

Scored Blackness

Im Raum sprechen, trotz allem existieren

ANTHONY R. GREEN

Schon vor der Formalisierung des Konzepts »Rasse« war »Blackness« ein Synonym für »Bedrohung«. Es lässt sich unmöglich bestimmen, was zuerst da war: die braune Haut, die etwas »Weniger-als-Menschliches« signifiziert, oder die Blackness, die die nicht-schwarze alltägliche Existenz bedroht. Es muss eine Zeit gegeben haben, in der diese Trennung zwischen Schwarz und Nicht-Schwarz keine so gewalttätige Auswirkung auf die kollektive Existenz gehabt hat; dies spiegelt sich heute in den unzähligen Freund*innenschaften, Beziehungen und Gemeinschaften wider, die beweisen, dass eine solche Koexistenz möglich und schön ist. Viele Elemente der heutigen Realität offenbaren ebenfalls die Symptome dieser historischen Trennung. Vom Konzept der »Flucht der Weißen« in den Vereinigten Staaten bis hin zu den merkwürdigen Praktiken der Konzertprogrammierung auf der ganzen Welt ist kein Bereich der Gesellschaft und der Menschheit von dieser Trennung unberührt geblieben. Wer behauptet, die klassische Musikpraxis habe sich irgendwie den gesellschaftspolitischen Trends entzogen, denen Menschen folgen, ignoriert entweder a) die Realität, in der Menschen die klassische Musikpraxis geschaffen und weiterentwickelt haben, und/oder ist b) Teil einer zu großen Gruppe von Menschen, die irgendwie die Realität ignorieren müssen, um nicht mit der Wahrheit konfrontiert zu werden – dass nämlich ihre Nichtanerkennung dieser Trennung innerhalb der klassischen Musikpraxis eine stillschweigende Unterstützung des Status quo darstellt. Diese historische Trennung, die auf eine Art und Weise vollzogen

wurde, die dazu gedacht war, Blackness unterhalb der Bewusstseinschwelle zu halten (sie aber gleichzeitig nicht völlig auszulöschen, zum Teil weil viele Nicht-Schwarze Bedarf an frei verfügbarer Arbeitskraft und einer Quelle von Kreativität hatten, aus der man stehlen kann), funktioniert weiterhin, trotz jahrhundertlangem Aktivismus, Blut, Schweiß, Tränen, physischem und emotionalem Schmerz, Folter, Mord... Und in all diesen Jahrzehnten des Widerstands, trotz all dieser Jahrzehnte der versuchten Auslöschung aus dem öffentlichen Leben, existiert Blackness immer noch.

Was passiert, wenn ein Volk für dumm (obwohl die Realität genau das Gegenteil ist) und für weniger-als-menschlich gehalten wird, um seine Misshandlung, seinen Missbrauch und seine gewaltsame Verdrängung an den Rand des öffentlichen Lebens irgendwie zu rechtfertigen? Ganz einfach: Genau diese unterdrückten Menschen bilden komplexe Untergrundgesellschaften, meist zur Überraschung ihrer Unterdrücker. Diese Gesellschaften weisen Züge dessen auf, was Gayatri Spivak die *Subalternen* oder Fred Moten und Stefano Harney die *Undercommons* nennen würden. Für Spivak sind die Subalternen ein Teil der Masse, womit sie Foucault zitiert: »Die Masse weiß es ganz genau, ganz klar ... sie weiß es viel besser als [der Intellektuelle] und sie sagt es sicherlich sehr gut«.¹ Spivak deutet weiter an, dass das subalterne Wissen aus einer Freud'schen Verdrängungsgeschichte stammt, die einen »doppelten Ursprung hat, der eine verborgen in der Amnesie des Säuglings, der andere in unserer archaischen Vergangenheit, die implizit einen präoriginären Raum voraussetzt, in dem Mensch und Tier noch nicht unterschieden waren«.² Die Entwicklung und Etablierung der Trennung von Mensch und Tier hat vielleicht dazu geführt, dass die Unterdrücker einen Teil der Menschen als Tiere einstufen, um jegliche Schuld zu sublimieren, die dadurch entstehen könnte, dass sie ihnen eine bestimmte Art von Zugang zu ihrer Definition der menschlichen Realität verweigern. Für Moten und Harney ist ein Teil der Vorliebe der Unterdrücker für Kategorisierung und Trennung im Konzept der Containerisierung verwurzelt, insbesondere als Teil dessen, »was als die erste Welle regulatorischer Innovation in Form von Logistik bezeichnet werden sollte«³. Bei näherer Betrachtung kommen sie zu dem Schluss, dass »die moderne Logistik mit der ersten großen Bewegung von Waren, die sprechen konnten, begründet wurde«⁴ – d.h. mit dem transatlantischen Sklavenhandel. Aber gerade unter den Bedingungen dieser unglaublich unmenschlichen Praxis entwickelten die Schwarzen in den Vereinigten Staaten, wenn auch eher aus der Not heraus als freiwillig, eine einzigartige Überlebensfähigkeit.

