

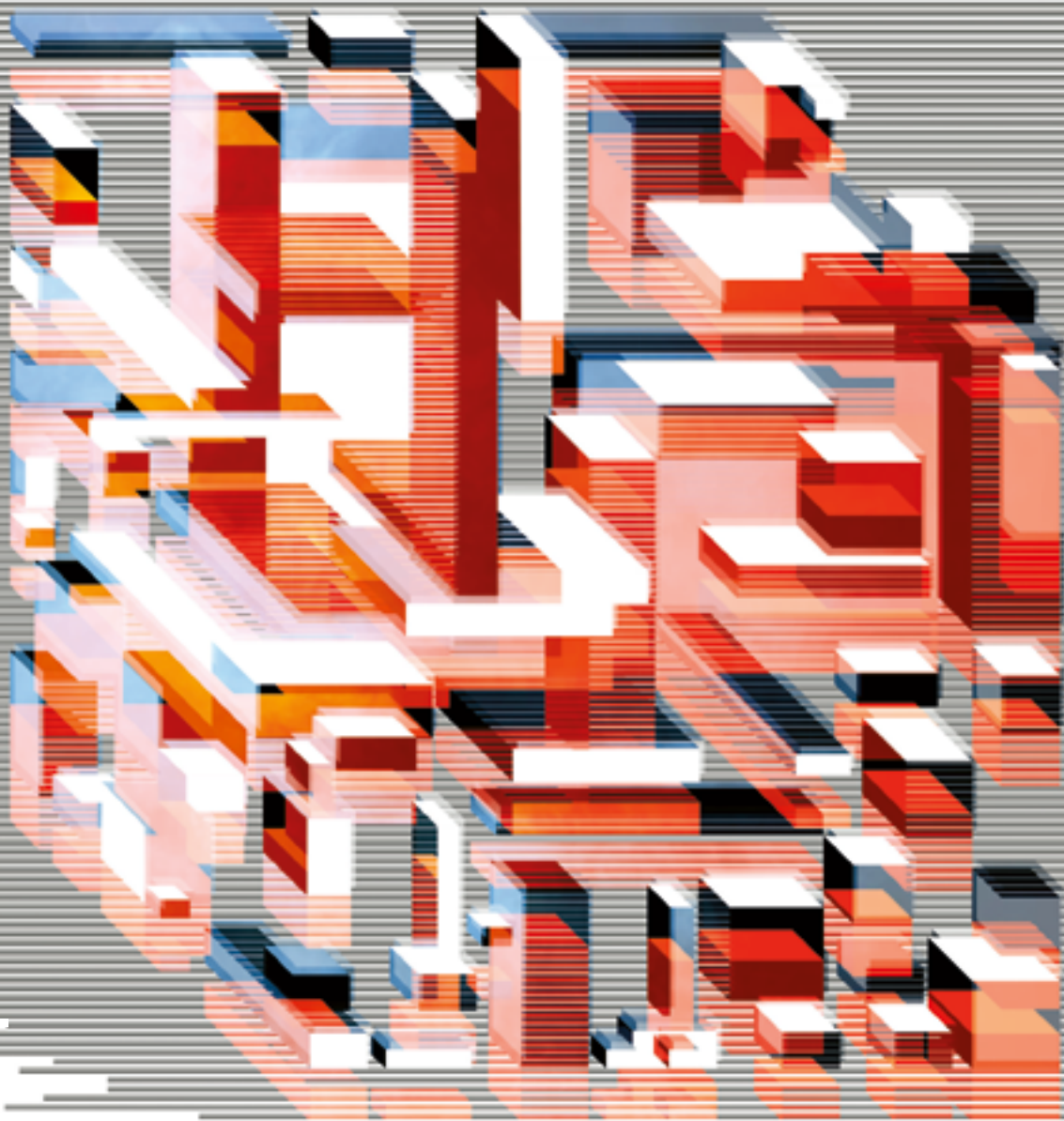
P-03/2021 10,50 €

128

POSITIONEN

Texte zur aktuellen Musik

Grüße nach
Donaueschingen



ZEIT RÄUME BASEL

DIE VERWANDLUNG
09.–19.09.2021
**BIENNALE FÜR NEUE MUSIK
UND ARCHITEKTUR**



ÜBER 20 PRODUKTIONEN,
ÜBER 30 ORTE,
RUND 20 UR- UND
ERSTAUFFÜHRUNGEN
ZEITRAEUMEBASEL.COM

Ur- und Erstaufführungen Wanja Aloe, Paul Brauner, Cathy van Eck, Jannik Giger, Sibylle Hauert, Michal Hersch/Stephanie Fleischmann, Basil Huwyler/Linus Riegger/Paul Clift/Barbara Piatti, Thomas Kessler/Lukas Bärfass, Yu Kuwabara, Klaus Lang, Barblina Meierhans, Andrea Neumann, Eleni Ralli/Alexander Grebtschenko, Katharina Rosenberger, Michel Roth, Marianne Schuppe, Dakota Wayne

Mit freundlicher Unterstützung von Swisslos-Fonds BS, Swisslos-Fonds BL, Fachausschuss Musik BS/BL, Pro Helvetia, ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE, FONDATION SUISA, Ernst von Siemens Musikstiftung, Ernst Göhner Stiftung, UBS Kulturstiftung, Sulger-Stiftung, Fondation Nestlé pour l'Art, GGG Basel, Fondation Nicati-de Luze, Stanley Thomas Johnson Stiftung

OSTRAVA

DAYS

AUGUST 19–28
2021

MUSIC OF TODAY FESTIVAL
Ostrava, Czech Republic

INSPIRATION
AVANT-GRADE
PREMIERES
ORCHESTRA
ELECTRONICS
LONG NIGHT
SOLOS
INDUSTRIAL SETTING
HAPPENING
OPPORTUNITY

WWW.NEWMUSICOSTRAVA.CZ

PRODUCED BY



IN COOPERATION WITH



WITH FINANCIAL SUPPORT FROM

OSTRAVA!!!



WINKLEROVI



cept

SATUM

prchelvetia

OKK

Cylinders Holding

Vitava

Česká televize

GENERAL MEDIA PARTNER

MAIN MEDIA PARTNER

Klangwerkstatt
Berlin
Festival für Neue Musik

KLANGWERKSTATT

5. bis 14. November 21

Kunstquartier Bethanien
Fahrbereitschaft Berlin
www.klangwerkstatt-berlin.de

Gefördert durch



Foto: Tobias Ziebig, Illustration: Julian Braun, Art Direction: Maria José Apalant und Ann-Christin Sievers

RUHRTRIENNALE

FESTIVAL DER KÜNSTE _____ 2021

14. August – 25. September _____ 2021

www.ruhrtriennale.de _____ #RT21

Ministerium für
Kultur und
Sport

RUHR

Gesellschaft für
öffentliche Förderung

SPAZIERGÄNGE
MUSIKTHEATER
KONGRESS

NEIDER-MÜLLER, BASEL

ICH SITZE

FESTIVAL
NEUE MUSIK
RÜMLINGEN
2021

DAS ALS WÄRE

ROBERT
WALSER
UND
DIE MUSIK

NICHT WORTHA ANDEN

16. – 19. SEPTEMBER
IM APPENZELLERLAND

BASEL
LANDSCHAFT
SWISSLOOS

Appenzell Auserroden

Appenzell Auserroden

prohelvetia

KUNST
STIFTUNG
NRW

ernst von siemens
musikstiftung

ERNST GÖHNER
STIFTUNG

STANLEY THOMAS
JOHNSON
STIFTUNG

Fondation Nestlé
pour l'Art

LANDIS & GYR STIFTUNG

14.–17.10.2021

Information: swr.de/donaueschingen
Tickets: littleticket.shop

Donauesschinger Musiktage

1921
—2021

100 Jahre
Donauesschinger
Musiktage

»SWR2 SWR» CLASSIC

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

Baden-Württemberg

erst von siemens
musikstiftung

Baden-
Württemberg
Stiftung
WIR STIFTEN ZUKUNFT

Donaueschingen

SINGING FUTURE
Vokal-Festival für Neue Musik
und Improvisation

IRENE KURKA
lädt ein:

09. Oktober 2021

17.00 | 18.00 | 19.30 Uhr
Neanderkirche Düsseldorf

David Moss

Irene Kurka

Martin Wistinghausen

Barbara Beckmann &
Chorgemeinschaft DIVA

Leah Muir

Macarena Rosamich

mit freundlicher Unterstützung von

Düsseldorf
dort...

Kunststiftung
NRW

IRENE KURKA
SOPRANISTIN
PODCASTERIN

www.irenekurka.de

BLUDENZER TAGE ZEITGEMÄßER MUSIK 7. - 10. OKTOBER 2021

Clara Iannotta *Intendantin*



www.allerart-bludenz.at/btzm, www.facebook.com/bludenzertage

Foto: © Juho Liukkonen, Lennard Rühle, Anja Weber

7. Oktober 2021, 20.00 Uhr, Remise Bludenz

KONZERT #1

Ensemble Mosaik mit Werken von Sara Glojnaric, Kelley Sheehan, Andrea Mancianti, Joshua Mastel.

8. Oktober 2021, 20.00 Uhr, Remise Bludenz

KONZERT #2

MDI Ensemble mit Werken von Giorgio Netti.

9. Oktober 2021, 20.00 Uhr, Remise Bludenz

KONZERT #3

Trio Catch mit Werken von Matthias Kranebitter, Jonah Haven, Daniela Terranova, Julia Eckhardt, Rhodri Davies, Carol Robinson, Enrico Malatesta mit Werken von Éliane Radigue.

10. Oktober 2021, 11.00 Uhr, Musikschule Bludenz

KONZERT #4

Maurice Quartet mit Uraufführungen von Isaac Roth Blumfield, Andrés Nuño de Buen, Polina Korobkova, Wingel Gilberto Pérez Mendoza, Nicolas Roulive, Rachel C. Walker.

10. Oktober 2021, 17.00 Uhr, Remise Bludenz

KONZERT #5

Faint Noise mit Werken von Elnaz Seyedi, Carola Bauckholt, Timothy McCormack, Fausto Romitelli, Malin Bång.

URAUFFÜHRUNGEN

Malin Bång, Jonah Haven, Meisterklasse-Student*innen, Éliane Radigue, Elnaz Seyedi

allerArtBludenz

btzm2021

POSITIONEN 128

03/2021 GrüBe nach Donaueschingen

- 8 **Impressum**
9 **Editorial**

11 **I GRÜSSE NACH DONAUESCHINGEN**

14 **Wieso jetzt auch noch wir?**

von Christian Grüny

24 **Yaanga – Los Angeles**

von Genoël von Lilienstern

38 **Wider die Einbahnstraße – Identitäten im jüngsten
chinesisch geprägten Komponieren**

von Andreas Karl

48 **»Made in the USA« – Gamelan Son of Lion und
die amerikanische experimentelle Musik**

von Jay Arms

58 **The shape of Cumbia to come – Neo-Macondismo oder
kolumbianische Avantgarde?**

von Nico Daleman

70 **Das Drumset als Werkzeug Kreolisierter Welten**

von Jessie Cox

80 **Über Wut und Liebe in the Wake**

von Lara Scherrieble

FASHION-SPECIAL

Die exklusive Positionen-Fachbekleidungsedition

von Heinz Maison Thomas

Models: Yana Thönnnes & Ludwig Abraham, Fotos: Robin Thomas

101 **II POSITIONEN**

Laurie Anderson: Spending the War Without You 1–3; Alvin Lucier: I am sitting in a Room / Lucier & Bach: Sitting in a Room; Dorrit Bauercker One Woman Band; Helmut Lachenmann – My Way; Malte Pelleter »Futurhythmaschinen«; Alex Paxton: Music for Bosch People; Acht Brücken; Klangwerkstatt Online Festival; Morphine Records; Halim El-Dabh / MaerzMusik Festival für Zeitfragen; Smerz: Believer; Biliانا Voutchkova: Under the Veil of Consciousness; Magical Soup; Sisters with Transistors: Lisa Rovner; Foodman: Yasuragi Land; Virtuelle Kunstausübung?: Das Internet als Bühne; Klangbrücken 2021 / Musique spectrale; Ten Cities. Clubbing in Nairobi...; Konstantia Gourzi: Anájikon & Nur wer die Sehnsucht kennt; Trickster Orchestra/Ensemble Extrakte; Adam Neely & Ben Levin: How I Loved My Cat; Wir bringen die Blase zum Platzen!

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, Vivian Dehning)

Anzeigen marketing@positionen.berlin**Creative Crowd** Patrick Becker-Naydenov, Lisa Benjes, Fabian Czolbe, Sebastian Hanusa, Katja Heldt, Tobias Herold, Patricia Hofmann, Christian Kesten, Irene Klutschke, 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-Karssenberg (Amsterdam), Tim Rutherford-Johnson (London), Anette Vandsø (Århus), Rūta Stanevičiūtė (Vilnius), YAN Jun (Peking), Giuliano Obici (Rio de Janeiro)**Coverfoto** Phil Manougian (Bearbeitung: Studio Pandan)**Druck** Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak sp.j., Poznań**Redaktionsadresse**

Positionen GbR, Dunckerstraße 48, 10439 Berlin

Email redaktion@positionen.berlin

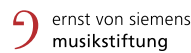
www.positionen.berlin

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



MONAT DER ZEITGENÖSSISCHEN MUSIK BERLIN

Konzerte, Performances und Sound Art

27.08.–30.09.2021

VORSPIEL BEI SONAMBIENTE BERLIN TXL

Klanginstallationen für die Beschallungsanlage im historischen Flughafenterminal A/B von Blixa Bargeld, Emeka Ogboh und Susan Philipsz | VR-Film-Installation »To the Moon« von Laurie Anderson/Hsin-Chien Huang | DJ-Live-Set von Emeka Ogboh → 20. August 2021, 18 Uhr | ehemaliger Flughafen Tegel

ERÖFFNUNG UND SOMMERFEST BEI

LABOR SONOR: TRANSLATING SPACES

Installationen und Performances von Alex Arteaga, Joanna Bailie, Frank Bretschneider, Sabine Ercklentz, utrumque und Raed Yassin → 27. August 2021, 18 Uhr | Garten, Kirche und Villa Elisabeth

Vollständiges Programm und Tickets für den Monat der zeitgenössischen Musik: → www.field-notes.berlin/mdzm

Die Donaueschinger Musiktage feiern im Oktober 2021 ihren 100. Geburtstag – mit dem Titel »Donaueschingen Global«. Wir wurden gefragt, ob wir dazu inhaltlich auch etwas beitragen wollen, das Festival »flankieren«; ein freies Supplement zum Themenkomplex Globalismus und Dekolonialisierung in der Neuen Musik.

Positionen ist eine global orientierte Zeitschrift, die drauf und dran nach globalen Aspekten und Themen sucht. Anstatt einfach neue Artikel zu China, Kolumbien und Indonesien zu publizieren, haben wir uns andere Fragen gestellt: Welche Prozesse lassen Musik global werden? Welche Prozesse artikulieren neue Wege des avancierten Musikmachens? Wie kann man die Kunstmusik unserer Zeit neu denken?

Das Label »Experimentelle und Zeitgenössische Musik« wird in diesem Heft von vielen Schreiber*innen in Anspruch genommen. Christian Grüny: »Es gibt aber auch noch einen institutionellen und personellen Kern der Neuen Musik in einem relativ klassischen Verständnis. Von dieser Lage muss auch die Diskussion um Dekolonisierung ausgehen.« Einer seiner Vorschläge zur Dekolonialisierung wäre eine Art Selbstprovinzialisierung. Wie das erreicht werden kann, soll unterschiedlich sein. Zum Beispiel könnte man bejahen, dass Genres in den verschiedenen Teilen der Welt eben sehr verschieden verstanden werden. Andreas Karl betont zum Komponieren in China: »Es gibt kein ausgeprägtes Bewusstsein für die Dekaden, die die europäische Musik des 20. Jahrhunderts durchschritt, weder ästhetisch noch historisch kontextuell. Darin liegt neben einigen Missverständnissen auch ein kugelhaft-zimmermannsches Moment kreativer Freiheit.« In einer tatsächlich globalisierten Welt der Künste fordert diese »kreative Freiheit« die Vorstellungen von der Definition Neuer Musik heraus. Teil dieses Prozesses muss unbedingt eine neue Perspektive aufs kreative Musikschaffen mitbringen. Genoël von Lilienstern geht hierfür den Erfahrungsweg einer Erkenntnissuche im nativen Nordamerika. Jay Arms betrachtet die Aneignungsgeschichte von Gamelan-Orchestern. Und Nico Daleman fragt: Was bedeutet es eigentlich, wenn Cumbia, eine nicht immer hochgeachtete Populärmusik aus Kolumbien, in künstlerische Kreise und Ausbildungen integriert wird? Und was ist mit den radikalen Tendenzen einer internationalen elektronischen Populärmusik? Lara Scherrieble schreibt über ihr Erlebnis mit Bonaventures Musik und vollzieht den notwendigen Austritt aus dem Logozentrismus der Neuen Musik, stay »in the wake«! Es geht darum, mit neuen Augen und Ohren das »Hier« (egal wo) zu betrachten – als Menschen, so Jessie Cox, die sich der »Situation des Rassismus und der Kolonialität bewusst sind, und gleichzeitig diese Praktik der alternativen Artikulation von Welten in dieser Auseinandersetzung hören können.«

Auch im Heft findet sich die erste Positionen-Kollektion eines fair produzierten Pullovers. Wir sind begeistert über die Kooperation mit Heinz Maison Thomas. Bestellungen sind möglich.

Wir wünschen den Donaueschinger Musiktagen alles Gute zum 100. Jubiläum und viel Inspiration beim Lesen!

Grüße nach Donaueschingen



Wahrscheinlich das
Kleidungsstück zum
zeitgenössischen
Musikschaffen

Heinz Maison
yhoomas
x POSITIONEN

Ökologisch
fair produziert

POSITIONEN
Zeitschrift für Aktivist*innen



Größe
XS-XXL

79 Euro
(inkl. Versand)

69 Euro
(Mit Abo)

Wieso jetzt auch noch wir?

Sich-Selbst-Provinzialisieren – der Weg für die Neue Musik zur Dekolonisierung?

CHRISTIAN GRÜNY

Mit einiger Verspätung hat die Forderung nach Dekolonisierung auch die Neue Musik erreicht. Die so Angesprochenen begegnen der Forderung bisweilen aufgeschlossen, aber mit einer gewissen Ratlosigkeit. Das hat mit der einigermaßen prekären kulturellen und gesellschaftlichen Situation zu tun, in der sie sich ohnehin finden: Neue Musik vertritt das Erbe der großen Tradition der europäischen Kunstmusik, und sie tut dies dem Anspruch nach auf kritische Weise. Bei aller Pluralisierung und Flexibilisierung erhält sich doch das Selbstverständnis, in einer langen Tradition zu stehen, die sich vermittelt einer Reihe von Brüchen und radikalen Kritiken fortsetzt. Von hier aus müsste sie im Zentrum der künstlerischen Produktion der Gegenwart stehen. Tatsächlich aber ist sie in mehrfacher Hinsicht marginal: gesamtgesellschaftlich, im Verhältnis zu den anderen Künsten, aber auch im Bereich der Kunstmusik, der sich vor allem mit dem Bewahren und Umdekornieren der Tradition beschäftigt.¹

Die Forderung nach Dekolonisierung zielt so auf die selbstbewussten Repräsentant*innen der europäischen Kultur und trifft auf eine marginalisierte, teilweise demoralisierte Truppe, in der nicht wenige schon lange übers Desertieren nachdenken. Deren Reaktion auf diese Forderung ist denn auch weniger die trotzige Bockigkeit weißer Männer, denen schon der Hinweis auf ihre Privilegiertheit, ihr Weißsein und ihre Männlichkeit als Zumutung erscheint und die nun endlich wieder in Ruhe gelassen werden wollen, als eine gewisse Verzweiflung, die sich aus dem Bewusstsein der eigenen Prekarität und der leicht angeschlagenen Überzeugung speist, doch eigentlich zu den Guten (Kritischen, Offenen, im Zweifel Linken) zu

1 Vgl. dazu die scharfe, sehr trefende Intervention von Fabien Lévy, »Wenn das kulturelle Erbe zum Fetisch wird«, in: *neue musikzeitung* 4 (2021), www.nmz.de/artikel/wenn-das-kulturelle-erbe-zum-fetisch-wird-0, und in ähnlicher Stoßrichtung Christian Grüny, »Erdrückende Tradition? Musik in der Gegenwart«, in: *Merkur* 860 (2021), S. 47–58

gehören. Das alles darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass in ihren Institutionen tatsächliche Macht verkörpert ist und reales kulturelles Kapital, an dem auch die künstlerischen Protagonist*innen partizipieren – wenn auch in sehr unterschiedlichem Ausmaß.

Ich kann hier weder einen vollständigen Überblick über die Themen, Auseinandersetzungen, Tagungen, Vorträge, Texte und Konzerte geben, die sich in jüngerer Zeit theoretisch und praktisch mit der Frage der Dekolonisierung (in) der Neuen Musik auseinandergesetzt haben, noch das Thema inhaltlich auch nur annähernd angemessen behandeln. Stattdessen möchte ich in einer skizzenhaften Sortierung drei Aspekte unterscheiden, die sehr verschiedene Fragen mit sich bringen: *Wer* wird berücksichtigt, wer taucht in der Historiographie auf und bildet damit Teil des Hintergrundes aktueller Produktion, wer wird in Festivals programmiert, wer bekommt Aufträge? *Wo* liegen die Zentren künstlerischer Produktion und Präsentation, auf welche Weise sind sie vernetzt mit anderen Orten, was für eine Rolle spielt das, was woanders produziert wird? *Was* für eine Musik wird zugelassen, wo liegen ihre Grenzen, was für Normen und Qualitätsvorstellungen sind im Spiel? Es ist offensichtlich, dass diese Fragen oft, aber nicht immer miteinander zusammenhängen. Im Fokus steht dabei die Situation in Deutschland.

Man kann sich die drei Aspekte an drei verschiedenen Komponist*innen bzw. Musiker*innen deutlich machen, die in den vergangenen Jahren bei der MaerzMusik in Berlin prominent vertreten waren; insgesamt war MaerzMusik mit Berno Odo Polzer der Ort in Deutschland, der das Thema am frühesten und entschiedensten aufgegriffen hat. Ich denke an Julius Eastman, Halim El-Dabh und Terre Thaemlitz, also an einen westlichen, zeitweise erfolgreichen, aber schließlich lange Jahre beinahe vergessenen schwarzen und queeren Komponisten und Musiker, einen trotz seiner jahrzehntelangen künstlerischen Arbeit in den USA hierzu-lande kaum bekannten Pionier der elektronischen Musik aus Kairo und eine queere amerikanische Musikerin, die sich im Zwischenbereich von elektronischer Musik, Medienkunst und Popmusik bewegt und seit vielen Jahren in Japan lebt.

Wer?

Wenn danach gefragt wird, wer in den Geschichten und Vorgeschichten der Musik nicht auftaucht und wer aktuell nicht gespielt wird oder spielen darf, muss man den Blick nicht unbedingt nach außen wenden, und zwar weder geographisch noch institutionell. So war Eastman US-Amerikaner und hatte dort eine akademische Ausbildung als Pianist, Sänger und Komponist durchlaufen, und auch alle der am 2020 von George Lewis für MaerzMusik kuratierten Programm des Ensemble Modern, »Afro-Moder-nism in Contemporary Music«, beteiligten Komponist*innen haben einen akademischen Hintergrund. Man mag hier die üblichen Ausschlusskriterien am Werk sehen, die selbst dringend befragt werden müssen, der

Punkt ist aber in diesem Fall ein anderer: Selbst eine akademische Ausbildung an einem der Zentren westlicher Hochkultur ist keine Garantie dafür, berücksichtigt und aufgeführt zu werden. Der Marker, der hier im Mittelpunkt steht und der am nachhaltigsten für Ausschluss sorgt, ist die Hautfarbe. Auch wenn die Situation der Schwarzen in den USA offensichtlich eine besondere ist, gilt dies auch für Deutschland und für People of Color insgesamt.²

Der Musiktheoretiker Philip Ewell weist mit Bezug auf Sara Ahmed und andere darauf hin, dass man den strukturellen Rassismus in Musiktheorie, Musikwissenschaft und Musikpraxis nicht hinter dem Allgemeinbegriff der ›diversity‹ zum Verschwinden bringen sollte, bei dem alle Katzen gleich bunt erscheinen und der vielfach als Tarnbegriff eingesetzt wird, um nicht über Rassismus sprechen zu müssen.³ Es ist nicht nur die Hautfarbe allein, die Ausschlüsse produziert. Lewis formuliert als grundsätzliche Aufgabe einer Dekolonisierung der Neuen Musik: »How can we counter the impoverishment and devolution of the field that has resulted from the consistent absences of the same ethnic, racial, and gendered voices from stages, media, music histories, and professional networks?«⁴

Das Thema Gender wurde in den vergangenen Jahren mit Macht von der Aktivistengruppe GRiNM, Gender Relations in New Music, die sich 2016 bei den Darmstädter Ferienkursen als GRiD (D für Darmstadt) gegründet hat, auf die Agenda gesetzt.⁵ Die Zahlen sind hier nicht ganz so desaströs wie im Falle der People of Color, aber schlimm genug, und es kann insgesamt nicht bestritten werden, dass die Neue Musik wie viele andere Bereiche der deutschen Gesellschaft wesentlich weiß, männlich und heterosexuell ist. Im Falle von Eastman kam hier wirklich alles zusammen: ein schwarzer, schwuler Musiker, der beides schon in den Titeln seiner Stücke offensiv ins Spiel bringt, neben der Neuen Musik Jazz spielt und teilweise tonal komponiert.

Wie verhält sich nun das von Kimberlé Crenshaw geprägte Stichwort der Intersektionalität, also der Überschneidung und Interferenz auf unterschiedliche Identitätsmarker bezogene Diskriminierungslinien zur Frage der Dekolonisierung? Wenn Diversität die tendenzielle Neutralisierung aller dieser Linien durch ihre Homogenisierung bedeutet, ist dann Dekolonisierung eine universale Kategorie, mit der alle der auf verschiedenen Ebenen wirkenden Ausschlüsse adressiert werden können? Walter Mignolo bezeichnet Rassismus, Sexismus und »Natur«, also eine bestimmte Auffassung der Welt, die deren Objektivierung impliziert, als die drei Säulen der »Colonial Matrix of Power«⁶. Damit kann nicht gemeint sein, dass die westlichen Gesellschaften die einzigen patriarchalischen Strukturen auf der Welt sind oder deren einzigen Ursprung bilden, wohl aber, dass die koloniale Herrschaftsform eine wesentlich patriarchale ist und nicht angegangen werden kann, wenn dies nicht berücksichtigt wird.

Entscheidend ist bei all dem offenbar, eine Beschreibungs- und Benennungsweise zu finden, bei der die verschiedenen Ausschlusslinien sich nicht gegenseitig neutralisieren oder gegeneinander ausgespielt werden, sondern jede für sich ernstgenommen *und* in ihren Wechselwirkungen

2 Mit aller Deutlichkeit demonstriert hat dies kürzlich noch einmal ausgerechnet der neu eingerichtete Deutsche Jazzpreis, bei dem von einer weißen Jury fast ausschließlich Weiße bedacht wurden. Vgl. dazu die kritische Stellungnahme: www.musiciansfor.org/?page_id=64

3 Vgl. Philip A. Ewell, »Music Theory and the White Racial Frame«, in: *MTO. A Journal of the Society for Music Theory* 26, 2 (2020), www.mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.html, Abschnitt 5.

4 George E. Lewis, »New Music Decolonization in Eight Difficult Steps«, in: *Van outernational*, www.van-outernational.com/lewis-en/

5 www.grinm.org

6 Vgl. Catherine Walsh u. Walter Mignolo, *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*, Durham u. London 2018, Kap. 7

mit den jeweils anderen in den Blick genommen werden können. »Defragmentation« ist dafür eher kein guter Name, so wichtig das so betitelte Programm von MaerzMusik, den Darmstädter Ferienkursen, den Donaueschinger Musiktagen und dem Ultima-Festival in Oslo war, das »die in vielen Kunstsparten geführten Diskurse um Gender & Diversity, Dekolonisierung und digitalen Wandel nachhaltig in den Institutionen der Neuen Musik verankern und kuratorische Praktiken diskutieren« wollte.⁷ Vielleicht kann es unter dem hier als Unterpunkt auftauchenden Stichwort der Dekolonisierung gelingen, wenn die Differenz Moderne/Kolonialität, die Mignolo als zwei Seiten derselben Medaille beschreibt, nicht als homogener Schnitt, sondern in ihrer inneren Heterogenität betrachtet wird.

Was hier wie so oft kaum in den Blick kommt und auch eher nicht unter Dekolonisierung zu subsumieren ist, ist die Klassenfrage. Während die Diskussion um eine Dekolonisierung der Neuen Musik noch in den Anfängen steckt, hat diejenige um ihren Klassencharakter noch nicht einmal wirklich begonnen.

Wo?

Angesichts der Zusammensetzung der Studierenden bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt könnte man darauf kommen, dass die Neue Musik längst eine internationalisierte Angelegenheit ist. In gewisser Hinsicht ist das auch richtig, aber wenn man die Internationalität der hier und bei den einschlägigen Festivals oder gar in den Konzertprogrammen der Konzert- und Opernhäuser vertretenen Komponist*innen berücksichtigt, ergibt sich ein anderes Bild. Europa und die USA sind die klaren Zentren der Szene, und wer von woanders kommt und etwas werden will, muss sich hierher bewegen und nach ›unseren‹ Regeln spielen. Die internationale Vernetzung über diese Zentren hinaus ist nicht groß, trotz der seit fast hundert Jahren bestehenden International Society for Contemporary Music (ISCM/IGNM). Eine scheinbar unschuldige Frage könnte etwa lauten: Gibt es überhaupt Neue Musik auf dem afrikanischen Kontinent? Wenn man nach den Orten der jährlich stattfindenden Festivals ansieht, scheint das nicht der Fall zu sein.⁸

Sandeep Bhagwati bezieht sich in seinen Beiträgen zur Dekolonisierungsdebatte in der Neuen Musik auf den indisch-amerikanischen Historiker Dipesh Chakrabarty und dessen Stichwort von der »Provinzialisierung Europas«⁹. Diese Provinzialisierung hat mehrere Dimensionen, die sich zuallererst auf das Selbstverständnis beziehen bzw. auf die Rolle, die europäische Kultur und europäisches Denken international spielen. Was Chakrabarty für den Begriff der Geschichte festhält, gilt ganz genauso für den der Musik – vielleicht nicht für eine durch die Musikethnologie informierte Diskussion, der der Begriff selbst problematisch geworden ist, sicher aber für die Neue Musik: »[A]ll other histories are matters of empirical research that fleshes out a theoretical skeleton that is substantially ›Europe‹.«¹⁰

7 www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/musik_und_klang/detail/defragmentation.html

8 www.iscm.org/wnmd-world-new-music-days/previous-festivals/

9 Vgl. Sandeep Bhagwati, »Zurückhören bitte«, in: *VAN outernational*, www.van-outernational.com/bhagwati/

10 Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton u. Oxford 2000, S. 29

Während dieses »Europa« als diskursive Einheit schon lange nicht mehr exklusiv an den realen Kontinent gebunden, aber immer noch zentral ist, ist die Lage geopolitisch eine andere: Hier ist Europa längst provinzialisiert, und die auch ökonomisch motivierten Anstrengungen der EU, als globaler Mitspieler ernstgenommen zu werden, haben ebenso einen leicht

Die Forderung nach einer realen Provinzialisierung oder Dezentrierung ist hier am Platze. Nur: Kann man sich selbst provinzialisieren?

neurotischen Zug.¹¹ In der klassischen und Neuen Musik ist es tatsächlich etwas anders, und daher ist die Forderung nach einer realen Provinzialisierung oder Dezentrierung hier am Platze. Nur: Kann man sich selbst provinzialisieren?

Es hilft hier, einen Blick in die bildende Kunst zu werfen, die auf ganz andere Weise global ist als die Neue Musik. Es ist nicht so, als gäbe es die Ordnung von Zentrum und Peripherie hier überhaupt nicht mehr, aber die über den Globus verteilten Biennalen stellen Künstler*innen aus allen Ecken der Welt aus und sind überdies international vernetzt. Der Anstoß kam hier nicht zuletzt von außen, nämlich mit der Gründung der Biennale in Havanna 1984, die Kuba offensiv auf der künstlerischen Landkarte platzierte und explizit auf Vernetzung Lateinamerikas und schließlich der damals noch so genannten Dritte-Welt-Ländern setzte.¹² Angenommen wurde dieser Impuls mit Okwui Enwezors Entscheidung, die Documenta 11 an fünf »Plattformen« – Wien/Berlin, Neu-Delhi, St. Lucia, Lagos und schließlich Kassel – stattfinden zu lassen. Dass die documenta fifteen 2022 vom indonesischen Kollektiv *ruangrupa* kuratiert wird, gehört ebenfalls hierher. Derartige ist in der Neuen Musik schlechthin unvorstellbar.

Natürlich sind die Unterschiede zwischen der Kunstwelt, deren Globalisierung nicht ohne die des Kapitals zu denken ist, und der zeitgenössischen Musik, die sich auf staatliche oder staatlich geförderte Institutionen, Stiftungen und Universitäten verlassen muss, wenn sie nicht ganz prekär ist, eklatant. Insofern müsste eine Internationalisierung andere Wege gehen. Strukturell ist aber hier trotzdem eine Menge zu lernen, etwa dass die Provinzialisierung des Zentrums in Westeuropa nicht darin bestehen kann, dass man die ganze Welt dorthin holt, sondern darin anzuerkennen bzw. zu inszenieren, dass entscheidende Dinge »woanders« stattfinden, nämlich in den ehemaligen kolonialen Räumen.

Nun lässt sich eine solche Bewegung nicht auf die Schnelle erzwingen. Die Entscheidung von Björn Gottstein, zum 100. Jubiläum der Donaueschinger Musiktage eine Reihe von selbst nicht aus Europa stammenden Expert*innen in verschiedene Weltregionen reisen zu lassen, um dort für das Festival interessante Komponist*innen und Musiker*innen auszukundschaften, schafft eine Situation, die für große

11 An dieser Stelle fragt man sich, wie es eigentlich mit der Provinzialisierung der USA aussieht. Dann müsste vielleicht auch thematisiert werden, dass mit Schärfe vorgetragene Forderungen nach Dekolonisierung ungeachtet ihrer Berechtigung bisweilen wie imperialistische Manöver wirken, wenn sie von dort kommen.

12 Der entscheidende Impuls ging dann von der dritten Biennale 1989 aus; vgl. dazu Rachel Weiss u.a., *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*, London 2011

Ausstellungen zeitgenössischer bildender Kunst Normalität ist. Biennalen sind transnationale Unternehmen, an denen (fast) immer Akteur*innen aus verschiedenen Ländern oder Weltgegenden beteiligt sind. Für ein Festival Neuer Musik, zumal für das ehrwürdige Donaueschingen, gilt dies bisher definitiv nicht.

Der Titel der Sache, »Donaueschingen global«, changiert zwischen hoffnungsvollem Ausblick und Ghettoisierung, wobei letzteres glücklicherweise im Programm keinen Anhalt zu haben scheint. Wenn es schlecht läuft, gibt es in ein paar Jahren einen dauerhaften Programmslot, der so heißt und so das gleiche Schicksal wie der Jazz erleidet: Nachdem ein paar Jahre lang Künstler*innen wie das Globe Unity Orchestra, Sun Ra und Archie Shepp zu Gast waren, wurde 1972 die Sparte »SWF Jazz-Session« (heute »NowJazz-Session«) eingeführt, von der man sich als gute Neue-Musik-Kenner*in endlich nicht mehr angesprochen fühlen muss. Wenn es aber gut läuft, ist hier der erste Schritt zu neuen transnationalen Verbindungen getan, die irgendwann auch in beide Richtungen beschritten werden können. Dafür müssen sich die Institutionen aber noch um einiges durchlässiger für Impulse und Personen von außen machen.

Was?

In der Frage nach dem Was begegnet sich die Praxis der Dekolonisierung mit Fragen, denen sich die Neue Musik in Deutschland seit Jahren ausgesetzt sieht und die ihr Selbstverständnis grundlegend in Frage stellen. Dieses bestand wesentlich darin, partiturbasierte Kunstmusik in der europäisch-amerikanischen Tradition zu produzieren, wie breit und divers diese auch sein mag, und sie von in den klassischen Institutionen ausgebildeten Musiker*innen auf einem weitgehend traditionellen Instrumentarium und dem gelegentlichen Helikopter oder einer eingestreuten Shō ausführen zu lassen. Elektronik ist zugelassen, insofern sie sich auf die

Sie franst an den Rändern aus, es gibt
ganz andere Akteur*innen und Festivals,
die das Label des Experimentellen und
Zeitgenössischen beanspruchen.

heroischen Tage der elektronischen Studios bezieht und nicht etwa auf die Popmusik – und bitte auf keinen Fall einen durchgehenden Beat enthält. Explizite politische Statements gab es immer wieder, aber sie sind eher verpönt. Faxen sind zu unterlassen.

Ein solches Verständnis steht natürlich auch hier seit einigen Jahren (wieder) unter Beschuss, es wäre aber voreilig, es bereits für obsolet zu erklären. Die Szene hat sich diversifiziert, sie franst an den Rändern aus,

es gibt ganz andere Akteur*innen und Festivals, die das Label des Experimentellen und Zeitgenössischen beanspruchen, es gibt aber auch noch einen institutionellen und personellen Kern der Neuen Musik in einem relativ klassischen Verständnis. Von dieser Lage muss auch die Diskussion um Dekolonisierung ausgehen. Wenn von hier aus der Blick nach außen

Wenn die Bewegung der Dekolonisierung ernstgemeint ist, müsste sie nicht nur neue Subjekte zur Geltung bringen, neue Orte erschließen und das vermeintliche Zentrum provinzialisieren.

gewendet wird, was sieht er eigentlich? Was fällt ihm auf? Wonach haben die Donaueschinger Scouts gesucht und was durften sie von dem mitbringen, was sie gefunden haben? Die erste und naheliegendste Antwort ist: Komponist*innen, Ensembles und Stücke, die ähnlich arbeiten wie wir und die trotzdem hoffentlich etwas anders klingen. Das wäre sicher eine Bereicherung und eine erfreuliche Anerkennung für die Eingeladenen, kann aber kaum alles sein.

Wenn die Bewegung der Dekolonisierung ernstgemeint ist, müsste sie nicht nur neue Subjekte zur Geltung bringen, neue Orte erschließen und das vermeintliche Zentrum provinzialisieren, sondern auch inhaltlich zu einer Pluralisierung führen, die andere Traditionslinien entdeckt und/oder eröffnet. Hier ist es aufschlussreich, sich die Aussage des Kunstwissenschaftlers James Elkins über das Problem einer Pluralisierung der Moderne zu vergegenwärtigen: »[T]he generative modernist values of the avant-garde, innovation, difficulty, and complexity make it structurally impossible to present multiple narratives as having equal interest.«¹³ Bezeichnenderweise bezieht Elkins dies »nur« auf die Moderne und sieht das Problem für die zeitgenössische Kunst nicht mehr. Für die Neue Musik gilt es fast uneingeschränkt bis heute.

Was tun? Die Kundschafter*innen werden kaum auf das ganz Andere, Neue, sondern auf bereits europäisierte Musikformen treffen; so hat Kofi Agawu für Afrika festgehalten, dass wir dort von einer »colonization of musical consciousness«¹⁴ ausgehen müssen, die sich nicht ungeschehen machen lässt. Die Suche nach ursprünglicheren oder vollkommen fremden Musiken führt nicht weiter und mündet nur in den üblichen Exotismus. Und dann wird man noch selbstbewussten Repräsentant*innen regional spezifizierter Traditionen begegnen, die einem bei aller westlichen Sozialisation mit derselben Ablehnung begegnen wie der Komponist und Musikwissenschaftler Akin Euba: »Afrikanische Komponisten, die westliche Kritiker und Musikhistoriker zufriedenstellen, aber deren Musik in Afrika nicht akzeptiert wird, sind nicht die wahren Vertreter neo-afrikanischer Kultur. Sie sind stattdessen nur unbedeutende Vertreter der westlichen Kompositionsschule.«¹⁵ Solche Urteile lassen sich nicht einfach vom Tisch

13 James Elkins, »Afterword«, in: Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin u. Béatrice Joyeux-Prunel (Hgg.), *Circulations in the Global History of Art*, Farnham 2016, S. 203–229, hier 209

14 Kofi Agawu, Keynote im Rahmen von »Decolonizing Classical Musics«, 25.10.2020, www.youtube.com/watch?v=ltwgB_WjYM&list=PLquImyRfMt6exm_FBSZepdJycU6P-Bemf8&index=1 (26:40)

15 Akin Euba, »Zeitgenössische Musik in Afrika. Ein Plädoyer für den selbstbewussten Umgang mit der Musikgeschichte«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 167, 5 (2006), S. 12–15, hier 15

wischen, aber auch sie beziehen sich nur auf einen sehr spezifischen Teil der Musikkultur der eigenen Länder.

Das alles ändert aber nichts daran, dass absolute Offenheit für ›alle‹ möglichen Musikformen kein sinnvoller Leitfaden für die formale Dekolonisierung der Neuen Musik ist. Woran soll man sich also halten? Die Beschränkung auf ›Kunstmusik‹ bleibt im Bannkreis des Konservatoriums und des Konzertsaals. Die Einbeziehung von Popmusik, möchte man meinen, zieht jegliche Differenzierung ein. Natürlich ist es wenig hilfreich, Festivals für Neue Musik für die Produkte der globalisierten Kulturindustrie zu öffnen, die daran auch wenig Interesse haben dürften. Aber das Feld zwischen der Industrie und den Orchestern ist dann doch breiter und vielfältiger, als die reflexartige Entgegensetzung zwischen Neuer Musik und Popmusik vermuten lässt. Vielleicht sollte man eher nach einer bestimmten Haltung zur Musik suchen, einem reflexiven Selbstverständnis, das nicht auf eine bestimmte musikalische Tradition oder ein Genre festgelegt ist und auch nicht auf bestimmte Ausbildungswege und Produktionsbedingungen – an dieser Stelle müsste auch die Klassenfrage noch einmal ins Spiel kommen.

So weit die jeweils in Frage stehende Musik auch entfernt sein mag, es ist doch unwahrscheinlich, dass es überhaupt keine gemeinsamen Bezugspunkte oder geteilte Verständnisse gibt, von denen sich tatsächliche »multiple narratives« formulieren lassen, die wiederum neue Berührungspunkte, Verzweigungen, Genealogien und Abgrenzungen aufzeichnen lassen.¹⁶ Bisweilen mag es auch angemessen sein, eine weitgehend unbekannte oder unverbundene Praxis in den Kontext Neuer Musik einzuführen, um zu sehen, inwiefern sich Anschlussmöglichkeiten ergeben. Dabei müsste man die eigene Funktion noch einmal anders verstehen. Natürlich müssen Kurator*innen am Ende entscheiden, was gespielt wird. Aber ausschlaggebend dafür sollte weniger ein autoritatives Gatekeeping sein, das darüber wacht, wer zugelassen wird, sondern vielmehr ein Prinzip von »mutual recognition«¹⁷ im doppelten Sinne der gegenseitigen Anerkennung und des ›gegenseitigen Erkennens‹, dass die Praxis der anderen Seite überhaupt für einen relevant ist. Nicht jeder wird sich danach sehen, endlich auf ein Festival für Neue Musik eingeladen zu werden.

