

Gebrochene und anders verklebte Regeln

Ein performatives Interview mit Georgia Koumará

MAIKE GRAF

Wollen wir ein bisschen Musik anmachen?

Indem Georgia Koumará (*1991, Thessaloniki) die Generalproben-Aufnahme ihres letzten Stückes auswählt, kennzeichnet sie, wo sie den Start unserer Gesprächshandlungen setzen möchte: im Jetzt. Es ist wohl eine Eigenheit der Neuen und Zeitgenössischen Musik, verstärkt durch den hohen Sensationswert von Uraufführungen, dass sich diese Wahl organischer anfühlt als jeder noch so kleine Rückgriff. Das Projekt ist kaum eine Woche vor unserem Gespräch mit dem Ensemble Mosaik zu Uraufführung gebracht worden. Ihr Kopf ist noch voll davon und unser beider Ohren jetzt auch, von den drei Synthesizern ihres Stückes *Delinated in Black and White, caught or scattered, the letters Dance* (2021).

»Synthesizer sind einfach voll geil. Man kann mit ihnen schon sehr abgefahrene Klangfarben hinkriegen und trotzdem ist ein Performer nötig, sie sind eben gleichzeitig analog und digital. Und wo Performer*innen sind, da können auch Fehler sein, gerade bei Synthesizern, denn jede kleinste Reglerverstellung kann schon eine neue Klangfarbe bedeuten. Ein Fehler produziert einen weiteren Fehler und noch einen Fehler und noch einen Fehler und dann kommst du irgendwo anders hin, als du am Anfang gedacht hattest.« 1

Es ist wirklich ein lautes Stück.

Fette elektronische Klänge, anfangs über einer wummernden Basis, später quietschend in der Luft hängend, anfangs in sprudelnden Klangflächen, später in verzerrten Melodien. Und immer wieder stehende Rhythmen, die sich für längere Teile einschwingen.

Beat. 2

Der gerade Beat ist in der Neuen Musik ein fast so seltener Gast wie die liebliche Melodie. Während die Melodie allerdings nur für Eklat sorgt, sobald sie aus der Verbannung einen Notenhals in den Klang streckt, bleibt der Rhythmus in aller Vielgestaltigkeit, Zerworfenheit und Unordnung im Spiel, der gerade Beat jedoch weniger. Man soll die Musik ja nicht mit extrovertiertem Techno verwechseln. Das wird bei *Delineated in Black and White, caught or scattered, the letters Dance* nicht passieren, denn die Synthesizer kreischen dagegen an. Obwohl das Stück mit *nur* drei Synthesizern nicht interdisziplinär ist, müssten wir es eigentlich sehen.

3 »Ich komponiere den Körper sehr oft mit. Ich versuche dann Gesten zu inszenieren, die den Körper aktivieren. Außerdem haben Bewegungen immer Auswirkungen auf den Klang. Daher gibt es in meinen Kompositionen eigentlich keinen Klang, bei dem ich nicht über die körperliche Umsetzung nachgedacht habe. Ich sehe das sehr visuell vor mir.«

Die körperlich-visuelle Ebene mitzudenken, kann jede musikalische Geste zu einer performativen Geste erheben. Diese Körperkompositionen minimieren den Willkürlichkeitsvorwurf gegen die Neue Musik um einen weiteren Punkt. Sie resultieren, unter anderem, aus den aufbrechenden Konzertsituationen in den Neue Musik-Räumen. Einst war Publikum und Bühne unendlich voneinander getrennt, zwischen ihnen nur das dünne Band aus Musik, die man auch mit geschlossenen Augen und damit im Prinzip auch aus der Konserve hören könnte. Die spielenden Musiker*innen trugen nicht zur besonderen Wirkung des Stückes bei, warum sie also intensiv betrachten? Jetzt rücken Publikum und Bühne geografisch näher zusammen, gehen zeitweise ineinander über und unterscheiden nicht mehr so dramatisch zwischen dem, wo die Musik herkommt und dem, wo sie ankommt. Durch die Performativität erwachsen die Musiker*innen zu Charakteren, also zu Individuen, die wahrnehmbar sind und deren Bewegungen essentiell für die Aussage der Klänge sind. Sie werden zu mehr als der Quelle der gehörten Musik.

