

P-03/2022 10,50 €

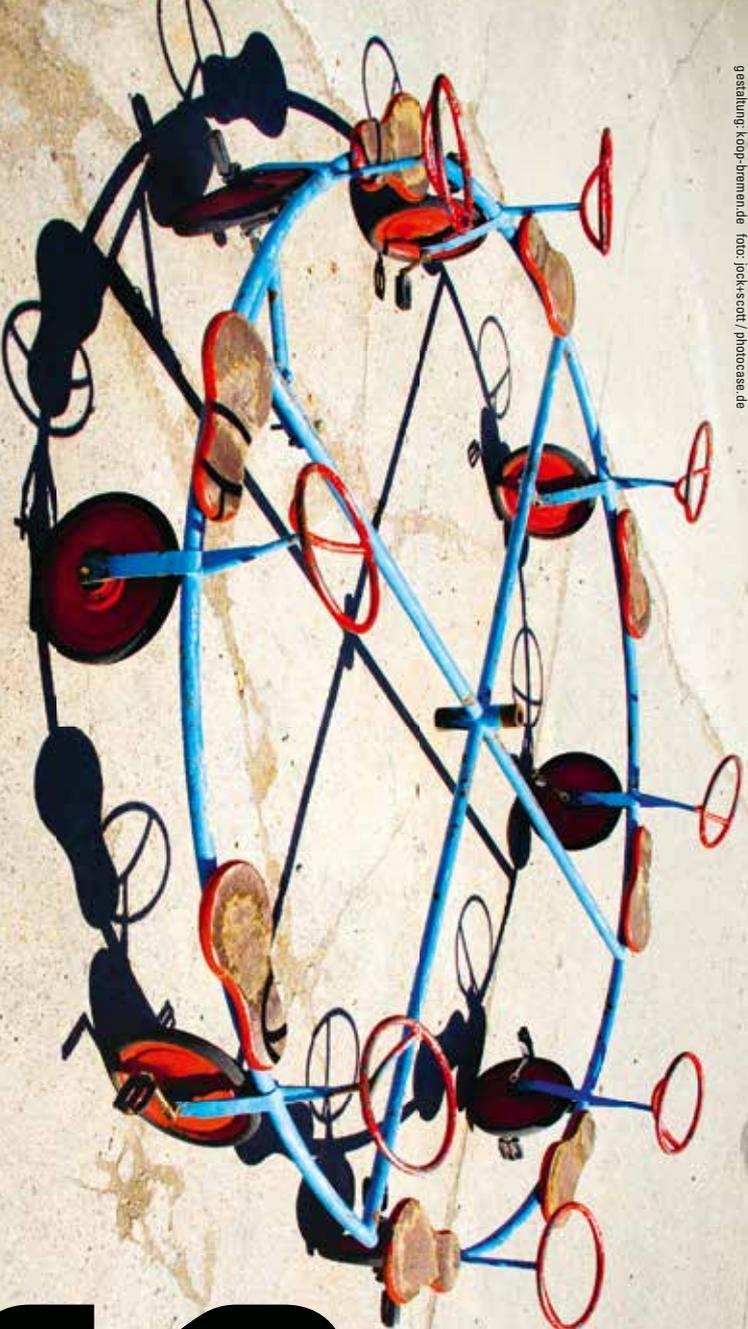
132

# POSITIONEN

Texte zur aktuellen Musik

New Age

SPECIAL Ukrainische Korridore SPECIAL Ukrainische Korridore SPECIAL Ukrainische Korridore



[www.pgmm.de](http://www.pgmm.de)

# SOI

... **entscheiden und dabei bleiben**

**21. Biennale Aktuelle Musik in Bremen**  
**17.–20.11.2022**

**pgmm**  
projektgruppe  
neue musik

Klangwerkstatt  
Berlin  
Festival für Neue Musik

# KL ANG WER KSTA TT

4. bis 13. November 22

Kunstquartier Bethanien  
[www.klangwerkstatt-berlin.de](http://www.klangwerkstatt-berlin.de)



# LA STRADA LA STRADA



**KNM** Berlin

## LA STRADA II FR 2. SEP 2022, 19.30 Uhr

teilelager | FAHRBEREITSCHAFT Berlin

Konzertreihe des Ensemble KNM Berlin  
Eröffnung des Monats der zeitgenössischen Musik

Werke von  
Vinyl -terror & -horror <sup>UA</sup>  
Anton Koshelev  
Vladimir Gorlinsky

Mit  
Vinyl -terror & -horror (turntables)

[www.kammerensemble.de](http://www.kammerensemble.de)

Partner:  Monat der  
zeitgenössischen  
Musik

Gefördert durch:

HAUPT  
STADT  
KULTUR  
FONDS

## SINGING FUTURE 2

Vokal-Festival für Neue Musik  
und Improvisation

**IRENE KURKA**

lädt ein:

**12. November 2022**

19.30 Uhr

Neanderkirche Düsseldorf

Salome Kammer

Irene Kurka

Farziah Fallah

Iris ter Schiphorst

Barbara Beckmann &  
Chorgemeinschaft DIVA

Gerhard Stäbler

Mauricio Kagel

Charlotte Seither

Hugo Ball

mit freundlicher Unterstützung von

**Düssel**  
dort  
Kulturamt

Kunststiftung  
NRW

**IRENE**  
**KURKA**  
SOPRANISTIN  
PODCASTERIN

[www.irenekurka.de](http://www.irenekurka.de)

**FESTIVAL  
RÜMLINGEN  
2022**

**Aller**

**guten**  
**Rümlingen**  
**33**

**Dinge**

**27./28.  
AUGUST  
2022**  
**RÜMLINGEN, KILCHBERG,  
OLTINGEN**

rainy days

Festival de musiques nouvelles  
Philharmonie Luxembourg  
15.-27.11.2022

# out of this world

Premieres and new works by Mark Andre, Newton Armstrong, Carola Bauckholt & Karin Hellqvist, Nwando Ebizie, Óscar Escudero & Belenish Moreno-Gil, Helmut Lachenmann, Liza Lim, Patrick Muller, Alexander Schubert, Arthur Stammet, Chris Swithinbank, Andrea Tarrodi, Øyvind Torvund, Laurent Willkomm...

With Ensemble Musikfabrik, Ensemble Recherche, Noise Watchers, Orchestre Philharmonique du Luxembourg, Percussion Under Construction, Les Percussions de Strasbourg, United Instruments of Lucilin, Yarn/Wire, Pierre-Laurent Aimard, Thomas Ankersmit, Juliet Fraser, Noa Frenkel, Karin Hellqvist, Salome Kammer, Francisco López, Brad Lubman, Jean-Guihen Queyras, Elsa Rauchs, Christian Schmitt, Christoph Sietzen, Marcus Weiss...



Orchestre  
Philharmonique  
Luxembourg

PHILHARMONIE



LE GOUVERNEMENT  
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG  
Ministère de la Culture



Mercedes-Benz

Media partner



NEUE ZEITSCHRIFT  
FÜR MUSIK

# POSITIONEN 132

03/2022 New Age

- 6      **Impressum**  
7      **Editorial**
- 9      **I NEW AGE**  
10     **New Age – die Musik, das Phänomen**  
       von Tim Tetzner  
26     **Eine kalifornische Reise in und nach Spuren von New Age**  
       von Fabian Peltsch  
48     **Vier Interviews: Aeolia – Spiritualität; Chuck Wild – Therapie;  
       Suzanne Doucet – Business; Douglas McGowan – Begriff und Geschichte**  
       von Fabian Peltsch
- 56     **Die Black Box des Unbegrifflichen: Ästhetisches Denken und KI**  
       von Luc Döbereiner  
64     **Kompositions-Essays, Kompositions-Manifeste – neue Polnische Tendenzen**  
       von Jan Topolski
- 83     **II SPECIAL**  
       **UKRAINISCHE KORRIDORE**  
84     **Das Musikleben von Lwiw in Kriegszeiten**  
       von Dzvenyslava Safian
- 99     **III POSITIONEN**  
       **Vanessa Wagner; The Singuhr Projects; Stefan Roigk & Daniela Fromberg;  
       Klangkunst und Notation; Towards Sound – Lucia Hinojosa Garxiola; Gender  
       und Neue Musik – Vera Grund, Nina Noeske; MaerzMusik; Éliane Radigue;  
       Spark. Musiktheater, Köln; BAM! Musiktheater, Berlin; Juliana Hodkinson;  
       Elżbieta Sikora, Luigi Nono, Szczecin; Cathrine Lamb, JACK Quartet; Wittener  
       Tage; Ulrichsberger Kaleidophon; Sounding Fragilities – Irene Lehmann,  
       Pia Palme; Spółdzielnia Muzyczna; KNM Contemporaries; Guterstoff, Köln;  
       Oberammergauer Passionsspiele; Intersonanzen, Potsdam**

*Positionen. Texte zur aktuellen Musik*

Gegründet 1988 von Gisela Nauck und Armin Köhler

**Erscheinungsweise** vierteljährlich – Februar, Mai, August, November | 35. Jahrgang

**Herausgeber + Redaktion**

Andreas Engström & Bastian Zimmermann

**Redaktionelle Mitarbeit**

Fabian Peltsch, Tim Tetzner

**Lektorat** Susanne Westenfelder

**Gestaltung** Studio Pandan (Ann Richter, Pia Christmann, Vreni Knödler) [www.pandan.co](http://www.pandan.co)

**Anzeigen** [marketing@positionen.berlin](mailto:marketing@positionen.berlin)

**Creative Crowd** Patrick Becker-Naydenov, Sebastian Hanusa, Katja Heldt, Tobias Herold, Patricia Hofmann, Irene Kletschke, Michael Rosen, Susanne Westenfelder

**Korrespondent\*innen** Nina Polaschegg (Wien), Monika Voithofer (Graz), Christoph Haffter (Lausanne/Genf), Monika Pasiecznik (Warschau), Heloísa Amaral (Brüssel), Sven Schlijper-Karszenberg (Amsterdam), Tim Rutherford-Johnson (London), Anette Vandsø (Århus), Rūta Stanevičiūtė (Vilnius), YAN Jun (Peking), Giuliano Obici (Rio de Janeiro)

**Druck** Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak sp.j., Poznań

**Redaktionsadresse**

Positionen GbR, Edelweißstraße 3, 81541 München

**Email** [redaktion@positionen.berlin](mailto:redaktion@positionen.berlin)

[www.positionen.berlin](http://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), Auslandsabonnement Normal 58 € & Institution 68 € (beide inkl. 20 € Versand), Förderabonnement 100 €

E-Abonnement Einzelheft 6 €, Jahresabonnement 22 €

ISSN 0941-4711

Positionen ist Mitglied im Netzwerk

Mit freundlicher Unterstützung der



EUROZINE

European  
Cultural  
Foundation

radialsystem.de

radialsystem.de

**W**ir haben es schon berührt und tun es wieder... Schon im Heft #121 haben wir unter der Überschrift »Wege der Heilung« verschiedene Aspekte von Musik, Heilung und Wohlbefinden untersucht – sowohl historisch als auch aktuell. Zwei Jahre später haben wir in Heft #129 Musik und ihre spirituelle Kraft in Ritualen betrachtet. In beiden Fällen sind wir bewusst nicht von irgendwelchen Genres ausgegangen. Aber diesmal greifen wir denn direkt »das vermutlich letzte Tabu« der neuen Musik an, wie Fabian Peltsch es formuliert hat in seiner essayistischen Reisereportage durch die kalifornische Wüste auf der Suche nach dem ... *New Age*.

*New Age* ist ein berüchtigt vager Begriff, fast geheimnisumwittert, in dem die musikalischen Definitionen eher Assoziationen sind – leise Dur-Dreiklänge die plastisch aus Keyboards tönen, milde Flötenmelodien und Naturgeräusche, vorzugsweise von Delfinen. Wer die Komponist\*innen sind, ist meistens unklar – eine Musik scheinbar ohne Eigenschaften.

*New Age* ist ein Genre mit kaum geschriebener Geschichte. Wie kann man sich dem Genre also überhaupt nähern? Tim Tetzner hat das kurz und prägnant so ausgedrückt: »Wieso hat die Kritik das Thema bisher ausgespart? Was ist die Problematik der Kritik? Wie nähert man sich adäquat einem Thema, das augenscheinlich über ein hohes Maß an Diskurs-Renitenz, aber über fast keine Primärliteratur verfügt?«

Eines möchten wir klar machen: Dieses »Randgenre« ist absolut relevant für die Kunst, mit der Positionen sich befasst. Auf historischer und analytischer Ebene gibt es Verbindungen zu Minimalismus, Ambient, Drones, Soundscapes, Sound Walks, Listening Sessions und manchen weiteren Richtungen der Klangkunst. Noch wichtiger allerdings sind die Tendenzen hin zur Musiktherapie und Klangheilung und wie die zeitgenössische Musikszene sich zunehmend in Richtung »Gesamterlebnis« einrichtet, seien es »immersive« Werke oder die Hervorhebung der Räume des klanglichen Erlebens. Man wünscht sich Neue Musik als einen Weg zur Entstressung, Entspannung, Heilung und Rebalancing. Folglich hat, wie Tetzner es formuliert, »die Corona-Pandemie der rekreativen Musik viele neue Hörer\*innen beschert und zu neuer Aufmerksamkeit verholfen.«

Für dieses Heft wurde die Redaktion um die bereits genannten Autoren Fabian Peltsch und Tim Tetzner erweitert. Ihre Expertise und Sicht auf die *New Age* steckt in den Haupttexten: Nach Tetzners einleitendem Übersichtssay folgt Peltschs Reisereportage aus Kalifornien und Arizona, im Zuge derer er auch einige bedeutende Vertreter\*innen des Genres interviewt hat.

Wir führen weiter das Special vom letzten Heft unter dem Titel »Ukrainische Korridore« fort. Mehr dazu auf Seite 83.

Außerdem: Wir freuen uns riesig über eine unverhoffte Auszeichnung unseres Hefts, zusammen mit unserem Design-Studio Pandan. Positionen gewann Mitte Mai für die Kommunikation des Positionen-Jahrgangs 2021 den Bronzenen Nagel des Art Directors Club Germany!

Wir wünschen viel Spaß und Anregung beim Lesen dieses neuen Hefts #132



Andreas Engström, Fabian Peltsch, Tim Tetzner, Bastian Zimmermann



# New Age



# New Age – die Musik, das Phänomen

TIM TETZNER

## Positionierung 1 Einleitung

»During this pandemic year a lot of people have gotten into ambient music to find ways of chilling out.«  
William Basinski, März 2021

Vielleicht etwas unbedarft und mit nur einem diffusen Vorwissen ausgestattet, entschied sich die Positionen-Redaktion vor einiger Zeit, eine der kommenden Ausgaben dem Thema New Age zu widmen. Doch wie nähert man sich aus der Perspektive der Neuen Musik einem so komplexen Feld? Und vor allen Dingen: Warum? Worin liegt der Mehrwert, sich mit solch einem grenzwertigen Thema auseinanderzusetzen? Und was könnte dabei den Positionen-Diskurs bereichern?

Aus musikjournalistischer Perspektive ist New Age aus vielerlei Gründen interessant:

Der gegenwärtige Erfolg von jungen Künstler\*innen, die mit der Thematik in Verbindung gebracht werden (beispielsweise Kaitlyn Aurelia Smith, Matthewdavid oder Green-House) kann in Verbindung zu den die Re-Releases der ersten Generation von New Age-Künstler\*innen (wie Laraaji, Pauline Anna Strom), die zur Zeit bei jungen Labels wie Rvng Intl. und Leaving Records erscheinen, gebracht werden. Das gegenwärtige Interesse an New Age, seiner Ästhetik und seiner Historie ist seit ein paar Jahren ungebrochen. Doch hinter der offensichtlichen Erklärung zyklischer Trendentwicklungen – Simon Reynolds benannte in seinem Buch *Retromania* die Abhängigkeit der Popkultur von seiner Vergangenheit als pathologische Sucht – lauern oftmals komplexe Sachverhalte. Je mehr man sich dem Thema nähert, umso komplexer wird es: Dass ein Musikgenre in seiner mittlerweile fast fünfzigjährigen Geschichte nahezu unbeleuchtet vom Musikdiskurs geblieben ist, wirft Fragen auf:

Wieso hat die Kritik das Thema bisher ausgespart? Was ist die Problematik der Kritik? Wie nähert man sich adäquat einem Thema, das augenscheinlich über ein hohes Maß an Diskurs-Renitenz, aber über fast keine Primärliteratur verfügt?

Aber vor allen Dingen: Wie lässt sich überhaupt angemessen ein solch schwer zu definierendes Feld wie New Age fassen? Ein Feld, das sich über Jahre phänomenologisch und non-linear entwickelte, und sich stets in ganz unterschiedlichen Formen und Inkarnationen manifestierte?

Ein äußerst wichtiger, weitreichender und wunderbar recherchierter Beitrag zur Motivation, Apparatur und Genealogie der New Age-Bewegung, stammt dabei vom Oldenburger Musikwissenschaftler Wolfgang Martin Stroh. In dem von ihm veröffentlichten *Handbuch New Age Musik. Auf der Suche nach neuen*

Warencharakter der Kommunikation, insbesondere auch der Musik.«

Strohs Wortwahl deutet es an: eine unvoreingenommene Annäherung jenseits stereotyper Betrachtung lenkt den Blick unmittelbar auf die sozio-politische Dimension. Denn New Age lässt sich nicht einfach zu einem ästhetischen Phänomen individueller Sinnuche degradieren. Vielmehr ist es Ausdruck (und Konsequenz) einer sich momentan dynamisch entfaltenden, globalen Sinnkrise westlichen Denkens. Seinen Ursprung hat New Age deshalb auch nicht ohne Grund in den Industrienationen USA, Großbritannien, Deutschland und Japan. Es kann somit dialektisch als Reaktion auf etwaige Lebensbedingungen im Spätkapitalismus gelesen werden.

Folglich bietet sich eine Betrachtung der Produktionsbedingungen an: New Age hat sich stets in unmittelbarer Nähe zur Musik-

Wieso hat die Kritik das Thema bisher ausgespart?  
Gibt es spezielle Schwierigkeiten oder Problematiken bei der Kritik dieses Genres? Wie nähert man sich adäquat einem Thema, das augenscheinlich über ein hohes Maß an Diskurs-Renitenz verfügt, aber über das fast keine Primärliteratur vorliegt?

*musikalischen Erfahrungen* (erschienen 1994 bei Con Brio) liefert er unter anderem die immer noch schlüssige – wenn auch etwas hölzern klingende – Grundthese, zu der auch die Redaktion während der Produktion dieser Ausgabe immer wieder zurückkehrte:

»Die New Age Musik steht ideologisch in der Tradition der Alternativbewegung (Selbstbestimmung, Selbstorganisation, Netzwerke), antwortet auf Neue Bedürfnisse (Bewusstseinsweiterung) und propagiert bewusst funktionale Musik. Dabei greift sie einerseits auf tatsächliche oder vermeintliche funktionale Musik zurück oder funktionalisiert die autonome bürgerliche Kunstmusik. Dies alles widersetzt sich dem auch in den post-modernen Gesellschaften noch herrschenden

technologie und explizit zur elektronischen Musik entwickelt. Während die erste Generation von Produzent\*innen Mitte der siebziger Jahre von der neuen Verfügbar- und Finanzierbarkeit analoger Synthesizer und Mehrspurtechnik profitierte, nahmen die Anfänge digitaler Musikproduktion, Midi und FM-Synthese, einen nicht zu unterschätzenden ästhetischen Einfluss auf die zweite Generation von New Age Musiker\*innen. Zählt man außerdem zu den unbegrenzten Möglichkeiten demokratisierter, digitaler Musikproduktion, auch die Öffnung der Vertriebskanäle (heißt digitales Streaming via Youtube und Spotify), entsteht eine gänzlich neue Produktionsökonomie, in der jeder Produzent auch gleichzeitig Streamer und Vermarkter seiner eigenen

Musik sein kann. Unzählige Accounts auf Youtube mit Namen wie Relaxed Mind, PowerThoughts Meditation Club und Angel Power Music belegen diesen Trend – und streamen in Endlosschleife 528 Hz Energy Sounds, DNA Repair Music, Miracle Tones und Study Calming Music in den digitalen Aether.

Das einleitende Zitat William Basinskis analysiert den Sachverhalt also ganz richtig: die Corona-Pandemie hat der rekreativen Musik viele neue Hörer\*innen beschert und zu neuer Aufmerksamkeit verholfen. Und das Bedürfnis nach Entstressung, Entspannung, Heilung und Rebalancing ist auch 2022 ungebrochen. Hinsichtlich einer Welt im dauerhaften Krisenzustand, wäre es also vorstellbar, dass sich New Age von einem randläufigen Musikgenre zu einem Transformationsbegriff mit politischer Implikation entwickelt – und sich langfristig als Kompensations- und Bewältigungsstrategie etabliert. Die Bedingungen, unter denen das möglich wäre, müssten sicherlich diskutiert

## Positionierung 2 New Age als globales Spannungsfeld

Auch wenn man New Age in seiner Gesamtheit als eine globale Bewegung betrachten sollte, passierte ein Großteil der Entwicklungen – wir erinnern uns an die prä-Internet-Ära – in lokalen Szenen und Netzwerken. Wie schon eingangs erwähnt, konzentrierten sich die Hauptaktivitäten dabei auf die USA, Deutschland, Großbritannien und Japan. Zur besseren Nachvollziehbarkeit folgt hier eine Kartografie der Entwicklungen:

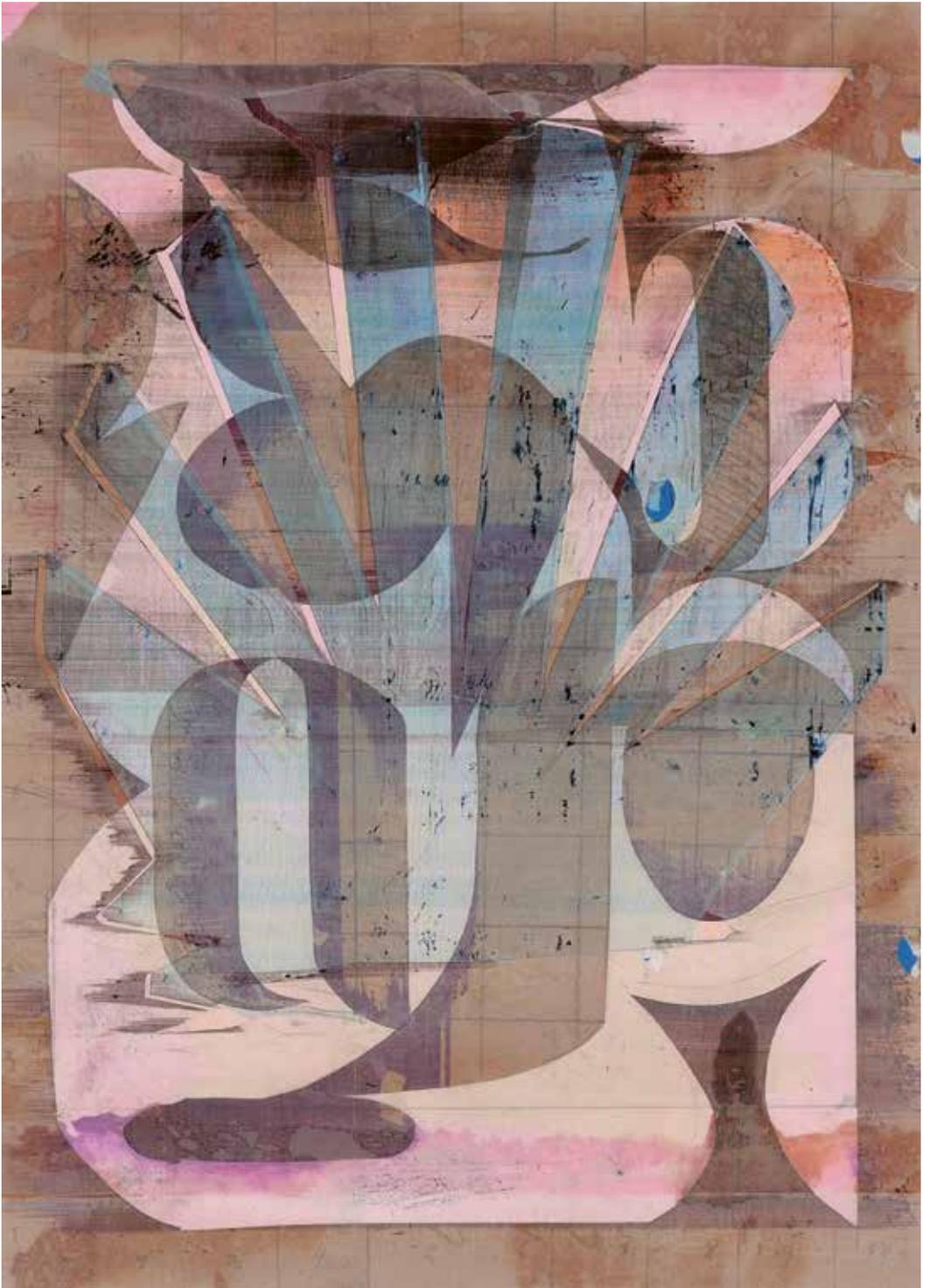
### Deutschland

Beginnen wir im Zentrum der Kosmischen Musik, im Deutschland der frühen siebziger Jahre. Krautrock hat im progressiveren Teil

Die Corona-Pandemie hat der rekreativen Musik viele neue Hörer\*innen beschert und zu neuer Aufmerksamkeit verholfen. Und das Bedürfnis nach Entstressung, Entspannung, Heilung und Rebalancing ist auch 2022 ungebrochen.

werden. Doch jenseits dieser möglichen sozialen Dimension ist der Komplex der New Age Musik ein höchst subjektives System, deren fragile Motivationen genau betrachtet und hinterfragt werden müssen. Die Werkzeuge zur Hinterfragung möchten wir den Leser\*innen mit dieser Positionen-Ausgabe an die Hand geben, damit sie bestenfalls das vieldimensionale Konstrukt unserer Gegenwart, inklusive eine der am stärksten kodierten und mit großem Potenzial daherkommenden Musikformen – New Age – in seiner ganzen Irrationalität ein kleines wenig besser verstehen können.

der deutschen Musiklandschaft seinen Platz eingenommen und erste Ansätze einer Proto-New-Age-Musik zeichnen sich ab. Im Umfeld der Labels Brain, Pilz, Kuckuck und Kosmische Musik entsteht um die Musiker und Gruppen Popul Vuh, Ash Ra Temple, Florian Fricke, Manuel Göttsching und Klaus Schulze eine transzendent, fließende Drone-Musik, Mystik, transpersonaler Drogenerfahrung und den ersten verfügbaren modularen Synthesizermodellen. Weniger vom Rock, mehr dafür von verschiedenen Komponist\*innen (und maßgeblich von der spielerischen Virtuosität eines Terry Riley) inspiriert, sind dafür



Claus Georg Stabe, *Day of Awakening*, 2020, Kugelschreiber und Collage auf Papier, 70 x 50 cm



Claus Georg Stabe, *Day of the Millrace II*, 2020, Kugelschreiber auf Papier, 50 × 40 cm

die Frühwerke von Georg Deuter, Eberhard Schoener, Peter Michael Hamel und Hans Otte. Georg Deuter wird Anfang der siebziger Jahre musikalischer Leiter in Baghwans Ashram in Poona, Indien, während Hans Otte sich in Donaueschingen ausbuhen lassen muss, weil seine Klavierkomposition zu viele Konsonanzen beinhaltet. Ottos minimalistische Obertonstudie *Das Buch der Klänge* ist rückblickend nicht bloß ein Meilenstein des Schönklangs, sondern gleichzeitig einer der wichtigsten Beiträge eines Komponisten der Avantgarde zur New Age Musik – und schlägt als Veröffentlichung auf Wergo eine der wenigen Brücken ins akademische Lager der Neuen Musik.

1981 veröffentlicht Joachim-Ernst Berendt die universelle Musik-Kosmologie *Nada Brahma – Die Welt als Klang* (Südwestfunk SWR2 / Zweitausendeins Verlag) und schafft somit (neben Peter Michael Hamels *Durch Musik zum Selbst*) das Grundlagenwerk esoterischer Musiktheorie im deutschsprachigen Raum. Berendts metaphysische Ausgangsüberlegung, die das Universum als Musikinstrument interpretiert, welches durch Klang und Frequenz den Menschen bei seiner Menschwerdung begleitet, ist ebenso interessant wie umstritten. Jene Ansicht erweitert jedoch zu dieser Zeit den Musikdiskurs um mehrere Dimensionen. Zur Rezeption dieser vermeintlich neuen, universellen Musik, kommt in *Nada Brahma* auch der Musikwissenschaftler Gerhard Nestler zu Wort: »Diese neue Musik erfordert ein ›reines Hören‹, das heißt, ein Hören, welches von allen bisher gewohnten verstandes- und gefühlsmäßigen Zutaten frei ist. In diesem reinen Hören des Tones und seiner Dimensionen an sich liegt das starke Erregungsmoment dieser Musik.«

Nestlers Intonation und Wortwahl macht deutlich, wie weit sich die beiden Lager – das der Neuen Musik und das der vermeintlich neuen, spirituellen Musik – voneinander entfernt haben. Dass sich einer holistischen Lesart von Musik vorhalten lässt, dass ihr

die Distinktionsschärfe der Kritischen Theorie abhandengekommen sei, welche – seit Ende der fünfziger Jahre unter der Ägide Adornos – die Kulturkritik und das Feuilleton maßgeblich prägte, steht außer Frage. Doch der große Erfolg *Nada Brahmas* gibt Berendt in gewisser Weise recht. Der Musikdiskurs befindet sich an einer Zeitenwende – und eine ganzheitliche Betrachtung (inklusive niedrigschwelligerer Zugangsbedingungen und geringerer Distinktionsstrenge) öffnet das Feld in viele Richtungen.

Als eine von vielen Parallelentwicklungen bildet sich in Deutschland in den Achtzigern eine rege Szene Elektronischer Musik (kurz EM). Inspiriert von der Berliner Schule um Tangerine Dream, Edgar Froese und Klaus Schulze und möglich gemacht durch zunehmend immer günstiger werdendes Musikequipment, entsteht eine gut vernetzte Bewegung mit dem Heimstudio als kreative Urzelle. Der Begriff New Age hat in diesem Kontext jedoch eine eher untergeordnete Bedeutung, denn zu Spiritualität oder Metaphysik hat die Technik-affine Szene wenig Bezug. Auch wenn Konzerte gerne in Planetarien gespielt werden und man mit der Ikonografie des Science Fiction kokettiert: Künstler wie Gandalf, Rainbow Serpent, Alien Nature, Wolfram Spyra, Mind over Matter oder Software lassen sich wohl eher dem säkularisierten Lager des New Age zuordnen. Die Elektronische Musik (EM) wird eher wie ein Kleingarten oder die Hobby-Eisenbahn betrieben, und weist folglich wenig subversives oder transformatives Potenzial auf. Doch eines lässt sich am Aspekt der Hobbyisierung gut nachvollziehen: New Age ist eine Folk-Kultur und damit unterscheidet sie sich maßgeblich von der Neuen Musik.

## UK

»Dedicated to the universal spirit of  
New Age synthesis.«

Steve Hillage – *Rainbow Dome Musick* (1979)

In anderen Ländern des industrialisierten Westens verlaufen die Entwicklungen etwas anders. In Großbritannien lassen sich die Anfänge einer transzendental-affinen Musikkultur – ähnlich wie in Deutschland – auf die späten sechziger Jahre und dessen Hippie-/Psych- und Prog-Bewegung zurückdatieren. Gruppen wie Daevid Allens Gong, White Noise oder auch AMM und die Canterbury Scene, spielen eine Free Form-Musik jenseits von Rock, in der Improvisation, Elektronik und Freak-Out gleichermaßen nebeneinander existieren, in der es jedoch nahezu keine Schnittstellen zur komponierten oder Neuen Musik gibt. Elektronische Musik hingegen nimmt unter der Ägide der BBC (und dessen Radiophonic Workshop) in der britischen Alltagskultur eine feste Position im Unterhaltungskomplex ein – wenn auch nur rein formell zur Unterhaltung des Radio- und Fernsehprogramms.

Dem gegenüber formierten sich Anfang der siebziger Jahre unter dem Einfluss von Fluxus und dem Wiener Aktionismus Performance- und Künstlerkollektive wie EXIT oder Coum Transmissions. Deren Aktionsfelder beinhalteten aber auch Musik, deren Fokus auf gesellschaftlicher Intervention, individueller Transformation und der Befreiung des Subjekts im Spätkapitalismus lag. Aus Coum Transmissions entstanden später Throbbing Gristle und ihr Label Industrial Records – und Industrial Music wurde zur dunklen Hookline einer ganzen Generation junger Experimentalmusiker\*innen, denen Punk genauso formalisiert erschien wie die Neue Musik.

In seinem 2003 erschienenen Buch *England's Hidden Reverse* beschreibt David Keenan die eschatologischen Endzeitvisionen und die angewandte Magick der Gruppen Coil, Current 93, Psychic TV, Whitehouse und des

Temple ov Psychick Youth (T.O.P.Y / Psychic TV) als *Esoteric Underground*. Ähnlich den spiritistischen Zirkeln und deren okkulten Praxis im ausgehenden 19. Jahrhundert entstehen so über viele Jahre hinweg multiple Paralleluniversen eklektischster Ideen und Ansätze vom Musique concrète-inspirierten Studio-Alchemismus, von Nurse With Wound und Trevor Wishart bis hin zu basisdemokratischer Gruppenimprovisation jenseits instrumentaler Virtuosität. David Jackmans Organum und Michael Primes Morphogenesis gelten zwar in der britischen Musikgeschichte (anders als Cornelius Cardews The Scratch Orchestra) nicht mehr nur als vage Fußnoten – sie suchen in puncto Konsequenz, Radikalität und dissonanter Humorigkeit gar ihresgleichen.

In einem weitaus lichterem Hinterzimmer britischer Musikgeschichte entwickelte ein paar Jahre zuvor der ehemalige Roxy Music-Keyboarder Brian Eno eher zufällig das Konzept einer Funktionsmusik, die unter dem Begriff *Ambient* genreprägend werden sollte. In den Linernotes seines 1975er Albums *Discreet Music* beschreibt Eno den Entstehungsmoment wie folgt:

»In January this year I had an accident. I was not seriously hurt, but I was confined to bed in a stiff and static position. My friend Judy Nylon visited me and brought me a record of 18th century harp music. After she had gone, and with some considerable difficulty, I put on the record. Having laid down, I realized that the amplifier was set at an extremely low level, and that one channel of the stereo had failed completely. Since I hadn't the energy to get up and improve matters, the record played on almost inaudibly. This presented what was for me a new way of hearing music – as part of the ambience of the environment just as the colour of the light and the sound of the rain were parts of that ambience. It is for this reason that I suggest listening to the piece at comparatively low levels, even to the extent that it frequently falls below the threshold of audibility.«

*Ambient* wird titelgebend für die vierteilige Alben-Serie, die Eno kurz darauf für EG Records kuratiert. Doch auch wenn sich Eno in der Konzeption des Begriffs *Ambient* explizit auf Erik Saties *Musique d'Ameublement* (und dessen Idee einer sozio-akustischen Klangökologie) bezieht, die Linernotes zu *Discreet Music* lassen auch eine andere Lesart zu, denn dort beschreibt der bettlägrige Eno den Prozess seiner Genesung und wie es in Verbindung von niederschwelliger Musik und Raumklang zu einem wahrnehmbaren, psychoakustischen Effekt kommt. Von dieser Beobachtung leitet Eno die Idee einer immersiven Musik ab, die das Verhältnis von Subjekt, Klang und Umgebung in ein neues, gleichberechtigteres Verhältnis stellt, und somit den Diskurs des Hörens um eine Möglichkeit erweitert.

Wenn auch eher zufällig, hat Eno hier den Blueprint einer Proto-New-Age-Musik gelegt. Doch deren Bedeutung sollte erst viele Jahre später Wertschätzung erfahren. Enos Überlegungen zu *Ambient* finden konzeptionell wenig Beachtung – und auch musikalisch sind Enos *Ambient*-Exkursionen zu Beginn alles andere als erfolgreich. Das ändert sich erst gegen Ende der achtziger Jahre: Mit dem Siegeszug von Acid House, Rave und elektronischer Clubmusik, entwickelt sich parallel zum hochenergetischen Geschehen auf dem Dancefloor der *Ambient*floor und der *Chill Out* Bereich. Beide sind Quasi-Schutzräume, die dem Raver das kontrollierte Runterkommen vom synthetischen Drogen-High ermöglichen und ihn so rekreativ wieder zu Energie kommen lassen. Der *Ambient*floor mit seinem entstressten Grundvibe entwickelt sich im Club zum generellen Kommunikationsort – und *Ambient* wird im Rave-Kontext zum geflügelten Wort. Innerhalb kürzester Zeit entsteht so eine neue Sensibilisierung für Klang und Sound jenseits der BpM, und mündet in einer dynamischen *Ambient*kultur, die antithetisch zum hedonistischen Dancefloor funktioniert, diesen jedoch gleichzeitig politisiert und mit Diskurs und Inhalt füllt.

Für eine ganze Weile laufen Rave und *Ambient* perfekt zusammen. Zu perfekt für die britischen Ordnungsbehörden.

Mit dem Erlass zur Kontrolle öffentlicher Versammlungen, dem Criminal Justice And Public Order Act (CJA) von 1994, versucht die Regierung die Bewegung (aus Hippies, Punks und New Age Travellers, wie sie von den Medien genannt werden) zu kriminalisieren. Dies schadet der Bewegung jedoch nur bedingt, sogar das Gegenteil ist der Fall, denn durch die Illegalisierung findet eine weiterer Politisierungsschub statt. Ein Kreis scheint sich zu schließen, denn eine ähnliche Strategie der Kriminalisierung hatte die britische Regierung schon einmal in den späten sechziger und siebziger Jahren gegenüber dem damaligen Free Festival Movement angewandt. Ebenso wie in den Neunzigern hatte sich damals eine nomadische und neo-paganistische Squatter-Bewegung kontinuierlich über die Aneignung von Freiräumen definiert, und von Glastonbury, über Stonehenge, hin zu Castlemorton utopische Räume jenseits von David Toops *Ocean of Sound* geschaffen. Diese utopischen Räume durchziehen seitdem Großbritanniens durchkapitalisierte Musikkultur wie ein Myzel.

## USA

»Minds are like flowers, they only  
open when the time is right.«

Stephen Richards, *Cosmic Ordering Guide*

In den USA hingegen entwickelte sich New Age auf eine etwas andere Art: Gegen Ende des 19. Jahrhunderts führt die Theosophin Helena Petrovna Blavatsky als Bezeichnung eines kommenden Wassermannzeitalters den Begriff *New Age* ein. Die Phrase findet schnelle Verbreitung und wird weitläufig von vielen esoterischen Glaubensgemeinschaften adaptiert. *New Age* wird zum Sammelbegriff für die unterschiedlichsten nicht-institutionalisierten Formen von Spiritualität, inspiriert von nicht-kausalen Denken östlicher

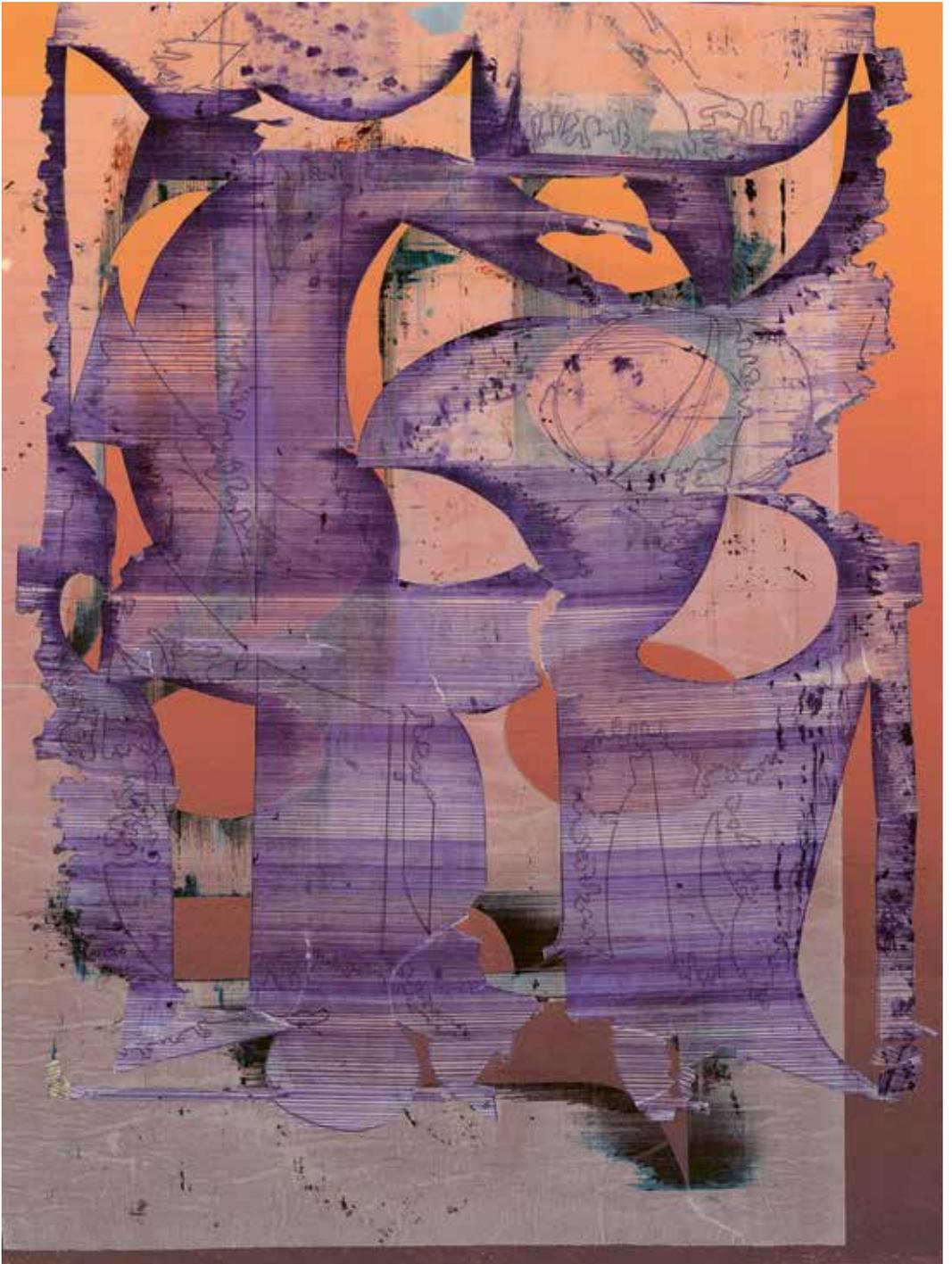
Philosophie und Mystik. Die Counterculture der späten sechziger Jahre trägt zur weiteren Verbreitung des Begriffs bei – und verhilft den damit verbundenen Ideen zur Popularität. Meditation, Yoga, Zen, Spiritismus, Vegetarismus, Karma und Reinkarnation, alternative Energien, Kosmisches Bewusstsein, Parapsychologie, Ufologie, Astrologie, Psychokinese und Präkognition, Holismus, Synchronizität und Transpersonale Psychologie sind einige der verhandelten Themen. Selbst die Stanford-, Berkeley- und Columbia University richten mit öffentlichen Geldern Studiengänge für Grenzwissenschaften ein. New Age rückt langsam in die Mitte der Gesellschaft.

Der Ursprung von New Age – als musikalischer Idee – ist somit eher im akademischen Kontext verortet. Eine Reihe von Musiker\*innen und Komponist\*innen (die den Leser\*innen dieses Heftes auch keine Unbekannten sein dürften) kommen im akademischen Milieu das erste Mal mit Ideen in Berührung, die man erweitert dem New Age zurechnen kann und die an westeuropäischen Universitäten zur gleichen Zeit eher verpöht waren. John Cage und sein Interesse an Indischer Philosophie, Zen-Buddhismus und dem I Ging, dürfte weithin bekannt sein. Auch Pauline Oliveros und die später von ihr entwickelte Idee des Deep Listening nimmt ihre Inspiration von den buddhistischen Lehren, die Oliveros seit den frühen sechziger Jahren begleiteten. Ebenso Terry Rileys und La Monte Youngs Interesse an Gagaku, Indischer Musik und der Überwindung von kompositorischer Zeit und Dauer haben einen maßgeblichen Einfluss auf deren Kompositionsverhalten. Bei Henry Cowell, Harry Partch und Lou Harrison lässt sich ebenfalls ein Interesse an alternativen beziehungsweise nicht-westlichen Stimmungen beobachten und auch bei den Künstlern des Lovely Music Umfeldes: Robert Ashley, David Behrman und Alvin Lucier lässt sich ein ähnlich gelagertes Interesse beobachten.