Entscheidend bei der ganzen Diskussion scheint mir, dass sich hiesige Institutionen, Ensembles und Individuen davor hüten sollten, sich auf der sicheren Seite zu wähnen, als könnte man sich irgendwann zufrieden zurücklehnen, weil man nun doch wirklich genug getan hat. Auf der anderen Seite ist es ebenso wenig produktiv, sich in Demutsgesten zu ergehen, um so die drückende Schuld der Väter anzuerkennen, sie, hoffentlich, ein wenig abzutragen und die eigene Position ins Unkenntliche zu verwischen. Auch ein fortwährend vorgetragenes ›Mea maxima culpa‹ kann eine Form der Immunisierung sein und führt schlicht nirgends hin.

Am Ende müsste man aber nochmal die Frage stellen, wie man das ganze Unternehmen eigentlich nennen soll. Bei den verschiedenen Tagungen und Diskussionen zu diesem Thema konnte man immer wieder hören, dass man sich nicht in unfruchtbaren Diskussionen um Namen und

16 Dabei könnte z. B. auch ein Blick in Cedrik Fermonts grandiose Datenbank für »experimental, sound art, noise and alternative electronic music from under-rated continents« helfen www.syrphe.com/african&asian_database.htm

17 Für diese Formulierung danke ich George Lewis.

Christian Grüny ist Philosoph und beschäftigt sich immer mal wieder gern mit Musik.

Begriff verzetteln soll, so lange sich in den drei angesprochenen Hinsichten tatsächlich etwas ändert. Trotzdem bin ich skeptisch, was den traditionsreichen Titel der Neuen Musik angeht. Vielleicht wäre es an der Zeit, ihn ein für alle Mal aufzugeben und durch einen Begriff der ›zeitgenössischen Musik‹ zu ersetzen, der bisher eher lose verwendet wird, um sehr verschiedene musikalische Praktiken zu bezeichnen. Der Vorteil wäre nicht nur die Nähe zum korrespondierenden Begriff der zeitgenössischen Kunst, der die geopolitische Dimension ebenso sehr in sich aufgenommen hat wie Medien- und Genrepluralität, sondern das Zeitgenössische, also das reflexiv und differenziert auf die Situation der Gegenwart Bezogene, als offene Frage. Denn das ist es doch wohl, worum es hier geht: wirklich zeitgenössische Musik. Die Neue Musik sollte sich nicht in der falschen Sicherheit wiegen, dass sie diese Position gepachtet hat. ■

DESIGNING VOICES

international festival for
vocal performance art, sound and music

2.-3. November 21, 19:00

Französische Kirche

POTSDAM



4.-6. November 21, 19:00

St. Matthäus Kirche

BERLIN

Sten Sandell (SE) & Alex Nowitz (DE)

Tone Åse (NO), Franziska Baumann (CH), Matthias Bauer (DE),

Frédéric Blondy (FR), Sabine Vogel (DE), Biliiana Voutchkova (BG),

Ute Wassermann (DE)



<https://designing-voices.nowitz.de>

Heinz ~~Maison~~
yhoomas
x POSITIONEN



**Für Komponist*innen – und alle,
die es werden wollen**

Yaanga – Los Angeles

GENOËL VON LILIENSTERN

Über den Versuch mich mit dem native-amerikanischen Leben in Los Angeles in Beziehung zu setzen und wie daraus beinahe kein Projekt für das Villa Aurora-Stipendium entstand

Ich ahne schon vor meiner Reise nach Los Angeles, dass meine Projektidee, mit der ich mich erfolgreich auf ein Residenzstipendium bei der Villa Aurora beworben habe, schwierig zu realisieren sein würde. Unter dem Titel *Tongva Songs* skizzierte ich eine Arbeit, in der ich Texte in Tongva-Gabrieleño, der Sprache der ursprünglichen Bewohner des Los Angeles Bassins, vertonen würde. In der Ausschreibung des Villa Aurora Stipendiums wurde nach Projektskizzen gefragt, die sich explizit auf Los Angeles beziehen. Im Internet las ich von US-weiten, regionalen Bemühungen der ›Language Revitalization‹, der Wiederbelebung von native-amerikanischen Sprachen. Auf einer Soundcloudseite fand ich Audiobeispiele eines Tongva-Revitalization-Projektes in Los Angeles. Meine Vorstellung war, dass die Verwendung dieser Sprache einen Bewusstseinsraum schaffen könnte, der die Existenz von native-amerikanischem

Leben und indigener Geschichte in und um Los Angeles vergegenwärtigt. Ich war mir keineswegs sicher, ob dieser Gedanke einleuchtete, ethisch vertretbar erschien oder nicht bereits eine Grenzüberschreitung darstellte. Deswegen hatte ich das Bedürfnis mich mit jemandem auszutauschen, der dazu eine fundierte Meinung hatte.

Im Zusammenhang mit dem Revitalisierungsprogramm fand ich den Namen einer, auf südwestliche Nativesprachen spezialisierten Sprachwissenschaftlerin, die an der UCLA lehrt und selbst native-amerikanischer Herkunft ist. In einer E-Mail beschrieb ich ihr mein Vorhaben. Nach einigen Tagen erhielt ich eine Antwort. Sie sei gerade sehr beschäftigt. Ich solle erst das Buch *The First Angelinos. The Gabrieleño Indians of Los Angeles* (1996) von William McCawley lesen. Außerdem sei es unbedingt erforderlich, dass ich, sollte ich irgendwelche Melodien oder

Elemente native-amerikanischer Musik verwenden, um Erlaubnis fragen.

Ich war für diese Antwort dankbar, fühlte mich aber zugleich missverstanden. Ich wollte sicher keine Melodien in meine Kompositionen einbauen oder mich anderweitig an bestehender native-amerikanischer Musik bedienen. Doch wäre das Verwenden von Sprache, einer nur unvollständig, in Fragmenten erhaltenen Sprache, nicht ein ähnlich grenzüberschreitender Akt?

Wie könnte ich mich für eine kulturell verletzliche Sache interessieren, mich zu ihr in Bezug setzen, ohne sie mir in übergreifiger Weise anzueignen? Gäbe es dafür überhaupt Wege?

Ich wusste es nicht und wollte die Sprachwissenschaftlerin dazu nicht in weiteren E-Mails befragen. Ich beschloss abzuwarten, vor Ort zu schauen, ob mir jemand aus erster Hand dazu mehr erzählen könnte und ob mir dann vielleicht eine bessere Idee für eine Arbeit dazu käme. Oder ob ich einsehen müsste, dass es die beste Entscheidung wäre, dieses Projekt einfach nur als Recherche zu verstehen und nicht als etwas, aus dem ein präsentierbares Endergebnis entsteht.

Mit dem Zug nach Kalifornien

Für meinen Aufenthalt in der Villa Aurora in Pacific Palisades wählte ich eine langsame Anreise. Von New York, wo ich meine Freundin abhole, nehme ich den Zug von der Penn Station nach San Francisco. Vier Tage lang starteten wir aus dem Fenster hinaus in die monoton vorbeiziehende und sich dann aber immer wieder spektakulär verändernde Landschaft. Auf einer Karte versuchte ich nachzuvollziehen auf dem Gebiet welcher First Nation wir uns gerade befanden. Nur südlich der Großen Seen um Cleveland gelang dies für eine Weile nicht. Dort war das Leben der Ureinwohner so früh, so gründlich ausgelöscht worden, dass Unklarheit darüber bestand, wer dort eigentlich gelebt hatte.

Ich las, dass heute noch vier Millionen Natives in den USA leben. Vier Millionen von wie vielen zuvor? Darüber gibt es keine verlässlichen Informationen. Die Schätzungen liegen zwischen mindestens zehn und vierzig Millionen. Waren diese Millionen Leben ›aus Versehen‹ ausgelöscht worden, wie einige Wochen zuvor ein kanadischer Bekannter in Berlin meinte? Durch Krankheiten und den grausamen, aber irgendwie natürlichen Drang der europäischen Siedler zur ›New Frontier‹? Oder gab das Statement des ersten englischen Gouverneurs von Kalifornien Peter Hardeman Burnett ein besseres Bild der geschichtlichen Ereignisse: ›That a war of extermination will continue to be waged between the races until the Indian race becomes extinct must be expected.«

Demgegenüber schien die Devise der Spanier, unter deren Herrschaft Kalifornien zuvor stand, annähernd resthumanistisch: ›Mate al indio, salve al hombre.« Grundlegende Zerstörung der kulturellen Identität, Sprache, Lebensweise, aber die menschliche Physis aus Muskeln, Haut und Knochen durfte überleben.

Am Morgen des vierten Tages geht die Sonne über dem unendlich weiten Wüstenplateau von Nevada auf. Irgendwann beginnen sich die Berge der Sierra Nevada, der letzten Barriere vor dem Pazifik zu erheben. Der Zug kriecht langsam hinauf, vorbei am Donner Lake, bis zu schneebedeckten Höhen. Auf der anderen Seite, Richtung Sacramento, geht es bergab durch einen immer mächtiger werdenden Wald mit riesigen Nadelbäumen. Über mehrere Stunden schlängeln wir uns hinunter. In einem Anfall von Wild West-Gefühl höre ich Dvořáks *Sinfonie aus der neuen Welt* und fragte mich, welche dieser musikalischen Themen eigentlich nun die inkludierten afroamerikanischen und indianischen wären? Als es mir nicht gelingt, lese ich nach. In einem nach der Premiere veröffentlichten Artikel schreibt Dvořák: ›I have not actually used any of the Native American melodies. I have simply written

original themes embodying the peculiarities of the Indian music« und »I found that the music of the negroes and of the Indians was practically identical and that the music of the two races bore a remarkable similarity to the music of Scotland.«

08.04.2017

Chumash Day Powwow

Den Rest unseres Weges nach Los Angeles setzten wir mit dem Auto fort. Es hat zum ersten Mal seit einer Ewigkeit in Kalifornien geregnet. Das ganze Land ist mit einem unwirklichen Teppich aus orangenen Mohnblüten überdeckt. Nach drei stürmischen und verregneten Tagen fahren wir am Morgen in den Ballungsraum Los Angeles hinein. Sonne. Palmen.

Unser Ziel ist das Chumash Day Powwow. Auf einem Cliff über dem Meer hat sich eine Menge von mehreren hundert Menschen versammelt. Der Eintritt beträgt fünf Dollar. Viele Besucher*innen schlendern umher oder nehmen in einem großen Kreis aus Heuballen, Campingstühlen und sonstigen Sitzgelegenheiten Platz. Ein Sprecher macht verschiedene Ansagen.

Um den inneren Ring zieht sich ein äußerer mit Ständen, an denen Händler*innen verschiedene Dinge anbieten. Zu einem nicht kleinen Teil ist es Ethnokitsch, wie man ihn auch bei uns finden könnte: Traumfänger, Flaggen mit mystisch blickenden Huskies, Landschaftskalender. Doch es ist auch hochwertige Handwerksware dazwischen, handgefertigte Flöten, Holzschalen. Da wir Hunger haben, kaufen wir uns an einem Stand zwei Büffel-Burger.

Dann beginnt der offizielle Teil des Powwows. Der Sprecher kündigt den »Big Entry« an. Es ist der Einzug und die Ehrung aller diesjähriger Teilnehmer. Acht Männer mit Sonnenbrillen und schwarzen Zöpfen beginnen simultan mit langen Stäben auf eine große

Trommel zu schlagen. Dazu stimmen sie einen hohen, durchdringenden Gesang an. Im ersten Moment klingt es tatsächlich nach »Heyja Heyja Heyja!«, wie man es vielleicht erwartet hätte, wenn man mit Lucky Luke, Karl May und Italowestern sozialisiert ist.

Dann zieht eine lange Menschenschlange in die Arena ein. Viele von ihnen tragen Schellen an ihren Füßen, die mit ihrem hellen Klirren die Luft erfüllen. Ein Meer aus virtuosen, bunten Kostümen mit Adlerfedern und Fransen, Menschen mit Lederlendenschurzen und roten Stirnbändern, Flaggen bilden einen großen, kreisenden Strudel. Wir schauen uns an. Gänsehaut.

Es folgt eine Willkommenheißung. Zuerst wird der diesjährige Spiritual Leader genannt, ein Chumash Elder. Dann folgt die Begrüßung verschiedener Würdenträger*innen und Familien, die aus Bundesstaaten bis nach Oklahoma zu diesem Powwow gereist sind. Es ist ein intertribales Powwow, also ein stammesübergreifendes.

Darauf folgt eine Würdigung der Veteranen. Korea, Vietnam, Irak. Ganz wichtig in der US-amerikanischen Gesellschaft und auch hier hat es einen sehr hohen Stellenwert. Zuletzt wird auch der Bürgermeister von Malibu willkommen geheißen. »So here they are gathered: The so called »extinct« Indians«...!« ruft der Sprecher.

Es werden Ansprachen gehalten, es wird Verstorbener gedacht, über Programme gegen häusliche Gewalt und Alkoholismus informiert. Der Spiritual Leader erzählt die Geschichte der Rainbow Bridge, einem oft erzählten Märchen der Chumash Natives. Viele der Kostüme sehen aus, als seien sie alt, historisch, ins Hier und Heute gerettet. Adlerfedern seien heilig und sehr viel Wert, wird erklärt.

Doch dann eilt zu besonders markanten, treibenden Trommelrhythmen eine Gruppe mit überdimensionierten, grellfarbigen Federbauschen in die Mitte des Kreises. Ihr Tanz ist anders. Sportlich, ambitioniert, rastlos. Ich habe Assoziationen an Fantasyfilme



Chumash Day Powwow, Malibu
© Genoël von Lilienstern

aus den Spätsiebzigern und Step-Aerobic.
»Please welcome the Aztec Dancers.«

Am späten Nachmittag fährt ein großer, grüner Bus an den Rand des Geländes. Auf ihm steht »Morongo Band of Cahuilla Mission Indians«. Der Sprecher sagt, endlich seien die Brüder aus der Wüste gekommen, um ihre Bird Songs vorzutragen. Das allgemeine Interesse und der Respekt scheint sehr groß zu sein. Die Cahuilla Natives stellen sich in einer Reihe von vielleicht zwanzig Menschen auf. Männer mit großen Kürbissrasseln, ihnen gegenüber eine fast gleiche Anzahl von Frauen in weiten Stoffröcken. Sie singen einen hypnotisch anmahnden Gesang, der lange Zeit um eine einzige Tonhöhe kreist. Dazu tanzen die Frauen in ihren Kostümen und sehen fröhlich aus.

Drei Besuche an kalifornischen Universitäten

Das berühmte California Institute of the Arts befindet sich in Valencia, etwa vierzig Meilen nördlich von L.A. Im wüstigen, künstlich begrüneten Nirgendwo. Die Stimmung auf dem Campus ist offen, quirlig, experimentell. Junge, männliche Studierende laufen in Rücken herum. Hier werden Identitäten neu definiert, kritische Fragen gestellt, denke ich. Ich halte eine kleine Gastpräsentation in der Kompositionsklasse von Anne LeBaron. An einer Stelle komme ich auf meine Recherche

zu sprechen und frage aus Neugierde: Was glaubt ihr wie viele der kalifornischen Native Tribes bis heute überlebt haben? Verlegene Gesichter. Ein Student versucht vorsichtig eine Antwort: Keine?! (Tatsächlich haben Mitglieder der meisten Stämme überlebt.)

An der Long Beach University halte ich den gleichen Gastvortrag. Ich frage die Studierenden, ob sie einen Ort kennen, der mit native-amerikanischer Kultur zu tun hat. Alle verneinen dies. Ich erkläre ihnen, dass sich direkt vor dem Campus, neben dem Hauptparkplatz Puvungna befindet; ein Baumkreis, der so etwas wie die heilige Stätte sowohl der Tongva als auch der weiter südlich ansässigen Acjachemen Natives ist.

Von der Villa Aurora wird mir eine Anfrage der Loyola Marymont University weitergeleitet. ...hat von meinem Projekt, das auf die Tongva Bezug nimmt, erfahren und lädt mich auf den Campus ein. Vor Ort zeigt sie mir geduldig die Räume ihres Departments und führt mich dann anschließend an einen Aussichtspunkt am Rande des Universitätsgeländes, die auf den Hügeln des ... liegt. Wir überblicken ein Neubaugebiet, das sich in einer Ebene von hier bis zum Meer nach Marina del Rey zieht. Das sei jetzt so eine Art Silicon Valley von Los Angeles, sagt sie. Es habe vor dem Bau lange Verhandlungen mit den Tongva gegeben, denn in diesen ursprünglichen Sumpfbereichen haben sich Friedhöfe von ihnen befunden. Letztlich wurde das Land bebaut, doch zuvor wurden alle bekannten Gräber geöffnet, die Gebeine der Toten geborgen und an einen anderen Ort gebracht. Im Inneren der Universität gibt es einen Schaukasten und Infotafeln zu den Tongva Natives.

...lädt mich ein mit den Studierenden einer Präparationsklasse ein Kunstprojekt zu machen, das sich auf native-amerikanische Geschichte bezieht. Leider reicht meine Zeit dafür nicht mehr und ich weiß zu diesem Zeitpunkt auch immer noch nicht, wie es gehen soll, dass man als Nicht-Indigener native Kultur zum Inhalt eines Kunstprojekts macht.



Puvunga, Tongva & Acjachemen Sacred Site, Long Beach University © Genoël von Lilienstern

Der Bear Dance beim Annual Hawaiian Gardens Friendship Powwow

Zahlreiche Powwows und Buffalo-Burger später. Auf die Veranstaltung war ich durch Jimi Castillo, einem spirituellen Leader der Tongva/Acjachemen, aufmerksam geworden. Er erklärte mir, dass er bei diesem Powwow durch einen Bärenanzug führen würde. Was das genau heißen könnte, wusste ich nicht, aber es klang vertraulich und wichtig. Vielleicht gab es da auch so eine Hoffnung einen Teil native-amerikanischer Kultur kennenzulernen, der sich etwas echter anfühlt, als die repräsentativen Abläufe der Powwows, die ich bisher kennenlernen konnte. Powwows sind in der Form, wie es sie heute gibt, eine relativ junge Institution und manche verstehen sie auch als Ersatz, als neue Tradition für Native Tribes, die ihre alte orale Tradition verloren haben.

Ich mietete mich in einem Airbnb in einem typischen amerikanischen Suburb bei einer aus Schweden stammenden Frau namens Inger ein. Diese Community hier wirkte sauber und sicher. Nur zehn Fußminuten entfernt, wenn man hier zu Fuß gelaufen wäre, findet auf einem Sportplatz das Annual Hawaiian Gardens Powwow statt. Inger weiß davon nichts, aber sie findet mein Interesse für diese Veranstaltung nicht abwegig. So finde ich mich auf dem Sportplatz ein und verfolge, auf einer Bank sitzend, das Geschehen. Der Ablauf, den ich nun schon ein wenig kenne, entfaltet sich. Big Entry mit allen wichtigen Würdenträgern, die von einem, immer betont zu Späßen aufgelegten Sprecher begrüßt werden. »Show 'em some love!« Anschließend: die Veteranen. Dann Big Time, der Tanz eines bestimmten Stammes, beispielsweise der Kiowa Natives. Zwischendrin immer der, für den Powwow-Stil charakteristische Heya-Heya-Gesang an der Haupttrommel.

Dann wieder die energetischen Aztec Dancers. Der Sprecher spricht leicht belustigt

von »Native Pilates«. So langsam bekomme ich aber das Gefühl, dass diese Aztekentänzer, traditionell verwurzelt oder nicht, die indigene Identität sehr ernst nehmen. In einer kurzen Präsentation erklären sie, diese Form des Sports jeden Tag zu machen. Auch kämpfen sie für das Recht ihren Kindern aztekische Vornamen wie Yolotli oder Icnoyotl zu geben.

Die Stunden des Tages verstreichen. Gegen Abend findet das Powwow sein offizielles Ende. Ein großer Teil der Besucher*innen strömt zu den Parkplätzen. Ich bin ein wenig enttäuscht darüber, dass das wohl doch nur ein Powwow war, wie all jene, die ich bisher besucht habe. Doch dann höre ich einige

finde ich es schade, dass ich diesen Moment nicht festhalten werden kann. Die Lichter der Sportplatzscheinwerfer erlöschen.

»Can you handle a bear?« fragt nun Jimi. »Yes!« heißt es aus der Runde. Can you handle two bears? Yes! Can you handle four bears? Yes! »Someone said he can handle ten bears...«

Ein Moment der Stille kehrt ein. Dann wird zu langsamen Trommelschlägen von einem Mann ein Lied in einer mir unbekannt Sprache intoniert. Es ist der Beginn des Bärenanzes. Die Stimme klingt tief und feierlich, vielleicht auch bedrohlich.

Nach einer Weile wanken vier Männer mit gebückter Haltung in die Mitte des Kreises.

Es ist der Beginn des Bärenanzes. Die Stimme klingt tief und feierlich, vielleicht auch bedrohlich.

Leute das Wort ›Bear Dance‹ leise untereinander austauschen. Also bleibe ich sitzen und wartete ab, was noch geschehen würde.

Als ein Großteil der Besucher*innen verschwunden ist, tritt Jimi Castillo, den ich nun wieder erkenne, in die Arena und spricht ins Mikrofon: »I welcome you to the Annual Hawaiian Gardens BEAR DANCE.«

Alle verbliebenen Besucher*innen finden sich langsam in der Mitte ein. Dort brennt in einem Loch nun ein Feuer. Die Stimmung wird lockerer, gelöster. Die Menge aus vielleicht einhundertfünfzig Leuten bildet stehend einen großen Kreis. Jimi Castillo hält längere Vorreden, während das Feuer, so scheint es, einen bestimmt glühenden Zustand erreichen muss. Er spricht vom Tabak, der mit dem Bürgermeister von Hawaiian Gardens geraucht worden war, was wohl so viel zu bedeuten scheint, wie dass man über Angelegenheiten der Natives gesprochen und sie verbindlich geregelt hat. Es wird wiederholt dem ›Big Spirit‹ gedankt. – Dann die wichtige Ansage: »Kein Filmen, keine Tonaufnahmen! Wir machen Kontrollen. Wer dagegen verstößt ist raus.« Strenge Blicke. Für einen Moment

Sie sind in abgezogene Bärenfelle gehüllt, an denen Schnauze und Ohren deutlich zu erkennen sind. So sehen sie selbst ein wenig wie Bären aus. Wie benommen tapsen sie, scheinbar ziellos umher und nähern sich einzelnen Teilnehmer*innen. Plötzlich wird einer der Teilnehmer von einem ›Bären‹ aus dem Kreis herausgezerrt. Er wird, vom Bären umklammert, in die Mitte geführt und muss dort nun, so scheint es, mit diesem Bären kämpfen. Es ist wohl eine rituelle Versinnbildlichung davon, dass man sich einem Dämon, einem Problem oder einer Krankheit stellen und diesen mit aktiver Kraft begegnen muss. Jetzt hoffe ich, dass nicht ich auch von so einem Bären angefallen und zum Kampf rausgezerrt werde. Da nicht mitzugehen, wäre ganz sicher würdelos. Außerdem habe ich eine Zeit lang echten Respekt vor diesen Bärenarstellern. Ich gehe davon aus, dass sie unter dem Einfluss von Peyote stehen. Der Gebrauch dieser berausenden Kaktus-Knubbel ist mittlerweile in den Comunitities im ganzen Südwesten verbreitet.

Nachdem mehrere Teilnehmer*innen, vor allem jüngere Männer, mit Bären kämpfen

mussten, was sich in Form eines trägen Gerangels vollzieht, wird die Stimmung allmählich gelöster. Ein zuvor total verängstigtes Kind auf dem Arm einer Mutter in meiner Nähe streckt nun vorsichtig seine Hand aus, um einem der Bären, der sich wälzend an dem Kreis der Menschen entlang schiebt, über den Kopf zu streichen.

Die Bären verschwinden irgendwann und der Kreis aus Menschen bildet eine langkettige Polonaise, die sich, teils rennend, immer weiter ineinander verschlingt. Viele Leute lachen. Ich komme in einer Pause ins Gespräch mit einem jüngeren Teilnehmer. »Woher kommst Du?« »Aus New York. Es ist erst mein zweiter Bärenanzug, aber es macht sooo viel Spaß.«

Garmonbozia

Zurück in meinem Airbnb bei Inger schaue ich die aktuelle, neue Folge der dritten, besonders experimentellen Staffel von Twin Peaks. Dort wird Agent Cooper (der Böse) während einer Autofahrt durch eine der Landschaften im Südwesten der USA von einem eigenartigen Anfall heimgesucht. Von

Krämpfen geschüttelt muss er eine gelbe Masse, Garmonbozia, erbrechen. Anderswo in Twin Peaks wird klar, dass Garmonbozia »creamed corn« ist, ein TV-Dinner Fastfood, dass man in sich hineinschlingt, während man auf den Bildschirm starrt. Eine der zahllosen Youtube-Analysen deutet Garmonbozia als Symbol für den Genozid an der native-amerikanischen Bevölkerung. Zerschlagener, zerstoßener Mais.

In Twin Peaks passieren unerklärliche Dinge. Verborgene Kräfte lenken Handlungen und Konflikte und die Charaktere sind entsetzt und verwirrt über die Existenz dieser dunklen, absonderlichen Energien.

Irgendwie fängt das ganz gut ein, was ich hier in Kalifornien empfinde, dem »Golden State« über dem trotzdem immer ein Melancholieschleier hängt. Der Genozid an der indigenen Bevölkerung ist in den USA natürlich bekannt, aber es scheint als wollte er vielen Menschen nicht in seinem vollen Ausmaß bewusstwerden. So schwelt er als düstere Tatsache im Untergrund. Doch immer wieder gibt es Eruptionen, in denen dieser Schmerz und das Unrecht hochkommt und in denen Garmonbozia erbrochen werden muss.



Twin Peaks, Dritte Staffel. Der Böse Cooper erbricht Garmonbozia © Lynch/Frost Productions



Navajo Nation bei Monument Valley, Arizona © Genoël von Lilienstern

Navajo Nation

Ich fahre zwei Tage lang Richtung Osten zum größten Reservat der Staaten, um schließlich am späten Abend mit dem Auto in Shiprock, New Mexico umherzuirren, in der Hoffnung irgendwie mein Airbnb zu finden. Ich habe nur die GPS-Koordinaten. Doch GPS kann

ruhig noch ein paar mehr Leute für die native Kultur in den USA interessieren.

Sie schlägt mir vor, dass ich an einem der kommenden Tage ihren Onkel James C. Joe besuche. Der wohne irgendwo da draußen, und habe in einem Bauwagen sein Künstlerstudio. Er sei Musiker und Sand Artist. Das Treffen kommt tatsächlich zustande, auch wenn Nathaly zwischendrin nicht mehr genau

Es gebe ein Komitee, das neue Gesänge zulässt oder ablehnt.
So etwas darf natürlich nicht einfach jeder komponieren.

man hier nicht empfangen. Straßennamen gibt es keine. Endlich ruft mich Nathaly, meine Gastgeberin an und lotst mich über einen Schotterweg zu ihrem Haus.

Der Empfang ist sehr herzlich. Ich erzähle ein bisschen von meiner Recherche und dass ich hergekommen sei, um einen Ort kennen zu lernen, an dem auch im Alltag noch eine native Sprache gesprochen wird. Nathaly findet das okay und meinte, es können sich

weiß, wo ihr Onkel wohnt, während wir offroad auf einer grasbewachsenen, tumbleweed-durchrollten Ebene herumkurven. James ist ein sehr souveräner, freundlicher, humorvoller Mann. Er habe schon in einigen Western mitgespielt. Die brauchten da immer, du weißt schon, so Indianergesichter, sagt er.

Ich frage ihn, ob es bei den Diné (Navajo) Komponisten gäbe. Er meint, ja eigentlich schon. Jeder könne, wenn er wolle, ein Lied

erfinden. Besonders beliebt seien Stücke über Tiere, zum Beispiel Hunde. Gleich darauf gibt er, von einer Rahmentrommel begleitet, einen solchen Hundesong zum Besten, während dem er immer wieder herzhaft bellt. Nun, das

beginnen, sondern auch hier bei uns, innerhalb der native Community für hitzige Debatten sorgen. Beispielsweise hast Du sicher von Peyote gehört und den damit verbundenen Ritualen. Nun, manche von den strengen

Man darf dann eben nicht so tun, als wäre man
Teil der Kultur, sondern muss eine
Artikulation der eigenen Außenperspektive finden.

sei eben ein lustiges Lied. Unterhaltungsmusik. Anders sei das mit heiligen Gesängen. Das sei streng geregelt. Zu streng vielleicht. Es gebe ein Komitee, das neue Gesänge zulässt oder ablehnt. So etwas darf natürlich nicht einfach jeder komponieren.

Wie er eigentlich das Thema der kulturellen Aneignung, Cultural appropriation, sehe, frage ich ihn.

Schau mal, sagt er. Wir beide tragen doch Basecaps. Das ist ein kulturelles Symbol, das heute universell ist, aber das man auch irgendwie mit Los Angeles verbindet. So eine Mischung aus Sonnenschutz und Gangsterlook. Dass kulturelle Güter von einer Gruppe auf eine andere Gruppe übertragen werden, ist ja eine recht normale Sache in dieser Welt. Gut, aber was wäre, wenn jetzt jemand kommt, ein Weißer wie ich und eine Melodie aus der Diné-Folklore in seine Musik einbauen wollen würde. Das wäre prinzipiell möglich, meint er. Du musst dann halt bloß den Komponisten um Erlaubnis fragen.

Und wenn man den nicht kennt? Dann wird es ein bisschen schwieriger, lacht er. Aber besonders wichtig wäre die Frage, ob das, was man verwendet, ein Stück Unterhaltungsmusik wäre, wie das was er eben gesungen habe oder ein Sacred Chant. Einen heiligen, rituellen Gesang solle man auf keinen Fall benutzen.

Weißt Du, es ist aber so, fährt er fort, dass diese Diskussionen nicht erst zwischen Weißen und irgendwie indigenen Kulturen

ren Elders sagen, das hat bei uns gar nichts zu suchen. Das gehöre ja zur Tradition der Ute Natives. Deren Gebiet beginnt keine 20 Meilen nördlich von hier. Trotzdem sind die der Meinung, das gehöre nicht zu unserem traditionellen Zeremoniell. Im ganzen Südwesten wird das mittlerweile praktiziert und es kommt aus unserer Gegend, aber die sind strikt dagegen.

Also wenn Du mich fragst, kann man das mit diesen Regeln, Verboten und der Vorstellung einer ›reinen Kultur‹ auch übertreiben. Man kann das nicht einfach schockgefrieren. Diese Dinge sind immer in Bewegung gewesen.



Gespräch mit James C. Joe, Shiprock, New Mexico
© Genoël von Lilienstern



Places of Yaanga, Malibu Creek State Park, Drehort von *Planet of the Apes* © Genoël von Lilienstern

Places of Yaanga

Ich habe das Gefühl, man muss für sich, in einem Prozess, die richtige Balance in seinem vorsichtigen Interesse für einen kulturell verletzlichen Komplex finden. Ignoranz oder unrealistische Überhöhung müssen natürlich unbedingt vermieden werden. Aber, da bin ich mir jetzt ganz sicher, es ist absolut okay, ja wichtig, sich für indigene Kultur zu interessieren. Denn die Ignoranz, mit der ihr begegnet wird, befeuert ihren bis heute andauernden Niedergang. Man darf dann eben nicht so tun, als wäre man Teil der Kultur, sondern muss eine Artikulation der eigenen Außenperspektive finden.

So langsam bekomme ich eine Idee, wie ein Stück aussehen könnte. Es soll eine Arbeit für Video und Musikinstrumente werden und von Orten der Tongva und Chumash handeln. Der Arbeitstitel lautet *Places of Yaanga*.

Yaanga ist der Name eines Dorfes, das sich an der Stelle des heutigen Los Angeles Downtown befand. Es wird von den Tongva-Gabrieleño-Natives stellvertretend für Los

Angeles verwendet beziehungsweise würde verwendet, wenn heute noch jemand die Tongva-Sprache im Alltag benutzen würde.

In den Videos sollen Location Shots von Orten zu sehen sein, die mit der native-amerikanischen Geschichte in Verbindung stehen. Im Malibu Creek State Park filme ich einen Ort, wo sich früher ein Dorf der Chumash befand. An derselben Stelle wurde 1968 unter der Regie von Franklin J. Schaffner *Planet of the Apes* gedreht.

Es ist, je mehr ich darüber nachdenke, eine eigenartige Überlagerung von Ebenen, die hier zusammentrifft. Affen behandeln Menschen wie Tiere, sprechen ihnen jedes rationale Verständnis ab und sperren sie in Käfige. In Museen der Affen sind Schaukästen eingerichtet, die schematisch über das Leben der Menschen informieren. Der Film hat einen kritischen Ansatz. *Planet of the Apes* thematisiert das Überlegenheitsgefühl von Rassen. Es ist eine Analogie auf fehlende Empathie von Menschen gegenüber fremden Kulturen und Lebensformen.

Gleichzeitig ist der Ort, an dem diese Kritik in Szene gesetzt wurde, ein Ort, wo

indigenes Leben aufgrund der vermeintlichen Überlegenheit der weißen Kolonialisten verschwunden ist, ohne dass dies den Machern des Films bewusst war. Ich muss an Garmonbozia denken, an eine tieferliegende, unbewusste Schicht, aus der die zerschlagene Maispaste der indigenen Geschichte aufsteigt.

Am Topanga Beach mache ich einen weiteren Location Shot. Der beliebte Surfspot

Assoziationen mit Menschenzoos wachrufen. Andererseits gibt es ein starkes ökologisches Bewusstsein bei vielen Natives, bei denen Landschaften, Berge und Gewässer als heilig gelten. Die Veranstaltung lässt sich also auch verstehen als ein Event, das die Ressourcen der Natur und des Meeres zelebriert.

Bei diesem Event habe ich eine Wiederbegegnung mit den Liedern des Bear Dances.

Diese Zartheit berührt mich und zugleich vermittelt sie mir das traurige Gefühl, dass diese Musik immer das museale Relikt einer unwiederbringlichen Vergangenheit bleiben muss.

markiert das nördliche Ende des Tongva-Territoriums. Früher soll er ein Friedhof gewesen sein. In seinem Sand seien Gerippe von Walen aufgestellt.

Weitere Aufnahmen mache ich in Yaanga/Downtown, der Mission San Gabriel, wo früher die Tongva interniert waren und an den Kuruvungna Springs, der letzten heiligen Quelle in L.A., von der die angrenzende University Highschool gerne sehen würde, dass sie zugunsten eines Parkplatzes zubetoniert würde.

Moompetan im Long Beach Aquarium und The Morongo Cahuilla Fire and Lightning Bird Song Contest

Gegen Ende meines Aufenthalts in Kalifornien besuche ich zwei Veranstaltungen mit sehr unterschiedlichem Charakter.

Moompetan ist eine zweitägige Präsentation von südkalifornischen, indigenen Tänzen und Musik. Sie findet kurioserweise im Meeresaquarium von Long Beach statt. Also gewissermaßen in einem Zoo. Das kann man merkwürdig finden und ungute

Hier werden sie ohne jede Restriktion was Tonaufnahmen betrifft frei vorgetragen. Die Besucher*innen hier kennen wohl auch die Funktion der Bear Dance Musik nicht. In diesem Moment ist die Batterie meines Aufnahmegerätes leer. Es soll wohl so sein, denke ich.

Dann bekomme ich zum ersten Mal die einzige, gesichert überlieferte Musik der Tongva zu Gehör. Es sind elf kurze Lieder, die nur bekannt sind, weil sie 1911 von Anthropologen gemacht wurden und auf einer Wachsplatte im Smithsonian Institute lagern. Der Gesang klingt zart und für meine Ohren irgendwie ostasiatisch. Begleitet ist er von fein und hoch klingenden Rasseln aus Schildkrötenpanzern und Seeigeln. »Tongva didn't have drums« erklärt mir Tongva Elder Julia. Diese Zartheit berührt mich und zugleich vermittelt sie mir das traurige Gefühl, dass diese Musik immer das museale Relikt einer unwiederbringlichen Vergangenheit bleiben muss.

Etwas sehr Anderes erlebe ich einige Tage später in Morongo, in der Wüste, 100 Meilen östlich von Los Angeles. Das Cahuilla Fire and Lightning Bird Song Contest ist zwar öffentlich zugänglich, hat aber nicht den Charakter von einem Powwow mit Traumfängerständen und Rainbow Bridge Märchen, sondern alles spielt sich im Wesentlichen in einer große Zelthalle ab, in der gesungen und getanzt wird.



Morongo, Fire and Lightning Bird Song Contest, 2017 © Genoël von Lilienstern

Die Bird Songs haben es durch ein historisches Nadelöhr geschafft. Native-amerikanische Kultur wurde in den USA bis in die frühen 1980er Jahre unterbunden, ja vielerorts verboten. Wenn der Strang der oralen Tradition einmal abbricht, wird es schwierig. Vielleicht muss man dann eine neue Tradition beginnen, wie die Aztec Dancers.

Im Falle der Cahuilla lebten noch drei ›Onkels‹, ältere Männer, in der Wüste um Palm Springs, die die Bird Songs noch konnten, als die indigene Kultur schließlich weniger oppressiv behandelt wurde. Junge Menschen begannen sich für diese Lieder zu interessieren und erlernten sie. Über die Jahre wuchs die Zahl derer, die sie beherrschten und bei verschiedenen Anlässen sangen. In Morongo war nun das Ergebnis dieser wiederauflebenden Tradition zu sehen. Vielleicht eintausend Menschen saßen aufmerksam auf den Tribünen und folgten den Auftritten vieler, verschiedener Gruppen aus Sängern und Tänzerinnen. Der Stolz und die Kraft, die ihnen das gab, war jede Sekunde zu spüren. Hier hatte etwas sehr Machtvolles überlebt. ■

Genoël von Lilienstern ist Komponist. Er lebt in Berlin und ist Mitglied der KI-Komponistengruppe ktional. 2017 war er Stipendiat der Villa Aurora in Los Angeles.



Heinz ~~Maison~~
Thomas
× POSITIONEN



**Von Fans
für Fans**

POSITIONEN
Texte zur aktuellen Musik

Wider die Einbahnstraße

Identitäten im jüngsten chinesisch geprägten Komponieren

ANDREAS KARL

— Kreuzung statt Einbahn

Geht es um junge chinesische Komponist*innen, wird China oft als Einbahnstraße dargestellt, und zwar als solche, in der man für gewöhnlich aufgewachsen ist, und die man nach dem ersten lokalen Hochschulexamen in Richtung Europa oder Amerika verlässt. Dort bleibt man dann etabliert sich, wird vielleicht einigermaßen bekannt und wandert sogar ganz dorthin aus. Eventuell aber kehrt man, populärer Film-Schemata entsprechend, und mit einigen Erfolgen, also Abschluss, Aufführungen und Preisen, zurück in die heimatliche Straße, wo man sein Geld schließlich mit (Klavier-)Unterricht verdient. Umgekehrt verirren sich allenthalben Austauschprogramme in jene belebte Einbahnstraße. Guqin, Guzheng, Suona, Pipa, Bambusflöten und besonders die Mundorgel Sheng werden bestaunt, im Zusehen studiert und ein wenig lachenmännisch kritisch hinterfragt. Kurzfristig Angeeignetes wird nach Hause gebracht und in Joint Ventures

aufgeführt. Nur in seltenen Fällen nachhaltig. Kompositionstourismus in Form ›falscher Synthesen‹ und ›Dialogbereitschaft‹.¹ Soweit meine bewusst polemisch zugespitzte Bestandsaufnahme.

Ich möchte ein anderes Bild von Chinas Musikwelt zeigen – eines in dem China eine Schnittstelle ist, nicht Einbahnstraße also, sondern geschäftige Kreuzung. Das hier ausbreitete Portrait ist weniger Abbild des Jetzt als vielmehr Ausblick auf das Baldige. Es sind junge Komponist*innen, die soeben ihren Abschluss gemacht haben oder die noch studieren, über die hier gesprochen wird. Mir geht es dabei nicht darum Musik aus China von Chines*innen zu porträtieren, sondern um eine chinesisch geprägte Musik, die dabei ist, global zu werden, die divers ist, die kein abgeschlossenes System ist, die konstant Neues aufnimmt und variiert, die Teil von Stil-, Identitäts- und Nationalismusdebatten ist, genauso wie sie es andernorts nicht ist. Chinesisch geprägte Musik ist heute nie nur chinesische Musik, sondern immer auch vieles andere, immer ein Hybrid.

Ausgehend von zahlreichen Gesprächen, die ich in den letzten drei Jahren geführt



Kreuzung © Ngaihaam Wong 2020

habe, verknüpfe ich O-Töne, Biographisches und Beobachtungen miteinander. Zielend auf die Vielfalt habe ich bewusst einen breiten Pinselstrich gewählt; zeigen wollend aus wie vielen individuellen Haaren er besteht. Die Auswahl ist teils Recherche, teils Zufällen geschuldet. Klare Schwerpunkte sind die Konservatorien in Peking und Shanghai und der deutschsprachige Raum, also jene Orte, in denen auch ich mich bewege. Damit ist mein Fokus bewusst anders gesetzt als jener von Yan Jun 颜峻, der sich in der Positionen-Ausgabe #125 den Noise, Pop, Punk und Elektronikszenen Chinas gewidmet hat.

二、 passende Orte suchen

Trotz ihrer institutionellen Verankerung hat es auch die akademisch vermittelte Musik, sobald sie die Konservatorien verlässt, nicht

unbedingt leichter als jene, die Yan Jun vorstellte. Beiden fehlen die Orte, reale wie ideale. Während in den letzten Jahrzehnten zahlreiche spektakuläre Opernhäuser gebaut und ebenso reichlich Orchesterwettbewerbe und Preise ausgeschrieben wurden, ist die Zahl an professionellen Ensembles oder Kammermusikformationen unverhältnismäßig klein. Und während Aufführungsmöglichkeiten in den Konservatorien zahlreich sind, sind sie außerhalb der Campusmauern selten. Aber die Komponist*innen reagieren darauf und veranstalten selbst. Galerien, Buchhandlungen, Einkaufszentren oder private Museen werden zu Orten, an denen ihre Musik zumindest kurzfristig ein Dach findet. Kreativität und Not führen dabei Hand in Hand zu hybriden Formen zwischen Vortrag, Galeriebesuch, Bubbletea, Shopping und szenischem Konzert. Jia Tianfang 贾天放 (*1997), Zou Tianyu 邹天羽 (*1996) und Ngaihaam Wong (Wang Yihan) 王毅涵 (*1997) veranstalteten solche Konzerte in Peking.



Passende Orte suchen © Ngaihaam Wong 2020

Es war die, wie er sagte, »Wildheit« und ein Gefühl von Raum, dass Jia Tianfang empfand als er die Musik der xin chao 新潮 (Neue Welle) hörte, also jene chinesischen Komponist*innen, die seit den 90ern internationale Erfolge feierten und von denen Tan Dun 谭盾 der bekannteste Vertreter ist. Das Interesse am Raum, im übertragenen und musikalischen Sinn, führte ihn gleichermaßen zu Scelsi wie zu tibetanischer und mongolischer Musik. Aus zwei Gründen entschied er sich nach seinem Studium in Peking in den USA weiterzustudieren; zum einen um sich technisch neu zu orientieren, zum anderen aber war es eine Entscheidung gegen Europa, zu dessen Neuer Musik-Szene er Alternativen suchte. Es scheint ihm, dass die USA mit ihrer reichen asiatischen Kultur ein idealer Ort seien, um eine eigene explizit chinesisch geprägte Musiksprache zu entwickeln, die aber gleichzeitig eine reflektierende Distanz zum heutigen China einnimmt. Zentral für diese Erkenntnis war sein Stück

Kindertotenlieder (2020), dass er bewusst auf scheinbar neutralen Sprachphonemen komponierte, um jedoch später überrascht festzustellen, wie ›chinesisch‹ es eigentlich klingt.