Obwohl Georgia Koumará ihre Stücke in der Regel mit den Künstler*innen gemeinsam erarbeitet, müssen diese Bewegungen und Performanzen auch ihren Platz in den jeweiligen Partituren finden. Ihre grafischen Partituren

sind ein Weg zu diesen Bewegungen. In ihrem Werk *VJFL* hat sie kleine Menschlein in die digital-grafische Partitur voll blau leuchtenden Schlieren gezeichnet, um gewisse Körperpositionen auszukomponieren.

»Wir sind heutzutage sehr visuelle Menschen, daher glaub ich, dass man mehr Aufmerksamkeit des Publikums generieren kann, wenn nicht alles ausschließlich auf der musikalischen Ebene passiert. **4** Mein Ideal ist ein Erlebnis, bei dem das Publikum mit allen Sinnen vergisst, wo es ist. Das funktioniert am besten in Kollaborationen mit anderen Sparten.«

Gerade bei den grafischen Partituren schmerzt die Tradition, dass ein Musiker*innenpult eine recht persönliche Angelegenheit ist, denn mit ihren abstrakt und konkret gezeichneten Details sind sie mindestens so ästhetisch reizend, wie die Musik, die aus ihnen hervorquillt. In der grafischen Notation wird der Grad zwischen Improvisation und Komposition nun noch schmaler, als in vielen Stücken der Neuen Musik vermutet wird, was aber nie so oft der Fall ist, wie von den Rezipierenden vermeintlich erkannt. Die Klänge der grafischen Notationen verlassen den Rahmen des ultimativ Festgesetzten, wenn die Musiker*innen Linien folgen, deren Grenzpunkte und Intervalle nicht im klassischen Notensystem festgelegt sind oder leuchtende Schlieren nach individuellem Empfinden interpretiert werden. Sie spielen die Kiemen eines Wals oder imitieren ein kleines gezeichnetes Menschlein, das eine Sitzposition vorgibt, die eine Auswirkung auf den Klang hat. Welche, das liegt bei den Spielenden.

Zwischen Einsamkeit und Fülle

Als Georgia Koumará 2014 in ihre Einzimmerwohnung nach Köln zieht, hat diese vom Vermieter eine grüne, eine orange und eine gelbe Wand. Erst vor zwei Jahren überstreicht sie alles, bis auf die knallgrüne Seite. Das Knallende ist für manche vielleicht eine anstrengende Farbe, für Georgia eine lebendige.

Weiß mag ich nicht so gerne, deswegen ist alles so ein eis-blau-grau. 5

»Ich mag das alleine sein, dann kann ich am besten meine Routine leben, die mich am kreativsten macht. Diese Routinen geben mir ganz viel Freiheit für Kreativität. Ich gehe morgens schon spazieren und habe bis zwölf Uhr dann schon einen Großteil geschafft. Dafür stehe ich so um 5:30 Uhr auf« **6**

FÜNFUHRDREISSIG

»Als ich Anfang 20 war, wollte ich im Komponieren viel meiner eigenen Meinung hören. **7** Jetzt geht es mir eher darum, mit anderen