Die beiden Hauptfehler der Unterdrücker*innen sind also erstens, dass sie die von ihnen Unterdrückten für dumm hielten, und zweitens, dass sie ihren Beobachtungsstandpunkt innerhalb ihres metaphorischen Panoptikums verließen. In diesen Momenten des vorübergehenden Unbeobachtetseins entwickelten die Schwarzen in den Vereinigten Staaten ihre ersten musikalischen und künstlerischen Praktiken in einem Land, in das sie nicht freiwillig gezogen waren, und in einem Land, das ursprünglich

1 Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected essays and interviews*, übersetzt von Donald F. Bouchard und Sherry Simon, Cornell University Press 1977, S. 206–207

2 Freud, Sigmund, »Ein Kind wird geschlagen: Beitrag zur Kenntnis der Entstehung sexueller Perversionen«, in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, übersetzt von James Strachey et al., Hogarth 1953–74

3 Stefano Harney und Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, Autonomedia 2013, S. 89

4 Ebd. S. 92

von Ureinwohner*innen bewohnt wurde, die ebenfalls unter Folter und Missbrauch zu leiden hatten, wenn auch einer anderen Art von Folter und Missbrauch. Zu diesen anfänglichen Praktiken gehören die Entwicklung des Steptanzes, die Entstehung geheimer Sprachen, die Weiterführung afrikanischer Schrei-Rituale («shouts») und komplexer Rhythmen sowie die Bildung von »stillen Häfen« («hush harbors») – geheime Orte, an denen eine Vielzahl unterschiedlicher Rituale in Sicherheit und mit uneingeschränkter emotionaler Befreiung durchgeführt werden konnte. »Hier [in

Warum muss ich aktiv nach schwarzen
Musiker*innen und Komponist*innen forschen,
um etwas über sie zu erfahren?

den ›stillen Häfen‹] entstanden und gediehen die Spirituals mit ihrer doppelten Bedeutung von religiöser Erlösung und Befreiung von der Sklaverei⁵, und die Spirituals bilden die Grundlage für die meisten schwarzen Musikpraktiken in den Vereinigten Staaten. Diese dummen Fehler der Unterdrücker*innen sind auch in dem verwurzelt, was Lenin die *Vergesellschaftung der Produktion* nennt. Im Rahmen dieses grundlegenden Widerspruchs des Kapitalismus »wird die Produktion gesellschaftlich [...] Die gesellschaftlichen Produktionsmittel bleiben das Privateigentum einiger weniger«. ⁶ Es ist jedoch der gesellschaftliche Bereich, in dem sich Einheit, Gemeinschaft und Solidarität entwickeln. Sogar durch die kapitalistische Vergesellschaftung können die Massen und die Subalternen einander kennen lernen, voneinander lernen und miteinander etwas erschaffen. Im sozialen Bereich der Produktion teilten versklavte Afrikaner*innen (und später afroamerikanische Schwarze) zudem Kultur, Trauma, afrikanische Sprachpraktiken und – natürlich – die Hautfarbe. Die schwarzen *Undercommons* sollten unterwürdig, gehorsam und unsichtbar sein. Im Verborgenen konnten sie ihren Gefühlen Ausdruck verleihen, überleben, kreativ sein und sich vermehren.