Für Ngaihaam Wong existierte der Gedanke an eine professionelle musikalische Ausbildung zunächst gar nicht, obwohl doch seine Heimatstadt Harbin, eine Millionenstadt im Nordosten Chinas, im Beinamen ›Musikstadt‹ genannt wird. War die von Russen gegründete, stadtgewordene Zughaltestelle doch Heimat des ersten Sinfonieorchesters und der ersten Musikschule Chinas. Umwege und isoliertes, alles verschlingendes Selbststudium führten ihn dann doch ins Konservatorium. Neben den klassischen Lehrbüchern

und einer Faszination für Liza Lims Melodik, ist es das Zufällige des Internets,² dass Ngaihaam Wong als prägendsten musikalischen Einfluss nennt; das Springen von Stück zu Stück, basierend auf Empfehlungen der App-Algorithmen und Namen, die man irgendwo schon mal aufgeschnappt hat. Der Kanon der Neuen Musik, der in den Hochschulen Europas gepflegt wird, spielt in China nicht diese zentrale Rolle – nicht im Hören, nicht in der Klasse. Es gibt kein ausgeprägtes Bewusstsein für die Dekaden, die die europäische Musik des 20. Jahrhunderts durchschritt, weder ästhetisch noch historisch kontextuell. Darin liegt neben einigen Missverständnissen, auch ein kugelhaft-zimmermannsches Moment kreativer Freiheit.



Während Ngaihaam Wong eine Skepsis an der multimedialen Affinität des jüngsten westlichen Komponierens hat, ist es genau das, was Zou Tianyu fasziniert. Video, (Neon-) Licht, Elektronik, Noise, Szenisches und Performatives verbinden sich in seinen Werken. Oft mit ihm selbst als Performer.

Die südliche Provinz Guangdong und ihre Städte Guangzhou, Shenzhen und das benachbarte Hongkong sind die Hochburg des chinesischen Pop. Neben der Klarinette und Strawinsky, waren es darum experimentierfreudige Pop, Rock und Jazz Musik im B10 Live Club in Shenzhen, die Zou Tianyus Ästhetik zunächst prägten. Dann wurde es auch bei ihm das Internet. Nicht nur die Musik selbst, sondern auch Videos von Vorträgen, Artikel und Partituren, und das sei betont, Kontakte zu bereits im Ausland studierenden Kommiliton*innen, die ihn mit Material versorgten. So wurden Yoshihide Otomo, Olga Neuwirth oder Steven Kazuo

Takasugi wichtige Bestätigungen seines multimedialen Arbeitens, in dem er auch Platz für seine gebrochene, verweigernde und kritisch hinterfragende Ästhetik finden konnte.



三、Übersetzungen

Wie Zou Tianyu hat Dong Lingyi 董令贻 (*1995) ihren Blick und Plan konsequent auf den deutschsprachigen Raum gerichtet. Ihre Ästhetik aber ist grundverschieden. In ihrer Musik entsteht derzeit ein Amalgam aus chinesischem Inhalt und Klangidiomen, europäisch geprägtem Strukturdenken und Klanginstallationen. Was ihren Umgang mit dem chinesischen Erbe betrifft, so hat sie das Studium mit Johannes Schöllhorn darin bestärkt, es konditionslos zu akzeptieren. Die Guqin (Griffbrettzither) steht als Symbol hierfür ein. Entsprechend der Tradition des Instruments versucht sie in *Qingshan Youwu* 青山有无 nichts ›Neues‹ dem Instrument zu entlocken, etwa durch erweiterte Spieltechniken oder Elektronik, sondern arbeitet mit seit Jahrtausenden gegebenem Material und arrangiert es neu. Dabei sind es oft Texturen oder Motive traditioneller chinesischer Landschaftsmalerei, die ihr als Ausgangspunkt dienen. Darin ist Dong Lingyis Arbeit archetypisch für viele chinesisch geprägte Komponist*innen.

Das Naturschöne ist zweifellos immer noch der meistbediente Topos chinesisch geprägter Musik. Lyrik oder eben Malerei sind dabei die Mittler. Dahinter stecken spätromantische Exotismen ebenso wie technizistisch-analytische und avantgardistische Musiken. Naturthemen boten stets einen Rückzugsort, in dem man ästhetisch arbeiten konnte, ohne Narrativen und deren ideologischer

Einordnung zu unterliegen. Titel, die von Nebelbergen, Regentälern und weiten Steppen erzählen, würden uns in Europa womöglich neonotalen Kitsch suggerieren, in China jedoch verhält sich dies komplexer. Hinter diesen Naturtiteln stecken manchmal überraschend gewagte Werke, die uns mehr über die Komponist*innen und China verraten als die Programmtexte das je könnten.



Auch für Yang Song 宋杨³ (*1985) geht von der Guqin eine Faszination aus, die nicht mit ihrer historischen Rolle abgetan ist. Sie sagt von sich selbst, sie komponiere wie eine Chinesin *und* nicht wie eine Chinesin, die nach Deutschland gekommen ist. Für sie sind das zwei Kategorien, in denen eine relevante ästhetische Differenz liegt. Yang Song begann erst mit 27 Jahren ein Kompositionsstudium, nachdem sie bereits in ihrer Heimat Hohhot in der inneren Mongolei Musikwissenschaft und in Peking Musiktheorie studiert hatte. In dieser intensiven theoretischen Beschäftigung mit Musik liegt der Nukleus ihres Interesses an musikalischer Übersetzungsarbeit. Deren Historizität, Durchlässigkeit für Eigenes, wie auch Missverständnisse, beschäftigen sie in nahezu all ihren Werken. Das »Rauhe, Unelegante« der chinesischen und mongolischen Musik will sie darin stets bewahren.

In *Phoenix eye, dragon eye* (2021) wird die Gestik des Guqin-Spiels vom Instrument gelöst und mittels Elektronik und Video auf ein auf einem Tisch liegendes Cello übertragen. Solche Übertragungen sind selbstverständlich nicht auf die Dichotomie Westen/China begrenzt. Das kulturelle und geographische Näheverhältnis zu anderen asiatischen Regionen spielt im heutigen chinesisch geprägten Komponieren genauso eine Rolle. In Yang

Songs Streichquartett *scattered views* (2018) ist es die koreanische Gayageum Musik im Sanjo-Stil und deren verstreute Melodik, die sie versucht einzufangen.



四、Kollision, Auflösung, Opposition

Zhu Yiqing 朱一清 (*1989), Yang Peiyi 杨沛毅 (*1996) und Pei Yushun 裴雨顺 (*1992) besetzen eine andere Position. Wenn Chinesisches in Yang Peiyis Musik heute zum Vorschein kommt, dann kollidiert es ganz augenscheinlich mit den westlichen Aspekten seiner Musik. Auf der Suche nach einer Symbiose oder einer anderen Art der Verbindung, außer dem konfrontativen Bruch, ist er derzeit nicht.



Für Zhu Yiqing sind die westliche und die chinesische Musik keine getrennten Welten. Beide tragen je Westliches und Chinesisches in sich. Sprache und Analyse, die sie zu differenzieren sucht, sind nur Etikettierung für ihn. Ihm ist seine Musik eine, die weder westlich noch chinesisch ist. Eine aktive Auseinandersetzung mit chinesischem Material vermeidet er, ist er sich doch bewusst, dass dieses ohnehin all seine Musik latent durchzieht. Sich selbst sieht er in der chinesischen Wenren-Tradition (文人), als einen künstlerisch und literarisch versierten, vielseitig kultivierten Künstler und Forscher.

Dazu gehört bei ihm auch das Schreiben von Popmusik.



Bei Yushuns Musiksprache hat bereits mehrere Wandlungen hinter sich, die sich vom sehr Chinesischen zum sehr Europäischen beschreiben lassen. Toshio Hosokawa oder Unsuk Chin, Komponist*innen, die in Europa studiert haben, hört er heute als europäische Komponist*innen. Die Frage der Herkunft spielt für ihn keine Rolle. Das gelte nun auch für seine eigene Musiksprache, die er selbst als eine europäische bezeichnet. Für chinesische Instrumente komponiere er dennoch gerne – dezidiert europäisch gedachte Musik aber. Für ihn ist Instrument Instrument und Musik ist Musik. In dieser strikten Trennung entwickelt er seine Musik.



五、 Klischee und Idiom

Mit Pei Yushun sprach ich auch über die Auffälligkeit, dass es gerade Komponist*innen westlicher Herkunft besonders schwerfällt, sich von chinesischen Klischees zu befreien, wenn sie für chinesische Instrumente komponieren. Es stellt sich die Frage nach der Distanz zu jenen Klischees und deren Differenzierung zum Idiom und Klischee denn nicht das gleiche.

Genau an dieser Vermessung des Idioms arbeitet auch der Österreicher Kevin Lang (*1989). Ihn verschlug es 2015 zum ersten Mal nach Shanghai und 2019 ging er wieder

für ein Jahr dorthin, um Komposition zu studieren. Für ihn, wie für viele seiner chinesischen Mitstudent*innen auch, war das Konservatorium der Ort der ersten professionellen Arbeit an chinesischen Instrumenten. Für alle gilt, je früher man sich diesem Instrumentarium nähert und sich darin bewegen lernt, desto mehr künstlerische Möglichkeiten und letztendlich auch Freiheiten im ideologischen Manövrieren hat man. Es haftet dem immer auch Politisches an. Das Idiom, das Teil der chinesischen Instrumente ist, scheint zu Beginn aber meist unumgänglich überpräsent und führt viele in einen ästhetischen Mainstream mit Sackgassencharakter. Sukzessive hat Lang sie ob ihrer eingeschriebenen Timbres und Melodik hinterfragt und nach Wegen gesucht sie in sein europäisches Arbeiten zu integrieren, ohne sie Fremdkörper sein zu lassen.



Eine gänzlich andere Beziehung zum Idiom nimmt die Amerikanerin Rachel C. Walker (*1994) ein. Nahezu immersiv macht sie es sich in mehrfacher Hinsicht zu eigen. Nach einem Forschungsaufenthalt in Taiwan, folgten zwei Jahre Studium in Peking, unter anderem bei Gao Weijie 高为杰. In enger Zusammenarbeit mit Interpret*innen entstehen seither Stücke, die Idiome der traditionellen chinesischen Musik und deren enge Bindung an Sprache weiterführen. Sie sieht sich selbst an einer Grenze verortet, die sich zwischen dem Beinaheverlust der eigenen Stimme auf der einen Seite und deren Neuformung aus einer komplexen, niemals ganz vertrauten Unendlichkeit an Referenzen, Assoziationen und Geschichte auf der anderen Seite, ständig produktiv verschiebt. Das Grenzlandleben hat unzweifelhaft ihre Sensitivität für Timbre und Rhythmik

geschärft und ihr neues Hören und Differenzieren ermöglicht – nun gänzlich unabhängig von Instrumentarium oder Musik.



六、 Passende Orte gefunden

2019 landeten mit Shiqi Geng 耿世奇 (*1995), Liu Siqi 刘思齐 (*1991) und Jin Zhuosheng 金卓晟 (*1991) drei Chines*innen auf den ersten drei Plätzen⁴ des international renommierten Tōru Takemitsu-Kompositionspreises in Tokio. Dies mag zwar dem Zufall nur geschuldet sein, es ist jedoch beobachtbar, dass in letzten Jahren dort, wie auch in vielen anderen Wettbewerben, sukzessive mehr und mehr Chines*innen erfolgreich sind. Im Auswahlprozess des Takemitsu-Preises werden die Partituren anonymisiert, Vortragsbezeichnungen sind meist in Englisch, auch die Titel sind vage international. Selbst der Juror Philippe Manoury zeigte sich überrascht, als er erfuhr, dass alle drei Werke von chinesischen Komponist*innen stammten.⁵

Als Shiqi Geng zu komponieren begann, war die Musik des 20. Jahrhunderts für ihn zunächst vor allem Ravel und Debussy. Dass gerade der exotistische Impressionismus Debussys einer der wichtigsten Anknüpfungspunkte für westlich orientiertes chinesisches Komponieren im 20. Jahrhundert war, mag auf den ersten Blick nicht überraschen, ist es doch auch ein erster Versuch einer Art Annäherung. Gleichzeitig aber war es unter anderem diese Rezeption, die maßgeblich zu einer über Generationen hinweg dominanten Reduzierung chinesisch geprägten Komponierens auf den »pentatonischen Romantizismus«⁶ führte. Es dauerte bis in die 80er, bis

dieser aufgebrochen wurde. Für junge Komponist*innen wie Shiqi Geng jedoch, ist dieser tief sedimentierte Romantizismus immer noch einer der ersten Impulse zu eigenem Komponieren. In Europa angekommen, war es jedoch ein Japaner, der zu seinem wichtigsten Einfluss wurde: Tōru Takemitsu. In gewisser Weise sah er in Takemitsu einen Gegenpol zum chinesischen und europäischen Komponieren, denen beiden gegenüber er sich als außenstehend empfand. Von dort aus entwickelte er seine Musiksprache, die durch mikrotonales Flimmern und spektral gedachte Melodik, geschickt japanische und chinesische Topoi gestisch und konzeptionell umschließt, ohne einseitige Assoziationen zu bedienen.



Während Shiqi Geng und der drittplatzierte Jin Zhuosheng auch im Ausland studiert haben, machte Liu Siqi all ihre Abschlüsse in Peking. Neben Messiaen, Henze, Liza Lim und Chin Un-suk waren es Tristan Murail und Michael Jarrell, die zu ihren wichtigsten Einflüssen wurden. In einem Gastsemester in Hamburg lernte sie die Musik Beat Furrers kennen. Seitdem arbeitet sie an einer Musiksprache, die aus einem pluralistisch-dramatischen Zugriff auf beschränktes, homogenes Material geformt ist. Auch in der instrumentalen Musik geht es ihr immer um Sprache; sie setzt die chinesische Sprache mit der chinesischen Musik gleich. Sie macht jedoch eine klare Differenzierung zwischen instrumentaler und elektronischer Musik. Die Elektronik ist jener Ort, an dem ihre Herkunft für sie keine Rolle spielt. Gezielt nutzt sie die beiden kontrastierenden Welten so für sich. Das Eine ist jeweils der Rückzugsort vom Anderen.



Blick aus dem Studierendenwohnheim des Pekinger Zentralkonservatoriums © Andreas Karl 2020



七、 Zugangshürden

Für Liu Siqi und die jüngste urbane Generation waren Partituren, Vorträge und Aufnahmen leicht zugänglich. Vor 15 Jahren aber gestaltete sich das noch bedeutend schwieriger, besonders abseits der Zentren, wie etwa der Provinz Xinjiang. Yikeshan Abudushalamu (*1985) ist ein uighurischer Komponist aus Ürümqi. Obwohl seine Mutter klassisch ausgebildete Sängerin ist, war Michael Jackson seine musikalische Ikone. Musik wie er wollte

er machen, lernte Gitarre und schrieb seine ersten Songs. Dann entdeckte er Mahler und Strawinsky. 2005 besuchte er einen Kompositions-Workshop, der Lehrende des Konservatoriums in Peking in die Provinz holte. Dort erhielt er CDs mit Klassikern der Neuen Musik, die er immer und immer wieder, einer Einführung gleich, hörte. Nach einer intensiven Zeit des alles aufsaugenden Selbststudiums bewarb er sich am Konservatorium in Shanghai – und wurde aufgenommen.

Ähnlich wie Pei Yushun, sieht sich Yikeshan Abudushalamu als ein Komponist westlich ausgerichteter Musik. Weder die Musik seiner Heimatregion noch andere asiatische Musik stehe ihm besonders nahe, wengleich sie wohl in ihm schlummert, wie er in unserem letzten Gespräch meinte. Instrumente sieht er primär als klanggebende Objekte und weniger als kulturell

kodifizierte Artefakte. Auch verwehrt er sich identitätszuweisender Präfixe wie uighurisch oder chinesisch oder diesen entsprechend komponieren zu müssen. Musik ist für ihn nicht an den Geburtsort gebunden, sondern ein globales Phänomen, von dem er genauso Teil ist, wie seine europäischen oder chinesischen Kolleg*innen. Seine Musik sei nie programmatisch gedacht, sondern stets für sich selbst sprechend absolut, sagt er. Aufwühlend, kontrastreich, voller Energie, Wut und Drama ist seine Musik; wortlos erzählt sie aus seinem Leben.



八、Fransige Enden

So verschieden ihre Positionen auch sein mögen, allen Komponist*innen des Artikels ist gemein, dass ihre Musik auf unterschiedliche Weisen chinesisch geprägt ist. Manches klingt nach chinesischen Idiomen, manches nicht, weder klingt alles ähnlich, noch ist alles komplett verschieden. Die Musik ist eben so unterschiedlich und vielfältig wie es die Parameter sind, die auf sie einwirken. Die chinesische Kultur ist heterogen, nicht nur als Zustand, sondern als andauernder Prozess. Das was für die Politik konfliktreicher Spagate bedarf, ist künstlerisch gesehen ein Schatz. Komplex sind Nivellierung und Individualisierung in China heute ineinander verzahnt. Klare Tendenzen lassen sich immer schwieriger formulieren. Was das Chinesische in der Musik betrifft, so sind wohl gerade die ausgefransten Enden das Eigentliche.

All das mag sich wieder ändern und mag teilweise meiner persönlichen Wahrnehmung geschuldet sein. Außer Frage steht jedoch, dass in der chinesisch geprägten Musik

unserer Tage ein kaum ausgeschöpftes Potential liegt. Es dabei zu belassen wäre ein Versäumnis. So unterschiedliche Komponistinnen wie Wang Ying 王穎, Du Yun 杜韵, Cheng Huihui 程慧惠 oder Zhao Yiran 赵怡然 zeigen uns das bereits.

Diesem Potential mangelt es übrigens auch nicht an Visionen. Hou Shen 侯岫 (*1990) erzählte mir von seinem Wunsch, inspiriert von Manos Tsangaris, an einem neuen instrumentalen Theater chinesischer Prägung zu arbeiten. Im gestisch theatral aufgeladenen Verhältnis Chinas zur Musik und Bühne fänden sich hierfür genug Anknüpfungspunkte – Impulse nicht nur für China, sondern auch für den Rest der Welt – Kreuzung eben. ■



Andreas Karl ist Musikwissenschaftler, Dramaturg und Musikarbeiter. Er lebt in Wien und Peking.

- 1 Christian Utz: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun*, Steiner 2002, S. 203
- 2 YouTube und Co. sind weiterhin von der Zensur geblockt, aber bilibili und NetEase haben hinsichtlich Neue Musik Content stark aufgeholt.
- 3 Manche bevorzugen die Reihenfolge Vorname-Familiennamen, manche umgekehrt.
- 4 Den ersten Preis teilte sich Shiqi Geng mit dem argentinischen Komponisten Pablo Rubino Lindner.
- 5 Das offizielle Statement zum Takemitsu Kompositionspreis 2019: <https://www.operacity.jp/en/concert/award/result/result2019/>
- 6 Barbara Mittler: *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China Since 1949*, Harrassowitz 1997, S. 33

Ich lese Positionen, weil...



Heinz ~~z~~ Maison
yhoMAS
x POSITIONEN

»Made in the USA«

Gamelan Son of Lion und die amerikanische experimentelle Musik

JAY ARMS

Ein eklektisches Sammelsurium aus Musikinstrumenten war für dieses Konzert auf der Bühne aufgebaut worden, das 1991 in New York City stattfand. Ein Flügel, eine Posaune, ein Tamtam, eine Violine und eine chinesische Erhu bildeten eine Inselgruppe innerhalb eines Ozeans aus in Amerika gebauten Gamelan-Instrumenten, denen die Gong- und Metallophon-Ensembles Indonesiens als Vorbild gedient hatten. Das vielfältige Instrumentarium ließ erahnen, was für eine Musik hier präsentiert werden sollte, und in welchem Geist diese Musik komponiert worden war. Indonesische Gamelan-Instrumente waren zu dieser Zeit in New York City bereits kein ungewohnter Anblick mehr, aber das Konzert, das an diesem Abend stattfand, war das erste seiner Art. Auf dem Programm standen neue Werke der indonesischen Komponist*innen Rahayu Supanggah und I Wayan Sadra, die von dem Komponistenkollektiv Gamelan Son of Lion aufgeführt wurden. Die Stücke waren in Zusammenarbeit mit den amerikanischen Musiker*innen entstanden, die ebenfalls Komponist*innen waren und seit fast zwanzig Jahren Gamelan-Musik spielten. Das Konzert war Teil eines mehrjährigen Projekts und sollte, so Veranstalterin Jody Diamond, die in den USA vorherrschende problematische Sichtweise in Frage stellen, dass indonesische Künstler »die Tradition bewahren«, während amerikanische Komponist*innen mit ihren Experimenten »die Grenzen sprengen«.¹ Zweifellos hatten amerikanische Komponist*innen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein reichhaltiges Repertoire experimenteller Stücke für Gamelan-Instrumente geschaffen, aber auch in der indonesischen Musik gab es eine sich in viele unterschiedliche Richtungen ausbreitende Tradition musikalischen Experimentierens, eine Tradition, die der Aufmerksamkeit der amerikanischen Hörer*innen bislang entgangen war. Welche Entwicklungen führten zu diesem Ereignis?

1 Jody Diamond, »Gamelan Son of Lion at Washington Square Church, May 1, 1991« Tonbandaufzeichnung in den Archives of the American Gamelan Institute, Medford, MA

Gamelan scheint in den USA allgegenwärtig zu sein. Seit den 1970er Jahren hat die Zahl indonesischer Perkussion-Ensembles stark zugenommen, nachdem sie zunächst ein Nischendasein in den ethnomusikalischen Programmen der Colleges und Universitäten geführt hatten, wo auch heute noch indonesische Musik und Kultur gelehrt wird. Was die Studierenden anzog, waren die zyklischen Formen der Gamelan-Musik, die großen, aus Bronze gefertigten Metallophone und Gongs, und die ungewohnten Stimmungen und Klangfarben der Instrumente. Viele von ihnen waren fasziniert von diesen Instrumenten und der indonesischen Kultur und machten sich auf die Suche nach mehr Informationen und mehr Musik, getrieben von dem Wunsch, »Gamelan« in ihr kreatives Leben zu integrieren. Bis heute hat der akademische Kontext für Gamelan in den USA nichts von seiner Bedeutung verloren, aber nicht lange, nachdem die erste Generation von Studierenden die Musik aus Java, Bali, Sunda und anderen Regionen Indonesiens entdeckt und kennengelernt hatte, begann Gamelan, auch außerhalb der akademischen Welt, Wurzeln zu schlagen. In vielen Orten gründeten ehemalige Studierende ihre eigenen Ensembles, weil sie auch nach Abschluss ihres Studiums diese Musik spielen und studieren wollten. Viele Ensembles wurden von Komponist*innen und Instrumentenbauer*innen gegründet, denen eigene Instrumente (d.h. Instrumente, die nicht einer Institution gehörten) die Tür zu einer neuen Form der Kreativität öffneten. Viele entwickelten sogar eigene Stimmungssysteme, die sie aus ihrer Beschäftigung mit indonesischen Instrumenten und der indonesischen Kultur ableiteten. Bis zum Ende des Jahrzehnts entstanden so innerhalb weniger Jahre im ganzen Land zahlreiche Ensembles, vom Nordosten über den mittleren Westen bis hin zur Westküste. Die Zahl der Gamelan-Gruppen in den USA nimmt auch heute noch zu, und es ist bemerkenswert, dass diese Entwicklung auch außerhalb der USA stattfindet. In der ganzen Welt existieren heute lebendige Gamelan-Subkulturen, in Argentinien, Australien, Kanada, Frankreich, Deutschland, Israel, Japan, Korea, Mexiko, Russland, Neuseeland, Singapur, Spanien, Großbritannien und Irland, um nur einige zu nennen.²

Der Trend, dass Amerikaner*innen neue Gamelan-Instrumente bauen und neue Musik für diese Instrumente komponieren, ist in zweierlei Hinsicht bemerkenswert: Zum einen, weil er bereits sehr früh, in den 1970er Jahren, begann, und zum anderen – und das ist vielleicht noch bemerkenswerter – weil diese Entwicklung bis zum heutigen Tag unvermindert anhält. Manche Komponisten wie Daniel Schmidt, der Gamelan seit den frühen 1970er Jahren studiert, sind auch heute noch, ein halbes Jahrhundert später, damit beschäftigt, neue Instrumente zu bauen, neue Werke zu komponieren und Aufnahmen zu veröffentlichen.³ In diesen 50 Jahren sind mehrere jüngere Generationen in ihre Fußstapfen getreten und haben die Palette des »American gamelan« um viele neue Sounds und Stile erweitert. Für Gamelan-Ensembles zu komponieren und neue Gamelan-Instrumente zu bauen, ist heute kein Novum mehr, sondern hat sich zu einer eigenständigen Tradition entwickelt. Eine der langlebigsten Gamelan-Gruppen in den USA ist das in New York City

2 Das American Gamelan Institute begann 1983 (in einer dem Gamelan in den USA gewidmeten Ausgabe des *EAR Magazine*), Gamelan und Gamelan-Ensembles zu dokumentieren. Der Katalog wurde seitdem um Gamelan-Aktivitäten außerhalb Indonesiens erweitert. Siehe »International Gamelan Directories«, American Gamelan Institute, 2013. www.gamelan.org/directories/index.shtml.

3 Schmidts letzte Veröffentlichungen *In My Arms Many Flowers* und *Abies Firma* erschienen 2016 bzw. 2019 bei Recital Records. Eine dritte Veröffentlichung ist in Vorbereitung.



Gamelan Son of Lion im Konzert © Robert Schaffer

ansässige Ensemble Gamelan Son of Lion. Nach wie vor spielen sie in ihren Konzerten neue Stücke ihrer komponierenden Mitglieder. Sie sind stark in ethnomusikalische Forschungsprojekte und die Szene der amerikanischen experimentellen Musik eingebunden und pflegen enge Kontakte zu indonesischen Komponisten.

Gamelan Son of Lion entstand im Rahmen eines universitären Musikprogramms in den frühen 1970er Jahren. Die Komponistin/Ethnomusikologin Barbara Benary (1946–2019) nahm 1973 einen Lehrauftrag der Rutgers University in New Jersey an, nachdem sie ihr Studium mit einer Doktorarbeit in Ethnomusikologie abgeschlossen hatte.⁴ Der erste Schritt ihrer Lehrtätigkeit bestand darin, eine Reihe von Gamelan-Instrumenten im zentraljavanesischen Stil zu bauen, mit denen sie ihre Studierenden in javanesischer Musik und Kultur unterrichten konnte. Gamelan-Instrumente sind teuer und schwer zu transportieren, und als Benary anbot, ein Gamelan kostengünstig aus problemlos erhältlichen Materialien zu bauen, statt für viel Geld Instrumente in Java in Auftrag zu geben, sah die Rutgers University darin eine gute Gelegenheit, ihren Lehrplan zu erweitern. Bemerkenswert ist auch, dass sie bei der Konstruktion der Instrumente weitgehend dem Design eines anderen Ethnomusikologen folgte, Dennis Murphy, der schon 1967 in Vermont ganz ähnliche Instrumente gebaut hatte.⁵

4 Siehe Barbara Benary, *Gamelan Son of Lion*: www.gamelan.org/sonoffion/

5 Murphy beschreibt sein Design in seiner Doktorarbeit, siehe Dennis Allen Murphy, *The Autochthonous American Gamelan*, Dissertation, Wesleyan University, 1975

Traditionell werden in Zentral-Java die Klangplatten und Gongs aus Bronze geschmiedet und auf mit Schnitzereien verzierte Kästen und Ständer aus Holz montiert. Benary ging anders vor: Sie schnitt ihre Klangplatten aus Platten von heißem Walzstahl und stimmte sie, indem sie sie der Länge nach in einen Schraubstock spannte und sie auf die gewünschte Länge (d.h. auf eine bestimmte Tonhöhe) zusammendrückte, statt, wie sonst üblich, die Tonhöhe durch Abschleifen des Materials zu senken oder zu erhöhen. Sie montierte sie auf unscheinbare Sperrholzkästen und verwendete leere Suppendosen als Resonanzkörper, um den Klang der tiefer als üblich gestimmten Instrumente zu verstärken. Sie benannte ihr Ensemble Gamelan Son of Lion, nach ihrem hebräischen Familiennamen בן ארי. Mit diesen unkonventionellen Materialien stellte Benary ein voll funktionstüchtiges zentraljavanesisches Gamelan her, das ausreichte, um Anfänger*innen in traditioneller Musik zu unterrichten. Um 1976 wagten Gamelan Son of Lion einen radikalen Schritt – waren sie bisher einfach nur eine Gruppe von Studierenden gewesen, die gemeinsam Musik machten, wurden sie nun zu einem professionellen Ensemble, das in der New Yorker-Szene der experimentellen Musik Konzerte gab. Gemeinsam mit zwei Kollegen von der Rutgers University, Philip Corner und Daniel Goode, beide ebenfalls Komponisten und an der Universität angestellt, etablierte Benary Gamelan Son of Lion als egalitäres Komponist*innenkollektiv, das die Musik ihrer komponierenden Mitglieder aufführt. Die Instrumente fanden ein neues Zuhause in Corners Loft in Downtown Manhattan und die Gruppe begann, systematisch an neuen Kompositionen zu arbeiten und regelmäßig Konzerte zu geben. Das Repertoire bestand aus experimentellen Stücken, die für Benarys selbstgemachtes Gamelan geschrieben wurden.

Innerhalb des ›American gamelan‹ stellen Gamelan Son of Lion eine ganz eigene ›Geschmacksrichtung‹ dar. Vor allem in den 1970er und 1980er Jahren neigten die Komponist*innen der Gruppe dazu, prozesshafte Kompositionen und minimalistische Experimente zu bevorzugen, arbeiteten andererseits aber auch mit indetermierten und improvisatorischen Strukturen. Diese Musik reflektiert die zeitgleich in der New Yorker Downtown-Szene stattfindenden Entwicklungen und kann als Beitrag zur Post-Cage-Welle amerikanischer experimenteller Künstler*innen verstanden werden. Die 1979 veröffentlichte LP *Gamelan in the New World* enthält Musik von fünf Komponist*innen und veranschaulicht beispielhaft diese Ästhetik.⁶ In Benarys Komposition *Braid* (1974) etwa werden einfach nur die Töne der siebentönigen Pelog-Tonleiter (eine der beiden in javanesischer Musik gebräuchlichen Tonleitern) so angeordnet, dass sie ein ›geflechtes Band‹ aus 14 Tönen ergeben. Drei Spieler*innen spielen auf identischen Instrumenten alternierende Notenpaare

6 Gamelan Son of Lion, *Gamelan in the New World*, Smithsonian Folkways Records, 1979, FTS 31313



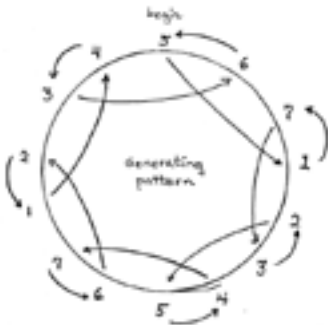
Instrumente der *Gamelan Son of Lion*
© Lyra Silverstein

aus diesem Band in langsamem Tempo und verschränken diese miteinander, indem eine Spieler*in auf den Zählzeiten 1 und 4 spielt, die zweite auf 2 und 5 und die dritte auf 3 und 6. Damit ist im Wesentlichen beschrieben, wie die Spieler*innen in *Braid* in rhythmischer Hinsicht aufeinander bezogen sind. Jede Musiker*in beginnt mit den ersten beiden Noten des Bands und alterniert zwischen ihnen, bis ein ausgeglichener Groove etabliert ist. Dann beginnen die Spieler*innen unabhängig voneinander, sich durch dieses Band zu bewegen, indem sie die erste Note durch die dritte ersetzen, dann die zweite durch die vierte, und so weiter mit allen 14 Noten. Diese »Jede in ihrem eigenen Tempo«-Methode erinnert an Stücke wie Terry Rileys *In C* und andere minimalistische Kompositionen dieser Ära, und die indeterminierten harmonischen Kombinationen, die sich aus diesem Prozess ergeben, helfen sowohl den Ausführenden als auch dem Publikum dabei, das Zuhören zu fokussieren.

Aus ähnlichen Gründen hat sich auch Goodes *Circular Thoughts* (1976) zu einem Standardstück im Repertoire von Gamelan Son of Lion entwickelt. Das Tonhöhenmaterial dieser Komposition besteht aus der siebentönigen Pelog-Tonleiter, die im Verlauf der mehr als 14 Minuten dauernden Aufnahme von einem Instrument in aufsteigender Folge immer und immer wieder unverändert gespielt wird. Interessant wird das Stück durch die sich ständig verändernde Akzentuierung der Noten durch die anderen Instrumente. Goode entwickelte dazu eine Reihe von Akzentuierungsmustern, d.h. die Betonung einzelner Noten verschiebt sich durch die ständig wiederholte Tonleiter, wodurch der Eindruck einer polyphonen Textur entsteht. Zunächst wird alle acht Takte eine andere alle acht Zählzeiten auftauchende Note betont, zuerst die erste Note des Pelog, acht Takte später die zweite, weitere acht Takte später die dritte, und so weiter. Dieser Prozess ist der Kern dieser Komposition: Der ständig unverändert wiederholten Tonleiter wird eine zweite, langsamere und ebenfalls aufsteigende Tonleiter überlagert. Nach einigen Minuten tritt ein anderes Akzentuierungsmuster in Kraft: Nun werden die alle sechs Zählzeiten auftauchende Noten betont, wodurch eine überlagerte absteigende Ton-

leiter in etwas schnellerem Tempo entsteht, beginnend mit der siebten Note des Pelog, dann die sechste, dann die fünfte und so weiter. Richtig in Fahrt kommt das Stück, wenn mehrere Akzentuierungsmuster von unterschiedlichen Sektionen des Ensembles gleichzeitig gespielt werden, zum Beispiel wenn eine Sektion alle drei Zählzeiten einen Akzent setzt, während eine andere Sektion jede vierte Zählzeit betont und gleichzeitig die dem Stück zugrunde liegende siebentönige aufsteigende Grundsequenz unverändert weiterläuft.

Ein interessanter Aspekt von Gamelan in den USA ist, dass anfänglich nur wenige indonesische Musiker*innen an der Bewegung beteiligt waren. Zwar kamen bedeutende Musiker wie Pa Undang Sumarna, I Nyoman Wenten und Ki Wasitodipuro in die USA, um



Gamelan an Colleges und Universitäten zu unterrichten, aber insgesamt emigrierten zu dieser Zeit nur relativ wenige Menschen von Indonesien in die USA. Aus diesem Grund waren Ensembles wie Gamelan Son of Lion gezwungen, ihre eigenen idiosynkratischen Praktiken zu entwickeln,

Das hatte zur Folge, dass die Musik der
Komponist*innen von Gamelan Son of Lion wenig
oder gar nichts mit der traditionellen zentral-
javanesischen Musik gemein hat, für die ihre
Instrumente ursprünglich entwickelt worden waren.

um Gamelan-Instrumente und -Stimmungen in ihre kreative Arbeit zu integrieren. Viele Komponist*innen schrieben dutzende oder sogar hunderte Stücke für Gamelan-Instrumente, ohne jemals Indonesien besucht, bei einer indonesischen Lehrer*in studiert, oder auch nur die kompositorischen Grundlagen der klassischen Gamelan-Musik erlernt zu haben.⁷ Das hatte zur Folge, dass die Musik der Komponist*innen von Gamelan Son of Lion wenig oder gar nichts mit der traditionellen zentraljavanesischen Musik gemein hat, für die ihre Instrumente ursprünglich entwickelt worden waren. Aus der Perspektive kultureller Repräsentation mag dies problematisch sein, aber die Komponist*innen von Gamelan Son of Lion waren von ihrem avantgardistischen Ansatz überzeugt und fanden ihren Platz sowohl in der Szene der experimentellen Musik in New York City als auch in der des American gamelan.

Diese Situation änderte sich jedoch grundlegend in den späten 1980er Jahren. Gamelan Son of Lion begannen, intensiver mit indonesischen Künstler*innen zusammenzuarbeiten, und 1986 brachte das International Gamelan Festival and Symposium in Vancouver, British-Kolumbien, (auch bekannt als EXPO '86) Gamelan-Ensembles aus der ganzen Welt zusammen und gab ihnen die Gelegenheit, ihre gemeinsame Liebe zur indonesischen Kunst und Kultur zu feiern. Sowohl traditionelle Ensembles als auch eher avantgardistische Gruppen waren eingeladen worden und gaben Konzerte.⁸ Jeder Abend endete mit dem Auftritt eines ad hoc-Ensembles, das der berühmte Choreograph Sardono Kusumo aus den angereisten indonesischen Musiker*innen zusammenstellte. Die Künstler*innen, die Kusumo dafür auswählte, gehörten zu den radikalsten und experimentellsten Vertreter*innen der indonesischen Musik- und Tanzkultur. Komponist*innen wie I Wayan Sadra aus Bali und Rahayu Supanggah aus Java experimentierten mit neuen Sounds, Strukturen und Kompositionsmethoden, die hör- und manchmal auch sichtbar deutlich machten, worum es beim Experimentieren geht. Viele Besucher*innen aus Amerika und Europa hatten vermutlich erwartet, fantastische Konzerte mit ihrer heißgeliebten traditionellen Gamelan-Musik im Stil des Karawitan zu erleben. Was sie stattdessen zu hören und sehen bekamen,

7 Corner beispielsweise hat mehr als 400 Stücke für Gamelan-Instrumente komponiert. Die Partituren sind erhältlich über FrogPeak Music

8 Siehe John H. Chalmers, Jr., »First International Gamelan Festival and Symposium«, *Balungan* 2, Nr. 3, 1986, S. 3–16

Plötzlich konnten sie ihre eigene avantgardistische Arbeit mit Gamelan-Instrumenten in einem größeren Kontext sehen und eine tiefere Verbindung zur indonesischen Musik aufbauen.

waren die aktuellsten Entwicklungen in der indonesischen Avantgarde. Für Gruppen wie Gamelan Son of Lion war das Festival ein Wendepunkt: Plötzlich konnten sie ihre eigene avantgardistische Arbeit mit Gamelan-Instrumenten in einem größeren Kontext sehen und eine tiefere Verbindung zur indonesischen Musik aufbauen. Die EXPO '86 trug maßgeblich dazu bei, die Kluft zwischen all diesen Komponist*innen aus vielen unterschiedlichen Ländern zu verkleinern und ein internationales Netzwerk zu errichten. Die Komponistin Jody Diamond, geboren 1953 und seit vielen Jahren mit Gamelan Son of Lion verbunden, besuchte 1989 im Auftrag der Fulbright-Kommission Indonesien, um die Arbeit indonesischer Komponist*innen zu dokumentieren und mit ihnen darüber zu sprechen, wie sie selbst über ihre Musik denken.⁹ Nach ihrer Rückkehr in die USA begann sie, amerikanische und indonesische Komponist*innen zusammenzubringen, und sie zu ermuntern, sich über ihre Arbeit auszutauschen und zusammenzuarbeiten.

Ein weiteres wichtiges Ereignis, an dem Jody Diamond ebenfalls organisatorisch beteiligt war, war das Festival of Indonesia, das 1991 an der Rutgers University stattfand. Hier wurden Werke indonesischer und amerikanischer Komponisten in einer Art Meisterklasse gleichwertig präsentiert und einander gegenüber gestellt. Zu den indonesischen Komponist*innen gehörten unter anderen Joko Purwanto, I Wayan Sadra, Pande Made Sukerta, Rahayu Supanggah und A.L. Suwardi. Die amerikanische Seite wurde vertreten durch die Mitbegründer*innen von Gamelan Son of Lion, Benary, Corner und Goode, plus Diamond, die auch als Moderatorin und Übersetzerin auftrat. Einige der Komponist*innen präsentierten Werke, die sie eigens für das Festival geschrieben hatten, andere komponierten während des Festivals neue Stücke, zum Beispiel *Gelas 1091* (1991) von Pande Made Sukerta, der dabei die Musiker*innen und Instrumente einsetzte, die ihm gerade zur Verfügung standen.¹⁰ Das Stück besteht aus zwei Teilen. Im ersten Teil wird eine Gruppe von Musiker*innen, die singen, sprechen und Gamelan-Instrumente spielen, von einer Pianist*in begleitet, die »jede erdenkliche Technik« einsetzen und mit den anderen Klängen interagieren soll.¹¹

Dem Stück ist ein dramatisches Element zu eigen, das im zweiten Teil seinen Höhepunkt erreicht, wenn eine Gruppe von zehn Personen im »Entengang« auf der Bühne auf und ab geht und eine Art »trabenden« Klang erzeugt, indem sie mit Plastikbechern auf den Bühnenboden klopfen. Wie die Aufführung im Detail gestaltet wird, ist den Aufführenden überlassen, aber das Stück soll sich von einer eher sparsamen Textur zu

9 Siehe Jody Diamond, *Karya= Create: Portraits zeitgenössischer indonesischer Komponisten*, Medford, MA: American Gamelan Institute, 1990

10 Für die Partitur für dieses Stücke siehe Pande Made Sukerta, »*Gelas 1091*«, in *Balungan* 5, Nr. 1, 1991, S. 29

11 Sukertas Monographie über seine Auffassung zeitgenössischen Komponierens wurde vor kurzem ins Englische übersetzt und veröffentlicht. Sie enthält u.a. zahlreiche Fotos, die seine Forschungsarbeiten und Performances dokumentieren. Siehe Pande Made Sukerta, *Alternative Methods in Composition of New Karawitan*, übersetzt von Janet Purwanto, editiert von Jody Diamond und Jay Arms, *Balungan* 12, 2017, S. 3–16

einer dichterem entwickeln, indem immer mehr Instrumente hinzugefügt und alle Beteiligten im Verlauf des Stücks immer aktiver werden. Sukerta erklärte dem Publikum das Konzept seines Stück folgendermaßen:

»Diese Stück kam mir heute beim Essen in den Sinn. Die Klangfarben [dieser Instrumente] sind mir sehr vertraut; ich haben sie schon in vielen anderen Stücken eingesetzt. Vor allem wollte ich Glocken einsetzen,

Sowohl die indonesischen als auch die
amerikanischen Komponist*innen waren
an experimentellen Ansätzen
des Musikmachens interessiert.

12 Pande Made Sukerta, übersetzt von Jody Diamond, *Festival of Indonesia*, Rutgers 1991, DAT-Video im Archiv des American Gamelan Institute

13 Rahayu Supanggah und Philip Corner, »Together in New York«, *Setola Di Maiale* (2015), SM2760

14 Für eine detaillierte Besprechung von *Paragraph* siehe Jay M. Arms, »Rahayu Supanggah's Paragraph and the Problems of Intercultural Collaboration«, *Global Musical Modernisms*, Dezember 24, 2020 www.globalmusicalmodernisms.hcommons.org/2020/12/24/rahayu-supanggahs-paragraph-and-the-problems-of-intercultural-collaborations

15 Für Partituren und Aufnahmen der Musik, die bei diesen »artist residencies« entstanden, siehe Jody Diamond, »Interaction: New Music for Gamelan«, *Leonardo Music Journal* 2, Nr. 1 (1992): S. 97–98

denn [vor einigen Wochen] war ich auf dem Campus [der University of California] in Berkeley, und da waren all diese Glocken zu hören. Außerdem hatte ich Philip [Corner] in einer Aufführung von Sadras Stück erlebt, wo er wirklich ›far out‹ und ›crazy‹ spielte, und das wollte ich unbedingt noch einmal sehen.«¹²

Diese flüchtigen Eindrücke, die Sukerta in seinem humorvollen Kommentar vermittelt, illustrieren, dass sowohl die indonesischen als auch die amerikanischen Komponist*innen an experimentellen Ansätzen des Musikmachens interessiert waren. Die Zusammenarbeit konnte auch nach dem Festival fortgesetzt werden, da einige der indonesischen Komponist*innen das Angebot einer mehrwöchigen Künstler*innenresidenz wahrnahmen, um mit den amerikanischen Gamelan-Gruppen zu arbeiten.