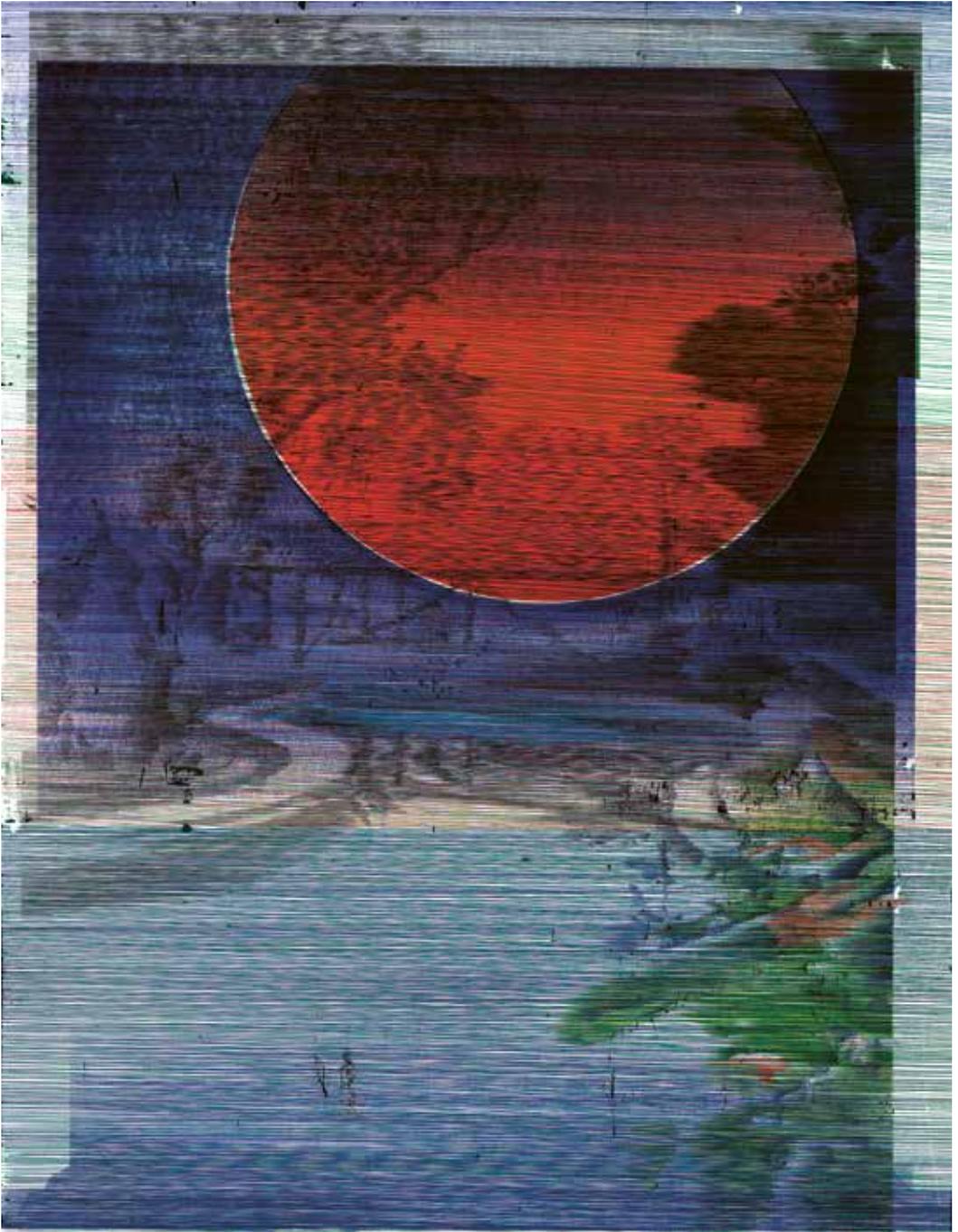
Doch auch eine Generation später – Mitte der siebziger Jahre – ist das Interesse an

fließendem Klang und kompositorischer Dauer ungebrochen – nur, dass nun eine neue Generation von Musiker\*innen angetreten ist, die abseits der akademischen Welt mit einem reduzierten Elektronikequipment, lediglich bestehend aus einem Synthesizer und einem Mehrspuraufnahmegerät im Homerecording-Verfahren ihre Musik produziert. Unter der kalifornischen Sonne entstehen 1975 Iasos' *Inter-Dimensional Music* und im Jahr darauf Steve Halperns *Spectrum Suite* und beide bilden die Urzelle dessen, was unter amerikanischem New Age verstanden wird: fließende Synthflächen, perlende Rhodes-Improvisationen, harmoniesüchtelnde Querflöten und eine Stimmung, so ausgelassen wie am ersten Tag der Genesis. In einem frühen Interview beschreibt Iasos das Inspirationsmoment seiner *celestial, heavenly und angelic music* wie folgt: »Around 1973 I sensed a particular being from a higher dimension. I knew instantly that he was the one that all this time purposely was transmitting (his ideas) into my mind. (...) So I'm functioning as a step-down transformer to recreate these patterns here on the physical dimension. A useful simulation of nature-patterns, of harmonious-patterns, of nature-patterns, of perfect-patterns, of paradise-patterns...«

New Age entwickelt sich schnell zu einer pulsierenden Nischenkultur. Ganz ähnlich zum Punk-Ethos entstehen jenseits des Mainstream unzählige Kassettenlabels, Radio-shows und Netzwerke in D.I.Y.-Manier. Erfolg bemisst sich entweder daran, Teil des Movements zu sein, oder eben am individuellen Heilungspotenzial der produzierten Musik. Denn New Age in seinem Anfangsstadium ist eine Produzent\*innenkultur: jeder Akteur hat eine aktive Funktion im Netzwerk, es gibt nahezu keine passiven Hörer\*innen. Über einige Jahre hinweg entsteht – gechandelt und auf Kassetten gebannt – auf diese unbedarfte Weise ein musikalischer *Stream of Consciousness*, ein Cornucopia abwegigster Theorien und ungebändigter Ideen. Doch wie beim Punk kippt das System an einem bestimmten Punkt. Mitte der achtziger Jahre



Claus Georg Stabe, *The Listening Path I*, 2020, Kugelschreiber und Collage auf Papier, 46,5 x 34,5 cm



Claus Georg Stabe, *Seething Center III*, 2020, Kugelschreiber auf Papier, 84 x 64 cm

ist das Interesse großer Plattenfirmen an der Nischenkultur geweckt, es wird Geld und Marketing in die bisher unbedarfte Struktur gepumpt. Ein New Age-Grammy und die New Age Billboard Charts werden ins Leben gerufen – und ebenso schnell verflacht die sperrige Metaphysik des New Age im Angesicht der Öffentlichkeit zu einer dünnen Hans Zimmer-Partitur. Der Image-Schaden, den New Age erleidet, ist weitläufig und großflächig. Und es wird einige Jahrzehnte dauern bis New Age wiederentdeckt wird und die Möglichkeit der Rehabilitation bekommt. Ab 2010 nehmen sich Reissue-Labels wie Light in the Attic, Yoga Records, Sounds of the Dawn und Leaving Records der Thematik an, und rücken New Age langsam wieder in ein vorteilhafteres Licht.

## Positionierung 3 Resumé: Musikkritik versus Ressentiment

»Even truth needs to be clad in new garments if it is to appeal to a new age.«  
Georg C. Lichtenberg

Doch wie und wo ordnen wir New Age zwischen gegenwärtiger Wokeness und fortschreitender Sinnkrise ein? Hat sich das Wassermann-Bewusstsein bis zur Corona-Krise Zeit gelassen, um zyklisch als *Third Wave of New Age* und in Form von Sound Healing-Apps, Meditationsplaylisten und selbstgenerierender AI-Musik im letzten Moment die Welt doch noch von ihrer heilenden Wirkung überzeugen zu können? Ist New Age also ein Krisenphänomen? Oder versucht New Age gar von der Krise des Individuums zu profitieren? Um sich diesen Fragen aus musikjournalistischer Perspektive zu nähern, sei ein loser Rückgriff auf Reinhart Kosellecks *Kritik und Krise* (1954) gestattet. Dort

beschreibt Koselleck – kurz zusammengefasst – den dialektischen Zusammenhang einer durch aufklärerische Kritik ausgelösten Krise, die wiederum den Staatsapparat und die bürgerliche Ordnung konstituiert.

In unserem Fall (heißt in Bezug auf New Age) stellt sich die Frage jedoch dazu diamentral: Wie lässt sich eine legitime Kritik formulieren, wenn der Gegenstand der Kritik aus einer Krise hervorgegangen ist? Was ist in dieser fragilen Konstellation zu bedenken? Konkret heißt das: Wie kann Musikkritik adäquat mit New Age umgehen? Welche Kriterien werden angelegt? Ästhetische? Formelle? Kontextuelle? Sollte in Betracht gezogen werden, dass es sich bei New Age nicht bloß um ein ästhetisches Phänomen handelt, sondern vielmehr um ein fragiles, subjektives Konstrukt mit weltanschaulichen Implikationen? Aus welcher Perspektive man New Age nun auch betrachtet: Schnell wird klar, dass eine konventionelle Musikkritik (mit ihrer distinktiven Tendenz zu Wertung und Ressentiment-Bildung) nur bedingt zu befriedigenden Ergebnissen führen kann und dass eine angemessene Form der Kritik, die das Thema New Age in seiner ganzen Komplexität erfasst, sorgfältig überarbeitet, erweitert und angepasst werden muss.

Doch egal, wie wenig Zugang man zu New Age hat oder wie dubios einem das Thema erscheinen mag: der eigentliche Mehrwert im Verstehen dieses Phänomens liegt im Verstehen an sich. Wann setzen Widerstände gegen das Verstehen ein? Unter welchen Bedingungen und zu welchem Zeitpunkt sind diese Widerstände angebracht? Eine generell affektive Ablehnung von New Age ist absolut legitim. Ästhetisch kann man New Age strittig finden. Man kann auch dessen spektrale Gleichförmigkeit für schwierig oder gar gefährlich halten.

Wenn man jedoch einmal verstanden hat, dass New Age eigentlich ein Plädoyer für das Verstehen des bisher Unbewussten und Unverständlichen ist, stellt sich die Sache

noch einmal anders dar. Innerhalb einer Kultur funktioniert New Age somit wie ein Indikator und weist diese Kultur wiederum auf deren diskursive, perzeptiven und kognitiven Grenzen hin. Auch deswegen hat unser Autor Fabian Peltsch seinen Artikel mit der Beschreibung eines persönlichen Tabubruchs begonnen. Das Überwinden dieser Tabugrenze ermöglicht den Hörenden nicht bloß den Zugang zur Musikdimension des New Age, sondern weist sie gleichzeitig in die dem ganzen unsichtbar zugrunde liegenden Wirkweise ein. New Age lässt sich somit nicht auf ein reines Musikphänomen reduzieren, denn das eigentliche Potenzial von New Age liegt jenseits von musik-ästhetischer Erfahrung. ■

Tim Tetzner ist freier Künstler und Autor. In seiner Vergangenheit betrieb er den Berliner Plattenladen für Experimentelle Musik Dense, kuratierte für die Club Transmediale und arbeitete für die Labels Staubgold und Faitiche.

In der Ausgabe 121 schrieb er über die Entwicklungsgeschichte der Hypnoseschallplatte.

Open Space. Nachhaltigkeit  
in der zeitgenössischen Musik

7. & 8. Oktober 2022  
Akademie der Künste, Pariser Platz

Programm  
& Anmeldung



# Timetzner Lesen

Der Open Space wird initiiert/kofinanziert von





Claus Georg Stabe, *Day of the invisible Facade VII*, 2022, Collage, 77 × 57 cm



Joshua Tree National Park, Kalifornien



# Amerikanisches Erfolgsrezept, Heilung oder Alternativmusik?

Eine kalifornische Reise  
in und nach den Spuren von New Age

FABIAN PELTSCH

1

**N**ew Age ist vermutlich das letzte Tabu. Kein anderes Genre ist aufgrund seiner weichgespülten Klangästhetik und seiner haarsträubenden Esoterik so diskreditiert. Nicht einmal ein Hang zu verfeinerter Ironie oder das Guilty-Pleasure-Bekenntnis ›so schlecht, dass es schon wieder gut ist‹ scheinen hier zu greifen. Brian Eno sagte einmal, das Problem mit New Age sei, dass es keine Spur von Bösem mehr enthalte. New Age ist Lounge-Musik für Himmelsporten, weißgewaschene und zu ätherischer Durchlässigkeit aufpolierte Glätte. Und in ihrer unhinterfragten Aneignung ›exotischer‹ und ›indigener‹ Elemente auch politisch höchst problematisch. »Wenn du Musik machen willst, die Menschen entspannt, nennst du es Ambient. Wenn du Menschen ohne jeglichen Geschmack Dreck verkaufen willst, nennst du es New Age«, beschreibt der amerikanische Musikkurator und New-Age-Experte Douglas McGowan den nach wie vor herrschenden Konsens gegenüber New Age. Und doch konnte ich nicht leugnen, dass diese Musik etwas mit mir machte.

Auf dem Höhepunkt der Pandemie zerbrach meine Beziehung. Plötzlich konnte ich keine Musik mehr hören. Der Klang von Schlagzeug und Gesang fühlte sich an, als starrte ich direkt in die Sonne. Selbst einige meiner Lieblingslieder wirkten auf mich nur noch wie aufbrausender Lärm. In probatorischen Therapiesitzungen diagnostizierte man mir eine depressive Episode. Ein typisches Symptom sei, dass Dinge, die einem

früher Freude bereitet haben, einem plötzlich nichts mehr geben. Mit der Zeit stellte ich jedoch fest, dass es leise Klänge gab, die mich zumindest nicht irritierten. Durch Anti-Anxiety-Playlisten auf Spotify entdeckte ich Künstler wie Aeolia, Steven Halpern, Suzanne Doucet und Liquid Mind, die der Streamingsdienst als »New Age« klassifiziert hatte. Viele Tracks waren kaum mehr als durchlässige Schleier, die sich um die Umgebungsgeräusche legten. Diese Musik besänftigte mich. Sie gab mir Hoffnung: Dass der Schmerz eines Tages nachlassen würde. Dass mir die Musik nicht komplett verloren gegangen war. Lag es einfach an meiner Sehnsucht nach innerer Ruhe, dass ich plötzlich offen war für musikalische Sedierung und spirituelle Versprechen? Versprechungen fand ich in der New-Age-Literatur viele: Die Auflösung des Ego. Ein Leben im Licht. Die Allgegenwart des Göttlichen. Das Ende des Getrenntseins. Die Erkenntnis, dass nur das Hier und Jetzt existiert und der Tod eine Illusion ist. Ein roter Faden, der mich dabei besonders ansprach, war die Aussicht, dass dieser Schmerz, den ich nicht loswurde, ein Tor zum Erwachen sein könnte. Die Amerikanerin Pema Chödrön, die nach einer traumatischen Trennung zur buddhistischen Nonne geworden war, hatte ein ganzes Buch darüber geschrieben. Den Titel hatte ich zufällig beim selbstmedikativen Googlen entdeckt: »Wenn alles zusammenbricht.«

Ich kontaktierte die in Kalifornien lebende New-Age-Musikerin Suzanne Doucet für ein Interview. Ihre Geschichte hatte mich auf Anhieb beeindruckt. In den 60er-Jahren war die gebürtige Tübingerin ein Teenie-Superstar gewesen. Inszeniert als Backfisch mit Bubikopf landete sie Nummer-Eins-Hits wie das eingedeutschte Ronettes-Cover »Sei mein Baby«. An der Seite von Showbiz-Größen wie Hans Clarin und Ilja Richter moderierte sie Musik- und Kindersendungen und stellte dabei dem deutschsprachigen Publikum Newcomer wie David Bowie vor. Jeder, der in Deutschland, Österreich oder der Schweiz über ein TV-Gerät verfügte, kannte ihr Gesicht. Ende der 70er-Jahre entschied sich Doucet, die mittlerweile selbstgeschriebene, »erwachsene« Chansons sang, in die USA auszuwandern und sich ganz dieser neuen, spirituellen Instrumentalmusik zu widmen, für die sich gerade erst der Begriff New Age zu etablieren begann. In Los Angeles eröffnete sie im hippen Melrose-Distrikt den weltweit ersten Plattenladen, der sich ausschließlich auf New Age spezialisierte. Doucet wurde zu einer der wichtigsten Gate-Keeperinnen des Genres. Sie vernetzte und veröffentlichte Künstler\*innen auf ihrem Isis-Label und bekam von Hollywood sogar den Auftrag eine New-Age-Kategorie für die Grammy-Verleihungen zu entwerfen. Nach einem kurzen Mail-Austausch verabreden wir uns für ein Gespräch auf Zoom.

»Ich hatte damals die halbe Welt bereist. Es war Zeit für mich, den Weg nach Innen anzutreten«, erzählt mir Doucet von ihrem Zuhause in den Hollywood Hills. Schon als Kind sei sie auf einem spirituellen Pfad gewesen. Ihr Vater, Friedrich-Wilhelm Doucet, war Schüler von Carl Gustav Jung und hatte zahlreiche Bücher über Traumdeutung und parapsychologische Phänomene veröffentlicht. »Er war ein Freigeist. Wir haben viel über diese Dinge geredet.« Zwischen uns herrscht sofort eine

vertraute Stimmung. Ohne Umschweife erzähle ich Doucet, dass mich ihre Alben in verzweifelten Stunden beruhigt haben und dass ich zeitweise nur noch New-Age-Musik hören konnte. »Das wundert mich nicht«, antwortet sie. »Das Wissen um die heilende Kraft von Musik ist so alt wie die Menschheit. Musik harmonisiert den Körper. Diese Wahrheit ist in der Ära der Popmusik nur leider verloren gegangen.«

Die Rückkehr der Spiritualität in die Musik, die schließlich Mitte der 70er-Jahre in New Age gipfelte, sei ein gradueller Prozess gewesen, der in den späten 60er Jahren mit Bands wie den Beatles begann, erklärt sie mir. »Für mich ist George Harrison ein New-Age-Künstler.« Ob eine Musik New Age ist oder nicht, bestimme in erster Linie die spirituelle Haltung. »New-Age-Musik muss nicht unbedingt beruhigend sein. Sie kann auch symphonisch sein, voller Trommeln oder auch nur aus dem Klang einer einzelnen Flöte bestehen.« Wenn sie Musik höre, könne sie ziemlich schnell spüren, ob ein spiritueller Ausdruck darin liege oder nicht, erläutert Doucet. Der Stil spiele dabei erst einmal keine Rolle.

Mein echtes Interesse an ihrem Lebenswerk und ihrem Einfluss auf die New-Age-Musik scheint Suzanne Doucet zu schmeicheln. Nach ihrem Umzug in die USA war sie aus dem Bewusstsein der deutschen Popgeschichte größtenteils verschwunden. Am Ende unseres Gesprächs lädt mich die Netzwerkerin nach Kalifornien ein. Hier leben alle Größen des New Age und sie könne mich für weitere Interviews mit den Wichtigsten in Kontakt bringen. »Das wird sich für dich lohnen«, erklärt sie bestimmt.



Ausblick in der New Age-Stadt Sedona, Arizona

Als ich Ende Mai in Los Angeles ankomme, habe ich zwar einen US-Adapter für die hiesigen Steckdosen und auch meine Kreditkarten-Pin vergessen, dafür aber eine Liste von New-Age-Kontakten in der Tasche, die Suzanne Doucet mir gegeben hat. Dass das Genre in Kalifornien zur Blüte kommen musste, begreift man erst so richtig, wenn man hier ist, wo New Age Teil eines amerikanischen Erfolgsrezeptes ist, in dem Spiritualität, Wellness und Selbstoptimierung fließend ineinander übergehen. Die Hippies, die in Kalifornien alt geworden waren, hatten versucht, die bewußtseinserweiternden Erfahrungen der psychedelischen Revolution in einen weniger ekstatischen, gesetzteren Lebensabschnitt zu übertragen. Dabei arrangierten sie sich mit dem Kapitalismus und seinem Statusdenken. Meditation, Yoga, Hypnotherapie, Chakra-Heilungen, Floating-Sessions und Selbsterkenntnisprogramme konnten von hier als holistisches Big-Business in die Welt ausstrahlen. Wenn es nichts kostet, legen die Menschen einer Sache keinen Wert bei, soll der Mystiker und New-Age-Wegbereiter George Ivanovich Gurdjieff in den 30er-Jahren gesagt haben, der als Komponist Spiritualität und Kunstmusik schon damals miteinander verschmolz.

Bis Mitte der 80er-Jahre war New Age, vor allem auch in der Musikindustrie, ein verkaufsträchtiger Marketingbegriff. Große Labels bezahlten Studiomusiker, die ihnen schnell produzierte Beruhigungsmusik aus der Hüfte schossen. New-Age-Compilations mit Titeln wie *Positive Sounds* und *Silent Dreams* fluteten den Markt. Kleine Plattenfirmen wie Windham Hill oder das aus dem deutschen Krautrock-Label Kuckuck hervorgegangene Celestial Harmonies wurden innerhalb von wenigen Jahren zu Millionen-Dollar-Unternehmen. Musiker wie Kitaro und Vangelis füllten Konzerthallen. Plattenladen-Giganten wie Tower Records richteten eigene New-Age-Abteilungen ein. New Age Only, der Shop von Suzanne Doucet, konnte damit nicht lange konkurrieren und machte um 1990 dicht.

Doch New Age war nicht immer der sedierende High-End-Soundtrack für die weißen Yuppies der Reagan-Ära gewesen. In den 70er-Jahren war das Genre Underground im besten Sinne. Spirituelle Sucher nahmen in Heimstudios Kassetten auf und verbreiteten sie über eigene Vertriebskanäle, die oftmals einfach nur Meditationszirkel, Yoga-Studios oder Bioläden waren. Suzanne Doucet hatte ihre Meditationsmusik zu Beginn noch aus dem Kofferraum heraus verkauft – hier, am Strand von Venice. Die goldenen Jahre des New Age waren eine DIY-Angelegenheit und in ihrer Missachtung etablierter Strukturen auch anderen, in Kalifornien ebenfalls florierenden Musiksubkulturen wie Noise und Improvisationsmusik nicht unähnlich.

Vor allem in ihrem einstigen Epizentrum Kalifornien hat New-Age-Musik in den letzten fünf Jahren eine Renaissance erlebt. Labels wie Leaving Records und Sammler wie der eingangs erwähnte Douglas McGowan haben versucht, das Genre salonfähig zu machen, indem sie auf die Qualität früherer Kassetten-Veröffentlichungen hinwiesen. McGowan,

der für das Reissue-Label Light In The Attic die vielbeachtete Compilation *I Am The Center* kuratierte, spricht im Zusammenhang von New Age gar von »American Folklore«, die man nicht ignorieren darf, wenn man die Popkultur des 20. Jahrhunderts verstehen will. Eine kleine Gruppe von Connaisseurs brachte Blogs, Events und Radiosendungen mit Namen wie New Atlantis, Crystal Vibrations oder Sound Of The Dawn auf den Weg. Pionieren wie Iasos, Laraaji oder Suzanne Ciani wurden Reissues und Dokus gewidmet. Gleichzeitig begann eine junge Generation von

In den 70er-Jahren war das Genre Underground im besten Sinne. Spirituelle Sucher nahmen in Heimstudios Kassetten auf und verbreiteten sie über eigene Vertriebskanäle.

Künstler\*innen wie Green-House, Kaitlyn Aurelia Smith oder Dolphins Into The Future an einer eigenen Interpretation von New Age zu feilen, die dem Genre eine komplexere Dynamik und ein produktionstechnisches Update verleihen soll. Gerade als sie im Begriff war, wieder abzuflachen, gab die Pandemie der New-Age-Welle weiteren Auftrieb. Um Depressions- und Angstzustände zu lindern und die Lücke der allorts fehlenden Therapieplätze zu füllen, haben sich eine Reihe von Mindfulness-Apps neben geführten Meditationen und Einschlafgeschichten auch auf beruhigende Musik spezialisiert. Bei den beiden größten Anbietern Calm und Headspace ist das Budget groß genug, um nicht nur Alben altgedienter New-Age-Künstler wie Liquid Mind und Suzanne Doucet zu lizenzieren, sondern auch zeitgenössische Künstler für exklusive Ambient-Tracks zu verpflichten. Die kanadische Indierock-Band Arcade Fire hat für Headspace ein 45 Minuten langes Stück mit dem von Alan Watts inspirierten Titel *Age of Anxiety* aufgenommen. Künstler\*innen wie Moby und Alanis Morissette veröffentlichen ganze Alben exklusiv über die Meditationsapp Calm, die auch über ein eigenes »New-Age«-Menü verfügt. Auch Spotify, Apple Music und andere Streaming-Dienste bieten ständig aktualisierte »Deep Focus« und »Ambient Relaxation«-Playlisten an, in denen New Age, Solo-Piano und Hollywood-Soundscapes koexistieren. Ich war also ganz offenbar nicht der Einzige, der sich in den vergangenen zwei Jahren mit Musik zu heilen oder zumindest zu stabilisieren versuchte. Möglicherweise war ich etwas Größerem auf der Spur, einer neuen Sehnsucht nach innerem Frieden und Spiritualität, die sich in sanften Klangwolken ausdrückte: A New Age of the New Age.

Der erste Musiker, den ich in Kalifornien besuche, war ebenfalls aufgrund von psychischen Problemen bei New Age gelandet. Chuck Wild, der unter dem Namen Liquid Mind Beruhigungsmusik produziert, empfängt mich in seiner Villa in Long Beach. Die Räumlichkeiten des 75-Jährigen wirken wie eine Zeitkapsel aus den frühen 90er-Jahren. Der Boden ist

mit beigefarbenem Teppich bedeckt, der jeden Schritt verschluckt. Die elektronischen Geräte, darunter ein Faxgerät, haben die Farbe vergilbter Eierschalen. Für einen Moment fühle ich mich zurückversetzt an jene langen Nachmittage, die ich nach der Schule mit dem Schauen amerikanischer Fernsehserien verbracht hatte. Wild selbst wirkt auf mich wie eine Mischung aus Andy Warhol und William Tanner, dem Familienvater aus der Fernsehserie ALF: Schlaksiger Körper, dünnes Brillengestell und eine Stimme, so harmlos und sanft, dass sich meine Interview-Anspannung sofort in Luft auflöst. Geradeheraus frage ich ihn nach den Panikattacken, die ihn laut seiner Webseite zum Komponieren seiner maximal sanften Musik inspiriert haben. »Es war schrecklicher als alles was ich je erlebt hatte. Ich konnte das Haus für Wochen nicht verlassen«, erinnert sich Wild, ohne eine Spur von Bitterkeit. Sein Trauma liegt schon viele Jahre zurück. Bis Mitte der 80er-Jahre war der ausgebildete Pianist ein gefragter Pop-Keyboarder gewesen. Seine Band Missing Persons – Vier New-Wave-Hipster mit aufgetupierten Frisuren – gehörte zu den ersten Gruppen, die der damals neue Musiksender MTV auf Heavy Rotation spielte. Ihr Song »Walking in LA« machte sie zumindest an der amerikanischen Westküste so bekannt, dass Chuck Wild für einige Jahre auf der Überholspur leben konnte. »Weil ich in Missing Persons war, wollte jeder mit mir arbeiten. Das Telefon stand nie still.« Wild komponierte Hits wie das in Deutschland zur Nummer Eins gewordene »You're My One And Only« von Jennifer Rush oder Soundtracks für Film- und Fernsehen, etwa für den Cyberpunk-Klassiker *Max Headroom*. Er sei so beschäftigt gewesen, dass sein Geist und Körper nicht angemessen auf die Tragödien reagieren konnten, die sich in seinem Leben abspielten. Auf dem Höhepunkt der Aids-Krise hatte er 60 seiner engsten Freunde und Liebhaber an die Krankheit verloren. »60!« wiederholt er, und seine Stimme klingt zum ersten Mal nicht mehr gelöst, sondern vehement. »Statt zu trauern, arbeitete ich bis zu 20 Stunden pro Tag und schüttete jede halbe Stunde einen doppelten Cappuccino in mich hinein. Es war Wahnsinn.« Eines Tages, in einer Morgenkonferenz beim Entertainment-Unternehmen Lorimar-Telepictures, bekam Wild heftiges Herzrasen. Er hyperventilierte, wurde starr vor Panik. »Ich verstand nicht, was mit mir passierte. Ich war als junger Mann in der Navy gewesen, in einem Kriegsgebiet, in Vietnam! Aber so eine Angst hatte ich vorher noch nie gefühlt.« Ein Kollege, der sich sicher war, es mit einem Herzinfarkt zu tun zu haben, fuhr Wild in seinem Porsche in die Notaufnahme. Dort wurde er komplett durchgecheckt. Doch weder EKG noch Ultraschall konnten den Verdacht bestätigen. »Der Doktor sagte: Sie sind körperlich gesund. Was sie haben sind Angstzustände. Dann hielt er zwei Zettel hoch und sagte: Sie haben die Wahl – das hier ist ein Rezept für das Anti-Depressivum Xanax und das ist hier eine Anleitung zur Meditation«, erinnert sich Wild. »Ich nahm das Xanax. Aber nur für einen Tag. Ich fühlte mich wie ein Zombie! Am nächsten Tag fing ich an zu meditieren. Und das mache ich bis heute.«

Auf die Idee, selbst meditative Musik zu machen, hatte ihn seine damalige Therapeutin gebracht. »Sie sagte: Komponieren Sie Musik, die

sich anhört, wie Sie sich gerne fühlen möchten«, erinnert sich Wild. »Ich mochte *Music For Airports* von Brian Eno. Das war einigermaßen nah an der Stille, die ich suchte, aber teilweise noch immer zu busy.« Wild dehnte Enos Ambient-Musik ins Extrem. Er wollte diesen Stil noch »langsamer, beruhigender, langweiliger« machen, wie er sagt. »Dabei brach ich mit allen Regeln, die ich als Pianist gelernt hatte, besonders mit der Idee, dass die Stille zwischen den Noten Gold ist, wenn man sie richtig einsetzt«, so Wild. »Du wirst in der Musik von Liquid Mind keine Momente der totalen Stille finden. Die Synthflächen gehen ununterbrochen ineinander über. Auch wenn meine Musik beim ersten Hören unglaublich still klingt, bin ich beim Komponieren vom Gedanken besessen, die Stille unbedingt zu vermeiden.«

Die Titel seiner Alben repräsentieren den Weg seiner persönlichen Heilung: *Slow World, Balance, Meditation, Serenity, Spirit, Deep Sleep* oder *Mindfulness*. Trotz solcher New-Age-Vokabeln bin ich fast enttäuscht, wie wenig der Mann hinter Liquid Mind mit dem Göttlichen in Verbindung zu stehen scheint. Seine Ausführungen klingen geerdet, bescheiden, pragmatisch. So spricht kein Mystiker, kein Esoteriker. Vor seiner Karriere als Musiker habe er Wirtschaftswissenschaft studiert, erzählt Wild. Wenn er morgens aufsteht, setze er sich nicht etwa auf ein Meditationskissen, sondern an den Computer, um als Day-Trader mit Bonds und Aktien zu jonglieren. Was die heilenden und beruhigenden Kräfte seiner Musik angeht, beruft er sich lieber auf wissenschaftliche Studien statt auf höhere Mächte. »Es gibt Untersuchungen, zum Beispiel aus Japan, die zeigen, dass Kinder im Mutterleib keine hohen Frequenzen hören können, sondern nur die unteren Tonskalen. Ich reduziere die hohen Frequenzen in meiner Musik absichtlich, um einen ähnlichen Effekt zu erreichen. Außerdem spielt das Tempo eine große Rolle. Meine Melodien entwickeln sich so langsam, dass man runterfahren muss, um sie wahrzunehmen.« Vor dem Computer, auf dem er seine Klangteppiche behutsam ineinander schichtet, hat Wild einen Fleck freigeräumt, wohin er seinen Kopf betten kann, wenn ihn die eigene Musik zu schläfrig macht. Länger als 40 Minuten am Stück könne er in der Regel nicht daran arbeiten, ohne wegzudösen, sagt er. »Die Musik kann dir helfen, deine negativen Gedanken – ich nenne es das ›stinking thinking‹ – zu verlangsamen und zur Ruhe zu bringen.«

Ich erzähle ihm, dass seine sanft schwebenden Tracks auch meinen Kopf über Wasser gehalten hätten, als er schwer von Selbstzweifeln und Ängsten war. »Jetzt habe ich eine Gänsehaut bekommen«, antwortet Wild und lächelt mich milde an. »Wenn ich hier sitze und diese Musik komponiere, vergesse ich meistens, dass es Menschen da draußen gibt, denen sie auf die ein oder andere Weise hilft.«

Ob er seine Musik als spirituell bezeichnen würde, frage ich, ein letzter Versuch, ihm ein Geheimnis zu entlocken. »Ja, auf jeden Fall«, antwortet Wild. »Für mich ist Spiritualität eine Verbindung von allen guten Dingen, die auf der Welt existieren. Das kann das Lächeln eines Fremden sein. Ein freundliches Wort zu einem Freund in einer Krise. Ich versuche, möglichst viel Positivität in mein Leben zu bringen.«

Das Gespräch mit Chuck Wild hat mir vor Augen geführt, dass die heilenden Kräfte des schwer definierbaren New-Age-Genres, durchaus belegbar sind. Doch wo fängt die heilende, spirituelle Wirkung an und wo wird beliebiger Esoterik-Quatsch daraus? Wieso hatte mich New-Age-Musik mehr getröstet als die klanglich sehr ähnlichen Ambient-Entwürfe von Künstlern wie Brian Eno und William Basinski? Braucht diese Musik eine mystische Aura, um ihre volle Wirkung zu entfalten? Während meiner Depression war Aeoliah, der Musiker mit dem schlimmsten, kitschigsten New-Age-Artwork seltsamerweise jener, der mich am meisten berührte. Ay-oh-lee-ya, so die Aussprache seines Namens, ist pures New-Age-Destillat. Seine an- und abschwellenden Klangteppiche umhüllen dich wie Plüschlawinen. Seine selbst gemalten Artworks zeigen pastellfarbene Wolkenparadiese, von Aureolen umflorte Buddhas und Delphine, die Harfe spielenden Engeln entgegenspringen. Diese Musik zu hören, hatte Scham in mir ausgelöst – als würde ich bei etwas Verbotenem ertappt.

Umso mehr ich ihn hörte, umso mehr verwandelte sich Aeoliah von der verbotenen Frucht zu einem faszinierenden Mysterium. Angeblich lebte der mit den Engeln kommunizierende Musiker in Deutschland, bevor er mit seiner Familie in die USA emigrierte. Nähere Angaben ließen sich im Netz jedoch kaum finden. So viel aber fand ich heraus: Neben Iasos, Constance Demby und Steven Halpern galt Aeoliah als Miterfinder der



Aeoliah an seinem Arbeitsplatz

New-Age-Musik. Vor allem sein 1984 veröffentlichtes Album *Angel Love* hatte ihn weit über das New-Age-Epizentrum Kalifornien hinaus bekannt gemacht. Ende der 80er-Jahre war er so etwas wie der Posterboy der Bewegung: Rosige Wangen, blonde Locken und ein Lächeln, wie es sonst nur Bodhisattvas auf den Lippen trugen. Die später als New-Age-Jüngerin verachtete Sterbeforscherin Elisabeth Kübler-Ross gehörte zu seinen Bewunderern und verwendete seine Musik in ihrer Hospizarbeit. Donald Trumps Frau Marla erklärte 1993 im amerikanischen Frühstücksfernsehen, ihre erste gemeinsame Tochter zu Aeoliahs Album *Angel Love For Children* auf die Welt gebracht zu haben. Zeitweise nahmen sogar Fluggesellschaften wie Continental- und KLM Airlines seine beruhigenden Klänge in ihr In-Flight-Programm auf. Niemand verkörperte die mystische Aura und die Kommerzialisierung der New-Age-Musik so sehr wie Aeoliah. Dabei hatte der heute 72-Jährige eigentlich eine Karriere als bildender Künstler angestrebt. 1979 überkam ihn beim Malen dann eine Vision, die ihn in synästhetische Sphären katapultierte. Auf seiner Webseite [musicforhealthyliving.com](http://musicforhealthyliving.com) beschreibt er, wie »Licht, Farbe und Klang plötzlich als pure universelle Energien miteinander verschmolzen«.

Jedes Jahr pilgern jedoch rund drei Millionen  
Touristen hierher – viele auf der Suche nach Heilung  
und Erleuchtung.

Das Bild unter seinem Pinsel wurde auf einmal hörbar. Auf Aeoliahs Debütalbum *Inner Sanctum*, das zwei Jahre später erschien, versuchte der Autodidakt die »göttliche Intelligenz«, die sich ihm während dieser Vision offenbart hatte, in Musik zu übertragen.

Heute lebt Aeoliah in Sedona. Die in Arizona gelegene Wüstenstadt ist das amerikanische Mekka für alles, was mit New Age zu tun hat. Wie in der späten New-Age-Musik verbinden sich Spiritualität und Kommerz hier auf betäubende Weise. Ganz Ladenzeilen haben sich auf Kristalle, Traumfänger und Tarotkarten spezialisiert. Zum Standardangebot gehören auch UFO-Nachtwanderungen (»Sightings guaranteed«), Fotografien, die die Aura abbilden (»You may like to add: Aura Clearing«) und Psychic Readings verschiedenster Ausrichtung (»Change Your DNA!«). Alles scheint hier wahllos zusammengerührt. Die Heiler\*innen hinterlassen Visitenkarten auf den Dingen stehen wie: »Venus Contactee«, »Blue Flame Elohim« oder »Galactic Council Ambassador«. Schon nach einem halben Tag habe ich eine Überdosis. Ich versuche es als Camp & Kitsch-Spektakel zu betrachten, was zunächst gut funktioniert. Vor dem New Age Superstore höre ich fasziniert einer Frau um die 60 zu, die mit Kaugummi-Akzent erklärt, dass sie gerade in einer Seance allen Liebhabern ihrer früheren Leben begegnet sei – »so viele, dass ich es nicht zählen kann.« Wenn man irgendwo auf der Welt spirituelle Orgien feiern kann, dann wohl in Sedona.

Offiziell leben in der 1902 als Mormonensiedlung gegründeten Stadt nur rund 11.000 Menschen. Jedes Jahr pilgern jedoch rund drei Millionen Touristen hierher – viele auf der Suche nach Heilung und Erleuchtung. Angefangen hatte alles in den 70er-Jahren, als das ortsansässige Medium Page Bryant einige hochgelegene Orte, darunter Heiligtümer der Ureinwohner, zu sogenannten Vortex-Zonen erklärte. In ihnen sollen sich aus der Erde dringende elektromagnetische Energiefelder so sehr verdichten, dass es zu Spontanheilungen und spirituellen Erweckungserlebnissen kommt, wie das *Sedonas Vortex Guidebook* erklärt, das ich im New Age Superstore erstehe. Im Vorwort des Büchleins steht ein Zitat von Jack Kerouac:

»Because in the end, you won't remember the time you spent working in the office or mowing your lawn. Climb that goddamn mountain.«

Während einer weltweit synchronisierten Massenmeditation, die als »Harmonic Convergence« in die alternativen Geschichtsbücher des New Age einging, kamen am 16. August 1987 über 5000 Menschen am Fuße des glockenförmigen Bell-Rock-Vortex zusammen, um ein besseres Zeitalter des Friedens heraufzubeschwören. Der in Colorado lebende Mystiker José Argüelles, der das Datum anhand des Maya-Kalenders errechnet hatte, erklärte, dass auch UFO-Sichtungen zu erwarten seien. Statt extraterrestrischen Wesen schlossen sich Celebrities wie Shirley MacLaine, John Denver, Timothy Leary und Yes-Sänger Jon Anderson dem Happening an. In jener Nacht hörte man aus tausenden Mündern das »Om« in den Himmel aufsteigen, jenes Mantra, das laut den hinduistischen Schriften der Upanischaden dem Urklang des Universums am nächsten kommt.

Auch heute noch ist Musik in Sedona ein wichtiges Vehikel, um mit dem Universum oder wahlweise dem »Higher Self« in Verbindung zu treten. Auf den schwarzen Brettern der New-Age-Shops finden sich zahllose Soundheilungs- und Klangbadangebote. »Die Nutzung von Klängen, Mantras, Klangschalen, Chanting und Trommeln als Instrument zur Heilung ist tausende Jahre alt«, preist eine lokale Sound- und Kristallheilerin ihre Dienste an. »Meine Klänge fließen durch die zellulären Strukturen deines Körpers und bescheren dir ein energetisches Upgrade.«

An einem trocken-heißen Sonntagmittag mache ich mich auf den Weg zu Aeoliahs Adresse in Cottonwood, einem 10.000-Einwohner-Städtchen unweit von Sedona, wo Henry Millers Muse June ihre letzten Lebensjahre verbrachte. Hinter einem schmiedeeisernen Tor, durch das ich nur mit Zahlencode gelange, reihen sich beigefarbene Bungalows in verwirrender Gleichförmigkeit aneinander. Dass ich schließlich am Ziel bin, erkenne ich nur an zwei kleinen Engelsstatuen vor dem Hauseingang. Ich atme durch, drücke die Klingel und schon geht die Tür auf. »Guten Tag. Herein, herein!« begrüßt mich Aeoliah kichernd und auf deutsch. Ohne Schuhe betrete ich das Anwesen, das wirkt, als habe sich das Prinzip New Age in einem Reihenhause manifestiert. Über den Raum verteilt erwecken Quarz-, Selenit und Amethystkristalle den Eindruck einer himmlischen Tropfsteinhöhle.



Blick auf Downtown Los Angeles



PUBLIC PARKING  
ACE HOTEL  
CAL MARY

Red neon sign with illegible text, possibly "ACE HOTEL" or similar.

In bauchigen chinesischen Vasen leuchten Plastikblumen, pinker Lotus, rote Rosen, weiße Orchideen. Einer geheimnisvollen Logik folgend sind goldene Buddhas, Engel, Heiligenbilder und Klangschalen auf einem raumgreifenden Hausaltar gruppiert. Von der Decke baumelt ein Gong. An den Fenstern hängen geraffte goldene Vorhänge. Dahinter öffnet sich der Blick auf die Terrasse, an deren Ende ein kleiner Marienbrunnen in die Wüstenhitze plätschert. Die Madonna scheint über die rostroten, felsigen Ebenen zu wachen, die sich hinter ihr am Horizont verlieren. Wenn sich ein Ort bislang wie ein übernatürlicher Vortex angefühlt hat, dann dieser. Aeolia hat als Hintergrundmusik eines seiner Alben aufgelegt. Ich bin sofort entspannt und fühle mich aufgehoben genug, um ihm meine Leidensgeschichte zu erzählen. Auf dem Höhepunkt der Pandemie hätte eine Trennung mir alle Lebensfreude genommen. Selbst Musik habe ich nicht

Die Einrichtung ist bis auf die obligatorischen Kristalle, Heiligenbilder und Engelsfigürchen spartanisch. Ein Kronos-Keyboards und ein in die Jahre gekommener PC sind die einzigen Instrumente im Raum.

mehr hören können. »Außer deiner«, gestehe ich, während wir uns auf ausladenden weißen Sofas gegenüber sitzen. Aeolia lächelt, verzückt und einigermassen entrückt. »Oh really?« entfährt es ihm mit amerikanisch übertriebener Überraschung. »Das ist so trippy!!!« Dann erzählt er mir in einem charmant gespreizten Deutsch, das offenbar schon lange nicht mehr zum Einsatz kam, dass sein erstes Album nicht nur unter dem Eindruck einer Vision entstanden sei, sondern auch unter der Last einer Scheidung. »Ich ging gerade durch eine Trennung von meiner damaligen Frau. It was incredible painful. Wir hatten eine kleine Tochter. Dann hörte ich eines Tages die Stimme von Guanyin, der chinesischen Göttin der Gnade. Sie sagte: Du wirst ein Album machen über Compassion and Forgiveness. Du wirst deinen Schmerz verwandeln und damit anderen Menschen helfen.« Der Rest sei Geschichte und er habe sich nie mehr in seinem Leben um Geld sorgen müssen, so Aeolia. Bis heute schreibt Jonathan Fairchild – so Aeolias bürgerlicher Name – seinen Kompositionen heilende Kräfte zu. Seine Alben tragen Untertitel wie *Music for Zen Enlightenment*, *Anchoring Your Light Body* oder *Activating Your Chakras Through The Light Rays*. »Die Musik hat auch mir selbst geholfen, meine Emotionen zu verstehen und den Schmerz zu verarbeiten«, schiebt er hinterher. Spiritualität und Pragmatismus gehen in seinem Werk Hand in Hand. Anders hätte sich seine Musik wohl nie so gut verkaufen können. Während der Pandemie seien seine Streamingzahlen noch einmal angestiegen, sagt Aeolia. »Ich habe im Schnitt 100.000 Dollar mehr gemacht. Aber ich zahle natürlich auch mehr Steuern.«

Das alles erzählt er mit einer Stimme, die in ihrer Sanftheit selbst schon Beruhigungsmusik ist. Gleichzeitig wirkt er in seinem blauen Muskelshirt wie ein gealterter Spitzensportler. Die Körperhaltung ist aufrecht, die Brust gestrafft. Die Locken noch immer blond, das Lächeln apart. Als Kind habe er Geige und Klavier gespielt, erzählt er mir, strahlend und redselig, als habe schon lange niemand mehr gefragt. Dann führt er mich in sein Studio, das er sich neben seinem Schlafzimmer eingerichtet hat. Die Einrichtung ist bis auf die obligatorischen Kristalle, Heiligenbilder und Engelsfigürchen spartanisch. Ein Kronos-Keyboard und ein in die Jahre gekommener PC sind die einzigen Instrumente im Raum. Er zeigt mir sein neuestes Stück, das er mit Logic arrangiert hat, »an angelic piece, sehr ambient, sehr dreamy«. Was einfach klingt wirkt auf dem Bildschirm einigemaßen komplex. Um die 30 Spuren sind zu einem Mosaik angeordnet. »Die Menschen haben keine Ahnung, wie viel Mühe allein das Panning ausmacht.« Fünf bis sechs Stunden arbeite er hier pro Tag, sagt Aeoliah. An der Studiowand hängt das Bild, das ihn einst zum Musikmachen inspirierte. Es zeigt eine göttlich angestrahlte Harfe, die ein regenbogenfarbenes Universum auszubalancieren scheint. Aeoliah hat ihm den Titel *Music Of The Spheres* gegeben, ein Topos, »so alt ist wie die Bewusstwerdung des Menschen«, wie der Schriftsteller Hans Kayser in seinem Buch *Akróasis: die Lehre von der Harmonik der Welt* schreibt. Pythagoras sprach bereits im 6. Jahrhundert vor Christus von einer für das menschliche Ohr unhörbaren Sphärenharmonie, die bei den Drehbewegungen der Himmelskörper und der sie tragenden durchsichtigen Kugelsphären entsteht. Der jüdische Gelehrte Philon von Alexandria erklärte zu Lebzeiten Jesu, dass die Menschen, wenn sie die Harmonie des Himmels hören könnten, das Essen und Trinken vergessen würden. Der durch die Klänge der Sphären wirklich in Verzückung geratene Johannes Kepler wies in seinem 1619 veröffentlichten Hauptwerk *De Harmonice Mundi* nach, dass man aus den Geschwindigkeiten der Planeten tatsächlich musikalische Harmonien ableiten kann.