Da die quantitative Akkumulation immer zu einer qualitativen Veränderung führt, schwindet mit der Vermehrung von Blackness auch ihre Unsichtbarkeit. Die Unterdrücker*innen konnten sich nicht vorstellen, dass die Vermehrung von Blackness bis zu einem Punkt voranschreiten könnte, an dem ihre Sichtbarkeit zur Unvermeidlichkeit wird, und dieses Sentiment beherrscht inzwischen viele Bereiche der akademischen Praxis. Am Beispiel der Geographie schreibt Katherine McKittrick: »Die wohlbekannteste Geschichte der Geographie und der Geographen in Amerika, die von weißen, männlichen, europäischen Kartierungen, Erkundungen und Eroberungen handelt, ist mit einem anderen Sinn für den Ort verwoben, für jene Bevölkerungen und die dazugehörigen Geographien, die durch etwas verdeckt werden, das man als rationale räumliche Kolonisierung und Herrschaft bezeichnen könnte: die profitable Auslöschung und

5 Laurie Maffly-Kipp, »African American Christianity, Pt. 1: To the Civil War«, National Humanities Center 2005, S. 3, www.nationalhumanitiescenter.org/tserve/nineteen/nkeyinfo/aareligion.htm

6 Vladimir Lenin, *Imperialism: The Highest Stage of Capitalism*, London 2010, S. 16

Objektivierung subalternen Subjektivitäten, Geschichten und Länder.«⁷ In den ›westlichen Ländern‹ des ›globalen Nordens‹ klammert der Großteil der Pädagogik wichtige Ereignisse im Zusammenhang mit der schwarzen Kultur aus, wobei vor allem wichtige individuelle Beiträge schwarzer Menschen ausgelöscht werden. Die Lehre der klassischen Musikgeschichte ist ein öffentlicher *Raum*, in dem eine solche *profitable Auslöschung* stattgefunden hat. Persönlichkeiten wie Vicente Lusitano, Chevalier de Saint-Georges, Ignatius Sancho, Blind Tom, Florence Price, Margaret Bonds, Julia Perry, Halim El-Dabh, Undine Smith Moore, Nora Holt, Estelle Ricketts und andere finden in der klassischen Musikpädagogik praktisch keine Berücksichtigung. In einem Tweet aus dem Jahr 2020 stellt Jon Silpayamanant – Komponist, Forscher, Pädagoge und Multi-Instrumentalist sowie Gründer des Saw Peep Intercultural Orchestra – eine sehr treffende Frage: »Warum muss ich aktiv nach schwarzen Musiker*innen und Komponist*innen forschen, um etwas über sie zu erfahren?«⁸

Es ist der von den Unterdrücker*innen gestaltete und verwirklichte öffentliche Raum, der nicht für die Massen, die Subalternen, die Undercommons gedacht ist. Wenn also ein*e schwarze*r klassische*r Musiker*in in irgendeiner Form im öffentlichen Raum präsentiert wird, ist das eine Intervention. Es ist eine Unterbrechung. Es sollte nicht geschehen. Es ist eine Störung. In dieser Hinsicht sind die Partituren, die mit solchen Werken verbunden sind, im Wesentlichen Partituren der Intervention, und – als solche – repräsentieren einige dieser Partituren Werke, in denen die Stimme des*der Komponist*in/Schöpfer*in Bände spricht. Ein solches Werk ist *No Safety In Silence* (2017) von Renée C. Baker.