Im Anschluss an das Festival ging der Komponist Rahayu Supanggah im Rahmen einer fünföchigen Residenz nach New York, wo er mit Gamelan Son of Lion arbeitete. Während dieser Zeit probte er regelmäßig mit den komponierenden Mitgliedern der Gruppe, nahm an kollektiven Kompositionsprojekten teil und nahm eine einstündige freie Improvisation mit Corner auf.¹³ Nachdem er sich mit dem Post-Cage-Ansatz vertraut gemacht hatte, dem Gamelan Son of Lion beim Spielen von und Komponieren für Gamelan-Instrumente folgten, komponierte er *Paragraph* (1991), ein Stück, in dem er traditionelle Techniken des zentraljavanesischen Karawitan mit den für die Kompositionen von Gamelan Son of Lion typischen minimalistischen Techniken mischt.¹⁴ Supanggah integrierte additive Prozesse, freie Improvisation und die spezifischen Qualitäten von Benarys selbstgebaute Gamelan (z.B. das Schwingungsverhalten der dünnen Klangplatten) in seine Komposition, die gleichzeitig tief von den Techniken des Karawitan durchdrungen ist und es dem Ensemble ermöglichte, in ganz neue musikalische Richtungen aufzubrechen. Während seiner Zeit in New York trat Supanggah auch in zwei großen Konzerten mit Gamelan Son of Lion und I Wayan Sadra auf, der damals als Artist in Residency am Dartmouth College arbeitete.¹⁵

Auch heute noch ist Gamelan in den USA in einem Prozess des Wachstums und der Erweiterung begriffen. Nach ihrer Zusammenarbeit

mit indonesischen Komponist*innen gingen Gamelan Son of Lion 1996 auf eine Tournee durch Indonesien, deren Höhepunkt ein Auftritt beim renommierten Yogyakarta Gamelan Festival war. Die Mitglieder des amerikanischen Ensembles teilten ihre Erfahrungen mit dem Downtown-Ansatz der Gamelan-Komposition und nutzten die Gelegenheit, um sich mit den neuesten Entwicklungen der indonesischen Avantgarde vertraut zu machen. Zu dieser Zeit war Gamelan längst nicht mehr auf die Welt der akademischen Musikinstitutionen beschränkt, sondern hatte Eingang

Das Spektrum der heutigen Gamelan-Musik
reicht von Gamelan X, die balinesische
Beleganjur-Musik mit einer Steampunk-Ästhetik
verbinden und regelmäßig beim
weltbekannten Burning Man Festival auftreten.

gefunden in die Rockmusik, den Jazz, in Orchesterwerke und unzählige andere Genres in der ganzen Welt. Gamelan Son of Lion tourten später noch durch Neuseeland und Estland, bevor sie nach New York zurückkehrten und hauptsächlich Konzerte auf lokaler Ebene spielten. So aktiv und bedeutend Gamelan Son of Lion auch sein mögen, sind sie doch nur eine von vielen interessanten Gamelan-Ensembles in den USA. Das Spektrum der heutigen Gamelan-Musik reicht von Gamelan X, die balinesische Beleganjur-Musik mit einer Steampunk-Ästhetik verbinden und regelmäßig beim weltbekannten Burning Man Festival in der Wüste von Nevada auftreten, bis zu Gamelan Anak Tika aus Cambridge, Massachusetts, die Kinder in traditioneller balinesischer Musik unterrichten. Eine positive Tendenz ist, dass amerikanische Ensembles heute viel stärker mit indonesischen Künstler*innen zusammenarbeiten können, und dass überall neue

idiosynkratische Communities entstehen, die das Erbe des Gamelan fortführen. Alle Ensembles haben ihre spezifischen Qualitäten, aber allen gemein ist die von Neugierde geprägte Faszination für die indonesische Kultur, die nach wie vor Musiker*innen in der ganzen Welt dazu inspiriert, einen Schlägel in die Hand zu nehmen und die Klangplatten eines Gamelan-Instruments anzuschlagen. ■

Aus dem Englischen
übersetzt von
Michael Steffens.

Jay Arms ist Dozent
für Ethnomusikologie
an der Universität
von Pittsburgh. Seit
2017 fungiert er als
Mitherausgeber von
Balungan, der Zeitschrift des American
Gamelan Institute.



Das alljährlich beim Burning Man Festival auftretende Gamelan X Ensemble © Gamelan X

pyramidale #20 | TRANSITION

festival für neue musik und
interdisziplinäre kunstaktionen
17.-19. september 2021
berlin marzahn-hellersdorf

ORTE - indoor

ORWOhaus / ausstellungszentrum pyramide /
bezirkliches informationszentrum BIZ

ORTE - outdoor

performances in der TRAM sonderfahrt der BVG
komposition und improvisation in gondeln der
seilbahn über den gärten der welt

jugendinfonie-orchester der
hans-werner-henze-musikschule und solistinnen

ensemble AUDITIVVOKAL (dresden)

ensemble BROKEN FRAMES SYNDICATE
(offenbach a.M.)

studierende der HFJH hanns eiserl und
der universität der künste berlin

irene kurka sopran

sonic.art saxophon-quartett

www.pyramidale-berlin.de



The shape of Cumbia to come

Neo-Macondismo oder kolumbianische Avantgarde?

NICO DALEMAN

Haben Sie schon einmal von Lido Pimienta gehört? Ihr 2020 erschienenes Album *Miss Colombia* wurde von Kritikern in Nordamerika wie in Europa gefeiert und ihr Auftreten erregt Aufsehen, ist extravagant, wenn auch manchmal an der Grenze zum Kitsch. Ihre Musik bewegt sich zwischen Synth-Cumbia à la Bomba Estéreo, ergänzt um Elemente ›tropischer‹ Musik wie Gaitas und Tamboras¹, und Artpop à la Björk. Das Ganze ist großartig und äußerst detailverliebt produziert, üppig, raffiniert, mit großer dynamischer Bandbreite und komplexen Texturen.



Ihre Texte behandeln die Probleme eines Landes, die im Kontrast stehen zu den Bildern, die von den fröhlichen Rhythmen der Karibikküste hervorgerufen werden, und setzen der Musik einen eher düsteren Ton entgegen. Damit präsentiert sie dem globalen Norden ein Bild der Cumbia ähnlich der mondänen

Brasilianischen Tropicalia der 1960er, mit dem sie jedoch nicht am Beginn, sondern auf dem Höhepunkt eines langen Prozesses der Auseinandersetzung und Neuinterpretation von Cumbia und karibischer Musik insgesamt steht, der sich in Kolumbien über die letzten 30 Jahre hinweg vollzogen hat.

Dabei wirft der Bekanntheitsgrad, den Cumbia in den letzten Jahren erlangt hat, die Frage auf: Ist dieser aktuelle Trend eine Form kultureller Aneignung, von Ausbeutung oder Exotismus, ist er eine neue Form von ›Macondismo‹ und damit der Romantisierung und Verklärung karibischer Kultur? Oder ist er ein komplett neues Phänomen, eine letztlich utopische Form von Post- und Transmodernismus, die die Grenzen zwischen Pop und Hochkultur, Kitsch und gutem Geschmack, dem Norden und Süden, dem Globalen und dem Lokalen verwischt? Und sollte er so sein, wo käme er eigentlich her?

Macondismo: Das Karibische als Kolumbianische Identität

Macondismo beschreibt ein idealisiertes Bild Lateinamerikas, dem sich die Intellektuellen und Schriftsteller*innen der Region in einer Art literarischem Exerzitium unterworfen haben, um den Bedürfnissen des globalen Marktes nach Exotismus zu genügen. Der Begriff leitet sich ab von Macondo, jenem fiktiven karibischen Dorf, in dem Gabriel García Márquez' Roman *Cien Años de Soledad* spielt – und steht für ein Bild Lateinamerikas als einer Region gewalttätiger Unschuld, die einem unabwendbaren Schicksal von Unterentwicklung, Bürgerkrieg und tropischer Mystik unterworfen ist. Etwa zeitgleich mit der erfolgreichen Veröffentlichung von *Cien Años* 1967 etablierte sich in Kolumbien der Vallenato als ›die‹ Musik der Karibik. Mit dem Geschichtenerzählen und den hierbei improvisierten Texten entstammt eines seiner Hauptmerkmale der spanischen Juglar-Tradition und es ergibt sich so eine fast schon natürliche Nähe zur Literatur.



So hat García Márquez, der in den 60er Jahren von den ersten Ausgaben des Vallenato-Festivals berichtete, maßgeblich den Mythos des Vallenato als wichtigstem Genre karibischer Musik in Kolumbien geprägt, wenn er *Cien años de soledad* als einen 450-seitigen Vallenato beschreibt. Ana María Ochoa schlägt daher vor, den Vallenato als Fortsetzung des Macondismo im Bereich der Musik zu verstehen, in dem eine Idee von Kolumbien als Ort karibischer Mystik unterstrichen wird.²

Die zunehmende Akzeptanz und Popularität des Vallenato erreichte ihren Höhepunkt mit der Musik von Carlos Vives, der der Welt die Wunder des karibischen Kolumbiens präsentierte, indem er sie mit Pop-Produktion und romantisierenden Texten simplifizierte. Das hierfür konstruierte Narrativ erzählt, wie in den 90er Jahren mit Carlos Vives ein ›weißer‹ und damit der Oberschicht entstammender Sänger und Schauspieler von der Karibikküste den Vallenato populär machte, indem er ihn mit Rock und Pop mischte, wodurch er auch für das Publikum in Bogotá zugänglich wurde.



Janet L. Sturman nennt dies den »Tecnomacondismo«³: Der Vallenato erfand sich durch Hifi-Technologie und Überproduktion im Aufnahmestudio neu und wurde von einer ländlichen Musik zu einem elaborierten Genre, das das ganze Land eroberte und internationale Sichtbarkeit erlangte. Dies wird als beispiellose Leistung dargestellt, wenn man bedenkt, dass die klassenbewusste Oberschicht des Andenhochlands von Bogotá eigentlich mehr als allergisch auf die Klänge der Tropen reagierte und diese als ländlich, unterklassig, billig und unterentwickelt ansah. Aber obwohl dies als ein unerwarteter und fast revolutionärer Erfolg von Vives verstanden werden kann, handelt es sich nicht um den Triumph einer Subkultur, sondern gerade um das Gegenteil: die Vereinnahmung einer Volksmusik durch die Plattenindustrie, die, wie Carolina Santamaría⁴ unterstreicht, mit dem Aufkommen der ›Weltmusik‹ in den 80er und 90er Jahren einherging.

Die Akzeptanz des Vallenato und anderer karibischer Musik durch die Oberschicht der Andenregion korrespondiert mit einem paradigmatischen Wechsel im Selbstverständnis kolumbianischer Identität. Unter der

vorletzten kolumbianischen Verfassung von 1886 kontrollierte die Zentralregierung in Bogotá den Rest des Landes unter dem Vorwand des ›Mestizaje‹: gemäß der Idee von Kolumbien als einer Nation, in der es keine Rassentrennung gibt, sondern die, der spanisch-katholischen Tradition folgend, geeint war durch die Utopie einer durch Rassenmischung entstandenen Bevölkerung. Der neuen Verfassung von 1991 zu Folge wird Kolumbien nicht mehr als Ort des Mestizaje verstanden, sondern als pluriethnisch und multikulturell, was bedeutet, dass indigene, afrokolumbianischen und ländliche Gemeinschaften mit ihren je eigenen Kulturen ebenfalls als Teil der kolumbianischen Identität verstanden werden. Unter dem Schirm des Multikulturalismus konnte auch Vives' Vallenato als Musik aus der Peripherie den Rest Kolumbiens erobern. Und in diesem Sinne können auch die meisten Entwicklungen der Cumbia als Folge dieses paradigmatischen Wechsels gesehen werden.⁵

Was also ist Cumbia?

Cumbia⁶ ist eine musikalische Gattung aus den karibischen Steppen an der kolumbianischen Atlantikküste. Historisch gesehen ist Cumbia älter als der Vallenato und scheint auf die Kolonialzeit zurückzugehen, während der Vallenato ein jüngeres Genre ist, das erst in der Frühzeit der Republik im frühen 19. Jahrhundert entstand. Seit den ersten Erwähnungen in der Kolonialzeit hat sich Cumbia in verschiedenen Subgenres und Instrumentationen weiterentwickelt. Juan Sebastián Ochoa unterscheidet dabei vier Hauptgenres, Cumbia de Gaita, Cumbia de Millo, Cumbia de Acordeón und Cumbia de Salón.⁷ Die meisten dieser Cumbiaformen verbinden gemeinsame Merkmale: ein gemäßigtes Tempo, binäres Metrum und binäre Unterteilungen sowie synkopische Akzente.

Die Cumbia de Millo, die oft als die ursprüngliche Cumbia angesehen wird, wird

traditionell mit verschiedenen Trommeln und Perkussionsinstrumente afrikanischer Herkunft wie Tambora, Alegre, Llamador, Guacharaca oder Maracón gespielt, während die Blasinstrumente – Flauta de Millo und später Gaita – von den indigenen Stämmen der Sierra Nevada, den Koguis, stammen.



In den 40er und 50er Jahren entwickelte sich durch Musiker wie Lucho Bermúdez und Pacho Galán die so genannte Cumbia de Salón. Dabei handelt es sich im Wesentlichen um eine vom Swing-Jazz beeinflusste Cumbia, in der die Klarinette als Protagonistin den Part der Flauta de Millo oder der Gaita übernimmt.



Etwa zur selben Zeit integrierte Andrés Landero das Akkordeon in das Instrumentarium der Cumbia und erschuf ein neues Genre, in dem jedoch die Unterschiede zum Vallenato derart verwischten, dass die beiden Begriffe austauschbar erschienen und zugleich als Bezeichnung für die karibische Musik Kolumbiens insgesamt verwendet wurden und auch andere Genres wie Porro, Gaita, Fandango, Mapalé, Bullerengue und Merecumbé mit umfassten.



Die Popularität von Cumbia de Acordeón und Cumbia de Salón wurde international wahrgenommen und von da an entwickelten auch andere Länder wie Mexiko, Peru und Argentinien ihre eigenen Formen von Cumbia, bei denen es sich aber immer um eine Musik der Arbeiterklasse handelte. Und so wurden die Plastizität und zugleich Anpassungsfähigkeit der Cumbia, die sich bereits in der Vielfalt der Genres und Mischungen zeigt, die während des 20. Jahrhunderts entstanden, zugleich zur Basis für die meisten Avantgarde-Experimente der Neuen Musik in Kolumbien in den letzten 30 Jahren.

Das Label Discos Fuentes war etwa dafür verantwortlich, ein Cumbia-Genre zu verbreiten, das das Akkordeon mit billigen Synthesizern und einer Low-Cost-Produktion kombinierte und das wegen der ständigen Präsenz des Güiro den Spitznamen Chucu-Chucu oder Raspa trug.



Die Musik wurde hauptsächlich in Medellín produziert, vermarktet und von Radiosendern gespielt. Sie erlangte in den kolumbianischen Mainstream-Medien nie wirklich Sichtbarkeit, da sie, ähnlich dem Vallenato, als minderwertig und unkultiviert galt. Sie wurde jedoch zu jener tropischen Musik, die in den 90er Jahren allgegenwärtig war und ständig in öffentlichen Verkehrsmitteln, von privaten Sicherheitsdiensten, am Kiosk in der Nachbarschaft und auf Weihnachts- und Neujahrspartys gespielt wurde. Die Allgegenwart dieser tropischen Musik hatte schließlich einen spürbaren Einfluss auf eine Generation von Musikern, die sie als Material für ihre neuen Kreationen nutzten.

Kunstmusik in Kolumbien

Die kolumbianische Kunstmusik war während des größten Teils des 20. Jahrhunderts, wie die Kunstmusik in vielen Ländern außerhalb Europas und Nordamerikas, mit der Frage nach der nationalen Identität beschäftigt. In Kolumbien bedeutete dies, den Fokus auf Indigenismus zu legen: mit dem Versuch einer ›Rettung‹ beziehungsweise ›Wiedererweckung‹ von Klangwelten der Indigenen, die teils bis in vorkoloniale Zeiten zurückgehen. Zwei der renommiertesten Komponisten dieser Strömung sind Guillermo Uribe Holguín und Antonio María Valencia, die sich damit von der Praxis des 19. Jahrhunderts absetzten, wie z.B. der von Pedro Morales Pino, traditionelle Musik in Form von Gesellschaftstänzen zu adaptieren und dadurch zu ästhetisieren, so wie etwa im Fall der traditionellen Tänze der Andenregion wie dem Bambuco, dem Pasillo und dem Guabina, die als ›die‹ kolumbianische Musik schlechthin angesehen wurden.



Jacqueline Nova gilt als Pionierin der elektroakustischen Musik und als die erste Komponistin, die sich mit der Musiksprache der französischen und deutschen Schule auseinandersetzte. Sie war Absolventin des heute nicht mehr existierenden Programms für elektroakustische Musik an der Torcuato di Tella in Buenos Aires, mit dem in den 70er Jahren eine Schule für elektroakustische Komponisten in Lateinamerika begründet wurde. Ihre Werke setzen sich mit indigener Identität in Kolumbien auseinander, jedoch beeinflusst von der Nachkriegsavantgarde, so etwa in *Creación de la Tierra*.



Andere Komponisten, die einen eher zeitgenössischen, allgemein modernistischen Ansatz in der Musik verfolgten, sind Blas Emilio Atehortúa, Francisco Zumaqué und Guillermo Rendón García.



Als einzige Musikhochschule des Landes wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach dem Vorbild des Pariser Konservatoriums das Konservatorium an der Universidad Nacional de Colombia in Bogotá gegründet. Erst in den 80er Jahren entstanden weitere Ausbildungsstätten, nun zumeist basierend auf US-amerikanischem Modell. So gründete Guillermo Gaviria das Musikprogramm an der Pontificia Universidad Javeriana und Manuel Cubides das an der Universidad de los Andes. Ebenso begannen kleinere und regionale Einrichtungen musikalische Ausbildungsprogramme.

Obwohl etwas moderner in der Ausrichtung, basierte diese Akademisierung auf der Vorherrschaft der europäischen Kultur, fokussierte den Unterricht auf die Musik der Common Practice Period und bildete die Studierenden in klassischen Musikinstrumenten und Ensemblespiel aus. Auch der Kompositionsunterricht stützte sich auf das Modell amerikanischer Hochschulen. Juan Antonio Cuéllar, Rodolfo Acosta, Diego Vega und Harold Vázquez Castañeda gehören zu dieser Generation von Komponist*innen. Ihre zumeist anspruchsvolle Musik stieß auf Widerstand, da es eine Diskrepanz zwischen ihrer

kompositorischen Sprache und einer neuen Generation von Interpret*innen gab, die sich gerade professionell zu formieren begann. So gingen einige dieser Komponist*innen auf der Suche nach neuen Erfahrungen an Hochschulen in Europa und Nordamerika. Und einige von ihnen sind inzwischen integraler Teil eines etablierten Netzwerks für zeitgenössische und experimentelle Musik in der Region: Lucrecia Dalt, Alexandra Cárdenas, Violeta Cruz, Natalia Domínguez Rangel und Alba Lucia Triana, um nur einige zu nennen.

Zugleich bewegt sich einiges innerhalb der Szenen für zeitgenössische Musik in Bogotá und anderen großen Städten. So spielen zum Beispiel die Musiker*innen des *Círculo de Compositores de Música Contemporánea* unter der Leitung von Rodolfo Acosta R. zeitgenössische Musik in einem mehr traditionellen Sinn. Und das Ensemble *Als Eco* widmet sich der Aufführung von Stücken der Minimal Music etwa von Philip Glass und Steve Reich, aber auch von weniger Gängigem etwa von Louis Andriessen oder Simeon ten Holt.

Trotz alledem erweiterte die Institutionalisierung der Ausbildung den Horizont der akademischen wie experimentellen Musik. So startete 2001 an der Universidad Javeriana ein Jazz-Studiengang, in dem die Studierenden als Composer-Performer ausgebildet werden. Dabei genießen sie zum einen eine relativ große Freiheit darin, verschiedenste Formen populärer Musik zu erkunden und in ihr Repertoire zu integrieren. Zugleich begann diese Generation von Musiker*innen, die Identität des kolumbianischen Jazz zu hinterfragen und zu schauen, wie er mit traditioneller Musik verschmolzen werden könnte. Es gab einige erfolgreiche Versuche etwa von Antonio »Toño« und Gilberto »Tico« Arnedo oder Oscar Acevedo, aber die Entwicklung eines kolumbianischen Jazz als solchem kam nicht in Gang. Und zugleich bekam die Musiksprache des Nachkriegsjazz durch seine Akademisierung einen elitären Beigeschmack, der nie wirklich mit dem Wesen der tropisch-karibischen Musik zusammenging,

indem »Jazz«, den Status eines Synonyms für Volksmusik insgesamt beanspruchend, als weiteres Mittel der Kolonisierung erschien.

Cumbia Tropicabil, Tropicalia Bogotana, RoloET

In dieser Situation fand eine Gruppe von Student*innen der Universidad Javeriana Alternativen sowohl zum Erfüllen westlicher Normen in klassischer Musik wie im Jazz, aber auch zu den kommerzialisierten Produkten der Weltmusik im Stile von Vives sowie zu einer traditionell-folkloristischen, puristischen Idee kolumbianischer Musik. Ihr erstes und symbolträchtigstes Unternehmen war das Ensemble Polifónico Vallenato: ein kurzlebiges Projekt, das die Klänge von Vallenato und Cumbia mit Trash-Metal, Hardcore Punk, atonalen und serialistischen Elementen und Noise mischte.



Zur Besetzung gehörten neben anderen Eblis Álvarez, Mario Galeano und Pedro Ojeda, die führenden Köpfe einer Strömung, die Luis Fernando Valencia als »Rolo Electro Tropicalia« oder »RoloET« bezeichnete.⁸ Rolo ist der Slangbegriff für Bogotános und bezeichnet ein neues Genre tropischer Musik, das ausgehend von der Musikakademie in Bogotá entstand. Diese Musik basiert auf tropischen Rhythmen, integriert aber auch Noise, freie Improvisation und psychedelische elektronische Sounds. Über die Jahre hinweg entstanden verschiedene Projekte wie Ondatrópica, Frente Cumbiero, Los Pirañas, Meridian Brothers und Romperayo. Parallel dazu entstanden gemeinsam mit Studierenden und Lehrerenden des Jazz-Instituts der

Universidad Javeriana Projekte wie Primero mi Tía, Asdrual, Mula, El Ombligo und Suricato. Hierdurch wurde wiederum die Grundlage geschaffen für musikalische Experimente innerhalb der akademischen Welt, die, obwohl innerhalb des Programms des akademischen Jazz angesiedelt, über dessen etablierten und definierten Rahmen hinausging.



Die Musiker*innen gründeten ihre eigenen Labels, La Distritofónica und Festina Lente, und das Matik-Matik wurde zum Ort für diese Art von Avantgarde-Musik.

Weitere frühe Beispiele für die neue Strömung abseits der akademischen Welt sind Bloque de Búsqueda (die Band hinter Carlos Vives, die damit auch etwas Gewagteres versucht hat) und Sidestepper; Curupira entstand aus einem neuen Trend innerhalb der eher traditionellen kolumbianischen Musik heraus und wurde als Nuevas Músicas Colombianas bezeichnet.



Und parallel zu Vives' Kommerzialisierung des Vallenato und dem akademischen Interesse an traditioneller kolumbianischer Musik entwickelte sich im Untergrund in Bogotá eine neue Form des tropischen Techno. Bands wie Bomba Estéreo, Systema Solar sowie die Projekte von Quantic (einschließlich des in Zusammenarbeit mit Galeano entstandenen Projekts Ondatrópica) wurden in Bars und Veranstaltungsorten der Hauptstadt gespielt und gehört.



Cumbia Siglo XXI

Das jüngste Release der Meridian Brothers *Cumbia Siglo XXI* (2020) ist ein konzeptionell anspruchsvolles Album, mit dem letztlich neue Paradigmen für die Cumbia der Zukunft etabliert wurden.



Obwohl sich die Klanglichkeit nicht groß von früheren Alben unterscheidet, ist der gesamte konzeptionelle Zugriff deutlich kohärenter. Die Produktion hat eine Anmutung von Lo-Fi und vermittelt den Eindruck einer live spielenden Band. Die elektronischen Klänge haben eine Rauheit und die Studioproduktion

Die Produktion hat eine Anmutung von Lo-Fi und vermittelt den Eindruck einer live spielenden Band. Die elektronischen Klänge haben eine Rauheit und die Studioproduktion ist minimalistisch.

ist minimalistisch. Der Ansatz ist dabei nicht, Cumbia-Rhythmen in einen bereits bestehenden Rahmen elektronischer Tanzmusik einzubauen, sondern die elektronischen Instrumente in die Cumbia-Tradition zu integrieren und diese damit neu zu interpretieren. Dies ist surreal und abstrakt zugleich: Innerhalb des Albums verkörpert Álvarez verschiedene Charaktere, bezieht sich damit auf die Zersplitterung des politischen Diskurses in Kolumbien und mischt

dies mit Nonsense-Texten. Ähnlich wie bei Lido Pimienta ist die Grundstimmung getragen und eher dunkel. Aber während Lido Pimientas Kritik an der kolumbianischen Gesellschaft eine sehr direkte ist, üben die Meridian Brothers diese mittels Ironie und Nihilismus in einer Form von ›Technotropidystopia‹.

Auf die Problematik einer Produktion von Medienkunst, die derart vom Einsatz von Technologie in der »Peripherie des Westens« abhängig ist wie elektronische Musik, hat Ricardo Arias hingewiesen.⁹ Er schlägt vor, dass die Ästhetik des globalen Südens wesentlich durch die Abwesenheit solcher Technologie gekennzeichnet sein sollte. Die Meridian Brothers nehmen diesen Ansatz auf und machen ihn zum Teil ihrer Klangsprache, indem sie mit Lo-Fi-Sounds und unerwarteten elektronischen Instrumentalklänge arbeiten. Álvarez ist ein passionierter Programmierer von Open-Source-Musiksoftware und die Studioproduktion hat einen DIY-Einschlag, die in Kontrast steht zum hohen musikalischen Niveau der Band. Dieser besondere Ansatz ist es aber auch, der die Meridian Brothers und RoloET von anderen Acts der kolumbianischen Hauptstadt unterscheidet: Ihre Musik weigert sich, das Studio

als auf einen Absatzmarkt ausgerichtete Produktionsstätte und als Ort von Innovation um des Neuen Willen zu verstehen. Stattdessen nutzen sie ihre begrenzten Ressourcen als zentralen Ausgangspunkt und Ursprung ihrer Kunst.

Etwas ähnliches findet sich in Frente Cumbieros 2010 entstandenem Album *Frente Cumbiereo meets Mad Professor*, in dem letztlich das Studio als Musikinstrument benutzt wurde.



Anstatt einzelne Tracks zu komponieren und zu produzieren, wird die Elektronik ausgehend von Ansätzen der westlichen Avantgarde und ihrem Nachdenken über Klang und Klangsynthese in die Musik integriert. Der Einsatz von Systemen, Open Source-Soft-

populäre Musik als ihr wichtigstes Material um Kunstmusik zu komponieren. Einige dieser Ansätze weisen Parallelen zur Idee eines Schreibens von ›Musik mit Musik‹ auf. RoloET entstand aus der methodischen Recherche in Archiven (LP-Digging) karibischer Musik, die dekonstruiert, neu präsentiert und um politische Kommentare ergänzt wurden.

Álvarez ist sich seiner Position innerhalb der Szene bewusst, wenn er feststellt, dass die Bewegung eine rein bürgerliche sei. RoloET ist im Wesentlichen eine exklusive, anspruchsvolle und selektive Musik von

Von einer auf dem amerikanischen Modell basierten Ausbildung, die im Serialismus den Grundpfeiler der kompositorischen Ästhetik sah, zu einem postmodernen, neo-konzeptuellen Ansatz.

ware, Gitarren-Pedalen, Vintage-Devices und sogar Modular-Synthesizern widersetzt sich den etablierten Abläufen aktueller Musikproduktion und grundsätzlich fällt das, was Álvarez hier mit der Elektronik macht, eher in den Diskurs einer musique mixte denn der ›Elektronischen‹ Tanzmusik. Dies verortet sie im Bereich der zeitgenössischen Kunstmusik, während sie gleichzeitig jede der für den ›Tecno-Macondismo‹ typischen Praktiken vermeidet.

Die größte Errungenschaft von RoloET ist dabei nicht die erfolgreiche Synthese verschiedener Strömungen, mit der sich das Genre an vorderster Position in der internationalen Musikszene, sei es des Pop oder der klassischen Musik, positioniert hat. Seine größte Errungenschaft ist vielmehr der große Sprung, um dorthin zu gelangen: von einer auf dem amerikanischen Modell basierten Ausbildung, die im Serialismus den Grundpfeiler der kompositorischen Ästhetik sah, zu einem postmodernen, neo-konzeptuellen Ansatz des Musikmachens, ohne dabei in die Falle einer Trennung von Pop und akademischer Musik zu geraten. Mit anderen Worten: Álvarez, Galeano und Ojeda benutzen

Rolos aus der Mittelschicht, die sich die Musik der kolumbianischen Land- und Unterschicht angeeignet und anschließend in ihre Musiksprache integriert haben, um eine avantgardistische und hochkulturelle Version dieser populären Musik zu schaffen. Und in dem Sinne hat Galeano den Begriff ›Tropicabilismus‹ für seine Musik geprägt, ein Begriff, der auf die Vorstellung anspielt, dass diese neue Cumbia sich von ihrer eigenen Art ernährt, zumal ein Teil seiner Arbeit auf einer gründlichen und fast archäologischen Recherchepraxis von Plattenveröffentlichen bis hin zu exklusiven kolumbianischen Sonderpressungen basiert. Während des letzten Jahrzehnts haben ihre verschiedenen Projekte zunehmend Sichtbarkeit in den Institutionen der Hochkultur auf der ganzen Welt erlangt. So zum Beispiel mit *Chúpame el Dedo* (Lutsch meinen Finger), einem Projekt, das als Auftragswerk des Hauses der Kulturen der Welt in Berlin entstand, und mit den Kammermusikaufträgen des Kronos Quartetts an Galeano, in denen er tropische Rhythmen verarbeitete und melodische Muster der Cumbia erforschte.



Oder auch mit dem Kompositionsauftrag des JACK Quartets an Álvarez für ihre Konzertreise nach Bogotá im Jahr 2015. Das Bestreben um Erweiterung ihrer künstlerischen Mittel motiviert zugleich die Mise en scène von Konzerten und der Integration weiterer Kunstformen, wie zum Beispiel beim Konzert der Meridian Brothers im Teatro Colón.



Und doch liegt diesem Wandern zwischen niedriger und hoher Kunst, zwischen Authentizität und Performativität, ein ganz eigenes künstlerisches Programm zugrunde. So halten die Meridian Brothers den kolumbianischen Zuhörer*innen ganz unverblümt einen Spiegel vor und regen zum Nachdenken darüber an, wie diese Musik, über die sich die Rolo-Hipster in ihrer Jugend mokiert haben, cool geworden ist, weil sie sich nun selbst dafür interessieren. Lido Pimienta setzt dem Nihilismus von RoloET eine Form neuartiger Aufrichtigkeit entgegen, die sich von der Campiness der Rolo Tropicalia abhebt. Aber sowohl RoloET als auch Lido Pimienta praktizieren auf den ersten Blick eine Form der kulturellen Aneignung, oder besser gesagt, der Klassenaneignung, doch entziehen sie sich zugleich den Schemata der Aneignung auch wieder. Als Indie-Underground- und Avantgarde-Acts sind sie nicht Teil eines musikindustriellen Komplexes, der den Star-Status von Künstler*innen wie Vives unterstützt hat. Vielmehr machen sie musikalische und kulturelle Praktiken sichtbar, die in

Kolumbien und auf der ganzen Welt bislang wenig Beachtung gefunden haben.

Zusammenfassung: Die Cumbia der Zukunft

Ich habe mich auf ein bestimmtes Genre beziehungsweise eine Bewegung innerhalb der Szene der experimentellen und Neuen Musik Kolumbiens konzentriert, was nicht heißt, dass dies die einzige ist. Es gibt innerhalb der Klangkunst die verschiedensten Strömungen, so etwa Initiativen, die ausgehend vom Museo de Arte Moderno in Medellín die Stadt zur kolumbianischen Hauptstadt der Klangkunst gemacht haben und die unterstützt werden von einem gestiegenen Interesse an Medienkunst und insbesondere durch die DIY- und Open-Source-Bewegung. Daneben interessieren sich in Kolumbien ausgebildete Komponist*innen in ihren eigenen Arbeiten auch für andere Formen traditioneller Musik. Teilweise beeinflusst von dem aus den USA exportierten medialen Diskurs über Identitätspolitik, haben sich die jüngeren Generationen auf die Suche nach ihrer musikalischen Identität gemacht. Und nachdem nun Cumbia und tropische Musik insgesamt im internationalen Bereich akzeptiert sind, gibt es die Möglichkeit, sie mit anderen Augen zu betrachten.

Wenn wir nun den (Tecno-)Macondismo als eine Form von Romantisierung der kolumbianischen Karibik als Paradies begreifen, sehen wir, dass sich das Interesse an Cumbia nicht wegen, sondern trotz des Macondismo entwickelt hat. Während Carlos Vives und der Vallenato für die Vereinfachung eines regionalen und Klassen-Kampfes stehen, ist Cumbia eine umfassende Verkörperung unserer postmodernen und postkapitalistischen Welt. García Márquez und Vives zeichnen die Utopie einer verklärten, besseren Vergangenheit (Macondo und La Tierra del Olvido), während Lido Pimienta und die Meridian Brothers die

Verzweiflung über eine ungewisse Zukunft, über elektronische Dystopien und kontaminierte Traditionen besingen, mit der sie sich gleichzeitig kritisch zur internen wie globalen Dynamik der kolumbianischen Politik äußern. Damit stehen sie quer zu den Gegensätzen von alt und neu, elektronisch und akustisch, ländlich und kosmopolitisch. Die experimentelle kolumbianische Musik hat in der Cumbia – sowohl als klar definiertem Genre wie als Oberbegriff für die karibische Musik Kolumbiens insgesamt – ein Genre gefunden, das es ermöglicht, eine wahrhaftig avantgardistische wie einzigartige Sprache zu entwickeln, die abseits aller Klischees originär kolumbianisch klingt. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Sebastian Hanusa.

Nico Daleman ist ein in Kolumbien geborener Klangkünstler und Musikwissenschaftler, der in Berlin lebt. Neben seinen vielen Projekten, die Datensoffifikation, 3D-Raumklang für Kompositionen und Installationen umfassen, moderiert er derzeit die monatliche Sendung *The Rest is Music* auf Cashmere Radio.

- 1 Mehr in L. Convers & J. Ochoa, *Gaiteros y Tamboreros*, Bogotá, Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana 2007
- 2 Ana Maria Ochoa, »García Márquez, Macondismo, and the Soundscapes of Vallenato«, *Popular Music* 24 (2), 2005, S. 207–222
- 3 Janet L. Sturman, »Technology and Identity in Colombian Popular Music: Tecno-macondismo in Carlos Vives's Approach to Vallenato« in *Music and Technoculture*, Hrsg. R.T.A. Lysloff / L.C. Gay, 2003, S. 153–81
- 4 Carolina Santamaría-Delgado, »La Nueva Música Colombiana: La redefinición de lo nacional en épocas de la world music.«, in *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas* 4, 2007, S. 6–24
- 5 Weitere Ausführungen finden sich in Valencia 2017, Santamaría 2007, Ana Maria Ochoa, »García Márquez, Macondismo, and the Soundscapes of Vallenato.«, *Popular Music* 24 (2) 2005, S. 207–222 und *Travestias por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana 2014
- 6 Im Wesentlichen zu finden in: J.S. Ochoa 2017 und Darío Blanco Arboleda, *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Identidad y cultura continental*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia 2018
- 7 Juan Sebastián Ochoa, »La cumbia en Colombia: invención de una tradición«, in *Revista Musical Chilena* 70 (226) 2017, S. 31–52
- 8 Luis Fernando Valencia Rueda, *The Alien Musical Brotherhood of The Colombian Andean Plateau: Sound Worlds, Musical Rhetoric, And Musical Meaning In Bogota's Experimental Tropical Psychedelia (1998–2014)*, PhD Princeton University 2017
- 9 Ricardo, Arias, »From the Margins of the Periphery: Music and Technology at the Outskirts of the West: A Personal View«, *Leonardo Music Journal* (8) 1998, S. 49–54

Kiezsalon

June – November 2021

26.06. | 03.07. | 14.08.
28.08. | 29.09. | 27.10.
19.11.



WIRE
taz



JESSICA EKOMANE
OTIS SANDSJÖ
ROSACEAE
ALICIA EDELWEISS
ROBYN SCHULKOWSKY
LIAM BYRNE
JOZEF VAN WISSEM
GALYA BISENGALIEVA
CARMEN VILLAIN
MAYA SHENFELD
THOMAS ANKERSMIT
AMANAR
PERILA
JAMES GINZBURG
MOLERO
MABE FRATTI
LEA BERTUCCI &
AMIRTHA KIDAMBI
ANNA VON HAUSSWOLFF



02.12. – 07.12.



WIRE



Leser:innen der POSITIONEN sind herzlich eingeladen
zur virtuellen Geburtstagsfeier am 01.06.2021.
Anmeldung und Infos unter theaterderzeit.de/tour



Theater der Zeit – Die Zeitschrift für Theater und Politik
Gedruckt oder als PDF-Download unter www.theaterderzeit.de

Das Drumset als Werkzeug Kreolisierter Welten

JESSIE COX

»It wasn't the compulsiveness of Max Roach,
although it was a tribute to him.
It wasn't the hands or the arms playing the drumset,
nor only the foot or the legs tapping the pedals.
It was the whole body.
It wasn't the wrist, nor the ankles,
nor the elbows or knees acting as the pivots for momentum,
but the navel, the gut, abdomen.«
Bonaventure Soh Bejeng Ndikung¹

¹ Bonaventure Soh Bejeng Ndikung's poetische Beschreibung meiner Aufführung am Afro-Modernism-Symposium im Oktober 2020. Publiziert im Reader zu »The Sound of Listening« www.issueprojectroom.org/event/propositions-deadwip-sound-listening-jessie-cox

Ndikung präsentiert uns hier mit einer poetischen Analyse eines meiner Konzerte eine Herangehensweise, welche das Drumset, und damit auch den Moment des Musikmachens, als ein radikales und kritisches Umdenken davon, was ein Mensch und ein Werkzeug sein kann, sieht: Das Drumset wird hier zu einem Beispiel des Umdenkens von Instrumenten und des Menschen im Allgemeinen. In diesem Sinne sehe auch ich das Drumset als eine Möglichkeit einer »Alter-Destiny«, um Sun Ras Wort zu verwenden. Einer möglichen, materiellen Zusammenstellung, die es erlaubt, anders über Musik, Individuen und Gesellschaft nachzudenken und somit mögliche Zukünfte eröffnet. Das Drumset bietet eine »Möglichkeit« zum Umdenken dar. In diesem Essay wende ich mich der Frage der Relation zwischen Globalisierung, Perkussionsinstrumenten, und Neuer Musik zu, also nicht durch ein Subinstrument der Perkussionsrubrik, sondern durch ein alternatives Denken der Taxonomie von Instrumenten, welche gleichzeitig in



Das Drumset Susie Ibarras © Tony Cenicola

einer kritischen Relation zur taxonomischen Methodologie steht, die eine Rubrik wie Perkussionsinstrument fabriziert.

Die Perkussion bringt automatisch Fragen zur Globalisierung auf, da einiges was unter diese Rubrik fällt, auch schon zur Zeit der Romanisierung der europäischen Geschichte als ›Immigrant‹ gesehen wurde (zum Beispiel die Timpani). Für den Klang der Neuen Musik sind die Perkussionsinstrumente noch viel wichtiger als für die Musik der Klassik oder Romantik. Zum Beispiel hat Boulez darauf hingewiesen wie die Perkussionsinstrumente eine fundamentale Wichtigkeit haben für die Neue Musik, weil sie »neue« Timbres bringen, deren Exploration in der Neuen Musik grundlegend scheint. Andererseits erwähnt Boulez auch, dass die Perkussionsinstrumente »simpler« seien – er erwähnt, dass die Bongos weniger »Grundtöne« haben als zum Beispiel ein Klavier – was natürlich problematisch ist da diese Instrumente, welche unter die Rubrik Perkussion fallen, durchaus reiche und vielfältige musikalische Praktiken in sich und um sich tragen. Dies ist auch Boulez klar. Jedoch bezeichnet er in einer Rhetorik der Schonung »seiner Kultur« und anderer Kulturen – und dadurch natürlich auch der Sedimentierung – deren Status als ›Other‹ zur europäischen: Er bezeichnet sie als »Viren«.²

2 Pierre Boulez, *Réflexion Critique sur la Percussion*. Antrag vom Centre Georges Pompidou und der Association Acanthes für ein Forum de Percussion vom 14. November 1984 bis am 7. Januar 1985, S. 6–7

Boulez wird hier zum Symptom einer Denk- und Handlungsweise – basierend auf der Idee, dass die Instrumente von ihren Kulturen losgelöst werden müssen –, die auf kolonialen und rassistischen Ideologien beruht. Diese Konzeption spricht von einer ›reinen‹ europäischen Kultur, und nimmt an, dass jene nicht selbst schon seit langem Teil eines globalen Netzwerkes mit intergeographischem Austausch, Einflüssen und der Ausbeutung der ›dunkleren‹ Welt ist, und somit nicht isolierbar ist. Dies ermöglicht ein hierarchisches *Othering*, oder in anderen Worten: Der Rassismus kreiert absolute Unterschiede, die dann an biologische oder kulturelle Merkmale angehängt werden, und, durch deren Manifestation, in einer hierarchischen Relation zueinanderstehen. George E. Lewis, der diese Aussage Boulez' ebenfalls problematisiert, tut dies in Verbindung mit seinem Stück *North Star Boogaloo*, welches unter anderem Hip-Hop-Elemente verwendet. Dieses Stück wurde für den Perkussionisten Steven Schick geschrieben, welcher auch einen Text über das Spielen des Stückes verfasst hat. In diesem klingt das Problem des Othering ein bisschen anders, doch trotzdem ist es Teil derselben Problematik, und es wird im

Das Drumset ist als Instrument fundamental mit der Globalisierung verwickelt.

Folgenden hoffentlich klar, weshalb Lewis die Kritik der Aussage Boulez', welche Instrumente aus anderen Kulturen als mögliche Virusträger sieht, hier in komplexerer Relation aufweist. Lewis benutzt Schicks Text, um das Genre selbst zu problematisieren. Schick schreibt, dass er sich wie ein Außenseiter fühlt, wenn er die Hip-Hop-Rhythmen spielt.³ Dies zeigt laut Lewis auf, wie Genre oft als ›Kinship‹-Diskurs eingesetzt wird, und er weist hierzu auf die etymologische Verwandtschaft zwischen Genre und Genetik hin.⁴ Es wird klar, dass dies Momente des Otherings und der Abgrenzung von verschiedenen Menschen sowie deren Musik sind, einerseits via dem nie dazugehören können und andererseits durch das Other, das eine Gefahr für die ›Reinheit‹ wird; beide haben eine ideologische Basis in der Kolonialität. Man muss hier aber auch bemerken, dass zu diesem Problem noch ein weiteres komplexeres hinzukommt: Die Kolonialität und Rassismus sind Machtsysteme und als solche besteht immer die Gefahr, dass die Ausbeutung von Schwarzen und People of Color, wieder-performed wird. Das heißt, dass man neben der Frage des Kinship-Diskurses auch immer die Frage der Machtverhältnisse stellen muss.