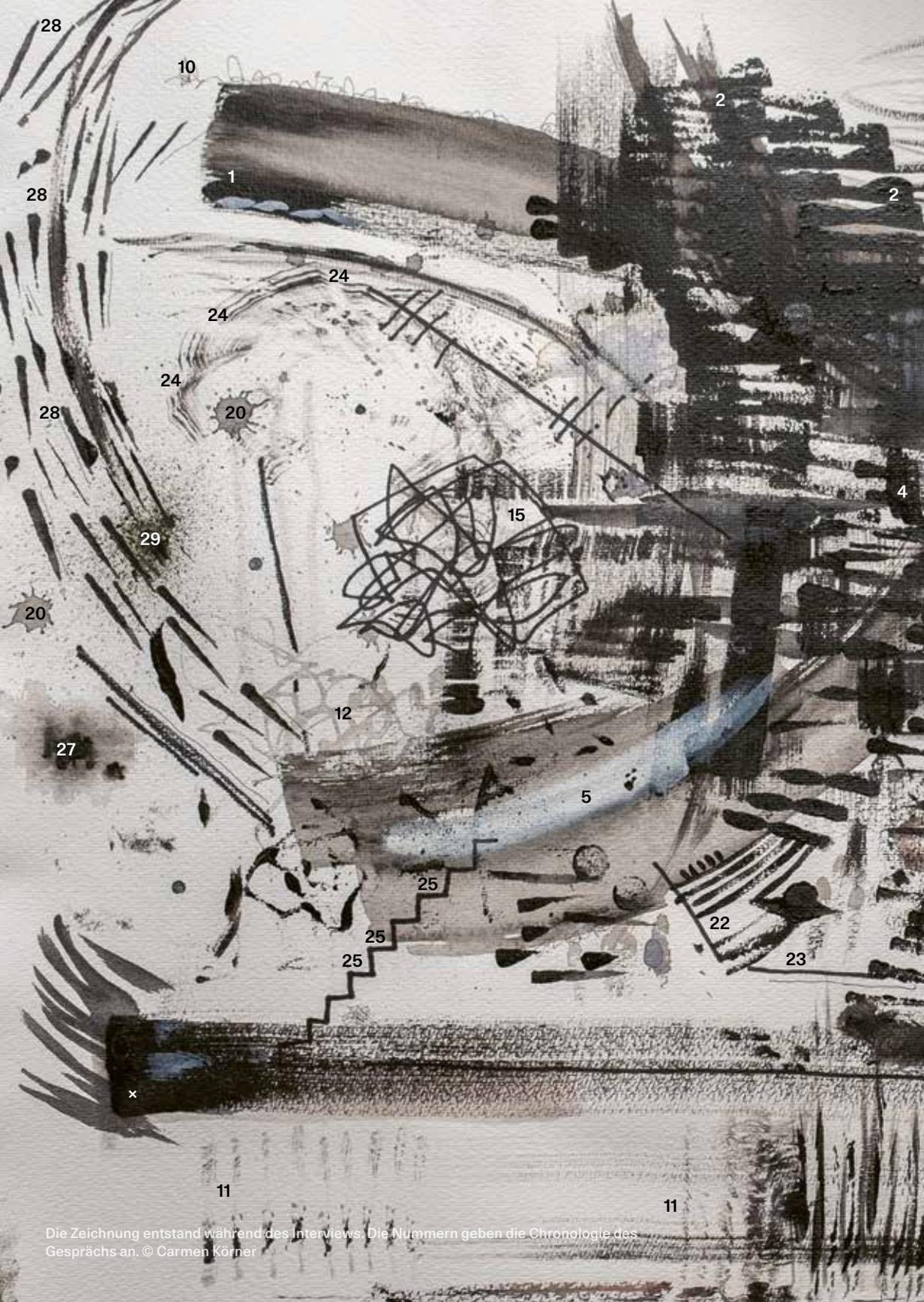
Menschen zu reden und zu diskutieren, weil jeder und jede einen anderen künstlerischen und menschlichen Hintergrund hat, der sich bereichernd auf das Werk auswirken kann. **8** Ich brauche den Input von draußen **9** und nicht nur das, was ich für mich alleine fühle.« **10**

Die kooperativen Arbeitsweisen, in denen die Komponist*innenrolle nicht mit einer automatischen Hierarchie einhergeht, ist Georgia Koumarás liebste Form des Komponierens. An einer Stelle knobelt Georgia Koumará mit Cellist Niklas Seidl an den Pedalreihungen des Stückes *Wurst* (2019) für Effektpedale, an einer anderen haben im Kollektiv3:6Koeln, von dem Koumará fester Bestandteil ist, direkt sechs Musiker*innen ihre Gedanken mit im Stück.