Neuere wissenschaftliche Untersuchungen bestätigen, dass das All nicht wie angenommen der »Inbegriff des Schweigens« ist, sondern von Gravitationswellen durchdrungen, die sich akustisch übersetzen lassen. 2019 konnten sie erstmals von Wissenschaftlern am MIT in Töne übersetzt werden. Verschmelzende Galaxienhaufen und schwarze Löcher sind seitdem als Klangkosmen nachvollziehbar geworden. Auf der Erde werden sie mit Laserinterferometern aufgezeichnet, L-förmigen Tunnelanlagen, die drei bis vier Kilometer lang sein können. Man brauche jedoch keine Apparaturen, um sich für die Schwingungen des Kosmos zu öffnen, sagt Aeoliah. Man muss vielmehr »die geistigen Ohren« öffnen, um ihre seelische Wirklichkeit zu erfahren. »Musik ist wie eine Stimmgabel, die eine Frequenz in dir zum Schwingen bringt. Ihr Zweck ist es, zu heilen, zu inspirieren und unsere Herzen für die Schönheit und Unendlichkeit der göttlichen Liebe zu öffnen, die das Leben in allen Dimensionen durchdringt.« Was der Musiker dann aus diesen inneren Schwingungen macht, sei eine Frage der Intention, so Aeoliah. »Machst du Musik für Geld oder weil du

einem bestimmten Spirit folgst? Für mich liegt die Intention in der Liebe, Heilung und Harmonie. Der spirituelle Anteil in meiner Musik ist der Wesentliche.«

Über die kleine ›New-Age-Box‹ sei er dabei längst hinausgewachsen, sagt Aeoliah. »I am more than that.« Gerade konzentrierte er sich auf »World Fusion«, tanzbare elektronische Musik mit »orientalischen und asiatischen« Elementen. Außerdem hat er ein Trance-Techno-Album im Stil von DJ Tiesto aufgenommen. Auch eine eigene Linie von »Duftelixiren« gibt es mittlerweile von ihm, die jeweils mit einem passenden Kristall ausgeliefert werden. Da wäre zum Beispiel »ANGEL LOVE (L'innocence)«, eine »von Erzenge Raphael inspirierte ›himmlische Mischung‹ aus Neroli, Rose, Bernstein, Pfirsich, Gardenie und Ylang Ylang, geerdet in einem Aufguss aus arabischem Oud, Basilikum, ägyptischem Bernstein und Patschuli.« Ich darf kurz daran riechen. Zum Abschied schenkt mir Aeoliah noch einen Stapel CDs und sagt »Ich würde gerne ein Konzert mit Yanni und Vangelis spielen. Am besten in Dubai, mit großer Light Show. Wouldn't that be hot?« Im Auto auf dem Weg zum Motel höre ich Aeoliahs Techno-Album *Entranced* und drücke unweigerlich das Gaspedal durch.

## 4

Am nächsten Tag habe ich mich für eine Sound-Heilung im Sedona Creative Life Center angemeldet, einem in den 80er-Jahre gebauten New-Age-Kulturzentrum außerhalb des Ortskerns. Das Gelände hat den Charme eines aufgegebenen Sektensitzes. Die graubraunen Teppichböden sind ausgebleicht, die Räume wirken niedrig und verwaist. Auf den Tischen im Hauptraum stehen halb aufgebrauchte Kleenex-Spender. Offenbar wird hier noch immer über existentielle Fragen geweint. Im Hof stehen Statuen, die aussehen als hätte Giacometti Disney-Prinzessinnen nachzuahmen versucht: Feingliedrig, großäugig und vollbusig gemahnen die mit Patina belegten Bronzen an den Weltfrieden und die Einigkeit der Völker dieser Welt.

Die Klang-Session mit dem Titel »Fresh Ears« wird auf Facebook mit folgenden Worten angekündigt: »Erreiche neue Bewusstseinsstufen mit wissenschaftlich entwickelten Soundmeditationen und interaktiven Übungen«. Geleitet wird sie von Dr. Ishtaya, einem langhaarigen, fusselbärtigen Musikwissenschaftler um die 40, der mich im Schneidersitz in einer Pagode im weitläufigen Kaktusgarten empfängt. Außer mir sind noch fünf weitere Teilnehmer gekommen. Nachdem Ishtaya die Teilnahmegebühr von jeweils 25 Dollar eingesammelt hat, bittet er uns einen Kreis in der Mitte der Rotunde zu bilden. Wie zum spirituellen Appell stehen wir da und warten auf Anweisungen. Zuerst summen wir mit geschlossenen Augen das »Om«. Dann möchte Ishtaya, dass wir innerhalb der Pagode im Kreis laufen, und dabei »ganz bewusst auf unsere Schritte achten«. Wenn es »sich richtig anfühlt«, sollen wir stehenbleiben und uns einen Partner für die erste Soundübung suchen. Mein Gegenüber nennt sich Kumara, nach einem Seher aus der indischen Mythologie. Sie ist um die 70,



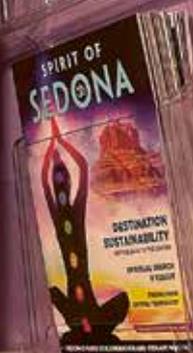
Eine Straßenecke in Los Angeles

trägt Blumenkleid und platinblond gefärbte Hollywood-Diva-Frisur. Zu Beginn hatte sie sich uns als Sängerin und Klangheilerin vorgestellt. Auf ihrer Visitenkarte, die sie Ishtaya übergeben hatte, war sie im Stil einer Tarotkarte als Prophetin mit Hirtenstab abgebildet. Der Doktor sagt, wir sollen uns gegenseitig in die Augen blicken und das erstbeste Geräusch machen, das uns einfällt. Der andere solle dann auf der gleichen »Vibration« einsteigen, sprich: das Geräusch nachahmen. Kumara beginnt mit Kopfstimme einen vollen, hohen Ton anzustimmen, den ich unmöglich nachmachen kann. Zu meiner Überraschung meistert Kumara den urdeutschen Ton mit Elan und Kraft. Ungefähr zehn Minuten spielen wir uns so weiter gegenseitig die Bälle zu: WOOOOSH! AAAAH! P A R F F F ! R A A A A A ! LALALA! Gerade als uns endgültig die Ideen ausgehen, fordert

Ishtaya, uns nun gegenseitig »irgendetwas« übereinander zu erzählen, und darauf zu achten, ob sich unsere »Energiefrequenz« bereits angeglichen habe.

Kumara erzählt mir, dass sie abends an einem Fluss in der Nähe ihres Hauses mit den Ahnen der Ureinwohner in Kontakt tritt. »Ich bitte sie, mir ihre Lieder beizubringen, damit wir sie gemeinsam als Dank an Mutter Erde singen können.« »Erlauben sie es meistens?«, frage ich. Kumaras leicht wässrige, blaue Augen fixieren mich. »Ja, in der Regel tun sie das. Und dann kommt es über mich und ich singe in einer Sprache, die ich nie gelernt habe.«

Der Rest der Klangsession besteht aus gemeinsamem Summen und einer von Dr. Ishtaya geführten Meditation. Mit geschlossenen Augen sitzen wir am Außenrand der Pagode und lauschen seinen hypnotischen Worten: »Meine Stimme ist einfach nur Klang... Erlaube dir, meine Stimme von der Bedeutung meiner Worte abzukoppeln und nur den Klang wahrzunehmen... Achte darauf was jetzt in deinem Körper passiert: Mit welchen Vibrationen antwortet er? ... Lass es einfach geschehen.« Mein kritischer Verstand meldet sich hämisch: Consciousness, Stillness, Higher Self, Ego, Energy. Jedes von ihnen ist eine Säule des New-Age-



FREE



Weltverständnisses. Aber was bedeuten sie wirklich? Für jeden der Gäste etwas anderes, scheint mir. Bei der Nachbesprechung berichtet eine Frau davon, beim Gesang »ganz in der Gegenwart angekommen zu sein«. Eine andere erklärt, sich in endlos wiederholenden Mustern verloren zu haben. Ishtaya lächelt weise: »Waren es Fraktale?« Die Frau überlegt, und sagt verunsichert. »Eher so wie die DNA. Mit Schlaufen.« Kumara erklärt, sie habe während der Soundübung meine »animalische Seite« wahrgenommen. »Er hat ausgesehen wie ein kleines Tier, aber ich komme gerade nicht darauf, welches.« Ich habe vor allem eines gefühlt: Resignation. Jeder kocht hier seine eigene Suppe in der Hoffnung, dass etwas Heilendes dabei herauskommt. Und Ishtaya geht auf alle gleichermaßen ein. Nichts ist falsch hier, aber auch nichts eindeutig oder gar ewig gültig. Nach dieser Sitzung überkommen mich einmal mehr Zynismus und Zweifel. »Wir haben heute wichtige Arbeit geleistet. Wir sind in neue Bereiche des Bewusstseins vorgedrungen und haben unsere Energie miteinander geteilt«, sagt Ishtaya mit maximal sanfter Stimme. »We are so blessed – jeder auf seine Weise.« Ishtaya sieht meinen abwesenden Blick und fragt, wie es mir dabei ergangen ist, dem »music journalist from Germany«. Ich antworte: »Als wir mit geschlossenen Augen meditiert haben, überkam mich ein starkes Gefühl: Ich hatte das Bedürfnis ein für allemal aufzugeben.« Aufgeben – »to surrender«: Wieder so ein New-Age-Begriff, der alles und nichts bedeuten kann. Ishtaya lächelt wissend. »Das Herz ist ein Instrument, you know... Echte Musik passiert, wenn das Ego aus dem Weg geht.«

## 5

Am nächsten Tag fahre ich zurück nach Los Angeles. Nach den ernüchternden Erfahrungen in Sedona weiß ich nicht mehr, was ich überhaupt hier soll. Meine Reise scheint an einem Ende angekommen. Ich habe genug von dieser Stadt, in der der Wahnsinn immer unter der glatten Oberfläche brodelte. Ich habe auch genug vom ewigen Zwang zur Selbstoptimierung, den diese Gesellschaft so tief verinnerlicht zu haben schien, egal, wie spirituell und freiheitlich sie sich gibt. In dieser Welt darf man nur scheitern, wenn man als besserer, erfolgreicherer, zufriedenerer Mensch daraus hervorgeht.

Ich habe nur noch einen weiteren Interviewtermin vor meinem Rückflug vor mir. Es würde das erste New-Age-Gespräch mit einem Gleichaltrigen sein: Matthew David McQueen (aka Matthewdavid), Musiker und Gründer des Indie-Labels Leaving Records hat seit 2016 den Weg für eine junge New-Age-Szene in Los Angeles geebnet. Damals begann er, New-Age-Tapes zu sammeln und sie über seine Plattenfirma, das bisher vor allem für avantgardistischen Pop und eine enge Zusammenarbeit mit dem Label Brainfeeder stand, wiederzuveröffentlichen. In zahlreichen Online-Artikeln hatte er euphorisch erklärt, das Genre neu definieren zu wollen, indem er »mit dem Stil experimentiert und ihn in die Gegenwart erweitert«. Er sprach davon, dass New Age etwas »Uraltes« in ihm erwecke,

dass in dieser Musik eine Spiritualität stecke, die ihn direkt »zurück zur Quelle« führe. Auf den beigefügten Fotos sah man ihn, wie er in Sandalen und blumenbesticktem Kaftan auf einer Anhöhe Flöte spielte. Aus irgendeinem, schwer greifbaren Grund wirkte er trotz Hippie-Outfit und salbungsvoller Aura nicht albern, sondern hip: Ein Impresario und popkultureller Hohepriester, der das Geheimnis gelüftet hatte, wie man das maximal geächtete New-Age-Genre wieder cool macht. Wir waren ganz offenbar von den gleichen Dingen fasziniert: Der heilenden Kraft von Musik, der Relativität von Realität und dem Rätsel des Bewusstseins.

Als ich McQueen abends vor einem seiner Gigs im heruntergekommenen Downtown-Distrikt von LA treffe, erkenne ich ihn zunächst nicht wieder. Die Haare sind kurz und streng gescheitelt, die Streichholzbeine stecken in Skinny Jeans, dazu trägt er eine Fleecejacke mit geometrischem Muster, das mich an die Winter-Outfits meiner Mutter aus den frühen 90er-Jahren erinnert. Er beendet gerade eine Riesenportion Sushi, als ich mich zu ihm an einen thekenhohen Tisch vor dem Club setze. Bei näherem Hinsehen ist er trotz fehlender New-Age-Insignien noch immer eine ätherische Erscheinung. Alles an ihm wirkt feingliedrig, fast zerbrechlich, von den Fingern bis zum Brillengestell. Gleichzeitig spricht er selbstbewusst und schnell, mit vielen *fucks* und *mans*. Nur den Augenkontakt vermeidet

Der Doktor sagt, wir sollen uns gegenseitig in  
die Augen blicken und das erstbeste Geräusch machen,  
das uns einfällt. Der andere solle dann auf der  
gleichen »Vibration« einsteigen, sprich: das Geräusch  
nachahmen.

er so gut es geht. »Ich habe ein kompliziertes Verhältnis zu New Age«, sagt er gleich zu Beginn. »Um ehrlich zu sein, bin ich gerade auf dem Weg raus aus dieser Welt. Es gibt noch nicht viele, die davon wissen. Aber vielleicht ist es an der Zeit, das offener zu kommunizieren.«

Dann erzählt McQueen seine New-Age-Geschichte, die meiner eigenen sehr ähnlich ist. Als er durch eine »sehr schwere Trennung, eine dunkle Zeit« ging, empfahl ihm ein Freund den kosmischen Ambient-Klassiker *Planetary Unfolding* von Michael Stearns aus dem Jahre 1981. »Ich kann dir ganz ehrlich sagen, dass diese Musik mein Leben gerettet hat. Sie hat etwas in mir angestoßen, etwas in mir verändert. Sie hat mich geheilt. Und weil sie solche Wunder gewirkt hat, wollte ich mehr davon, mehr darüber erfahren.« McQueen begann, New-Age-Tapes zu sammeln und sie über sein Label, das bisher vor allem für avantgardistischen Pop stand, wiederzuveröffentlichen. Er nahm Neo-New-Age-Musiker wie Green House und Francesca Heart unter Vertrag und auch seine eigene Musik, die bislang instrumentalem Hip-hop nahestand, transformierte immer mehr zu New-Age, von den esoterischen Titeln bis zum Artwork, das frühen

New-Age-MCs nachempfunden war. In dieser Zeit lernt er auch seine Frau kennen, die Musikerin Diva Dompé, die unter dem Namen Yialmelic Frequencies ihre frühkindlichen Ufo-Visionen in verspulpter Ambient-Musik verarbeitet. »Wir leiden beide unter diversen chronischen Krankheiten«, sagt McQueen. »Durch unsere Beschäftigung mit New Age lernten wir immer mehr alternative Gesundheitspraktiken und Heiler kennen, von denen wir auch mit einigen zusammenarbeiteten. Am Ende stellte sich leider vieles eher als schädlich denn als hilfreich heraus.« Auf die Details will er nicht eingehen, aber es wird schnell klar, dass McQueen unangenehme Erfahrungen in der New-Age-Welt gemacht hat. »Wir haben fragwürdiges Hokus-Pokus erlebt«, bestätigt er. »Es gab Momente, da fühlte es sich nach einem Kult an, und ich habe auch einige Freunde, die tatsächlich in dieser Welt verschwunden sind.«

Ich solle ihn nicht falsch verstehen, ergänzt McQueen. Die Musik bedeute ihm noch immer sehr viel. Es sei nur schade, dass »dieser ganze Lifestyle« mit dranhänge. »Ich versuche die Musik heute von dem ganzen Rest zu trennen. Es gibt in diesem Feld so viele aufregende, psychedelische DIY-Outsider-Art. Ich suche immer noch nach alten New Age Tapes. Aber meine eigene Kunst und mein Label sollen nicht mehr in erster Linie für dieses Genre stehen.« So wie er es jetzt sehe, befinde er sich in einem Übergang, sagt McQueen. Sein nächstes Album habe immer noch »beruhigende Qualitäten«, es gebe aber auch »Grooves und Experimente«. »Inhaltlich geht es um Pilze, genauer gesagt darum, wie Myzelium-Netzwerke klingen



Innenansicht des New Age-Centers in Sedona

könnten, wenn man sie hören könnte. Es ist angenehm und unangenehm, *alien* und *ambient* zugleich.« Seine Musik feiere immer noch das Wunder des Lebens, klammere seine beunruhigenden, dunklen Seiten aber nicht aus. Als wolle uns das Universum an diese dunklen Seiten erinnern, fangen auf der Kreuzung gegenüber plötzlich zwei Obdachlose an, aufeinander einzuschlagen. Der Security-Guard des Clubs rennt über die Straße und will die beiden trennen, wird dabei jedoch vom Hund eines der Kontrahenten angefallen. »Oh Snap«, sagt McQueen tonlos und wendet sich wieder unserem Gespräch zu. »Weißt du, ich bin froh, mich aus diesem New-Age-Kosmos entfernt zu haben. Es fühlt sich an, als würde ein Gewicht von meinen Schultern gehoben. Ich war jung, naiv und auf einer spirituellen Suche. Da kann man leicht manipuliert werden und alle möglichen Ideen aufsaugen. Und eines Tages wachst du auf, und stellst fest, dass du dich gerade ernsthaft mit Kristallheilung auseinandersetzt.«

McQueens Worte bestätigten mein Gefühl, langsam aus einem Traum aufzuwachen. Eine Hoffnung loszulassen. Wie er, war auch ich auf meiner Suche nach Heilung auf spirituelle Pfade geraten und hatte dabei an New Age angedockt. Auch ich wollte Sinn in meinem Schmerz finden. Ihn mithilfe von Musik transzendieren. Eigentlich, so wurde mir nun klar, wollte ich nichts Geringeres als Gott finden. Das war der wahre Grund, warum ich diese Reise auf mich genommen hatte. Gleichzeitig hatte ich diese Suche ebenfalls zu einer Art Selbstoptimierung gemacht. Ich wollte geheilt und erleuchtet zurückkehren, ein schillernder Phönix aus der Asche, wie ihn Aeolia hätte malen können. Stattdessen hatte ich aufgegeben. Und in diesem Gefühl, das sich während der Sound-Heilung in mir zementiert hatte, lag auf einmal etwas unglaublich Erleichterndes. Es gab nichts mehr zu finden. Und eigentlich hatte ich auch nichts verloren. Die beruhigende New-Age-Musik hörte ich noch immer, aber sie war inzwischen nur eines von vielen Genres, das ich je nach Stimmung auswählte. Aus Kritiker-Sicht gab es viele Gründe, warum man New Age verachten musste. Doch auch hier war ich bereit, aufzugeben. Das war meine Position: Ich wusste noch immer nicht, was Musik war. Wie das menschliche Bewusstsein, lässt sie sich mit poetischen Metaphern oder wissenschaftlichen Begriffen höchstens einkreisen – greifbar wird sie nur als subjektive Erfahrung. Und dort fühlte sie sich für mich nach wie vor wie etwas Heiliges an. ■

Fabian Peltsch ist Sinologe und interessiert sich für globale Popkultur-Perspektiven. Seine Texte erscheinen im *Rolling Stone*, *Musikexpress*, *Mint*, *China Table*, *Fluter* und der *Süddeutschen Zeitung*.

# KONTAKTE

16.9. &  
22.-25.9.2022

## Festival für Elektroakustische Musik und Klangkunst

Hanseatenweg 10   
10557 Berlin  
T +49 (0) 30 200 57-2000

AKADEMIE DER KÜNSTE

Gefördert durch



Die Beauftragte der Bundesregierung  
für Kultur und Medien

NEU  
START  
KULTUR

Festival gefördert durch

Stichtimmenschaft  
40 Kultur und Erbe

BERLIN



[adk.de/kontakte22](http://adk.de/kontakte22)



3./4. und 10./11. September 2022

# LIVING NOISE

Ortsspezifisches  
Musiktheater  
in Zickzackhausen  
Frankfurt/Main

Ticket-Vorverkauf  
[untere-reklamationsbehoerde.de/aktuell](http://untere-reklamationsbehoerde.de/aktuell)

In Kooperation mit



ernst-may-gesellschaft e.v.



fgnm e. V.

Gefördert durch



HESSEN  
Hessisches Ministerium  
für Wissenschaft und Kunst

STADT  KULTURAMT  
FRANKFURT AM MAIN

 Sparkassen-Kulturstiftung  
Hessen-Thüringen

Eine Produktion  
des Kollektivs

UNTERE  
REKLAMATIONS  
BEHÖRDE



# Spiritualität, Therapie, Business, Begriff & Geschichte.

Vier Interviews mit Hauptfiguren  
des New Age-Genres

FABIAN PELTSCH



**Aeoliah –  
Spiritualität**

FABIAN PELTSCH **Was ist Musik für Sie?**

**AEOLIAH** Musik ist wie eine Stimmgabel, die eine Frequenz in dir zum Schwingen bringt. Die meiste Musik heute ist chaotisch. Sie führt dich nirgendwo hin. Sie ist flach. Echte Musik dagegen hat eine tiefere Dimension. Sie hat *Spirit* und *Soul*. Sie hilft dir, dich von all den Sorgen und dem Geschnatter in deinem Kopf abzukoppeln. Sie verbindet sich direkt mit deinem Herzen, mit deinen Chakren und deiner Seelen-Energie. So begreife ich auch meine eigene Musik: Sie soll den Menschen helfen, aus diesem irdischen Reich der Brutalität in höhere Dimensionen vorzustoßen.

**FP** Sie wollten eigentlich Maler werden, entschieden sich nach einer Vision aber dann, Musik zu machen. Wie ging es Ihnen Anfang der 80er-Jahre als Anfänger im Studio?

**A** Meine ersten beiden Alben waren noch sehr improvisiert. Ich hatte noch nicht das

Selbstbewusstsein, alles alleine zu machen und lud deshalb befreundete Musiker ein, zum Beispiel den Flötisten Larkin und die Sängerin Sara Light, die die Engelschöre einsang. Es war eine magische Stimmung. Alles fügte sich auf einzigartige Weise. Erst danach lernte ich, diese Musik tatsächlich selbstständig zu komponieren.

**FP** Wie waren die ersten Reaktionen auf diese spirituelle Ambient-Musik?

**A** Von Anfang an positiv. Die berühmte Sterbeforscherin Elisabeth Kübler-Ross schrieb mir einen Brief, dass sie meine Musik im Hospiz spiele und dass sie den Menschen

geholfen, besonders einige wenige, mit denen ich eng zusammenarbeite. Mit den aufsteigenden Meistern und meinem höheren Selbst zu kommunizieren, hat meine Frequenzen und Vibrationen auf ein höheres, universales Level gehoben.

**FP** Was tun Sie, um die spirituelle Qualität ihrer Musik voll auszuschöpfen?

**A** Seit 40 Jahren studiere ich, wie Musik und bestimmte Klangvibrationen unser Nervensystem beeinflussen. Heute bin ich in der Lage, mit einem selbst entwickelten System harmonischer Töne und Solfeggio-Klangfrequenzen Stress und Unausgeglichheiten im Körper

Wenn diese heilenden Klangfrequenzen in uns eintreten,  
beginnen Gehirn und Nervensystem sofort,  
unsere Emotionen zu harmonisieren. — Aeoliah

dort sehr helfen würde. Das hatte ich nicht erwartet. Dann passierte noch etwas, das mein Leben veränderte. In San Francisco traf ich zufällig auf den spirituellen Lehrer Jiddu Krishnamurti, das war ungefähr zwei Monate vor seinem Tod. Ich gab ihm eine meiner Kassetten. Er schüttelte mir die Hand, und in diesem Moment passierte etwas. Meine Spiritualität begann gleichzeitig mit meiner Musik zu erblühen. Diese Begegnung war vom Universum arrangiert. So arbeiten die aufsteigenden Meister\* hinter den Kulissen. Noch heute bekomme ich viele Briefe, von Menschen, denen meine Musik geholfen hat. So ist mir aufgegangen, dass mein Leben einen Sinn hat.

**FP** Wie sieht ihre spirituelle Praxis heute aus?

**A** Meditation ist der große Katalysator meiner Arbeit. Durch sie habe ich alles erreicht, was ich erreichen konnte. Die aufsteigenden Meister haben mir dabei stets sehr

zu reduzieren. Wenn diese heilenden Klangfrequenzen in uns eintreten, beginnen Gehirn und Nervensystem sofort, unsere Emotionen zu harmonisieren. Dieser Prozess aktiviert die Essenz der universellen Lebenskraft, die den alten Chinesen als »Chi« bekannt ist. Die Klänge helfen also im Endeffekt, unsere Aufmerksamkeit von der alltäglichen Welt der Gewohnheiten, Süchte und Reizüberflutung auf eine Welt der Schönheit, des inneren Friedens, der Harmonie, der Liebe und der Freiheit zu lenken.

\* Aufgestiegene Meister sind Lichtwesen, die einst als Menschen lebten, ihr Karma aber zu Lebzeiten vollständig gelöst haben und nun auf einer höheren Ebene existieren. Von ihrer Welt des Lichts aus stellen sie den Menschen ihre Fähigkeiten aus reiner Liebe zur Verfügung. Zu den aufgestiegenen Meistern zählen zum Beispiel Christus, Guan Yin, Isis, Pallas Athene, Saint Germain und Lady Portia.



## Chuck Wild – Therapie

**FP** Sie wollten sich mit ihrer Musik selbst heilen. Wie kam es dazu?

**cw** Mitte der 80er-Jahre litt ich unter massiven Panikattacken. Ich hatte Agoraphobie und konnte wochenlang nicht vor die Tür gehen. Mein Verhalten war irrational und gleichzeitig hatte ich gute Gründe dafür. Ich hatte 60 Freunde und Liebhaber an Aids verloren, nahm aber meine Trauer lange nicht zur Kenntnis. Ich konnte nicht weinen. Auf

So entstand mein erstes Album unter dem Namen *Liquid Mind*.

**FP** Wie sind Sie auf den Namen Liquid Mind gekommen?

**cw** Vor meinen Panikattacken arbeitete ich als Soundtrack-Komponist für eine TV-Show. Wir arbeiteten bis zu 20 Stunden am Tag und schliefen im Studio. Nachdem ich wegen einer Panikattacke ins Krankenhaus musste, zwang mich ein Freund geradezu, Urlaub zu machen – und wenn auch nur für einen Tag! Ich hatte schon Jahre keinen Urlaub mehr gemacht also fuhr ich nur ein bisschen raus aus LA, nach Laguna Beach. Mein Herz raste noch immer die ganze Zeit. Ich setzte mich auf einen Felsen am Strand, während der Sound des Ozeans langsam meinen Verstand beruhigte. Der Satz »the liquid is relaxing my mind« ging mir durch den Kopf. Ich dachte: Könnte das nicht der Name für mein Musikprojekt sein? Dann dachte ich: Schlimmer Name. Aber es ist die Wahrheit. Wie dieser Klang der Wellen sollte meine Musik sein.

**FP** Hatten Sie von Anfang an vor, diese Musik aufzunehmen und zu verkaufen?

**cw** Ich wollte zuerst mir selbst helfen. Dann wollte ich meinen Freunden helfen, die im Hospiz lagen. Das kommerziell zu machen, kam mir aber lange nicht in den Sinn. Suzanne

Ich mag aber auch den Aspekt der  
Selbstverbesserung, der Beruhigung, den man mit  
ihm assoziiert. — Chuck Wild

den Beerdigungen meiner Freunde wollten uns die Eltern oft nicht haben. Homophobie war weit verbreitet. Ich schlief kaum noch. Ein Freund schickte mich schließlich zu einer Therapeutin. Sie sagte zu mir: »Komponiere die Musik, die sich anhört, wie du dich gerne fühlen möchtest.« Und das tat ich dann auch.

Doucet half mir, meine Musik in ihrem Laden zu verkaufen. Sie ermutigte mich, sie einem größeren Publikum zugänglich zu machen. Dann stellte ich meine Musik bei über 40 Plattenfirmen vor. Viele sagten: Wenn du noch Drums und Gitarre hinzufügst, sind wir dabei. Aber das wollte ich nicht. Dann ging

ich zu New-Age-Konferenzen und -Conventions um meine Musik anzubieten. Davon gab es damals viele. Um das Jahr 1989 machte ich dann erstmals etwas Geld mit Liquid Mind. Heute stelle ich meine Alben umsonst auf YouTube, weil ich möchte, dass so viele Menschen wie möglich Zugang zu meiner Musik haben. Zu Beginn der Pandemie wuchsen meine Streamingzahlen im Schnitt um 15 Prozent. Nachdem die Pandemie abgeflacht war, gingen die Zahlen wieder runter. Ich bewerte das als gutes Zeichen (lacht).

**FP** Wie empfinden Sie es, mit ihrer Musik unter der Kategorie New Age eingeordnet zu werden?

**cw** Ich habe kein Problem mit dem Begriff New Age, auch wenn er schwer zu definieren ist. Von Natur aus geht er über die Musik hinaus. Ich mag aber auch den Aspekt der Selbstverbesserung, der Beruhigung, den man mit ihm assoziiert.

**FP** Wenden sich noch oft Menschen an Sie, um sich für die therapeutische Kraft ihrer Musik zu bedanken?

**cw** Ich bekomme viele Briefe. Eine Frau aus Ventura schrieb mir vor Jahren, dass sie an unheilbarem Krebs leide, und rund um die Uhr meine Musik höre. Das war vor 15 Jahren! Wir sind heute auf Facebook befreundet. Ein Truckfahrer, schrieb mir, dass er nach einem Unfall, bei dem er fast gestorben wäre, Liquid Mind im Krankenhaus und bei der Therapie hörte. Heute ist er Filmemacher. Krisen helfen uns Änderungen in unserem Leben vorzunehmen, zu denen wir selbst nicht in der Lage gewesen wären. Es gibt aber auch viele Menschen, die weniger dramatische Erfahrungen machen. Ich erinnere mich an einen Brief, indem ein Mann sich dafür bedankte, dass seine fünf Welpen, die sonst nur Chaos verursachen, zu meiner Musik schnell einschliefen. Wenn ich Menschen helfen kann, dann habe ich meinen Auftrag getan.



## Suzanne Doucet – Business

**FP** Sie hatten eine erfolgreiche Karriere als Popsängerin in Deutschland, bevor Sie Anfang der 80er-Jahre in die USA auswanderten, um sich ganz der New-Age-Musik zu widmen. Was hat Sie damals dazu bewogen, den Ruhm hinter sich zu lassen und neu anzufangen?

**sd** Seit ich 17 war stand ich in Deutschland konstant im Rampenlicht. Ich sang, ich moderierte im TV und machte Theater. Ich lernte früh, dass ich darum kämpfen musste, meinen eigenen Weg zu gehen. Ich habe mich zum Beispiel immer gewehrt, einen Manager zu beschäftigen. Ich wollte niemanden, der mir sagt, was ich tun sollte. Als zu viele Menschen mich auf der Straße erkannten, dachte ich: jetzt ist es Zeit aufzuhören. Ich wollte das nicht. Ich wollte nicht, dass die Leute mich mit dem Vornamen ansprechen: »Hey Suzanne, wie geht es dir?« Ich wollte nicht abgestempelt werden. Das war das Schöne an den USA: Niemand kannte mich.

**FP** Bevor sie in die USA zogen, hatten sie in München bereits ein Album mit meditativen Klängen unter dem Namen *Zweistein* aufgenommen.

**SD** Das Album entstand in Zusammenarbeit mit meiner Schwester. Sie hat meine Augen auf vielerlei Art geöffnet. Wir reisten zusammen, besuchten Istanbul und Syrien. Als das Album fertig war, rief ich die Plattenfirma Phonogram an und sagte, ich hätte da eine Band produziert namens *Zweistein* und lud sie ein, für eine Listening-Session vorbeizukommen. Ich verriet zunächst nicht, wer hinter dem Projekt steckt. Um 11 Uhr morgens legten wir das Album auf, schlossen

**SD** Nicht bekannt, aber er war ›out there‹. Wir hatten unser Projekt zunächst sogar New Age genannt. Doch Stephen Hill, der die New-Age-Radiosendung »Hearts Of Space«, produzierte, sagte »das könnt ihr hier nicht machen« (lacht).

**FP** In den USA eröffneten Sie dann Mitte der 80er-Jahre *New Age Only*, den weltweit ersten Laden, der sich allein auf New-Age-Musik konzentrierte.

**SD** Man konnte New-Age-Musik damals nicht in regulären Plattenläden bekommen. Man musste an spirituell gefärbte Orte gehen wie dem Bodhi Tree Bookstore in West

Ein paar Monate nach unserer Eröffnung spielten Radiostationen in ganz Amerika New Age. Die Hörer riefen bei den Sendern an und fragten: Was ist das?! — Suzanne Doucet

die Vorhänge, zündeten ein paar Pfeifen an. Um 15 Uhr hatten wir dann einen Vertrag in der Tasche.

**FP** Plötzlich solche Musik zu machen war für eine bekannte Sängerin wie Sie sicherlich ein mutiger Schritt ...

**SD** Vor sogenanntem kommerziellem Selbstmord hatte ich keine Angst. Ich wollte instrumentale Musik machen, weil ich so mehr Menschen erreichen konnte als mit meinen deutschen Liedern. Meine ersten beiden Tapes habe ich zusammen mit Christian Buehner auf eigene Faust produziert. In den USA verkauften wir die Kassetten dann am Strand von Venice und die Leute liebten es. Ich habe das Singen nie vermisst.

**FP** War der Begriff New Age damals bereits bekannt?

Hollywood. Wir verkauften unsere Musik am Strand und sahen die Nachfrage. Sechs Monate haben wir nach einem geeigneten Ort gesucht. Dann fanden wir einen Laden im Melrose-Distrikt, der gerade hip wurde. Ich stand bereits mit vielen Musikern und Vertrieben in Kontakt, die uns sehr unterstützen, indem sie uns ihre Alben ohne Vorauszahlung zum Verkauf überließen. Die Eröffnungsnacht war fantastisch. Alle waren da, Steven Halpern, Constance Demby und viele mehr.

**FP** Was machte den Laden neben der Musik so besonders?

**SD** Wir hatten eine Listeningbar mit vier Tape-Decks, wo du dir die Musik anhören konntest. Kein anderer Plattenladen hatte das zu der Zeit. Es war immer etwas los. Tolle Menschen, tolle Gespräche. Ein paar Monate nach unserer Eröffnung spielten Radiostationen in ganz Amerika New Age. Die Hörer

riefen bei den Sendern an und fragten: Was ist das?! Sie erkannten, dass diese Musik etwas Neues war. Viele von ihnen landeten dann bei uns, weil sie diese Musik sonst nirgendwo bekamen. Wir hatten auch viel Laufpublikum, darunter Stars wie Prince und Sylvester Stallone.

**FP** Wie war das für Sie?

**SD** Prince hatte ich nicht mal erkannt! Ein Mädchen, das in unserem Laden arbeitete, wurde regelrecht starr und ich dachte: Was ist nur los mit ihr? Prince fragte nach ein paar Tapes und ich gab sie ihm. Nachdem er sie gekauft und den Laden verlassen hatte, wusste ich immer noch nicht Bescheid. Die Mitarbeiterin sagte: »Weißt du, wer das war?« Ich zuckte mit den Schultern. Er hatte aber einen guten Geschmack, was New Age angeht (lacht).

**FP** Das war die Zeit, in der New Age zum Big Business wurde ...

**SD** Es gab New-Age-Konferenzen und Expos im Hilton. 1987 wurde ich Teil eines Komitees, das New Age bei den Grammys als Kategorie etablieren sollte. Nicht lange nachdem unser Laden eröffnet hatte, zogen dann auch Giganten wie Tower Records nach. Plötzlich gab es dort auch Listening Bars, aber die Alben kosteten zum Teil nur sieben Dollar. Damit konnten wir nicht konkurrieren.

**FP** War das der Anfang vom Ende von New-Age?

**SD** New Age war niemals weg. Es gibt heute mehr Menschen denn je, die New Age hören. Nur ist das Genre heute weniger sichtbar, weil es weniger physische Orte dafür gibt. New Age findet im digitalen Raum statt. Geh nur mal auf Spotify. Steven Halpern hat dort Millionen von Hörern und das jeden Tag. Das sagt doch einiges.



## Douglas McGowan – Begriff und Geschichte

**FP** Wann und wie begann Ihre Faszination für New Age?

**DMG** 2004 besuchte ich einen wichtigen Plattensammler in LA, der sich vor allem auf R'n'B und Jazz spezialisiert hatte. Ein Freund von mir brachte ihm die private Pressung einer New Age-Platte mit, *Breathe* von Jon Bernoff & Marcus Allen – ein gutes Album aus 1980, aber nichts Besonderes. Der Sammler wurde jedoch ganz aufgeregt. Er sagte: Genau das ist es, was ich haben will: Privatpressungen alter New Age-Alben. Das habe ich zunächst nicht verstanden. Zuhause schaute ich dann in mein Plattenregal und stellte fest, dass ich in dem Bereich einiges hatte: Iasos, Emerald Web, solche Künstler. Ich hatte es nur nicht als New Age klassifiziert. 2007 traf ich dann Stephen Hill, den Macher der New-Age-Radiosendung »Hearts Of Space«, die seit 1973 läuft. Hill ließ mich einen Blick in sein Archiv werfen. Da wurde mir endgültig klar, dass es da riesige Mengen undokumentierten Materials gab, vor allem

auf Kassette, von dem einiges sicher fantastisch war. Ich wusste, ich war etwas Größeren auf der Spur, als würde ich ein Genre neu entdecken, mit dem sich seit vielen Jahren keiner beschäftigt hatte.

**FP** Wie sind Sie damit umgegangen, dass New Age besonders unter Musikliebhabern ein geradezu stigmatisierter Begriff ist?

**DMG** Dass New Age so verhasst ist, hat auch damit zu tun, dass Brian Eno in den 70er-Jahren die Notwendigkeit sah, sich zum einen seine Ambient-Marke zu sichern und zum anderen, sich von bestimmten Dingen zu distanzieren, die er als die Hippie-Seite dieser Art von Musik betrachtete. Ambient und New Age sind für mich aber zwei Sekten innerhalb der gleichen Kirche. Tatsächlich wollte Eno die zweite Platte seiner Ambient-Serie ursprünglich *Music for Healing* nennen. Ich finde New Age ist der bessere Begriff. Er ist das Original und geht bis auf den visionären Maler und Dichter William Blake zurück.

du rüber wie ein Clown. Davon abgesehen betrachte ich New Age jedoch als Folk Music. Und in der Folk Music gibt es auch Aspekte und einzelne Künstler, die ästhetisch völlig over the top sind. Aber deshalb lehnt man nicht das ganze Genre ab. Alles immer nur ablehnend und ironisch zu betrachten, wie wir es einst als nihilistische Punks taten, führt dich ohnehin früher oder später in den geschmacklichen Bankrott.

**FP** Wer oder was war Ihrer Meinung für die kleine New-Age-Renaissance der letzten Jahre verantwortlich?

**DMG** Plattensammler und Tape-Collectors haben den Trend angestoßen. Leute wie der Crystal-Vibrations-Blog haben da fantastische Sachen ausgegraben. Dann kamen Fans wie Matthew David McQueen von Leaving Records oder die Organisatoren der Ambient-Church-Nächte, die das Ganze nochmal bekannter gemacht haben. Zwei Musiker, die New Age einen originellen neuen Ansatz hin-

## Ambient und New Age sind für mich aber zwei Sekten innerhalb der gleichen Kirche. — Douglas McGowan

In ihm steckt das Versprechen einer neuen Ära, einer besseren Zukunft. Für was steht dagegen Ambient? Die Luft um uns herum?

**FP** Gibt es bestimmte Künstler, deren Ästhetik oder Esoterik Ihnen zu viel ist?

**DMG** Das Einzige, das ich nur in Maßen ertrage, ist das Label Windham Hill: Sie produzierten am Ende ganz bewusst Adult Contemporary Music im schlechtesten Sinne – Musik für Yuppies ohne einen spirituellen Kern, die perfekt in die Reagan-Ära mit ihrer gierigen Gordon-Gecko-Attitüde passte. Spätestens im Jahre 1987 wurde die Sache dann kulturell toxisch. Wenn du zugegeben hast, dass du New Age machst oder hörst, kamst

zugefügt haben, sind Green House aus Los Angeles und Guenter Schlienz aus Österreich, der mit modularen Synths arbeitet. Beide sind brillante Musiker. Es gibt jedoch bis heute noch immer keinen Laraaji oder Iasos der Gegenwart.

**FP** Wie wichtig war die von Ihnen kuratierte Compilation *I am The Center* mit New Age-Musik in Amerika 1950 bis 1990?

**DMG** Der Sampler gab den Menschen eine neue Idee davon, was New Age ist und dass es in dem Bereich unglaublich hochwertige Musik gibt. Es gibt auf den drei LPs nichts, über das man sich lustig machen konnte. Es ist würdevolle, authentische Musik authen-

tischer Künstler. Selbst jemand wie Aeoliah ist in dem was er macht und wofür er steht zu hundert Prozent authentisch. Das finde ich inspirierend. Dasselbe gilt für den Sampler *Kankyō Ongaku*, der einen Überblick über japanische New-Age und Ambient bieten und ebenfalls auf Light In The Attic-Label erschienen ist. Es ist einfach geniale Musik. Hiroshi Yoshimura ist meiner Meinung nach einer der besten New-Age-Musiker aller Zeiten. Mit *I am The Center* wollte ich das Genre normalisieren. Ich wusste, dass die Reihe einen kulturellen Einfluss haben würde.

**FP** Einige Musiker des europäischen Äquivalents wollten nicht mit New Age in Verbindung gebracht werden ...

**DMG** Ja, ein paar hatten ein Problem damit, deshalb nannten wir es am Ende die Compilation *The Microcosm: Visionary Music of Continental Europe, 1970–1986*. Ich habe nicht hart um den Begriff New Age gekämpft. Aber diese Compilation hatte dann am Ende auch keinen so großen kulturellen Einfluss wie *I am The Center*. Dabei sind die vielen Überschneidungen sehr interessant: Leute wie Vangelis hatten einen großen Einfluss auf amerikanischen New Age. Dann gab es in Europa wiederum viele Musiker, die mit ihrer Musik auf amerikanischen New Age reagierten. Ich schlug dem Label anfangs sogar vor, eine eigene Compilation nur über Deutschland zu machen. Da gibt es so viele spannende, obskure, esoterische Sachen, private Tapes, die es nie in die USA geschafft haben. Aber da hatte ich als Amerikaner am Ende doch nicht genug Durchblick. Da müsste mal ein Deutscher eintauchen, der sehr viel Zeit mitbringt (lacht).

**FP** Hat New-Age-Musik Ihrer Meinung nach wirklich heilende Kräfte?

**DMG** Iasos sagte einmal, dass Intention alles ist. Das ist eine so überzeugende wie simple Aussage. Wenn du möchtest, dass Musik dich

heilt, und ganz fest daran glaubst, dann heilt sie dich auch. Und dann hat sie am Ende auch einen positiven Effekt auf die Welt. Selbst wenn sie schlecht produziert ist.

**FP** Sind Sie selber spiritueller geworden durch die Beschäftigung mit New-Age-Musik?

**DMG** Nein. Aber durch die Beschäftigung mit den Biografien der Musiker konnte ich nachvollziehen, wie sie ihre Leben gelebt haben, und für mich entscheiden, wie ich selbst alt werden möchte. Ich konnte sehen, wer mit seinen Entscheidungen am Ende glücklich war und wer nicht. Ich habe viele Lektionen gelernt von diesen New-Age-Musikern. Aber diese Lektionen waren nicht spirituell. Wittgenstein sagte einmal: »Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern dass sie ist.« Wenn du das begriffen hast, ist das Leben ein Wunder für dich. Mehr Spiritualität brauchst du nicht. ■

# Die Black Box des Unbegrifflichen: Ästhetisches Denken und KI

LUC DÖBEREINER

**E**s gibt eine urbane Legende nach der das US-Militär einst mithilfe von neuronalen Netzen eine Bilderkennungssoftware entwickeln wollte, um getarnte Panzer zu erkennen. Dafür wurden die Netze mit zwei Arten von Bildern trainiert: Die einen Bilder zeigten Panzer in Wäldern und die anderen Bilder zeigten diese Wälder ohne Panzer. Das Modell sollte nun erkennen, auf welchen Bildern ein Panzer zu sehen ist. Die Tests funktionierten sehr gut und das Modell konnte bestimmen, ob es sich um Bilder mit oder ohne Panzer hielt. Als diese Software jedoch in der Praxis eingesetzt wurde, versagte sie kläglich. Nach eingehender Prüfung stellte sich heraus, dass die Bilder mit Panzer an bewölkten Tagen und die Bilder der Wälder ohne Panzer an sonnigen Tagen gemacht wurden. Statt Panzer zu erkennen, erkannte das Modell also das Wetter auf den Bildern.