*

³ Steven Schick, *The percussionist's art: same bed, different dreams*, University of Rochester 2006, S. 74–75

⁴ George E. Lewis im IRCAM am 16. Januar 2019, www.youtube.com/watch?v=2lOmaybRBwc Min. 25–38

Die Idee von Genre und die Relation zum Drumset muss hier noch weiter ausformuliert werden. Oft wird das Drumset als Symbol für die populäre Musik gesehen, oder zumindest werden Genrelinien benutzt, um das Drumset als außerhalb der klassischen Musik oder gar Neuen Musik zu

sehen. Diese symbolische Demarkierung des Drumset, und eigentlich aller Perkussionsinstrumente (oder zumindest, wenn diese nicht nur als Perkussionsinstrumente gelesen werden, sondern zum Beispiel als Djembes, Congas, Tumbas, Steel Drums, etc.), ist Teil meiner Kritik an der Taxonomie der Instrumente. Diese Genre-Grenze ist selbst teilweise durch die von Jennifer Lynn Stoever aufgezeigte »sonic color line« erklärbar.⁵ Die sonic color line, ein Konzept das von W.E.B. Du Bois' Color line abgeleitet ist, ist eine Analyse davon, wie vor allem Schwarze, aber auch andere People of Color, Musiker*innen und Komponist*innen stark gemanaged werden. Zum Beispiel George Lewis erwähnt in Relation zum Jazz wie es eine »one-drop rule of Jazz« gibt, eine Anspielung an die one-drop rule der Jim Crow-Ära, welche stipulierte, dass »ein Tropfen schwarzes Blut einen Menschen Schwarz macht«. Schwarze Musiker, die nur einen ›Tropfen‹ Jazz spielen, werden automatisch in den Jazz kategorisiert.⁶ Dies zeigt wie Genre-Marker mit dem Rassismus verwickelt sind und wie das Drumset und die Perkussion als ein ›Objekt‹ mit diesem Diskurs sowie dieser Problematik verknüpft ist. Natürlich war die one-drop rule nicht global von gleicher Geltung und auch die one-drop rule of Jazz ist nicht gleichbedeutend in allen geographischen Lokationen, aber trotzdem existiert sie überall mit ihren eigenen Facetten. Es macht Sinn darauf aufmerksam zu machen, wie zum Beispiel in Zentraleuropa, inklusive Frankreich, die Markierung von Afro-Amerikaner*innen als ›die‹ Schwarzen, oder der Kennzeichnung von Schwarzen als Amerikaner*innen oder Afrikaner*innen, eine Form des Rassismus ist, da es Afro-Deutsche, Afro-Französis*innen, Afro-Schwei-

5 Jennifer Lynn Stoever, *The sonic color line: Race and the cultural politics of listening*, Vol. 17. NYU Press, 2016. Rezensiert in Positionen #122

6 George E. Lewis, *A power Stronger than Itself*, University of Chicago Press, 2008

7 Ch. Didier Gondola, »But I Ain't African, I'm American!«: *Black American Exiles and the Construction of Racial Identities in Twentieth-Century France*, in *Blackening Europe*, Routledge 2012, S. 223

Das Drumset ist eine materielle Konvergenz verschiedener sozialer, historischer, und geographischer Umstände, eine Manifestation der Globalisierung und ihrer Bedingungen.

zer*innen, Afro-Österreicher*innen usw. als nicht existent annimmt. Die Lokalisierung von Schwarz (und zum Teil auch des Rassismus selbst) als außerhalb von Europa ist Teil der Artikulation dieses Rassismus, da der Rassismus, um zu existieren darauf beharrt, dass es fundamentale (biologische oder kulturelle) Unterschiede zwischen Menschen von verschiedenen geographischen Lokationen gibt.⁷ Lasst uns also das Drumset hier in diesem Text auch als nicht-exklusiv amerikanisches Phänomen sehen und die Geschichte der Welt als komplexes Netzwerk von Relationen denken.

Das Drumset ist als Instrument fundamental mit der Globalisierung verwickelt. Gleichzeitig muss hier bemerkt werden, dass das Drumset nicht gleichbedeutend mit dem Konzept des Schlagzeuges (die gängige Übersetzung ins Deutsche) oder der Perkussion ist. Beide Wörter reduzieren die Perkussionsinstrumente zu einer Idee von den Instrumenten, die unter eine Rubrik von Dingen fallen, die geschlagen werden. Weiterhin muss man sich auch fragen, welche Auswirkungen die (De-)Maskierung



Schlagzeugspielen in den 1920ern. Cover von Baby Dodds Education-Platte
© Smithsonian Folk Institute

der Namen der Perkussionsinstrumente hat? Durch das Entfernen der originalen Namen dieser Instrumente wird teilweise die Geschichte und die dahinterstehenden Menschen wie Musiker*innen, Instrumentenbauer*innen und Händler*innen sowie deren gesellschaftlichen und ökonomischen Kontexte vergessen.

Ich denke das Drumset nicht als Perkussionsinstrument. Das Wort Drumset selbst ist auf die Idee einer Assemblage ausgerichtet, und um genauer zu sein, meines Denkens oder Umdenkens einer Assemblage im Sinne des Philosophen Édouard Glissant: *créole*. Hiermit meine ich eine Kreolisierung, die ihrer Bedingungen zur Existenz im Imperialismus, Klassismus, und auch dem Rassismus, Sklavenhandel, und der Kolonisation als Hintergrund zur Entstehung bewusst ist.⁸ Das heißt, dass eine Konzipierung der Kreolisierung jene Machtverhältnisse in Betrachtung nehmen muss, welche sie nicht replizieren kann. Der Grund, weshalb diese Differenzierung zwischen dem Drumset und dem Konzept der Perkussion wichtig ist, ist natürlich nicht nur eine Frage nach Instrumentenklassifizierung, sondern hat auch andere weitreichende Wirkungen. Das Drumset ist eine materielle Konvergenz verschiedener sozialer, historischer, und

8 Gayatri Chakravorty Spivak, »World Systems and the Creole, Re-thought«, in *Creolizing Europe*, 2015, S. 27. Sowie Jessie Cox und Sam Yulsman, »Listening through Webs for/of Creole Improvisation«, *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 14, Nr. 2–3, 2021, S. 3

geographischer Umstände, eine Manifestation der Globalisierung und ihrer Bedingungen – der Klang einer Welt in poetischer Relation.

Eine Konzeption von Instrumenten wie dem Drumset als Perkussionsinstrument reduziert die Komplexität der Existenz, Klänge und Funktionen dieser Werkzeuge und kann zur Re-Performanz der Gewalt des Kolonialismus führen. Die Form der Klassifizierung ist ästhetisch, sozialpolitisch und historisch geprägt, und hat als solche auch Auswirkung auf die Entstehung neuer Werke.⁹ An dieser Stelle ist eine kurze historische Zusammenfassung zum Drumset notwendig, nicht für historiographische Zwecke, sondern um das Konzept des Drumset als ein Modell kritischen Umdenkens zu definieren.

Das Drumset erschien zuerst in den USA in den 1920 Jahren. Einer der wichtigsten Figuren in Relation zur Entwicklung des Drumset, wie wir es heute kennen, war Warren ›Baby‹ Dodds, ein Drummer, der mit Pionieren wie Louis Armstrong, Joe ›King‹ Oliver und Jelly Roll Morton gespielt hat. Er war Miterfinder der Hi-Hat, da er der Firma Ludwig vorschlug, das Low-Hat zu erhöhen, um darauf mit den Sticks spielen zu können. Seine Spieltechnik war nicht nur von europäischen Militär-Snare-Drum-Spielweisen beeinflusst, sondern auch von afrikanischen sowie native-amerikanischen Praktiken des Trommelns. Die afrikanischen musikalischen Praktiken kamen in die Staaten und auch zum Rest der neuen Welt, durch den globalisierenden Sklavenhandel und Kapitalismus. Natürlich gibt es die Idee Europa und ihrer Nationen erst seit der Zeit des Kolonialismus selbst, und die Aussage, dass etwas aus Europa oder Afrika kam, muss vom Mythos Europa losgelöst werden.¹⁰ Weiterhin muss man auch bemerken, dass schwarze Musiker an den Höfen von Edelleuten schon im Mittelalter zu finden waren. Diese galten wegen ihrer Hautfarbe als Statussymbol.¹¹ Die Basstrommel der Militärmusik kann man auch auf die Timpani zurückführen, welche selbst nach Europa kamen – während der Regierung großer Teile des geographischen Europas durch das Osmanische Reich. Auch mit dem Osmanischen Reich kamen die Becken nach Europa. Das Drumset besteht weiterhin noch aus anderen Instrumenten, die ebenso von Migranten nach Amerika gebracht wurden, wie zum Beispiel die aus China kommenden Tom-Toms. Die Spielweise des Schlagzeugs und die Entwicklung des Jazz, kann laut Sunny Murray auf zwei Hauptbestandteile zurückgeführt werden. Und trotz des notwendigen leichten Reduktionismus der folgenden Geschichtserzählung ist sie wichtig, weil diese Kreationsgeschichte erläutert, wie das Drumset auch Teil des Widerstands zur Sklaverei und dem Kolonialismus bildet. Ein Teil davon bildet die Konfluenz von europäischer Militärmusik mit afrikanischen Musiker*innen und deren musikalischen Praktiken, was hauptsächlich in New Orleans geschah. Und ein anderer Teil stammt aus dem ›Westen‹ beziehungsweise Kansas City, wo die Musik mehr von den Native Americans und der afrikanischen Konfluenz geprägt wurde.¹² Native Americans und afrikanische ›Runaway‹-Sklaven haben seit den frühesten Zeiten des atlantischen Sklavenhandels im frühen 16. Jahrhundert sogenannte Maroon-Gesellschaften gebildet. Cedric J. Robinson hat gezeigt, wie diese

9 Ich habe einen kürzeren Text geschrieben über diese Konsequenzen in Bezug auf das Art Ensemble of Chicago für die Plattform *Castle of our Skins*: www.castleskins.org/biba-blog/posthumanistic-organology

10 Für eine detaillierte Analyse siehe Cedric J. Robinson, *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*, Penguin UK 2021

11 Arne Spohr, »Mohr und Trompeter: Blackness and Social Status in Early Modern Germany«, in *Journal of the American Musicological Society*, 72/3, 2019, S. 614–615

12 »Sunny Murray about Jazz« www.youtube.com/watch?v=OrP-3xRI5kvY

Maroon-Gesellschaften also ein durchgehender Widerstand gegen die Sklaverei und den globalen Kapitalismus bildeten.¹³ Die Kombination dieser beiden Traditionen der musikalischen Sprache des Drumset demonstriert die Möglichkeiten eines radikalen Umdenkens. Die Marronage als

Die verschiedenen kulturellen Gegenstände wie die Instrumente sollten nicht von ihren kulturellen und historischen Hintergründen losgelöst oder als ›absolute‹ Others bezeichnet werden.

Widerstand und die Situation in New Orleans, der Widerstand durch Subversion, treffen sich in der Entwicklung des Drumset. Was uns also das Beispiel des Drumsets zeigt, ist, dass die verschiedenen kulturellen Gegenstände wie die Instrumente nicht von ihren kulturellen und historischen Hintergründen losgelöst oder als ›absolute‹ Others bezeichnet werden sollten. Sondern: Ihre Konfluenz beharrt auf eine Auseinandersetzung mit der Geschichte des Kolonialismus und dem Rassismus, die gleichsam eine Alternative zu diesen Ideologien zur Verfügung stellt.

*

Die Musik der US-amerikanischer Komponistin und Drummerin Susie Ibarra, zum Beispiel spricht eine solche Globalität durch ihr Engagement mit dem Drumset als einem Mittel zur alternativen Konstruktion einer globalen Musik an. Ihre Praktik kommt aus dem Drumset heraus, ist aber auch beeinflusst von ihren Studien des Gamelans. Oft bringt sie verschiedene Gongs zu ihrem Drumset und verknüpft diese Instrumente mit einer spezifischen Zusammenstellung im Raum; auch in der Spielweise, was auch heißt in ihrem Denken und ihren körperlichen Gesten. Jonathan De Souza zeigt, wie die materielle Zusammenstellung von Instrumenten einen Einfluss auf das musikalische Denken der Spieler*innen oder Komponist*innen hat.¹⁴ Das Drumset kreolisiert weiter durch Ibarra, ist ein nicht-stillstehender und kontinuierlicher Prozess, ein improvisiertes Entstehen. Zum Beispiel in ihrem Stück *Talking Gong* dessen Titel auf die Talking Drums afrikanischer Herkunft deutet, bringt sie die Gamelan-Instrumente Kempul und Bonang sowie weitere Gongs zu ihrem Drumset. Es geht um eine Weiterführung der Kreolisation durch das Drumset, durch das Erbe des Drumset – eine Praktik, die das Drumset selbst uns beibringen kann.

Dieses kreolisierte Verhältnis zum Globalen trägt ein Umdenken davon mit sich. Das bedeutet, dass in einer auf Kreolisation beruhenden Welt auch das lokale, wie Édouard Glissant darauf hinweist, nicht als ein exklusiver Teil gesehen werden kann, sondern dass die Idee der Welt auf einer opaken, poetischen Relation zwischen Selbst und Anderen, zwischen Hier und Dort beruhen muss.¹⁵ Das Reiben des Metalls und die Haut des

13 Cedric J. Robinson, *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*, S. 130–144

14 Jonathan De Souza, *Music at hand: Instruments, bodies, and cognition*, Oxford University Press 2017

15 Édouard Glissant, »From the whole world treatise«, in *Review: Literature and Arts of the Americas* 32, Nr. 58, 1999, S. 31–34

Drumset bringen einen Klang hervor, der von dieser Möglichkeit der Welt spricht. Ein Drummer wie der US-Amerikaner Tyshawn Sorey hört dem Instrument zu, hören wie und was es erzählt. Die Klänge eines jeden Teils des Drumset, von den Cymbals, Tom-Toms zur Snare-Drum, sagen etwas; im Sinne von Obertönen oder Klangfarben, aber auch im Sinne ihrer Geschichte. In *Acts*¹⁶ bringt Sorey die Klänge hervor, die hinter dem Grundklang liegen. Die Instrumente müssen gespielt werden in einer dem Klang entsprechenden Weise, welche selbst auch eine körperliche Relation zum Raum des Drumset hat. Dieses Tun wird mit dem kreolen Hören auch ein Prozess des Hervorbringens der Stimmen die, sozusagen, hinter diesem Instrument stehen, die Konditionen, die diese Klangstimmen und Stimmen im Klang ermöglichen. Solch eine tiefe Investigation der Sprache des Instruments beruht nicht nur auf dem Spektralen der Obertöne gemessen in Hertz, sondern auch auf der Spektralität der Stimmen hinter der Zusammenstellung dieses Instrumentes.

In ähnlicher Weise öffnet auch der japanische Drummer Tatsuya Nakatani den Klang dieses Instrumentes. Nakatani verwendet einen Bogen, um die Cymbals und seine neu hinzugefügten Gongs sprechen zu lassen; oder seinen Atem, um die Trommel vibrieren zu lassen.¹⁷ Er beginnt mit dem Drumset, bringt einen Gong dazu, und plötzlich sitzt er anders im Raum – er muss sich bücken, um den Gong zu spielen, und der Gong spricht anders, wenn er Teil des Drumsets ist, und gleichzeitig höre ich das Drumset anders. Aber ich höre auch nicht nur die Weise wie diese Geschichte des Drumset, also jene die wir hier durchdacht haben, im Werkzeug zu finden ist, sondern ich höre sie auch im Menschen, der diesem Instrument zugehört hat und weiterhin mit ihm konversiert.

Das Drumset spricht von einem offenen Ganz-Sein, einer opaken Weltansicht, die selbst nicht von Anderen und Anderem trennen kann und, gleichzeitig, allen und allem Opazität zulässt. Das Drumset hört nicht auf zu kreolisieren – Sorey, Ibarra und Nakatani bringen neue Instrumente hinzu, sie werden Teil ihres persönlichen Drumsets. Körperliche Auseinandersetzungen mit diesem Instrument verändern nicht nur das Drumset, sondern auch den Menschen, verändern seine Haltung, physikalisch, mental, politisch und sozial: Die Spieler*innen und auch die Komponist*innen sitzen, stehen oder bewegen sich anders, darauf abgestimmt wie das Drumset selbst ist – klingt und im Raum liegt. Anders als bei einer Assemblage von Perkussionsinstrumenten spricht diese Praktik davon, sich der Geschichte dieses Instruments in poetischer Hinsicht bewusst zu sein. In diesem Aufeinandertreffen mit dem Drumset, das Drumset nicht als Hybrid oder Assemblage gesehen, sondern als Créole, wird der Mensch auch ein Teil dieser kreolisierten Geschichte, dieser Weise der Weltvorstellung.

Die irische Komponistin Ann Cleare hört in ihrem Porträtfilm¹⁸ den metallischen Objekten zu, die in ihrer Umwelt zu finden sind. Objekte mit einer Geschichte, deren Klänge Musik werden. Wenn ich diese Herangehensweise an die Komposition mittels des Umdenkens des Drumset, der Instrumente und Klangkörper, höre, dann kann ich mehr im Klang wahrnehmen als ›nur Klangfarbe‹ oder ›nur Lärm‹. In diesem Sinne ist dieses

16 Tyshawn Sorey quartet – Tyshawn Soreys *Acts*
www.youtube.com/watch?v=dfyn-cZdytw

17 Siehe zum Beispiel »Tatsuya Nakatani solo percussion live at Squidco Records Wilmington NC«
www.youtube.com/watch?v=xN9joI-coIbU

18 Ann Cleares Porträtfilm:
www.vimeo.com/340163451

Umdenken nicht nur eine Frage der Praktizierenden, sondern auch der Institutionen sowie der Zuhörenden. Die Frage danach, weswegen man Neuer Musik *zuhören* soll, liegt für mich in dieser Möglichkeit.

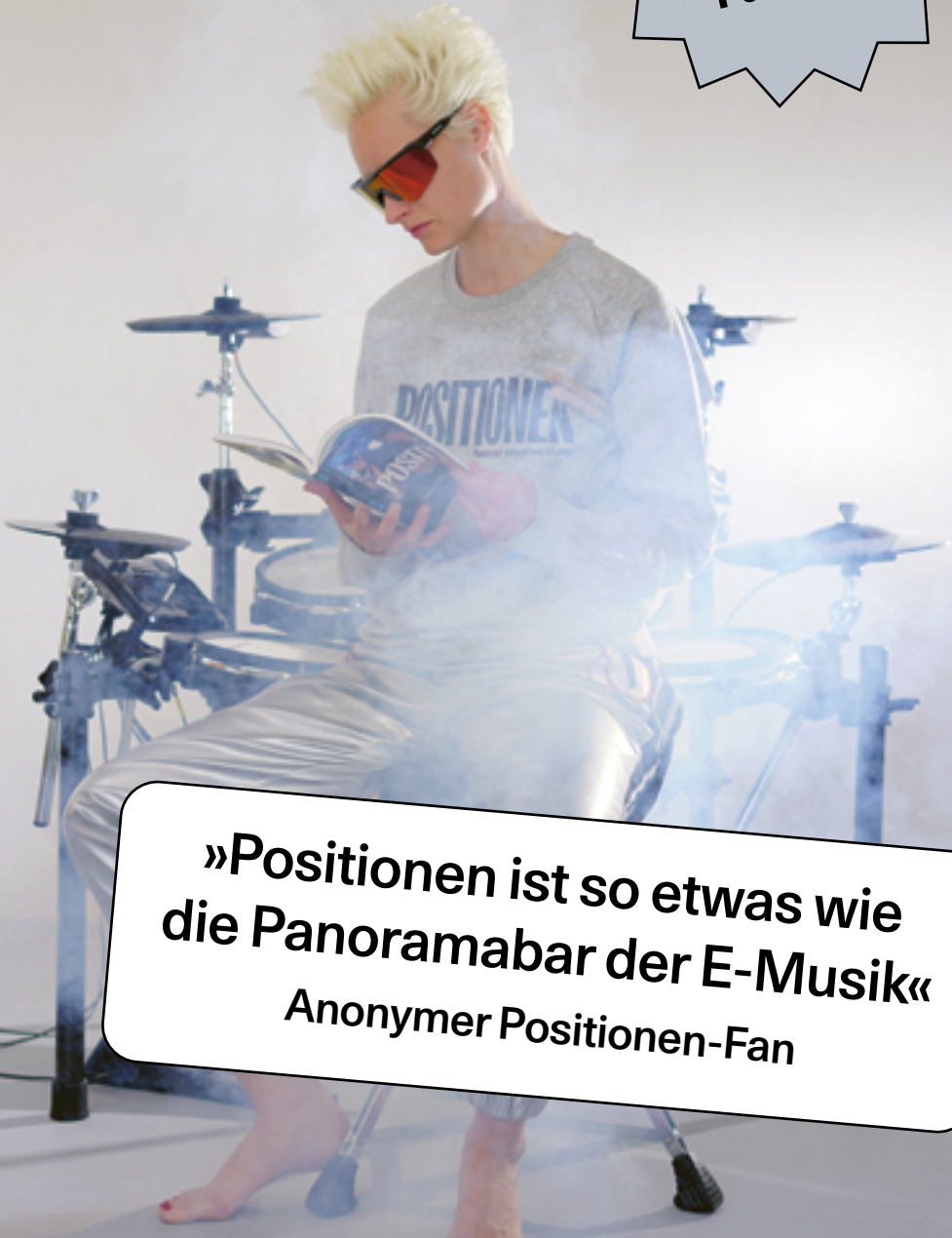
Die Werke des Schweizer Komponisten Charles Uzors stellen die Neue Musik als Créole dar, nicht durch Hybridität, sondern durch die radikale Beteuerung davon, was eine Europäer*in sein kann – europäische Identität selbst als *créole*. In *Nri/Mimicri* für Schlagzeugquartett, Ondes Martenot und Tape lernen die Perkussionsinstrumente die Sprache der mythischen Vögel, Artefakte der Nri; ein Königreich, das ein Zufluchtsort für Sklaven war. Das Tape klingt wie ein Raumschiff, gebaut aus Vogelklängen, das uns von einem anderen Raum erzählt – der *Alter-Destiny* von Sun Ra. Es wird hier klar, dass das Drumset auch in Relation zu der Praxis in der Neuen Musik steht, in welcher Instrumente modifiziert, erweitert oder gar neu gebaut werden; aber auch hinsichtlich der Konzeption von Ensembles, welche in der Neuen Musik auch stets modifiziert werden, und sogar Institutionen, welche wir hierdurch aus einem neuen Blickwinkel betrachten können, wird es produktiv. Was dieses Umdenken also verlangt, ist, dass wir uns der Situation des Rassismus und der Kolonialität bewusst sind, und gleichzeitig diese Praktik der alternativen Artikulation von Welten in dieser Auseinandersetzung hören können. Meine Frage ist also: Können wir, die Leute die Neue Musik praktizieren und hören, diese Musik als eine solche Praxis leben, welche durch Glissants Intervention – via dem Drumset, via der Instrumente, die als fundamental und gleichzeitig als zweitwertig betrachtet werden – es uns ermöglicht, eine Relation zueinander und der Umwelt, oder/und der Welt zu pflegen, die von einer *Alter-Destiny* singt?

Epilogue

Ich sehe diesen Text als einen Weg zu Umgangsweisen, welche Zukünfte ermöglichen. In diesem Sinne versucht dieser Essay also selbst eine Denkweise durch Musik zu demonstrieren, die es ermöglicht, mögliche Welten zu hören, die nicht auf der reduzierten Lebenserwartung von Black und Brown und unserem Planeten basiert. Man sollte dieses Essay also fast wie Notenpapier ›interpretieren‹: die Leser*in kann durch das Lesen der Zeichen etwas im inneren Gehör, und dann auch auf und durch Instrumente – körperlich, musikalisch und sozial – erklingen. ■

Jessie Cox ist Komponist, Schlagzeuger und Kritischer Theoretiker, der derzeit seinen Dokortitel in Komposition an der Columbia Universität in New York macht. Seine Texte können in Zeitschriften wie *Sound America*, *American Music Review* und *Critical Studies in Improvisation* gefunden werden, und ein Essay zu *Liquid Blackness* ist in Vorbereitung.

Heinz Maison
y h o m a s
× POSITIONEN



**»Positionen ist so etwas wie
die Panoramabar der E-Musik«
Anonymer Positionen-Fan**

Über Wut und Liebe in the Wake

Bonaventures *Free Lutangu*

LARA SCHERRIEBLE

Un-Vertrautheiten in the Wake

Tiefe und runtergepitchte, vibrierende Bässe,
die Eröffnungsszenen von Hollywoodfilmen ins Gedächtnis rufen,
initiiert ein 6 Minuten langes EP-Intro.

Wie das beunruhigende Vibrieren von Überwachungsdrohnen
breiten sich die rollenden Bässe über einen unbestimmten Zeitraum aus,
der Zeit und Raum zu deformieren scheint.

»I call myself an African person. (4x)

Well, I don't make my work for you to interpret it. (...)

I make it for black young people so they can understand

we are at war (war – war, war, war)

gunshots«

Die Lyrics werden von dem Geräusch lauter, feuernender Schusswaffen unterbrochen. Die Worte »We are at war« drängen sich durch das Geräusch unheilvoller, metallischer Klängen. Umhüllt von tiefen, donnernden Bässen, die bis zum Ende des Stücks immer wiederkehren, formt sich ein polyphones Duett, grimmig und entschlossen.

»We are at war...«





Dass Bonaventures Musik nicht gefallen will, ist schon beim ersten Hören unschwer zu erkennen. Die Stücke auf Bonaventures erster EP *Free Lutangu* von 2017 kommen noisy und heavy daher, Clubmusik, die sich aus zerstreuten und verzerrten Samples zusammensetzt, dazu schwere Beats.

»Supremacy«, der erste Track auf *Free Lutangu*, zitiert eine Rede der Rapperin Sister Souljah aus der PBS Serie *Listening to America* von 1992.¹ Kurz nach den LA-Riots – einer der größten Protestbewegungen gegen rassistisch motivierte Polizeigewalt in den Vereinigten Staaten, entfacht durch den Fall Rodney King und dem Freispruch der Täter – reagierte Souljah auf die hitzigen Diskussionen in US-Feuilletons und rief Schwarze Mitbürger*innen dazu auf, unnachgiebig Druck auf das System auszuüben. In Bonaventures EP-Opener werden Sister Souljahs Worte, die bereits in den weiß-männlich dominierten Feuilletons der 90er für Aufregung gesorgt hatten, mit dunklen, vibrierenden Bässen, einem schweren, metallischen Beat und Schusssounds verwebt.

Als ich Bonaventure a.k.a. Soraya Lutangu vor fast vier Jahren zum ersten Mal performen sah (kurz nach dem Release von *Free Lutangu*), war ich zunächst überfordert von der Intensität der Klänge und den Gefühlen, die sie erzeugten. Ich realisierte, dass Bonaventures Musik für mich nicht leicht zugänglich war. Als deutsches Mittelschicht-Teen, aufgewachsen mit den MTV Top100-Listen, drehte sich meine Vorstellung von ›intensiver‹ oder ›trauriger‹ Musik eher um Musiker*innen wie Burial oder Lana Del Rey. Während ich nun aber in die mich umgebende Soundscape eingegossen wurde, hatte ich den Eindruck, als fände ich Zugang zu einem Bereich voller Verzweiflung und Trauer, der sehr wohl etwas mit mir zu tun hatte – besser gesagt, mit allem. Jahre später, als ich Black radical theory kennenlernte, insbesondere Christina Sharpes Konzeption von ›the wake‹, tauchte das Release und die Konzerterfahrung aus meiner Erinnerung auf und ich fing an die Themen, die es aufmacht, aufzufächern.

Unter den wenigen Kritiken der EP fand ich einen Titel, der mich irritierte: »Bonaventure unleashes *Free Lutangu* EP on PTP, shares new track ›Supremacy‹ (perfect for your cell phone's next WAKE-UP alarm).«² Ich verstehe das Bedürfnis nach energischen Wecktönen, aber ›wie‹, dachte ich, kann man ernsthaft in Erwägung ziehen dafür »Supremacy« zu benutzen? Dennoch – wenn ich jetzt darauf zurückblicke, muss ich zugeben, dass die Verbindung von Bonaventures Musik zu der Figur des (Auf-)Wachens – oder ›waking‹ – interessant ist, wenn vielleicht auch aus anderen Gründen als der Autor von »perfect wake-up alarm« im Sinn hatte. In *In The Wake – On Blackness and Being* zeigt Christina Sharpe verschiedene Ebenen des Konzepts ›the wake‹ auf: »The track left on the water's surface by a ship; the disturbance caused by a body swimming or moved, in water; it is the air currents behind a body in flight; a region of disturbed flow.«³ Sharpe entwickelt ›the wake‹ als eine geisterhafte Metapher für Schwarzes Leben nach Kolonialismus und Sklaverei, einer Gegenwart, dessen gewaltsame Vergangenheiten nicht ganz vergangen sind. Vielmehr tauchen diese Vergangenheiten wieder auf, in veränderter Gestalt,

1 Rosie Swash,
»Bill Clinton's Sister Souljah moment tops year of political controversy«, *The Guardian* 23.06.2011 www.theguardian.com/music/2011/jun/13/bill-clinton-sister-souljah

2 Dan Smart, *tinymixtapes* vom 04.04.2017 www.tinymixtapes.com/news/bonaventure-unleashes-free-lutangu-ep-ptp-shares-new-track-supremacy

3 Christina Sharpe, *In the Wake – On Blackness and Being*, Duke University Press 2016, S. 3

manchmal fast unsichtbar, aber dennoch machtvoll. Sie bilden neue Formen von Sog, Unterströmung; es sind Spiralen, sich selbst bekräftigende Wechselwirkungen von Schwarzem (Nicht-)Sein. Ihre eigene Familiengeschichte nacherzählend, entdeckt Sharpe einen Rhythmus geformt von Tod und Trauma, ein Immer-Wiederkehren von vermeintlich überwundenen Machtverhältnissen und Regimen der Unterdrückung. Die sich-weiter-entfaltenden Nachwirkungen der Atlantic Chattel Slavery zeigen sich in der nicht enden wollenden strukturellen Gewalt gegenüber Schwarzen Menschen. Jene, die in westlichen Gesellschaften disproportional kriminalisiert, verhaftet und ermordet werden.⁴

Clashende Brücken

In »Mulatre« baut sich flüchtig ein hallender Chor auf, vielleicht Mozart. Nach wenigen Sekunden wird er unterbrochen, erschüttert von betäubenden Kicks. Singende Stimmen erscheinen im Hintergrund, wiederholen sich wieder und wieder. Popsong-Stimmen unterbrechen die Beats. Jetzt steigen rollende, aggressive Kicks ein, begleitet von kongolesischen Kriegsgesängen und verzerrten Versionen nicht-westlicher Instrumente. Die Bässe setzen wieder ein und durch diese Mixtur filtert sich eine Baseline, über der sich immer wieder Pop-Referenzen als kurze Highlights aufbauschen – bevor sie genauso schnell wieder verschwinden. Wenn der engelsgleiche Chor wieder auftritt, bleibt er Hintergrundgeräusch, ertränkt von kurzen Melodien entnommen aus Ginuwines »Pony«, Beyoncé's »Drunk in Love«, Rihannas »Bitch Better Have My Money«, Michael Jackson und 50 Cent. Das Stück erlaubt den Hörenden nicht, sich von den lindernden Bits vertrauter Pop-Songs verwöhnen zu lassen, sondern schneidet diese ab, um immer wieder die düstere Stimmung zu unterstreichen.

Soraya Lutangu ist selbst von gemischter Kongolesischer und schweizerischer Herkunft und so adressiert *Free Lutangus* zweiter Track »Mulatre« die Unmöglichkeit, im vorherrschend weißen Europa gleichzeitig Schwarz und weiß zu sein. Lutangus Entscheidung, Musik zu machen,

Der Vorfall änderte Lutangus Leben;
schließlich übernahm sie den Namen
ihres verstorbenen Neffen
als ihren Künstler*innennamen.

ist eng mit dem Tod ihres Neffen verbunden, der bei einem Zugunglück in Lausanne ums Leben kam. Lutangu erinnert sich an die schockierenden Aufnahmen der Überwachungskamera vom Tag des Unglücks. Niemand an der Bahnstation fragte den Jungen, ob er Hilfe brauche und als die Polizei nach ihm suchte, rief niemand dieser Leute die Vermissten-Hotline an, um Hinweise zu geben, wo er sich befand. »You could see white people

4 Ebd., S. 2







Das Cover von Bonaventures EP *Free Lutangu* © James Whipple

coming in and, you know, it was midnight, and there's a thirteen years old black kid just sitting on the train«. ⁵ Lutangu realisierte, dass dies nicht passiert wäre, wenn Bonaventure weiß gewesen wäre. »The color of your skin is not only going to change the way you live but it also can change the way you are going to die.« Der Vorfall änderte Lutangus Leben; schließlich übernahm sie den Namen ihres verstorbene Neffen als ihren Künstler*innennamen, beendete ihre Karriere als Grafikdesignerin, versorgte sich mit Büchern über Race und begann die Arbeit an dem Projekt, das jetzt *Free Lutangu* ist.

Indem sich in »Mulatre« klassische Musik mit Kriegsgesängen und zeitgenössischem Pop verbindet,

finden die schmerzhaften Texturen der Vergangenheit und Gegenwart ein musikalisches Äquivalent. Vielleicht ermöglicht Gleichzeitigkeit klassischer westlicher und afrikanischer Instrumente ein Zusammenweben, ein Projekt, in dem einander vorgestellt wird. Wenn dem so ist, wäre diese Operation eine gewaltvolle – die Verbindung klrirt, wird auseinandergerissen, bevor sie schließlich wieder zusammenfindet. Im zweiten Teil des Stückes treten Kickdrums auf, die zunächst den Chor unterbrechen, sich dann aber an seinen Rhythmus anpassen. Die Popsong-Schnipsel (fast ausschließlich produziert von berühmten afroamerikanischen Musiker*innen), die kurz aufleuchten, bevor sie sich im anhaltenden dunklen Rhythmus verlieren, scheinen wie angespülte Erinnerungen, die wie Wellen (entstanden in einem ›Wake‹?) gegen Felsküsten krachen, brechen – und sich in den Ozean zurückziehen.

Gleichzeitig ›Black‹ und ›white‹ zu sein, ist ein Thema, dem Frantz Fanon in seinem Schreiben viel Aufmerksamkeit widmete. In *Schwarze Haut, weiße Masken* ⁶ erzählt Fanon von einer vermeintlich harmlosen Situation, die er im Frankreich der 1950er Jahre erlebte: In einem Zug wird er von einem weißen Kind als ›Negro‹ bezeichnet. Indem er seine psychologische Reaktion genau beschreibt – eine in dem Amüsement zu Horror wird, um sich dann in Wut zu verwandeln – statuiert Fanon den Vorfall als Exempel, das untrennbar ist von den unzähligen Mikrosituationen rassistischer Interpellation, die Schwarze Menschen in westlichen Ländern entgegenkommen. Fanon wird durch die Augen eines weißen Jungen als ein ›abstrahiertes‹ Schwarzes Subjekt gelesen und so mit einer Situation konfrontiert, die ihn der Macht einer weißen und rassistischen Kultur unterwirft und seine gesamte Existenz grundlegend in Frage zu

⁵ Steph Kretowicz, »Off to battle«, Soraya Lutangu in interview, *The Wire* 394, 12.2016

⁶ Frantz Fanon, *Black Skin White Masks*, London: Pluto Press 1986, S. 104.

stellen vermag. »I am enraged, I am bled white by an appalling battle, I am deprived of the possibility of being a man.«⁷

In ihrem Hin- und Herdriften zwischen musikalischen Zeitlichkeiten – und Entstehungsorten – beschwört Lutangu eine schwierige Debatte. Sie verschreibt sich einer wütenden, gar furiosen Reflektion einer gewaltvollen Gegenwart und spiegelt zugleich die Produktionsbedingungen von Schwarzer Popkultur und Ästhetik in the Wake; als geprägt von Herausforderungen und Widerständen, in einem Rhythmus geformt von Gewalt, Nichtanerkennung und Trauma.

Beyond Hopelessness

»Hopelessness« beginnt mit einem Arrangement von Synth-Akkorden in Moll. Sanft und perlenartig entsteht eine Melodie, die ihre Flügel ausbreitet zwischen Melancholie und Zartheit. Nach den ersten dreißig Sekunden setzt der Sound von zerkirrendem Glas ein und verändert die Szenerie. Eine verzerrte, unregelmäßige Kickdrum, dicht gefolgt von einem Sample panischen Einatmens, ein kurzer und erschöpfter Schrei, der Verzweiflung und Trauer vermittelt – ein Gefühl von Not und Ausnahme, möglicher Gefahr und plötzlichen Schocks steigt auf und verwandelt sich allmählich in eine sanfte, träumerische Melodie, die sich nun immer weiter beschleunigt. Später wird die Melodie begleitet von zartem Summen, kurz bevor ein Rhythmus von warmen Drums einsetzt, der das Klangbild eines Stückes erzeugt, das gleichzeitig tröstend und beunruhigend ist – ein pulsierender Rhythmus wie gläserne Wellen, die an einer felsigen Küste brechen.

Wie ein warmes, tröstendes Versprechen findet Bonaventures dritter Track sanfte Melancholie vor dem Hintergrund eines wirschen und harten Sounds. »Hopelessness« ist der hoffnungsvollste Track auf der EP. Das Stück nähert sich den Emotionen der Hörenden und steigert zugleich

Wake-Work ist eine Praxis, die einfordert,
awake zu sein, aufmerksam und
sensibel gegenüber der Umgebung und
den Menschen, die dir nahestehen.

die Intensität so weit, dass jegliche Unbeteiligtheit und beobachtende Haltung unmöglich wird. Die Debatte der vorausgehenden Tracks wird wieder aufgegriffen, aber diesmal mit Zartheit versehen, als würde der Rhythmus der sanften Stimmen sagen »You are not alone with this«. Laut Christina Sharpe ist es möglich, wenn auch nicht leicht, Pfade durch ›the wake‹ zu finden. Sie erzählt von dem Versuch ihrer Mutter, das Haus ihrer Kindheit zu einem lebenswerten Ort zu machen. »Even as we experienced, recognized and lived subjection, we did not *simply* or *only* live *in* subjection and *as* the subjected«. ⁸ Ihre Mutter »brought beauty into

⁷ Sharpe, *In the Wake*, S. 104

⁸ Ebd., S. 6





their house«, indem sie lebenswerte Momente kreierte, Orte und Situationen inmitten all dem Nicht-Lebenswerten. Als Sharpes Bruder krank wurde, versammelte sich die ganze Familie im Krankenhaus, um gemeinsam zu essen, zu trinken und zu lachen – und ihn schließlich bis zum Tode zu begleiten. Durch diese Praktiken der Gemeinschaft und Sorge deckt Sharpe weitere Ebenen ihrer Konzeption von ›the wake‹ auf: Wake im Sinne von being awake, wakefulness als Bewusstseinsform und beide als emotionale und intellektuelle Praxis, »that demands vigilant attendance of the needs of the dying, to ease their way, and also the needs of the living.«⁹ Wake-Work ist eine Praxis, die einfordert, awake zu sein, aufmerksam und sensibel gegenüber der Umgebung und den Menschen, die dir nahestehen – lebendig oder sterbend. Waking bedeutet im Englischen auch Totenwache; es kann sich darin äußern, den Weg der Sterbenden zu begleiten oder an Sie zu erinnern. Für die Lebenden bedeutet Wake-Work, Schönheit und Momente von *community*, Freude zu kultivieren – die Praktiken von Sorge und Liebe.

Lutangus Alter Ego kann als Erinnerung an das Leben ihres geliebten Neffen verstanden werden. Und doch sind ihre Live-Performances keineswegs nur ein Angriff auf die Gesellschaft, die seinen Tod mitverursacht hat – vielmehr sind sie eine Einladung, zusammen Wake-Work zu betreiben. Verstehen wir die Wut in Bonaventures Sound als die Verkörperung einer Klinge, die durch die Gleichgültigkeit und rassistische Lethargie des vorrangig weißen Publikums dringt, so können wir die sanften Momente von

Das Zusammenfinden von Wut und Liebe in Bonaventures Performances wird zu einer Einladung, am gemeinsamen Kampf gegen White Supremacy teilzunehmen.

9 Ebd., S. 4

10 Jean Kay,
»Berlin-based producer Bonaventure on trauma, white supremacy + music as an act of war«, *AQNB* 23.02.2017
www.aqnb.com/2017/02/23/free-lutangou-berlin-producer-bonaventure-on-trauma-white-supremacy-the-act-of-war/

11 Patrick Hinton,
»Essential: Bonaventure's ›Supremacy‹ vom 04.04.2017
www.mixmag.net/read/essential-bonaventures-supremacy-essential-listening

Free Lutangu als einen Schimmer von Zärtlichkeit und Sorge erkennen, sogar als Einladung. In den Momenten, in denen Bonaventures Konzerte Wut und Zorn hörbar machen, ist dies das genaue Gegenteil einer Kriegserklärung: ein intimes Angebot, eine Offenbarung ihrer persönlichen, jedoch auch universellen Form von Leben und Subjektivität in the Wake. Anstelle einer kompletten Zurückweisung des Westens (die dennoch und glücklicherweise Teil ihres Projekts ist) vereint Lutangus Musik Wut und Zorn auf der einen Seite und Arbeit für die Voraussetzungen für Sorge und Liebe auf der anderen. Bonaventures *Free Lutangu* ist also in keiner Weise bloß »provocation«¹⁰, die zu einer »intense listening experience«¹¹ führt. Das Zusammenfinden von Wut und Liebe in Bonaventures Performances wird zu einer Einladung, am gemeinsamen Kampf gegen White Supremacy teilzunehmen, ein aufrichtiger Aufruf zu Solidarität.

Dass ich beim Konzert von Bonaventure vor vier Jahren in einen leichten Schockzustand verfiel, lag vielleicht an meinem damaligen Unvermögen die ambivalenten Gefüge zu lesen – und zu verstehen, in welche

Form von ›war‹ ich mich begeben hatte. Unterbewusst hatte sich jedoch schon viel in mir getan: Wenn ich an Fred Motens Begriff der Liebe denke – etwas, das »doesn't leave you intact (...), plays you, undermines you (...), disturbs and disrupts your individuation.«¹² – hatte ich mich vielleicht schlichtweg verliebt. In intuitiver Weise machte mich Bonaventures Performance vertraut mit ›the wake‹ – mit Black Life und Black Aesthetics, mit einer mir unbekanntem Form von Wut, einer Musik, die *harshness* und *tenderness* auf eine Art und Weise verbindet, die mir bis heute Schauer über den Rücken jagt. Meine Konzerterfahrung von 2017 erhielt im Sommer 2020 neues Gewicht, dem Moment, in dem Black Lives Matter endlich zu einer massiven globalen Bewegung wurde. *Free Lutangu* kam wieder angeschwemmt, tauchte wieder an die Oberfläche, nicht zum ersten und wohl auch nicht zum letzten Mal ... als ein Zündfunke, der meinen persönlichen ›waking‹-Moment entfesselte. ■

12 Fred Moten, Stefano Harney und Stevphen Shukaitis, »Refusing Completion: A Conversation«, *e-flux Journal* #116, März 2021
www.e-flux.com/journal/116/379446/refusing-completion-a-conversation/

Lara Scherrieble arbeitet als Concept Artist, Text Amateur und DJ. Sie interessiert sich für radikale Momente in Popmusik und Clubkultur, zur Zeit besonders für experimentelle Teufelsbeschwörungen. Lara ist Teil des Kollektivs FAM_.