No Safety in Silence ist für Gesang, Klarinette, Streicher und Klavier komponiert und erfordert eine*n Dirigent*in, der*die damit vertraut ist, Musik entsprechend den verschiedenen Energien des Aufführungsraums, der Ausführenden, des Publikums und der Beziehung zu den anderen Werken auf dem Programm (falls vorhanden) zu gestalten. Für den*die Sänger*in sind keine bestimmten Tonhöhen oder Rhythmen notiert. Vielmehr wird der*die Vokalist*in angewiesen, entsprechend der Dringlichkeit des Textes, der Seele, zu singen und sich der musikalischen Reise der Musiker*innen anzupassen. Schon aus diesen spärlichen Informationen kann man ersehen, dass es bei diesem Stück sehr darauf ankommt, den Aufführungsraum zu lesen und zu intervenieren. Zum Kontext: Zu Bakers Lebenserfahrung gehört, dass sie in der Welt der klassischen Musik als Geigerin, Bratschistin, Dirigentin, Komponistin, Improvisatorin, Organisatorin, Unternehmerin und Mitglied der Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) ihren Weg gemacht hat. Im Lauf ihrer Karriere als Musikerin ist sie bei verschiedenen klassischen und populären Musikprojekten in den gesamten USA aufgetreten (u. a. am Broadway in New York), was darin gipfelte, dass sie über zwei Jahrzehnte lang Solobratschistin der Chicago Sinfonietta unter der Leitung von Paul

7 Katherine McKittrick, *Demonic Grounds: Black Women and the Cartographies of Struggle*, Minneapolis 2006, S. 10 der Einleitung

8 www.twitter.com/Silpayamant/status/1314581067026792448?s=20; Oktober 2020

Freeman war. Sie ist außerdem Gründerin und Dirigentin des Chicago Modern Orchestra Project, Schöpferin der Cipher Conduit Linguistics (CCL; eine Technik, die den Bereich des gestischen Dirigierens und der Kommunikation erweitert) und eine erfahrene bildende Künstlerin, die in verschiedenen Medien arbeitet. Baker hat in Asien, Europa und Afrika internationale Residenzen für Musik und bildende Kunst abgehalten. Darüber hinaus hat sie Musik für hunderte Stummfilme geschrieben, die in Film+Musik-Performances live aufgeführt wird, häufig dirigiert von Baker selbst. Doch erst durch die Beschäftigung mit ihrer Gravur- und Partitурpraxis im Dialog mit ihrer bildenden Kunst und ihrer einzigartigen CCL-Technik entsteht ein vollständiges Bild von Bakers allumfassender chimärenhafter Musikalität. Es ist kein Wunder, dass ihre Musik einen so starken Eindruck hinterlässt; ihre bloße Existenz und Ontologie weist auf einen Menschen hin, der einen fast schon übermenschlichen Eindruck hinterlässt.

Musikalisch gesehen enthält *No Safety in Silence* viele Facetten. Es durchwandert viele Räume, enthält »shouts« (in direkter Anlehnung an afrikanische Schreipraktiken in den »stillen Häfen« vor dem amerikanischen Bürgerkrieg), es bietet Unterstützung, fordert heraus, bekräftigt, argumentiert und fleht. Die Musik übersetzt den kraftvollen Text, der ebenfalls von Baker geschrieben wurde, in mitfühlende Schwingungen. Der Text erinnert an einen berühmten Text der sich selbst als »schwarz, lesbisch, Mutter, Kriegerin, Dichterin« bezeichnenden Audre Lorde: »Ich würde sterben, wenn nicht früher, so doch später, ganz gleich, ob ich jemals für mich selbst gesprochen hätte oder nicht. Mein Schweigen hat mich nicht geschützt. Dein Schweigen wird dich nicht schützen. [...] Welches sind die Worte, die du noch nicht hast? Was musst du sagen? Was sind die Tyrannen, die du Tag für Tag schluckst und versuchst, dir zu eigen zu machen, bis du an ihnen erkrankst und stirbst, immer noch im Schweigen?«⁹ In diesem Text scheint Lorde direkt zu den schwarzen Menschen zu sprechen, die aus Angst vor strafrechtlicher Verfolgung, Bestrafung, Missbrauch oder gar Ermordung kraftvolle Gedanken und Aussagen für sich behalten. Der Text von Baker befasst sich jedoch auch mit einem anderen Aspekt des Schweigens, einem Aspekt, den Dr. Martin Luther King Jr. in seinem *Letter from Birmingham Jail* im April 1963 so eindrucksvoll formuliert hat: »Wir werden in dieser Generation nicht nur für die hasserfüllten Worte und Taten der schlechten Menschen Buße tun müssen, sondern auch für das entsetzliche Schweigen der guten Menschen.«¹⁰ Dr. Kings Worte sind eine Verurteilung derjenigen, die behaupten, auf der Seite der Unterdrückten zu stehen, aber nichts sagen, wenn sie die Gelegenheit dazu haben oder wenn sie in eine Situation geraten, in der etwas gesagt werden muss. Mit diesem Satz beginnt Baker ihr Werk: »Ein Schuldbekenntnis. Schweigen über Dinge, die wichtig sind«. Der Text von Baker prangert diejenigen an, die schweigen, wenn sie es nicht tun sollten. In ihren Worten: Sie sind »Mitwischer, Missbraucher, Ermöglicher. Sie leben mit der Ungerechtigkeit ... bis [sie] sprechen, zugeben, ausatmen.«¹¹

