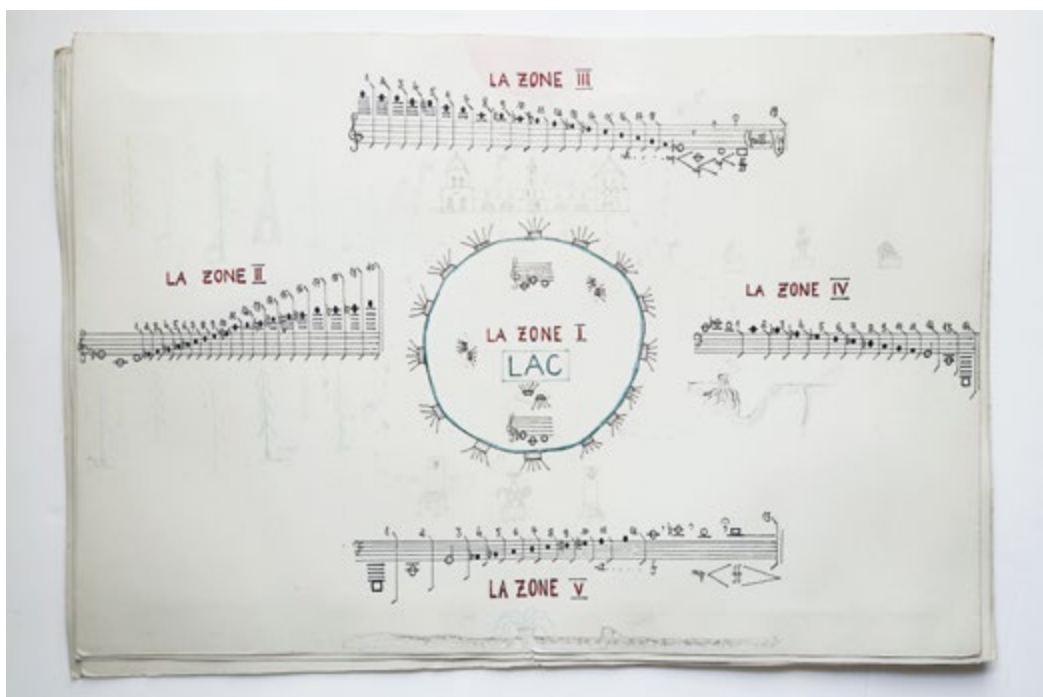
Messe«. Hier sind die religiösen Untertöne offener, wenn christliche Symbole wie der Nagel verwendet werden, wobei ein wirklicher goldener Nagel tatsächlich Teil des Manuskripts in Form eines Buch-Objekts ist.

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.«<sup>9</sup>

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**

wittenerstage.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**