S. 81 © Photo by Maahid Photos from Pexels
 S. 82 © Bryan Alexander, <https://www.flickr.com/photos/bryanalexander/1728217171/>
 S. 85 © Foto von Ben Mack von Pexels
 S. 89 © Felix Goetting, flickr Commons
 S. 90 © Dion Gillard, <https://www.flickr.com/photos/diongillard/405572018/>
 S. 93 © PapaLoco, <https://www.flickr.com/photos/papaloco/6199054413/>
 S. 94 © Phil Manougian





Heinz ~~Maison~~
Thomas
x POSITIONEN

Größe
XS-XXL

Ökologisch
fair produziert

79 Euro
(inkl. Versand)
69 Euro
(Mit Abo)

PROGRAMM

05. – 08.08.2021

INSIDE TUMUCUMAQUE

Im Rahmen des Festivals „SAVE THE FUTURE“
Eine Virtual Reality Experience im brasilianischen
Regenwald der Interactive Media Foundation
14 – 22 Uhr

27.08.2021

DIFFERENT BOMBS

Eine komponierte Recherche mit Podiumsdiskussion
von Marc Sinan und Nataly Bleuel, mit Saša Mirković
und Meinrad Kneer
17.30 Uhr – Different Truth (Talk)
19.30 Uhr – Konzert

03.09.2021

OPUS:25 – ALL TIME FAVORITES | Hausgötter

Ein Konzert mit dem Kairos Quartett und anschließendem
Komponistengespräch mit Simone Heiligendorff,
Claudius von Wrochem und Giorgio Netti
20 Uhr

18. + 19.09.2021

... DREAMS ABOUT GIRLS

Eine performative Installation für einen Schlagzeuger,
fünf Tänzer und ein Auto in live und Virtual Reality
14 – 17 Uhr – Installation
13 + 17 Uhr – Performances

25.09.2021

AUREALITIES – A Tribute to Paul Dutton

Stimmpieces, Improvisationen und Kompositionen – vier
Uraufführungen mit Christine Duncan,
Chris Tonelli, Lina Allemanno, Samuel Stoll,
Albrecht Maurer, Anil Eraslan, Matthias Mainz und
Joe Sorbara
19.30 Uhr

09. + 10.10.2021

HASRETIM – Eine anatolische Reise

Im Rahmen des Festivals „Studio Bosphorus“
Ein Konzert mit Oğuz Büyükberber, Daniel Eichholz,
Gunnhildur Einarsdóttir, Anil Eraslan, Miako Klein,
Meinrad Kneer, Marc Sinan und Derya Yıldırım
09.10.2021, 19.30 Uhr
10.10.2021, 17 Uhr

23.10.2021

URBAN STRING BERLIN – zeitknick

Ein Konzert mit Komposition und Live-Elektronik
von Paul Frick und Ensemble Resonanz
19.30 Uhr

Tickets

www.spreehalle.berlin

SPREEHALLE

Gefördert durch:

YMUSIC

→ www.spreehalle.berlin

tarabya ©  Netzwerk der
Interkulturellen
Musik



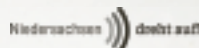
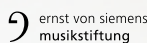
Musik 21 Festival

09. – 12.
September
2021

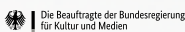
Kulturzentrum
Faust
Hannover



musik21
niedersachsen
.de



Musik 21
Niedersachsen





K
R
E
M
S
—
A
U
S
T
R
I
A
—
2
0
2
1

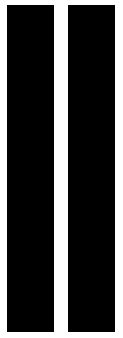
the in
year of
the metal OX



©
C
T
O
B
E
R
0
1
—
0
3
&
0
8
—
1
0

DONAUFESTIVAL.AT

POSITIONEN



LECTURE-PERFORMANCE

Laurie Anderson Spending the War Without You 1–3

10. Februar, 24. März, 14. April 2021,
Harvard University & Online

Seit Jahrzehnten analysiert und kritisiert Laurie Anderson die zeitgenössische Gesellschaft und Kultur, das ›Corporate America‹ und Stereotypen des Ausdrucks und der Präsenz weiblicher Figuren und Stimmen auf der Bühne. Vor kurzem wurde sie eingeladen, sechs Online-Vorlesungen an der Harvard University im Rahmen der Norton Lecture Series zu halten, bei der schon viele bedeutende Schriftsteller*innen, Dichter*innen und Künstler*innen unserer Zeit zu Gast waren. Die erste drei Vorträge fanden via Zoom statt und wurden später auf YouTube veröffentlicht.

In einem Jahr, in dem wir von Online-Meetings und -Gesprächen, Fernunterricht/Home-schooling, Live- und ›On Demand‹-Streamings und anderen Formen behelfsmäßiger Anwesenheit/Abwesenheit geradezu überflutet wurden, stach Laurie Andersons erster Vortrag, *Spending the War Without You: The River* aus dem Horizont des webbasierten Lebens und des mit ihm einhergehenden Gefühls der Erschöpfung hervor durch seine Originalität und Unmittelbarkeit, seinen Widerspruchsgeist und Optimismus.

Die ›Story‹ beginnt mit einer Anekdote: Während der technischen Probe für einen Festivalauftritt sprach der Veranstalter sie an und fragte, ob Loni da sei, Loni Anderson – er sei ein großer Fan. Laurie ignorierte den Fauxpas und gab vor, die mysteriöse Loni zu holen, in der Hoffnung, dass der Mann des Wartens irgendwann müde werden würde... Zu Beginn der Geschichte sehen wir statt Laurie Anderson eine junge Blondine mit langen Haaren: Loni,

die mit Lauries Stimme spricht. Oder umgekehrt: Laurie nutzt die imaginäre Figur Loni als idealen Ausgangspunkt für ihre Kritik an typischen Macho-Begierden. Die Anekdote endet damit, dass die blonde Frau einige unerwartete Fragen stellt: »Was ist das für ein Krieg? Wie spät ist es?« Diese Fragen werden später in der Vorlesung noch einmal wiederholt. Plötzlich dringt die Lebensperspektive im Zeitalter der Pandemien wie ein kalter Luftzug in diese lustige Geschichte ein: Isolation, Krankheit, Angst, Unsicherheit, Misstrauen, Egoismus, Sinnverlust. Wie kann man diese Empfindungen und Erfahrungen für etwas Besseres, Optimistischeres und Kreativeres nutzen?

The River ist eine Lecture-Performance, eine Vorlesung in Form eines Spektakels mit Musik, Videos, Fotografien, theoretischen und dokumentarischen Referenzen, virtuellen und aufgezeichneten Landschaften. Wir sehen und hören Laurie Anderson, wie sie über das Leben am Hudson River spricht, dessen Fließen einen großen Einfluss auf ihr Denken und Musizieren hatte und immer noch hat. Es beeinflusste auch ihren verstorbenen Partner, Verbündeten und Ehemann Lou Reed. Anderson erwähnt Reed mehrfach als Quelle der Inspiration und Unterstützung, als jemanden, der immer bei ihr ist und dessen Meinung sie immer noch stark beeinflusst. Ebenfalls ständig präsent ist in diesen Vorträgen die Natur: der Fluss, der Wald, die Felsen, die Vögel und andere »nicht-menschliche Persönlichkeiten« (um den Philosophen Timothy Morton zu zitieren, der im Anschluss an den zweiten Vortrag den Online-Aftertalk mit Anderson moderierte).

Die Themen, die Anderson anspricht, sind vielfältig und fragmentarisch. Sie spricht über das Radio als ideales Medium in einer Zeit der Pandemien; über die Pandemie als ideale Rahmenbedingung, um zu lesen und sich mit Büchern zu beschäftigen; über Improvisation als ein Prinzip, das sowohl in der Musik als auch im Leben wertvoll ist; sie beschreibt buddhistische Meditationsrituale, die die Konzentration verbessern; sie erinnert sich an Katastrophen, Überschwemmungen, Flugzeugabstürze,

insbesondere an den des US Airways-Flugs 1549, der 2009 auf dem Hudson River landete; sie reflektiert über Pandemien aus historischer Sicht; sie hinterfragt Stereotypen von weiblichen und männlichen Stimmen; an einer Stelle hat sie einen kleinen Lautsprecher im Mund, so dass sie mit Hilfe eines nicht sichtbaren Effektgeräts oder einer Software gleichzeitig singen und geigenartige Klänge erzeugen kann – sie verwandelt sich in einen spielenden/singenden Cyborg. Bei diesem ungewöhnlichen Gesang kommt einem die Figur des Fenway Bergamot in den Sinn, Andersons männliches Alter Ego, das häufig Bestandteil ihrer Performances ist. Fenway selbst hat zwar keinen Gebrauch von der Singen-wie-eine-Geige-Technik gemacht (zumindest nicht in der Aufführung von *Homeland*, die ich vor einigen Jahren in Lissabon gesehen habe), aber die Künstlichkeit seiner mit Hilfe elektronischer Effektgeräte erzeugten, »erfundenen« männlichen Stimme schwingt auch in den Stimme-Geige-Klängen in *The River* mit. So ist es dann auch keine große Überraschung, wenn Laurie Anderson gegen Ende des dritten Teils, *Spending the War Without You: The Rocks*, tatsächlich mit der Stimme von Fenway Bergamot spricht und uns so die Gelegenheit gibt, ihn persönlich kennenzulernen.

Anderson war schon immer von den Stereotypen inspiriert, die in den Beziehungen zwischen dem, was wir sehen, und dem, was wir hören, wenn jemand spricht/singt, zum Vorschein kommen. Gleichzeitig lässt sie keine Gelegenheit aus, Autoritäten jeglicher Art, insbesondere männliche, lächerlich zu machen. So erscheint an einer Stelle in *The River* ein animiertes Porträt von Sigmund Freud, dem später ein Porträt ihres Freundes Brian Eno folgt, mit dem sie oft zusammengearbeitet hat. Anderson spricht durch ihre animierten Darstellungen. Sie benutzt und manipuliert ihre eigene Stimme, als eine Art fast hörbarer Geistererscheinung.

»Wessen Krieg ist das?«, fragt Freud, indem er Loni Andersons Frage wiederholt. Vielleicht ist es der Krieg zwischen unterschiedlichen Kulturen. Zwischen »high« und »low«, akademisch und volkstümlich, reich und arm, zwischen denen,

die eine Stimme haben, und denen, die kein Gehör finden? Die Situation, in der wir heute leben, scheint in mancher Hinsicht einem Krieg zu ähneln, aber wir können nicht mit Gewissheit sagen, wer all die Krieger*innen sind, wofür genau sie kämpfen. In unserem Zeitalter der alternativen Fakten und des allgemeinen Misstrauens scheint diese Frage interessanter und relevanter als je zuvor zu sein.

Im zweiten Teil, *Spending the War Without You: Virtual Backgrounds: The Forest*, erwähnt Anderson auch John Cage, Dante Alighieri und William S. Burroughs. Sie spricht liebevoll über ihre Freundin Trisha Brown, die mit einer schweren Krankheit kämpft, die Lauries Namen vergisst, aber immer noch eine intensive Kommunikation mit ihr führt. Es gibt auch mehrere eindrucksvolle Szenen, die sich auf Laurie Andersons Werk als darstellende Künstlerin beziehen, z.B. wenn sie mit dem Video-Bild ihres jüngeren Selbst »tanzt«. Laurie Anderson mag in dieser virtuellen Vorlesung die einzige Person sein, die körperlich anwesend ist, aber immer ist auch die Präsenz vieler anderer Menschen zu spüren. Im dritten Teil, *Spending the War Without You: The Rocks* spricht sie sie wieder über Burroughs, Lou Reed, Virginia Woolf, Fjodor Dostojewski, Andy Warhol, Ai Weiwei, Herman Melville, James Joyce. Sie besteht darauf, dass es in all diesen Vorträgen nicht um ihre Kunst geht, sondern darum »wie die Dinge sind, was sie sind« – was die Welt ist, wie sie existiert, und warum.

In *The Rocks* spricht Anderson größtenteils über die Wörter, das Schreiben und die Sprache, das Sprechen und die Stimme. Eine der interessanten Fragen, die sie dabei aufwirft, ist die, woraus sich das Schreiben speist. Man könnte sagen, dass dieser Teil stärker von Selbstreflexion geprägt ist als die anderen. Sie spricht über all die Abenteuer, die sie beim Schreiben erlebt, und bringt zu jedem Thema interessante Beispiele in die Diskussion ein: der Online-Zugang zu Bibliotheken, ihr Versuch, eine Schreibblockade mit Hilfe eines Romans von Dostojewski zu durchbrechen, wie man das Leben eines Menschen durch das Werk eines anderen verstehen kann (hier spricht sie über ihren

Großvater, zu dessen Lebensgeschichte sie nur über einen Songtext von Bob Dylan Zugang finden konnte). Andere Themen sind Kodierung und Dekodierung, frühzeitliche Geschichten, das gemeinsame Schreiben mit einem Super-Computer und das Sprechen in Fremdsprachen. Andersons Faszination für »Sprache als Virus« (ein Zitat von William S. Burroughs) gewinnt aus der Perspektive des Zeitalters der Pandemien eine ganz neue Bedeutung.

An einer Stelle in *The River* sagt Anderson, dass wir alle auf unserem Weg in die Zukunft sind, und dass man annehmen sollte, dass die Menschen und Ereignisse, die dort auf uns warten, größer werden, während wir uns ihnen nähern. Aber in einer Pandemie, stellt sie fest, werden sie stattdessen kleiner, Verpflichtungen werden hinausgeschoben und gecancelt, die Zukunft verschwindet. Vorwärtzuehen, argumentiert sie, wird zu einem Akt des Glaubens. Ihre Vorlesungen, in die ihre Konzerte, Improvisationen, Filme, Geschichten und Träume Eingang gefunden haben, ihre Porträts der Natur und der virtuellen Realität, dienen ihr auch als Nachweis, dass die Zukunft immer noch existiert. Wir müssen sie nur finden, und wahrscheinlich finden wir sie am ehesten in uns selbst.

In ihrer kollagenhaften Performance-Dokumentation *Heart of a Dog* (2015) erinnert sich Anderson an den Moment, als ihre geliebte Hündin Lolabelle bei einem Spaziergang in der Natur bemerkte, dass einige Falken drauf und dran waren, sie anzugreifen. Anderson erinnert sich an den verblüfften Gesichtsausdruck der Hündin, als sie begriff, dass eine Gefahr auch aus der Luft kommen kann: »Daran hatte ich wirklich noch nie gedacht.« Wie der Film bringt auch *Spending the War Without You* vieles zusammen: Fragmente der Musik Andersons, Erzählungen, dokumentarisches Filmmaterial, Zeichnungen, Naturszenen... Das Interesse an Andersons Online-Vorlesungen war groß, und es ist anzunehmen, dass viele von uns, nach den endlosen Stunden, die wir in Zoom-Meetings und -Konferenzen verbracht hatten, beim Ansehen denselben Gesichtsausdruck

wie Lolabelle zeigten, überrascht davon, dass über dasselbe Medium, das wir schon längst satt zu haben glaubten, auch so etwas Wundervolles wie diese Lecture-Performances, diese einzigartige Mischung aus Konzert, Dokumentation und Gespräch über Kunst übertragen werden kann. Obwohl die Vorlesungen in struktureller Hinsicht vieles mit Andersons früheren Arbeiten gemein hatten, hinterließen sie in ihrer kollagenhaften Präsentation via Zoom, von einem Ort aus, der eher mit akademischer Wissensvermittlung assoziiert wird, den nachhaltigen Eindruck von etwas ganz Neuem: *Daran hatte ich wirklich noch nie gedacht*. Aber diese Überraschung hat nichts mit Angst zu tun, sie ist vielmehr Ausdruck purer Lebensfreude.

Jelena Novak

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens



A U F F Ü H R U N G / C D

Alvin Lucier

I am sitting in a Room

13. – 14. Mai 2021, Issue Project Room,
Brooklyn und Online

Lucier & Bach
Sitting in a Room

bastille musique

Anlässlich des 90. Geburtstags von Alvin Lucier veranstaltete der Issue Project Room in Brooklyn

einen 26-Stunden Livestream einer seiner wohl bedeutendsten Raumeroberungen: *I am sitting in a Room*, erstmals aufgezeichnet in einer kalten Märznacht in Luciers Zuhause in Middletown, Connecticut. Mit fester Stimme trägt er vor, was sodann geschieht, er erklärt sich in einem Raum zu befinden, anders als jener, in der sich die spätere Hörer*in befindet, in diesen Raum hineinzusprechen und die jeweilige Aufnahme wieder und wieder abzuspielen und aufzuzeichnen, bis sich die Stimme in natürliche Raumfrequenzen und Rhythmus aufgelöst hat.

Anlässlich des Live-Streams kamen bedeutende Wegbegleiter*innen, Musiker*innen und Freund*innen von Lucier digital zusammen, um sich der Isolation und Intimität der eigenen Stimme im Raum in jeweils eigener Weise zu stellen. Teils in Konzerthallen, Mikroappartements oder dem häuslichen Schlafzimmer erschienen etwa Steve Reich, La Monte Young, James Fei, Meredith Monk oder Abigail Levine, handreichend, diesen überwältigenden Meditationsmarathon zu zelebrieren. In diesem Who-is-who der bedeutendsten Komponist*innen und Performancekünstler*innen des vergangenen halben Jahrhunderts verblasst die Selbstdarstellung, der inszenierten Räume und Rede, das herausgestellte Private, und schafft durch die schiere Endlosigkeit der Echos und Klangwelten Alvin Luciers Stück der analytischen Einsicht eine zeitgenössisch drängende Botschaft mitzugeben. Das Innehalten und sich im Raum auflösen, eine Sehnsucht nach Überstehen, Durchstehen und Vergehen zu entfalten, entspringt unabdinglich drängenden Bildern länderübergreifenden Isolationserfahrungen. Die mehrfachen Lockdowns, die Konfrontation mit dem Selbst und dem eigenen Echo der Stimme im Raum, vor reflektierenden Wänden sitzend, sich selbst beim Klangwerden zuhören, könnte kaum aktueller am Nerv akuter Wahrnehmung kratzen.

Eine ähnliche Schockstille, plötzlich reungslos auf gepackten Koffern zu Hause, in den eigenen vier Wänden zu sitzen, hat auch die Sängerin Hanna Herfurtner beim ersten Lockdown 2020 aus dem Alltag gerissen. Aus

der Stille geboren wurde ihre Idee mit dem jungen Independent-Label *bastille musique* eine Einspielung mit Sopran-Arien von Johann Sebastian Bach und Alvin Luciers erwähntem *I am sitting in a Room* zu veröffentlichen. Das Lockdown-Projekt spielt mit dem Individuum, dessen Ängsten und Sehnen: Leuchtend blitzen Bachsche Emotionen durch das zarte Interferenzrauschen von Luciers Stück. Immer zentriert am Atem der menschlichen Stimme, nimmt mal das Sprechen in Herfurtners breiter wie klarer Artikulation, mal eine spitze Koloraturreihe überhand. Quasi solistisch besetzt, gräbt sich das Ensemble um Hanna Herfurtner mit Clara Blessing (Oboe), Joosten Ellée (Violine), Elina Albach (Cembalo, Orgel) und Linda Mantcheva (Violoncello) durch die barocken Affekte, um immer wieder zur Ruhe kommend in das runde Drehen der wiederkehrenden Anweisung Luciers zu weichen. Vom lustvoll euphorischen Start der Arie »Öffne dich mein ganzes Herze« stürzt während der zehnten Wiederholung Luciers Text in Herfurtners Stimme schon fast in die Unhörbarkeit, wird aber sodann übernommen und im reflektierten »Stumme Seufzer, stille Klagen« als sterbender Klang aufgefangen. In elfter und zwölfter Wiederholung gewinnt Luciers Rückkopplung dann unerwartet an neuer Fahrt in weiten Intervallen an die sich das melancholisch-herausfordernde »Ich ende behende mein iridisches Leben« wendet.

Die Zusammenstellung dieser zwei zuerst fremden Welten zwischen Lucier und Bach wird belebt durch die gemeinsame Basis der Mediation, des Seelenlebens eines suchenden Individuums, das in die Leere ruft und sich einer Transformation aussetzt, ein emotional-progressives Erarbeiten Bachs gegenüber der kontemplativen Transfiguration in sich selbst bei Lucier.

Raphael Jacobs



C D

Dorrit Bauerecker One Woman Band

Kaleidos Musikeditionen

One Woman Band heißt die neue CD von Dorrit Bauerecker. Der Titel wird der Künstlerin gerecht, denn sie ist mehr als nur Akkordeonistin. Sie performt, spricht, spielt Klavier, singt. Und auf dieser CD manchmal alles gleichzeitig.

Das Album mit dem Untertitel *Experimental Music Circus* präsentierte Dorrit Bauerecker am 7. Mai in einem Release-Konzert, das online verfolgt werden konnte. Eine wunderbare Ergänzung zur vorliegenden CD, da die meisten eingespielten Werke durch Aktion und Szene sinnhaft ergänzt werden.

Bauerecker steigt mit hohem Tempo ein: Bei dem schillernden Werk *Mirabella* sitzt sie an einem Toy Piano. Ein passendes clowneskes Requisit für den im Albumtitel angedeuteten Musikzirkus. Das Konzertoutfit passt perfekt in diese Kulisse: ein altmodischer, weiter Anzug in beige, längst gestreift. Der Klang des zwergig-grotesken Instruments fesselt allerdings auch ohne das Bild des Livestreams. In *Mirabella* mischen sich Pop-Anleihen mit dem märchenhaften Glockensound des Toy Piano. Ein Mischklang aus Neoklassik und bretonischer Folkloristik. Das Ganze versprüht eine wunderbare Wildheit, die Bauerecker mit Freude artikulatorisch an dem kleinen Instrument umsetzt.

Einen Schwerpunkt des Albums bildet die Musik Moritz Eggerts. Der Komponist, dessen

Werkreihe *One Man Band* zurecht Kultstatus erreicht hat, steuert mit *One Woman Band* das feministische und titelgebende Pendant bei. Abgerundet wird diese Kombination durch ein drittes Werk Eggerts: *Dual Band*.

One Woman Band ist ein irrwitziges Show-off-Stück. Es thematisiert die heutige Musikerin, die im Spannungsfeld der Gleichzeitigkeit diverser Anforderungen und Rollen gefangen ist. Diese Überforderung wird im Livestream in all ihrer Konkretheit sichtbar: Bauerecker spielt Klavier, singt, klopft, kocht, bedient einen Sampler. Die Komposition ist abwechslungsreich und funktioniert darum auch ohne die unterhaltsame theatrale Ebene des Videos. Aber es verliert an Pointiertheit: der Musiktheater-Moment wird zur konzertanten Abstraktion. Dazu kommt, dass Bauerecker die von Eggert kalkuliert komponierte Überforderung derart virtuos ausführt, dass sie auf der CD nur in Ansätzen hörbar wird. Pianistische Fertigkeit schlägt Kompositionskonzept.

Neben den zeitgenössischen Werken findet sich auf der CD auch ein Stück von Jean-Philippe Rameau. Es tritt im gut konzipierten Nebeneinander der Epochen der beklemmenden, aber großartigen Millieu-Betrachtung *Gichtgriffel & Achterbeene*, in der Bauerecker als Akkordeonistin und Sprecherin glänzt, als Wohlfühl-Kontrapunkt entgegen. Rameaus Musik, deren Leichtigkeit und Eingängigkeit der heutigen Popmusik nicht fern ist, wird allerdings durch Bauereckers Gestaltungslust jäh ausgebremst. Das Stück »La poule« aus den *Pièces de clavecin* verliert durch die zahlreichen unvermittelten Rubati und Stauungen, mit denen Bauerecker die auffallend langsam genommenen Linien versieht, den angenehmtänzerischen Fluss. Der Tanz stockt und stolpert.

Die CD *One Woman Band* liefert – erst recht mit Blick auf das Release-Konzert – moderne Musik im besten Sinne. Die Werke sind im aktuellen Diskurs verhaftet. Fetzen unterschiedlichster Stilistiken stehen uneitel nebeneinander, die feministische Frage ist präsent, die soziale Frage, die Frage nach Hierarchie im Musikbetrieb. Der Aktualität haftet allerdings

zu keinem Zeitpunkt die spaßbefreite Rechthaberei an, nach der zeitgenössische Musik mit Weltbezugs-Ambitionen gelegentlich riecht.

Bei all der Heutigkeit bleibt allerdings offen, warum Dorrit Bauerecker ausgerechnet eine CD (die Älteren sagen noch »Compact Disc«) auf den Markt bringen muss. Die Frage stellt sich vor Allem in Anbetracht der szenischen Potentiale der Werke und der performerischen Qualitäten der Interpretin. Wer Kunst machen kann wie Dorrit Bauerecker, der kann auch die scheinbare Unausweichbarkeit einer silbernen Scheibe Plastik umgehen und das Szenische in diese Dokumentation integrieren. Das wäre doch ganz im Sinne eines experimentellen Musikzirkus, oder?

Susanne Westenfelder



F I L M

Helmut Lachenmann – My Way

Drehbuch, Regie:
Wiebke Pöpel
SWR Fernsehen

Helmut Lachenmann suche weniger nach »neuen Klängen«, sondern verlange vielmehr ein »immer wieder anders eingerichtetes Hören« – und gerade dies erfahrbar zu machen, sei eine zentrale Qualität von Wiebke Pöpels

Film *Helmut Lachenmann – My Way*. So zumindest heißt es in der Begründung der Jury des SWR Dokumentarfilmpreises, mit dem der 2020 aus Anlass des 85. Geburtstages des Komponisten im SWR erstausgestrahlte Dokumentarfilm im Juni 2021 ausgezeichnet wurde. Wiebke Pöpel setzt mit dem Film ihre Auseinandersetzung mit Lachenmann fort, die sie mit der monumentalen, im Rahmen der Stuttgarter *Lachenmann Perspektiven 2015/16* entstandenen, gleichnamigen siebenteiligen DVD-Produktion begonnen hatte (rezensiert in Positionen #124). Dort wurde mit umfangreichen Probendokumentationen und Aufführungsmitschnitten der Fokus auf jeweils einzelne Werke gelegt. Mit *My Way* dagegen ist nun ein klassisches Komponistenportrait in Spielfilmlänge entstanden. Dem gelingt es nicht nur, Lachenmann als einen »Meister neuen Hörens« zu zeichnen, sondern auch im Spannungsfeld von Werkschau, Lebensdaten und Lebensstationen, persönlichen Einblicken und filmisch-poetischen Bildern der Zuschauer*in Leben und Werk des Komponisten haptisch erfahrbar zu machen.

Im Mittelpunkt des Filmes stehen Aufnahmen aus dem Haus Lachenmanns hoch über dem Lago Maggiore, das diesem als Rückzugsort und Komponierklausur dient. Hier entstanden bei mehreren, über einen längeren Zeitraum verteilten Besuchen Pöpels – erkennbar am Wechsel der Jahreszeiten – zusammen mit ihrem Kameramann Michael Zimmer die zentralen Interviewpassagen mit Lachenmann aber eben auch beeindruckende Naturaufnahmen vom Blick auf Bergpanorama und See. Von diesen ausgehend gelingt eine Verschachtelung verschiedener Ebenen von Zeitwahrnehmung, wie sie so nur dem Medium des Dokumentarfilms möglich ist: Man wieder-erlebt mit dem Blick der Kamera jene Momente, in denen der nun mehr 85-jährige Lachenmann im Bergwald Holz sammelt, mit sichtlichem Stolz aus Briefen vorliest, die ihm Kinder aus Cuxhaven im Rahmen eines Schulprojekts zu seiner Musik geschrieben haben, wie er seiner »heimlichen Leidenschaft« nachgeht und am Klavier

Jazz-Standards von Gershwin, Morricone und Bacharach spielt – und über sein Komponieren spricht. Hierbei verlässt der Film das Hier und Jetzt jener Momentaufnahmen, wenn in doppelter Distanznahme zum einen der Komponist auf sein Leben zurückblickt und sich zum anderen die Filmregisseurin aus der Position der Biografin heraus mit Abstand auf ein Lebenswerk als abgeschlossenem Gegenstand blickt.

Dazu lässt sie in kurzen Ausschnitten insgesamt neunzehn Lachenmannsche Werke erklingen und im O-Ton kommen zahlreiche Interpret*innen zu Wort, darunter die Dirigenten Bas Wiegers, Peter Rundel, Brad Lubman, Sylvain Cambreling und Simon Rattle. Pöpel kombiniert dies mit Archiv-Fundstücken, so etwa Aufnahmen des jungen Lachenmanns, der im Familienkreis zu Hause am Klavier sitzt, oder auch in einer Talkshow im Disput mit Komponistenenkel Gottfried Wagner. Darüber hinaus begleitet sie Lachenmann zu zwei weiteren Orten mit der Kamera. In Leonberg besucht Pöpel mit ihm Pfarrhaus und Kirche und damit die Stätten seiner Kindheit und Jugend als Pastorensohn. Und am Opernhaus Zürich ist sie im Herbst 2019 bei der dortigen Neuproduktion des *Mädchens mit Schwefelhölzern* dabei. In dieser choreographischen Inszenierung Christian Spucks übernahm Lachenmann den Sprecherpart in dem Abschnitt »... zwei Gefühle ...«, *Musik mit Leonardo*. Die hier geschilderte Szene eines Wanderers, der vor einem dunklen Höhleneingang zwei widerstrebende Gefühle erlebt, die »Furcht vor der drohenden Dunkelheit und das Verlangen, mit eigenen Augen zu sehen, was darin sein möchte«, wird zu einem Schlüsselmoment des Films. Sie ist Gegenstand von Lachenmanns erstem O-Ton, bevor er im Schlussteil dieses überaus sehenswerten Films darauf zurückkommt: Wenn er über die eigene Zeit- und Vergänglichkeit spricht, über den Besuch des bereits todkranken Freundes Hans Zender, die nicht mehr realisierbaren Pläne und Projekte – und das Verstummen des Atems im nach langjähriger Schaffenskrise und kompositorischem Neubeginn geschriebenen Spätwerk *My Melodies*.

Sebastian Hanusa



B U C H

Malte Pelleter

»Futurhythmaschinen«

Olms Verlag

Schon länger stellt sich die Frage, ob die klassische Musikwissenschaft den Anliegen und Auswüchsen der aktuellen Klangkultur und -forschung noch gerecht werden kann. Das betrifft Pop und Neue Musik, besonders aber jene undefinierbaren und hybriden Zwischenformen sowie die technischen und diskursiven Formationen des Auditiven – für die sich die medien- und kulturwissenschaftlich informierten Sound Studies zunehmend und interdisziplinär in Stellung bringen.

Eine Hochburg des Faches ist der Schwerpunktbereichs »((audio)) Ästhetische Strategien« der Leuphana-Universität Lüneburg, wo seit 1997 einerseits Methoden und Verfahren digitaler Produktion in den Audiomedien erforscht und gelehrt werden, andererseits die kritische Reflexion und Teilnahme am theoretischen Diskurs des technikkulturellen Wandels vorangetrieben wird. Unter anderem von Malte Pelleter, der hier seine Dissertation »Futurhythmaschinen«. *Drum-Machines und die Zukünfte auditiver Kulturen* geschrieben hat, die nun publiziert wurde: Ein wildes Buch, dass sich gegen akademische und terminologische Normierungen sträubt – und mit besonderem

Ohrenmerk auf »Drum-Machines« alternative »Zukünfte auditiver Kulturen« entwirft.

Der kryptische Titel enthält zugleich den Zugangsschlüssel zu der rund 600 Seiten umfassenden Diskursmaschine in Buchform: Tatsächlich sind die *Futurhythmaschinen* kein Neologismus von Malte Pelleter, sondern eine Wortschöpfung von Kodwo Eshun – dem britischen Musikjournalisten und DJ, der 1998 mit *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction* unternahm und mit dieser Hymne auf Techno und House, Elektro und Drum and Bass ein Manifest des Afrofuturismus formulierte. Während hier weiße Narrationen medienästhetisch nachkoloriert, reformuliert und umgedeutet werden, eröffnen Eshuns »Futurhythmaschinen« Malte Pelleter »eine wohlklingende Theorie-Maschine in Miniatur«, welche große Normative in einen unmittelbaren Bedeutungszusammenhang stellt: »Die Verschränkung dreier Sphären – Zukunfts- und Zeitkonzepte, Rhythmus und seine Gestaltung, Maschine und Technologie –, bei der nicht entschieden werden kann, wo die eine aufhört und die nächste beginnt.« Außerdem mache der Begriff klar, »dass sich die großen theoretischen Programme in den Maschinen lesen und hören lassen – und dass andersherum noch die unscheinbarsten dieser Geräte auch Konzept-Maschinen sind, die etwas wissen über die Soundkulturen, deren Takte sie schlagen.«

Vordergründig ist das Buch eine medienarchäologische Technik- und Kulturgeschichte der Drum-Machine, die Pelleter für eine musikalische Zeitreise nutzt: Angefangen beim »Rhythmicon«, mit dem Lev Termen 1931 auf Wunsch von Henry Cowell seinem ätherischen Theremin ein pulsierendes Gegenstück zur Seite stellte, arbeitet sich der Autor über die anthropomorphen Maschinen der 50er und 60er und die Transistor-Maschinen der 60er und 70er vor. Die nächste Station legt er bei den legendären Rolands TR-808 & TR-909 ein, von denen es weitergeht zu den mit integrierten Schaltkreisen ausgestatteten EPROM-Maschinen der 80er, bevor die futurhythmische Maschine bei den mit digitaler Erinnerung

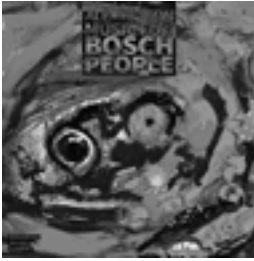
ausgestatteten Sampling-Drum-Machines zur Landung ansetzt.

Unter der Oberfläche dieser Mediengeschichte von Drum-Machines, reflektiert die Arbeit in ihrer Tiefenstruktur den diskursiven, konzeptuellen und formalästhetischen Anspruch der von Kodwo Eshun konzipierten und von Malte Pelleter weitergedachten *Futurhythmaschine*: Eine Theorie jenseits des akademischen Mainstreams zu entwerfen, die Platz einräumt für bislang unerhörte Akteur*innen und ihre agency; namentlich Rhythmusmaschinen, die Pelleter ihren eigenen Diskurs erzählen lässt, um eine technoästhetische Differenzbildung zur Gegenwart zu betreiben. Der Ansatz, der die humanistisch geprägte Musikwissenschaft so fundamental untergräbt, entspricht der Überzeugung des Autors – dass Musik sich selbst theoretisiert. Wie ernst er diesen Anspruch nimmt, zeigt sich auch in Pelleters Lösungsansatz für die »(Un)Möglichkeit einer Methode« – nämlich »Listening-Sessions«, welche die medientechnische und -historische Rahmengeschichte interpolieren: Hörpraktischen Exkursionen, die weder subjektiv noch objektiv sind, sondern eine von musikalischen Setzungen und normativen Prägungen losgelöste Gegenwart der Klangkultur beschwören.

Sehr richtig bemerkt Malte Pelleter, dass »das ebenso stumme wie in seinem Format geschlossene Medium »Buch« den Inhalten auditiver Kulturen »kaum gerecht wird«. Umso schicker, dass via QR-Code »begleitende Sounds und Tracks, weitere Links und verwinkelte Referenzen, lose Fäden und unabgeschlossene Gedanken« zugänglich gemacht werden. Und das Beste zuletzt – die Veröffentlichung ist als »open access« frei zugänglich:

Anna Schürmer





C D

Alex Paxton

Music for Bosch People

Birmingham Record Company

Die Komplexität sei tot – oder zumindest, um es mit Richard Taruskin zu sagen, »im Aussterben begriffen«. Dies mag sicher auf die Sphäre alter Männer zutreffen, die über »katarhythmische Zeitflussmodifikatoren« und »einbrechende Polyphonie« schwadronieren. Und in der Tat ist die Komplexität insofern tot, als mehrere Generationen von Komponist*innen quer durch das ästhetische Spektrum auf den Niedergang der Nachkriegsmoderne mit der Frage reagiert haben: »Was wäre, wenn ich Musik schreiben würde, die schön klingt?« Zumindest in Großbritannien hat die Auseinandersetzung mit dieser Frage zu einer Menge neuer Kompositionen geführt, die leichtfüßig und konsonant klingen und einem »freundlich« begegnen. Soweit schön und gut, aber bisweilen fühlt sich dies so an, als würde man eine Diät machen, in der man ausschließlich Kuchen isst. Und auch wenn man manchmal Kuchen essen möchte, manchmal sollte es doch lieber ein Gemälde von Hieronymus Bosch sein.

Hier kommt Alex Paxton als angehender Retter des komplizierten Hörens mit seinem Album *Music for Bosch People* ins Spiel. Der gleichnamige Titeltrack ist eine hochenergetische, 15-minütige Odyssee aus sich obsessiv wiederholenden Riffs, Avant-Jazz-Harmonien, Blechbläser-Soli mit erweiterten Spiel-

techniken, Prog-Rock-Orgel, stotterndem Schlagzeug... die Liste ließe sich endlos erweitern. Der Schutzpatron solch verdichteter und intensiver Art von Polystilistik ist John Zorn mit seinem 1990 erschienenen Album *Naked City*, dessen Geist über Paxtons *Music for Bosch People* schwebt. Die Stücke auf *Naked City* sind bis zum Bersten gefüllt mit musikalischen Informationen – hochexplosive Stil-Mischungen auf engstem Raum, verdichtet mal in fünf Minuten Tracklänge, manchmal auch nur in 60 Sekunden. Paxton übernimmt diesen Grad an Intensität, konstruiert aber größere Formen, indem er mit verschiedenen harmonisierenden Schichten arbeitet, die das Hörfeld beleben, im Wettstreit miteinander darum konkurrieren, in den Vordergrund der musikalischen Textur zu rücken. Ein Präzedenzfall für solch eine Technik ist Harrison Birtwistles großformatiges Werk *Secret Theatre* aus 1984. Doch während dort ein fragmentierter Cantus firmus das verbindende Element zwischen ständig wechselnden Texturen ist, erfüllen bei Paxton neurotisch-nervöse Riffs die gleiche Funktion. *Music for Bosch People* ist ein brutal atemloses Kaleidoskop musikalischen Trashes des 20. Jahrhunderts: Videospiel-Sounds aus den 1980ern, Musik aus dem Fernsehen der 1990er und Big-Band-Schmalz aus den 1950ern – wobei dadurch, dass Paxton das 21. Jahrhundert mit seinem abgehackten digitalen Krach ausspart, das Stück bei mehrmaligem Hören fast nostalgisch klingt.

Das zweite Stück auf Paxtons Album, »Londonglum«, ist ein Posaunensolo, das von Paxton persönlich mit ungeheurer Virtuosität gespielt wird. Virtuosität selbst, und die Auseinandersetzung mit derselben, scheinen das eigentlich Thema zu sein: Paxtons Kommentar zum Bebop Charlie Parkers wie zu Paganini. Es hört sich so an, wie ein Ringkampf mit der Posaune, die ihn zwingt, den »Hummelflug« zu spielen, während er zwischen virtuoseren Läufen aus Protest schreit, stöhnt und kläfft. Damit erinnert mich das Stück an das amerikanische Kinderhörspiel *Sparky's Magic Piano* von 1947, eine musikalische Fabel, in der

Sparkys Klavier zum Leben erwacht und ihn das virtuoseste Klavierrepertoire spielen lässt, ohne dass er üben muss, nur um ihn dann auf der Bühne der Carnegie Hall demütigend im Stich zu lassen. Auch Paxton scheint seinem Talent zu misstrauen, ihm gegenüber sogar feindselig eingestellt zu sein. Seine Virtuosität ist alles andere als geschmeidig fließend. Sie wirkt angestrengt, der Klang ist stranguliert und man hört während der gesamten Aufnahme Paxtons raues Atmen.

Das Album endet mit fünf Stücken, deren Titel alle das Wort »Prayer« enthalten. Und obwohl sie nicht spirituell im traditionellen Sinne sind, vermitteln sie eine vergleichsweise kontemplative, nächtliche Stimmung. Aber wie in Paxtons Werk generell, gibt es auch hier Überraschungsmomente, die zeigen, dass der Ruhe dieser Musik Instabilität und Zorn unterlegt sind, etwa durch unvermittelte Wiederholungen, Schlusswendungen oder auch Momente der Stille. »Prayer with Night Pictures« bekommt dabei eine schwüle Expressivität, die sich jedoch mit Bach-ähnlichen Arpeggios verbindet und verknüpft barocke Triller und Schnörkel mit Jazz-Harmonien. Dabei gibt es auch Momente der Sanftheit, die jedoch immer von Schichten frenetischen Elektro-Gefrickels oder dem Jaulen der Posaune relativiert werden.

Boschs Gemälde sind eine passende visuelle Analogie zu Paxtons Musik: Unmengen scharf gezeichneter Details, die einzeln betrachtet lesbar sind, sich aber zugleich zu einem surrealen und überwältigenden Ganzen zusammenfügen. Paxtons Musik und sein Spiel scheinen von einer anorganischen Energie besessen zu sein: Sie atmet und fließt nicht und wird dabei auch nicht müde. Stattdessen schüttelt sie sich mit der unaufhaltsamen, aber abwechslungsreichen mechanischen Präzision einer Waschmaschine. Vielleicht einer von Bosch.

Edward Henderson
Aus dem Englischen übersetzt von Angela Mense

F E S T I V A L

Acht Brücken

1. – 15. Mai 2021, Köln / Online

Das Festival *ACHT BRÜCKEN* | *Musik für Köln* teilt 2021 das Schicksal mit zahlreichen anderen Kulturveranstaltungen und fristet ein fast ausnahmslos digitales Dasein. 27 Konzert-Streams und Musikfilmproduktionen waren Anfang Mai live und im Anschluss 60 Tage in der Mediathek zu sehen und hören. Vom Doppel-Motto *Kosmos* | *Comic* – im Bestreben, einzelne Veranstaltungen mit Weltraum-Thematik vom 2020 ausgefallenen Festival hinüberzueretten – bleibt inhaltlich nur der zweite Teil übrig. Das Thema *Comic* und das Verhandeln von Schnittstellen zwischen zeitgenössischer Musik und sequenzieller Kunst erweist sich als sehr dankbar für ein Online-Festival. Die Thematik bringt viel Unterhaltsames mit sich und häufig Musik, die mit bunten Farben und dicken Pinselstrichen arbeitet.

Die Konzerte bilden verschiedenste Wechselwirkungen zwischen Akustischem und Visuellem ab, zeigen gegenseitige Inspiration und Reaktion aufeinander: Musik als Ausgangspunkt für Visualisierungen findet sich z.B. beim Amsterdamer Ensemble AskolSchönberg, das angeleitet durch Ed Spanjaard und mit dem Bassbariton Karl Huml Richard Ayres *No. 50 (The Garden)* spielt, ergänzt durch Visuals von Martha Colburn. Geplant als Präsenzkonzert, gewinnt die Veranstaltung durch die Verlegung ins Internet deutlich. In der Regie von Fedor Teunisse führt ein Drohnenflug über Tulpenfelder das Publikum räumlich in eine Lagerhalle sowie inhaltlich ins Thema ein. Das Konzert selbst ist aufwändig gefilmt, die Visuals von Martha Colburn und die Aufnahmen des Ensembles werden ineinander verwoben, wie im Stummfilm (oder *Comic*) werden Texte ins Bild integriert.