11 »Das für mich schwierigste Stück, das ich geschrieben habe, war *Wolpertinger* für Solo Synthesizer (2021), weil ich nicht wusste, wer das uraufführen wird. Ich hatte das Gefühl keinen Input zu haben, der über meine eigenen musikalischen Ideen hinausging. Meine größte Angst war es, dass der Mensch, der das Stück irgendwann uraufführen würde, keine Verbindung mit dem Stück aufnehmen könnte. Es ist mir ziemlich wichtig, dass das Stück für die Musiker*innen geschrieben ist, die das Stück spielen. Wenn ich ein Stück schreibe, dann visualisiere ich die Bewegungen von dieser Person in meinem Kopf. Das Gesicht, die Hände, die Füße, den ganzen Körper und die Energie, die Aura, also das Charisma dieser Person. Ich komponiere dann sehr persönlich.« **11**

*Fülle. Ich würde gerne mal mit anderen Komponist*innen zusammen komponieren, auch wenn das schwierig ist, aber ich wäre offen dafür, das Risiko einzugehen.*

Es ist dieses kooperative Arbeiten, das derzeit als Stern am Kompositionshimmel immer stärker pulsiert. Die dabei entstehende Gleichberechtigung der verschiedenen Kunstformen, sei es zwischen Komponist*innen und Musiker*innen oder interdisziplinär, bietet ein schönes Vorbild für die Gesellschaft. Da hat die Kunst, nach wie vor, den kritischen Spiegel in der Hand. Auf das er bald gleichberechtigte Begegnungen zeigt, wie in dieser Arbeitsweise aus flachen Hierarchien ohne Gottkomplexe, und nicht mehr eine Gesellschaft, welche Unterschiede stärker gewichtet, als die bereichernden Eigenheiten. Natürlich benötigt das kooperative Arbeiten mehr Zeit und mehr Raum als die Partitur, die zum Üben abgegeben wird. Es muss ein Raum geschaffen werden, in dem sich die Künstler*innen wirklich begegnen können und in dem genügend Ruhe und daraus ermöglichte Empathie liegt, sodass künstlerische Ideen von allen Seiten ausprobiert, bedacht und gut verflochten werden können. Das Kollektiv3:6Koeln tritt nicht auf, ohne vorher auf mindestens einwöchigen Probenresidenzen alles gemeinsam durchdacht zu haben. Damit erstreckt sich der häufige Aufschrei über zu wenig Probezeit über jene Problematik hinaus, schnell



Die Zeichnung entstand während des Interviews. Die Nummern geben die Chronologie des Gesprächs an. © Carmen Körner



genug mit der Akustik des Vorstellungsraumes vertraut zu werden. Sie erweitert sich auf den eigentlich notwendigen, ausgedehnteren Probenprozess, für den allen Beteiligten, Raum und Zeit – und damit auch Geld – geschaffen werden müsste.

Träumerei

Mit dem Kollektiv3:6Koeln, bestehend aus sechs Musiker*innen und vier festen Komponist*innen, bringt Georgia Koumará von 2017 bis 2020 ihren dreiteiligen Zyklus *Lucid Dreamers* zur Aufführung, der eine ganz besondere Position in ihrem Œuvre einnimmt. Denn das menschliche Träumen ist eines von Georgia Koumarás Hauptinteressen. **12**

*Es gibt Träume, die jede*r träumt.*

Fallen oder ausfallende Zähne. Wir haben alle ähnliche Albträume. 13

In den drei Teilen verarbeitet sie das Phänomen des luziden Träumens, in dem sich die Schlafenden um ihr Träumen bewusst sind und dieses beeinflussen können. Synästhetisch lesen sich die Stücke wohl als dunkelblau. Sie versinken in Klangflächen mit überwabernden Klanggebälken und Soundspitzen aus organischer Percussion. Erst in #3 kommt dann Elektronik und Theremin dazu, das sie bei der Uraufführung 2020 selbst spielt. Alle Träume sind in grafischer Notation komponiert.