Auch wenn diese Geschichte wahrscheinlich nie so geschehen ist<sup>1</sup>, wird sie gerne als warnendes Beispiel erzählt. Einerseits veranschaulicht sie, wie wichtig es ist, Verzerrungen in Datensätzen zu erkennen und andererseits zeigt sie, wie schwierig es ist, menschliche Absichten und algorithmische Prozesse in Einklang zu bringen. Darüber hinaus hat sie sicherlich auch die Funktion uns zu beruhigen. Wir können uns über die Experten lustig machen und sind wahrscheinlich erleichtert, dass ein solcher Algorithmus die Komplexität der Welt anscheinend nicht darstellen kann. Man kann darin jedoch auch ein künstlerisches Potential sehen, denn das Modell hat gewissermaßen eine ästhetische Unterscheidung gemacht.

1 Eine Übersicht über verschiedene Fassungen der Geschichte sowie eine Diskussion der Erklärungen und Relevanz von Verzerrungen in Datensätzen findet sich hier: [www.gwern.net/Tanks](http://www.gwern.net/Tanks)

Es hat ein Muster erkannt, das nicht mit den Absichten und Begriffen seiner Programmierer zusammenfiel. Im Versuch, eine Repräsentation anhand der eigenen Denkweise zu schaffen, kam ein neues Muster zum Vorschein, das diese Repräsentation zu untergraben scheint. Es deutet sich darin die Möglichkeit an, KI nicht nur als Ersatz oder Erweiterung menschlicher Fähigkeiten zu sehen, sondern als Transformation unserer Sensibilität, unserer Wahrnehmung und unserer Fähigkeit, uns mit der Welt zu verbinden anstatt sie kontrollieren zu wollen.

Ich versuche in diesem Text der Frage nachzugehen, welche Potentiale die Begegnung von KI und ästhetischem Denken bieten kann. Es geht dabei also weniger darum, wie KI künstlerische Produktion verändert oder welche technischen Werkzeuge sie für die Musik bieten kann. Es geht vielmehr darum, wie das Verhältnis von Kunst und Technologie durch sie verändert wird und welche Herausforderungen und Möglichkeiten sich dabei im Verhältnis zu ästhetischem Denken bieten, einem Denken, das sich nicht sprachlich-begrifflich artikuliert, sondern gewissermaßen im Materiellen stattfindet. Anstatt einen allgemeinen Überblick über aktuelle Tendenzen zu geben<sup>2</sup>, versuche ich einige Grundfragen und Ansätze zu skizzieren und beziehe mich dabei auf wenige exemplarische Werke. Dabei konzentriere ich mich aufgrund meiner eigenen künstlerischen Praxis auf Stücke der zeitgenössischen Musik.

An heutiger KI können wir viel über die Gegenwart ablesen, über den sogenannten Zeitgeist, über weit verbreitete Fantasien, Hoffnungen und Ängste, aber auch über Veränderungen von Wissens- und Denkformen. Sie spiegelt unsere Vorstellungen von uns selbst, unsere Gesellschaften und unsere Verhältnisse zu nicht-menschlichen Wesen. Sie macht Brüche, Widersprüche und Transformationen sichtbar. KI wirft grundsätzliche Fragen auf, die das Wesen des Menschseins, gesellschaftliche, ökonomische und politische Strukturen, Macht, Identität, Arbeit, Denken, Wahrnehmung, Freiheit und Ausbeutung, ja die Struktur der Wirklichkeit in der wir uns bewegen, betreffen. So fällt es uns zum Beispiel einerseits immer schwerer uns selbst als autonome Subjekte wahrzunehmen: Wir fühlen uns machtlos und handlungsunfähig gegenüber einem algorithmisierten Kapitalismus und empfinden uns als Knoten in überwältigenden biologischen, kulturellen und sozialen Netzwerken, die unser Begehren und Handeln bestimmen. Andererseits anthropomorphisieren wir KI: Wir sprechen ihr eine Form von autonomer Subjektivität zu, der wir uns selbst entsagen. Dabei wird KI zu einem romantischen Genie. Wir wissen nicht mehr, was es bedeuten soll, Mensch zu sein. Gleichzeitig entwickeln wir Modelle, die die Kennzeichen des Humanismus simulieren. KI ist ›kreativ‹, sie komponiert, malt, dichtet und kuratiert. Dabei treibt sie, und das ist vielleicht die Kehrseite des (Trans)humanismus, die automatisierte Kommodifizierung aller Aspekte des Lebens und die Ausbeutung von Mensch und Natur an.

2 Für einen Überblick über aktuelle Tendenzen im Bereich Musik und KI siehe z.B. Anke Eckardts Reihe »KI & Musik &« [tinyurl.com/39csdm2t](http://tinyurl.com/39csdm2t); Genoël von Lilienstern: »Fauxtomation, Cherry-Picking, Blackboxing«, *Positionen* #122, Februar 2020; Eduardo Reck Miranda (Hrsg.): *Handbook of Artificial Intelligence for Music*. Springer Verlag, 2021.

## Technologie und ästhetisches Denken

Die Grundlage ›kreativer‹ KI bilden dabei in der Regel Simulationen menschlicher (und zum Teil tierischer) Vermögen des Denkens und der Wahrnehmung, wie Sehen, Lesen oder Hören. Künstlerische Praxis und ästhetische Erfahrung begegnen KI also zunächst in der Frage, was Wahrnehmung überhaupt ausmacht. Was heißt Hören, Sehen, Berühren oder Sich-Bewegen? Dabei ist maschinelles ›Hören‹ grundsätzlich verschieden von menschlichem Hören. Es ist entkörperert, numerisch und komputational und zielt darauf ab, aus Signalen bestimmte Informationen zu gewinnen. Ähnlich setzt beispielsweise auch das automatische Übersetzen eines Textes kein Verständnis für dessen Inhalt voraus, es ist letztlich eine komplexe nichtlineare Funktion, die eine Input-Sequenz in eine Output-Sequenz transformiert. Ein künstlerisches Potential von KI liegt also in der Frage, was Hören sein kann, wie es durch Technologie transformiert werden kann und was es jenseits der Grenzen des menschlichen Hörens sein könnte. Gerade weil Kunst nicht ›funktionieren‹ muss, also ein nicht-technologisches Verhältnis zur Technologie hat<sup>3</sup>, hat sie die Freiheit, diese Transformationen und deren Widersprüche aufzuzeigen.

KI geht von einer Vorstellung des Denkens als ein bewusster, rationaler Prozess aus, bei dem der Körper kaum eine Rolle spielt. ›Denken‹ bedeutet dabei wesentlich Urteilen, Identifizieren und das Ziehen logischer Schlüsse. Diese Vorstellung orientiert sich an Begrifflichkeit und

Das Feld der KI wird oft in zwei Teilbereich  
aufgeteilt: symbolische (oder auch  
›Good Old-Fashioned AI‹) und subsymbolische KI,  
wozu auch die momentan gehypten Methoden  
des *Deep Learning* gehören.

Sprache und strebt dabei nach Verallgemeinerung und Formalisierung. Hingegen muss ein ästhetisches Denken sich nicht sprachlich-begrifflich artikulieren und wirkt vielmehr in und durch andere ›Medien‹, wie Klang, Bild, Raum und Bewegung. Es findet in diesen Medien und dabei in materiellen Konstellationen wie künstlerischen Werken statt. Ästhetische Erfahrung und künstlerische Praxis sind Formen des Denkens im sinnlich Erfahrbaren und damit auch immer körperlich. Sie repräsentieren die Wirklichkeit nicht begrifflich, sondern produzieren eine reflexive Erfahrung, die die begriffliche Repräsentation unterwandert, ihre blinden Flecken und Leerstellen aufzeigt. Dabei verbindet ästhetisches Denken Materialien, erzeugt Räume und beschreibt Prozesse, die Materialitäten zum Vorschein kommen lassen, Mehrdeutigkeiten und Brüche aufzeigen. Während KI nach Klassifikation, Vorhersage und Identifikation strebt,

<sup>3</sup> Martin Heidegger: »Die Frage nach der Technik« (1954). In Martin Heidegger: *Vorträge und Aufsätze*. Neske. S. 9.–40.

<sup>4</sup> Dieter Mersch: »Nicht-Propositionalität und ästhetisches Denken«. 2013. [tinyurl.com/2p82fmzc](http://tinyurl.com/2p82fmzc)



Szilárd Benes spielt *Bias* von Artemi-Maria Gioti.

lässt sich ästhetisches Denken als ein nichtpropositionales Denken<sup>4</sup> beschreiben, das singularisiert statt zu verallgemeinern. Es findet im Nicht-Identischen, im Einzelnen und Besonderen statt. Das ästhetische Denken zeigt Singularitäten auf und reflektiert dabei sein eigenes Zeigen. Ästhetisches Denken hat sich also immer auch selbst zum Gegenstand. Wie der Philosoph Dieter Mersch schreibt, ist »Kunst [...] stets Kunst über Kunst; sie impliziert daher in jedem Akt und Artefakt eine Transformation des Ästhetischen selbst, wohingegen sich die meisten Modelle einer *artificial creativity* an Kontinuitäten orientieren«.<sup>5</sup> Die Rolle der Technologie wird bei KI-Musik-Anwendungen in der Regel als Erweiterung oder Erleichterung der ›Ausdrucksmöglichkeiten‹ oder der virtuosen künstlerischen Kontrolle verstanden. Stattdessen sollten wir nach Stellen suchen, wo sich durch KI Wege auftun, repräsentationales Denken herauszufordern.

Das Feld der KI wird oft in zwei Teilbereiche aufgeteilt: symbolische (oder auch ›Good Old-Fashioned AI‹) und subsymbolische KI, wozu auch die momentan gehypten Methoden des *Deep Learning* gehören. Während sich symbolische KI an mathematischer Logik orientiert und zum Ziel hat, bewusste Regeln zu formalisieren, verlässt sich *Deep Learning* darauf, Modelle mithilfe von großen Mengen von Daten entstehen zu lassen. Regeln und Wissen werden nicht mehr explizit von Experten beschrieben und formalisiert, sondern aus Daten gewonnen. D.h. Modelle werden nicht durch die technische Umsetzung von menschlichem Wissen und Erfahrung gestaltet, sondern, wie beim ›überwachten Lernen‹ (*supervised learning*) durch Beispiele von Input und Output errechnet. In gewisser Weise wird hier die Vorherrschaft des bewussten begrifflichen Denkens unterwandert und stattdessen Systeme erstellt, die emergent Strukturen in Daten erkennen und vorhersagen können. Hier finden wir also auch ein nichtpropositionales Denken. Allerdings werden die Klassifikationen, die mithilfe dieser Systeme erzeugt werden, mit Begriffen und menschlichen Vermögen

5 Dieter Mersch: »Kreativität und Künstliche Intelligenz. Einige Bemerkungen zu einer Kritik algorithmischer Rationalität.« In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 21: Künstliche Intelligenzen, Jg. 11 (2019), Nr. 2, S. 65–74

gleichgesetzt. So wird dann beispielsweise eine bestimmte Fähigkeit zu Klassifizieren als das Vermögen zu ›Sehen‹ bezeichnet, als ›Hören‹ oder mit dem Adjektiv ›intelligent‹ attribuiert. Die KI-Forscherin Melanie Mitchell hat für diese begriffliche Gleichsetzung von menschlichen und maschinellen Fähigkeiten kürzlich den Ausdruck ›Wunsch-Gedächtnisstützen‹ (engl. *wishful mnemonics*) gebraucht.<sup>6</sup> Benchmark-Tests für KI werden oft mit allgemeinen Begriffen bezeichnet. So wird ›Sprachverständnis‹ mit der Identifikation bestimmter Information in einem Referenztext gleichgesetzt. Das führt zu absurden Meldungen wie ›Microsofts KI-Modell hat den Menschen beim Verstehen natürlicher Sprache übertroffen‹.<sup>7</sup> Diese Gleichsetzungen sind ein Grund, warum KI seit ihren Anfängen immer zwischen Hype und Enttäuschung oszilliert.

## »Bias« und Singularitäten

Maschinelles Lernen, der gegenwärtig dominante Teilbereich der KI, ist darauf aus, allgemeine und gleichzeitig genaue Vorhersagen zu treffen. Er ist also ständig damit beschäftigt, gegen Besonderheiten und Verzerrungen anzuarbeiten. So ist zum Beispiel die Überanpassung (engl. *overfitting*) ein häufiges Problem. Dabei schafft es das Modell nicht, von den Trainingsdaten zu generalisieren, es ist gewissermaßen überspezifisch an die Daten angepasst. Transhumanistische Prophezeiungen sprechen von der ›Singularität‹, dem hypothetischen Punkt an dem KI die menschliche Intelligenz übersteigt, dabei sind gerade die Besonderheiten in Daten, sowie Verzerrungen und *bias* die potentiell ästhetisch produktiveren ›Singularitäten‹.

Die Komponistin Artemi-Maria Gioti beschäftigt sich in ihrer Arbeit oft mit dem Verhältnis von menschlichen Performer:innen und komputationalen Prozessen. Sie verwendet dabei KI um interaktive Musiksysteme zu entwickeln, wobei die Interaktionsform und das Verhalten der Systeme einen wesentlichen Teil der Komposition ausmachen. In ihrem Stück *Bias*<sup>8</sup> (2020) für Klarinette und ein interaktives Musiksystem problematisiert Gioti den Anspruch, mit maschinellem Lernen ästhetische Bewertungen und Präferenzen simulieren und vorhersagen zu können. Die Komponistin hat dafür improvisierte Klarinettenklänge anhand einer einfachen Skala bewertet und somit ein überwacht Lernmodell erzeugt, das ihre eigenen Vorlieben widerspiegelt. Das Ziel bestand jedoch nicht darin, ihre ästhetischen Präferenzen so genau wie möglich zu simulieren. Vielmehr geht es darum, das künstlerische Potenzial der Verzerrung zu erkunden, das durch KI entstehen kann. Gioti geht kritisch mit reduktionistischen Ansätzen um, die meinen, ästhetische Erfahrung statistisch oder komputational erfassen zu können. Spielerisch erforscht sie vielmehr die Kluft zwischen der Berechnung ästhetischer Bewertungen und der vieldeutigen Komplexität ästhetischer Erfahrung. Für *Bias* entwickelte sie ein System mit eigenwilligem Verhalten und ›subjektiven‹ ästhetischen Vorlieben, das diese dem/der Klarinettist:in durch Klangtransformationen mitzuteilen

6 Melanie Mitchell: ›Why AI is Harder Than We Think‹. 2021. [arxiv.org/abs/2104.12871](https://arxiv.org/abs/2104.12871).

7 Usama Jawad: *Microsoft's AI model has outperformed humans in natural language understanding*. Neowin. 2021. [tinyurl.com/2x4r54ad](https://tinyurl.com/2x4r54ad).

8 Siehe [www.artemigiotti.com/demos/Bias.html](http://www.artemigiotti.com/demos/Bias.html)

versucht. So schlägt es beispielsweise neues Material vor, wenn es Interesse am Input des/der Musiker:in verliert. Das Stück entwickelt sich in der Performance aus einer klanglichen Verhandlung zwischen Musiker:in und Musiksystem.

Durch Giotis kritische Reflexion der Voreingenommenheit (engl. *bias*) von KI-Systemen entsteht eine neue Form des musikalischen Zusammenspiels. Was an *Bias* ›kreativ‹ ist, ist eben nicht die Simulation künstlerischer Produktion oder die Erweiterung künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten, sondern das ästhetische Aufzeigen eines inneren Widerspruchs. Es ist unmöglich, ästhetische Erfahrung mit KI zu erfassen und vorherzusagen. Sollen ästhetische Präferenzen mithilfe von überwachtem Lernen erfasst werden, wird es bei der Datenerhebung immer Inkonsistenzen geben. Die Daten sind subjektiv eingefärbt, erratisch, ungleichmäßig, verzerrt und inkohärent. Statt auf der Suche nach totaler objektiver Repräsentation zu versuchen diese Einfärbungen auszulöschen, werden sie wesentlicher Teil des kompositorischen Materials.

## Die Logik des Ersatzes

Heutige Diskurse zu KI sind geprägt von dem, was der Philosoph Yuk Hui die »Logik des Ersatzes«<sup>9</sup> nennt. Es wird befürchtet, geplant oder ersehnt, dass der Mensch und seine Fähigkeiten durch Maschinen ersetzt werden. Das ist auch die Logik eines Kapitalismus, der durch maschinellen Ersatz die Produktionskosten senken und den Mehrwert steigern kann. Wie Hui schreibt, liegt der grundlegende Fehler dieser Denkweise darin, das die Reziprozität zwischen Menschen und Maschinen vernachlässigt wird: »Maschinen und Menschen werden als zwei getrennte, aber austauschbare Realitäten betrachtet.« Die Logik des Ersatzes findet man auch in Projekten, die KI für die Entwicklung künstlicher Künstler:innen, Maler:innen, Komponist:innen usw. verwenden oder um Werke in bestimmten historischen Stilen zu erzeugen. Auch hier wird nicht gesehen, wie menschliche und maschinelle Intelligenz miteinander verschränkt sind und wie sie sich gemeinsam entwickeln. Dabei ist gerade der Anthropomorphismus hinderlich, der maschinellern Lernen gewissermaßen ein menschliches Gesicht aufmalt; denn er verschleiert die Rückkopplungen zwischen Menschen und Maschinen, ihre verbundene Existenz und Evolution. Die Handlungsmacht einer KI liegt nicht darin begründet, dass sie eine ›virtuelle Person‹ ist, sondern darin, dass sie eine Technologie ist, die unsere Erfahrung, Denken und gesellschaftliche Strukturen transformiert, jedoch auch aus diesen erwächst.

Die Komponistin und Performerin Jennifer Walshe beschäftigt sich mit der menschlichen Stimme und ihrer Imitation und Transformation durch KI. Dabei stehen Identität, Körperlichkeit, kulturell-komputationale Artefakte und Sprache im Mittelpunkt. Für die improvisierte Live-Performance *ULTRACHUNK* (2018), die sie gemeinsam mit dem Künstler Memo Akten entwickelte, erstellte Walshe im Laufe eines Jahres täglich

9 Yuk Hui: »Art and Cosmotechnics«, *e-flux*, 2021. S. 216.



*ULTRACHUNK*, commissioned by Somerset House Studios with the support of the Case Foundation.

Klang- und Videoaufnahmen von Vokalimprovisationen. Auf Grundlage dieser Daten wurde ein maschinelles Lernmodell trainiert, das Walshes Stimme und Gesicht imitiert. Die neuronalen Netze bilden somit ein Gedächtnis, aus dem dann in der Aufführung als Antwort auf Walshes Live-Performance Bilder und Klänge in Echtzeit generiert werden. So entsteht eine Art unheimlicher Doppelgänger, der musikalisches Material erzeugt und sozusagen Aspekte von Walshes Identität aufnimmt und verzerrt wiedergibt. In der Science-Fiction-Space-Opera *Berserker*<sup>10</sup> des Autors Fred Saberhagen, sprechen die Berserker – eine Spezies von intelligenten Maschinen – mit synthetischen Stimmen, die aus Aufnahmen ihrer eigenen menschlichen Gefangen zusammengesetzt sind. So entstehen sich permanent in ihrer Identität verändernde Stimmen. Walshe arbeitet mit einem Mehr an Bedeutung und Körperlichkeit, das jede Stimme in sich trägt und ähnlich wie die Stimmen der Berserker erschafft *ULTRACHUNK* einen Strom instabiler Verweise. Die Stimme der KI in *ULTRACHUNK* setzt sich so aus Fragmenten Walshes eigener Identität zusammen.

In Walshes Arbeiten spielen Text und Sprache eine wesentliche Rolle. Dabei werden Textfragmente als kulturelle Artefakte künstlerisch, performativ und dichterisch verarbeitet und die verschiedenen Bedeutungsebenen, strukturelle und klangliche Eigenschaften von Sprache kompositorisch transformiert und neu in Bezug gesetzt. Scheinbar überflüssige Gesten, technologisch vermittelte Tendenzen in der Entwicklung der Sprache, Manierismen und Ausrufe werden als musikalisch-performatives Material behandelt. Somit wird das im Alltag meist kaum merkliche Zusammenspiel von Klang, Gestik, Identität und Bedeutung aufgelöst, wahrnehmbar gemacht und destabilisiert. Ähnlich tut es die KI in *ULTRACHUNK*. Sie ersetzt Walshe nicht und sie erweitert sie auch nicht. Sie ist vielmehr eine komputationale Fortführung von Walshes ästhetischem Denken.

<sup>10</sup> Fred Saberhagen: *Berserker*. Ballantine Books, 1967. Ich danke Sean Regan für diesen Hinweis

Ein ganz anderes Verhältnis zwischen Mensch und Technologie entwickelt der Komponist und Musiker George E. Lewis, der sich in seiner Arbeit unter anderem mit dem Verhältnis von autonomer KI und menschlichen Performer:innen beschäftigt. Sein System »Voyager« ist ein interaktives improvisierendes Environment, das die Klänge menschlicher Performer:innen analysiert, darauf musikalisch reagiert und auch unabhängiges Material erzeugt. Wesentlich ist hier, dass das System die menschlichen Musiker:innen nicht ersetzt und auch nicht erweitert. Es ist auch kein Werkzeug. Wie Lewis schreibt, schlägt eine Voyager-Performance »eine hybride Cyborg-Sozialität vor, die nominell nicht-hierarchische, kollaborative und dialogische musikalische Räume fördert«. <sup>11</sup>

## Ein anderes Wissen

KI wird schon lange mit Alchemie verglichen. Das tat bekanntermaßen der Philosoph Herbert Dreyfus 1965<sup>12</sup> und in jüngster Zeit der Google KI-Forscher Ali Rahimi mit Bezug auf maschinelles Lernen. Rahimi erklärte, dass Forscher:innen nicht wüssten, warum manche Algorithmen funktionieren und andere nicht.<sup>13</sup> Man arbeite mit Zaubersprüchen und Folklore und das ganze Feld sei eine Black Box geworden, also ein System, dessen innere Wirkungsweisen verschlossen bleiben. In der Tat sind Ergebnisse im Bereich des *Deep Learnings* oft weder falsifizierbar noch reproduzierbar und es lässt sich oft nicht erklären, warum Systeme funktionieren. Vielleicht sollte der Begriff ›Alchemie‹ hier jedoch nicht nur als Geringschätzung verstanden werden, nicht nur als vorwissenschaftlicher Aberglaube, sondern als Anzeichen für einen Wandel im Wesen des Wissens selbst. Wissen ist nicht mehr nur bewusst, menschlich, propositional, geistig und begrifflich artikulierbar. Es verschließt sich zum Teil der menschlichen Repräsentation und ist in algorithmischen Modellen verkörpert. Die Philosophin Beatrice Fazi schreibt über den Unterschied von *Deep Learning* und wissenschaftlicher Statistik: »Anstelle der Beschreibung ist also die *Konstruktion* das Mittel der Wahl: Anstatt eine Black Box auf ein einfacheres Modell zu reduzieren, konstruiert die algorithmische Modellierung des maschinellen Lernens eine weitere Black Box und steht für diese.«<sup>14</sup> Wissen ist also nicht an ein abstraktes Modell geknüpft, dass die Black Box ›Natur‹ repräsentiert und damit erklärt, sondern an die Konstruktion einer anderen opaken Black Box – dem maschinellen Lernmodell, das algorithmischen Modi der Abstraktion folgt. Es entsteht also eine Praxis der Wissensproduktion, die Natur vorhersagen lässt, ohne sie erklären zu können. Hier begegnen sich KI und ästhetisches Denken in der *Konstruktion* von Werken, die über das Begriffliche hinausweisen und Wissen in sich verkörpern. Es ist Aufgabe der Kunst – als moderne Erbin der Alchemie – Verbindungen zwischen diesem anderen Wissen und ästhetischer Erfahrung zu schaffen. ■

Luc Döbereiner ist Komponist und Professor für KI in Komposition und Klangsynthese an der Hochschule für Musik Trossingen. Er lebt in Berlin.

11 George E. Lewis: »Is Our Machines Learning Yet?« *Machine Learning's Challenge to Improvisation. In and the Aesthetic*. In Paulo de Assis und Paolo Giudici (Hrsg.), *Machinic Assemblages of Desire: Deleuze and Artistic Research 3*. Leuven University Press, 2021. S. 122.

12 Hubert L. Dreyfus: *Alchemy and Artificial Intelligence*. 1965.

13 Matthew Hutson: *AI researchers allege that machine learning is alchemy*. Science, 2018. [tinyurl.com/ykax8f7c](https://tinyurl.com/ykax8f7c).

14 Beatrice Fazi: »Beyond Human: Deep Learning, Explainability and Representation«. 2021. *Theory, Culture & Society* Vol. 38 (7–8). S. 64.

# Kompositions-Essays, Kompositions-Manifeste

Polnische Künstler:innen  
suchen neue Formen, um musikalisch  
auf die Realität zu reagieren.

JAN TOPOLSKI

Ich nehme alles zurück. Ich habe einmal diagnostiziert, dass polnische Komponist:innen sich nur auf die Welt der Klänge konzentrieren, sich aber von ihrem Umfeld – ob sozial, politisch, klimatisch – abkapseln. Inzwischen durchbrechen immer mehr von ihnen – vor allem die Generation der Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre Geborenen, diese Isolation, indem sie sich mit dringenden und aktuellen Themen auseinandersetzen. Warum tun sie das, was wollen sie damit erreichen, an wen richten sie ihre Aussagen, wie beziehen sie externe Elemente in ihre Musik ein? Ich habe einige von ihnen zu diesem Thema befragt.

Dieser Artikel ist für mich eine erste Diagnose dieses Phänomens, sicherlich unvollständig und eingebettet in eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Ort und aus einer Art sozialen und weltanschaulichen Blase heraus betrachtet. Es setzt sich ein Bild zusammen, das aus der intensiven Suche nach aktuellen Formen und Themen, der Recherche und inhaltlichen Aufbereitung des Aufeinandertreffens verschiedener Logiken und Medien entsteht. Ich möchte mich hier mit denjenigen Komponist:innen auseinandersetzen, deren Werke in den letzten fünf Jahren in Polen komponiert und aufgeführt wurden, mit kleinen Abstechern in die Installation und die Oper – und möchte dabei vielmehr die Menschen selbst als nur ihre Werke und Aktionen ins Auge fassen.

## Essays und musikalische Manifeste

Eines der stärksten Konzerte der Jahre 2020 und 2021 im Bereich der zeitgenössischen Musik war die von der Pianistin Martyna Zakrzewska inspirierte Aufführung von Frauen »Formy żeńskie«, [Weibliche Formen], die gleich drei Mal, mit einigen Änderungen, bei großen polnischen Festivals gezeigt wurde: beim Warschauer Herbst und Sacrum Profanum in Krakau.

Bei der vorletzten Ausgabe von Sacrum Profanum wurde das Multimedia-Projekt *Tova* von der Flötistin, Mitbegründerin des Hashtag-Ensembles und Gewinnerin des polnischen Kulturpreises Paszport Polityka, Anna Karpowicz gezeigt, das sich mit feministischer Identität beschäftigt. Beide Festivals präsentierten acht Uraufführungen von Werken, die ausschließlich von Komponistinnen geschrieben wurden, von denen mich *Sugar Spice & All Things Nice* besonders berührte. Nina Fukuoka griff das Thema #metoo in der polnischen klassischen Musik in nahezu reporterhafter Manier auf, indem sie Schilderungen und Erfahrungen von Bekannten sammelte und sie von den Instrumentalist:innen des Ensembles nahezu leidenschaftslos rezitieren ließ. Die Erinnerungen an Schikanen und Diskriminierung werden von mal verräterisch entspannenden, mal beunruhigenden Lagen aus gemurmelt und von verschlungenen Gesten der Musiker:innen begleitet. Stark.

Aber nehmen wir eine andere Stadt, ein anderes Festival und ein anderes Geschlecht. Bei der 2020 Ausgabe von Musica Electronica Nova feierte das Duo Elettrovoce sein 20-jähriges Bestehen mit drei neuen Auftragswerken, die sich jedoch nicht als Jubiläumslob entpuppten. Eins davon befasst sich buchstäblich und doch metaphorisch – wie es nur Musik und Poesie vermögen – mit dem Thema Patriarchat und der Rückeroberung der Stimme. In Wojciech Blazejczyks *Co-Relations* werden alle Töne, die Agata Zubel singt und flüstert, von Cezary Duchnowski, der scheinbar gleichgültig neben ihr steht, über ein Gestophon gesteuert, das ihren Gesang aufgreift, zerdrückt und zerquetscht. Er erlaubt es nicht, zu ihrer Stimme durchzudringen und verkörpert somit die Macht des Patriarchats. Krzysztof Wołek greift in *Cookbook for the Modern Boygirl* auf den dichten Text von Bunny Morris zurück und beschreibt die Welt der pandemischen Isolation aus der Perspektive einer nicht-binären Person, die gegen Geschlechterstereotypen kämpft. Hier dominiert eine Menge Vulgarität, Wut und Humor, dem der Gesang und die elektronischen Parts zu folgen versuchen.

Ogleich Musik, die sich mit aktuellem Zeitgeschehen auseinandersetzt, eine lange Tradition hat – man denke an Barockopern, Beethovens Ouvertüren, die politisierte Avantgarde – versucht doch jede Epoche aufs Neue, den richtigen Ausdruck dafür zu finden. Die zeitgenössischen Künstler:innen denken nicht nur in musikalischen, sondern auch in journalistischen Kategorien. Ihre kurzen, in der Regel nur ein wenige Minuten dauernden Stücke, würde ich als akustisches Äquivalent zu Essays betrachten. Sie beziehen sich oft auf Theorien, Werke und Publikationen, bleiben dabei aber beiläufig und unsystematisch. Die Stücke drücken die

subjektiven Reflektionen der Komponist:innen zu ausgewählten, manchmal sehr spezifischen Themen aus. Die sechs wichtigsten werde ich im Folgenden vorstellen. Im Tonfall haben die Stücke häufig eine feuilletonistische Schärfe oder gleichen mal einem Manifest, mal einer nostalgischen Erinnerung, mal einer Reportage (mit authentischen Aussagen oder Feldaufnahmen). Entscheidend ist hier die assoziative Struktur, die Zitate und Exkurse lose nebeneinanderstellt, sie aber mit einer auktorialen Wendung verbindet, die sich in instrumentalen und elektronischen Teilen, manchmal auch in performativen Aktionen ausdrückt.

Welches sind denn nun die Themen? Das erste habe ich bereits erwähnt, der Feminismus und die Emanzipation, die in der konservativen Welt der Musikhochschulen offensichtlich in Verzug geraten ist. Zu den wichtigsten Autor:innen musikalischer Essays in diesem Bereich gehören die bereits erwähnte Nina Fukuoka sowie Marta Śniady, Monika Szyrka, Agnieszka Stulgińska und Teoniki Rozynek. Dieses Thema überschneidet sich häufig mit der Suche nach sexueller und geschlechtlicher Identität, die mit Gender- und Queer-Themen verbunden ist, wie in den Werken von Rafał Rytorski, Kuba Krzewiński und dem bereits erwähnten Krzysztof Wołek (und der Suche nach kultureller Identität, wie in Fukuoka und Kasia Głowicka). Mit dem Gefühl der Entfremdung und des Kampfes verbunden ist auch die Frage des psychischen und somatischen Gleichgewichts, die Monika Dalach, Mikołaj Laskowski und Fukuoka beschäftigt, wobei hier Wojtek Blecharz zweifelsohne besonders heraussticht.



Formy żeńskie (Weibliche Formen) bei Sacrum Profanum 2020

Das vierte Themenfeld führt uns in Richtung des Funktionierens in der Welt, insbesondere des Internets und der sozialen Medien: Jagoda Szmytka ist hier wohl die Pionierin. Neue Stimmen kommen derzeit von Jacek Sotomski, Wojciech Błażejczyk, Śniady und Ryterski hinzu, die sich mit der Kreation von Bildern, Memes, Fake News und Shitstorms beschäftigen. Ein ebenso wichtiges Thema, das in den letzten Jahren besonders intensiv genutzt wurde, ist die nationale polnische Politik, sowohl die aktuelle

Krzysztof Wołek greift in *Cookbook for the Modern Boygirl* auf den dichten Text von Bunny Morris zurück und beschreibt die Welt der pandemischen Isolation aus der Perspektive einer nicht-binären Person.

(Streiks und Proteste: Iza Smelczyńska, Karol Nepelski, Piotr Peszat) als auch die vergangene (Transformation: Paweł Malinowski, Artur Zagajewski und Sotomski), in Ausnahmefällen die außereuropäische (Anna Sowa). Bei den globalen Themen schließlich lassen sich unsere Komponist:innen in ihren Essays besonders von der Klimakrise und der Anti-Konsum-Bewegung inspirieren – diese Themen werden u. a. von Paweł Kulczyński und Rafał Zapała, Malinowski, Dalach und Szpyrka aufgegriffen.

## Warum?

Beginnen wir mit einer grundsätzlichen Frage: Warum verlassen Künstler:innen ihre Komfortzone, die durch die bisherigen Profile der Musikhochschulen und -festivals definiert ist? Erinnern wir uns an dieses obligatorische Setting: Antiker Kulturkreis und lateinische Titel, wenn Text – dann polnische Poesie, wenn Inspiration – dann Natur und Malerei; Bögen, prozessuale oder segmentierte Form; Kammerbesetzung, eventuell Elektronik; knapper Programmzettel. Viele der befragten Komponist:innen bekennen sich übrigens zu einem solchen Stammbaum, wie etwa Rafał Zapała, der derzeit als Postdoc in Stanford arbeitet. »Ich bin mit dem Paradigma aufgewachsen, aus Klängen kunstvolle Konstruktionen zu schaffen. Das macht großen Spaß. Aber heute – vor allem angesichts der Überproduktion von Inhalten aller Art – denke ich intensiv über den Zweck von Kompositionen nach. [...] Ich denke an sinnvolle Kunst, nicht eine, die zur subtilen, elitären Unterhaltung geschaffen wird, sondern an eine musikalische, kritische Kunst: eine die kommentiert, sich äußert, gegenwärtige Hoffnungen und Ängste abbildet«, antwortet mir Zapała in einer E-Mail. In den Installationen *Scrolling to Zero*, für Orgel und Elektronik, und *Daremność* [Sinnlosigkeit], für Tonband, Video, Elektronik, bezieht sich der Komponist auf Eugene Thackers pessimistische Vision der Zukunft.

Durch die Interaktion mit dem Publikum und die Verzerrung realer Klänge und Bilder will er die Aufmerksamkeit auf die Grenzen der Erkenntnis und das Gefühl des nahenden Endes lenken.

Ähnlich äußert sich Wojtek Błażejczyk: »Ich bin nicht gegen eine völlig abstrakte Musik, in der Komponist:innen keinen außermusikalischen Inhalt einschließen – ich selbst habe solche Stücke geschrieben und schreibe sie manchmal noch immer –, im Moment bin ich jedoch mehr daran interessiert, meine künstlerischen Ideen in den Kontext aktueller gesellschaftlicher Fragen zu stellen, zum Beispiel in Bezug auf die Bedrohungen durch die Technologieentwicklung.«

Einer etwas anderen Tradition entstammt der Klangkünstler Paweł Kulczyński, aber auch er räumt ein, dass »es nicht klug wäre, wichtige soziale oder klimatische Prozesse zu ignorieren, wenn sie sich direkt auf das tägliche Leben auswirken. Oft wird diese Ignoranz von der überästhetisierten, kommerzialisierten Kunstwelt geteilt, was nicht heißen soll, dass ich die Abstraktion ablehne. Ich versuche, in entsprechenden Kontexten zu arbeiten. Ich habe selten die Gelegenheit zu Ausstellungen im white

Warum verlassen Künstler:innen  
ihre Komfortzone, die durch die  
bisherigen Profile der Musikhochschulen  
und -festivals definiert ist?

cube, und ich bin nicht sonderlich interessiert am Lifestyle-Aspekt des Ausstellens, also versuche ich, in jeder Situation so subversiv wie möglich zu sein.« Bei der 2021 Survival Art Review in Breslau ertönt stündlich aus den von Ästen verdeckten Lautsprechern ein durchdringendes Klagelied, das den gesamten riesigen verlassenen Kesselraum der Fabrik *PaFaWag* mit herabfallenden Wellen und deren Widerhall erfüllt. Die Installation *Love Is Stronger than Fear*, von Kulczyński erinnert an den Kohlendioxid-Ausstoß des Gebäudes und warnt zugleich vor einer Katastrophe.

Eine weitere wichtige Motivation für einige der Künstler:innen ist der Wunsch, Themen anzusprechen und Figuren eine Stimme zu geben, die aus verschiedenen Gründen abwesend sind. Kasia Głowicka lebt seit Jahren in den Niederlanden, einem Land, das besonders sensibel für die Probleme von Minderheiten ist: »Ich beziehe mich auf schmerzhaft Themen, die aus politischen, kulturellen oder historischen Gründen übersehen werden – marginalisierte Phänomene und Gruppen. Ich möchte eine Brücke bauen, zwischenmenschliche Empathie vermitteln, informieren, oder sogar erziehen und vor allem Gefühle berühren – besonders die der Randfiguren.« Als Text für ihren Liederzyklus *pieśni ›Unknown, I Live with You‹* (Premiere beim Opera Rara Festival in Krakau) wählte sie Gedichte afghanischer Frauen, in denen diese von ihrem ›unsichtbaren‹ Leben erzählen. Vor dem Hintergrund einer sparsamen, aber

abwechslungsreichen Begleitung glänzen drei Gesangsstars ganz unterschiedlicher Provenienz: die transsexuelle Lucia Lucas, die afroamerikanische Raehan Bryce-Davis und die Polin Małgorzata Walewska.

Die Komponistin Anna Sowa studierte ihrerseits in Deutschland und China, wodurch sie ihren Horizont erweiterte. In dem Stück *Yeh, do, sek* für Violine und Akkordeon nahm sie die Perspektive einer iranischen Freundin ein, die mit ihrer Staatsbürgerschaft kämpft. Im Gegensatz dazu mischt sich in *Message for the Year of Metal Rat II* (uraufgeführt während der bereits erwähnten *Formy żeńskie* die Stimme von Jingping Xi, dem chinesischen Generalsekretärs der kommunistischen Partei unter die Geräusche einer Shanghaier Straße, während die mit Tape abgeklebten Lautsprecher eindeutige politische Assoziationen hervorrufen. »Ich habe den Eindruck, dass sich die europäische Gesellschaft auf ihre eigene Existenz konzentriert und wenig Interesse am sozialen, politischen oder kulturellen Leben in anderen Ländern auf anderen Kontinenten (außer Nordamerika) hat. Ich hoffe, dass meine Arbeiten dazu führen, dass sich die eurozentrischen Zuschauer:innen vielleicht für einen Moment für ein anderes Land und deren Menschen interessieren und bereit sind, das eigene Wissen zu diesem Thema zumindest ein wenig zu erweitern«, erklärt sie in der Befragung.

Das pädagogische Motiv taucht in den Aussagen der Komponist:innen immer wieder auf, auch wenn sie sich selbst davon distanzieren. Jacek Sotomski aus Breslau zum Beispiel möchte, dass die Besucher:innen eines Konzerts bei dem sein Werk vorgestellt wird, die Möglichkeit haben, etwas Neues zu erleben und/oder etwas Neues zu lernen: »Ich möchte, dass meine Werke zu Plattformen werden, die Phänomene aus der Gegenwart präsentieren. Ihre künstlerische Ausarbeitung soll das Publikum aus ihrer sogenannten Komfortzone herausholen und dazu anregen weitere unabhängige Entdeckungen zu machen – schließlich sollen die Themen so weit vertieft werden, dass man sich eine eigene Meinung bilden kann.« Marta Śniady, die in der gleichen Stadt tätig ist, bringt das Thema auf den Punkt: »Natürlich sind Form, Textur, Klang für mich sehr wichtig, aber mich persönlich bewegen am meisten die Stücke, die mich überraschen und mir Bekanntes in einem neuen Licht zeigen. Bei absoluter Musik ist es schwierig, die Hörer:innen zu überraschen und zum Nachdenken anzuregen. Man könnte also sagen, dass ich die Art von Kunst mache, die ich selbst gerne erleben würde.«

## Für wen?

Witold Lutosławski antwortete einmal auf die Frage nach seiner Motivation für das Komponieren und seinen idealen Hörer:innen, dass er die Musik schreibe, die er selbst am liebsten hören würde. Seine weiblichen Kollegen, die zu der Zeit geboren wurden als er seine letzten Werke schrieb, formulieren die Angelegenheit schon etwas anders. Die derzeit in London lebende Multimedia-Künstlerin Monika Dalach sagt: »Als

Künstlerin habe ich alle Mittel, um ein wichtiges Thema zu kommunizieren. Zum Beispiel Umweltverschmutzung oder das Problem der Geschlechterungleichheit. Wenn das Projekt bei den Zuhörer:innen Emotionen weckt und vielleicht sogar zum Nachdenken anregt, sehe ich es als Erfolg an. Es besteht die Chance, dass sich das Publikum nach dem Konzert für das Thema interessiert und im optimistischen Fall durch das Projekt zum Handeln angeregt wird.« Dies wirft die ewigwährende Frage auf, ob das Aufzeigen solcher Themen im Kreise der Rezipient:innen moderner Kunst tatsächlich etwas bringt, wenn sie höchstwahrscheinlich ohnehin schon mit Emanzipations- oder Umweltbewegungen sympathisieren, bevor sie den Saal betreten. Wenn wir über musikalische Stücke als Essays oder feuilletonistische Kolumnen sprechen, würde vielleicht paradoxerweise ein Statement, das die political correctness der (hauptsächlich) linken Kunst durchbricht, für mehr Furore sorgen?

Diese Einschränkungen sind Śniady bekannt: »Im Idealfall würde ich mit meiner Arbeit gerne die Wahrnehmung der Welt verändern, aber das ist utopisch. Meistens sieht man bei Konzerten die stets gleichen Gesichter, und man steht vor dem Problem, die bereits Überzeugten zu überzeugen. Auch im Internet gibt es Informationsblasen, und meine Werke werden Leuten vorgeschlagen, die schon ähnliche Stücke mögen. Hin und wieder gibt es aber jemanden, der oder die etwas Neues erlebt und mir nach dem Konzert davon erzählt.« Rafał Zapała sieht die Dinge ähnlich: »Ich denke, ich wende mich reflexartig an meine lokale Gemeinschaft, einen Stamm, der unter dem Zeichen der ›Neuen Musik‹, der experimentellen Musik usw. steht. Wahrscheinlich hoffe ich, den Kreis der Interessierten gerade durch außermusikalische Diskurse zu erweitern, indem ich nach dem



Formy żeńskie (Weibliche Formen) bei Sacrum Profanum

Übersetzungs-Potenzial von Musik suche und auf Interesse außerhalb unserer Branchenblase hoffe.«

Wie viele andere Künstler:innen dieser und jüngerer Generationen verwendet Śniady Samples, Memes oder Zitate, um jene Blase zu durchstoßen, was ihr Publikum zwangsläufig auf eine bestimmte Altersgruppe beschränkt. Nina Fukuoka, die kürzlich in New York promoviert hat, findet deutliche Worte für das Thema: »Es liegt mir viel daran, mich mit meinen Gleichaltrigen zu verständigen. Wir sind Teil der westlichen Kultur und unsere Stücke sind nicht universell für jeden verständlich, zumindest nicht in Bezug auf den Inhalt. Ich bin mir dessen bewusst und habe mit anderen Künstler:innen darüber gesprochen. Menschen aus unserem Umfeld und unserer Generation sind wahrscheinlich in der Lage, den Großteil des Inhalts zu verstehen und das Stück so rezipieren, wie es für mich optimal ist.« Katarzyna Głowicka geht das Thema eher soziologisch, wenn auch nicht emotionslos an: »Soweit ich weiß, besteht meine größte Publikumsgruppe aus hochgebildeten young professionals im Alter 35+, die sich für Kunst interessieren und Herausforderungen mögen. [...] Die für mich bewegendsten Gespräche entstehen allerdings, wenn nach einer Aufführung Personen auf mich zukommen, die nicht professionell mit Musik arbeiten und ihre Eindrücke mitteilen.«

Es ist ein Thema, das seit Jahren in Gesprächen mit der Branche immer wieder auftaucht: Ein Publikum außerhalb der eigenen Branche und der eignen Blase ist am begehrtesten. Am einfachsten erreicht man dieses durch Interventionen im öffentlichen Raum oder über ein anderes Publikum, wie es Wojtek Blecharz (zahlreiche Theaterprojekte), Artur

Es ist ein Thema, das seit Jahren in Gesprächen  
mit der Branche immer wieder auftaucht:  
Ein Publikum außerhalb der eigenen Branche und  
der eignen Blase ist am begehrtesten.

Zagajewski (Performances mit Zorka Wollny), Rafał Ryterski und Teoniki Rozynek (DJ-Sets) oder Wojciech Błażejczyk (Workshops und Kurse) seit Jahren praktizieren. Karol Nepelski hat eine radikale Vision von seiner Zuhörerschaft: »Leider zeigt mir die gegenwärtige Gesellschaft seit kurzem, seitdem die Politik anfang mich persönlich zu betreffen, ihre Schattenseiten – ich kann antidemokratischen Veränderungen, Verletzungen der Bürgerrechte oder gar der Verachtung diskriminierter gesellschaftlicher Gruppen nicht zustimmen. Ich kann nur schreien und kämpfen. Ich richte meine Botschaft an die Geschädigten, an die, die sich verteidigen und an die, die nicht überzeugt sind – an jede dieser Gruppen zu einem anderen Zweck. Meine derzeitige autonome Arbeit ist Ausdruck der Rebellion und der (nicht ästhetischen, sondern realen) Ablehnung der rechtspopulistischen Wende im Handeln der Politiker:innen. Was nützt

mir meine Faszination, wenn ich nicht in der Lage bin, sie frei zu teilen? Was nützt die Kategorie der Schönheit, wenn sie zensiert wird? Was nützen mir neue Technologien, wenn es keine freien Medien gibt?»