9 Audre Lorde, »The Transformation of Silence into Language and Action«, in *Sister Outsider: Essays and Speeches*, New York 1984/2007, S. 49

10 Martin Luther King Jr., *Letter from Birmingham Jail* (1963), Penguin Classics: London, England, 2018, S. 24

11 Renée C. Baker, *No Safety in Silence* (Partitur), im Eigenverlag, Bolingbrook 2017

In den letzten Zeilen dieses Textes liegt eine noch tiefere, noch weiter vorausschauende Dualität: »... bis du sprichst, zugibst, ausatmest.« Diese Dualität wird deutlich, wenn man die Vielzahl der ungerechtfertigten Emotionen bedenkt, mit denen schwarze Menschen – durch gesellschaftliche Stereotypen und systemischen Rassismus – sich selbst belasten, wie Gefühle der Hässlichkeit, Minderwertigkeit, Dummheit, Unzulänglichkeit, Beschämung und vieles mehr. Diese spirituelle Selbstverbrennung wird durch die Unmöglichkeit entzündet, einer universellen Norm gerecht zu werden, die nicht von schwarzen Menschen geschaffen wurde. Durch Bakers Aufforderung an alle, die in Situationen der Ungerechtigkeit *entsetzlich still* sind, vermittelt sich eine weitere Aufforderung, die direkt an die Unterdrückten gerichtet ist: die Aufforderung, ihre Stärken zu erkennen, ihre Arbeit zu erkennen, ihre Macht zu erkennen, einzugreifen. Die Unterdrückten müssen also ihre Realität und ihre Wahrheiten *aussprechen*. Durch das Aussprechen können sie *zugeben*, sich selbst eingestehen, dass sie Opfer von unmöglichen Normen waren, die von denen geschaffen wurden, die nichts weiter wollen, als dass sie unsichtbar bleiben. Nach diesem Eingeständnis können sie *aufatmen* und schließlich das nächste Kapitel ihres Lebens in Angriff nehmen, mit der Macht und der Handlungsfähigkeit, die sie schon immer hatten, aber nie für sich zu beanspruchen wagten. *No Safety in Silence* durchdringt zahlreiche Räume und enthält kraftvolle Apophthegmen und Weisheiten, die die Kraft haben, die Welt zu bewegen – wenn die Welt nur wirklich zuhören würde.