Nicole Lizée hat in ihren *Lynch Études* für Klavier, Soundtrack und Film wiederum filmische Elemente als Basis für ihre Komposition genutzt. Sie bedient sich an Fragmenten aus David Lynchs surrealen Welten u.a. in *Lost Highway*, *Wild at Heart* und *Mulholland Drive*, loopt und rhythmisiert sie, bevor diese einen Dialog mit dem Klavier eingehen. Małgorzata Walentynowicz stampft und haucht nicht nur mit den Protagonist*innen auf der Leinwand. Auch das Setting auf der Bühne der Kölner Philharmonie inklusive Ledersessel, in den die Pianistin für eine kurze Episode an der Gitarre wechselt, sowie ihr roter Hosenanzug versetzen das Konzert subtil in ein cineastisches Setting, in die schwarze Hütte aus *Twin Peaks*. Zudem treten der Video-Part des Werks und der Mitschnitt der Aufführung in Interaktion und bilden eine neue Einheit – die durch das Online-Format neu hinzugewonnene filmische Bedeutungs-Ebene wird künstlerisch genutzt.

Dass auch auf einem steinigen Weg Interessantes entstehen kann, zeigt das Projekt *Država* (Südslavisch für Staat) mit dem Solistenensemble PHØNIX16 unter der Leitung von Timo Kreuser, das sich mit eingeschränkten Proben- und durchkreuzten Drehmöglichkeiten konfrontiert sah. Vorgesehen als Konzert mit filmischen Elementen wandelt sich das Projekt zu einem sehenswerten Experimentalfilm mit Vinko Globokars *Airs de Voyages vers l'intérieur* im Zentrum. Regisseur Adnan Softic integriert Spielanweisungen aus der Partitur in Comic-Ästhetik, lässt die Sänger*innen und Musiker*innen zugleich schauspielern und thematisiert u.a. explizit die Bühnensituation.

Online-Formate im Allgemeinen haben eine andere Räumlichkeit als Präsenzkonzerte. Nach Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* wird der performative Raum eines Streaming-Konzerts in erster Linie klanglich definiert. Mit dem Thema ›Comic‹ bezieht sich das Festival *ACHT BRÜCKEN | Musik für Köln* auf visuelle Kunst. So wird ein weiterer Sinn angesprochen, der performative Raum ›Streaming-Konzert‹ bekommt eine weitere Dimension. Bildhaft gesprochen erhält der Raum eine

weitere Wand (wobei die imaginierte Räumlichkeit natürlich keine Wände im eigentlichen Sinne vorsieht). Viele Aufführungen werden so erlebbarer und plastischer. Sie rücken näher an das verstreute Publikum heran. So gelingt es dem Festival in vielen Veranstaltungen, die neue Form sinnvoll zu nutzen und damit die Krücke ›Online-Format‹ zum Zepter zu machen.

Insa Murawski

F E S T I V A L

Klangwerkstatt Online Festival

Februar 2021

Das Festival Klangwerkstatt in Berlin feiert in diesem Jahr auch sein 30-jähriges Jubiläum und blickt in seiner Programmierung sowohl zurück auf vergangene Festivaljahre, als auch nach vorne auf spannende junge Musiker*innen. Eines der schönsten Dinge beim Zugriff auf ein Online-Festival ist die Möglichkeit, zwischen den Aufführungen hin- und herzuschalten. Und es ist etwas ganz Besonderes, auf diese Weise Jugendlichen den gleichen Raum für die Aufführung neuer Musik zu geben – bei einem Online-Festival sind sie nicht auf ein Nachmittagskonzert verwiesen, das wahrscheinlich nur Eltern und Lehrer*innen besucht hätten, sondern sie stehen auf Augenhöhe mit den Konzerten der professionellen Ensembles.

Als ich mir zumindest Teile der Aufführungen von *Worlds Meet*, *Trio Noir* und *Hörprobe für Held*innen* anschaute, wurde mir bewusst, wie sehr das Festival Klangwerkstatt mit der Musikschule Friedrichshain-Kreuzberg und anderen Jugendmusikorganisationen und -projekten vernetzt ist. Tatsächlich war der Aspekt der Partizipation bei der Konzeption der ausgewählten Projekte für das diesjährige Online-Festival spürbar.

Das Wissen, dass diese Art von Unternehmung für viele Musikorganisationen eine Neuigkeit ist, bedeutet auch, dass es eine

notwendige Geduld seitens des Publikums gibt. So hatte die Veranstaltung *Discourse in Concert* fast schon sympathisch Tonprobleme während des Komponisten-Interviews mit Johannes Kreidler. Die Struktur dieser Online-Veranstaltung war jedoch schön, die Komponisten-Interviews mit Neo Hülcker und eben Kreidler haben schöne Einblicke in ihren Kompositionsprozess gebracht. Die Aufführung, die herausragte und sehr vereinnahmend war, hieß *Objects of Death*, mit zwei Werken: *Objects of Death No. 1* von Ana Maria Rodriguez und *Camp Kreuzberg* von Anton Wassiljew. Die Visuals bestimmten einen großen Teil der Erfahrung des ersten Werkes, indem sie durch schwebende Gongs eine Spannung erzeugten, die die verbleibenden Landminen in den kambodschanischen Feldern darstellten. Wassiljew's *Camp Kreuzberg* war eher eine dokumentarische Aufzeichnung dessen, was sonst ein Stück mit Publikumsbeteiligung gewesen wäre, und es wurde zumindest effektiv gefilmt – als ein Vorgeschmack darauf, wie es gewesen wäre, dort zu sein.

Selbst bei einer geplanten Online-Premiere ist es schwierig, das Gemeinschaftsgefühl zu vermitteln, den Moment mit anderen Menschen zu erleben; es ist auch schwierig, die gleiche Konzentration aufrechtzuerhalten, die man im tatsächlichen Konzertraum hätte. Die Art und Weise, wie viele der Aufführungen gefilmt wurden, glichen eher einer Dokumentation als einer Video-Performance, was bedeutet, dass die visuellen Darstellungen oft nicht sehr fesselnd waren. Bei einigen Konzerten, zum Beispiel aus der Reihe »Die Bühne im Studio«, war es wirklich hauptsächlich eine frontale Kamera, einige Nahaufnahmen, und es hat sich eher wie Archivmaterial angefühlt als eine Live-Aufführung.

Meine Worte sind nicht unbedingt eine Kritik an dem Festival, das wahrscheinlich das Programm noch ohne die Pandemie im Hinterkopf kuratiert hatte, aber es unterstreicht den Punkt, dass das Kuratieren von Programmen für den Online-Konsum anders gemacht werden muss als das Kuratieren von Programmen für ein

Live-Publikum. Der Fokus auf Partizipation, der auch Interviews mit relevanten Künstler*innen und Organisator*innen, eine kreativere Struktur des Videos oder auch das Experimentieren mit dem Bildmaterial einschloss, half dabei, tiefer in die Werke einzutauchen. Der Bildschirm kann eine Barriere für den Genuss und das Erleben von Musik sein, aber er kann auch eine neue Gelegenheit sein – und je mehr wir experimentieren, desto besser.

Hanna Grzeskiewicz



L A B E L

Morphine Records

Wie sieht ein Traum aus? Im Traum überschreiten wir die Grenzen und es verwandeln sich die Gestalten. Das 2005 in Venedig gegründete und jetzt in Berlin ansässige Label Morphine Records entleiht seinen Namen dem griechischen Gott der Träume, Morpheus. Einen direkten Bezug zu dieser mythologischen Figur erwähnt eigentlich Morphine Records nirgendwo, aber der grenzenlose verwandelnde Traum wäre eine gut passende Beschreibung für eine Plattenfirma, die einen grundsätzlich mit elektronischer und experimenteller Musik erfüllten Klangraum von – laut ihrer eigenen Beschreibung – »non-restricted creative output from a wide range of artists across the globe« bietet. Was Morphine attraktiver macht, ist jedoch nicht einfach die Internationalität des Labels, die eigentlich heute nicht mehr besonders anspricht, sondern die Interkulturalität – und zwar die bunten

regionalen Sounds, die die internationalen Musiker*innen von Morphine von ihren ursprünglichen Szenen mitgebracht haben.

In der Frühphase sah die musikalische Landschaft von Morphine Records doch ziemlich anders aus als heute. Vom Gründungsjahr des Labels 2005 bis etwa 2009 diente das Label als eine Bühne für ein Monodram des Labelbetreibers Rabih Beaini. In dieser Zeit spielte Beaini mehrere Rollen als Kurator, Produzent und Musiker des Labels. An den meisten Veröffentlichungen war der Labelkopf musikalisch ganz direkt beteiligt – unter dem Pseudonym Morphosis, Ra.H und auch als ein Mitglied von Upperground Orchestra. Nach einer Ruhezeit im Jahr 2011 startete das Label wieder mit seinen Aktivitäten durch, aber mit einer klar spürbaren Gewichtsverlagerung auf die kuratorische Arbeit: Neben den Eigenproduktionen von Beaini veröffentlichte Morphine auch Releases von Musiker*innen aus der US-amerikanischen Szene wie Metasplice, Hieroglyphic Being und Container. Mit dem 2014 erschienenen Album vom in Teheran lebenden Komponisten elektronischer Musik Ata Ebtekar a.k.a. Sote fing es langsam an, dass die heutige interkulturelle dezentralisierende Tendenz des Labels immer deutlicher wurde. Hier stellt sich dann die berechtigte Frage: Wie klingt denn Interkultur? Eine mögliche Antwort hierauf geben die aktuellen Releases von Morphine Records.

Die neueste Veröffentlichung *Live in Sharjah* von Praed Orchestra! ist bisher die größte Produktion in der Morphine-Geschichte. Ein 98-minütiges Klangerlebnis, das 2018 in der emiratischen Stadt Sharjah aufgenommen wurde, ist in drei LPs unterteilt und in einer schön gestalteten gelb-blauen Cover-Art verpackt. Praed Conca und Raed Yassin (Praed) erforschen zusammen mit den von ihnen rekrutierten elf Musiker*innen aus unterschiedlichen kulturellen und musikalischen Hintergründen die Live-Interaktion zwischen dem ägyptischen tranceartigen Genre Shaabi, der traditionell ägyptischen und religiösen Musik Moulded und dem Free Jazz.

Dass nicht nur improvisatorische Live-Performances auf der Bühne, sondern auch eine Studioproduktion ein kulturelles Zusammenreffen interessant machen kann, zeigt das Debütalbum vom in Berlin residierenden japanischen Beat Maker DJ Die Soon *Kappa Slap*. In seinen eigenen Tracks präsentiert er, wie es gerade in der Berliner Hip-Hop-Szene klingt. Aber in den kollaborativen Tracks, die beinahe die Hälfte des Albums sind, erweitert der Beat Maker seinen Klanghorizont – mal nach Norden, mal nach Süden und auch mal nach Osten. Die Kollaborateure aus der Londoner, japanischen, kenianischen und ugandischen Hip-Hop-Szene und den von ihnen ins Studio mitgebrachten Sounds bereichern nicht einfach den Materialbestand von DJ Die Soon, sondern führen auch einen Dialog zwischen den Szenen.

In der vorletzten Veröffentlichung von Morphine Records *Sonus Ruinae* von Marta De Pascalis hört man wieder bekannte »westliche« Sounds – aber nicht im negativen Sinne. Anders als die oben beschriebenen zwei Alben, in denen die für europäische Ohren nicht gewöhnlichen Klangmaterialien eine gewichtige Rolle spielen, beschäftigte sich die in Berlin lebende italienische Komponistin Marta De Pascalis mit gewöhnlicheren Klangmaterialien, und zwar elektronisch erzeugten Sounds. Auf der Basis von Tape Loops schichtet die Komponistin synthetisierte Klänge improvisatorisch. Ihre minimalistische Explorierung reduzierter Materialien bildet einen interessanten Gegenpol zu den Arbeiten von Praed und DJ Die Soon.

Auch noch erwähnenswert sind die älteren Produktionen von Morphine zweier Bands aus der javanischen Musikszene: Senyawa und Tarawangawelas. Ihr Sound basiert auf javanischer sakraler Volksmusik, so dass ihre Musik ziemlich einheimisch klingt. Insbesondere vertieft die Verwendung der von einem der Bandmitglieder Wukir Suryadi erfundenen Bambuszither Bambuwukir im 2015 erschienenen Album *Menjadi* von Senyawa ihre eigenartige musikalische Farbe. Mit so einem Entdeckergeist erfolgte durch Morphine im Jahr 2013

eine Wiederentdeckung der in den 1970/80er Jahren entstandenen Kompositionen des US-amerikanischen Musikers Charles Cohen – der damals schon fast 70 Jahre alt war – und das führte sogar 2015 zum neuen Album *Brother I Prove You Wrong*, das neue Kompositionen von Charles Cohen enthält.

Der kulturelle Austausch von Morphine bleibt nicht nur auf die musikalische Ebene beschränkt, sondern erstreckt sich auch auf der sozialen Ebene. Anlässlich der Explosionskatastrophe in Beirut am 4. August 2020 veröffentlichte das Label die gemeinnützige Kompilation *The Sacred Rage*. Wie der Titel andeutet, hat das Album eine politische Botschaft an die libanesischen Autoritäten, die für das schwere Unglück verantwortlich sind. Diese Aktivität führte im Oktober 2020 zu einem 17 Stunden lang live gestreamten Benefizkonzert »Marathon on the Day of the Revolution«, von dem Ausschnitte auch beim CTM 2021, aufgeteilt auf drei Tage, gezeigt wurden. Außerdem sind fast alle Veröffentlichungen von Morphine Records auf dem Online-Musikdienst Bandcamp hörbar, und sowohl digital – auch einzelne Tracks – als auch physisch erhältlich.

Moonsun Shin

P O R T R Ä T

Halim El-Dabh MaerzMusik Festival für Zeitfragen

19. – 28. März 2021, Berlin und Online

Es war keineswegs die Absicht der »alten weißen Männer« von damals, die elektronische Musik für Drahttongerät des ägyptisch-amerikanischen Komponisten Halim El-Dabh (1921–2017) aus der Sicht einer Cancel-Culture zu betrachten. Sein Stück *Wire Recorder Piece* von 1944, das manchmal als allererste elektronische Musik betrachtet wird, hatte ein

tragisches Schicksal. Das Stück war erstens nicht in seinem Werkverzeichnis zu finden. Denn das Stück war für den Komponisten ein kleines Studienwerk, in anderen Worten eine »Experience«. Zweitens wurden Drahttonträger bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges fast nur im öffentlichen Dienst oder im Radio benutzt. Weiter war der Stahldraht fragil und so dünn wie Haar, so dass beim Zurückspulen im Drahttongerät es öfter vorkam, dass er abgeschnitten wurde oder zerbrach. Als sein Werk dann unter dem Titel *The Expression of Zaar* für Tonband umgewandelt wurde, ist es nur bei einer Veranstaltung in der Galerie des CVJM Ägypten vorgeführt worden.

An diesem großen Porträt über Halim El-Dabh, das nicht nur musikalisch, sondern auch bildlich in eine größere Breite und Tiefe konzipiert wurde, war der Kurator und Gründer des Berliner Kunstraums SAVVY Contemporary Bona Kingsley Manga Bell maßgeblich beteiligt. Bells sorgfältige Recherche und hartnäckige Arbeit führten zu einer impliziten sowie expliziten Ausstellung über den Komponisten und sein Leben in Zusammenarbeit mit der MaerzMusik. Im Rahmen des Festivals wurde Halim El-Dabhs Musik nicht nur wiederaufgeführt, sondern auch von Künstler*innen aus verschiedenen Kunstgenres in zeitgenössische, künstlerische »Sprachen« bunt übersetzt, was als die »Invo-cations« im Kunstraum SAVVY Contemporary präsentiert wurde. *For Halim* für Sologesang von dem Komponisten Mena Mark Hanna, der auch wie Halim El-Dabh aus Ägypten stammt, wurde beispielsweise von der Sängerin Sofia Jernberg uraufgeführt. Jernberg hatte auch die Möglichkeit, ihre Hommage an El-Dabh vorzustellen. Ihre Performance *To Bathe Sore Hearts* zeigte sich musikalisch in einer Selbstreflexion auf ihre eigene Situation, als sie sich in einer Quarantänesituation Gedanken über Bach und El-Dabh machte. Während sie ein Motiv aus dem Bach-Choral *Nun freut euch, Gottes Kinder all* sang, gab es zwischendurch Musik u.a. von El-Dabh, die sie mit ihrem Iphone abspielte, sowie auch Monologe mit ihren eigenen Worten, was eine einzigartige Intimität in

der Musik entstehen ließ. Außerdem waren der Film-Essay über Halim El-Dabh *Leila and the Poet – da lalala tira* von Jasmina Metwaly und auch der Dokumentarfilm *Halim El-Dabh speaks* im Programm. Dadurch ermöglichte der Kurator Bona Kingsley Manga Bell das detailliertere Schaffen von El-Dabh darzustellen, denn sowohl Farben als auch Vibrationen bzw. visuelle Schwingungen waren für ihn von großem Interesse. Seine Notationen stellte er gelegentlich graphisch und farbig dar, was auch auf den Musikschriften seines Heimatlands beruht.

Ein El-Dabh gewidmeter Instrumentalabend wurde vom Zafran Ensemble mit unterschiedlichen Stücken für verschiedene Besetzungen im silent green Kulturquartier gestaltet. Der Pianist Clemens Hund-Göschel führte zwei Klavierstücke auf: das Frühwerk *It is dark and damp on the front* (1949), welches der Komponist ein Jahr vor seinem Umzug in die USA komponierte und das Stück *Mekta 'In the Art of Kita', Books 1–3* (1955). Bei *It is dark and damp on the front* ergibt sich eine Dualität von Offensivität und Defensivität, die eher dialogisch in der Musik kontraststark dargestellt wurde. Hund-Göschel hat diese musikalische Struktur in seinem Spiel reflektiert, was diese musikalische Erzählung spannend machte. Das Klavierstück *Mekta 'In the Art of Kita', Books 1–3* (1955) ertönte viel melodischer als das vorige Stück, wobei einstimmige Oktavbewegungen einen mächtigen Eindruck hinterließen. So wurden immer mehr singfreudige Melodien zu den klanglichen Etiketten von Halim El-Dabhs Musik. Die Stücke für Perkussion *Sonic No. 7* und *Sonic No. 10*, gespielt von Daniel Eichholz, waren trotz der dynamischen Artikulation auch singend-klingend.

Leider wurde das Programm »Halim El-Dabh – Elektroakustisch« abgesagt. Allerdings war seine elektroakustische Musik im Rahmen der »Invocations« bei den Tanzperformances von Lois Alexander und Medhat Aldaabal sowie in der Videokunst von Ali Demirel zu hören. Insgesamt war es also ein umfangreicher und höchst qualitativer Querschnitt über den in Deutschland relativ unbe-

kannten Komponisten. Dies könnte zu einer Evokation führen, die eine radikale Diversifikation von Perspektiven in der Musikwelt auslöst und zu einer Globalisierung der Musikgeschichtsschreibung in Europa – idealerweise durch irgendeine Art von Qualitätsmanagement.

Saori Kanemaki



C D
Smerz
Believer
XL

Believer, das Debutalbum des norwegischen Duos Smerz, beginnt mit einem sanften Arpeggio, irgendwann wehen ein paar Streicher herein, dann ein blechernes Gitarrenriff. Diese kurze Collage eröffnet einen Reigen von Rezi-tativen, von Interludes, von Miniaturen, in den längere Tracks eingeflochten sind. Auf eine barocke Arie folgen R'n'B-Zitate, auf Gérard Grisey-Streicher etwas, das entfernt nach 50 Cent klingt. Das meiste bleibt Andeutung, wenig wird ausgeführt und wenn vereinzelt, fast zufällig, ein Beat an Fahrt aufnimmt, ist er im nächsten Moment verschwunden. Klangliche Deckerinnerungen an den Hip-Hop der Nuller-Jahre, an Luciano Berio oder norwegische Volksmusik werden gekoppelt mit Einlagen, die dem Nachspielen und -singen von Youtube-Tutorial-Musik ähneln. Oft scheint es, als würde jemand für sich selbst dahinspielen oder in einem Musikladen ein Instrument ausprobieren,

dabei eine Melodie improvisierend, auf die es am Ende gar nicht ankommt. Immer wieder finden sich auf *Believer* solche Szenen des Beläufigen, die etwas in Gang setzen, um dann zu verebben, rätselhafte Pfade, die zwar eine Weile betreten werden, um sich in kürzester Zeit im Unterholz der Zitate zu verlieren.

So disparat die sechzehn Stücke tonal und klanglich sein möchten, sie verbindet ein thematischer Kern. *Believer* ist ein fast klassisches Trennungsalbum. Besungen wird Verlorenes, Möglichwesenes und der Versuch, damit fertig zu werden. Die Schönheit von *Believer* liegt in seiner Erschöpftheit, den Anstrengungen, die auf halbem Wege abbrechen. »Und so weiter« scheinen viele Tracks zu sagen. *Believer* handelt von der Richtungslosigkeit der Trauer, die Songs sprechen im Ton des Hinterhergerufenen und verlieren dennoch nie Kontrolle. Das Album erzählt von der Dissoziation eines Selbst, das sich zwar in seine Gefühle hineinsteigert, um das Theatrale, letztlich das Lächerliche dieser Pathosformeln aber weiß. Wirksam sind diese freilich trotzdem, vielleicht gerade wegen des Schleiers des Uneigentlichen, der über allem liegt: »I see everything from the outside / When did this start, seeing everything from outside?« heißt es symptomatisch und programmatisch im Titeltrack.

Catharina Stoltenberg und Henriette Motzfeldt wuchsen beide in Oslo auf, leben aber bereits seit einigen Jahren in Kopenhagen. Motzfeldt studierte dort Komposition, Stoltenberg Mathematik. 2017 und 2018 erscheinen die EPs *Okey* und *Have fun*, die in der Clubkultur, im R'n'B verwurzelt sind. Durch die Aufmerksamkeit, die die ersten beiden EPs erregen und den Vertrag mit dem Majorlabel XL-Records, setzen beide voll auf das gemeinsame musikalische Projekt. *Believer* entfernt sich vom Sound der frühen Tracks, ist karger, unförmiger, spröder, eine Vielzahl von Einflüssen und Registern steht dort nebeneinander. Man darf zudem gespannt sein, was Smerz bei ihnen für den Rest des Jahres angekündigten Liveauftritten aus den Fragmenten herausholen, welche improvisatorischen Freiräume die Miniaturen noch eröffnen.

Stoltenberg und Motzfeldt singen beide seit langer Zeit in diversen Chören und ihre extrem wandelbaren Stimmen erklingen auch auf *Believer* auf Englisch und Norwegisch. Eine besonders intime Schönheit entwickeln sie, wenn sie sich scheinbar in sich selbst zurückwenden. Es scheint dann so, als würde eine sich allein wöhnende Person mit Noisecancelling-Kopfhörern ihren Lieblingssong vor sich her singen, während im anderen Raum jemand Geige übt. Wenn es manchmal auf *Believer* so klingt, als wäre jemand »der Welt abhanden gekommen«, dann ist das kein Abdriften in eine norwegische Naturidylle, sondern auch ein Kommentar auf die gegenwärtigen Effekte akustischer Umgebungskontrolle. Der Lärm, die Anderen lassen sich im Zweifelsfall wegschalten. »My headphones / They saved my life«, wusste schon Björk. Stoltenbergs und Motzfeldts Gesang ist an kein Gegenüber mehr gerichtet, sondern Begleiterscheinung der radikalen Abschirmung gegen die Welt. Viele der Songs erscheinen als Radikalisierung des Rückert-Lieds und seiner Forderung: »Ich leb' in mir und meinem Himmel, / In meinem Lieben, in meinem Lied.« Diese Entrücktheit produziert zugleich die wunderbarsten Stimmungen, die in der Bubble der Reminiszenzen widerhallen: »I don't / hear you / You're lost«, heißt es in »Flashing«.

Doch immer wieder blitzen die Gedanken an die verlorene Person auf: »I try not to breathe / I wonder if you ever wonder about me / This much«, heißt es in »I don't talk about that much«. Und spätestens mit dem nachgereichten Schlusstrack »Remember« wird klar, dass die Miniaturen auf *Believer* sich (auch) als Liederzyklus hören lassen, nicht umsonst benennen Smerz in einem Interview Franz Schuberts *Die schöne Müllerin* als prägenden Einfluss. Der elegische Ton von »Remember« perspektiviert die disparaten Bruchstücke des Albums noch einmal neu, macht deutlich, dass die verschiedenen Register – Youtube-Tutorial, Singalong und Noisecancelling-Weltflucht – allesamt als Versuche zu verstehen sind, der scheinbaren Authentizität eines »eigenen«

Ausdrucks zu entkommen. Smerz machen es sich selbst nicht leicht, sondern emotionale Sprunghaftigkeit zwischen Verdrängung, Beschäftigungstherapie und Rückfällen zum formalen Prinzip.

Am Ende mischt sich doch noch Hoffnung in diese Nachtmusik, die beinahe tröstliche Gewissheit, dass auch dieses Leid vorübergeht. Über dreieinhalb Minuten fließt in »Remember« ein einfacher Beat und Stoltenbergs und Motzfeldt Stimmen zum ersten Mal dialogisch ineinander. Von der Drastik des Selbstmordes aus unerfüllter Liebe wie er noch in der *Schönen Müllerin* begangen wird, sind Smerz dennoch weit entfernt. Und doch gilt auch für *Believer* das besänftigende Schlusswort des Baches: »Gute Nacht, gute Nacht! / Bis Alles wacht, / Schlaf' aus deine Freude, schlaf' aus dein Leid!«.

Wolfgang Hottner

A U S S T E L L U N G

Biliana Voutchkova Under the Veil of Consciousness

17. – 21. März 2021, One Galerie, Sofia

... wieder eine Sekunde... ein Tritonus wird zu einer reinen Quarte... wieder Tritonus, Quinte... endet selbst in einer Quarte... (Ich habe schon immer geglaubt, dass die beste Rezension in der Beschreibung liegt) ... Moment – Aha, eine mikrochromatische Variation – ist das eine kompositorische Strategie oder ein zitternder Finger? Ich erinnere mich, dass dies die Musik Ernstalbrecht Stieblers ist (und vielleicht ›sind‹ ja ein zitternder Finger und die ›Hand‹ auf den Saiten eine kompositorische Strategie?). Eine Musik, die in das schmerzhaft Grundlegende und seine langsame Verwandlung einführt, die irgendwohin aus sich selbst herausführt... Ich merke, dass ich trotz meines nicht ungeübten

Gehörs von den Tonhöhen getäuscht werde – sie beginnen anders zu werden – Steine, Punkte, eine reine Ausdehnung; Kompression/ Verdünnung. Sie werden zu Materialien des Gedächtnisses... eine Terz wird zum Tritonus... Rettung durch die neue reine Quinte... *Für Biliana* hat Stiebler das betitelt, der Cantus firmus der Leere, der Pfad, der uns vor und zurück führt, der Name eines Raumes, den Voutchkova des/organisiert für ihre unvorhergesehenen Zuhörer*innen oder Reisegefährte*innen (*per più camminantes*, wie Nono sein Madrigal für Violine solo bezeichnet hat), lautet *Unter dem Schleier des Bewusstseins*.

Der Gang zur Galerie ONE im Herzen der bulgarischen Hauptstadt Sofia ist mit Sicherheit bewusst: »Mein Ziel ist es, einen Raum zu schaffen, in dem wir unsere gehetzten Gedanken vergessen können und in einen anderen Zustand der Wahrnehmung von Kontinuität eintreten können – das ist das Herzstück der Ausstellung.«, sagt die 1972 im bulgarischen Plovdiv geborene Geigerin Biliana Voutchkova. Es ist offensichtlich, dass neben dem freundschaftlichen Eintreten, dem Interesse einiger kleiner Sofioter Kreise an diesem Kultur-Event (»Es ist was los«, konnte man hören) als Dienst nach intellektueller Vorschrift auch eine gewisse bewusste Sehnsucht nach dem Unbewussten, nach der Droge Kultur besteht. Ich nehme an, dies ist eine Art Flucht vor der zirkulären und verrosteten Maschine der üblicherweise regulierten Produktion von Kultur, eine Flucht vor dem Terror des Berühmten. Die Zuschauer*innen? Liegende Kunstagent*innen aus der Metropole, Verwandte, vielleicht auch einige ›Spezialisten‹, Freunde, Randgruppen mit zufällig lauten Plastiktüten – darin wahrscheinlich ihr tägliches Essen, Passagiere... *e aperto a tutti quanti*. Ein träumerisches Publikum und ein mobiles Publikum, Menschen, die wach bleiben oder schlafen; die Idee, dass jeder hier seine eigene Erfahrung arrangiert, scheint anzusprechen – man kommt, man geht vorbei, man nimmt teil, man unterbricht. Man fühlt sich noch stärker allein gelassen, als wenn man wirklich einsam und isoliert wäre.

Voutchkovas völliges Aufgehen im Instrument ist wirklich hypnotisch. So tief ist dieses Eintauchen vollständig mit seinen ganzen (Un-)Möglichkeiten, dass die Geige ihre natürlichen Grenzen übersteigt, ihre Form und Gestalt; es fühlt sich an, als produziere sie die Klänge selbst; das Instrument verschwimmt; aber nicht Voutchkova, Biliانا Voutchkovas Hände gebären Klänge. *Y mis manos son lo unico que tengo* – Meine Hände sind mein einziger Besitz. Hände – ein Schlüsselbegriff für diese Vorführung (Ich erinnere mich an Pierluigi Billones *Mani*, eine Reihe von Kompositionen, die besonders die Hände in den Blick nimmt). Auf den Boden des Raums in der Galerie werden Hände auf einen Untergrund von Seebildern projiziert, unruhig konfiguriert, bis sie einen Rhythmus schaffen, vielleicht sogar ein Gedächtnis weben; ich bemerke, wie die Projektion sich in einer langen Schleife bewegt; und das ist die Form des Ganzen – ein Schleifen-Rondeau.

Die Materialien des Ereignisses sind verschieden: Kiesel aus dem Meer (mit ihnen zu spielen ist selbst schon wie Musikmachen, als kenne Voutchkova jeden einzelnen von ihnen), Haare, Fotopapier, Licht, Saiten, kleine Nischen im Raum, eine Kuppel aus einem Rock, zugleich konzertant und märchenhaft. In diesem wundersamen Rock vollzieht Voutchkova eine entscheidende Veränderung – vom ›Da-Sein‹ zum ›Anders-Sein‹ des Zentauren, des Puppen-Menschen. Das Verblüffende ist – trotz des geringen Platzes in der Galerie – die geisterhafte Verkörperung der Künstlerin, die über uns aufzog (plötzlich eine Assoziation mit dem Geist Petruschkas am Ende von Stravinskijs Ballett). Wie ein Schmetterling aus dem Inneren ihres Kleids/Schirms/Zelts, beginnt Voutchkova mit der finalen Phase ihrer Klangherstellung: eine fieberhafte, unvorstellbare Virtuosität, aber auf der Grenze des Wahrnehmbaren: mehr Geste als Klang, eher das senile Murmeln eines alten Virtuosen denn eine athletische Tour de force der erfolgreichen Interpret*in. Dieser Moment (ein richtiger ›Zeitpunkt‹) regt auf, er erschüttert.

Das Thema Gedächtnis und Erinnerungen vereint die Installationen von persönlicher Bedeutung für die Künstlerin, und die Einfachheit der Materialien (Stein, Glas, Metall, Stoff) und ihre Botschaften provozieren eine tiefere Lesart der Art und Weise, wie wir Kunst überhaupt wahrnehmen. Kunst? In Bulgarien hat es immer schon ein geheimes Verlangen nach dem Radikalen und Unentschiedenem ihr gegenüber gegeben. Sehr selten auch mal Durchbrüche in ihre Richtung, denen sich entschuldigende Gesten der Resignation anschlossen. Erst wenn man die Galerie verlässt, stellt man fest, dass man für ein, zwei Stunden – vielleicht sogar für fünf – nicht ganz man selbst gewesen ist. Modelliert wurde man, in die Leere des Radikalen gedrängt. Übrigens war die Stille wunderbar, die unvorhergesehene Müdigkeit, die sich hier und da bemerkbar machte.

Ich machte mich wieder auf mit Quinten im Kopf, leeren Händen und ganz entschieden radikaler Verfassung. Bin in Sofia umgestimmt worden.

Dragomir Yossifov
Aus dem Bulgarischen übersetzt von
Patrick Becker-Naydenov

A U S S T E L L U N G

Magical Soup

6. September 2020 – 18. April 2021,
Hamburger Bahnhof Berlin

Mit insgesamt 25 Medienkünstler*innen präsentiert die von Anna-Catharina Gebbers kuratierte Ausstellung *Magical Soup* ein Panorama internationaler Medienkunst von den 1970er Jahren bis in die Gegenwart. Neben berühmten Kunstwerken aus den eigenen Sammlungen werden auch jüngere Arbeiten und Handschriften vorgestellt. So vielfältig und divers die einzelnen künstlerischen Anordnungen und Narrationen dabei ausfallen, verbindet sie doch die leitende Frage, welche je spezifischen

Verhältnisse von Bilder, Sound, Musik und Sprache sie kreieren, die wiederum spezifisch konstituierte Wirklichkeiten erzeugen. Dass sich die Ausstellungswerke gerade nicht nur im Bereich des Sprachlichen, sondern zuvörderst des Visuellen und Akustischen bewegen, führt zu einer Erweiterung des ursprünglich genuin auf den Sprechakt ausgerichteten performativen Ansatzes. Durch den Einbezug digitaler Medien wird Performativität in der Ausstellung aus einer gegenwärtigen Perspektive befragt und gültig.

Ist gegenwärtig überhaupt noch davon auszugehen, dass Sprechen automatisch Handeln nach sich zieht und Wirklichkeit erschafft, wie es so bekannte Beispiele der Verheiratung, Taufe und Kriegserklärung suggerieren? Jochen Gerz' Schwarzweißvideo, in dem der Künstler bis zur Erschöpfung und fast verzweifelt »Hello« ruft, stellt das kontaktsuchende Sprechen eher in seiner resonanzlosen Absurdität aus. Mehrere Stufen führen zu dem Monitor hinab und verstärken die Hoffnungslosigkeit dieses Rufs aus bewölkter Tiefe. Ähnlichen Eindruck hinterlässt Anne Imhofs neunfach auf Leinwand gebanntes fotografisches Porträt von Eliza Douglas, die den Mund halb geöffnet hat und ansetzt – zum Sprechen, Schreien oder Singen? Und Nam June Paiks *I Never Read Wittgenstein (I Never Understood Wittgenstein)*, eine atemlose Videocollage ausgehend vom Farbbalkensignal, rekuriert spielerisch auf den berühmten Sprachphilosophen.

Thematisch lassen sich aber auch noch andere rote Fäden ausmachen, die die einzelnen Kunstwerke miteinander vernetzen. Besonders einfallsreich hinterfragen viele der ausgestellten Medienkunstwerke politisch mächtige Wirklichkeits- und Geschichtserzählungen – und machen dank der komplexen Verflechtung von (filmischem) Bild, Videokunst und Klang kollektiv Verdrängtes sicht-, hör- und erfahrbar. Widerständigkeit wird so zu einer weiteren thematischen Linie, ja geradewegs zum subtilen Grundton der Ausstellung, den etwa Cyprien Gaillard, Dmitry Gutov, Keiichi Tanaami, Sung Tieu, Korakrit Arunanondchai, Nevin Aladağ und

viele mehr anschlagen. Vor diesem Hintergrund füllt sich der Ausstellungstitel *Magical Soup* mit Bedeutung: Als Magischen Realismus bezeichnete der Kunstkritiker Franz Roh 1925 eine realistische Malweise, die verborgene, mehrdeutige Wirklichkeiten ans Licht brachte. Die *Magical Soup* schafft folglich Raum für eminent politische, unaufdringlich engagierte Kunst.

Wieder andere Arbeiten spielen ironisch mit kanonischen Musik(theater)werken oder gängigen musikalischen Notationspraxen, die wie bei Christine Sun Kim in Zeichnungen und Worte übertragen werden. Rodney Graham lässt Wagners *Parsifal*, von einem Algorithmus gesteuert, aus vierzehn, einzelnen Orchesterstimmen zugeordneten Lautsprechern erklingen; der orchestrale Sound ist merkwürdig fokussiert und intensiv, dabei ortlos und ungreifbar.

Als Besucher*in fühlt man sich seltsam involviert in die ausgestellten Kunstwerke, erlebt sie besonders intensiv und hautnah. Das hängt sicherlich nicht nur mit der Reizentwöhnung zusammen, die man im vergangenen Jahr erlitten hat, damit, dass Museumsbesuche zuletzt ein so seltenes Glück waren. Vielmehr schaffen die flexibel variierten Raum- und Beleuchtungsstrukturen in den an den Berliner Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart angrenzenden Rieck-Hallen Abwechslungsreichtum und vor allem das interessante Angebot, die eigene Rolle als Rezipient*in zu reflektieren und sich je nach Ausstellungsstück verschieden zu positionieren: mal im konventionellen Betrachter*in-Objekt-Verhältnis, mal als mitperformender Teil eines immersiven installativen Settings, was teilweise sogar in synästhetische Verschmelzung überzugehen scheint. Die analoge, gemeinschaftliche Rezeptionssituation bewirkt im Zusammenspiel mit den ausschließlich digitalen beziehungsweise technisch fundierten Kunstwerken ein ereignisreiches hybrides Gefüge.

Abseits der explizit die Musik- und Hörgewohnheiten befragenden Kunstwerke werden die akustischen, klanglichen Reize auch

deshalb zum tragenden Element, weil sie die einzelnen Ausstellungstücke miteinander verbinden: Wendet man sich von einem Kunstwerk ab und dem nächsten zu, so begleitet der Klang noch weiter – teilweise über mehrere Ausstellungsräume hinweg. Als eigentlicher roter Faden spinnt er ein intermediales Netz durch 50 Jahre Medienkunst.

Antonia Ruhl



F I L M

Sisters with Transistors

Regie: Lisa Rovner

Anna Lena Films

Lisa Rovner hat einen tollen Film produziert. Den sollten Sie anschauen. Hoffentlich bald im großen Saal des nächsten Multiplexes. Denn es ist ein Film über Musik, der am besten über eine gute Lautsprecheranlage und auf der großen Leinwand genossen wird. Als Dokumentarfilm besteht er größtenteils aus Archivmaterial. Er erzählt eine Geschichte der elektroakustischen Musik anhand von ausgewählten Komponistinnen und Interpretinnen.

Die Musikgeschichte umzuschreiben und anhand von Pionierinnen elektroakustischer Musik zu erzählen, ist nicht neu. Elisabeth Schimana (ima.or.at) hat eine Reihe von Filmportraits beispielsweise über Éliane Radigue

(ima 2006) kreiert, aus denen ich schon Material von Maryanne Amacher (ima 2013) kenne, das Rovner auch verwendet. Das Berliner Festival Heroines of Sound von Bettina Wackernagel mit u.a. Sabine Sanio führt elektroakustische Musik von Frauen schon seit 2014 auf. Aktionen, wie Ashley Fures gender-statistische Arbeit im Archiv der Darmstädter Ferienkurse führte zur Gründung von Gender Relations in New Music (www.grinm.org). Einer sogenannten vierten Welle des Feminismus ist zu verdanken, dass dieser Film große Aufmerksamkeit erhält. Die BBC wollte ihn übrigens nicht produzieren, wie Rovner auf einer virtuellen Podiumsdiskussion berichtet. Jüngere Komponistinnen wie Holly Herndon sagen im Film, wie wichtig diese Vorbilder sind.

Die Grundlagen für die systematische Aufarbeitung der Arbeit von weiblichen Musikschaffenden legten Forscherinnen ab den 1970er Jahren, beispielsweise mit dem *Archiv Frau und Musik*. Um zu zeigen, dass Frauen sehr wohl Teil der Musikgeschichte waren, musste damals historisch gearbeitet werden: Größtenteils sind die im Film Vorgestellten in Nachschlagewerken verzeichnet, also keine Neuentdeckungen. Das von Julie Anne Sadie und Rhian Samuel herausgegebene *Norton/Grove Dictionary of Women Composers* (1995) führt einzig Delia Derbyshire (1937–2001) nicht auf, die u.a. das Thema der Fernsehserie *Dr. Who* komponierte. Ich habe von ihrer experimentellen Tonbandmusik aus den BBC-Radiostudios auch erst kürzlich erfahren (Dank an Kate Miller!). Derbyshires Nachlass ist im Archiv der Universität Manchester seit 2013 einsehbar. Bemerkenswert ist, dass Rovner nicht auf den Bruch in Derbyshires Biografie eingeht, die in den 1970ern aufhörte zu komponieren, sondern sich für eine *Musik*-Geschichte entscheidet. Oft wird die individuelle Biografie auf die strukturelle Marginalisierung von Frauen hingedeutet. Das wird zu Beginn des Films eher zeithistorisch gebildet, individuell nur anhand von Zeitzeug*innenaussagen. Wendy Carlos wird auch rückblickend auf Ihren Erfolg mit *Switched on Bach* noch unter

ihrem damaligen männlichen Vornamen als Frau gelesen, explizit thematisiert wird Gender nicht.

Sisters with Transistors erzählt hauptsächlich anhand von Archivmaterial: Suzanne Cianis (*1946) Auftritt mit Synthesizer in der Fernseh-Talkshow von David Letterman zeigt, dass diese Komponistinnen auch in ihrer Zeit einer breiten Öffentlichkeit bekannt sein konnten. Ihre Einordnung durch die Leitmedien und wirksamsten Diskurse führte freilich zu ihrer Marginalisierung. Sie waren, wie Laurie Spiegel in ihrer Forschungsphase an den Bell Labs oder Amacher am MIT, an den führenden Forschungseinrichtungen tätig. Sie entwickelten innovative Musiktechnologie, wie Oramics von Daphne Oram oder eines der ersten Computermusikprogramme *Music Mouse* (1986) von Spiegel.

Sehr gern hätte ich genauer berichtet, welche Filmteile größtenteils unbekanntes Material zeigen. Gern hätte ich hier aufgeschlüsselt, wie kreativ der Film geschnitten ist: Orams Komposition *Bird of Parallax* wird beispielsweise mit Archivaufnahmen von tanzenden Paaren unterlegt, um den aus traditioneller Tanzmusik übernommenen Rhythmus zu zeigen – glaube ich. Müsste ich mir aber noch einmal richtig anschauen dürfen. Für die Rezension wurde mir aber keine DVD zur Verfügung gestellt, sondern strikt limitierter Online-Zugriff auf den Film, ohne die Möglichkeit zurückzuspulen. Die Nennung der Quellen und Archive im Abspann konnte ich nicht speichern und recherchieren, also hier auch nicht darstellen, was bedauerlich ist. Denn die Recherchearbeit, die in der Zusammenstellung der besten Szenen aus Spielfilmen mit Musik von Bebe und Louis Barron steckt, Filmaufnahmen der Themin-Virtuosin Clara Rockmore oder Interviews mit Pauline Oliveros, macht den Film für Menschen mit Vorwissen sehenswert und für alle anderen ist er sowieso hörenswert: ein Film über die Geschichte der elektroakustischen Musik, über einige Protagonistinnen, Techniken und Instrumente.