## Was und wie?

Dies führt uns zu der grundlegenden Frage, welche konkreten Probleme zeitgenössische Komponist:innen dazu bewegen, sich mit der sie umgebenden Realität auseinanderzusetzen. Die Politik erhöht unweigerlich den Druck auf die Initiator:innen von Gesprächen, Essays und Kunstwerken und es ist unmöglich ihr Beisein in der aktuellen neuen Musik nicht zu bemerken. Beim 2021 CODES-Festival in Lublin brachte die Cembalistin Goška Ispording das neue Stück *Variation on a Global Crowd* von Nepelskis zur Uraufführung, bei dem die kraftvollen Aufschreie des jüngsten Frauenstreiks wie ein roter Faden in den geschickt geschnittenen Mix eingeflochten wurden. Ihnen widmete auch Iza Smelczyńska ihre immersive elektronische Mehrkanal-Komposition *N.N.*, die im Breslauer Radio Żyjnia präsentiert wurde. In der von Netflix inspirierten Form von *PEnderSZATch* bot Piotr Peszat den Zuhörer:innen bei der Festivalsausgabe des von 2020 *Sacrum Profanum* viele einfache (wenn auch tragische) Wahlmöglichkeiten zwischen epochalen Figuren oder brennenden Themen. Wie Zapala nutzt er eine einfache App, um das Publikum zur Interaktion zu aktivieren und lässt die Mehrheit der Stimmen über die vom Ensemble umgesetzte Variante der Komposition entscheiden.

Sehr interessant, dabei mal spirituell, mal ironisch, sind die Berichte von Komponist:innen neuer Musik über die Zeit der politischen Umwälzung in Polen, die in die Zeit ihrer Jugend fiel. Sotomski zeigt dies mit performativem und spöttischem Stil in *Dzięki, Leszek* [Danke, Leszek], während Malinowskis Arbeit *Dziś wydaje mi się, że było lepiej* [Ich denke, heute war es besser] für Tonband, Video und Elektronik einer Reportage gleicht – beide Stücke setzen die damaligen Finanzminister Leszek Balcerowicz und Hanna Gronkiewicz-Waltz in den Mittelpunkt.

Deren markante Stimmen werden als Sample verwendet, ebenso wie die Stimmen von Passant:innen, die bei einer Straßenumfrage zur Bewertung des Kapitalismus befragt wurden, während die Filter des Videos und der tonale Abschluss alles in einen Schleier der Nostalgie hüllen. Es ist nicht ungewöhnlich, dass der Grad der Übersetzung des musikalischen Materials sehr weit fortgeschritten ist, und viele Ebenen können nur durch mehrfache Aufführungen und wiederholtes Hören verstanden werden.

In seiner *Ogólna teoria względności* [Allgemeine Relativitätstheorie] und *Bunker. Fake Opera* nimmt Błazejczyk die Fake-News-Plage – nicht nur Zitate von Trump oder Putin – aufs Korn. In den beiden Stücken sind die Instrumentalpartien durchsetzt von verschiedenen aus der Wahrnehmungstheorie bekannten akustischen Illusionen, wie etwa dem scheinbar nicht-endenden Abfallen einer Melodie oder Klängen, die wie Sprachlaute klingen. Zusammengesetzt werden sie zu einem musikalischen Essay

über das Post-Faktische. Mit diesem Thema beschäftigt sich auch Rafał Ryterski: »Ich bin der Meinung, dass die klassische Definition von Kunst gültig ist, die besagt, dass die Kunst Wahrheit durch Schönheit ausdrückt. Für mich ist in erster Linie die Wahrheit der Realität von Interesse, nicht das, was mich nicht betrifft oder umgibt. Die Wahrheit zu sagen ist heute besonders wichtig, wenn auch durch verwirrende Metaphern.«

Viele Künstler:innen betonen jedoch eine persönliche Einstellung zu dieser Realität, so wie Śniady: »Ich möchte mich nicht zu Themen äußern, die mich nicht betreffen und für die ich mich nicht zuständig fühle. Im Moment beschäftige ich mich vor allem mit Fragen der Ungleichheit zwischen den Geschlechtern, weil mir dieses Thema in dieser Phase meines Lebens am nächsten ist.« Sie weist auch auf die Notwendigkeit hin, objektiv zu sein, ähnlich wie Fukuoka: »Sicherlich ist meine Einstellung persönlich, ich versuche immer, die Dinge zu verstehen, und ich suche in den Stücken nach Antworten auf bestimmte Fragen. Ich mache ständig Recherchen, versuche so viel Wissen wie möglich zu erlangen und Problemen nicht aus dem Weg zu gehen – ich mache mir Notizen, schreibe Worte, Zitate und Videos auf. Es tauchen oft verschiedene ökologische, soziale und politische Ideen auf, aber dann filtere ich all diese Inhalte.« Bei



Alek Wnuk spielt *Haphephobia* von Rafał Ryterski bei Warschauer Herbst 2021

der Arbeit an ihren Opern verfolgt Głowicka auch einen psychologischen Ansatz: »Die Anstöße kommen entweder von den Regisseur:innen oder Autor:innen, die mir von einem Thema erzählen oder es entsteht aus meiner eigenen Faszination heraus. Dann beleuchte ich es aus verschiedenen Blickwinkeln: nicht nur durch Publikationen und Zitate, sondern auch durch Theorien. Als nächstes höre ich zu und versuche, mich in das Thema und in die Figuren einzufühlen. Ohne zu urteilen. Schließlich finde ich meine eigene Perspektive, die sich in erster Linie mit der Motivation der Figuren befasst.«

Die Frage nach dem Gleichgewicht zwischen dem Objektiven und dem Subjektiven bringt Ryterski auf den Punkt: »In weiten Teilen geht es um meine persönliche Sichtweise, obwohl ich immer versuche, mich auf reale Phänomene, Fakten oder Ereignisse zu beziehen. In der Oper *Anonymous* habe ich mich nicht nur auf reale Geschichten gestützt, sondern auch auf Forschungsergebnisse über die Funktion des Gehirns bei der Nutzung von sozialen Medien. Das Stück *Disco Bloodbath* bezieht sich auf die New Yorker Ballroom-Szene und die Gamer-Gemeinschaft. Im Gegensatz dazu steht das Stück *Sea of Prism (Cod's Lullaby)* zur offiziellen Forschung über die Ostsee und den dortigen Prozess des Artensterbens. Gleichzeitig scheint es mir, dass das Interessanteste hierbei ist, selbst Stellung zu beziehen, insbesondere aus der Perspektive der eigenen Erfahrungen – dann wird die Arbeit zu etwas Persönlichem, manchmal Intimem, und dann ist sie nicht mehr Gegenstand einer Bewertung.« Das zuletzt genannte Stück, das vom Hashtag Ensemble bei der Konzertreihe Experimenteller Dienstag der Sinfonia Varsovia uraufgeführt wurde, ist ein Epitaph für den sterbenden Ostseedorsch. Hier bilden elektronische Meereswellen und akustische Signale den Hintergrund für eine Klimakatastrophe von intimer Dimension (ähnlich denkt Zapata in *Requiem für die Eintagsfliege des Tages*).

Die detaillierte Recherche zeitgenössischer Komponist:innen – oft lange bevor der sprichwörtliche erste Ton angeschlagen wird – scheint mir eine der Gemeinsamkeiten zu sein, die sie mit den Essayist:innen ihrer Zeit teilen, ob sie nun eher publizistisch oder eher wissenschaftlich arbeiten. Ihre Bedeutung wird von fast allen Befragten bestätigt, die sich auf eine Vielzahl von Quellen berufen, von theoretischen Büchern bis hin zu YouTube und Instagram.

Einige betonen, dass solche externen Inspirationen und Anregungen die internen Überlegungen maßgeblich beeinflussen. Kulczyński: »So etwas wie eine persönliche Haltung gibt es nicht, jede ist das Ergebnis externer Einflüsse, also versuche ich, mich stetig solchen Einflüssen auszusetzen, z.B. lese ich ›relevante‹ Bücher und Artikel. Ich beziehe mich auf aktuelle Publikationen und Theorien, sie prägen und stimulieren mich [...]. In letzter Zeit habe ich *Livewired* gelesen, *The Inside Story of the Ever-Changing Brain*, Schafers *Soundscape*, Mortons *Dark Ecology*, und befasse mich hauptsächlich mit den Themen Queerness, Feminismus, New Economy, Antifaschismus, oft allerdings oberflächlich.«

Marta Śniady erzählte mir einmal in einem privaten Gespräch, dass sie bei einem bestimmten Festival im Ausland sogar zu den Lektüren und Theorien befragt wurde, die sie in einem Beitrag zu einem bestimmten Thema

nicht erwähnt hatte. Diese Art von Erwartungshaltung im Bereich der Musik rückt diese in die Nähe der Wissenschaft, wo das Auslassen von Theorien oder Literatur ein schwerwiegender Mangel ist. Die Komponistin räumt ein, dass sie sich heutzutage, wenn sie sich öffentlich zu wichtigen Themen – insbesondere in der Kunst – äußert, nicht mehr allein auf ihre eigene Erfahrung verlassen kann. Deshalb stellt sie vor jedem neuen Projekt gründliche Recherchen an: Sie liest Publikationen, sieht sich Filme und Arbeiten anderer Künstler:innen an und prüft historische Zusammenhänge. Das hilft ihr dabei, dasselbe Problem in späteren Arbeiten unterschiedlich zu beleuchten. Ein wichtiger Unterschied zur wissenschaftlichen Forschung scheint hier die Gleichbehandlung von Kunstwerken als Aussagen im Diskurs zu sein. Interessant ist auch die kontinuierliche Auseinandersetzung mit einem bestimmten Thema über mehrere künstlerischen Arbeiten hinweg, wie die feministischen audiovisuellen Statements von Śniady selbst zeigen: vom Fokus auf historische Rituale *in the pink* mit zwei Marimbas über *4 rituals for women's happiness 2.0* mit einem filmisch-performativen Auftritt der Komponistin bis hin zu *Sensitive Music for the Soft Gals*, das mit Klischees der Popkultur – einem Lied über Wonder Woman – arbeitet.

Bildet man einen Querschnitt der heutigen Kompositionen, lässt sich beobachten, dass viele Komponist:innen – ähnlich zu Essayist:innen, die zu einem einzigen Thema eine Reihe an verschiedenen Aufsätzen schreiben – ein ähnliches Repertoire an konzeptuellen, musikalischen Essays zu einzelnen Soloinstrumenten und deren Geschichte, soziohistorischen Zusammenhängen, Diskursen usw. zusammenstellen. Eine solche Sammlung wird seit Jahren von Goška Ispording aufgebaut, und viele davon können als Abhandlungen über die historischen, sozialen oder ästhetischen Kontexte des Cembalos betrachtet werden. Einer der interessantesten Beiträge dieser Art ist Nina Fukuokas *howto jouissance*, bei dem zu Beginn ein Video eines ausklappbaren Lego-Modells des Instruments mit der Überschrift »Death of the Harpischord« erscheint, begleitet von sich wiederholenden Klängen. Es folgen zunehmend scheinbar zusammenhanglose Aufnahmen aus den Zimmern einzelner Personen, die Ispording klanglich kommentiert. Fukuoka: »Ich verwende oft Dokumentarfilme, die dann zu den Quellen für Videomaterial werden. [...] *howto jouissance* ist für mich etwas sehr Persönliches, weil ich mich darin auf das Phänomen der Hikikomori beziehe: Menschen, die unter dem Druck ihrer Umgebung oder aufgrund psychischer Probleme ihr Haus nicht mehr verlassen – was bis heute noch schambehaftet ist und ein Tabuthema bleibt.« Während ich *Sugar Spice And All Things Nice* komponierte, las ich wiederum Sarah Ahmeds Buch über Feminismus. In *Still Life* geht es um das Sammeln und um Gegenstände und die Bindung, die wir mit ihnen eingehen; ich lese viele Texte der object-oriented ontology, die über eine anthropozentrische Perspektive hinausgeht.« Ihre Reflektionen zur Form stellt die Komponistin in Filmen, Videos und in Segmenten dar, häufig indem sie verschiedene Abschnitte und Materialien kontrastiert.







Formy żeńskie (Weibliche Formen) bei Sacrum Profanum

Monika Dalach geht in der Regel anders vor, sie achtet vielmehr auf die Kohärenz des Materials und verwendet Datensätze für ihre kreative Methode. Im Fall von *Carbon Is the New Black*, einer multimedialen Komposition, die sich unter anderem mit dem Problem der Umweltverschmutzung durch Textilabfälle befasst, verwendete die Komponistin statistische Daten aus wissenschaftlichen Artikeln und Zeitschriften als Kontext. Das musikalische Material, das mehr als 100 Samples und Field Recordings umfasst, ist buchstäblich und im übertragenen Sinne eine Müllhalde verschiedener musikalischer Ideen, die zusammen mit dem Text und lebhaften Bildern einen einzigen, untrennbaren Korpus bilden. Einige davon sind gebrauchte, zerknitterte und zerrissene Stoffproben, Plastik und verbrannte Kleidung. Dies mag Assoziationen an Monika Szyrka und ihre emanzipatorischen Stücke *Useful Statistics* für Orchester und *Are There Any Hidden Figures?* für Quartett, Licht und Elektronik wecken. In der Partitur des ersten Stücks sind Passagen notiert, die nur von den weiblichen Instrumentalistinnen des Ensembles vorgetragen werden sollen – manchmal kommen sie sehr leise daher.

So entstehen zusätzlich zu den seit langem verwendeten schriftlichen Programmzettel oder gesungenem oder vorgetragenem Text mindestens zwei Methoden des Realitätsbezugs. Zum einen handelt es sich um eine Aneinanderreihung von Zitaten wie Samples und Memes, die ähnlich wie Beispiele oder Argumente in einer rhetorischen Erzählung behandelt werden – praktiziert insbesondere von Fukuoka, Malinowski, Peszat, Ryterski, Sotomski, Śniady. Zum anderen ist es die Übersetzung von Daten, Aussagen oder Prozessen in Organisation von Klängen oder performative Handlungen – wie sie von Błażejczyk, Dalach, Nepelski, Rydzewska,

Szpyrka, Sowa und Zapala praktiziert wird. Was den ersten Ansatz betrifft, so möchte ich aus Jacek Sotomskis Artikel »O taki postinternet nic nie robiłem« [Für ein solches Post-Internet habe ich nichts gemacht] aus *Glissando* Nr. 38 zitieren:

»Aus der Erfahrung mit 4'33'' ergab sich die für meine Arbeit vielleicht wichtigste Schlussfolgerung, nämlich dass das Material einer Botschaft alles sein kann. Diese Schlussfolgerung in Verbindung mit der Lektüre von Richard Dawkins (...) führte dazu, das Memes, oder, wie ich sie der Einfachheit halber gerne nenne: Dinge, zum Hauptmaterial für mich wurden. Und jeder, der von Cage schwärmt und die Konzeptkunst ablehnt, wird in der Heuchler-Hölle schmoren.«

Sotomskis bisher eindrucksvollstes Stück, eine Art Meme-Führer durch unser seltsames Land, ist *Credopol*, das in Zusammenarbeit mit der Dramatikerin Weronika Murek entstand und beim Festival Musica Polonica Nova uraufgeführt wurde. Hier werden volkstümliche Gebete, Disco-Polo-Songs und politische Argumente vermischt.

Einige der erwähnten Samples haben einen hohen Wiedererkennungswert, wie z.B. Verweise auf Musikhits, berühmte Figuren oder beliebte YouTube-Memes (Krucy Gang). Einige sind zudem in der Lage, Botschaften an bestimmten Zielgruppen zu kommunizieren (die Frage ist wieder: für wen?). Śniady: »Einige Male gibt es subtile Analogien, wie z.B. in die Verwendung von Bildverzerrung in *Soft Music for Sensitive Gals* im Stil von *vertical roll*. Für mich ist es eine Anspielung auf die Arbeit von Joan Jonas, aber für die meisten Leute werden es einfach als Retro-Effekt verstanden.« Rafał Ryterski: »Es gibt ein paar Samples, die ich sehr häufig verwende, wie zum Beispiel die TR-808 und neuerdings die TB-303 (Acid Bass) oder *Amen Break*, die einen Bezug zur Clubkultur und Rap-Geschichte herstellen. Ich betrachte diese Samples und Sounds als Teil meiner Werkstatt, als Markenzeichen. Sie dienen mir dazu, musikalische Strukturen zu konstruieren, aus denen ich den Fluss der Gesamtform aufbaue. In *Genderfuck* zum Beispiel wird *Amen Break* einer ständigen Dekonstruktion unterzogen, während ich es in *Anonymous* in mehreren Szenen verwende, um auf das Genre Breakcore zu verweisen. All dies schafft ein kognitives Raster und gibt den anderen Konzepten hinter meinen Werken einen Kontext.«

Was sind diese Konzepte? Ryterski wird der erste polnische Komponist sein, der das Thema der nicht-heteronormativen sexuellen Orientierung ausdrücklich anspricht – beim letzten Warschauer Herbst kuratierte er das erste Konzert mit zeitgenössischer LGBTQ+-Musik, und stellte auch sein eigenes performatives Stück *Haphephobia* für Solo-Schlagzeug vor. In dem bereits erwähnten *Genderfuck* nähert er sich dem Thema der nicht-binären Menschen mit Humor auf eindeutiger, aber suggestiver Videoebene, die mit Beat unterlegt wird. Das kürzlich beim CODES Festival aufgeführte Stück *Anonymous* befasst sich mit Einsamkeit und Aggressionen in den Medien, dessen Themen wiederum Wojciech

Blazejczyk zu einem Stück inspirierten, das den Ansatz von Sampling mit dem Ansatz der Übersetzung verbindet. Der Text des Stücks *#NetworkMusic* basiert gänzlich auf Zitaten aus dem Internet – Foren, Werbung, Facebook (die Liste aller Likes des Sängers), Begriffe im Zusammenhang mit der Benutzeroberfläche usw. Viele der elektronischen Klänge stammen aus dem Internet (z. B. YouTube-Aufnahmen), während andere auf der Übersetzung von Domain-Adressen in Notenschrift basieren. Der Fluss von Klängen zwischen Instrumenten ähnelt dem Strom von Datenpaketen zwischen Netzutzern (wenn man die Knotenpunkte – Gitarre, Akkordeon, Schlagzeug – und die Endnutzer – Violine, Flöte, Cello, Bassklarinette – betrachtet).

Die Übersetzung erweist sich als besonders wirksame Strategie im Bereich der Gesten und Bewegungen, d. h. der verschiedenen choreografischen, performativen und schauspielerischen Elemente. Die Klarinetistin und Komponistin Zanita Rydzewska wendete diese neulich an, sowohl in dem Stück *so-forth* für Bratsche, Elektronik und Video, das sich mit dem Thema Online-Stalking auseinandersetzt, als auch in einem neuen Stück, das erst vor Kurzem in Köln aufgeführt wurde. In den ersten beiden Sätzen von *The Winner Is* muss das Quartett athletische Übungen im Rhythmus des Spiels ausüben und dabei ständig das Tempo beschleunigen. Dazu gehören Verbiegungen, Kniebeugen, seitliche Beinbewegungen oder Bewegungen mit einem Instrument, das wie eine Trainingsstange behandelt wird. Der erste Teil des Stücks ist das Aufwärmtraining, der zweite der Wettkampf, der dritte eine Pause und der vierte die Nachspielzeit/Rematch. Zur Vorbereitung hatte die Komponistin 16 Lehrvideos mit genauen Anleitungen der Übungen für die Musiker:innen aufgenommen. »Das Ensemble handwerk hat sich als sehr sportlich erwiesen und eine tolle Leistung erbracht. In dem Teil mit der Pause liegen die beiden Darsteller:innen, die von den Übungen am meisten belastet waren, auf Yogamatten und die beiden anderen spielen ihnen entspannende Musik vor«, erzählt sie.

Ein ähnlich körperbetontes Thema tauchte auch bei einem der Konzerte der vorletzten Ausgabe von *Sacrum Profanum* mit dem Ensemble Kwartludium auf. Dort spielt Dominik Strycharski die Rolle eines Kickboxers, der mit den Klängen des Ensembles und dem virtuellen Publikum kämpft und die Dynamik dieses Duells in seinen Atemzügen und Bewegungen vermittelt. Karol Nepelski hingegen nimmt die mehrstufige Dramaturgie des Sporttrainings in seinem *Musicathlon* als Ausgangspunkt für die formale Organisation. Das Thema der Körperlichkeit und des psychosomatischen Gleichgewichts wird seit langem von Wojtek Blecharz (*Body-Opera*, um nur die spektakulärste Realisation zu nennen) und Kuba Krzewiński erforscht, die beide seit kurzer Zeit in Berlin leben. Letzterer bedient sich in seinen Werken (wie etwa in der erotischen Annäherung in *contre* für zwei Instrumente oder das Erkennen des eigenen Andersseins in *ep* für einen gehörlosen Dichter, Kontrabass und Elektronik) offensichtlich einer Übersetzungsstrategie, um reale Prozesse in Klang und Bewegung zu vermitteln. Dies ist vielleicht der erste derart explizite Ausdruck des Queer-Themas in der polnischen Neuen Musik, der das Publikum durch zahlreiche Fragen zur Interaktion und zum Mitfühlen anregt.

Was halten die Künstler:innen selbst von einem solchen essayistischen Ansatz für ihre Arbeit? Marta Śniady zufolge durchdringen sich die musikalische und die rhetorische Logik gegenseitig. Diese beiden Bereiche müssen in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander stehen, um nicht den Eindruck einer ›Predigt‹ zu erwecken. Es sei unmöglich, kritische Kunst zu schaffen, ohne ständig über Bedeutungen nachzudenken, aber gleichzeitig müsse man bedenken, dass das Endprodukt ein audiovisuelles Werk sein soll und kein Vortrag über soziale Fragen. Im Gegensatz dazu überlegt Rafał Zapala, was die Klangkunst in die Welt der neuen Geisteswissenschaften einbringen kann: »Ich würde auf die Möglichkeit einer spezifischen nonverbalen Kommunikation setzen, auf die Behandlung von Klangstrukturen als extra-textuelle Metaphern.« Wojciech Błazejczyk argumentiert, dass bestimmte Themen durch Musik deutlicher ausgedrückt werden können als durch einen journalistischen Text. Allerdings nicht direkt und nicht unbedingt auf eindeutige Weise. ■

Aus dem Polnischen übersetzt von Katja Heldt. Der Text wurde zuvor auf Polnisch in *Dwutygodnik* no. 314 (August 2021) *Dwutygodnik.com* publiziert.

Jan Topolski ist Absolvent der Musikwissenschaft und Landschaftsarchitektur, oszilliert zwischen Kultur und Natur. Er war jahrelang auf der Suche nach den Neuen Horizonten des Kinos, beschäftigte sich mit der spektralen Musik, und ist derzeit Herausgeber der Zeitschrift *Glissando*.

## NEW WORKS FOR AUTOMATED PIPE ORGANS

Ellen Arkbro  
Mark Fell  
gamut inc  
Adi Gelbart  
Jasmine Guffond  
Hampus Lindwall  
Santi Vilanova

Concerts & Talks  
@ Gedächtniskirche  
12. & 13. Oct | 20:00

Installation  
@ Kapelle der Versöhnung  
11. – 13. Oct | Entrance free

[gamutinc.org](http://gamutinc.org)

Tickets 15€ / 10€  
via Reservix and at the box office



gamut inc's  
**AGGREGATE  
FESTIVAL  
BERLIN**

11. —  
13. Oct  
2022



# Ukrainische Korridore



In der letzten Ausgabe (#131) veröffentlichten wir ein »Special« mit Berichten aus der vom Krieg gezeichneten Ukraine. Diese Zusammenarbeit mit unseren Partnermagazinen, dem polnischen Glissando und dem dänischen Seismograf, wurde nun unter dem Namen »Ukrainian Corridors / Ukrainische Korridore« formalisiert und von der European Cultural Foundation im Rahmen des Culture of Solidarity: Ukraine gefördert. Gemeinsam mit unserem Hauptkontakt in Ukraine, Ljubow Morosowa, künstlerische Leiterin des Kyjiwer Symphonieorchesters, und ukrainischen Autor\*innen und Expert\*innen berichten wir weiterhin aus den neuen Musik- und Kunstszenen der Ukraine und unterstützen mit der Förderung weiterhin ukrainische Autor\*innen und Übersetzungen: Wir beauftragen Interviews, Porträts, Essays, Reportagen und Debatten zu wichtigen Aspekten der Musik der Jüngsten Gegenwart, und präsentieren sie in mehrsprachigen Versionen, im Original und in Übersetzungen, auf unseren Websites und in Printmedien.

Das Wort »Korridor« hat eine weitere und umfassendere Bedeutung. Als Straße des Passierens, Überschreitens, Verfliegens und Durchlassens von Menschen, Gütern, Kunst und Kultur ist sie eine Metapher der weiteren Öffnung für kulturelle Ausdrucksformen, die für unsere Zeit relevant sind, aber dennoch nur schwer ihren Weg zu unserer Leser\*innenschaft finden. So ist der »Korridor« ein Korridor für das Subvertierte, das Zensierte, das Nicht-Kanonisierte, die Kunst und Musik, die keine geografischen und kulturellen Grenzen kennt, aber dennoch schwer zu erreichen ist. Ein Korridor als Ort der Begegnung, des Austauschs, des Übergangs und der Freiheit.

Die Redaktionen von Glissando, Positionen und Seismograf

# Das Musikleben von Lwiw in Kriegszeiten

DZVENYSLAVA SAFIAN

»Wann wird der Hass endlich aufhören?«, schrieb der französische Komponist Claude Debussy während des ersten Weltkriegs im Jahr 1916.

»Auch wir sind Soldaten in diesem Krieg«, erklärte der ukrainische Cellist Viktor Rekaló 2022 während der russischen Invasion.

Im vierten Monat der russischen Militärangriffskampagne scheinen sich die ukrainischen Künstler allmählich an die düsteren Realitäten zu gewöhnen. Während der ersten Phase der Invasion standen vor allem drängende Fragen des Überlebens, der Sicherheit und der Rettung von Angehörigen im Vordergrund. Heute jedoch wird mehr und mehr darüber nachgedacht, welche Folgen die großflächige Ausweitung der Kriegshandlungen hat. Man diskutiert darüber, wie man unter den neuen, schwierigen Umständen leben und gleichzeitig kreativ bleiben, weiterarbeiten kann.

Lwiw gilt als eine der ukrainischen Städte, in denen staatliche und private Kultureinrichtungen gute Arbeit leisten. Das philharmonische Orchester und das Opernhaus sowie die zahlreichen musikalischen Plattformen und Organisationen haben sich zu wichtigen Zentren entwickelt und profilieren sich als kulturelle Grenzgänger. Die im westlichen Teil der Ukraine gelegene Stadt spielt eine wichtige Rolle im Leben und in der Kultur des Landes – einerseits als riesiges Organisationszentrum für Freiwillige, die den Millionen von Flüchtlingen helfen wollen, andererseits als scheinbar unerschütterliche Festung der Kunst und Kultur. Lwiw zeigte beispielsweise, wie sich um das Überleben der kulturellen Identität kämpfen lässt, indem seine prächtigen antiken Skulpturen und Denkmäler abgedeckt, und so vor russischen Raketenangriffen verborgen wurden.

Im Lauf der letzten Monate sind Musiker auf Suche nach Schutz und Unterkunft aus fast allen kriegsgeschädigten ukrainischen Städten nach Lwiw gekommen. Noch hat die Frontlinie die Stadt nicht erreicht, noch können Konzerte veranstaltet werden. Alle führenden Kunstinstitutionen haben ihre Tätigkeit wieder aufgenommen, obwohl die Stadt mehrmals bombardiert wurde, der Flugzeuglärm und die bedrohlichen Sirenenklänge mehrmals am Tag zu hören sind.

\*

Eines der zuerst ins Leben gerufenen Projekte zur Unterstützung von Musikern, die direkt nach Kriegsbeginn nach Lwiw gekommen sind, ist die Online-Konzertreihe »Muses Are Not Silent« (Die Musen schweigen nicht) der Nationalen Philharmonie Lwiw. Die Konzerte finden seit dem 23. März als Livestream-Events auf YouTube statt – zwei bis drei pro Woche. Die Videos lassen sich auch nach der Veranstaltung über den YouTube-Kanal der Nationalen Philharmonie Lwiw – die übrigens nach dem ukrainischen Komponisten Myroslaw Skoryk benannt ist – abrufen: Bis zu 2000 Mal wurden einzelne Videos bereits angeklickt. Obgleich nach einiger Zeit in Lwiw wieder Konzerte mit Live-Publikum stattfinden konnten, da das dortige Konzerthaus über einen Luftschutzbunker für etwa 100 Personen verfügt, besteht die Online-Konzertreihe »Muses Are Not Silent« bis heute. Das Format bietet – das ist der wichtigste Zweck der Konzertreihe – Musikern aus Kyjiw, Charkiw, Tschernihiw und anderen ukrainischen Städten die Möglichkeit

weiterhin aufzutreten und ihre künstlerische Arbeit fortzusetzen. Das Geld, das im Rahmen der Veranstaltungen gespendet wird, geht an ukrainische Musiker und an Freiwilligenorganisationen wie Dobrochynets. »Muses Are Not Silent« hat deutlich gemacht, dass auch Musiker in diesem Krieg involviert sind und ihr Bestes geben, die Welt darauf aufmerksam zu machen, was die Ukraine geleistet hat und vor welchen Herausforderungen sie steht. Im folgenden Abschnitt sollen einige Künstler aus Lwiw zu Wort kommen.

Viele Künstler reagierten zunächst mit Verwirrung und Erschütterung auf den Beginn der Invasion. Viktor Rekaló (Cellist und Komponist) erklärt: »Obwohl wir alle spürten, dass uns ein schwerer Krieg bevorstand, gab es viele geplante Konzerte. Aber in den ersten Tagen fürchteten wir – wie alle anderen auch – vor allem um das Leben unserer Angehörigen, und versuchten irgendwie mit der Situation zurecht zu kommen. Dann, nach einer Weile, begannen die Leute sich zu fragen, wie man unter diesen Umständen seine musikalische Laufbahn fortsetzt, wie man sich als Profi-Musiker verhalten soll.«

Für viele Musiker ist es plötzlich völlig unmöglich geworden, ihre künstlerische Zukunft zu planen. Sowohl emotionale als auch aus praktische Gründe – beispielsweise ein im zerbombten Haus verschollenes Instrument – bringen die ukrainischen Musiker an den Rand der Verzweiflung. Die Cembalistin Olga Shadrina-Lychak berichtet: »Wie die meisten von uns war ich auf eine russische Invasion überhaupt nicht vorbereitet, obwohl wir alle wussten, dass sie bevorstand. Ich hatte Angst um die Sicherheit meiner Kinder und ihre Zukunft. Ich schwankte zwischen Verzweiflung und der naiven Hoffnung auf ein baldiges Ende des Krieges.« Shadrina-Lychak sagt, dass die Musiker angesichts des Krieges zu ganz »normalen« Menschen wurden und dabei ihren Beruf hinten anstellten: »Meine Geschichte unterscheidet sich – abgesehen von persönlichen Details – nicht von den Geschichten von Millionen von Ukrainern: Jeder tut alles, was er



Akademisches Sinfonieorchester der Nationalphilharmonie Lwiw.

kann, damit unser Land diesen Krieg gewinnt. Ich habe mich freiwillig gemeldet, habe Tarnnetze gewebt und am Bahnhof von Lwiw bei der Zubereitung von Lebensmitteln für Flüchtlinge geholfen. Die Einladung zur Teilnahme am Projekt ›Muses Are Not Silent‹ war eine Rückkehr zur Musik, zum Cembalo, und – ich übertreibe nicht – zu meinem Leben, denn ich konnte meine Instrumente nicht aus Kyjiw mitnehmen. Das war eine wirklich schmerzhaft Erfahrung.«.

Der Klarinetist Dmytro Pashynskyi sagt, zu Beginn dieses schrecklichen Krieges hätten sich die Musiker nicht vorstellen können, weiter zu proben und Konzerte zu geben: »Jeder versuchte, so viel wie möglich für die Armee, für die Nachbarn und für andere Menschen zu tun. Wenn ich Nachrichten über Raketen und den Tod unschuldiger Menschen höre, tut mir das sehr weh, obwohl für unsere Streitkräfte der Krieg natürlich noch viel schlimmer ist als für uns. Aber

**Auch Musiker sind in diesem Krieg involviert und geben ihr Bestes, die Welt darauf aufmerksam zu machen, was die Ukraine geleistet hat und vor welchen Herausforderungen sie steht.**

nach einer Weile machte sich eine Art Aufbruchsstimmung breit – wir wollten uns nicht unterkriegen lassen. Diese Einstellung führte dazu, dass wir wieder damit begannen, unsere Kreativität auszuleben.«

Ein radikaler Paradigmenwechsel hat stattgefunden, der sowohl das Leben der Musiker als auch das der Zuhörer betrifft. Zoltan Almashi, Cellist und Komponist, sagt: »Natürlich hat sich das Leben für immer verändert. Wenn man sich plötzlich in der entscheidenden Schlacht der Zivilisationen wiederfindet, kann man nicht anders, als sich zu verändern. Man kann nicht anders, als zu wachsen. Ja, ich glaube, ich bin in diesen Tagen sehr gewachsen. Erwachsen zu sein bedeutet, Verantwortung zu übernehmen, zu verstehen, dass alles, was man tut, das Beste sein sollte, was man tun kann. Denn schon morgen kann das Leben zu Ende sein. Aber man erlebt trotzdem ein Gefühl der Freude und Euphorie, weil man weiß, dass man in einem Land lebt, das auf der guten Seite steht, das gegen das globale Böse kämpft. Es ist ein großes Privileg, in der Ukraine zu leben. In gewisser Weise habe ich Glück gehabt!«

Schritt für Schritt, mit jedem neuen Tag, mit jedem neuen Konzert, wollen die Musiker ihren Weg weiter gehen. Viktor Rekaló verweist auf die Besonderheit ihres künstlerischen Auftrags: »Auch wir sind Soldaten in diesem Krieg. Das ist so eine gängige Phrase, aber das Projekt ›Muses Are Not Silent‹ gibt einem die Möglichkeit, sich als Künstler und als Mensch neu zu definieren. Deshalb hat man auch bei den Live-Streams das Gefühl, dass die Leute das wirklich brauchen. Die Seele muss lebendig bleiben. Wir engagieren uns ehrenamtlich, oder wir spenden für die Armee; all diese Dinge sind greifbar.«

Die Konzertprogramme von »Muses Are Not Silent« umfassen Musik des 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart und präsentieren vor allem ukrainische Musik –

beispielsweise großartige Aufführungen von Werken aus den 1960er Jahren von Komponisten wie Jewhen Stankowytsch, Walentyn Sylwestrow und Myroslaw Skoryk. Eines der teilnehmenden Ensembles, ein Cello-Quartett, vereint mit seinen Mitgliedern Zoltan Almashi, Oksana Lytvynenko, Viktor Rekaló und Maksym Rymar Musiker aus den Städten Charkiw, Kyjiw und Lwiw – der Krieg hat sie zusammengeführt. In ihrem Programm sind Werke der Komponisten Bohdan Sehin und Zoltan Almashi vertreten.

Das Format »Muses Are Not Silent« ist dem Andenken der ukrainischen Komponistin Hanna Hawrylets gewidmet, die – weil keine ärztliche Versorgung möglich war – nach langer und schwerer Krankheit in den ersten Kriegstagen in Kyjiw starb. Charakteristisch für Hawrylets Werk ist ein sinnlicher Pathos, der

Das Format »Muses Are Not Silent« ist dem Andenken der ukrainischen Komponistin Hanna Hawrylets gewidmet, die nach langer und schwerer Krankheit in den ersten Kriegstagen in Kyjiw starb.

manchmal zu einer »neuen Einfachheit« tendiert. Aufgewachsen mit den Gesängen der Karpaten und Galiziens, hat die Komponistin diese in eine sehr persönliche zeitgenössische Sprache übertragen. Am deutlichsten wird das in ihrem Werk *Metamorphosen*. Das feurige, groteske Thema, das deutlich von den tänzerischen Merkmalen des Tangos geprägt ist, erinnert an Musik aus der Region Lwiw im frühen 20. Jahrhunderts. Das heitere Thema wandelt sich – wie der Titel andeutet – allmählich in einen aufgeklärten Lyriismus. Gleichzeitig neigt sich das Werk der frühen Moderne zu.

Hawrylets Instrumentalmusik wird nur selten aufgeführt, was möglicherweise an ihrem Ruf als Komponistin für Chorwerke liegt. In dem Stück *Expressionen* kommt eine andere Seite ihrer Kreativität zum Ausdruck: Echo-Techniken fügen sich zu einer langen, harmonischen Meditation zusammen, die an Bäche und Flüsse erinnert und die Schönheit der Natur heraufbeschwört.

Das Andenken an sie zeigt sich in einem besonderen Konzert der Reihe: Das Phoenix String Quartet (Mykola Haviuk, Petro Titiaiev, Vadym Pedorych und Denys Lytvynenko) spielt subtile und kraftvolle Stücke wie *Metamorphosen*, *Erinnerungen*, *Expressionen* und *Für Maria*. Die Veranstaltung offenbart einmal mehr, wie viel die Komponistin in unterschiedlichen musikalischen Genres geleistet hat. Ihre Kompositionen verlangen große Aufmerksamkeit – sowohl von den Ausführenden als auch von den Zuhörern. Eine Komponistin, deren Werke viel öfter erklingen sollten.

Im Mai wurde das internationale Festival Virtuosos der Nationalen Philharmonie Lwiw dank »Muses Are Not Silent« digital zum Leben erweckt, da unter ausländischen Künstlern nach drei Monaten Krieg die Angst, nach Lwiw zu kommen noch immer groß war. Volodymyr Syvokhip, der Generaldirektor der

Philharmonie, erzählt: »Ein Künstler aus einem westeuropäischen Land sagte mir: ›Wir sind bereit, zu Euch zu kommen, um Musik zu machen, aber wir haben Angst, dass wir dort sterben werden, obwohl wir in Frieden kommen.‹ Am selben Tag wurde Lwiw wieder mit Raketen beschossen.«

Dennoch traten – sichtbar via Livestream – zahlreiche international bekannte Künstler in Lwiw auf: beispielsweise wirkten der polnische Dirigent Vincent Kozlovsky, die französische Geigerin Eva Zavaro, der spanische Gitarrist Rafael Serrallet an den Konzerten mit. Während dieses Besuchs sagt Kozlovsky: »Wir müssen jetzt die ukrainische Kultur verteidigen. Musik gibt Hoffnung. Mit unserem Konzert möchten auch wir zu dieser Hoffnung beitragen.«

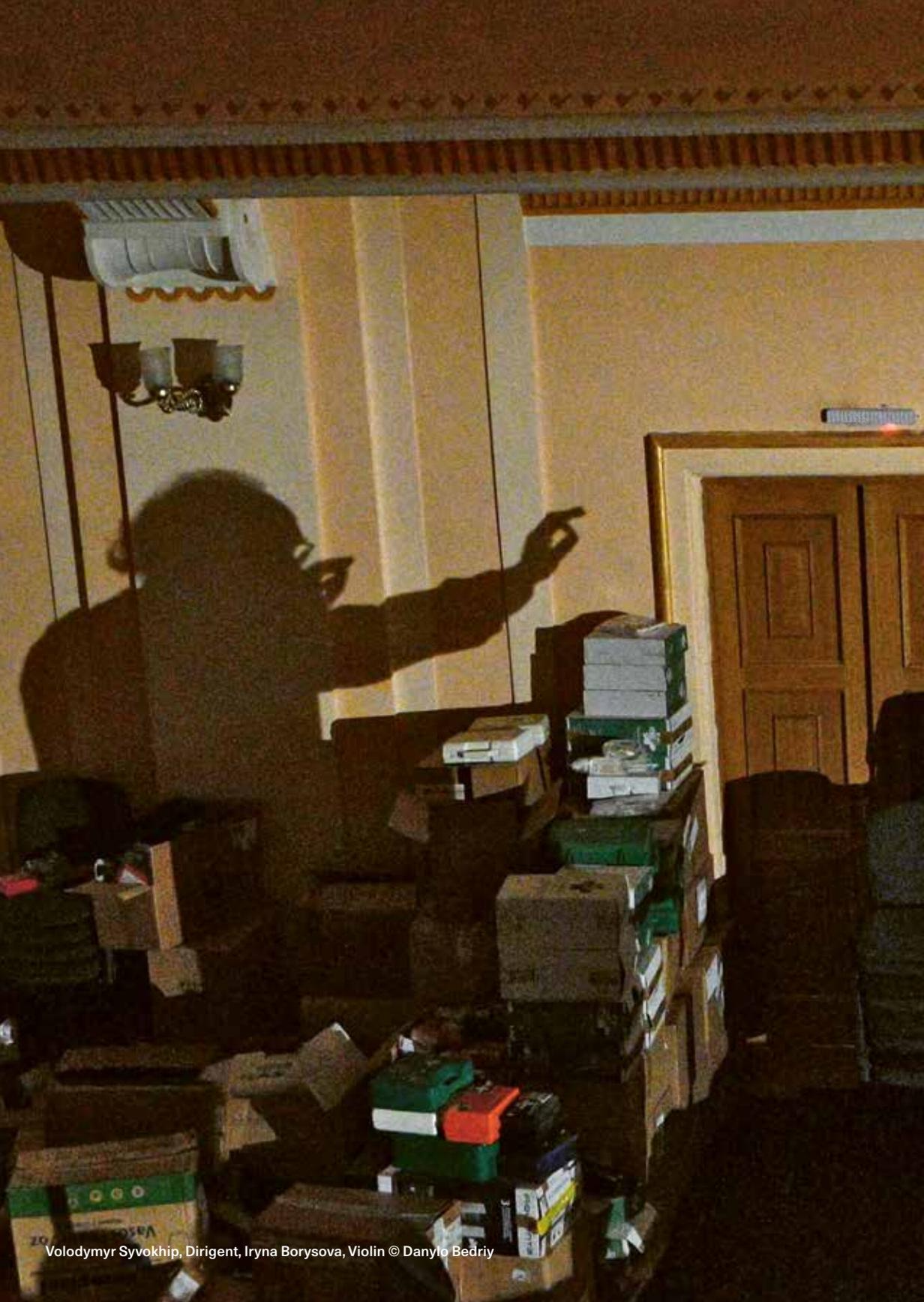
Für unbeschwertere Momente sorgt beispielsweise die Uraufführung des Cellokonzerts von Bohdana Froljak: »Bei meinen Instrumentalkonzerten fühle ich mich immer den Musikern verbunden, für die sie entstehen und die mich dazu inspiriert haben, sie zu schreiben. Die Musik eines jeden Konzerts korrespondiert mit dem musikalischen Bild des Interpreten, seiner inneren Welt und seiner musikalischen Mentalität.«

Für Froljak war die Komposition des Cellokonzerts die Erfüllung eines lang gehegten Traums: »Lange Zeit hatte ich nicht den Mut, dieses Stück zu schreiben. Aber ich fand ihn, als ich von Yuri Laniuk, einem bekannten Cellisten und Komponisten, gebeten wurde ein Konzert zu schreiben. Die Uraufführung meines Cellokonzerts fällt in eine schwierige Zeit eines schrecklichen Krieges, eine Zeit, in der mein Land und mein Volk um das Recht kämpfen, auf der Welt zu sein und zu leben.«

Zusätzlich zu den allgemeinen Bedenken und Befürchtungen hinsichtlich der Aufrechterhaltung des Musiklebens in Lwiw stellten sich im Zuge der Vorbereitungen weitere schwierige Fragen, beispielsweise wie Konzerte an sicheren Orten durchgeführt, wie Finanzierungen gesichert werden können, und ob es



Nationalphilharmonie Lwiw.



Volodymyr Syvokhip, Dirigent, Iryna Borysova, Violin © Danylo Bedriy



überhaupt eine Nachfrage nach Musik geben wird. Obwohl einige Musiker das Land bereits verlassen hatten, gelang es den Veranstaltern mit »Muses Are Not Silent« und dank der Livestreams ukrainische Musik weltweit zu präsentieren.

Wie viele andere ukrainische Komponisten, hat sich auch der Komponist und Cellist Denys Lytvynenko musikalisch mit dem Thema Krieg auseinandergesetzt. Er erzählt den Zuhörern über seine vor kurzem aufgeführte Cellosonate: »Sie ist ein Gebet in einer Zeit der Waffengewalt. Sie beginnt mit dem Bild eines friedlichen, schönen Landes, das seit Jahrhunderten mit Blut bedeckt ist. Am Anfang steht ein ukrainisches Thema, das im Verlauf des Stücks von Chaos, Krieg und Sirenen übertönt wird. Doch auch hier wird das Licht die Dunkelheit überwinden!«

\*

Das musikalische Programm im Juni zeichnete sich durch Innovationen und mutige interdisziplinäre Experimente aus.

»Ich würde es für den Rest meines Lebens bereuen, wenn ich nicht in die Ukraine gekommen wäre.« sagt der am 16. Juni angereiste, in Amerika lebende Geiger Oleh Krysa. Trotz des Kriegs ist er nach Lwiw gekommen, um dort seinen 80. Geburtstag nachträglich mit Freunden zu feiern. Nachdem er seine Kindheit und seine Schuljahre in der Ukraine verbracht hatte, gab er 1971 sein amerikanisches Debut in der Carnegie Hall.

Sein Benefizkonzert mit Musikern der Philharmonieorchester von Kyjiw und Lwiw ist jedoch nicht nur eine Gelegenheit, alte Freunde wiederzusehen, sondern bietet auch ein bemerkenswertes musikalisches Programm:

Obwohl Charles Ives' *The Unanswered Question* als ein Meisterwerk der frühen Moderne zu Beginn des letzten Jahrhunderts gilt, ist es selten in ukrainischen Konzertsälen zu hören. Bei Krysas Benefizkonzert wird es zusammen mit einem verwandten Werk, dem von Ives inspirierten und ebenfalls mit *The Unanswered*

**Obwohl einige Musiker das Land bereits verlassen hatten, gelang es den Veranstaltern mit »Muses Are Not Silent« und dank der Livestreams ukrainische Musik weltweit zu präsentieren.**

*Question* betitelten Konzert Nr. 5 für Violine und Orchester von Jewhen Stankowytch aufgeführt. Das Konzert ist Krysa selbst gewidmet – es wurde 2017lässlich seines 75. Geburtstags geschrieben.