Während die Partituren von Werken, in denen Worte und Texte vokalisiert werden, auf eine direkte, zugängliche und erwartbare Weise sprechen, sprechen und intervenieren Partituren, die ohne Text auskommen, auf einer symbolischen, metaphorischen Ebene. Oft haben solche Werke eine Kraft, die nicht unmittelbar wirkt, sondern sich erst nach und nach offenbart, je mehr man über ihre*n Schöpfer*in erfährt. Das *Piece for Chamber Orchestra* (1979) von Edward Bland ist eines dieser Werke. In der Besetzung Oboe, Klarinette in B, Trompete in B, Posaune, 3 Pauken und Streicher ist dieses viel zu wenig beachtete, zu wenig gespielte und unterbewertete Beispiel für musikalischen Einfallsreichtum eine Leistung, die nicht angemessen beschrieben werden kann. Die Eröffnung ist eine Abfolge harter Schläge ins Gesicht. Mit seiner aggressiven doppelten Punktierung betonter Takteile und der beinahe dodekaphonen Strukturierung der Tonhöhen schreit *Piece for Chamber Orchestra* sofort seine subalterne Überlegenheit heraus und hört während der gesamten Reise nicht mehr auf zu schreien. Dieser unerbittliche Schwung entspricht genau Blands Hauptanliegen für seine musikalischen Kreationen.

Der 1926 geborene Bland begann sein musikalisches Leben als Wunderkind auf der Klarinette und dem Saxophon, auf denen er zunächst vor allem Jazz spielte. Er diente als Klarinetist in der Armeekapelle, was ihm den Zugang zu Mitteln ermöglichte, mit denen er seine



Universitätsausbildung in Chicago finanzieren konnte. Dort studierte er Serialismus und Zwölftontechnik, spielte aber weiterhin auch Jazz, studierte westafrikanisches Trommeln und formulierte seine Ansichten über den Zusammenhang zwischen seiner eigenen kompositorischen Stimme und seiner Rassenzugehörigkeit. Blands einziger Film, *The Cry of Jazz*, entstand, bevor er zu komponieren begann. Der Film, der 1959 fertiggestellt und veröffentlicht wurde (als Bland gerade 33 Jahre alt war), greift

Die mentale und emotionale Erkundung der Subalternen oder der Undercommons fördert nur die Erforschung der friedlichen Koexistenz, der wahren Gerechtigkeit, der Entschuldigung, der Vereinigung und der Notwendigkeit, in der Realität verwurzelt zu sein.

die typischen Stereotypen über Schwarze genauso stark (aber anders) an wie *Piece for Chamber Orchestra*. Der britische Kritiker Kenneth Tynan schrieb in einer Kolumne für den Londoner Observer über den Film, dass er »mit Sicherheit in die Geschichte eingeht [als] der erste Film, in dem der amerikanische Neger die Weißen direkt herausgefordert hat.«¹²

Nachdem er seine kompositorische Stimme (die er als *Urban Classical Funk* bezeichnete) entwickelt und gefestigt hatte, zog Bland mit seiner Familie nach New York, hauptsächlich weil es ihm möglich erschien, dort von seiner Musik leben zu können. Seine Arbeit im Bereich der Popmusik weckte in ihm jedoch den Wunsch, Partituren für *Urban Classical Funk* zu komponieren. Erst später in seinem Leben, im Alter von 53 Jahren, vollendete er *Piece for Chamber Orchestra* – ein Stück, das ein jüngerer Zuhörer als »Rap ohne Worte«¹³ bezeichnete; ein Stück, das entstand, nachdem er seine überlebensgroße Präsenz in vielen Bereichen unter Beweis gestellt hatte – als Wunderkind auf der Bühne, als nachdenkliches *enfant terrible* und frecher Komponist in der akademischen Welt, als trotziger Amateur in der Filmmusik, und in der Popwelt als Schöpfer von Werken, die von Fat Boy Slim, Cypress Hill, Beyoncé und anderen gesampelt wurden. Für Bland war (und ist) die Korpulenz seiner Präsenz stets eine Intervention, die es ihm ermöglicht, sich in verschiedenen Räumen zu bewegen und einen charakteristischen Eindruck zu hinterlassen.