»In #1 gibt es die Geigerin und die Bratschistin, die über alles träumen, also über die Musik und die anderen Ensemblemitglieder. Im Komponieren habe ich überlegt, wie ich die Luzidität von jedem und jeder Musiker*in wecke. Die Flötistin schläft beispielsweise ganz klar, weil sie Klavier spielt, was sie sonst nicht macht. Sie träumt, dass sie Klavier spielt.« **14**

#1 Sie spielen im Klavier. Der Klang wird im Körper, im Herz des Instruments produziert. Ist dort nicht das Unterbewusstsein?

#2 Niemand spielt das Klavier. Das Klavier ist einfach da und schläft.

Hat das Klavier von der Musik geträumt?

#3 Die Zeichnung eines Wals durchschwimmt die Partitur.

– SOLO – **15**

*(ein solo ist eine spannende sache. die bühne ist voller musiker*innen und eine*r klaut die ganze energie 15):*

15 Eine Komposition ist wie ein akustischer Traum.

»Das da ein Klavier steht und nicht gespielt wird, das ist etwas sehr Traumhaftes, also etwas Absurdes. Ich habe in dieser Komposition versucht in Absurditäten zu denken, vor allem im Timing von Klangevents, denn Nachvollziehbarkeit verlängert das Zeitgefühl.« **16**

Für (Nicht-)Kinder

Diese Absurditäten sind den Träumen, aber auch den Märchen wesenhaft. 17 Ihr Stück *Wurst* (2019) ist stark inspiriert von dem Märchen *Die wunder-same Gasterei* der Gebrüder Grimm. Niklas Seidl spricht zum Ende von Koumarás Stück den Text über die immerwährenden Feedbackloops der Pedale. Das klingt beinahe wie Beatboxing.

18 *Auf eine Zeit lebte eine Blutwurst und eine Leberwurst in Freundschaft, und die Blutwurst bat die Leberwurst zu Gast.*

...

»Ich warne dich, Leberwurst, du bist in einer Blut- und Mörderhöhle, mach dich eilig fort, wenn dir dein Leben lieb ist.«

...

Da blickte sie sich um, und sah die Blutwurst oben im Bodenloch stehen mit einem langen, langen Messer, das blinkte, als wärs frisch gewetzt, und damit drohte sie, und rief herab: »Hätt ich dich, so wollt ich dich!«

»In Märchen wird nichts verschönert. Nicht in den Inhalten und nicht in den Erzählweisen. Die Geschichten haben so eine Klarheit in ihren Absurditäten, dadurch nehmen wir die abgefahrenen Dinge, die in ihnen passieren, viel eher an. Aber Märchen sind nichts Romantisches. Sie sind voll Düsternis 18 und krasser Symbolik. Wenn ich sage, dass meine Inspirationsquellen Träume und Märchen sind, erwartet man wahrscheinlich was sehr anders, als das was kommt.«

19 *Warum müssen wir Träume und Märchen so definieren?*

»I dreamed a dreamed that wasn't mine.« (2020)

Das ist nicht Traum, sondern Alptraum.

»Pink ist weiblich und blau ist for boys.«

Warum?

Ich konnte die Einstellung nicht verstehen, warum wir Märchen oder Träume nur auf eine Weise definieren oder warum sie überhaupt definiert werden müssen.

In den Kompositionen von Georgia Koumará steckt oft eine ganze Menge Außermusikalisches. Man kann sie noch eine ganze Weile im Kopf jonglieren, selbst wenn man das Programmheft unter dem Stuhl im Konzert liegen gelassen hat. Es sind eben diese Kontexttiefen, die das Gehirn so sehr aufs Knobeln forcieren, dass man plötzlich in eigentlich rein musikalisch gedachten Features die tiefste Bedeutung interpretiert oder Stücke ohne außermusikalische Komponenten ins Spannungsdefizit rutschen.