Obgleich 80 Jahre alt, ist Krysa in Hochform. Zuerst spielt er das Violinkonzert von Mendelssohn und glänzt dann mit einer virtuosen Darbietung des zeitgenössischen Werks, das – typisch für Stankowytch – feingeistiges Philosophieren mit subtiler Lyrik in großen Formen verbindet.

Das nächste große künstlerische Projekt im Rahmen von »Muses Are Not Silent« war eine Performance, die Lyrik mit virtuosem Kontrabassspiel verband.



Marta Kuziy, Geschäftsführerin der 120. Saison (2022–2023) des Akademische Sinfonieorchesters der Nationalphilharmonie Lwiw

Am 25. Juni präsentierten die ukrainische PEN-Organisation und die Nationale Philharmonie Lwiw ein beeindruckendes künstlerisches Experiment, bei dem Lesungen von Gedichten berühmter ukrainischer Autoren mit zeitgenössischer Musik kombiniert wurden. Die Autoren Ostap Slywyskij, Marjana Sawka, Julia Musakowska, Kateryna Michalizyna, Rostyslav Kuzyk und Sophia Lenartowysch tragen neue Gedichte vor, die sie während der russischen Großoffensive verfasst haben. Der Kontrabassist Nazar Stets trägt ein Werk zeitgenössischer Komponisten, die einen wichtigen Beitrag fürs Repertoire seines Instrumentes geleistet haben, vor. Selbst ein leidenschaftlicher Förderer dieses unterschätzten Instruments, gibt er häufig entsprechende Stücke bei ukrainischen Komponisten in Auftrag. Von diesen Werken ist vor allem die *Caprice* von Edvard Kravchuk, einem Komponisten der jüngeren Generation, zu erwähnen. In diesem Stück scheut der Komponist nicht davor zurück, populäre melodische Wendungen zu verwenden und postmoderne Spiele mit Popkultur und Zitaten zu treiben. Das stete Bedürfnis, die moderne Kunst zu fördern, zeigt sich besonders in der Symbiose von Lyrik und Musik. Während der Lesung schlägt er improvisierend zwischen den einzelnen Gedichten musikalische Brücken.

Kurz vor Ende der philharmonischen Saison nahmen die Leiter des Projektes Kontakt mit dem Pianisten Hennadiy Demianchuk aus Tschernihiw auf, dem es nach drei Wochen schwersten Beschusses seiner Heimatstadt gelungen war, mit seiner Familie in den sichereren westlichen Teil der Ukraine zu fliehen. Einige Monate später fasste er schließlich den Mut, seine Konzerttätigkeit wieder aufzunehmen.

»Wir verbrachten in Tschernihiw drei furchtbare Wochen. Am Ende half uns einer meiner Studenten die Stadt – in der es Trümmer regnete – zu verlassen. Zwei Tage nach unserer Abreise wurde die Brücke über die Desna, die die Region Tschernihiw mit Kyjiw verbindet, gesprengt. Jeden Tag erwarteten wir eine

Besetzung, Kämpfe auf den Straßen. Tschernihiw erwies sich jedoch als eine Bastion, die die Russen nicht einnehmen konnten. Zum ersten Mal hatten wir eine relativ ruhige Nacht in Kyjiw, fuhren dann nach Riwno und von dort nach Tscherwonohrad, einer kleinen Stadt, in der Freunde von uns wohnen. Jetzt sind wir in Lwiw. Die Erinnerungen an das, was wir erlebt haben, sind schrecklich. Ich kann erst seit kurzem darüber sprechen.«

Das Programm, das für 9. Juli geplant ist [der Artikel entstand vor der Aufführung dieses Konzertes], ist geprägt von Musik vom Barock bis zur Romantik. Es ist herausfordernd, sich nach monatelanger Spielpause für ein solches Programm wieder in Form zu bringen. Doch das Schaffen von Kunst ist für Demianchuk die wichtigste Kraft: »Kunst ist das, was uns auszeichnet, was uns menschlich macht. Es war Gott, der uns die Fähigkeit gegeben hat, unsere Gedanken auszudrücken und die äußere und innere Welt künstlerisch darzustellen. Andere Lebewesen können das nicht, aber sie sind auch keine Mörder. Sie töten nicht zum Vergnügen, wie es dieser kleine Mann Putin gerade tut. Der Mensch ist ein so interessantes Geschöpf. Wir haben die Kunst, und das ist der beste Ausdruck unseres Wesens. Ich glaube, dass es notwendig ist, sich an alles zu erinnern, was die Menschheit im Laufe ihrer Existenz geschaffen hat, und sich auf die Kunst zu verlassen. Sie unterstützt, inspiriert, erzieht und schreckt böse Absichten ab. Um menschlich zu bleiben, muss man seine Lieblingsmusik hören können, seine Lieblingsfilme sehen und Bücher lesen können.«

\*

Die Pläne für den Rest des Sommers und den Beginn des Herbstes sind ehrgeizig. Es werden zwei völlig unterschiedliche Festivals stattfinden, eines mit Alter, und eines mit zeitgenössischer Musik.



Der Cellist Denys Lytvynenko.

Das 2003 gegründete Festival für Alte Musik in Lwiw ist das einzige Festival in der Ukraine, das in diesem Umfang und auf so professionellem Niveau Alte Musik aus verschiedenen europäischen Ländern präsentiert. Während der fünf Konzerttage werden Werke des Mittelalters, der Renaissance und des Barocks präsentiert. Wichtige ukrainische Interpreten und Gruppen werden ebenso, wie ausländische Teilnehmer aus Polen, Deutschland und Frankreich vertreten sein.

Beim 28. Internationalen Festival für zeitgenössische Musik – Contrasts – finden sowohl Online- als auch Offline-Formate statt. Das Festival ist von entscheidender Bedeutung für die weitere Unterstützung von Musikern, die in der Ukraine bleiben und dort weiter ihren Beruf ausüben wollen.

Es ist wichtig zu betonen, dass die ukrainische zeitgenössische Musikszene in den letzten Jahren gewachsen und stärker geworden ist. Das liegt nicht zuletzt an öffentlichen und privaten Institutionen, die auf hohem Niveau agieren. Albert Saprykin, Komponist und Mitbegründer der Kyjiewer Tage der zeitgenössischen Musik, sieht die Aufgabe seines Festivals darin, »die Gemeinschaft rund um

Es ist herausfordernd, sich nach  
monatelanger Spielpause für ein solches  
Programm wieder in Form zu bringen.

die neue Musik weiter zu stärken und ihr Netzwerk sowohl in der Ukraine als auch international zu entwickeln, indem neue Formate und Möglichkeiten für Interaktionen von Künstlern in der Ukraine und auf der ganzen Welt geschaffen werden«. Das Festival reiht sich ein in eine größere Entwicklung: Die Generation der Berufsmusiker, die sich der zeitgenössischen Musik widmet, ist gewachsen. Wichtige Musiker sind unter anderem der Pianist Antonii Baryshevskyi, die beiden Geiger Alekey Semenenko und Andrii Pavlov, der Kontrabassist Nazar Stets und der Oboist Maxim Kolomiets.

»The Unplayed Concert« (das ungespielte Konzert) am 24. März präsentierte führende ukrainische Musiker, die zusammenkamen, um Werke aufzuführen, die sie eigentlich unter friedlichen Umständen im ganzen Land spielen wollten. Stattdessen mussten sie ihre Städte wegen des Krieges verlassen. Die gesammelten Gelder wurden gespendet, um die am stärksten vom Krieg betroffenen ukrainischen Berufsmusiker und Studenten zu unterstützen. Aufgeführt wurden Werke von Walentyn Sylwestrow, Zoltan Almashi, Morton Feldman und Svyatoslaw Lunyow.

Die Aktivitäten der Gemeinschaft Plattform 1/5 haben sich in letzter Zeit ausgeweitet. Das seit 2021 offiziell erklärte Ziel der jungen Musiker ist es, einen neuen Zugang zur zeitgenössischen Musik zu suchen und in der Ukraine neue Veranstaltungsformen für neue Musik zu entwickeln. Zu den interessantesten dieser Veranstaltungen gehörte das Konzert »Opportunity. To Be. Here. Orest Smovzh & Albert Saprykin« (Eine Gelegenheit. Um hier. Zu sein.) Die Zuhörer werden zu einem Abend mit ungewöhnlicher, ruhiger Musik von John Cage, Jukka Tiensuu und Albert Saprykin eingeladen, die dazu anregt, »in sich hineinzuhören und

den Raum im Hier und Jetzt zu spüren«. Das zweite Konzert des Geigers Orest Smovzh umfasst unter anderem Kompositionen von Vitaliy Vyshynskiy und Maxim Kolomiets. Beide Konzerte hatten eine sehr intime Atmosphäre und zogen vor allem große Fans der zeitgenössischen Musik an.

Auch das in Lwiw ansässige unabhängige Musiklabel und Aufnahmestudio Golka Records ist Teil der zeitgenössischen Szene. Ende Februar erschien dort die CD *Constellation*, auf der der ukrainische Bratschist Kateryna Suprun Werke der zeitgenössischen ukrainischen Komponisten Zoltan Almashi, Oleksandr Levkovych, Walentyn Sylwestrow, Bohdan Kryvopust und Jewhen Stankowytsh spielt. Eine wichtige Bereicherung für das Repertoire ihres Instruments. Im Mai veranstaltete Golka eine offene Talk-Veranstaltung mit Künstlern über Kammermusik, Sinfonieprojekte und Tourneen sowie über die Folgen des Krieges.

Ein weiteres wichtiges Album wurde im Mai veröffentlicht. Ein nach dem Komponisten Borys Ljatoschynskij benanntes Trio, bestehend aus Mykhaylo Zakharov (Violine), Oleksiy Shadrin (Cello) und Roman Lopatynsky (Klavier) hat sich mit dem Ziel zusammengefunden, Werke ukrainischer Komponisten bekannter zu machen. Borys Ljatoschynskij gilt als ein herausragender Komponist, dem es gelang, das europäische und das nationale Erbe der Ukraine zu einem organischen Ganzen zu vereinen. Das Album beinhaltet eine Einspielungen seiner beiden Klaviertrios.

Die Vielfalt des Musiklebens von Lwiw ist auf eine lange und breite kulturelle Tradition zurückzuführen, in der sowohl öffentliche Kultureinrichtungen als auch private Initiativen eine wichtige Rolle spielen. An der Nationaloper von Lwiw sind neue, ehrgeizige Projekte geplant, wie die Uraufführung von *Die schreckliche Rache*, einer Oper von Jewhen Stankowytsh. Das Libretto wurde ebenfalls von dem Komponisten verfasst und ist von einem Gogol-Roman inspiriert. Die Premiere wird voraussichtlich Anfang November 2022 stattfinden.

Ein wichtiger Faktor, der zu einer solchen Nachhaltigkeit des Kulturmanagements beigetragen hat, ist (ironischer Weise) die COVID-19-Pandemie, die die Notwendigkeit von Radiosendern und einer guten Anpassungsfähigkeit der Produktionen sichtbar machte. Dank jener Anpassungsfähigkeit wechseln sich in Lwiw Sirenenklänge mit den noch immer stattfindenden Konzerten ab. Dass solche Programmpunkte noch immer stattfinden, zeigt, wie wichtig Musik als Bestandteil des täglichen Lebens für die vielen begeisterten Zuhörer ist. Die Musiker, die an den Konzerten mitwirken, sind fest davon überzeugt, dass Kultur und Kunst gerade in diesen schwierigen Zeiten überlebenswichtig sind und uns – zumindest für eine kurze Zeit – vom Elend des Krieges erlösen können.

Viele Jahrhunderte lang stand die ukrainische Kultur im Schatten der russischen Ausprägungen in den Bereichen der verschiedenen Künste. Obwohl die ukrainischen Künstler lange weder physisch noch psychisch vom Sowjetregime unterdrückt wurden, litten sie schon in den vergangenen Jahrhunderten unter der imperialen Politik der Sowjetunion bzw. Russlands. Heute steht Lwiw für das Überwinden dieses Ungleichgewichtes. Staatliche Institutionen empfehlen beispielsweise ukrainischen Künstlern seit einiger Zeit, keine russische Musik mehr in ihre Programme aufzunehmen. Der Direktor der Nationalen Philharmonie Lwiw, Wolodymyr Sywokhip, sagt dazu: »Wir haben uns immer bemüht, ukrainische Musik zu präsentieren, aber wir haben die europäische Klassik an die erste Stelle

gesetzt.« Das Phänomen ist alles andere als neu: Viele Künstler, wie z.B. Borys Ljatoschynskyj, eine Schlüsselfigur der ukrainischen Moderne und ein führender Komponist des 20. Jahrhunderts, konnten nur in den Metropolen außerhalb der Ukraine Karriere machen – die ukrainische Peripherie wurde als unwichtig für die hohe Kunst angesehen. Ljatoschynskyjs Zeitgenossen wie Prokofjew oder Schostakowitsch wurden berühmt und feierten große Erfolge, aber Ljatoschynskyj selbst blieb in ihrem Schatten verborgen, obgleich er Zeit seines Lebens als avantgardistisch galt und als Komponist Ansehen genoss.

Was die Anerkennung der Ukraine in Bezug auf ihr kulturelles Potential angeht, hat sich nicht viel verändert: Die Welt kennt russische Künstler, aber keine ukrainischen. Es ist an der Zeit, das zu ändern und ukrainische Kunst und Musik, ukrainische Künstler und Musiker zu unterstützen, in dem man ihnen Gehör schenkt und sie zu Konzerten und Projekten einlädt. Die Teilnahme an Kunstveranstaltungen in der Ukraine sind von größter Bedeutung, insbesondere in Lwiw, einer Stadt, die stark mit Europa verbunden ist. Die Ukrainer – wir – sind dieser Tragödie überdrüssig. Wir wollen der ganzen Welt zeigen, dass unser Land existiert und seine eigene einzigartige Geschichte und Kultur hat.

Die Online-Konzerte sind ein großer Erfolg, und viele Rückmeldungen beschrieben Höreindrücke von Menschen, die zum ersten Mal mit ukrainischer Musik in Kontakt gekommen sind. Das Publikum besteht größtenteils nicht etwa aus Profimusikern, sondern aus interessierten Zuhörern, die Neugier auf neue Klänge, Experimente und Kunstwerke mitbringen. Die Möglichkeit, gut organisierte und kuratierte experimentelle Veranstaltungen und Festivals zu besuchen, zeugt von der neuen Blütezeit der ukrainischen Musik.

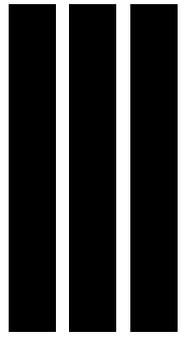
Der Krieg hat unser Leben unterbrochen, Gewohnheiten verändert und uns gezwungen, neue Pläne zu schmieden. Jeden Tag verlassen Menschen ihre Häuser und verabschieden sich von Orten und Menschen, die sie lieben. Unsere Realität ist zusammengebrochen – mit dramatischen Folgen. Wir haben das Gefühl, dass es unmöglich sein wird, zu unserem normalen Leben von früher zurückzukehren. Ein Krieg in der Mitte Europas im 21. Jahrhundert war bisher etwas Unvorstellbares, aber jetzt kämpfen ukrainische Künstler an der Seite unserer Soldaten an der Front, treten in ukrainischen Städten auf und gehen ins Ausland, um der Welt unser Land, unsere Kultur, unsere Identität näher zu bringen. ■

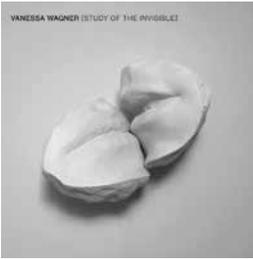
Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Dzvenyslava Safian ist ukrainische Musikwissenschaftlerin und -journalistin, Mitgründerin und Chefredakteurin der Zeitschrift zu klassischer Musik *The Claquers*, sowie Magisterstudentin bei der Ukrainischen Musikakademie in Kyjiw.



# POSITIONEN





C D

## Vanessa Wagner Study of the Invisible InFiné

Es klingt zart, einfach, ja ein bisschen naiv vielleicht. Doch die Geste dahinter ist kraftvoll. Die französische Pianistin Vanessa Wagner hat genug von den klassisch-romantischen Noten-Kaskaden und sucht den Zauber im Einfachen. Bisher war sie hauptsächlich bekannt durch Interpretationen eben jenes klassisch-romantischen Kernrepertoires – selbst wenn sie eine Klavierversion der Musik des britischen Elektro-Pionier Aphex Twin einspielte und sich jüngst immer mehr mit der neueren US-Musik beschäftigte. Es gehe ihr darum »Intensität ohne eine Sintflut an Noten zu ergründen«, schreibt sie zu ihrem Album *Study of the Invisible*. Ein wahrer Gedanke. Die Romantik, die Spätromantik und die frühe Moderne zeichnen sich – bis auf ein paar Ausnahmen – neben dem Weiterschreiben, Dehnen und Sprengen von Harmonien, doch eben auch durch das Verlangen einer hohen spielerischen Virtuosität aus. Man muss sich erst einmal durch irrsinnig viele Note wühlen, um zum künstlerischen Kern der meisten Stücke zu kommen. Musik, die immer auch nur durch Technik zu bewältigen ist. Das in Frage zu stellen, ist mehr als berechtigt.

Also spielt Vanessa Wagner Stücke der Postmoderne, des Minimalismus und der Zeit danach, bezeichnet sie als Studien der Unsichtbarkeit, drückt zwei sich küssende Münder

aus Stein aufs Cover. Wenn die Noten also das sichtbare, das rauschende Material der Klaviermusik sind, sucht Wagner das Dahinter. Mystisch, außerweltlich und ja – romantisch.

Es beginnt mit der Miniatur *Rain* der US-amerikanischen Gegenwartskomponistin Suzanne Ciani. Plätschernd, harmonisch, illustrativ und arpeggierend. Anschließend Harold Budds *La Casa Bruja*, ein in tiefer Mittellage schwebendes Stück, das nicht viel spannender klingt als hätte man einer Chopin-Nocturne die Melodiestimme genommen. Philip Glass' *Etude no. 16* sucht auch die Nähe zur Romantik mehr als zum Minimal. Julia Wolfe setzt in *Earring* auf das metallische Nicht-Klingen der höchsten Saiten (tonal ebenfalls schlicht, aber den Wohlklang zumindest geräuschhaft störend), die eine Generation später geborene Caroline Shaw verlangt dann sogar ein paar Rachmaninow-ähnliche Noten-Schwälle.

Die zeitgenössische Komponist\*innen, die Wagner präsentiert, komponieren also wieder tonal, wieder freundlich, wieder um Zugänglichkeit zu ihren Interpretierenden und Hörenden bemüht. Das ist an sich erst einmal nicht verkehrt. Neben der Abbildung aller Unvollständigkeit, Brüchigkeit und Lückenhaftigkeit der Welt ist es durchaus legitim auch wieder Musik zu suchen, die nach etwas Intaktem strebt. Ästhetisch nehmen sich da interessanterweise auch die eher mit Pop assoziierten Komponisten auf Wagners Album nicht aus. Moondog komponierte schon 1961 sein *Prelude no. 1*, das klingt wie eine romantische Bearbeitung eines Bach-Präludiums. Brian und Roger Eno lassen eine Sekunde als Intervall in sanfter Störung zum Leitmotiv über mellow-melancholischen Bassläufen werden. Ezio Bosso reduziert auf einen klopfenden Ton, der umgarnt wird von schlicht variierten Melodik. Melaine Dalibert sucht mehr die Klangfläche als die melodische Modulation. Und dann ist das Album auch schon wieder aus, vorbeigerauscht. Zwar mit weniger Noten als die romantischen Vorgänger, aber trotzdem ohne nennenswerte Wiederhaken.

Und irgendwo auf diesem Weg ist der Übergang von Geschlossenheit zu Schlichtheit

passiert. Das hat vielleicht mit etwas zu tun, das Lars von Trier im Zuge seiner Wagner-Tristan-Weltuntergangsobsession *Melancholia* einmal den »Abgrund der deutschen Romantik« nannte. Dieser Abgrund, der im Streben nach Außerweltlichkeit, ja im Der-Welt-abhanden-kommen liegt, ist tief und verleiht der Kunst, die ihn sucht und materialisiert – trotz all der Rauschhaftigkeit, dem Ziehenden und Bezirzenden, das in der Musik der Romantik und Spätromantik liegt – zwangsläufig Tiefe. Ohne diese Abgründe bleibt es seicht. Meistens. Hübsch, schön und legitim. Aber ohne zu viele Fragen zu stellen.

So befindet sich Vanessa Wagner mit ihrem Album aber – ob freiwillig oder nicht – an einem sehr spannenden Punkt der Musikgeschichte. Denn was kommt denn jetzt? Die Neo-Moderne ebenso wenig wie die Neo-Klassik. Neo-Romantik? Neo-Abgrund? Abgrund? Mal sehen. Die Türen stehen offen.

Rita Argauer

Klangkunst paradoxerweise weiter von den digitalen Räumen entfernt. Einige der Veranstaltungen und Ausstellungen, die ich während den ersten Monaten des Jahres besuchen konnte, scheinen meinen Standpunkt zu bestätigen.

Im Rahmen der Mini-Veranstaltungsreihe *Modular Music* präsentierten The Singuhr Projects David Tudors *Rainforest IV*, eines seiner bekanntesten Werke. *Rainforest IV* wurde bereits 2011 im Rahmen der von der Singuhr-Hoergalerie kuratierten Nordic Sound Art Master's Students Exhibition präsentiert. In dem Stück erschaffen verschiedene Künstler:innen einen die Klänge des Regenwaldes imitierenden Klangraum. Dazu entwickeln sie eine im architektonischen Raum der Elisabethkirche erklingende immersive Klanglandschaft aus recycelten Materialien. Das Werk ist im Wesentlichen eine Übung im fantasievollen und metaphorischen Hören. Und selbst wer nicht den Regenwald in der Soundlandschaft erlauschen konnte, konnte doch die entstehende chaotische, aber dennoch Harmonie genießen. Insgesamt war das Projekt eine solide Rekonstruktion von Klängen aus der zeitgenössischen Musik und der Proto-Klangkunst. Ein Stück Klangkunst, das dazu beiträgt, die Beziehung der Berliner Szene zu ihren Vorfahren historisch einzuordnen.

In Anlehnung an das Thema der Neuschöpfung von Natur stellten Daniela Fromberg und Stefan Roigk ihre Arbeit *Zoo* im Pavillon des Milchhofs in Prenzlauer Berg aus. Die Skulptur wurde in einem durchsichtigen Glasbehälter präsentiert, so dass sie von außen, wenn auch nicht direkt aus der Nähe – der Titel verspricht es: wie in einem Zoo – betrachtet werden konnte. Mit auch hier anscheinend recycelten und aufgefundenen Materialien bestand *Zoo* aus verschiedenen skulpturalen Entitäten, die klanglich miteinander interagierten, und so zu einer imaginativen Hörübung einlud. Durch die erzwungene Trennung der Betrachtenden von der Skulptur wurde die Frage nach der Position der Zuhörer:in im Kontext von Klangkunst aufgeworfen: Kann es Klangkunst ohne Immersion geben, ohne dass eine klangliche Umgebung geschaffen wird?

---

## A U S S T E L L U N G E N

### The Singuhr Projects, Milchhof, Errant Sound, Hilbert-Galerie, DAAD-Galerie, SAVVY Contemporary

Januar – März 2022, Berlin

Streaming-Technologien waren bei der Schaffung neuer und funktionaler Konzerträume während der Pandemie äußerst erfolgreich. Doch für die Klangkunst – die den Anspruch erhebt, eine multimodale, wahrnehmungsorientierte, ortsspezifische, körperliche Kunstform zu sein – haben sich jene Technologien bisher als ungeeignet erwiesen. Und mehr noch: Der technologische Fortschritt bei der Übertragung und Rekonstruktion von Realität in online-Räumen hätten frische Wind in die stagnierende Kunstform bringen können, aber das Gegenteil war der Fall. Der vermeintliche Fortschritt hat die

Jutta Ravenna kuratierte die Ausstellung *Klangkunst und Notation*, die Werke von Eunice Artur, Salomé Voegelin und Ravenna selbst sowie eine hängende Skulptur von Juliana Herrero – ein Netzwerk aus Drähten, Lautsprechern, Nylonfäden, Steinen, Schrauben und Muttern – umfasste. Indem Herrero bei der Finissage alle die Skulptur an der Decke haltenden Fäden einen nach dem anderen abschnitt, erzeugte das fallende Kunstwerk so durch die auf das darunter liegende Acrylgitter treffenden Materialien eine zusätzliche rhythmische Klangschicht. Durch diesen Abriss (oder Dekonstruktion) ihrer Skulptur produzierte Herrero nicht nur eine neue grafische Partitur, sondern brachte dieselbe Partitur auch noch zur Aufführung, bevor selbige abschließend erschaffen war. Auf diese Weise stellte die Performance die Rolle der Partitur als Anweisung oder Träger von Musik, als Klangkunst und als Element in der Aufführung in Frage und verwies auf ein Verständnis von Partitur als ein Objekt, welches seine Existenz erst durch den Prozess der Notation erlangt.

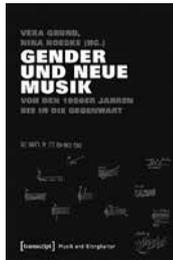
Die grafische Partitur als wiederkehrendes Element in der Diskussion über Klangkunst war auch das Hauptthema des von Ruth Wiesenfeld kuratierten Festivals *Towards Sound*, das in der Hilbert-Galerie in Neukölln stattfand. Die Ausstellung zeigte verschiedene Skizzen, Entwürfe und grafische Partituren, die im Rahmen eines offenen Aufrufs gesammelt wurden, mit dem Ziel, die kreativen Prozesse zeitgenössischer Komponist:innen und Klangkünstler:innen offenzulegen und vielleicht sogar zu entmystifizieren. Das kurze Festival war mit drei Künstler:innen, die an drei aufeinanderfolgenden Abenden präsentierten, etwas zu dicht gedrängt. Die räumlichen Gegebenheiten des Hilbert-Raums waren für diese Unternehmungen nicht optimal, insbesondere nicht für Werke, die sowohl einen physischen Raum als auch technische Möglichkeiten erfordern, wie das Werk von Lucia Hinojosa Garxiola. Ihr Werk bestand aus einer mehrere Meter langen Elektrokardiogramm-Analyse, die als Grundlage für eine Partitur diente, welche von drei

Performern und auch von der Künstlerin selbst per Zoom aufgeführt wurden. Die Performance fand in einem 10 Quadratmeter großen Raum statt, in dem das gesamte Publikum Platz finden musste.

Es mag nur Zufall gewesen sein, aber die Veranstaltungen und Ausstellungen schienen beispielhaft für die mangelnde Vielfalt (was hier eine Vielfalt der Kunstform in Bezug auf ihre Möglichkeiten, genutzte Materialien etc. meint) der Berliner Klangkunstszene zu stehen. Selbst die Ausstellungen, die explizit eine Diversity-Agenda verfolgten (wie etwa Yara Mekawais auf Suffi-Poesie basierender Klanginstallation in der DAAD-Galerie, oder das Porträt des Künstlers Benjamin Patterson in SAVVY) präsentierten Zugänge, die bereits sehr vertraut waren: Selbstgebaute Lautsprecher und analoge Elektronik, Schallwandler, elektronische Geräusche, reine Frequenzen, Field Recordings und dekontextualisierte Poesie sind in der Klangkunst stets präsent. Dies zeichnet ein etwas monolithisches Bild eines Genres, das sich bereits überholt anfühlt. Selten gibt es eine Auseinandersetzung mit klanglicher Raumkomposition als solcher, mit algorithmischer oder digitaler Ästhetik, geschweige denn mit neuen Technologien, wie künstlicher Intelligenz, erweiterten Realitäten oder Web3-Räumen. Dies soll kein Urteil über die künstlerische Qualität der Arbeiten einzelner Künstler:innen und der besprochenen Veranstaltungen sein, denn die meisten der hier erwähnten Veranstaltungen haben sich mit relevanten Kernfragen der Klangkunstpraxis beschäftigt. Dennoch hat die Klangkunst als audiovisuelle Klanginstallation die Ideen der Immersion, des tiefen Hörens, der Phänomenologie und des Perspektivismus durch unterschiedliche Positionierungen in architektonischen Räumen bereits bis zur Erschöpfung ausgelotet. Sei es das Altern einer Künstler:innengeneration, die in den 90er Jahren Teil der Entwicklung anführte, die Institutionalisierung ihrer Praktiken, die Gentrifizierung der Stadt, die Berliner Klangkunst hat es tatsächlich geschafft, sich als legitime Kunstform zu positionieren – auf Kosten einer ästhetischen

Stagnation durch Festhalten an einer Old-School-Avantgarde der besseren Vergangenheit. Während die Pandemie einige musikalische und künstlerische Praktiken in Bezug auf die Präsentationsformen in Frage stellte und vorantrieb, scheint sich die Klangkunst gegenüber neueren Entwicklungen bisher taub zu stellen.

Nico Daleman



## B U C H

### Gender und Neue Musik. Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart Vera Grund, Nina Noeske (Hg.) transcript Verlag

»Tradition is just peer pressure from dead people«, lautet ein beliebtes Meme unter Komponist\*innen, auch existent als T-Shirt-Spruch. Mit dem Titel *Gender und Neue Musik* stellen sich die Herausgeberinnen gleich in zwei Traditionen und damit auch dem »Gruppenzwang« zweier sozialer Einheiten: jener der »Neuen Musik« sowie jener der Frauen- und Geschlechterforschung. Anhand von »Gender« und »Neue Musik« werden nicht nur historische, ästhetische, wissenschaftliche Fragen der Musik- und der Geschlechterforschung gestellt, sondern die Publikation ist zugleich mittendrin in aktuellen kultur- und geschlechterpolitischen Diskussionen um Gleichstellung, #Me-Too-Berichte, Machtmissbrauch, »Gender-Gap«, Unterrepräsentanz, Diskriminierung, Diversität

und Quote. So müßig es sein kann, sich tagtäglich in den häufig resistenten Strukturen von Musikbetrieb und Gesellschaft zu bewegen, so aufschlussreich und kurzweilig ist es, in diesem Band über Diskurse, Biographien, Werke, Recherchen, Studien und über die Verbindungen von (Neuer) Musik und Geschlecht/Gender in ihrer ganzen Bandbreite zu lesen.

Im Unterschied zu den »dead people« der Neuen Musik sind die Autor\*innen des Bandes meist weiblich: Mit wenigen Ausnahmen gehen ihre Beiträge auf ein Symposium »Sex und Gender im Neue-Musik-Diskurs von der Gegenwart bis in die 1950er Jahre. Körper – Konzepte – Konstruktionen« zurück, das im Juli 2018 an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg veranstaltet wurde. Die besondere Leistung des ersten Teils des Bandes ist es, die Bedeutung und den Einfluss zu zeigen, den die Frauen ihrer Unterrepräsentanz zum Trotz auf Diskurse, Ästhetik, Kompositionen und Einrichtungen der Neuen Musik bereits in den Anfängen hatten. Antje Tumat analysiert »Die Anfänge der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik aus Gender-Perspektive« und rückt die acht Komponistinnen Dika Newlin (1923–2006), Elisabeth Lutyens (1906–1983), Nininha Gregori (\*1925), Gladys M. Nordenstrom (1924–2016), Norma M. Beecroft (\*1934), Luna Alcanay (1928–2021), Tona Scherchen (\*1938), Jennifer (Jenny) McLeod (\*1941) in den Fokus, von denen bei den Ferienkursen 1946–1966 Kompositionen aufgeführt wurden. Auf Grundlage einer vom Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD) erstellten handschriftlichen Liste mit einer Aufstellung von aufgeführten Kompositionen von Frauen wird die Recherche durch den Beitrag »Der hörende Blick ins Archiv« von Kirsten Reese auf die nachfolgenden Jahre erweitert: Anhand von Zeitungsartikeln, Aufführungsmaterial und Mitschnitten geht sie der Bedeutung des Feminismus für Darmstadt und das Komponieren nach, so z. B. im Audiodokument einer Diskussion der Komponistin Mia Schmidt mit Morton Feldman. Gesa Finke und Imke Misch analysieren in zwei Beiträgen über Tona

Scherchen sowie Yvette Grimaud und Yvonne Loriod, wie sich private Netzwerke auf das Schaffen sowie die Karrieren von Komponistinnen und Interpretinnen in den 1950er bis 1970er Jahre auswirken konnten. Unverwüstliche Denkstrukturen, denen die Diskurse und Bewertungen von Komponistinnen und ihren Kompositionen bis heute unterliegen, analysiert Vera Grund in ihrem Beitrag »Über das Hören erfolgreicher Musik: Kritische Theorie, Avantgarde, Klangkompositionen und Gender.« Die Diskrepanz zwischen einer als »unmännlich« konnotierten Neuen Musik und den realen Geschlechterverhältnissen in der DDR zwischen 1949 und 1989 skizziert Nina Noeske anhand der drei prominenten Künstlerinnen Ruth Zechlin, Ruth Berghaus und Roswitha Trexler.

Der Schritt ins gegenwärtige Musikschaffen folgt mit Beiträgen über Cathy Berberian zu heutigen Künstler\*innen und Netzwerken der elektronischen Musik (Janina Klassen), Pamela Z und Laura Mello (Marie-Anne Kohl), Neo Hülcker (Monika Pasiecznik) sowie Neo Hülcker, Andrea Naumann und Laure M. Hiendl (Bastian Zimmermann): Infolge der Diskurse des »performative turns« zu Körperlichkeit, Stimmlichkeit, Materialität und Geschlecht sowie der Diskursanalyse (heteronormativer) Machtstrukturen hat sich in den letzten 60 Jahren auch die Neue Musik-Szene und ihre Musikpraxis geöffnet. Es ist einer der Reize des Buches, dass in diesem Teil der kompositorische Umgang mit Geschlecht und Identität dem Denken und Schaffen von Künstler\*innen gegenübergestellt wird. Beispielsweise Adriana Hölszky wünscht (Beatrix Borchard zufolge) als Autor\*in »so unsichtbar wie möglich zu bleiben«. Dennoch können jene Künstler\*innen – genau wie Kaija Saariaho (Ute Henseler) und Olga Neuwirth (Stefan Drees) – als Vorbilder bezüglich einer künstlerischen und politischen Positionierung wahrgenommen werden. Zur Sichtbarmachung dieses nicht-männlichen Musikschaffens tragen heute internationale und nationale Netzwerke, Institute, Archive, Datenbanken, Plattformen und Festivals bei, wie z.B. das

Institut für Medienarchäologie (IMA) von Elisabeth Schimana, Musik und Gender im Internet (MUGI) von Beatrix Borchard, PinkNoise.com von Tara Rodgers, Female:pressure oder Femdex.net, die schwedischen Netzwerken KVASt und Konstmusiksyster, die Gruppe Gender Relations in New Musik (GRiNM) oder das Festival Heroines of Sound.

Dass die »peers« trotz dieser vorhandenen Traditionen weiterhin als männlich gedacht werden, thematisieren die abschließenden Beiträge von Katarzyna Grebosz-Haring/Simone Heiligendorff, Elisabeth Treydte, Svenja Reiner und Tatjana Böhme-Mehner. So werde das Praktizieren, Hören, Schreiben, Sprechen und Denken über Komposition und das Komponieren weiterhin nur als männliche Praxis ernst genommen: Feministische Ansätze würden nicht dem ansonsten angesehenen politischen Komponieren zugeordnet, sondern als Mode-Erscheinung abgetan. In diesem Sinne – und da tapen die Herausgeber\*innen den Maßstäben der eigenen Forschungs- und Wissenschaftstraditionen in die Falle – stellt die Tatsache, dass sich durch den offenen »Call for Paper« für die Beiträge der Tagung kaum Männer angesprochen fühlten, nicht per se ein Manko oder – wie die Herausgeberinnen schreiben – zu behebender »Teil der untersuchten Problematik« dar. Vielmehr tut sich hier unabhängig vom Geschlecht der Autor\*innen auf, wie komplex die Fragestellungen der Frauen- und Gender-Forschung das »Gesamtgefüge »Neue Musik« analysieren und um Perspektiven erweitern können, die bisher fehlten. Es bleibt zu hoffen, dass sich der Band über das transdisziplinäre Programm des transcript Verlag hinaus auch innerhalb des »peer pressure« der Ahnen einer Musikwissenschaft und des Musikbetriebs positionieren wird, die eng mit der Tradition des großen N in der »Neuen Musik« verbunden sind.

Irene Kletschke

---

# F E S T I V A L

## MaerzMusik

18.–27. März 2022, Berlin

Die Doppeldeutigkeit des Mottos von MaerzMusik – »Festival für Zeitfragen« – war von Anfang an das Konzept des momentanen Kurators Berno Odo Polzer. MaerzMusik ist nicht nur ein Festival für sogenannte »zeitbasierte Kunst« und vor allem für zeitgenössische Musik, es soll auch ein Festival sein, das sich mit »Fragen unserer Zeit« auseinandersetzt. Unter der Überschrift »The Garden of Forking Paths« (Der Garten der Weggabelungen) – eine Anspielung auf eine Kurzgeschichte von Jorge Luis Borges – zeigte sich bei der Ausgabe 2022 eine deutliche Verschiebung der Prioritäten: weg von der kritischen Auseinandersetzung mit den erwähnten »Zeitfragen« und ihrem Einfluss auf zeitgenössische musikalische Praktiken, hin zu einer undurchdacht wirkenden schlichten Hinzunahme neuer und vielfältiger Akteur\*innen, wie zum Beispiel der Forschungsgruppe Mycelium, des Community Radios Cashmere Radio und die Parallelveranstaltungen bei SAVVY Contemporary.

Mit dem Ziel eines noch vielfältigeren Festivalprogramms wurde Kamila Metwaly von SAVVY Contemporary eingeladen, das Programm mitzukuratieren. Doch während die musikalischen »Zeitfragen« im Lauf der Jahre gereift sind, scheint die Kuratierung eines auf größtmögliche Vielfalt ausgerichteten Festivals für zeitgenössische Musik noch in den Kinderschuhen zu stecken und stellt nicht mehr (aber auch nicht weniger) als eine gut gemeinte Suche nach Möglichkeiten der Umsetzung von Diskursen in die Praxis dar. Die Einbeziehung neuer Veranstaltungsorte, Institutionen und Kollektive führte vor allem zu einer programmbezogenen Fragmentierung, die es schwierig machte, sinnvolle Beziehungen herzustellen. Das Ergebnis war eine Reihe vager und oberflächliche Kunstwerke, die manchmal sogar in die Falle von Diversität um der bloßen

Repräsentation willen tappten oder kulturellen Klischees auf den Leim gingen.

Ein Beispiel dafür war das Programm rund um den Fluxus-Künstler Benjamin Patterson bei SAVVY, das Praktiken der Poesie, des Tanzes und der Choreografie in Form von Vorträgen und performativen interaktiven Happenings interdisziplinär verband. Der Rückblick auf Pattersons Werk war in der Tat sehr willkommen und die Erkundung seiner Arbeiten durch das Ensemble Maulwerker war ebenso gründlich wie aufschlussreich. Es war jedoch schade, dass sein Werk nur an einem einzigen Tag im Rahmen der SAVVY-Ausstellung präsentiert wurde. Die Chance, es besser in das Festivalprogramm zu integrieren und mit anderen zeitgenössischen Komponist\*innen kommunizieren zu lassen, wurde leider verpasst.

Obwohl das Festival gut besucht war, hatte ich den Eindruck, dass die großen Ereignisse – Auftragsarbeiten oder Uraufführungen – entweder an kleinere Veranstaltungen delegiert wurden oder sogar ganz fehlten. So wurde das Festival im Gropius-Bau mit einer Reihe von Performances eröffnet, zu denen Satch Hoyts *Hair Combing Cycle 1884–1885* sowie kürzere Solostücke gehörten, die von Mitgliedern des Klangforum Wien aufgeführt wurden. Zwar wurden die verschiedenen Räume der Galerie geschickt genutzt und die Möglichkeiten offener Formate ausgeschöpft, aber die meisten Stücke stammten von bereits etablierten Komponist\*innen, was dazu führte, dass man nicht unbedingt das Gefühl hatte, etwas wirklich Neues zu erleben. Dasselbe gilt für die Konzerte von Catherine Lamb und Éliane Radigue, die als traditionelle Komponist\*innenporträts präsentiert wurden. Noch enttäuschender war das Konzert von Les Percussions de Strasbourg, bei dem die Komposition *100 Cymbals* von Ryoji Ikeda im Mittelpunkt stand, die jedoch scheinbar mit einem beliebig ausgewählten Werk von John Cage kombiniert wurde. Keine der Veranstaltungen bot eine durchdachte Annäherung an »Weggabelungen« oder »Zeitfragen«, abgesehen von einer allgegenwärtigen und sehr allgemeinen Drone- und Ambient-Ästhetik.

Die Veranstaltungen, die das größte Potenzial hatten, eine Diskussion über kulturellen Austausch und musikalische Zeit anzuregen, fanden im Programm des Festivals selbst wenig Beachtung: Die »Interpoiesis-Reihe« präsentierte Auftragskonzerte, bei denen Künstler\*innen unterschiedlicher Herkunft und Disziplinen zusammenarbeiteten. Diese Reihe, die in der Kuppelhalle des Silent Green stattfand, bot auch eines der erfolgreichsten Konzerte des Festivals. Das Zusammentreffen von Wu Wei, Alexis Baskind und Katrin Bethge war das, was ich als richtig (und richtig gut) gemachte »Diversität« in der Neuen Musik bezeichnen würde: eine elegante epische Klangerzählung mit vorab aufgenommenen chinesischen Instrumenten, subtiler, aber einnehmender Mehrkanalelektronik und »analogen« Visuals, die mit an die Decke gerichteten Overhead-Projektoren realisiert wurden. Hier traten verschiedene Kulturen und künstlerische Praktiken, das »Alte und das Neue« tatsächlich in einen Dialog. Ein bisschen kitschig vielleicht, aber äußerst wirkungsvoll. Das letzte »Interpoiesis«-Konzert war dagegen ein eher blasser Abend mit »traditionellen« und pseudo-diversen Kollaborationen: ein Vortrag/Gespräch zwischen George Lewis und Jeffery Renard Allen über die »Kollaboration« zwischen Komponist und Performer, bei der Sofia Jernberg Nummer 1.–4. aus Georges Aperghis *14 Récitations* aufführte.

Das Festival schloss mit einer Mammutveranstaltung, die wahrscheinlich das bewährte Format »The Long Now« (Das lange Jetzt) ersetzen sollte. Wiederum unter dem Motto »Garden of Forking Paths« fanden mehrere Veranstaltungen gleichzeitig im Silent Green und bei Cashmere Radio statt. Das Radioprogramm umfasste eine Reihe von Kompositionen und Performances, die von den Cashmere-Betreibern Nico Sauer, Ross Alexander Payne und Katharina Schmidt kuratiert wurden und sich mit Klanglandschaften und Feldaufnahmen als Material für die Auseinandersetzung

mit Zeitfragen beschäftigten. Und im Silent Green fühlte sich die Nacht von Samstag auf Sonntag leer an und endete vorzeitig, obwohl man sich bemühte, das Gefühl von »The Long Now« mit Feldbetten im Raum der Kuppelhalle nachzubilden.

Die Abwesenheit des geliebten »The Long Now« machte deutlich, dass einige der Zeitfragen früherer Ausgaben zwar nicht völlig fehlten, aber sehr viel weniger präsent waren. Im besten Fall verspricht die kuratorische Dezentralisierung eines Festivals wie MaerzMusik einen demokratischeren Zugang zu den Praktiken der zeitgenössischen Musik. Im schlechtesten Fall verweist sie auf die Fragmentierung und Individualisierung, die sich in der zeitgenössischen Musikszene schon lange abzeichnet. Statt die Praktiken der zeitgenössischen Musik zu erweitern, scheint es vor allem darum zu gehen, sich den Anforderungen der Kulturindustrie anzupassen. Sprich, die Diskurse um Diversität und Dekolonisierung zu forcieren – Diskurse, die heute bereits Teil einer etablierten eurozentrischen Agenda sind. So gesehen wirkt es, als ob das Potenzial der »Zeitfragen« für ein paar oberflächliche Pluspunkte geopfert wurde.

Nico Daleman

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

---

## P O R T R Ä T

### Éliane Radigue – MaerzMusik

21.–27. März, 2022, Berlin

Das in erster Linie Bemerkenswerte an Éliane Radigues Siegeszug in der zeitgenössischen Musikszene ist nicht die Tatsache, dass sie in hohem Alter mit immer neuen Superlativen geehrt wird, als eine Pionierin, die endlich »die Aufmerksamkeit bekommen hat, die sie verdient«. Es liegt eher daran, dass man jener (Wieder)Entdeckung bereits seit zwei Jahrzehnten folgen kann und dass diese mit einer

neuen künstlerischen Phase zusammenfällt, in der sich das Schaffen von Radigue seit der Jahrtausendwende befindet. Nachdem sie über vier Jahrzehnte weitestgehend nur elektronische Musik komponiert hatte, begann sie in enger Zusammenarbeit mit Musiker\*innen, Instrumentalmusik zu komponieren. Was eine bloße Retrospektive hätte sein können, wurde bei der vergangenen MaerzMusik durch die Aufführung eines Stück für großes Orchester, *Occam Océan*, das sie 2016 im Alter von 84 Jahren komponierte, zu einem lebendigen Porträt.