In seinem *Composer's Statement* schreibt Bland: »Während meines gesamten Berufslebens standen meine kreativen Bemühungen unter dem Einfluss eines kulturellen Kriegs, der seit mehreren Jahrhunderten zwischen den Kulturen der Welt vor sich hin brodelte«¹⁴, und erkennt damit die Trennung an, unter der Komponist*innen mit einem subalternen Status, wie Baker und Bland, seit jeher zu leiden hatten. Er fährt fort:

12 Paul Vitello, »Edward Bland, *Cry of Jazz* Filmmaker and Composer, Dies at 86«, *The New York Times* vom 27.3.2013

13 Edward Bland, *Composer's Statement: My Artistic Journey to Urban Classical Funk*, im Eigenverlag 2006, www.edblandmusic.com/composerstatement.htm

14 Ebd.

Was auch immer man sonst noch sagen kann, die westliche Zivilisation fühlt sich in der Gegenwart zutiefst unwohl. Für alle Menschen ist das Leben eine kurze Angelegenheit, die in der düsteren Gewissheit des Todes gipfelt. Da niemand in der Vergangenheit leben kann und vielleicht auch keine Zukunft hat, ist alles, was jeder von uns wirklich hat, der gegenwärtige Augenblick. Als Komponist ist es meine Aufgabe, ein Werk zu schaffen, das die Aufmerksamkeit des Zuhörers so stark fesselt, dass er sich nicht von dem Stück losreißen kann. [...] Wenn dies geschieht, ist ein Kontinuum aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erreicht. Dieses Kontinuum, das als eine Verlängerung der Gegenwart erlebt wird, nenne ich das ewige Jetzt.¹⁵

Während Bakers *Sprechen* im öffentlichen Raum als eine Intervention in Form einer Partitur eine Herausforderung darstellt, die mit komplexen Vielfältigkeiten behaftet ist, ist Blands *Sprechen* ein Festhalten – kein Festgehaltenwerden durch eine*n Unterdrücker*in, das einer Containerisierung gleichkommt, sondern eine Erinnerung daran, sich mit dem größten Raum von allen zu verbinden: dem Raum der Existenz, in dem Zeit keine Rolle spielt und Materialität der Beobachtung untergeordnet ist. Blands Dualität ergibt sich aus dem Phänomen, dass sein Ziel darin besteht, eine zeitgebundene Kunst zu nutzen, um das Vergehen der Zeit für das Publikum anzuhalten. Wenn man eine echte Verbindung zu *Piece for Chamber Orchestra* und vielen seiner anderen Stücke herstellt, wird offensichtlich, dass Blands Musik dies ermöglichen kann.

Die jüngeren, sich ihrer Blackness bewussten »Klassik«-Komponist*innen von heute lassen organisch eine Fülle von Praktiken – insbesondere schwarze kulturelle Praktiken und Referenzen – in den öffentlichen Aufführungsraum einfließen. Konzertsäle, Museen, Freilichtbühnen, Parks und mehr sind zum Schauplatz von Präsentationen schwarzer klassischer Künstler*innen geworden, die durch ihre Kreationen *sprechen* und Botchaften vermitteln, die mutig die Existenz ihres »Existierens trotz allem« implizieren. Eine dieser Künstlerinnen ist Liz Gre, die derzeit als Doktorandin an der City University of London ethnografische Ansätze zur Manifestation von Musik untersucht. In ihren Partituren untersucht sie formale Gravurpraktiken, die an den Rand von Gemeinschafts-, Ahnen- und Spiritualitätsarbeit gedrängt werden. Ihre Performance mit dem Omaha Symphony Orchestra im Jahr 2019 ist ein Beispiel für Musikkomposition, Poesiekomposition, Spoken-Word-Kunst, Belcanto und tiefemotionalen Vokalperformance, Evokation von Negro Spirituals und mehr, die im Wesentlichen den privaten »stillen Häfen« in eine verletzte, öffentliche Arena bringt. Ihre grafische Partitur *Invoke* begleitet Anweisungen, die sich auf den zirkadianen Rhythmus von Blackness beziehen: ausruhen, sich erholen, aufwachen, aufflammen, sich sehnen, sich freuen, arbeiten, aktiv sein, zurückkehren.