Julia H. Schröder



C D

Foodman Yasuragi Land Hyperdub

Seit Warhol seine berühmt-berüchtigte Campbell-Suppe ins Museum gebracht hat, hat das Thema Nahrungsmittel eine immer größere Rolle in der Imaginationswelt des Mainstreams gespielt und ist heute eine tragende Säule der postmodernen Popkultur, die sowohl das Kochen als Metapher für Selbstfindung, die Weitergabe persönlicher Geschichte, die Fortführung eines Erbes als auch absurdistisch-anthropomorphe Darstellungen umfasst. Wenn es einen Trend gibt, der das Jahr 2020 repräsentiert, dann ist es wohl das zunehmende Bedürfnis nach Trost und Geborgenheit, das sich auf ganz unterschiedliche Weise manifestiert – vom steigenden Interesse am Selber-Kochen und dem Austausch von Rezepten bis hin zu angstlösender Ambient Music.

In der Musik verkörpert wohl niemand diese Fixierung auf das Gastronomische besser als der japanische Musiker Takahide Higuchi, der seine Arbeiten unter dem Pseudonym 食品まつり a.k.a. Foodman veröffentlicht. Reich an nahrungsmittelbezogenen Wortspielen und Metaphern, steht sein Werk einerseits in der Foodwork-Tradition eines DJ Fulltono, während es gleichzeitig mit viel Humor das kreative Ethos dieses Genres in unerwartete Territorien überführt. Ganz gleich, ob er – wie auf der aktuellen EP *Dokutsu* – den Stilmitteln der House

Music einen humoristischen Dreh verpasst, sich an experimentelle Formen elektronischer Musik wagt, wie sie auf Labels wie Orange Milk Records erscheint, oder seltsame Juke-Hybride veröffentlicht, immer gelingt es Higuchi, den Hörer zu überraschen.

Auf seinem neuesten Album, *Yasuragi Land*, beschäftigt er sich nicht nur mit Nahrungsmitteln, sondern auch mit den Orten, an denen sie konsumiert werden, und ihrer emotionalen Bedeutung. Auf *Yasuragi Land* feiert er die japanische Fast Food-Tradition, indem er ›ordinären‹ und häufig vergessenen/übersehenen Orten Respekt zollt. Es handelt sich um eine stärker von Understatement und Introspektion geprägte Veröffentlichung, die im Kern auf eine affektive Wirkung aus ist, ohne das lebhaft-verspielte Temperament früherer Werke zu vernachlässigen. Der Albumtitel lässt sich übersetzen als »Ort der Seelenruhe« und bezieht sich auf neue Angewohnheiten, die sich Higuchi während der Pandemie zugelegt hat, z.B. Trost zu finden in Gerichten, die an Autobahntankstellen angeboten werden. »Nicht weit von meinem Haus gibt es eine große Autobahnraststätte, wo Trucker und andere Reisende eine Pause einlegen. Der Essensbereich dieser Anlage kann auch von der Rückseite her betreten werden, und das Essen dort ist überraschend gut.« Das Gericht Aji furai inspirierte ihn zu der chaotisch-perkussiven Improvisation »Aji Fly«, der eine aufgeregt flatternde, cartoonhafte Trompete und zirkusartige Soundeffekte die Anmutung einer deformierten Kinder-Jazzband verleihen. Higuchis einsame Mahlzeiten sind jedoch weniger Tableaux moderner Entfremdung im Stil Edward Hoppers, sondern vielmehr eine Feier einsamen Vergnügens, das ihn Trost und Geborgenheit im Unerwarteten finden lässt.

Yasuragi Land ist der zutiefst emotionale Versuch, Camp-Ästhetik und Nostalgie auf würdevolle Weise zu vereinen. In gewisser Weise ist es eine Ode an diese Orte, die häufig aus der allgemeinen Wahrnehmung herausfallen, uns aber ein Gefühl von ›Zuhausesein‹ geben können. »Omiyage« sind bunte Snackboxen, die man seinen Freunden von einer Reise

mitbringt. Der nach diesem beliebten Souvenir benannte Eröffnungstrack ist ein Stück verspielter improvisatorischer Electronica, in dem sich kurze perkussive Ausbrüche mit den Klängen von Spielzeuginstrumenten und bearbeiteten Vocals zu einer postmodernen Free Jazz-Übung verbinden. In »Yasuragi« wagt sich Higuchi auf ein stärker songorientiertes Territorium mit eingängigen Piano-Chorussen, während »Michi No Eki«, eine großartige Zusammenarbeit mit Bo Ningen-Sänger Taigen Kawabe, die mit seiner verzerrten Gitarre und rasanten Perkussionsarbeit an japanische Folk-Experimente der 60er Jahre denken lässt. Diese Gesangs- und Gitarrenelemente, die Higuchi auf diesem Album zum ersten Mal in den Vordergrund rückt, verweisen auch auf seinen lang gehegten Wunsch, »vor dem Osaka-Bahnhof Gitarre zu spielen«, und auf frühe musikalische Experimente mit seinem Freund Go Osaki, dessen Musik die erste Veröffentlichung auf seinem neu gegründeten Kuromon-Label war.

Der Zusammenhang zwischen Nahrungsmitteln und elektronischer Musik wurde auch in *Tonkatsu DJ Agetarō* thematisiert, einer in Japan sehr populären Manga- und Anime-Serie von 2014. Es ist die Geschichte eines jungen Manns, der hin- und hergerissen ist zwischen seiner Arbeit im Familienbetrieb, einem Tonkatsu-Restaurant (ein auf Schweinefleischkoteletts spezialisiertes Restaurant), und seinem Traum, DJ zu werden. Im Verlauf der Serie erkennt Agetarō, dass ihm das, was er bei seiner Arbeit im Restaurant lernt, auch bei seiner Karriere als DJ nützlich sein kann. Als Tonkatsu DJ integriert er sowohl die rhythmischen Bewegungen der Essenszubereitung wie Kleinhacken und Würfeln als auch Samples von Bratgeräuschen in die repetitiven Grooves von Techno und House. Musikalisch geht Higuchi jedoch einen anderen Weg: Statt der für gewöhnlich mit Techno assoziierten maschinenhaften Rhythmik, die auch Tonkatsu DJ bevorzugt, spielt er mit subtilen Variationen von Patterns und den melodischen Charakteristiken von Jazz-Improvisationen. Tracks wie das von einer Flöte vorangetriebene »Gallery Café« oder das verspielte »Minsyuku«

verströmen ein ausgeprägtes Free Jazz-Feeling, sowohl in ihrem Einsatz der Perkussion als auch hinsichtlich ihrer rhythmischen Entwicklung.

Über den Einfluss der Kochkunst auf die Musik kann man nicht sprechen, ohne MF Dooms gastronomisches Neo-Noir-Meisterwerk *Mm..Food* aus dem Jahr 2004 zumindest zu erwähnen. Aber während Doom auf Humor und Persiflage setzt, betont Higuchi das nostalgische Element aus einer Perspektive kindlichen Staunens.

Andra Amber Nikolay

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

K O M M E N T A R

Virtuelle Kunstausbübung? Das Internet als Bühne

Ein wenig dauerte es, doch dann kamen die digitalen Angebote im Bereich von Konzert und (Musik-)Theater. Enttäuschend viele der großen Institutionen, der Opernhäuser und Orchester, beließen es bei Streams: Durchläufe vor leerem Saal wurden abgefilmt und ins Netz übertragen. Dagegen fanden Experimente hauptsächlich in der Freien Szene statt.

Die Neuköllner Oper etwa veranstaltete mit *Moon Music* eine Trilogie, die nach zwei digitalen Teilen im Januar und Februar schließlich im März in die Realität führen sollte. Der andauernde Lockdown machte dem einen Strich durch die Rechnung. (Ironischerweise öffneten die großen Häuser eine Woche später fürs Pilotprojekt Testing, das dann aufgrund steigender Zahlen abgebrochen wurde.) Was *Moon Music* erhalten blieb, ist die Interaktion mit dem Publikum über den Zoom-Chat. Am ersten Doppelabend wurde das Publikum aufgefordert, zu nennen, was es gerne loslassen möchte, am zweiten, was es zu transformieren wünscht. Außerdem gab es eine Abstimmung, ob »der König«, eine nebulöse Figur im mystizistisch abstrakten Stück, sterben solle –

die Entscheidung fiel dafür. Der dritte Abend schloss mit der Frage, was Neuanfang bedeute. Die tief blickenlassenden Antworten bewiesen, dass Theater auch online Verbundenheit schaffen, ja gar Seelsorge leisten kann – in den düsteren Monaten des Winter-Lockdowns. Die Produktion machte sich einen Vorteil der Online-Kommunikation zunutze: Menschen kommen viel schneller aus sich heraus, tippen sie zuhause vor dem Bildschirm etwas in die Tastatur, als wenn sie im Theaterraum zum Mitmachen animiert werden. Was in den Kommentarspalten auf Social Media mitunter zur Eskalation führt, ermöglichte hier Momente der Intimität.

Eine andere Art der Kontaktaufnahme lotete *Das Musikgeschäft* aus, übertragen aus dem Radialsystem. In kurzen Einlagen verkaufte das Ladenpersonal eine Mundharmonika, einen Liederband von Fanny Mendelssohn Hensel oder eine Büste von Olga Neuwirth. Online-Versteigerung als Teleshopping auf der Theatert Bühne – das Publikum gab live den Einkaufswunsch ab. Die Zwischensequenzen boten so auch Gelegenheit, die aufgedrehte Manier aufs Korn zu nehmen, mit der Influencer*innen vor die Kamera treten.

Einen indirekten Bezug zu den kommerziellen Aktivitäten im Netz nahm *Slowgirl* auf. Das Ein-Personen-Stück hält den Kurzformaten auf Social Media den Bann des Theaters entgegen und zeigt, dass eine einzelne Schauspielerin dazu in der Lage ist, die Aufmerksamkeit weit aus länger zu fesseln. Die Produktion ist noch immer auf YouTube abrufbar.

Mit den Möglichkeiten der digitalen Übertragung eines Konzerts experimentierte auch das STEGREIF.Orchester: In fünf Episoden, betitelt mit den Idealen der Freimaurer, verarbeitete *#exploreMozart* dessen Kompositionen, übertragen mittels 360-Grad-Kamera und Microphone-Dummy-Head. Verräumlichung wurde erfahrbar und den Ensemblemitgliedern kam man so nah wie sonst nie möglich.

All diese Beispiele zeigen, dass klassisches Musizieren und darstellende Künste durchaus etwas zum digitalen Angebot beitragen können, das über das simple uninspirierte

Streaming abgefilmter Veranstaltungen hinausgeht. Neue ästhetische Facetten tun sich auf, die ohne diese Beiträge nicht in den Weiten des Internets vorzufinden wären. Diese Möglichkeiten sollten immer als Zusatz, nie als Ersatz für irgendetwas verstanden werden. Gerade gegenüber den großen Plattformen – den sogenannten Gatekeepern – ist besondere Vorsicht geboten, denn sie sollten nicht zu sehr Austragungsort von Kunst werden. Gerade was die Kulturvermittlung angeht, liegt online noch viel ungenutztes Potenzial. Denkbar wären auch mehr Formate, die aus dem Digitalen in die Realität führen, die einen Pfad auslegen, der von den Endgeräten in den Saal führt.

Nach einer Definition im Duden bedeutet virtuell: »nicht echt, nicht in Wirklichkeit vorhanden, aber echt erscheinend«. Vielleicht ist es sogar gut, von virtuellen Konzerten und Aufführungen zu sprechen. Zwar sind die Akteur*innen, Requisiten und Bühnenbilder*innen real vor der Kameralinse vorhanden, doch es sind keine Konzerte, es sind keine Opern-, Tanz oder Theatervorstellungen, die wir zu sehen und hören bekommen. Wir sollten uns davor hüten, in unserer Wahrnehmung Online- und Präsenz-Veranstaltung gleichzusetzen.

Konstantin Parnian

F E S T I V A L

Klangbrücken 2021/ Musique spectrale

Digitales Festival 6. – 9. Mai 2021

Das Festival Klangbrücken konzertierte im Jahr 2021 wie zahlreiche weitere Kulturereignisse der vergangenen Monate den pandemiebedingten Einschränkungen, indem man es kurzerhand digital stellte, im Umfang sogar noch erweitern konnte und seine Premieren vom 6. bis 9. Mai auf der Videoplattform YouTube abhielt. Den Schwerpunkt legte die Veranstaltung – die sonst in analoger Form jährlich in und um

Hannover in Zusammenarbeit zahlreicher niedersächsischer Institutionen stattfindet – auf die *Musique spectrale*: einer Richtung im Bereich der Neuen Musik, deren Beliebtheit unter Komponist*innen und dem Publikum seit ihren Anfängen in den späten 1960er-Jahren ungebrochen ist.

Dem Festival ist es aber durch gute Programmplanung gelungen, die Spektralmusik davor zu bewahren in eine Ecke mit der vermeintlich geschichtsfeindlichen und experimentierenden Nachkriegsavantgarde gestellt zu werden. Musik von Gérard Grisey neben Werken von Jean-Philippe Rameau und Maurice Ravel oder Schumann-Bearbeitungen aufzuführen, ist insofern schlagend, als Rückbezüge über den Wegbereiter Olivier Messiaen hinaus ja durchaus von den Spektralist*innen selbst in Anspruch genommen worden sind. Zugleich ist die Aufnahme von elektronischer Musik wie beim Konzert des Ensembles *musica assoluta* in Steingrimur Rohloffs 2006 komponiertem Stück *Motion* für Schlagzeug und Thorsten Enckes *Inner Voice* für Solobratsche (2015/21) für das erklärte Verständnis von Spektralmusik wichtig, auch wenn der Festivalkoordinator Klaus Angermann im Programmheft darin hauptsächlich »die Analyse konkreter Klänge« sah, »deren Ergebnisse auf die Komposition für herkömmliches Instrumentarium übertragen werden.«

Da mit gut 45 Kompositionen (unter ihnen nur wenige Uraufführungen) in acht Online-Konzerten deutlich versucht wurde, ein Bild von der jungen Musikgeschichte des Spektralismus und seiner aktuellen Bedeutung als »eine der bedeutendsten Gegenwartsströmungen der Neuen Musik« abzugeben, stellt sich allerdings die Frage, wie denn die Werke aus den 1960er-Jahren mit jenen aus der Zeit seit der Jahrtausendwende in Verbindung stehen: Mit Ausnahme von Magnus Lindbergs *Metal Work* für Akkordeon und Schlagzeug (1984) und den späteren Werken von Tristan Murail *Unanswered Questions* für Flöte Solo (1995) und *Feuilles à travers les cloches* (1998). Tatsächlich ist es auch schade, dass der Spektralismus größtenteils

im engen Rahmen einer ursprünglich französischen Erscheinung präsentiert wird, die hauptsächlich am IRCAM entstanden sein soll, wo doch Institutionskritik sich schon seit einiger Zeit bemüht, die übernationalen Ausprägungen dieser Musikrichtung beispielsweise mit Komponisten wie dem Rumänen Octavian Nemescu aufzuzeigen. Hier wäre durch das Online-Format noch mehr möglich gewesen, als der – doch äußerst interessante – Auftritt des Kontrabassisten Krzysztof Korzeń vom UCOM Katowice und das Konzert des Kammerorchesters Hannover mit dem exotistisch anmutenden Konzerttitel der verstaubt klingenden Schumann-Anspielung »Von fremden Ländern und Menschen«.

Zu den Aufführungen bleibt wiederum zu sagen, dass sie alle – gerade das Studierendenensemble für Neue Musik und Lehrende der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover – auf einem Niveau arbeiteten, auf dem trotz digitaler Medialisierung im Streaming und dem Filter Kopfhörer packende Konzerterlebnisse zustande kamen und in denen noch die filigransten Klangverästelungen erforscht werden konnten: Die beiden Höhepunkte des Festivals waren deshalb sicherlich auch die knapp einstündige Aufführung von Griseys *Le noir de l'étoile* für sechs Schlagzeugern vom Ensemble S und das von Snežana Nešić künstlerisch geleitete Konzert des Ensembles ur.werk, für dessen Klang- und Videoregie Andre Bartetzki verantwortlich zeichnete und dessen Abschluss mit Fabien Lévy's 2002 entstandenen *SOLILOQUE sur Tristan, Arsalan, Kaija et Snežana – Selbstgespräch eines Computers über ein von ihm mißverstandenes Konzert vom Selbstbewusstsein dieser Veranstaltung wie auch der spektralen Musik heute kündete.*

Patrick Becker-Naydenov



C D / F I L M

Trickster Orchestra

ECM

Dulab al Taj
Ensemble Extrakte
inpetto filmproduktion

Ensemble Extrakte
Iterationen
Noland Records

In letzter Zeit erobert die postmigrantische Gesellschaft die Szene Neuer Musik. Die Klangsprache der Gegenwart will multikulturell sein. Aber wie klingen post-exotische Ensembles, die bewusst Künstler*innen verschiedener Herkunftte sowie deren traditionelle Instrumente miteinander verbinden? Die diesjährige MaerzMusik zeigte unter anderem ein Projekt des Ensemble Extrakte. *Dulab al Taj* ist vieles zugleich: Film und audiovisuelle Komposition, 12 Soli und eine Gruppenimprovisation. Ensemble Extrakte wird von Sandeep Bhagwati und Elke Moltrecht geleitet und die Mitglieder stammen aus Australien, Bulgarien, China, Deutschland, Indien, Iran, Korea, Singapur und Syrien und leben allesamt in Berlin. Nacheinander überschreiben sie eine Oud-Improvisation mit eigenen Ideen und reichen sie weiter. So knüpft sich allmählich ein

transparenter Klangteppich. Die einzelnen Musiktraditionen leuchten darauf in unterschiedlichen Farben auf und sind dennoch ineinander verwoben.

Neben dem Ensemble Extrakte, gibt es ein weiteres transtraditionelles Berliner Ensemble. Das Trickster Orchestra wurde 2013, im gleichen Jahr wie das Ensemble Extrakte, von Cymin Samawatie und Ketan Bhatti gegründet. Stilistisch vereint es nicht nur Einflüsse aus Neuer Musik und Improvisation, sondern auch aus Jazz, Klassik, Elektronik, Pop und Hip-Hop. Erst neulich ist das erste Album beim Label ECM mit neun Stücken erschienen. Die Werke stammen aus unterschiedlichen Projekten und sind zu gleichen Teilen – mit Ausnahme von zwei Gemeinschaftskompositionen – von Samawatie oder Bhatti. Wie ein Puzzle setzen sich die Kompositionen aus durchkomponierten Teilen und freier Improvisation zusammen, besonders deutlich wird das auf Bhattis *Hast Hustle II*.

Anders als in vielen Kompositionen des Trickster Orchestras, in denen manchmal Haken geschlagen wird und die Musik in steter Bewegung ist, gibt es im letzten Album des Ensemble Extrakte, *Iterationen*, keine abrupten Kurswechsel. Die Musik ist wie ein Fluss von mikroskopisch kleinen Prozessen. Traditionelle Instrumente vermischen sich mit der Live-Elektronik der Gebrüder Teichmann. Sie filtern die Klänge, transformieren sie, schaffen daraus neue Klanggestalten und morphen sie ineinander.

Da, wo die Mitglieder im Ensemble Extrakte forschen und Fragen stellen, haben sie sich im Trickster Orchestra auf eine Richtung geeinigt. Das Kollektiv arbeitet mit dem Prinzip der Mimesis: Die Musiker*innen ahmen sich gegenseitig nach und weil die Instrumente eben nicht haargenau so klingen können wie ihre Gegenspieler, sondern dem immer nur ähneln, entsteht dadurch kein gleichmachendes Wir, sondern eine neue Ebene, auf der Koto und Kontrabass nun miteinander in Dialog treten können. Ein musikalisches Beispiel hierfür ist das Stück *Hafen vor Tounsibuurg*. Die Musik

des Trickster Orchestras wirkt dadurch wie ein pulsierender Organismus, während im Ensemble Extrakte die Eigenständigkeit der Mitglieder stärker zum Vorschein kommt.

Trotzdem sind sich beide Ensembles nicht so fern, wie man vielleicht denken mag. Denn *Iterationen* basiert auf einem Konzert, bei dem sich die Extrakte-Musiker*innen durch Nachahmung und Improvisation der Berliner Technomusik der 90er Jahre angenähert haben – ein mimetisches Prinzip. Daneben greifen Stücke der Trickster-CD wie *Kords Kontinuum* Elemente auch aus der Technokultur auf.

Beide Ensembles zeigen, dass sie aus starken Individuen bestehen, die trotzdem auch mal den anderen den Vortritt lassen und vor allem – sich gegenseitig zuhören. Ihre Musik gelingt, weil sie Reibungsfläche bietet, indem sich die Musiker*innen immer wieder aus ihrer Komfortzone herausbewegen. Mit unterschiedlichen Resultaten: Die Musik des Ensemble Extrakte lädt ein, sich in sie hineinzubegeben und darin zu versenken. Die des Trickster Orchestras ist voller ausströmender Energie und Katalysatorkraft. Und es wird wieder einmal deutlich: Jede (Musik-)Sprache hat ihre eigene Qualität.

Sophie Emilie Beha

F E S T I V A L

Wir bringen die Blase zum Platzen!

4. – 5. Juni 2021, Köln

»Musikalische Interventionen im urbanen Raum« sollten es sein, das »hermetische Biotope der Eingeweihten« wollte verlassen, die Blase nicht erweitert, sondern zerstoßen werden. Bei dem kleinen Festival von ON – Neue Musik Köln für das Jubiläumsprojekt BTHVN2020 hätten Künstler*innen der freien, neuen Musikszene Kölns, beispielsweise die Kölner Domplatte bespielt. Raus zu den

Menschen, Beethovens Humanismus im Sinn, oder eben die Publikumsakquise. Jetzt aber weg mit dem Konjunktiv und hin zu den Alternativspielplätzen der Streams oder abgelegene Hinterhöfe, wohin die Straßenmusik pandemiebedingt verschoben wurde.

Der erste Piekser in die Blase ist das Eröffnungskonzert im Livestream mit Klarenz Barlows *Variazioni e un pianoforte meccanico*, bei dem vier künstlerisch komplett verschiedene Pianist*innen das komplett gleiche Stück am selbstspielenden Klavier performen (Kristi Becker, Felix Knoblauch, Marlies Debacker, Simon Rummel). Während die Pianist*innen die Arietta aus Beethovens Klaviersonate Op. 111 interpretieren, zwingt sich der selbstspielende Yamaha-Flügel dazwischen und spielt seine ausgiebige Programmierung ab. Das klingt mal nach Beethoven, mal nach Swing, mal nach Neoklassik, aber vor allem wird das Ausgangswerk mit positiv knallender Laune konterkariert.

Was nach den vier Wiederholungen bleibt, ist ein sehr hartnäckiger Ohrwurm von Beethovens Arietta und die Faszination für die Möglichkeiten selbstspielender Klaviere, beispielsweise in der Kompensation von eigentlich unspielbaren Notentürmen, mit echt akustischem Sound. Ob die Streamer*innen nun wirklich von außerhalb der Blase kamen? Da sorgen vier Wiederholungen des gleichen Werkes doch eher für verkopfte Interpretationsvergleiche und auch Müdigkeit. Es fehlt die Fußgängerzone.

Viel besser funktionieren die Fensterkonzerte, bei denen Duos neue, experimentelle Musik auf Beethovens Liederzyklus op. 52 improvisieren. Die Duos in Hinterhöfen, das Publikum an ihren Fenstern oder als Pasant*innen, die mit einer schönen Mischung aus schiefem Grinsen und gerunzelter Stirn an den Konzerten hängen bleiben. Schmunzelt gestaunt wird bei Carl Ludwig Hübsch, der singt, schreit, kehlig zirbt, virtuos die Klänge seiner Tuba verzerrt und zusammen mit Angelika Sheridan, die tanzend Töne aus ihren Flöten schleudert, den ganzen Zyklus in 12 Minuten umreißt.

Dagegen wird auf dem nächsten Hof eher sphärisch gewippt. Hier streicht Etienne Nillesen Obertöne aus seiner Snare-Drum, die sich mit Fie Schoutens Bassklarinette *verwinden*.

Zum Abschluss des Tages stehen sie alle an vier Fenstern der Alten Feuerwache in Köln und improvisieren kollektiv, was in der Umsetzung ziemlich beeindruckend und im Klang eine absolut außergewöhnliche instrumentale und stilistische Kombination ist.

Neue Musik kann also auch Beethoven; mal im ›schönen‹ Klang, mal im Traditionen brechen, mal in Extrovertiertheit oder wilder Lautstärke – aber so wirklich wichtig ist der Komponist hier nicht.

Viel wichtiger ist die Blasen-Platz-Sache und anwesend zu sein. »Anwesend« ist auch Titel und Motto der außergewöhnlichen Publikation zu dem Festival, in dem sich die freie Szene mit ihren Akteur*innen, Orten, Werten und Problemen entblättert. Das Ganze ist in hypermoderner Ästhetik zu verschlingen, mit stark belichteten Fotografien von Künstler*innen im urbanen Raum, gestaltet von Sophia Schach.

Das kleine Festival *Wir bringen die Blase zum Platzen* hinterlässt vielleicht ein paar Farbspritzer im unfreiwilligen Publikum. Die Hauptbeschäftigung ist allerdings ein Mischen der Farben ›unter sich‹, in musikalischen und tatsächlichen Gesprächen innerhalb des eingeschworenen Kreises. Wer erzählt dem ›Außen‹ was hier eigentlich abgeht? Die Blase hat eine dicke Haut.

Maike Graf



B U C H

Ten Cities Clubbing in Nairobi...

Spector Books 2020

Ein neuer Ansatz ergreift im zunehmenden Maße nun auch die Musikforschung, nachdem er sich in anderen historischen Wissenschaften bereits fest etablieren konnte: Die Rede ist von der Globalmusikgeschichtsschreibung; oder, um den internationalen Ausmaßen des Projekts Rechnung zu tragen, der *Global history of music*. Was in den letzten fünf bis zehn Jahren im In- und Ausland erschienen, ist bisher nicht – wie die Historik in Deutschland und ihren ganzen Fachbereichen zur Theorie der Geschichtsschreibung – mit eigenen Lehrstühlen bedacht worden. Allerdings zeigt sich an der vorliegenden Veröffentlichung, dass man in Zukunft unabhängig von der Verortung in Teildisziplinen kaum noch um globalgeschichtliche Beiträge herumkommen wird.

Ten Cities ist, soviel gleich zu Beginn, ein monumentales Buch: über 150 Fotografien und ungefähr 560 – mal klein-, mal großgedruckte – Seiten lang (hoffentlich handelt es sich bei dem fälschlicherweise abgetrennten äußeren Seitenrand des Exemplars um einen Einzelfall, denn sonst wäre eine Orientierung in dem Band ja für alle Leser erschwert), ist die 2020 beim Leipziger Verlag Spector Books

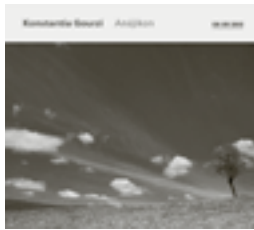
erschienene Veröffentlichung das fulminante Finale des gleichnamigen Projekts, das zahlreiche Goethe-Institute in Europa und Afrika seit 2012 beschäftigte: Verschiedenste Club-Kulturen und ihre populäre Musik in Berlin, Bristol, Johannesburg, Kairo, Kiev, Lagos, Luanda, Lissabon, Nairobi und Neapel werden für den zeitlichen Rahmen 1960–2020 in den Blick genommen. Wie Johannes Ebert, Generalsekretär des Goethe-Instituts, und die Herausgeber Johannes Hossfeld Etyang, Joyce Nyairo und Florian Sievers dies erläutern, ging aus dem *Ten Cities*-Projekt ursprünglich ein gleichnamiges Album hervor, das 2014 beim Londoner Label Soundway Records erschien. Darüber hinaus aber wollte man musikalische Praxis und Reflexion miteinander verbinden, sodass aus gemeinsamen Debatten im Goethe-Institut von Nairobi schließlich auch das vorliegende Buch hervorging.

Ebert reklamiert völlig zu Recht, mit dem Band einen Beitrag gegen die ‚Ignoranz‘ geleistet zu haben, die in Standardnarrativen so häufig zu Tage tritt, wenn es um den vermeintlichen nordamerikanischen und westeuropäischen Mainstream geht (S. 9). Zugleich ist seinen Vorüberlegungen und allen 25 Autor*innen hoch anzurechnen, dass ihre Beschreibung und die Untersuchung lokaler Clubkulturen stets genügend Raum für die methodisch-theoretische Selbstvergewisserung lassen – auch wenn dies manchmal wie bei Etyangs mit der dichtgedrängten Sprache eines derart hohen Abstraktionsniveaus geschieht, dass der Gedanke vom Club als Labor einer gegenwärtigen oder zukünftigen Gesellschaft doch bitte anderswo gerne noch einmal umfangreicher dargelegt werden sollte. Es gibt dementsprechend auch nicht viel mehr als Kleinigkeiten an dem Band auszusetzen: Als Projekt der Goethe-Institute lebt die Publikation von deren hervorragender Verwurzelung in lokalen Kontexten und wäre ohne die entsprechenden Netzwerke so wahrscheinlich nicht möglich gewesen. Da die Herausgeber aber so viel Wert auf eine präzise Methodik legen, ist die Aussage, »[t]he choice

of these ten cities had to be arbitrary« (S. 12), nur wenig überzeugend: Wie viele Städte hätten denn zur Auswahl gestanden? Nicht, dass es unzulässig wäre, persönliche Netzwerke als Ausgangsgrundlage zu nehmen, aber der Einbezug prominenter und weniger bekannter Städte mit einer gleichfalls »rich subculture and a vibrant political life« (S. 12) könnte durch eine stärkere Reflexion über die eigenen Kriterien noch plausibler sein.

Wünschenswert wäre es, wenn solche Publikationen gemeinsam von Teildisziplinen rezipiert werden, die sich sonst häufig spinnefeind sind: Von den durchweg hervorragenden Beiträgen dieses Bandes kann genauso gut lernen, wer sich sonst mit der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts beschäftigt, wie das jüngst zu Ende gegangene Balzan Research Project *Toward a Global History of Music* auch der Erforschung aktueller Club-Kultur etwas zu sagen hätte.

Patrick Becker Naydenov



C D

Konstantia Gourzi Anájikon

Nur wer die Sehnsucht kennt

ECM / Ambiente Audio

Wieviel Pop verträgt ernste Musik? Mit solchen Fragen hat sich beispielsweise Mozart vermutlich gar nicht auseinandergesetzt. Der schrieb einfach sehr zugängliche, sehr sinnliche Musik, die seiner Zeit entsprach und doch visionär, kompliziert und durchfurcht war. Wenn nun

die in München lebende griechische Komponistin und Dirigentin Konstantia Gourzi Stücke schreibt, die auf eine seltsame Art harmonisch ganz klar und leicht daherkommen und dann auch noch – obschon in der klassischen Satzaufteilung gehalten – bezüglich der Kürze der einzelnen Sätze doch auch Popsong-Format haben, drängt sich der Popvergleich und vor allem die seltsame (Ab)-wertung, die darin mitschwingt, auf. Als dürfe man so etwas als ernste Komponistin nicht. Die Leichtigkeit im Umgang mit Zugänglichkeit hat man in der ernsten Musik über die Jahrhunderte verlorenen. Und so irritiert es zunächst, Gourzis sinnlich fassbare und direkte Kompositionen zu hören, die teilweise sogar einen folkloristischen Einschlag haben.

Hommage à Mozart nennt sie das Eingangsstück auf *Anájikon*, dem zweiten Album, das nun mit Werken von ihr auf dem größeren Label ECM erschienen ist. Und ja, es ist Musik, die nicht nur für ein Expertenpublikum geschrieben ist, sondern eine breitere Schicht ansprechen soll. Ein dreisätziges Duo für Viola und Klavier, hier eingespielt von Nils Mönkemeyer und William Yun. Eine sehrende Bratsche beginnt den ersten Satz; romantisch, außerweltlich. Ein Klavierakkord stößt dazu, der sich auflöst in einen einzelnen stoßenden Ton. Klopfend, regelmäßig wie im *Regentropfen-Prélude*. Es entsteht ein Winden um diesen Ton und seine unmittelbare harmonische Nachbarschaft. Kein Brechen, kein Lösen, kein Entwickeln. Dieses Umgarnen von Bratsche und Klavier um den psychotischen Klopferton herum gleicht einem Paartanz, einem engen, etwas widerwilligem vielleicht, aber auch mit wechselseitiger Faszination. Anziehung. Attraktion. Mönkemeyer spielt das auf seinem in dunkler Mittellage belegtem, nicht brillierenden Instrument mit der ihm so eigenen raumgreifenden romantischen Größe. Seine Bratsche kann die Welt erzählen, das weiß er und das macht er. Denn warum sollte er von weniger erzählen?

Das führt zurück zum Pop. Denn diesem Selbstverständnis, das vielleicht auch ein Größenwahn ist, bedient sich auch Gourzi. Ja, sie

kostet es aus. Wirft einen Blick ins harmonische Zittern griechischer Musik. Erzählt von der Welt. Von ihrer Welt. In Hommage an Mozart.

Stilistisch ganz anders beginnt anschließend das Orchesterstück *Ny-él*, aufgenommen vom Lucerne Academy Orchestra unter der Leitung von Gourzi selbst. Von Perkussion getrieben. Wie ein Säbelrasseln, das immer wieder abbricht. Neu ansetzt. Und schließlich von mystisch-verwobenen Streichersätzen abgelöst und letztlich ergänzt wird. Harmonisch schwankt das zwischen *Tristan* und *James Bond*. Letztlich löst sich das in düsteren Klavierakkorden, einer verlorenen Melodie darüber und kratzenden Störgeräuschen im Hintergrund. Es ist seltsam, weil es von der Machart eben mehr an Velvet Underground als etwa an Wolfgang Rihm erinnert. Und mit diesen konkreten, ja bisweilen ins Mystische gezogenen Aussagen muss sich das im 20. Jahrhundert abstrakt geschulte Hirn erst einmal anfreunden. Doch wenn das gelingt, dann bekommen die Stücke, auch das titelgebende *Anájikón*, ein Streichquartett, einen großartigen Sog.

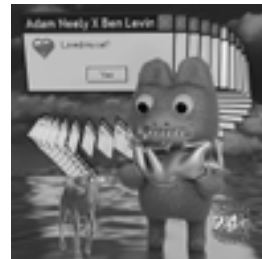
Konstantia Gourzi, die Professorin für Ensembleleitung Neue Musik an der Hochschule für Musik und Theater München ist, verschärft hier auf ihren beiden jüngsten Veröffentlichungen also einen sehr eigenen Kompositionsstil. Die Musik funktioniert hier zunehmend als Ritual. Man braucht die intellektuelle Dechiffrierung nicht mehr – man kann diese Kompositionen natürlich auseinandernehmen, man stößt auf Durchdachtes, auf Strukturen, auf Kluges. Dominanter sind allerdings die folkloristischen Bezüge, schlicht weil sie viel direkter sind. Gourzi erzwingt also eine intellektuelle Durchdringung ihrer Musik nicht mehr, sondern begibt sich auf emotionale Wirkbereiche und subjektive Erfahrungswelten.

Besonders deutlich wird das auch im Stück »Néome«, das Gourzi für die Beethoven-Hommage-Compilation *Nur wer die Sehnsucht kennt* komponiert hat. Tiefe Klavierakkorde begeben sich in ein regelmäßiges Wechselspiel mit Gerassel, Glöckchen und einer tiefen Klarinette, die fast wie ein Didgeridoo klingt. Später

erinnert die Klarinette in den Höhen plötzlich wieder an, wie sie selber sagt »östlich-mediterrane Harmonien«. Der Name des Stücks ist aus dem Griechischen abgeleitet und bedeute in etwa »ich komme zurück«.

Der zunächst poppig anmutende Charakter dieser neueren Werke Gourzis speist sich also mehr aus einem Grundmythos und einer subjektiven Spiritualität, die Gourzi in ihre Musik legt. Doch ihr gelingt der Übersprung von Selbsterfahrung zu ästhetischer Erfahrung, in dem sie die Strenge, die harmonische Verweigerung, das Suchen der Moderne und Postmoderne nicht in plötzlicher harmonisch einfacher, sehrender Transzendenz löst. Vielmehr reizt sie mit einem eigenen spirituellen Ansatz die Strenge dieser Formen aus, ja dekonstruiert sie. Daraus entsteht dann keine neue Romantik. Aber vielleicht eine neue Klassik, die mit der Plumpeheit mancher Neoklassik nur nichts zu tun hat.

Rita Argauer



A L B U M

Adam Neely & Ben Levin
How I Loved My Cat
 Selbstpubliziert via DistroKid

Wie habe ich meine Katze geliebt? Sind Bohnen verzerrter Salat? Wie postkapitalistisch sind Chöre auf »Na Na Na«? – Egal, welche Frage wir zum Album *How I Loved My Cat* zu stellen versuchen: im Grunde beantwortet dieses Album keine davon, beantworten diese 26 Minuten

Musik rein gar nichts. Außer vielleicht, wie zwei amerikanische Komponisten in 24 Stunden mit Hilfe zahlreicher Kollaborateur*innen ein kompaktes Werk produzieren konnten.

Die Komponisten sind Adam Neely, Bassist des Electro Jazz-Duos Sungazer, und Ben Levin, Gitarrist und Videokünstler. Beide sind in ihrer Ästhetik im lauten, postironischen Photo-shop-Eklektizismus des Internets angekommen. Zusammen starteten sie zweimal jeweils einen 24-stündigen Livestream, in dem unter dem Auge und Ohr der Zuschauenden ein akustisches Phänomen geschlossen Stück Musik entstand. Als Produkt des letzteren dieser beiden Streams lag schließlich am 31. Mai 2021 *How I Loved My Cat* auf dem digitalen Markt vor – und damit ein Album mit der einzigen konzeptuellen Idee, innerhalb von 24 Stunden geschaffen worden zu sein.

Zuerst sei erwähnt: Das Album selbst hat keinen Plan von sich und einem geschlossenen Bild, welches es aufbauen möchte. Das wird den Zuhörenden deutlich bis zur letzten Sekunde vorgeführt, und erscheint auch nicht weiter überraschend. Sowohl die kurze Produktionszeit als auch die vielen Kollaborateur*innen führen nicht zu einem kohärenten Hörerlebnis, sondern zu einer Aneinanderreihung von ersten Einfällen, die den Zuhörenden nicht mehr bieten können als pseudo-subversive Genreänderungen und Songstrukturen, die nur auf den ersten Blick überraschend wirken. Denn für eine gewollte Überraschung ist eine grundlegende Idee notwendig, die dieser Eklektizismus an Internetwitzen nicht bieten kann – vielmehr repräsentiert es sich als eine Folge dieser hyperkapitalistischen Produktionsweise: nicht nur das Produkt, sondern auch die Form der Entstehung mittels Livestream wird zu einem Objekt der Vermarktung.

Andererseits: der Entstehungsprozess des Albums ist das Konzept des Produktes. Auch wenn eine grundlegende inhaltliche Idee für die Zusammenstellung dieser Stücke fehlt, wird sie dadurch kohärent, dass sie in diesen 24 Stunden generiert wurde. Damit wird der Entstehungsprozess zu einem Ereignis, einem ›Event‹

(oder ›Spektakel‹), welches die ›Ökonomie der Aufmerksamkeit‹ für sich zu nutzen weiß. Eine direkte, egoistische Bereicherung an Livestream-Einnahmen kann Adam Neely und Ben Levin zumindest nicht vorgeworfen werden, da währenddessen Spenden für die Bürgerrechtsorganisation RAICES gesammelt wurden.

Medienästhetisch interessant ist das allemal: Dass die Form des Livestreams eine Kultur an Insider-Witzen generiert – die für die produktionsbeteiligten Personen bedeutsam sein mag, sich Uneingeweihten allerdings als eine absurd erscheinende eklektische Vielfalt präsentiert. Die inszenierte Innenschau scheint letztlich nur ein weiteres Wegstück der Musik zur Kulturindustrie zu sein – und das bunte, laute Dahintreiben oberflächlicher Ausdruck der Prämisse, in 24 Stunden ein kommerziell produziertes Album zu publizieren. Ganz ohrenscheinlich führen solche kurzen Zeiträume zu einem Verfallen in Routinen, zum Streamlining des Produktionsprozesses, zu Optimierungen eines Workflows und weiteren notwendigen neoliberalen Begriffsschöpfungen. Und doch: Das hier produzierte Album bricht daraus aus. Von einer Ästhetik der Kommerzialisierung ist nicht viel zu merken, und: Es wird an sich etwas, welches sich der Vermarktung schwerer zugänglich macht, weil es als kaufbares Produkt niemandem gefallen muss – es wird ein Nachsatz des eigenen Produktionsprozesses.

Julian Müller

MACH
DOCH
EINFACH
WAS
DU
WILLST!

Foto: Chaya Czernowin © Christopher McIntosh

Mit neuen Werken von Patricia Alessandrini, Aleksandra Bajde / Isabella Forciniti, Mark Barden / Ligia Lewis, Sandeep Bhagwati, Markus Binder / Hibiki Kojima / Alessandro Traina / Oliver Uszinski / Keija Xing, Chaya Czernowin, James Dillon, Viola Falb / Elisabeth Harnik, Christian Fennesz, Beat Furrer, Tanja Elisa Glinsner, Helene Glüxam, Viola Hammer, Elisabeth Harnik / Georg Baselitz, Sophie Hassfurther / Yvonne Zehner, Michael Hersch / Stephanie Fleischmann, Martin Jaggi, Peter Jakob, Alexander Kaiser, Thomas Kessler / Lukas Bärfuss, Marc Kilchenmann, Volkmar Klien, Anestis Logothetis, Tim Mariën, Sofía Martínez, Veronika Mayer / Gobi Drab, Caroline Mayrhofer / Tiziana Bertoncini, Cassandra Miller / Silvia Tarozzi, Bertl Mütter, Olga Neuwirth / Georg Baselitz, Christian Ofenbauer, Younghi Pagh-Paan, Brice Pauset, Pneuma / Manu Mayr, Rdeča Raketa / Natascha Gangl, Ursula Reicher / Thomas Gieferl, Christof Ressi, Elnaz Seyedi, Elisabeth Schimana, Ingrid Schmoliner / Adam Pultz Melbye, Rojin Sharafi / Golnar Shahyar, Andrea Sodomka, Johannes Maria Staud, Norbert Sterk, Januibe Tejera, Judith Unterpertinger / Lale Rodgarkia-Dara, Thomas Wally, Brigitte Wilfing / Jorge Sánchez-Chiong, Ingar Zach u.v.a.



SUBVENTIONS GEBER



Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

FESTIVALS PONSOR

kapsch >>>>
challenging limits

SPONSOR

ERSTE

MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG VON

ernst von siemens
musikstiftung

28.8.
20.9.
2021

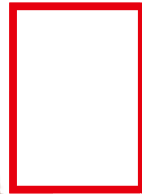
MUSIK FEST BERLIN

In Zusammenarbeit mit



Berliner
Philharmoniker

berlinerfestspiele.de
Tickets
ab 9. August
berlinerfestspiele.de



Heiner Goebbels
A House of Call (UA)
Ensemble Modern Orchestra
Vimbayi Kaziboni

Ondřej Adámek
Where are you ?
London Symphony Orchestra
Sir Simon Rattle

Olga Neuwirth
Keyframes for a Hippogriff (UA)
Berliner Philharmoniker
Jakub Hrůša

und viele weitere Ur- und Erstaufführungen

Gefördert durch



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Förderer



aventis
foundation



BTHVN
2020

Medienpartner



Dussmann
das KulturKaufhaus

EXBERLINER