Allein die elektronischen Werke hätten sicherlich für dieses wahrscheinlich bisher umfassendste Porträt der französischen Komponistin ausreicht. Siebzehn elektronische Werke aus mehr als 30 Jahren wurden in der für diese Gelegenheit sehr passenden Kuppel des Zeiss-Großplanetariums im Prezlauer Berg aufgeführt. Radigue gilt inzwischen als Vertreterin (und Pionierin) für die seit einigen Jahrzehnten als »Drone« bekannten Stilistik. Die oft weit über einer Stunde langen Stücke, die hauptsächlich auf einem ARP 2500-Synthesizer komponiert sind, bestehen aus ausgedehnten Progressionen, in denen Klänge kalibriert und interferiert werden. Aus jenen Klangmodulationen folgt eine langsame Veränderung der Textur, des Pulses und der Harmonik. Man könnte anmerken, dass dies kein ausreichendes Konzept für ein 40-jähriges Schaffen wäre. Aber den selben Einwand könnte man beispielsweise auch gegenüber der gestisch-narrativen franko-kanadischen elektroakustischen Schule Gilles Gobeils, Robert Normandeaus oder Åke Parmeruds vorbringen. Jedes einzelne Werk der Komponistin Radigue ist eine Reise. Wenn man genau zuhört – und darum geht es ja – lassen sich große Veränderungen in diesen Klangmonolithen entdecken.

Beispielsweise *Trilogie de la Mort, III. Koumé* (1991) ist in diesem Kontext auffallend gestisch. Die Unmittelbarkeit mit der neue Klänge eingeführt werden, macht eine Empfindung der verschiedenen Formelemente möglich. In *Adnos II* (1980) erfolgen die Einführung neuer Klängen ebenfalls relativ schnell, bewegen sich aber

viel häufiger innerhalb desselben harmonischen Spektrums, wodurch das Stück statischer erscheint. Wie die ausgedehnten Drones subtil in sich wiederholende rhythmische Veränderungen übergehen ist ein von Radigue gekonnt angewandter Trick in Sachen Wahrnehmungsverschiebung. Jene Technik wird im nächsten Stück der gleichen Serie *Adnos III (Prélude à Milarepa)* (1982) weiterentwickelt: Nach etwa zehn Minuten setzen klickende Gongklänge ein – bald merkt man, dass die Zeit ebenso tickt wie sie vorwärts fließt.

Radigue ist unheimlich versiert darin, mit der Wahrnehmung des Hörers zu spielen. Wie so oft bei Bordun-Kompositionen ist es auch bei Radigue schwierig, das Hören zu rekonstruieren und festzustellen, wie sich Partialtöne, Lautstärken und Klangfarben verändert haben: Was ist passiert, wann ist es passiert, und wie hat es vorher geklungen? Dies zeugt von einem guten Gespür für akustische Psychologie, die sie auf vielfältige Weise erforscht: In *Trans-amorem – Transmortem* (1973) sind bestimmte Klänge so leise, und gleichzeitig in einem so hohen Frequenzbereich liegend, dass es scheint, als kämen sie aus dem eigenen Ohr.

*Les Chants de Milarepa I-IV* (1983) ist etwas Besonderes, da hier vokale Aspekte vorkommen. Sie erscheinen in Form von tibetischen Gesängen von Lama Kunga Rinpoche, als auch in Robert Ashley's englischer Rezitation der Texte des Yogin Jetsun Milarepa. Obwohl sowohl der Gesang als auch die Rezitation mantrischer sind, kommt es zu einer Abfolge von Ereignissen, die die ansonsten ausgedehnte Klänge durchbrechen. Vor allem aber tritt Radigues Handschrift – ihre fein abgestimmte Arbeit mit Klangverschiebungen – in den Hintergrund. Die Stimmen nehmen überhand, das Werk klingt fast expressionistisch.

Das Orchesterwerk *Occam Océan* basiert auf den gleichen Prinzipien wie die elektronischen Werke. Es geht um langsame Prozesse, die Etablierung einer Klangfarbe, die von einer Gruppe von Instrumenten bearbeitet wird, woraufhin andere Gruppen hinzukommen und neue Tonalitäten entstehen lassen. Das Werk

hat keine herkömmliche Partitur, sondern beruht auf der mündlichen und akustischen Überlieferung/Vermittlung und den gemeinsamen Proben der Musiker. Vielleicht ist es diese musikalische ›Partitur‹, die es den kleinen Musikerkonstellationen ermöglicht, den Charakter der elektronischen Kompositionen mit Interferenzen und rhythmischen Veränderungen zu reproduzieren. Das ist herausragendes kammermusikalisches Musizieren. Aber wenn annähernd das gesamte Ensemble aktiv ist, wie es in der letzten halben Stunde der Fall ist, werden die Texturen undurchsichtiger. Der Eindruck ist der eines immerwährenden/ewigen Crescendos, das nicht abhebt, und im Vergleich zu anderen Werken im Bereich Klangfeldmusik kaum besonders wirkt.

Dass Éliane Radigue nach so vielen Jahren, in denen sie die kleinsten Nuancen ihrer elektronischen Kompositionen mit nur wenigen Instrumenten erforscht hat, im hohen Alter damit beginnt für kleine und große Ensembles zu komponieren, ist wirklich eine Leistung. Was diese Retrospektive so erfolgreich macht, ist, dass sie das Schaffen einer 90-jährigen Künstlerin mitten im kreativen Fluss einzufangen vermag.

Andreas Engström

## F E S T I V A L

### Spark. Festival für aktuelles Musiktheater

7.–10. April 2022, Köln

Bisher gibt es in Köln kein Format, welches dem Musiktheater der freien Szene eine Bühne bietet. Mit der ersten Ausgabe von Spark hat sich das geändert.

Das Festivals präsentiert aktuelles Musiktheater als Bindeglied zwischen verschiedenen künstlerischen Disziplinen, die in einem gleichberechtigten Verhältnis zueinander eine Aufführung entstehen lassen, mit musikalischem

Vokabular als Mittel- und Bezugspunkt. Gerade dieser Pluralismus ist vielleicht der Grund warum es so schwierig ist, ein Festival für aktuelles Musiktheater auf die Beine zu stellen: Es gib viele verschiedene Vorstellungen davon, was das Genre eigentlich ausmacht. Zu viele Ansätze und Perspektiven, um diesen mit nur einem Festival gerecht zu werden. Szenische Musik, inszenierte Konzerte oder Theatermusik zählen schließlich auch zum Spektrum des Musiktheaters.

Am ersten Abend findet für mich direkt ein Höhepunkt statt: *The Norwegian Opra* von Trond Reinholdtsen macht mit dem Stück *the followers of Ø* auf ihrer Welttournee Halt am Ebertplatz (die Aufführung beim Spor-Festival 2021 wurde in Positionen #130 rezensiert). Vier kleine Galerien werden Schauplatz der Simultanoper, die sich an Dostojewskis Theaterstück *Die Dämonen* orientiert. Es treten zerfetzte Gestalten auf, mit Pappmasken und Landschaftsbildern wie am Staatsschauspiel. Ein menschliches Puppentheater, bei dem ich besonders die Materialität beeindruckend finde. Einerseits betont simpel und unfertig, aber irgendetwas daran verweist in Richtung große Oper und weltumspannendes Menschheitsdrama. Während wir von Schaufenster zu Schaufenster laufen, um uns die einzelnen Szenen des Stückes anzuschauen, verlassen auch die Gestalten ihre Präsentationszellen und wandern umher. Am Ende der Aufführung werden vermeintliche Straßeninterviews aus Kijiw gezeigt, in denen ein betrunkenen Passant in die Kamera lallt, *Die Dämonen* sei das Stück, mit dem die aktuelle Situation in Europa verständlich werde. Ich erlebe eine selfmade-›Opra‹, die gekonnt zwischen historischer Referenz und Kulturanarchie changiert.

Auch das Kölner Label Kammerelektronik um den Komponisten Roman Pfeifer bringt für das Festival ein musiktheatrales Panoptikum auf die Bühne. *To be quiet in a nonquiet situation* ist ein filigranes und elegantes Stück. Ausgangspunkt von Choreographie und Bewegung ist der Klang. Die fünf Performenden bewegen sich über die kleine Bühne der Tanzfaktor,

welche mit verschiedenen Klangerzeugern vollgestellt ist: Kinderspielzeuge, Wasserbecken, Percussions- und elektronische Instrumente, auch ein Flügel ist dabei. Die Performenden haben jeweils einen individuellen Parcours, der zeitlich organisiert ist und den Klangereignissen auf diese Art eine Dramaturgie verleiht. Die Gegenstände auf der Bühne werden von ihrer funktionalen Zuschreibung gelöst, ihr Funktionswert tritt hinter der Klanglichkeit zurück. Dadurch ergibt sich ein feines Spiel aus Erwartungen und Überraschungen, denn die elektronisch verstärkten Objekte klingen ungewohnt und überraschend vielseitig – Akustische Theatermagie.

Die Stadt Köln bietet hervorragende Ressourcen und ist ein attraktiver Anziehungspunkt für junge Akteur\*innen aus der Szene. Eine Institution, welche die besonderen Ansprüche des Genres in Produktion und Aufführung berücksichtigt, gibt es bisher aber noch nicht. Vielleicht war dieses Aprilwochenende ein Startschuss für mehr Präsenz des aktuellen Musiktheaters in der lebendigen freien Szene Kölns. Spark vertritt aber nicht den Anspruch, einen Überblick über das Musiktheaterschaffen in Köln zu geben. Das Festival möchte ein überregionales Netzwerk für Musiktheater bilden und Begegnungen für generationsübergreifenden künstlerischen Diskurs ermöglichen.

Schöne Begegnungen wünsche ich mir auch als Besucher des Festivals. Deswegen ist der *peerroom* mein Lieblingssort während der Tage in Köln. Als Ort für Zusammenkunft und Diskurs öffnet das Kollektiv *the paranormal peer group* einen paradisischen Raum im Dachgeschoss der Hauptspielstätte Alte Feuerwache. Der Boden ist mit Kunstrasen ausgelegt, es gibt ein Buffet, an dem Kaubonbons und Schwarztee bereit stehen. Angereichert mit locker-trashigen Intermezzi und Interventionen kann hier das Publikum sich selbst begegnen. Ich beobachte, wie Kleingruppen die Klanginstallationen erforschen und sehe Musikjournalist\*innen Notizen zu der letzten Aufführung in ihre Hefte kritzeln. Den Raum zu öffnen heißt aber noch nicht, dass der Austausch auch tatsächlich stattfindet: Es

bleibt bei einer Oase des Müßigganges, in der jede\*r unter sich bleibt.

Begegnung und Diskurs sind präzente Themen des Festivals. Ich bemerke aber, dass es keine Produktion gibt, die ohne Komponist\*in als Urheber\*in auskommt. Stückentwicklungen oder kollektive Arbeiten fehlen im Programm. Das postdramatische Musiktheater, das ich mir wünsche, muss vielleicht erst noch gemacht werden.

Den Abschluss des Festivals bildet eine Wiederaufnahme von Carola Bauckholts Stück *Hellhörig*, eine Komposition, die in enger Zusammenarbeit mit dem Schlagquartett Köln entstand und die 2008 bei der Münchner Biennale für neues Musiktheater uraufgeführt wurde. Hier zeigt sich ein Musiktheater vom alten Schlag, eine ›Geräuschoper‹ voller Virtuosität. Im Publikum versammelt sehe ich die Elite der freien Szene der Stadt, die Luft brodeln, denn man ist nicht nur hier, um das Stück zu erleben, sondern auch, um sich gegenseitig wiederzusehen. Im Treppenhaus belausche ich einen kurzen Dialog:

A: Kenne ich Sie? Ich kenne Sie!

B: Sind Sie sicher?

A: Ich glaube wir haben schon mal miteinander gearbeitet. Donaueschingen?

B: Ich glaube, Sie täuschen sich.

Einige Antworten auf die Frage, wie aktuelles Musiktheater in der freien Szene aussehen kann und soll hat das Festival im April gegeben. Hoffentlich gibt es eine nächste Ausgabe, die den Diskurs um das aktuelle Musiktheater bereichern kann.

Jonas Harksen

## F E S T I V A L

BAM! Berliner Festival für  
aktuelles Musiktheater

6.–10. April 2022, Berlin

Glücklicherweise konnte das Festival für aktuelles Musiktheater BAM! trotz pandemischer Hürden und einem zwischenzeitlich heiklen Zittern um die Finanzierung auch dieses Jahr stattfinden. Spielorte waren erneut bewährte Orte der freien Musiktheaterszene in Berlin: Volksbühne, Acker Stadt Palast, Ballhaus Ost und Villa Elisabeth. Neu hinzu kam das Kino Babylon am Rosa-Luxemburg-Platz, das nicht nur aufgrund der pandemiebedingten teilweisen Verlagerung von musiktheatralen Produktionen ins Filmische eine passende Erweiterung war.

Obwohl die Pandemie kaum als explizites Thema thematisiert wurde, waren die Einflüsse auf die Bandbreite musiktheatraler Formen, die das Festival versammelte, erwartungsgemäß spürbar. Viele Produktionen mussten sich mit den Bedingungen eines anderen Mediums befassen – und zwar nicht, wie sonst üblich als Dialog zwischen live und aufgezeichneten, leiblich präsenten und digitalen Elementen; sondern als ausschließliches Medium. Jenseits des Erkundens ästhetischer Möglichkeiten verschiedenster Medien und Materialien zeichnet sich das Freie Musiktheater auch durch das Erproben ungewöhnlicher, eher enthierarchisierter Arbeitsformen aus. Spuren veränderter Produktionsweisen und Kommunikation waren in einigen Produktionen zu beobachten; etwa als paradoxes Gefühl von Isolation und Verbundenheit – doch was, wenn die Verbindung unterbrochen ist?

Die paradoxen Wahrnehmungen in der digitalen Sphäre zeigten sich etwa an den räumlichen Konstellationen der Performances. So eignet sich die Volksbühne immer wieder für Verwinkeltens oder Höhlenartiges, wie den Raumschiffinnenraum in *Loss of signal* von

the paranormal Feergroup – aber auch für die Transparenz und Weite der Räume, die sich an einem anderen Tag im selben Roten Salon in *Une mystification (Les satyres sont morts)* von Glen Sheppard verwirklichte. Dort waren Performer und Publikum gefangen in der Nicht-Zeit eines Übergangsortes, einer stylischen Flughafenwartebereichs (immerhin mit Bar), der uns direkt in eine Zeitfalte der 1970er Jahre entführte. Das Ensemble Trisolde führt das Publikum in einem sich kreuzenden Loop *Dive Dark Vol. 3* durch das Kino Babylon um an einer anderen Stelle im selben verspiegelten Marmorraum wieder herauszukommen.

Eine weitere Zeitreise bot die Schweizer Gruppe Collectif Barbare in dem musiktheatralischen Film *Revox – A Tale of Phantoms*, die das Studio eines fiktiven Hollywooder Filmkomponisten zum Leben erweckte. Während auf der Bühne allerhand Maschinen zu Leben erwachten, surrten, Tonbänder zerschnitten und neu anordneten, erzählte die Stimme einer virtuellen Museumsführerin im eigenartigen Hörraum der binauralen Kopfhörer von geheimnisvollen Spuren der verschwundenen Frau des Komponisten. Phantome, die in digitale Speicher- und Transmissionsmedien gebannt wurden und sich in unheimlichen Stillen bemerkbar machen, sind ein gut abgehangener Topos der phantastischen Literatur, von Agatha Christie bis *Dr. Who*. Ihre Präsenz in den Musiktheaterproduktionen aus den letzten beiden Jahren zeigt eine aktualisierte medientheoretische Unheimlichkeit, die durch das tendenziell Unbelebte digitaler Bilder und Räume ausgelöst wird: eine Variante des Uncanny Valley, das Masahiro Mori um 1970 beschrieb.

In der Performance *Dream Machine* von Anke Retzlaff verbindet sich dies mit unterschiedlichen Ausprägungen des emotionalen Ausnahmezustand der Pandemie. In einer zugespitzten Performance wird schonungslos die Situation ergründet, die das zeitweilige Kontakt- und Reiseverbot angesichts erkrankter, sterbender Familienangehöriger bedeutete. Zuweilen klingeln unablässig Telefone, mit denen sich auch Traumreste des Publikums

trotz wiederholten Auflegens des Hörers bemerkbar machen. Diese konnten an den Tagen zuvor an verschiedenen Telefonzellen-Installationen in der Volksbühne eingesprochen werden. Partizipations-Phantome, die sich nicht mehr zum Schweigen bringen lassen, werden so zum Gegenstück zu den verlorenen Performer:innen in *Loss of Signal*, die befürchten, niemand erinnere sich mehr an sie. Kann der Kontakt mit dem Publikum über interaktive, retro-futuristische Geräte wieder hergestellt werden?

Das Festival zeigt einen Zustand vorsichtigen Verharrens und Vorantastens. Oftmals, zum Teil krankheitsbedingt, machen Performances einen skizzenhaften Eindruck, als warteten sie noch auf die Gelegenheit, endlich ihr vollständiges Potential zu entfalten. Das kurzfristige Ausfallen der Sängerin von the paranormal Feergroup deutet auf die Verluste hin, mit denen Publikum und Performer:innen in Zukunft umgehen müssen; während neue, in der Pandemie entstandene Förderformate wie #takeheart auch die Präsentation von im Entstehen begriffenen Performances ermöglichen, wie im Fall des Ensembles Trisolde. Fragen und Zusammenhänge könnten in einigen Performances noch präzisiert werden, damit sie über das Spiel fiktiver Realitäten hinausreichen. Die Wiederbegegnungen mit energiegeladenen Performer:innen – erwähnt sei hier unbedingt noch die Composer-Performerin Chloé Bieri, die einen weiten Bogen experimentellen Gesangs zwischen komponierten Alltagsgesprächsfetzen und Chansons präsentierte – war auf andere Art phantastisch. Spürbar wurde jedoch, dass die Begegnung zwischen experimentellen Musiker:innen und mehr theatral ausgerichteten Performer:innen in den Zeiten der Pandemie zu wenig stattfinden könnte. Umso mehr ein Grund, das Festival, das genau diesen Raum bietet, zu stärken und weiter zu bringen.

Irene Lehmann



C D

## Juliana Hodkinson / SCENATET Angel View col legno

Im September 2021 aufgenommen, liegt nun die neue CD *Angel View* von und mit Juliana Hodkinson in den Regalen – oder zum Download auf der Website des col legno-Verlags. Das in Kopenhagen ansässige und auf zeitgenössische Konzeptmusik spezialisierte Ensemble SCENATET spielt das von Hodkinson 2014 komponierte und im Nachgang kreativ bearbeitete Werk, das aus insgesamt 19 Teilen collagenartig zusammengesetzt ist.

Weshalb gerade das Ensemble SCENATET passend für diese Produktion ist, erschließt sich bereits beim Hören der ersten Titel der CD. »Crash 1873, boom 1990+« beginnt mit einer aggressiv hämmernden und immer näher an den Zuhörer heranrückenden Hi-Hat, die im Offbeat mit einer Kick-Drum wetteifert. Die rhythmische Figur erinnert mich an eine Punk-Band aus meinem Heimatort und an den Schlagzeuger, der das Pattern – oder Verprügeln – von Hi-Hat und Kick damals »Knüppel« nannte. Am Ende fallen Flaschen und Dosen um – fast wie früher im Proberaum. Und natürlich: Ein Ensemble mit performativer Kraft, wie SCENATET sie hat, erblüht förmlich im Rausche der klanglichen Möglichkeiten.

»Achtung, Stufe!« scheint die Klangreise zu digitalisieren. Zu hören ist eine Art Modem-Geräusch, das surrend und sich-einwählend

eine Symbiose mit Flöte und E-Gitarre eingeht. Dieses Klanggemisch hat schon Retro-Charakter und wirkt zudem durchaus humoristisch, wenn es mittels prominenter Glocke am Schluss das Ende seiner Garzeit bekanntgibt. Wem es noch nicht aufgefallen ist, der bemerkt spätestens bei »Toys« das aufwändige Arrangement und die Nachbearbeitung der Aufnahmen. Hinter dem Steg spielende Streicher werden von einer Rassel begleitet, die geschickt im Stereobild platziert ist und wie in greifbarer Nähe klingt.

Weiter geht es mit Field-Recordings: galoppierende Hufe, Sprachaufnahmen, hell auf Stein klopfendes Klöppeln, Kreidetafeln und dunkel murmelnde Männerstimmen in Tracks mit prägnanten Titeln wie »Spuren«, »Mauerspechte« oder »As himself«. Hier drängt sich erstmals eine Form urbaner Dystopie auf. Wie aus der Vogelperspektive scheint man Zeuge des großstädtischen Treibens zu werden ohne aber als Akteur an selbigem teilzunehmen. »No. 113 Dining room« stellt die Zuhörenden in eine dem Namen entsprechende Szenerie. Hier sind es zarte Synthesizer- und/oder Streicherklänge, die im Hintergrund schweben, im Vordergrund aber von Geschirr- und Besteckklappern übertönt werden. Nachdem das Geschirr zusammengeräumt ist, widmet Juliana Hodkinson mit »Come back all is forgiven« dem Herunterfallen des Geschirrs einen immerhin sieben Sekunden dauernden eigenen Track auf der CD – und ja: das klingt ziemlich gut, bringt aber eine melancholische Farbe in die Szenerie.

Besonders schön sind die Übergänge zwischen den Einzelsätzen der Collage. Durchgehend bekommt man das Gefühl, es gäbe keine harten Schnitte, alles fließt logisch ineinander und hebt sich inhaltlich dennoch deutlich voneinander ab. Die elektronische Nachbearbeitung ist umfangreich: Instrumente wandern durch das gut ausgewogene Stereobild (»Headphones recommended!« liest man auf dem CD-Cover) und elektronische Klänge fügen sich gleichberechtigt in die Klangcollage ein. Das surreal urbane Ergebnis klingt rund, abgeschlossen aber dennoch divers und funk-

tioniert vielleicht gerade deshalb als Konzept so gut. *Angel View* – von dem übrigens auch eine filmische Version des Filmemachers Michael Madsen existiert – ist ein bizarres Stück, das sich weniger mit sich selbst als absoluter Musik, als vielmehr mit den Zuhörenden und dem musikalischen Kontext beschäftigt.

Hodkinsons Werke haben oft eine abstrakt theatralische Komponente. Die Interpret\*innen sind nicht nur Musiker\*innen, sondern haben durchweg performative Verantwortung: sie beleben die Stücke. Dabei spielen vor allem visuelle Effekte eine große Rolle. So kommen bei der Premiere in Dänemark 2014 mit Federn gefüllte Plastiktüten genauso zum Einsatz, wie elektrische Haartrockner, die die Federn durch den Saal pusten. Die surreal wirkenden Klänge des Kinderkarussells am Ende der CD wurden bei der Premiere nicht elektronisch, sondern durch ein an einer Kordel befestigtes und im Kreis geschleudertes Megaphon erzeugt. Der CD allerdings fehlt diese in Juliana Hodkinsons Kontext so übliche »Haptik« der Musik nicht. Die in manchen Teilen beinahe vollständig elektronische Komposition tritt an die Stelle des Performativen. Hodkinson gelingt es durch diese geschickt eingesetzte elektronische Raumarbeit der Musik, eine gewisse Greifbarkeit, einen Hauch von Live-Performance zurückzugeben.

Felix Knoblauch

---

## K O N Z E R T

### Elżbieta Sikora & Luigi Nono

27. März, Philharmonie, Szczecin

Auf dem Solidaritätsplatz, gegenüber der beeindruckenden und noch recht neuen Philharmonie in Szczecin, steht ein eindrucksvolles Denkmal. Es erinnert an die 16 Menschen, die in Szczecin durch die brutale Niederschlagung von Protesten und Streiks – ausgelöst durch steigende Lebensmittelpreise – im Dezember 1970 getötet wurden. Dieses gewalttätige Ereignis ist relativ unbekannt, obwohl es als

eine Art Keimzelle für den Zerfall des polnischen kommunistischen Systems angesehen werden kann.

Eine weitaus bekanntere Protestwellen, die häufiger als Auftakt zum Fall des Kommunismus betrachtet werden, sind die Werftstreiks, die zehn Jahre später – im Jahr 1980 – im Zentrum von Gdąnsk stattfanden. Diese Proteste nahm der italienische Komponist Luigi Nono als Anlass und Programm für sein Werk *Quando stanno morendo. Diario Polacco Nr. 2* (1982), das Ende März in der Philharmonie aufgeführt wurde.

*Quando stanno morendo* ist ein moderner Klassiker. Dennoch wird es nicht besonders häufig aufgeführt, was wahrscheinlich an seiner ausufernden Länge (über 40 Minuten) und dem komplexen elektronischen Aufbau liegt. Das Thema erfordert ebenso einen sorgsam kuratierten Rahmen, wie es an diesem Abend der Fall war: zusammen mit Nonos Werk wurde ein neues Werk der fast 80-jährigen polnischen Komponistin Elżbieta Sikora uraufgeführt.

*Sikoras The Six Commandment* hat die Geschichten von Überlebenden der NS-Konzentrationslager in Polen zum Gegenstand. Im Mittelpunkt stehen die Stimmen der vier Sängerinnen des Vokalensembles Les Métaboles, die in einer Art Sprechgesang Texte auf Englisch, Deutsch und Französisch vortragen. Die Sprechgesangs-Monodien werden mit choralartigen und kontrapunktischen Passagen durchgesetzt, die das Sujet emphatisch einordnen und in enger Verwebung eine weitere Ausdrucks-Ebene hinzufügen. Flöte (Erik Drescher), Schlagzeug (Dominik Dołęga) und Cello (Bartosz Koziak) bleiben häufig im Hintergrund, sie unterstützen und unterstreichen den vorgetragenen Text und zeigen doch eine breite Palette moderner, aber bekannter Klangfarben und Spieltechniken – schnelle Sprünge, Überblasen, Flageolett, Glissando, Tremolo und Doppelgriffe im Cello. Die Pauke kontrapunktiert dies mit leisen und tiefen Tönen, die unter all dem erklingen. Ein paar Mal durchbricht das Cello diese Klangkulisse mit kontrastierenden gesanglichen Melodien im mittleren Register.

Die wenigen Instrumente werden sparsam eingesetzt und jede Linie hat eine genaue Richtung und Ziel. Angesichts des explizit narrativen Charakters des Werks könnte man das nicht permanente Durchscheitern des Textes als Problem empfinden. Allerdings ist jene Ebene präsent genug, um die Verbindungen zwischen Erzählung und emotionalem Ausdruck zu erkennen.

Während bei Sikora die unterschiedliche Lebensschicksale und Geschichten im Vordergrund stehen, setzt Nono in seinem 40 Jahre älteren Werk auf ein ganz anderes Narrations-tempo und einen höheren Abstraktionsgrad. Die Besetzung ist fast dieselbe, abzüglich des Schlagzeugs, dafür aber mit Elektronik. Obwohl auch *Quando stanno morendo* von der Vokalstimme ausgeht, sind die Gesangseinsätze spärlicher. Durch die räumliche Platzierung der Sängerinnen und Lautsprecher, sowie die diffusen Klänge der Live-Elektronik des SWR Experimentalstudios wirkt das politische Werk abstrakter: das Narrativ wird zu einem zart klingenden Klangteppich transformiert.

Während des kurzen Künstlergesprächs in der Pause erzählt der aus der Ukraine stammende französische Dirigent Léo Warynski, wie ihn die Einstudierung der Werke emotional berührt hat: wie er aus der Ferne miterlebt hat, wie ein Land ein anderes Land, ein anderes Volk angreift – ein Vorgang, der in beiden Werken Resonanz findet. Das Konzert passt hervorragend in seine Zeit: Bei großer Kunst geht es schließlich um eine Resonanz mit etwas und nicht um bloße Erklärungen: Kunst erzählt nicht, sondern gräbt in der Erinnerung, drückt Empathie aus und deutet Beziehungen an. Durch gutes Kuratieren und den Zufall einer tragischen Gegenwart wurde dies spätestens als wir die Philharmonie verließen um am lauen Abend den Solidaritätsplatz mit dem Denkmal zu überqueren und das mit den Farben der Ukraine angestrahlte Konzerthaus anzublicken allzu klar.

Andreas Engström



C D

## Catherine Lamb / JACK Quartet aggregate forms Kairos

Auf dem Cover sieht man Skizzen der Komponistin Catherine Lamb. Skizzen zu ihren Werken: Eine spiralenartige Struktur lässt sich identifizieren. Mit winzig-detaillierten Einzeichnungen. Feine Feder, Lineal. Wer einmal Bilder der Künstlerin Jorinde Voigt gesehen hat, weiß, was für eine Wirkung von so einer Bildsprache ausgehen kann. Und wie man sich in Galerien vor den Bildern Voigts, den rätselhaften, fast naturwissenschaftlich anmutenden Linien in einer Mischung aus Ruhe und Neugier verlieren kann, so ist eine ähnliche Form der Kontemplation auch in der Musik der Komponistin Catherine Lamb möglich. Das beschriebene Cover gehört zu ihrer neuen CD *aggregate forms*. Eingespielt wurden ihre Kompositionen vom JACK Quartet, das spätestens seit seiner Gesamtaufnahme der Streichquartette Helmut Lachenmanns als das neue Arditti Quartet gehandelt wird.

Ausgepackt und aufgeklappt entdeckt man die zwei Tonträger, auf denen das Label Kairos satte 145 Minuten Musik gepresst hat. Die CDs beinhalten zwei große Werke der Komponistin: am Beginn steht monolithenartig das Stück *string quartet (two blooms)*. Dann – in dreizehn Sätze gegliedert – der mit dem Cover-Motiv korrespondierende Titel *divisio spiralis*.

Ein langer Ton steht am Beginn des *string quartet*. Ein langes *c* um genau zu sein. Zeit, sich

über die Tonhöhe Gedanken zu machen, hat man genug, denn nur sehr langsam beginnen die Intonationen des gehaltenen Tons zu wabern, langsam, ganz langsam streben die von den vier Streichern gespielten *cs* auseinander. Nach knappen fünf Minuten ist die Distanz eines Vierteltons erreicht. Und wieder wird der Klang gehalten, werden mikrotonale Unterschiede präsentiert, bis nach achteinhalb Minuten der erste Halbton erklingt. Und die Töne streben weiter auseinander, erobern sich vertikal durch den sich erweiternden Ambitus und horizontal durch die verstreichende Zeit persistent ihren Raum. Kleine Terz, große Terz, Quartan. Catherine Lamb komponiert eine Art mikrotonalen Johanneshymnus – *Ut queant laxis resonare fibris. Intervall für Intervall schält sich aus den reibenden Linien*. Das erzeugt interessante und erhellende Momente, die das JACK Quartet wie gewohnt verblüffend akkurat herausarbeitet. Unfreiwillig konterkarierend mutet nur an, dass man trotz Bekenntnis zur Neuen Musik jedes Erreichen eines reinen Intervall als ausgesprochen befriedigend und erfüllend wahrnimmt, während das erneute Weiterdriften fast eine Form der Ernüchterung mit sich bringt. Vergleichbar ist jene Ernüchterung mit dem Stimmen eines Streichinstruments: langsam (wenn auch schneller als in Lams Streichquartett) nähert man sich der reinen, der perfekten Quinte an, erreicht sie kurz, dreht den Wirbel nur etwas zu weit und der herbeigesehnte Ruhepol verschwindet wieder in mikrotonaler Reibung.

Große Überraschungen gibt es im *string quartet* keine. Diesbezüglich hat *divisio spiralis* deutlich mehr zu bieten. Es ist dem *string quartet* im Charakter sehr ähnlich: langsame Linien, meditative, stufige Tonwechsel, die sich zu immer neuen Klängen verbinden. Da hier aber das Tempo der Tonfortschreitungen höher und das Konzept der Bewegungen weniger offensichtlich ist, da die Lage des choralartigen Satzes Intervalle bequemer aushören lässt und die Stimmen näher beisammen liegen, gestaltet sich das Lauschen hier dankbarer und kurzweiliger. Mit Neugier erwartet man die immer

neu entstehenden Klänge, die durch spektrale Feinheiten stets in der Intonation variieren. Es entsteht eine kontemplative Suche nach Lieblingsakkorden, nach den mannigfaltigen und farbenreichen Ergebnissen von stimmungsfördernden Experimenten, es entsteht ein poetisches Klangbild, in dem erfrischender Weise nicht die Syntax die Höraufgabe formuliert, sondern der meditative Tonfall die Einladung zum Verweilen ausspricht.

Am Ende steht die Frage, ob nicht gerade das statische *string quartet* im nicht-vorspulbaren Live-Erleben einen fantastischen Sog entfalten könnte, und somit das Medium ›CD‹ für dieses Eröffnungstück unglücklich gewählt ist. Aber: *divisio spiralis* hat Begeisterungspotential und wer Zeit, Ruhe und Lust auf ein meditatives Erlebnis mitbringt, wird die CD mitsamt aller entstehenden Zusammenklänge, die uns Komponistin Catherine Lamb beschert und die das JACK Quartet unsentimental und präzise präsentiert, lieben. Alle anderen werden sich zumindest während des ersten Stücks mit der ›schnellen Wiedergabe‹ ihres Laptops anfreunden.

Susanne Westenfelder

---

## F E S T I V A L

### Wittener Tage für neue Kammermusik

6.–8. Mai, Witten

Wenn man über die Wittener Tage für neue Kammermusik 2022 berichten will, so ist es notwendig, zunächst auch einen Blick in die Vergangenheit zu werfen, denn nach über 30 Jahren als künstlerischer Leiter war dies der letzte Jahrgang von Harry Vogt. Seit 1990 kuratierte Vogt das Festival, hat viele hundert neue Kompositionen beauftragt und die Musikgeschichte um zahlreiche Werke bereichert, die ohne ihn und die Wittener Tage für neue Kammermusik nie komponiert worden wären.

Dabei – so scheint es mir – stand für Vogt nie die ›Außenwirkung‹, der ›Effekt‹ im Mittelpunkt, sondern die Liebe zur Musik, die Freude am Entdecken von neuen Komponist:innen, und das kontinuierliche Begleiten der Entwicklung von bekannten Komponist:innen, Interpret:innen oder Ensembles. Und die Wertschätzung des Ortes der Tage für neue Kammermusik: Witten mit seinen knapp 100.000 Einwohnern am Rande des Ruhrgebiets. Die schönsten Stellen der Stadt machte Harry Vogt immer wieder zum Ort für Konzerte oder Installationen: vom Hohenstein bis zum Hammerteich, von der Zeche Nachtigall bis zum Ruhr-Ausflugsdampfer Schwalbe – und in diesem Jahr dem Schwesternpark.

Nach zwei Jahren, in denen die Wittener Tage für neue Kammermusik pandemiebedingt nur im Netz und im Radio durchgeführt wurden (Harry Vogt sprach in diesem Zusammenhang von »Geisterfestivals«), fand das Festival dieses Jahr wieder in Präsenz statt. Und es zeigte sich nachdrücklich, dass der (oftmals geschmähte) Festivalbetrieb mit seiner vermeintlich ritualisierten Folge von Konzertbesuchen, Pausengesprächen, gemeinsamen Wechseln der Aufführungsorte und Restaurant-/Kneipenbesuchen nicht ansatzweise durch das sozial isolierte digitale Besuchen eines Konzertes oder Musikfestivals zu ersetzen ist: Nach der pandemiebedingten Abstinenz wurde das Wiederkehren zur Präsenzveranstaltung von einem Großteil des angereichten Publikums sichtbar genossen. Erfreulich zahlreich versammelte sich also die Neue-Musik-Szene aus Deutschland und der Welt vom 6. bis 8. Mai in Witten. Von dem ›nach Corona‹ häufig beklagten zurückgehenden Zuschauerzahlen war hier nur wenig zu bemerken.

In seiner zurückgenommen unaufgeregten Art hat Harry Vogt in diesem Festivaljahr noch einmal alle Fäden zusammengezogen, die ›seine‹ Festival über die Jahre geprägt haben. Zum einen versammelte er in Witten noch einmal eine Reihe ›alter Bekannter‹: Musiker:innen wie Teodoro Anzellotti, Carolin Widmann, das Arditti Quartett, Trio Accanto, ensemble recherche

und das Ensemble Modern waren ebenso vertreten wie die Komponist:innen Georges Aperghis, Luca Francesconi, Hans Abrahamsen, Beat Furrer, Rebecca Saunders oder Helmut Lachenmann, um nur einige zu nennen. Wobei die Uraufführung von Lachenmanns großartigem *Streichtrio Nr. 2* sicherlich der Kristallisationspunkt dieses Festival war, zumal sein Entstehungsprozess fast die gesamte Amtszeit Harry Vogts umfasste: Seit fast 30 Jahren ist dieses Werk beauftragt und immer wieder zurückgestellt und verschoben worden, bis es jetzt gewissermaßen als »Abschiedsgeschenk« doch noch seine gefeierte Uraufführung erlebte. Gleichzeitig bot das Festival aber auch wieder einer ganzen Reihe junger Interpret:innen und Komponist:innen das Podium – nicht nur in dem »Newcomer-Konzert« am Freitagnachmittag, sondern verteilt über nahezu alle Konzerte (von den 40 in Witten aufgeführten Komponist:innen wurden immerhin zwölf in den 1980er und vier in den 1990er Jahren geboren).

Mit dem Schwesternpark wurde den Festival-Besucher:innen ein wahres Kleinod inmitten der Stadt näher gebracht, eine vor 115 Jahren entworfene Welt im Kleinen. Angelegt wurde der Schwesternpark damals, damit die Krankenschwestern des nahegelegenen Hospitals einen Ort der Erholung bekamen, in dem sie in vielen unterschiedlich gestalteten Arealen die Flora ihrer Heimat wiederfinden konnten. In seiner verwinkelten Struktur erwies sich der Schwesternpark wie geschaffen als »Bühne« für die Uraufführung von insgesamt 12 Kompositionen und Klanginstallationen.

Im Vorwort des Programmbuches schreibt Harry Vogt über die »Kraft des Kleinen«, über seine Faszination von der Idee des »Großen im Kleinen«. Und tatsächlich: wenn ich das Festival Revue passieren lasse, waren es vielleicht sogar die »kleinen« Dinge, die am meisten im Gedächtnis haften geblieben sind, waren es bestimmte Momente und Passagen, die einen überraschten, erfreuten, verstörten, irritierten oder anrührten, die einige der uraufgeführten Kompositionen zu einem bemerkenswerten Erlebnis machen. Und von solchen »schönen

Stellen« gab es in Witten nicht wenige. Da war z. B. der überraschend heitere, von Pizzicati geprägte Schluss von Lachenmanns bereits erwähnten *Streichtrio Nr. 2*. Oder der verstörend heftige Ausbruch der Trompete im düsteren Grundklang von Milica Djordjevićs *trans-fixed* für Ensemble. Oder der Moment, in dem einem in Andrea Neumanns Überspringen auf der Wiese im Schwesternpark ein Bluetooth-Lautsprecher direkt über den Kopf flog. Oder der Moment, in dem die Schlagzeugin Vanessa Porter in einer Art Choreographie in Zeitlupe dem Schlagwerk in Elnaz Seyedis *Glasfluss* einen unendlich zarten Klang entlockte. Oder die Stelle, in der in Malin Bångs Konzert *mareld* »for inside piano and orchestra« das Orchester seinen ersten Einsatz hat und wie eine gigantische Vergrößerung des von Rei Nakamura geräuschhaft perkussiv gespielten Innenleben des Konzertflügels klingt. Oder der Moment des Einbruchs unendlicher Traurigkeit im Ausdruck des Gesangs von Sarah Maria Sun in Enno Poppes Liedern für Sopran und Kammerorchester *Augen*.

In diesem Sinne war es ein Festival voll schöner Momente, Orte, Kompositionen und Begegnungen, das man in seiner unspektakulären Art als würdigen Abschluss der künstlerischen Leitung Harry Vogts für die Wittener Tage für neue Kammermusik in Erinnerung behalten wird.

Mathias Lehmann

---

## F E S T I V A L

### Ulrichsberger Kaleidophon

29. April–1. Mai 2022, Ulrichsberg

»Wie schön, endlich wieder hier sein zu können und die Konzerte live erleben zu können. Letztes Jahr saßen wir in Hamburg vor dem Bildschirm, aber das ist ja bei Weitem nicht dasselbe.« So oder ähnlich hörte man nicht nur von einem regelmäßig aus Norddeutschland anreisenden Kaleidophon-Fan, sondern

auch von zahlreichen anderen. 2020 fiel es coronabedingt ganz aus. 2021 rang man sich zu einem dreitägigen Live-Stream durch. Eine gute Idee, wie sich heraus stellte. Musikerinnen und Musiker waren froh, auftreten zu können und zumindest ein paar Menschen als Live-Publikum zu haben – das Veranstaltungsteam, KollegInnen, die ebenfalls auftraten und ein paar wenige Journalistinnen und Journalisten. Unter strengsten Covid-Hygienemaßnahmen versteht sich. Das Kaleidophon als Streaming-Festival bot aber auch denjenigen die Möglichkeit, das Festival zu besuchen, die es nur vom Hörensagen kannten und denen eine Anreise nicht ohne Weiteres möglich ist: Feedbacks aus den USA, aus Neuseeland und anderenorts zeugen hiervon. Aber natürlich kann ein Streaming-Festival – darüber haben wir JournalistInnen in den letzten zwei Jahren zu Genüge geschrieben – kein Live-Erlebnis ersetzen.

Kaleidophon – ein Festival im oberösterreichischen Mühlviertel. Im Böhmerwald, die Grenze zu Tschechien ist fußläufig, Bayern ist auch ums Eck. Festivalausgabe Nr. 36. Längst international bekannt und geschätzt als eines der Festivals für vom Jazz und Free Jazz kommende improvisierte Musik und mehr. Jazz und Free Jazz inspirierten zwar einst zur Gründung des Festivals, es ging jedoch schon bald seinen eigenen Weg. Es sind die Schnittmengen, die fließenden Grenzen, die das Festival immer wieder auf verschiedene Art und Weise zu präsentieren sucht: Jazz und Free Jazz als der ein Pol, kammermusikalische zeitgenössische komponierte Musik als der andere. Die bindende Klammer: Improvisation. Frei, ohne Netz und doppelten Boden, als eingespielte Teams oder aber nach klaren Konzepten oder notierten Passagen mit Improvisationsfreiräumen.

Gleich drei Solokonzerte gab es in dieser Festivalausgabe zu hören. Ein solcher Schwerpunkt ist zwar ungewöhnlich, war aber dennoch passend. Solistisches Improvisieren steht unweigerlich im Spannungsfeld von Freiheit und Konzept. Ob vorüberlegte Strukturen, Material, Formverläufe oder schlicht der Personalstil der MusikerInnen – solistisches

Improvisieren wirft einen ganz auf sich selbst zurück. Keine KollegInnen, die Input geben, mit denen man zusammen Spannungsbögen gestalten kann. Der Kontrabassist Michael Formanek spielte über weite Strecken Pizzicato. (Free)Jazz-inspiriert. Leider wirkte das Ganze eine Zeit lang recht unmotiviert – oder besser gesagt: vor sich hin spielend. Kaum gestaltendes Spiel, weder dynamisch, noch farblich, keine komplexen Rhythmen. Töne halt aber durchaus virtuos. Ganz das Gegenteil zeigte sein US-amerikanischer Pianistenkollege Craig Taborn. Er improvisierte frei, ließ es sich aber bei jedem Solokonzert die Wahl der Referenzen – das konnte auch eigene Kompositionen sein – offen. Referenzen gab es zahlreiche, doch abstrakt, nur vage angedeutet über wenige Akkorde, eine harmonische Wendung, kleine Gesten oder Klangfarben. Ob Bachchoral oder Jazzharmonien, ob französischer Expressionismus oder Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung*: sehr verschleiert und dem Publikum individuelle Assoziationsmöglichkeiten eröffnend, das ist Craig Taborns Idee dahinter. Er entpuppte sich wieder einmal nicht nur als Meister und Virtuose des Tastenspiels, sondern als Sound-Magier sondergleichen. Ganz ohne Präparationen spielte er mit Ober-tönen, gezielten Dynamikwechseln, sich stets mehrdimensional verändernden Repetitionen und allerhand mehr. Kurz gefasst: mit dauern den Entwicklungen im Kleinen und Gesamten. Äußerst differenziert im Anschlag, von zart gehaucht bis hochenergetisch gehämmert. Ein Highlight des Abends, das im Laufe des Sommers im Radiosender Ö1 in der Sendung Zeit-Ton als Einzelkonzert zu hören sein wird.

Einen ganz anderen Ansatz wählte die französische Cellistin Soizic Lebrat. Sie bezog sich nämlich ganz klar auf Johann Sebastian Bachs erste Cellosuite, interpretierte diese durchaus lebendig, um immer wieder in klanglich-gestische Improvisationen oder auch Reflexionen über das eben Gespielte abzutauchen. Durchaus in sich schlüssig.