Weitere schwarze Künstler*innen, die transdisziplinäre Ansätze in ihre Werke einfließen lassen, sind Shannon Sea, Ibukun Sunday, Forbes Graham, Sarah Pitan, Lisa E. Harris, Camille Norment, Yaz Lancaster, Pamela Z, David Dogan und andere. Die Zahl solcher Künstler*innen nimmt zu und verschiebt den klassischen Raum qualitativ in Richtung eines kritischen historischen Augenblicks, an dem solche Stimmen einfach nicht mehr ignoriert werden können. Noch wichtiger ist das sehr reale Phänomen, dass das, was diese Künstler*innen mit ihren *sprechenden* Kompositionen sagen, langsam auch in einen kategorischen Raum eindringt, der sich als Gerechtigkeit interpretieren lässt. Zugegeben, es gibt noch einiges an Arbeit zu tun. Einen Teil dieser Arbeit kann man als *Dekolonisierung* bezeichnen, sowohl für die Unterdrücker*innen, damit sie sich ihres offenen und verdeckten Missbrauchs bewusstwerden, als auch für die Unterdrückten, damit sie das volle Ausmaß ihrer Fähigkeiten erkennen. Einen Großteil dieser Arbeit bezeichne ich jedoch als Anerkennung der Realität. Die Erschaffung, Unterstützung, Förderung und Sicht- bzw. Hörbarmachung dieser Musik ist weder direkt noch indirekt für die Korrosion der physischen Welt, steigende Mordraten und andere Grausamkeiten verantwortlich, die der Aufrechterhaltung der menschlichen Existenz zuwiderlaufen. Im Gegenteil, die mentale und emotionale Erkundung der Subalternen oder der Undercommons fördert nur die Erforschung der friedlichen Koexistenz, der wahren Gerechtigkeit, der Entschuldigung, der Vereinigung und der Notwendigkeit, in der Realität verwurzelt zu sein. Diejenigen, die sich mit der Erschaffung von Musik, dem Druck von Partituren und inter- und transdisziplinären Praktiken beschäftigen, drängen diese Ideale in öffentliche Räume, und sie tun dies aus einem Gefühl einer dringenden und verzweifelten Notwendigkeit heraus. Gerade in diesen Räumen, in denen die Subalternen schweigen, können Musik und künstlerische Praxis das Megaphon liefern, durch das die Subalternen sprechen können.

Die Meta-Implicationen des *Sprechens* – der Prozess, einem stimmlosen Wesen eine Stimme zu geben – sind also Teil der künstlerischen Praxis der Subalternen oder der Undercommons. Während Spivaks Pessimismus sie zu dem Schluss führt, dass »die Subalternen nicht sprechen können«, unter anderem weil »die Repräsentation nicht verkümmert ist«¹⁶, halte ich mich lieber an Renée C. Bakers Aufforderung, »zu sprechen, zuzugeben, auszuatmen«. In der künstlerischen Praxis – vor allem bei schwarzen Musiker*innen, die tief in der Arbeit an Raum, Raumbewusstsein und schwarzem Bewusstsein verwurzelt sind – wird das *Sprechen* immer ein Akt der Unterbrechung, der Resilienz, des Aufbaus einer Gemeinschaft und des Überlebens sein. Für viele schwarze Musikschaffende bilden die größeren Implikationen des *Sprechens* die Grundlage, das Herz der Praxis. Mehr noch, viele von ihnen hoffen darauf, dass ihr Sprechen durch die Formulierung, Manifestation, Achtung und Realisierung einer Partitur verstärkt wird.

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Anthony R. Green ist ein »Zeitgenössischer Kunst«-Musikkomponist, ein Schöpfer von divergentem Theater, ein transdisziplinärer Performer und ein Künstler für soziale Gerechtigkeit, dessen Projekte in mehr als 25 Ländern präsentiert wurden.

16 Gayatri Chakravorty Spivak, »Can the Subaltern Speak?«, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, Lawrence Grossberg, Cary Nelson, London 1988, S. 308