»Das ist das Wichtigste, insgesamt in der Kunst, dass man noch mal und noch mal zurückkommen und wieder neue Sachen finden kann. Ich habe das bei den Werken von Salvador Dalí. Am Anfang siehst du

das Ganze und erkennst vielleicht die Symmetrie des Bildes. Beim dritten und vierten Anlauf findest du dann die kleinen Dinge im Hintergrund und dadurch hast du wieder andere Assoziationen. **20** Das Kunstwerk ist auf diese Weise nie langweilig, sondern lebendig, weil man die ganze Zeit etwas Neues entdeckt. **21** Für mich wäre das Ideal, dass einem Zuhörer auch zwei Wochen später noch irgendwas von diesem Abend geblieben ist, wenn irgendwas in ihm wach geworden ist.«

Im Musikbetrieb und gerade in der neuen, zeitgenössischen Musik lässt sich eine Tendenz zum Eventcharakter von Veranstaltungen wahrnehmen. Entstehend aus einer schieren Überschwemmung der Veranstaltungskalender, möchte jede diejenige sein, die in Erinnerung bleibt. Noch viel mehr aber diejenige, die aus dem Berg von möglichen Terminen hervorleuchtet und tatsächlich besucht wird. E-Mailpostfächer und Zeitungen sind voll von Aufmerksamkeitshascherei und Kulturmarktschreien, die Unvergänglichkeit suggerieren. Georgia Koumarás Werke generieren diese Aufmerksamkeit aus sich heraus, wenn es dreimal die *Lucid Dreamers* gibt, auf deren Umsetzung man im Zyklus hinfiebern kann. Oder wenn Titel und Besetzung für Neugierde sorgen, wie bei ihrem Stück *...to reach the unreachable star...* für Ensemble und das Living Cartoon Duett, bei dem sich das Kollektiv3:6Koeln und die Cartoonisten gegenseitig synchronisieren, untermalen, ergänzen und konterkarieren.

Georgias Klänge

In einer Improvisationsgruppe an der Universität Thessaloniki wurde mir klar, dass ich die Klänge spielen wollte, die ich selbst gestaltet habe. Meine Klänge. 22

In Georgia Koumarás Musik wandern nicht nur Wolpertinger, Würste oder wahnsinnige Träume durch die Partituren, sondern auch ein Wald aus Sounds. Quietschen, Krachen, Wummern.

**quietscht mit dem Edding auf das Papier* 23*

»Das ist ein sehr interessanter Klang für mich. Squeaky Klänge mag ich sehr gerne. Und Klänge, die ein komplexes Spektrum haben, also mit einer unkontrollierten Zahl an Obertönen schwingen, so wie Metallklopfen oder Glocken. Aber auch harsche Klänge, wie Oberdruck auf eine Geige. **24** Für mich sind diese Klänge schön und sensibel.«

Ich muss mal das Fenster zu machen, bei dem Lärm von der Müllabfuhr kann ich mich gerade nicht konzentrieren.

25 »Mit sieben oder acht Jahren war mir klar, dass ich Musikerin werden möchte. Ich hatte keine Berufsmusiker*innen in meinem

Umfeld, aber meine Cousine hatte ein Klavier. Mama, habe ich gesagt, ich möchte dieses schwarz-weiße Objekt lernen, da war ich fünf Jahre alt. **26** Beethoven und Bach fand ich toll, weil die Stücke so rhythmisch sind.

Dann habe ich eine Zeit lang Tenor-Saxophon gespielt. Ich musste Übungen nur mit dem Mundstück machen und die Töne daraus fand ich viel interessanter als das, was wir in der Brassband gespielt haben. Mit 14 wollte ich ein bisschen Lärm machen und meine Mama ärgern. Raus kamen Multiphonics. **27** Damals meinte mein Maestro, man könne und solle nur einen Ton auf einmal aus dem Instrument herausbringen.