Ebenfalls auf bestimmte Stücke bezogen sich der Tenorsaxophonist und Klarinettist Ab

Baars und der Posaunist Joost Buis. Titel von Duke Ellington und Herbie Nichols dienten den beiden jedoch mehr als nicht hörbare Ausgangspunkte, um völlig abstrakte Improvisationen zu gestalten. Improvisation und Komposition vereinte das in Köln beheimatete Ensemble EmiBatett um die Cellistin Elisabeth Coudoux. Sie steuerte formal und strukturell klare Kompositionen bei, die immer wieder ins freie Spiel mündeten. Mal pointillistisch bis pulsbaasiert, mal klanglich subtile Flächen oder abstrakt lyrische Passagen. Luftig, leise und reduziert, so lässt sich die Musik des Harlemer Quartetts *Jump Off This Bridge* zusammenfassen. Die vier Musikerinnen und Musiker leben alle im selben Viertel, gehören unterschiedlichen Generationen und Ethnien an, haben verschiedene musikalische Backgrounds und eines gemeinsam: Sie hören aufeinander, lassen angedeutete Einflüsse zu, interagieren viel in Duos, zuweilen energetisch dicht, oft aber leise, je ein bestimmtes Material explorierend und untersuchend. Ebenfalls sehr subtil und über weite Strecken eher reduziert und fein balanciert als überbordend-dauerspielend zeigten sich das Trio um den in Berlin lebenden Mühlviertler Schlagzeuger Rudi Fischerlehner (den man sonst eher mit energetischem Free Jazz in Verbindung bringt), den Bassklarinettenisten Lothar Ohlmeier und den Elektroniker Isambard Khroustaliou. Ob es den dreien allerdings gelungen ist, »alternative Zugänge für die Symbiose von Mensch und Maschine im Musikschaffen zu finden und zu erforschen« bleibe dahingestellt.

Georg Gräwe hingegen möchte nicht Improvisator genannt werden. Nur Komponist und Pianist. Dabei ist er ein hervorragender Improvisator! Auch wenn das Konzert seines Trios *Inawhirl* mit Harfenistin Sara Kowal und Turntablist Dieb13 nicht völlig zu überzeugen vermochte – was jedoch eventuell an der hohen Erwartungshaltung liegen mag? Viel perlende Interaktionen zwischen Klavier und Harfe, dazu diverse Flächen mit eingeworfenen Schallplattenzitaten. Dann aber auch interaktive Einwüfe aller drei, angedeutete lyrische Balladen oder harmonische Wechsel.

Kaleidophon Nr.36. Veranstaltet vom Jazzatelier Ulrichsberg. Das Festival wird im kommenden Jahr 50 Jahre alt. Zeit, so meint Alois Fischer, so langsam an einen Generationenwechsel in Organisation und Kuratorenarbeit zu denken. Nicht abrupt, aber die Vorbereitungen sind im Gange.

Nina Polaschegg



## B U C H

### Sounding Fragilities: An Anthology Irene Lehmann und Pia Palme (Hrsg.) Wolke Verlag

Obwohl es sich bei *Sounding Fragilities* laut Klappentext um eine Sammlung von »Essays, Diskussionen und Interventionen zu zeitgenössischer Musik, Tanz und Musiktheater« handelt, ist dieses Buch vor allem als Anthologie feministischer Musikwissenschaft und feministischen Musizierens von Bedeutung. Viele dieser Texte wurden erstmals im Rahmen der Online-Vortragsreihe »Fragility of Sounds« präsentiert, die während des COVID-19-Lockdowns Anfang 2021 ins Leben gerufen wurde. In einem weniger offensichtlichen Sinn kann diese Anthologie somit auch als ein Dokument einer »pandemischen« Musikwissenschaft gelesen werden: Die Pandemie ist als ein Hintergrundrauschen durchgängig präsent und hat mit Sicherheit Einfluss auf die Methodik und Thematik einzelner Beiträge genommen.

Das Buch entstand im Rahmen des groß angelegten Forschungsprogramms *On the fragility of sounds* (Über die Zerbrechlichkeit der Klänge), das von der Komponistin und Blockflötistin Pia Palme und der Musikwissenschaftlerin Christina Fischer-Lessiak geleitet wurde, unterstützt wurden sie von der Theater- und Performanceforscherin (und Positionen-Autorin) Irene Lehmann. Sie alle haben die Frauen- und Gender-Forschung in den Mittelpunkt ihrer Arbeit gestellt; außerdem wurde das Projekt in Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Genderforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (KUG) realisiert. Fast alle Beiträge (20 von insgesamt 22) wurden von Frauen verfasst. Dieser bemerkenswerte Punkt wird allerdings von den Herausgeberinnen (vielleicht aus strategischen Gründen) heruntergespielt: »Eine bedeutende Anzahl von Autor\*innen<sup>1</sup> wurde zur Teilnahme eingeladen, ebenso wie diverse Künstler\*innen aus verschiedenen kulturellen Räumen« (S. 10) ist alles, was Palme in ihrer Einleitung zu diesem Thema zu sagen hat. Nichtsdestotrotz rückt gegen Ende der Sammlung die feministische Perspektive immer stärker in den Vordergrund. In einem der letzten Beiträge, der von der Sopranistin Juliet Fraser verfasst ist, geht es um Frasers persönliche Hinwendung zum Feminismus und wie diese sowohl ihre Sichtweise auf ihre eigene Stimme als auch ihre Einstellung zur musikalischen Zusammenarbeit geprägt hat. Die Beschreibung erfolgt anhand von drei Fallstudien über ihre Zusammenarbeit mit Rebecca Saunders, Cassandra Miller und Pia Palme. Dies ist einer der freimütigsten, interessantesten und subtilsten Essays dieser Anthologie, und Frasers autoethnografischer Ansatz – bei dem persönliche Erfahrungen im Mittelpunkt stehen und dann nach außen hin erforscht werden – darf trotz der subjektiven Erfahrungsschilderung als repräsentativ gelten. Weitere Beispiele sind Palmes Bericht über eine von ihr mitorganisierte *Feministing*<sup>2</sup>-Kampagne, die sich im Januar 2021 gegen das ZKM in Karlsruhe richtete und Lehmanns Essay über die Theatralik experimenteller Hör-

situationen, der sich auf ihre Tätigkeit als »embedded« Journalistin bei einer Produktion des Splitter Orchesters konzentriert. (Ein Bericht davon ist als »Special« in Positionen #129 publiziert.)

Der zentrale Gedanke des Buches ist eine Definition von »fragility« (Zerbrechlichkeit, Weichheit) als »offen« und »durchlässig« und nicht etwa als »spröde« oder »empfindlich« – ein verletzlicher Zustand der Co-Existenz und Co-Abhängigkeit von anderen Wesen und Objekten. »Fragility« ist nach dieser Definition keine Schwäche, die es zu vermeiden oder zu beseitigen gilt, sondern ein notwendiger und wesentlicher Teil des Lebens, der durch das Bedürfnis nach einer Gegenseitigkeit mit dem Anderen zu einer Verwundbarkeit führt. Diese Perspektive hat ihren Ursprung in feministischen und progressiven Ansätzen, die patriarchale Konzepte wie das des »Autors«, der »Arbeit« oder des »Genies« zugunsten von Gemeinschaften, Netzwerken, Gesprächen und Zusammenarbeit aufbrechen wollen. In diesem Sinn, so argumentieren die Herausgeberinnen, biete die neu gedachte »Zerbrechlichkeit« produktive Möglichkeiten, um sich der häufig kollaborativ geprägten Kunstform des zeitgenössischen Musiktheaters zu nähern und diese neu zu denken. Und es gibt bereits Erfahrungen mit dieser Form der Kollaboration:

Neben Frasers Essay haben mir insbesondere die Beiträge von Paola Bianchi über ihr »choreografisches Forschungsprojekt *ELP*« und von Molly McDolan über zeitgenössische Musik für die Oboe da caccia gefallen. Darüber hinaus ist mit Liza Lims »Rifts in Time: Distortion, Possession and Ventriloquism in My Operatic Works« (Risse in der Zeit: Verzerrung, Besessenheit und Bauchrednerei in meinen Opernarbeiten) endlich einer der wichtigsten Vorträge der Komponistin über ihre eigene Musik im Printformat erschienen.

Der im Buch präsentierte Ansatz bezüglich Hören, Klang und Musik gefällt mir sehr. Ich bin gespannt auf die Nutzung jener Idee als einen möglichen Ausgangspunkt für theoretische Überlegungen zu feministischen oder

feministisch inspirierten Diskursen der Musikwissenschaft und der Musizierpraxis. Gelegentlich zeigt das Buch jedoch auch die Grenzen seines auf Durchlässigkeit und Co-Abhängigkeit beruhenden Ansatzes auf. Wie Fischer-Lessiak schreibt (und dabei Marcia Citron zitiert), »ist das Hören von soziokulturellen Faktoren wie Geschlecht, Rasse, Klasse und Alter geprägt ... es gibt kein einheitliches Modell des Hörers, sondern eine Vielzahl von Hörer\*innen.« Aber da *Sounding Fragilities* fast ausschließlich weibliche Perspektiven repräsentiert, wird nur ein Teil jener potenziellen Wechselbeziehungen sichtbar: Sollte es, wie im Buch argumentiert wird, eine weibliche Perspektive auf das Hören und den Klang geben, muss angenommen werden, dass es auch eine männliche Perspektive auf dieselben Phänomene gibt. Für eine holistische Betrachtung sollte auch diese Seite der Wahrnehmung untersucht werden. Sicherlich lässt sich mutmaßen, wie die patriarchale Perspektive auf Klang aussehen könnte – sie ist nahezu in jedem Buch über Musikgeschichte abgebildet. Aber gilt diese Perspektive auch für jedes männliche Individuum? Und wie viel können wir über diese individuellen Blickwinkel überhaupt erfahren?

*Sounding Fragilities* hat nicht viel und nicht viel Neues zu diesem Thema zu sagen – leider auch nicht in den beiden Beiträgen der männlichen Autoren Germán Toro Pérez und Malik Sharif; aber es ist an den Männern, diese Positionen und Wahrnehmungen innerhalb des Gesamtkomplex des Hörens zu erörtern. In seinem Überblick über die möglichen Interaktionen zwischen Komponist\*innen und Musikwissenschaftler\*innen rückt Sharif die Bedeutung von Kollaboration sogar mehr als sinnvoll in den Vordergrund: Bei der Auseinandersetzung mit lebenden Komponist\*innen ist Dialog durchaus nicht immer nützlich. Komponist\*innen sind nicht immer in der Lage dazu, neutral über ihr eigenes Werk zu berichten und manchmal ist es für Kritiker\*innen und Musikwissenschaftler\*innen besser, ihre eigenen Schlüsse aus den Kompositionen zu ziehen.

Bezeichnenderweise neigt Sharif selbst dazu, in seinen Schlussfolgerungen die Autorität von Komponisten\*innen widerspruchslos zu akzeptieren, statt diese kritisch zu hinterfragen.

An einer anderen Stelle wird eine weitere Herausforderung des vorgestellten Modells offenbar: In einem aufschlussreichen Gespräch zwischen Palme, Lehmann, Elizabeth Schimana und Susanne Kogler fragt Palme mit Blick auf die Möglichkeit kollektiver Kreativität: »Wie mache ich mir dann selbst einen Namen als Künstler\*in?... Welche Rolle spiele ich im Musikgeschäft?« (S. 76). Dies ist der entscheidende Punkt, in dem das Konzept der Fragilität auf die patriarchalen und statusfixierten Strukturen der Kulturindustrie trifft.

Der Band enthält neue Ansätze, die das Potenzial haben, schon bald ertragreich anknüpfende Arbeiten hervorzubringen. Mir sagt der Ansatz autoethnografische Zugänge und »work-in-progress«-Strategien sowohl als Weg zum Aufbrechen des patriarchalen Modells von wissenschaftlichen Aussagen, als auch als Möglichkeit der post-pandemischen Rekonstruktion zu betrachten, zu. Doch wie Palmes oben angeführte Besorgnis über den möglicherweise verminderten Status von Künstler\*innen innerhalb eines stärker kollaborativ organisierten Systems zeigt, muss ein wirklich fragiler Ansatz noch einige in Stein gemeißelte Ansichten in Stücke schlagen.

Tim Rutherford-Johnson

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

- 1 Die Herausgeberinnen verwenden in diesem Sammelband den Gender-Stern (\*), um »Frau« nicht als »fixierte, biologisch bestimmte Identitätskategorie, sondern als fließendes, historisch und sozial geformtes Konstrukt« zu kennzeichnen. (S. 89)
- 2 Palme nutzt das Adjektiv *feministing* im Sinne einer Konvergenz zwischen Kunst, kritischer Analyse und politischem Aktivismus. Eingeführt und geprägt wurde der Begriff von Gill Park. (Gill Park, »Feministing Photography: The Pavilion Women's Photography Centre – Looking Back to Act Forwards« in *Feminist Art Activisms and Artivisms*, Hrsg: Katy Deepwell S. 286–301.)



C D

## Spółdzielnia Muzyczna Contemporary Ensemble DUX Recording Production

Im Jahr 2013 war eine Ausgabe der Zeitschrift Positionen den Neuen Ensemblekulturen gewidmet (#97). Eine neue Generation von Interpreten eroberte die Musikszenen und brachte neue Elemente in die Aufführungspraxis ein, wie z. B. den Einsatz von Multimedia in großem Maßstab, die Bereitschaft zu performativen Aktivitäten, die über die üblichen Kompetenzen von Musikern hinausgehen, und einen konzeptionellen Ansatz für die Programmentwicklung. Garage, Decoder, Black Page Orchestra, Nadar oder Plus Minus haben die Musiklandschaft nachhaltig verändert und eine ganze Reihe interessanter, innovativer Kompositionen einer Generation von »Digital Natives« hervorgebracht, mit denen die Ensembles eng zusammenarbeiten.

2013 war auch das Jahr der Gründung des Krakauer Spółdzielnia Muzyczna Contemporary Ensemble, das ebenfalls zu dieser Generation gehört und seit einem Jahrzehnt eine neue Aufführungskultur in Polen mitgestaltet. Die Pianistin Martyna Zakrzewska, der Komponist Piotr Peszat und der Dirigent Mateusz Rusowicz haben sich nach den Darmstädter Kursen unter der Leitung von Rüdiger Bohn zur Gründung einer Musikkooperative (Pl. Spółdzielnia Muzyczna) entschlossen seitdem eine eigene Marke, eine eigene Identität und ein Repertoire aufgebaut. Kürzlich wurde Spół-

dzielnia von der Ernst von Siemens Musikstiftung mit dem Ensemblepreis ausgezeichnet. Für die Weiterführung des Vorhabens ist das von großer Bedeutung, da dank dieses Preises Projekte und Ideen weiterentwickelt werden können, was unter den in Polen gängigen Bedingungen sonst nur begrenzt möglich wäre.

Im Jahr 2021 veröffentlicht Spółdzielnia Muzyczna sein erstes selbst produziertes Album mit monografischen Zügen – fast eine Art musikalische Visitenkarte. Die Auswahl der Werke überrascht: Entgegen den Erwartungen sind nicht ausschließlich Werke von Generations-Kollegen der Musiker – allesamt Digital Natives – zu hören, sondern Werke von Komponisten verschiedener Generationen und ästhetischer Inspirationen. Die Musiker des Ensembles Spółdzielnia Muzyczna haben schon immer die Notwendigkeit betont, herausragende Werke des 20. Jahrhunderts in die Programme zu integrieren und ihr Repertoire möglichst breit aufzufächern. Was auf den ersten Blick wie ein Zugehen auf ein konservativ geprägtes Publikum aussehen mag, ist aber eigentlich das genaue Gegenteil davon: In Polen ist es ausgesprochen schwierig, Institutionen zur Unterstützung nicht-polnischer Musik zu bewegen. Moderne Klassiker zu spielen bedeutet in diesem Kontext also die musikalischen Ambitionen der Ensemblemitglieder wertzuschätzen und ernst zu nehmen, zumal sich eine Beschränkung des Repertoires junger Ensembles auf die Werke Gleichaltriger auch als Sackgasse erweisen kann.

Wie es sich für ein Showcase gehört, bieten die Kompositionen des Albums die Möglichkeit, sich sowohl von vielen verschiedenen Seiten zu zeigen, als auch die ästhetische Identität zu manifestieren – keine einfache Aufgabe. Aber der Balanceakt gelingt dem Ensemble gut. Eröffnet wird das Album mit Kagels *Ragtime aus Westen* (1994) in einer Version für Klavier und Schlagzeug. Die Komposition zeigt, dass das Ensemble einen Sinn für Ironie und keine Angst vor populärer Musik hat. Mauricio Kagel steht dieser jungen Generation sicherlich näher als jeder andere »Klassiker« des 20. Jahrhunderts,

und die Eröffnung des Albums mit seiner Komposition ist keine Überraschung. Franco Donatoni's *Arpège* (1986) bringt Schwierigkeiten technischer Natur mit sich und ist eine Gelegenheit, die handwerklichen Fähigkeiten der Musiker zu zeigen. Sowohl im Tutti als auch in den Solofragmenten klingt das Ensemble präzise, ausgewogen und sauber, die Aufgabe des anspruchsvollen Zusammenspiels werden gekonnt gemeistert. *Bagatelle für A. W.* (1995) von Paweł Szymański, dem originellsten polnischen Komponisten der Postmoderne, schlägt eine Brücke zwischen der typischen Klängen des 20. Jahrhunderts und dem digitalen Zeitalter: seine Kompositionstechnik lässt sich mit einem Remix oder einer Dekomposition von historischem Material vergleichen, was im Zusammenhang mit den jüngeren Komponisten, die danach folgen, deutlich wird. Mit Brigitta Muntendorfs *Shivers on speed* (2013) wird uns eine spannende, sinnereizende Musik geboten. Piotr Peszat dagegen, Mitbegründer von Spółdzielnia Muzyczna, zeigt sich als Künstler, der kontextbezogen über Musik denkt. In der Komposition *La vie et la passion de Jésus-Christ* (2019) greift er einen Stummfilms aus dem Jahr 1903, die polnische politische Szene und die Pädophilie-Skandale in der katholischen Kirche auf, um eine vielschichtige, fesselnde musikalische Erzählung zu schaffen. Die abschließende Komposition *re/wind/re/write* (2014/2021) von Ricardo Eizirk zieht eine lustige, gewitzte Klammer zu Kagel. Der Komponist erinnert sich nostalgisch an die Ära der Kassettenbänder und ihre typischen Techniken des Zurückspulens, Löschens usw. Aus diesen Gesten erschaffen die Musiker von Spółdzielnia Muzyczna einen reizvollen Tanz.

Die CD ist ein Medium, das viele zusätzliche Elemente wie Multimedia, Performance und Installationen – Medien, die integraler Bestandteil einiger der Werke sind – ausschließt. Stattdessen gibt es in 70 Minuten Spieldauer das reine Klangerlebnis. Spółdzielnia Muzyczna nimmt diesen Klang ernst – und das hört man auch auf diesem Album.

Monika pasiecznik

---

## F E S T I V A L

### KNM Contemporaries

8.–9. April 2022, Fahrbereitschaft, Berlin

Einen Text mit einer Rede über die Pandemie einzuleiten, nervt nicht nur die Lesenden, sondern auch die Schreibenden selbst. Von dem Thema haben wir schon längst die Nase komplett voll gehabt. Trotzdem muss man zumindest eine Weile noch von der Pandemie sprechen, denn – egal ob gewollt oder nicht – die Pandemie müsste in jeglicher Form ihre Spuren in unserer Weltanschauung und Wahrnehmung hinterlassen haben, und eine einfache Rückkehr zur vorpandemischen Normalität, als wäre nichts passiert, wäre nichts als verlorene Zeit und Mühe. Die Erfahrungen und Erfindungen in der Pandemie sollten für die Zeit nach der Pandemie irgendwann einmal gesammelt und wiederverwertet werden. Im Hinblick darauf stellte das Kammerensemble Neue Musik Berlin für sein jährliches Projekt KNM Contemporaries die Frage »was bleibt?«. In acht Präsentationen und Aufführungen neuer und alter Werke versuchten das Ensemble und die eingeladenen Komponist\*innen im künstlerischen Prozess und dessen Ergebnis die Spuren der Pandemie zu suchen.

Höchst interessant ist, dass viele Werke im Programm – ausgegangen von einer Selbstbeobachtung des eigenen Körpers – in der Isolationssituation entstanden sind, oder sich auf den menschlichen Körper(teil) als ein relevantes Element beziehen. Beispielsweise erhielt der Komponist Juan Felipe Waller die Idee für sein Werk *Gravitas* (2022), als er herausfand, wie oft er beim Sprechen in Videokonferenzen seine auf dem Bildschirm unsichtbaren Hände nutzte. In seinem Werk wirkt das auf Leinwand in der Mitte zwischen drei Streichern und drei Bläsern projizierte Video, in dem der langsam steigende Rauch und die Handbewegungen von interviewten Filmmacher\*innen zu sehen

sind, nicht nur als eine Interpretationsanleitung für das Ensemble, sondern auch als eine Anleitung zum Hören von erzeugten – z. B. pulsierenden, reibenden, punktuellen – Klängen für das Publikum.

Eine ganz andere Betrachtungsweise des Körpers zeigt sich in *Latitudes #2* (2022) von Sara Glojnaric für die Schlagzeugin Leonie Klein. Dieses vom Triathlon inspirierte, als kräftezehrendes Ausdauertraining konzipierte Schlagzeug-Solo ist angefüllt mit mehrschichtigen rhythmischen Hindernissen. Die Mamlok-Preisträgerin Leonie Klein interpretiert das Werk jedoch so virtuos und enthusiastisch, dass die eigentlich anstrengende neunminütige rhythmische und körperliche Intensität schwer wahrzunehmen ist. Die körperliche Belastung wird auch im *Trio basso* (2016) von Yann Robin thematisiert, aber auf eine andere Weise entwickelt – das Werk ließe sich vielleicht mit einem Krafttraining vergleichen. Der schlichte Titel weist auf ein reines Instrumentalstück für drei Bassinstrumente (Bassklarinette, Cello und Kontrabass) hin und lässt keineswegs so kraftvolle zehn Minuten erahnen. Die Musiker\*innen kämpfen mit ihren menschengroßen Instrumenten und dem breiten Klangregister des Werks, das vom brüllenden Resonanzkörper bis hin zu gequetschten hohen Tönen reicht, sodass man die explosive Energie und andauernde Spannung mitfühlen kann. Wie auch diese zwei Werke sind auch weitere Werke des Konzertprogramms anscheinend auf konzeptueller Ebene miteinander vergleichbar. Dass das Programm jedoch tatsächlich auf diese Parallele hin konzipiert war, ist nur schwer vorstellbar.

Im Ganzen präsentierte KNM Contemporaries 2022 eine Auswahl an Werken von Komponist\*innen, von denen mehr als die Hälfte zu der nach 1990 geborenen jüngeren Generation gehört, die wahrscheinlich die Veränderungen aufgrund der Pandemie und des digitalen Wandels sensibler reflektieren können als die ältere Generation. Dennoch bleibt nach dem Konzert ein bitterer Nachgeschmack: Es scheint, dass die meisten Komponist\*innen mehr oder

minder die Verantwortung des eigentlich zeitgemäß sehr gut konzipierten Versuchs einer Diskurseröffnung für die nachpandemische Zeit auf das Publikum übertragen: Statt der erwarteten eingehenden Diskussion oder der zumindest ästhetischen Antwortstellung, wohnte man einem gewöhnlichen Lecture-Konzert bei, was den Eindruck erweckte, die Pandemie habe in der Tat keine merkliche Spur im künstlerischen Prozess hinterlassen. Ein ähnlicher Eindruck entstand auch bei den vorweg aufgenommenen Präsentationen von zwei abwesenden Komponist\*innen. Sie wäre als Bestandteil der Live-Videokonferenz durchaus ersetzbar gewesen und hätte damit Platz schaffen können für einen offenen Diskussion über die aktuellen Zustände.

Trotzdem lässt sich es nicht leugnen, dass KNM Contemporaries 2022 eine gute Gelegenheit zum Nachdenken gab. Es scheint mir, dass das, was die Pandemie drastisch veränderte, wie z. B. Medien, Format und Raum, die Komponist\*innen kaum interessiert. Die Künstler\*innen beschäftigten sich tendenziell eher mit dem, was sie in der kontemplativen Isolation neu entdeckten. Aber mir persönlich ist im Hinblick auf das Konzertthema am meisten ins Auge gesprungen, dass die Komponist\*innen in der Türkei und Kroatien problemlos ihre Präsentationen in einer digitalen Form hielten und somit gleichzeitig an einem Konzertprojekt in Berlin beteiligt sein konnten. Diese transnationale Möglichkeit der digitalen Kommunikation mag eine Lösung für die noch mangelnde Diversität in der Neuen-Musik-Szene bieten, auf die die Komponistin Sara Glojnaric in ihrer Präsentation hinwies. Und paradoxerweise – das erklärt sie in einem anderen Kommentar – spüren wir alle bereits einen großen Wandel, aber können doch noch nicht ahnen, wie es weitergeht.

Moonsun Shin

## F E S T I V A L

## guterstoff. Festival für experimentelle Musik und Performance

27.–28. Mai 2022, Nieheler Freiheit Köln

Das guterstoff-Festival fand zum zweiten Mal statt. Zum ersten Mal mit Publikum vor Ort. Die Idee des fünfköpfigen Organisationsteams aus Musiker\*innen, Komponist\*innen und Journalist\*innen besteht darin, dass Künstler\*innen aus verschiedenen Sparten (Bildende Kunst, Musik, Performance, ...) in kleineren Gruppen ein gemeinsames Projekt für das Festival realisieren – und das bewusst über Genre Grenzen hinweg und mit jeder nur möglichen künstlerischen Freiheit. Insgesamt soll das Festival aufstrebenden Künstler\*innen als Plattform dienen. Bereits bestehende Kollektive können nicht teilnehmen.

Bei den Festivaltagen am letzten Wochenende in Mai verschwammen die Grenzen zwischen Installation und Performance. Die Kunst fand nicht auf einer »Bühne« statt, sondern arbeitete mit den Räumen der Umgebung. Es gab Performances und Installationen in der Holz- und Metallwerkstatt von Benjamin Grau und Cèlia Tort Pujol. Weitere Spielorte waren ein Gewächshaus, eine Terrasse, ein Bistro und eine Teeküche.

Nikolas Brummer, Friedemann Dupelius und Áron Birtalan waren für eine Hommage an die Botanikerin, Poetin und theoretische Physikerin Emi Vardana verantwortlich. Die Performance setzte sich mit Klang und Vorstellungskraft auseinander, mit Klangerfahrungen jenseits des tatsächlichen Hörens. Vardanas Buch *Being Heard. Being Held* diente als Ausgangspunkt für mehrere Denkanstöße und Fragen, die man still und leise für sich beantworten konnte: Wie klingt ein Ort in hundert Jahren? Welchen ausgestorbenen Klang würde man gerne einmal hören? Was ist meine Lieblings-

musik und wo möchte man diese am liebsten hören?

Ein theoretisch und praktisch angelegter Field-Recording-Workshop mit der Klangkünstlerin und Musikerin Farzané bot die Gelegenheit, den Prozess der Tonaufnahme außerhalb einer Studioumgebung zu erlernen. Die Künstlerin spielte zum Ende und als Highlight des Festivals ein kurzes Coding-Konzert, in dem sie die Musik in Echtzeit auf dem Computer programmierte. Die Installation *Pulse* von Irene Sorozabal, Tristan Braun und Odelia Toder, sowie die Performance *Nocturne for skin without a body* von Myrthe Bokelmann, Nathalie Brum, Salim Javaid und Anna van Eck, stellten Organisches ins Zentrum der Aufmerksamkeit und arbeiteten mit Textilien, Klang, Video und Bewegung in einem abgedunkelten Raum. Diese jeweils spezifischen Auseinandersetzungen mit Klängen legten einen Fokus darauf, dass Hörerfahrungen immer persönliche Erfahrungen sind – ob man einem Instrument zuhört, ob die Klänge in Kombination mit Bewegung in Performances stattfinden oder ob man Geräusche der Umgebung einordnet und verortet. Oft ohne große Erklärungen luden die vielperspektivischen Arbeiten dazu ein, eigene Gedankenmuster zu durchbrechen, Klang neu zu denken und zu erfahren.

Autor\*innen des Grapefruits-Magazins, dem »Fanzine about Female\* Composers and Sound Artists« stellten ihre neueste Ausgabe »#6 Rhythm« mitsamt Texten und beteiligter Künstler\*innen vor. Anschließend hörte man gemeinsam die in der Ausgabe thematisierte Musik. In einer Reading Session stand das Vorlesen und Zuhören im Mittelpunkt. Vorgelesen wurde vieles – etwa aus einem Kinderbuch, Selbstverfasstes, oder eine Liste mit gesammelten Schiffsnamen.

Das Publikum wurde an beiden Tagen bewusst mit einbezogen, beispielsweise auch in einer Performance von Evarts Svilpe, in der man in der Teeküche mit Kaffee, Tee und Pancakes bedient wurde und so selbst direkt ein Teil der Performance war. Das Motto war hier: »Intimität entstehen lassen«.

Durch die vielen Genres repräsentierte das Festival eine künstlerische Vielfalt. Sehr unterschiedlichen Ansätze ohne einengende Grenzen schufen für Neugierige viel Raum zum Entdecken. Eine Rückbesinnung auf Grundsätzliches war nicht nur im Bezug auf die Behandlung des Phänomens Klang zu bemerken – die Künstler\*innen griffen oft auf Natürliches, Ursprüngliches zurück: Eine Installation von Eun Sun Cho interpretierte beispielsweise den Baum als Ursprung und gleichzeitig als eine Art der Datenstruktur. Die Künstlerin Sanaz Starcic vermischte in ihrer Performance als Symbole für Erde und Wasser Lehm mit blauen Farbpigmenten.

Das guterstoff-Festival schafft Raum, um neue Verbindungen zu knüpfen – Verbindungen zwischen den Szenen, unter den Künstler\*innen, für die das Festival eine wichtige Plattform ist, Verbindungen in den eigenen Gedankenstrukturen. Es eröffnete vielseitige Blickwinkel auf die Szene der experimentellen Musik und der Performance und bot den Zuschauer\*innen einen aktiven Zugang – eine künstlerische und kreative Komfortzone, die als Ideenlabor besonders wichtig für aufstrebende Künstler\*innen und die Szene der experimentellen Musik ist.

Martina Jacobi

---

## O P E R

### Oberammergauer Passionsspiele

14. Mai–2. Oktober 2022, Oberammergau

Es ist schon famos, was in der Institution der *Oberammergauer Passionsspiele* alles zusammenkommt: 1634 das erste Mal im Rahmen eines Gelübdes gegen die Pest gespielt, wird es seit 1680 alle zehn Jahre wiederholt, natürlich mal mit Unterbrechungen und auch nicht immer mit einer ganz einfachen Geschichte, wie beispielsweise einem bis in die 1969er Jahre dem Stück hinzugedichteten Antisemitismus,

aber der Turnus hält sich. Weiterhin dürfen nur Einwohner\*innen von Oberammergau, die dort geboren sind oder seit mindestens 20 Jahre dort leben, an der Produktion mitwirken. Die Männer dürfen sich ein Jahr vorher weder Haupthaar noch Bart rasieren. Man kann sich vorstellen, wie ganze Familien darin und davon leben, Teil dieser weltweit bekannten Passionsspiele im Voralpenland zu sein. Etwas über 5000 Einwohner zählt das Städtchen und ungefähr die Hälfte wirkte nach einer einer pandemiebedingten zweijährigen Pause auch dieses Jahr wieder mit. Es sind an die 800 Darsteller\*innen pro Vorstellung, die fünfmal die Woche von Mai bis Oktober in Doppelbesetzung gespielt werden. Die Massenchoreografien mit Theater und Musik sind aufgeteilt in zwei Parts: Nachmittags und Abends wird gespielt – inszeniert von dem natürlich ebenfalls in Oberammergau lebenden und seit seiner Kindheit an den Passionsspielen mitwirkenden Regisseur (und Leiter des Münchner Volkstheaters) Christian Stückl. Und all das, um ehemals die Pest fern vom Dorf zu halten – was auch geglückt ist.

Was nun überraschte, war – es war der allererste Besuch meiner Selbst, einige Tage nach der Premiere am 14. Mai – dass das Stück, so wie es heute besteht, eigentlich eine Oper ist.

Ein Drittel des Stücks besteht aus Musik, aufgeführt vom stadtteigenen Orchester und Chor und Solist\*innen. Die Partitur, die 1810 erstmals aufgeführt wurde, stammt von einem Oberammergauer Lehrer und Komponisten Rochus Dedler. Und auch heute basiert die Musik noch immer auf diesen 4000 Takten, die aber über die Jahrzehnte und -hunderte vielfache Abänderungen erfuhren. An Werktreue ist man hier nicht besonders interessiert, im Gegenteil: Es werden im Interesse der Weiterentwicklung des Stoffes jedes Jahrzehnt Anpassungen gemacht, neue Teile hinzukomponiert. Zur Zeit ist Markus Zwink der musikalische Leiter. Er hat beispielsweise für die diesjährige Produktion eine Vertonung des »Schma Jisrael« mit eingebracht. Ein Novum, da er mit traditionellen jüdischen Melodien arbeitet, die in dem Gesamtkontext der sonst frühromantisch-westlichen Musik

das Stück plötzlich – die Kostüme unterstützen diesen Ansatz – in einem weniger klischeehaften, vielleicht authentischeren Israel verortet. Kurz kommt auch Befremden auf, als jene Hundertschaften von zumeist weißen Oberammergauer Bürger\*innen in Umhängen und Kutten auftreten, die eben jenes historische Israel illustrieren sollen. Und doch ist es gleichzeitig spannend, sich wieder ins Gedächtnis zu rufen, dass sich das Christentum derartig stark auf diese in Israel spielende Geschichte bezieht und sie deswegen alle zehn Jahre aufführt. Das ganze ist hart an der Grenze zur kulturellen Aneignung. Eine Grenze, die immer wieder neu verhandelt wird: Es lohnt sich, sich einmal in die Aufführungsgeschichte einzulesen! Dieses Jahr fällt auf jeden Fall ein sehr monumentales, sehr in gedeckten Farben gehaltenes Bühnenbild auf. Was irgendwann stört: Es sind halt Männer, die dort über die insgesamt fünf Stunden hinweg verhandeln, ob Jesus nun der Erlöser sei oder nicht. Die Frauenfiguren sind entweder »Huren« oder eben die Mutter Maria – aber auch ihre Rolle ist marginal. Mal schauen, wie lange es noch braucht, bis solche Sachverhalte von einer Regisseur\*in und dem entscheidenden Komitee des Städtchens angegangen werden. Auch wenn das Stück allein durch den inszenierten Stoff in der Vergangenheit verortet ist, so erneuert es sich doch immer wieder mit der Zeit und seinen mitwirkenden Menschen, und das ist in der Tat grandios und selten!

Und auch jetzt schon ist es faszinierend, wie Christian Stückl, der die Passionsspiele nun bereits zum vierten Mal inszeniert, ein sehr unterschiedliches Publikum anzieht: Geistliche in Gewändern, Gruppen von Ordensschwestern, queere Paare, Reisegruppen aus dem gesamten deutschsprachigen Raum, und jede dritte Person scheint aus den USA angereist zu sein. Der Altersdurchschnitt ist hoch, aber mit Mitte 30 fühlt man sich nicht ganz allein. Und der Dorfplatz, auf dem man während der Pause zwischen den gefühlten 20 Holzschnitzerei-Fachgeschäften seinen Cappuccino trinkt, erzählt einem viele Geschichten.

Bastian Zimmermann

# F E S T I V A L

## intersonanzen

26.–30. Mai 2022, Potsdam

In Potsdam wird Musikgeschichte geschrieben. Genauer: Geschichte der zeitgenössischen Musik. Grund ist das vom Brandenburgischen Verein Neue Musik e.V. (BVNM) in der Landeshauptstadt Potsdam zum nunmehr 22. Mal veranstaltete Festival intersonanzen.

Neben den zehn Konzerten im typischen Format standen eine Reihe weiterer Veranstaltungen auf dem Programm: Klangwandel-Events, ein Sound-Walk durch Potsdams Innenstadt, ein Kompositions-Workshop, Soundscape-Installationen, das Symposium, der allabendliche Diskurs »Musik im Gespräch«, in dem die Komponisten ihre am Tag erklangenen Stücke reflektieren sowie die facettenreiche Klangausstellung, in der Partitur-Ausschnitte aller aufgeführten Werke des Festivals sowie diverse Klanginstallationen zu bestaunen waren. Und so entstand mit dem Festival vor den Besuchern ein Gesamtkunstwerk, das musikalische Glanzlichter mit unterschiedlichsten Anbindungen zusammenschloss und in diesem Jahr unter dem Motto »eigenWelten« stand.

Allein von Mitgliedern des BVNM wurden mehr als dreißig eingereichte Werke aufgeführt, in der Mehrzahl: uraufgeführt. Hinzu kamen die Stücke, die die Ensembles aus ihrem Repertoire mitgebracht hatten sowie einige zum Thema ausgesuchte Klassiker der Neuen Musik.

Bereits am Eröffnungstag war erstmals ein Gitarren-Duo zu Gast: Stefan Conradi und Bernd Gehlen. Das Duo hat sich seit den 80er Jahren der zeitgenössischen Musik mit großer Experimentierfreude gewidmet und ist auch pädagogisch als Vermittler von Neuer Musik unterwegs. Verblüffend, welche überraschenden Klangergebnisse sie ihren Gitarren entlockten, ungewohnte Handhabungen und Spielweisen nutzend. Das modern art ensemble

um den Flötisten Klaus Schöpp war schon mehrmals bei Intersonanzen dabei. Vier der fünf erklangenen Stücke waren Uraufführungen für die Besetzung Flöte, Violine und Viola, eigens für dieses Konzert komponiert und mit intensivem Engagement interpretiert.

Eine beeindruckende Entdeckung des diesjährigen Festivals war die Sopranistin Claudia Herr. Mit unglaublicher Stimmwandlungsfähigkeit und Ausdrucksvielfalt interpretierte sie zwei Uraufführungen im KunstHaus Potsdam, erstmals als Spielort der Intersonanzen genutzt – und aus akustischen Gründen ideal geeignet für solcherlei vokale Performances.

Die reiche Erfahrung des Wiener Max Brand Ensembles unter der Leitung von Richard Graf half, ein Mammutprogramm von zehn Kompositionen, davon acht Uraufführungen, bis zum letzten Klang außerordentlich präzise und spannungsvoll zu meistern. Dieses Konzert kann als Ausdruck der diesjährigen internationalen Partnerschaften (Polen, Österreich) gelten, stammten doch drei der hier aufgeführten Stücke von Komponisten aus Österreich, drei aus Deutschland und vier aus Polen. Diese internationalen Partnerschaften, in der Vergangenheit z. B. auch mit Ungarn, Schweden, Russland und Rumänien, werden wechselseitig mit Leben erfüllt: Komponisten bzw. Werke oder Ensembles aus dem Partner-Land werden in Potsdam vorgestellt, und im Umkehrschluss wiederholen Musiker Teile ihres Potsdamer Programms bei Konzerten in ihren Heimatländern.

Das Ensemble JungeMusik Berlin unter der Leitung des Komponisten Helmut Zapf ist ständiger Gast bei Intersonanzen, in diesem Jahr in Quartett-Formation vertreten. Herauszuheben ist das Stück *Notensetzen* von Martin Daske, dem keine Partitur im eigentlichen Sinne zugrunde liegt: Die Spielanweisungen ergeben sich aus Materialstückchen, die durch den Interpreten stets neu platziert und verschoben werden und so immer wieder neue musikalische Elemente vorgeben, dem Stück stets neue Impulse verleihen und es in unzähligen Varianten entstehen lassen.

Seit mehreren Jahren haben sich bei Intersonanzen zwei spezielle Formate herausgebildet: die »Komponisten-Performer«, die hier als Interpreten eigener Kreationen zu erleben sind, sowie das BVNM ad hoc Ensemble – in von Jahr zu Jahr leicht veränderter Besetzung (je nachdem, wer sich jeweils zusammenfindet) wird improvisiert. Mit sichtlichem Vergnügen, auch für die Zuhörer, geben sich die Akteure (ausschließlich Mitglieder des BVNM) gegenseitig Impulse zur Improvisation und finden, wie von unsichtbaren Kräften gesteuert, zu einem verblüffend einvernehmlichen Schluss.

Zwei weitere Konzerte beschlossen am letzten Festivaltag sehr eindrucksvoll den künstlerischen Parcours: Zum einen gab es – wie schon im vergangenen Jahr – einen Auftritt von Schülern der Städtischen Musikschule Potsdam, diesmal vor allem mit Werken des kürzlich verstorbenen BVNM-Komponisten Gisbert Näther. Den furiosen Abschluss des Festivals gestalteten dann die Musikerinnen des Wuppertaler Ensembles Partita Radicale sehr frei und experimentell mit weiteren Uraufführungen.

Wer, wie der Autor dieser Zeilen, zahlreiche der 22 Festivals der Intersonanzen, zumindest in Teilen erlebt hat, dem bleibt eine bestimmte Tendenz nicht verborgen: Die Emanzipation von Geräusch und der bloßen Vorführung akustischer Momentaufnahmen, ohne erkenn- und hörbare Entwicklung, ohne ersichtlichen Bezug zu Konkretem, hat gegenüber der Praxis musikalische Verläufe vorzustellen, Musik also als prozessuale Kunst aufzufassen, weiter zugenommen.

Intersonanzen spielt nicht in ausverkauften Sälen, es bleibt eine zwar stetig wachsende, aber überschaubare Zahl von Enthusiasten, Künstlern und Szene-Kennern der zeitgenössischen Musik. Trotzdem ist das Festival inzwischen nicht mehr nur eine Potsdamer Angelegenheit: Mit den sogenannten Brückkonzerten strahlt es aus in andere Regionen Brandenburgs, z. B. Eberswalde und Cottbus, aber auch nach Ludwigsburg, Wuppertal, Wien und Danzig. Diese »Brücken« funktionieren,

indem Konzertprogramme von Intersonanzen bzw. Teile daraus durch einzelne Ensembles anderswo erneut aufgeführt werden.

Neben z. B. den Zepernicker Randspielen um den Komponisten Helmut Zapf, dem Cottbuser Musikherbst sowie anderen, kleineren Veranstaltungszentren im Lande, hat sich Intersonanzen zum bedeutendsten Festival in der Brandenburgischen Landschaft der Neuen Musik entwickelt. Unter der Voraussetzung auch künftiger, stabiler Förderungen durch das Kultusministerium und die Landeshauptstadt, könnte sich Potsdam vielleicht irgendwann zum »Donauerschlingen Brandenburgs« entwickeln.

Bernhard Reichenbach

# SKAŅU MEŽS 20

Festival for Adventurous Music  
20th Anniversary  
September 16, 23-24, Riga

"World-class experimental music festival" – Bill Meyer (Magnet, Downbeat, The Wire)

Clipping, Space Afrika, Hecker, Russell Haswell,  
Yuko Araki, Peter Ablinger & Biliana Voutchkova,  
Amirtha Kidambi & Matt Evans, Chris Corsano  
& Lotte Anker, أحمد [Ahmed], Sote, NFNR,  
Evija Skuķe and others

[www.bilesuserviss.lv](http://www.bilesuserviss.lv), [www.skanumezs.lv](http://www.skanumezs.lv)

# WIEN MODERN 35

NEUE MUSIK  
FÜR DIE STADT

29. OKT  
BIS 30. NOV  
2022

# WENN ALLES SO EINFACH WÄRE

100 VERSUCHE ÜBER DEN GUTEN  
UMGANG MIT KOMPLEXITÄT

## Rund 60 Ur- und Erstaufführungen

von Georges Aperghis, Aleksandra Bajde / Isabella Forciniti, Mark Barden / Ligia Lewis, Tiziana Bertoncini / Caroline Mayerhofer, Annesley Black, Alberto Carretero, Angélica Castelló, Raphaël Cendo, Martina Claussen, Milica Djordjević, Marco Döttlinger / Thomas Hörl / Peter Jakober / Peter Kozek, Gobi Drab / Veronika Mayer, Viola Falb / Elisabeth Harnik, Kai Fagaschinski / Michael Thieke, Stefano Gervasoni, Bara Gisladottir, Sara Glojnarić, Helene Glüxam, Heiner Goebbels, Samu Gryllus, Georg Friedrich Haas, Viola Hammer, Elisabeth Harnik, Sophie Hassfurther / Yvonne Zehner, Nava Hemyari, Clara Iannotta, Mirela Ivičević, Peter Jakober, JUUN / Lale Rodgarkia-Dara, Jalalu Kalvert-Nelson, Matthias Kranebitter, Helmut Lachenmann, Herbert Lacina, Klaus Lang, Svetlana Maraš, Hugo Morales Murguía, Isabel Mundry, Olga Neuwirth, Matthias Pintscher, Alberto Posadas, Julia Purgina / Kristine Torngqvist, Ursula Reicher / Thomas Gieferl, Christof Ressi, Fausto Romitelli, Katharina Rosenberger, Iris ter Schiphorst, Golnar Shahyar / Rojin Sharafi, Alexander Stankovski, Kristine Tjøgersen, Øyvind Torvund, Judith Unterpertinger / Kathrin Hornek, Nadir Vassena, Thomas Wally, Mia Zabelka u.v.a.

SUBVENTIONSSEBER



Bundesministerium  
Kunst, Kultur,  
öffentlicher Dienst und Sport

FESTIVALSPONSOR

**kapsch** >>>  
challenging limits

SPONSOR

**ERSTE**

MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG VON

erst von siemens  
musikstiftung



schweizer kulturstiftung  
**prohelvetia** **akm**

[WWW. WIENMODERN. AT](http://www.wienmodern.at)



27.8.  
19.9.  
2022

# MUSIK FEST BERLIN

In Zusammenarbeit mit



Berliner  
Philharmoniker



**Berlioz | Adès | Barry**  
Berliner Philharmoniker  
Thomas Adès

**Xenakis | Bartók | Mahler**  
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin  
Vladimir Jurowski

**Xenakis | Zimmermann | Dallapiccola**  
Berliner Philharmoniker | Rundfunkchor Berlin  
Kirill Petrenko

**Feldman | Strawinsky | Sibelius**  
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin  
Robin Ticciati

und viele weitere Konzerte mit Werken von  
Busoni, Feldman, Gubaidulina, Herrmann, Iannotta,  
Kidane, Lachenmann, Ligeti, Lim, Pijper, Poppe,  
Reimann, Rihm, Saariaho und Schönberg