Als ich Geige gespielt habe, wollte ich aus Witzigkeit schlecht spielen. Ich fand meinen Lehrer anstrengend. Ich wusste natürlich nicht, dass es eine Technik ist, Kratztöne durch Oberdruck zu produzieren. Ich hatte Spaß daran, dass das Instrument so hässlich klingen kann. Manchmal frage ich mich, ob ich durch meine klassische Ausbildung zu stark geprägt und dadurch eingeschränkt bin.«

Wer die Regeln nicht kennt, kann sie nicht brechen. Wer die Regeln kennt, kann sie auch nicht brechen, weil man ihnen eigentlich vertraut. Aber wer sich nicht an die Regeln hält, spielt ein *anderes* Spiel – ein Neues! Und das ist ja eigentlich das Ziel. Wer ein Interview das ›performative Interview‹ nennt, obwohl nicht im klassischen Sinne performt, sondern gemalt wird, bricht mit den Regeln des Begriffs und beugt sich nicht seiner regelnden Semantik. Die gebrochene Regel liegt aber nicht in willkürlichen Scherben auf dem Boden. **28** Sie verbindet sich lediglich nicht mit dem naheliegenden Gegenstand, den die Konvention schon zum Verbinden bereithält: Alternative instrumentale Sounds, wie Multiphonics oder Geigenkratzen, verbinden sich nicht mehr mit dem Wohlklang eines Bach'schen Klaviers, sondern vielleicht mit Industrialisierung oder Alltagsgeräuschen, aber vor allem mit einer Spannung, die das Klassische so nicht mehr hervorbringen kann, da es zu vertraut ist.

Diese komischen mehrklängigen Klänge, die will ich einfach hören. 29

»Für mich haben diese Klänge auch eine sehr starke Energie bei den Performenden. Solche Klänge für lange Zeit zu halten, ist sehr instabil und es braucht den ganzen Körper und die ganzen Ohren, um sie zu halten.« **30**

Märchen verbinden sich nicht mehr mit Romantik, sondern mit Absurdität; und Komponist*innen nicht mehr mit Hierarchie, sondern mit Gleichberechtigung. Ein performatives Interview verbindet sich nicht mit performativen Charakterdarstellungen, sondern mit der sprachphilosophischen Bedeutung der Performativität, *das Sprechen und Handeln miteinander zu verschränken* (John Austin, 1955) und damit in Pinsel-Handlungen die Performance zu legen. Es sind gebrochene und anders verklebte Regeln.

Warum Georgias Klänge?

»Viele erkennen das Instrument nur als ein Ding, das Musik erzeugt und was studiert und geübt werden muss. Für mich hat das Instrument auch ein Inneres. Mit meinen Klängen möchte ich mich diesem Inneren nähern. **31** Wie kann das Instrument mit seiner Geschichte anders benutzt werden? Klar, das ist ein Ansatz, den man heute oft hört, mit den Spieltechniken der zeitgenössischen Musik. **32** Aber für mich hatte das nie etwas mit Techniken zu tun. Das ist für mich einfach ein anderer Weg die Welt zu sehen.«

Fehler feiern, die Kontrolle aufgeben, Individuen in ihrer wahren Gestalt erkennen, das Gemeinsame über das Ego, Ruhe für Empathie, keine un-hinterfragten Definitionen, Regeln brechen und nichts auf dem Boden zurücklassen ... Georgia Koumarás musikalische und kompositorische Herangehensweisen sind künstlerisch und im übertragenen Sinne gesellschaftlich wegweisend. Es ist ein Weg, der nach oben führt. ■

Maika Graf ist Autorin und Künstlerin. Sie schreibt zeitgenössisches Musiktheater und experimentelle Formate für künstlerische und musikjournalistische Bühnen.

Carmen Körner ist freischaffende Fotografin und arbeitet im Bereich Dokumentar, Portrait und mit experimentellen Ansätzen. Sie ist Gründungsmitglied des index.kollektivs.

18.–22.01.2023

ultraschallberlin.de

festival
für neue musik

ultra
schall
berlin

