

P-04/2022 10,50 €

133

POSITIONEN

Texte zur aktuellen Musik

Ernstes
Hören

Sci-Fi Funk & Afro-Beat
Rauminstallation
Stimmakrobatik
Publikum als Künstler*in
Essen & Kunst



Biennale für aktuelle Musik
Frankfurt Rhein Main

25.02. – 05.03.2022

Frankfurt | Offenbach | Darmstadt

hr-Sinfonieorchester
Ensemble Modern
Liberation Orchestra of
Inverted Traditions
hr-Bigband
Schallfeld Ensemble
IEMA-Ensemble
freitagsküche



cresc-biennale.de



aventis
foundation

ART FOUNDATION
MENTOR LUCERNE

ULYSSES
network



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union

Ensemble Modern
Patronatsgesellschaft – Board of Patrons

Ein Festival für
neue Kompositionen
von Studierenden

24.–27.
November
2022

MEHRLICHT!MUSIK

KLANGZEITORT



Universität der Künste Berlin



INSTITUT FÜR
NEUE MUSIK
BERLIN

Mit Instrumentalist:innen beider Hochschulen, dem Ensemble zone expérimentale der Hochschule für Musik Basel FHNW, den Ensembles ECHO der HfM Hanns Eisler Berlin und ilinx, Studio für Neue Musik der UdK Berlin, der Werkstatt Experimentelles Musiktheater sowie dem Vokalensemble The Present.

Solo- und Ensemblestücke, Musiktheater, Performances, Installationen

Eine Veranstaltung von Klangzeitort, dem gemeinsamen Institut für Neue Musik der UdK Berlin und HfM Hanns Eisler Berlin

www.klangzeitort.de



A close-up portrait of Olga Neuwirth, a woman with curly brown hair and blue eyes, looking directly at the camera. She is wearing a dark, textured jacket. The background is dark and out of focus.

OLGA NEUWIRTH

Tonsättarfestival 24. bis 27. November

**Neue Werke für Orchester, Solokonzerte
und Kammermusik.**

Königliches Philharmonisches Orchester
Stockholm, Sinfonieorchester Norrköping,
Quatuor Diotima, Baldur Brönnimann, Nicolas
Hodges, Stefan Asbury, Robyn Schulkowsky u. a.

Lesen Sie mehr unter konserthuset.se



**KONSERTHUSET
STOCKHOLM**

 Region Stockholm 

POSITIONEN 133

04/2022 Ernstes Hören

- 4 **Impressum**
- 5 **Editorial**
- 7 **I ERNSTES HÖREN**
- 8 **Die Musik für ein neues Zeitalter: Interview mit Suzanne Ciani**
von Fabian Peltsch
- 16 **Überlegungen zum Konzert heute**
von Monika Pasiiecznik
- 30 **Die Plattform für experimentelle Musik Sonic Matter in Zürich:
Interview mit Lisa Nolte und Katharina Rosenberger**
von Brandon Farnsworth
- 36 **Was ist Deep Listening?**
von Patricia Jäggi
- 46 **Deep Listening als eine relationale Praxis**
von Ximena Alarcón-Díaz
- 57 **Bildstrecke**
von Dylan Spencer-Davidson
- 64 **Full Circle? Arbeiten von Amir Sphillman**
von Patrick Becker-Naydenov
- 72 **Gebrochene und anders verklebte Regeln: Interview mit Georgia Koumará**
von Maike Graf
- 85 **II SPECIAL**
- 86 **UKRAINISCHE KORRIDORE**
- 86 **Chornobyl'dorf – Einige Lektionen zur Gestaltung der Zukunft**
von Luliia Bentia & Andrii Koliada
- 101 **III POSITIONEN**
- Heroines of Sound, Berlin; Annesley Black; Postcolonial Repercussions;
Documenta Fifteen, Kassel; La Biennale di Venezia; Eres Holz; ManiFeste,
Paris; Karen Willems; Münchener Biennale; berlin westhafen; Magdalena
Zorn; Jesper Nordin; Åke Hodell, Malmö; Soundings – Listeners and Voices
across the Souths; Musiktage Hitzacker; Monstercall; Twisted Shout,
Fylkingen, Stockholm; Chaya Czernowin, Klangspuren Schwaz**

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

Gestaltung Studio Pandan (Ann Richter, Pia Christmann, Sibel Beyer, Vreni Knödler) www.pandan.co

Anzeigen marketing@positionen.berlin

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

Korrespondent*innen Philipp Krebs (Hamburg), Nina Polaschegg (Wien), Monika Voithofer (Graz), Christoph Haffter (Lausanne/Genf), Monika Pasiecznik (Warschau), Heloisa Amaral (Brüssel), Sven Schlijper-Karszenberg (Amsterdam), Tim Rutherford-Johnson (London), Anette Vandsø (Århus), Rūta Stanevičiūtė (Vilnius), YAN Jun (Peking), Tomomi Adachi (Kanazawa), 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

www.positionen.berlin

Positionen print kosten als Einzelheft 10,50 € (+ 2,00 € Versand), im Jahresabonnement 46 € (inkl. 8 € Versand), Studierende 38 € (inkl. 8 € Versand), Institutionen 56 € (inkl. 8 € Versand), Auslandabonnement Normal 58 € & Institution 68 € (beide inkl. 20 € Versand), Förderabonnement 100 €

E-Abonnement Einzelheft 6 €, Jahresabonnement 22 €

ISSN 0941-4711

Positionen ist Mitglied im Netzwerk

Mit freundlicher Unterstützung der



EUROZINE

European
Cultural
Foundation

radialsystem.de

radialsystem.de

Listening Spaces, Chillout-Areas, Ambient-Räume, After Hour und Deep Listening. Im Rahmen von Clubkultur bis hin zu zeitgenössischen Musikfestivals gibt es diese Räume zum Verweilen, Eintauchen, Entspannen, Reflektieren u.v.m., die einen anderen Modus versprechen als im Hauptraum, der Tanzfläche, der Bühne oder dem Konzertsaal. Weniger frontal, weniger steif, in vielerlei Dingen also offener präsentieren sich diese Environments. Aber was passiert in ihnen eigentlich? Wie werden andere Arten und Weisen zu Hören etabliert? Wie unterscheiden sie sich von den Haupträumen? Können sie selbst zu dominanten Wahrnehmungsmodi eines »Ernstes Hörens« werden? Werden die Hörer*innen jetzt »ernster« genommen als die Musik selbst?

Die Idee zum Heft ist aus dem vorigen entstanden. Das Augustheft #132 stand im Zeichen von New Age, sogar eine Recherchereise nach LA unseres Autors Fabian Peltsch inklusive eines großen Reiseberichts war Teil davon. Ein Interview dieser Reise, das wir dem jetzigen Heft voranstellen, ist jenes mit der Komponistin Suzanne Ciani – wohl eine der spannendsten und gleichfalls ambivalentesten Figuren zwischen New Age und Avantgarde. In den 70er und 80er-Jahren hat auch sie – wie viele im Bereich des New Age – mit Wahrnehmungssituationen experimentiert.

Aber auch zeitgenössische Musikfestivals heute, vielleicht seit den letzten zehn Jahren, sehen es als ihre Pflicht und manche als ihre Kür an, solcherlei Orte mitanzubieten – natürlich meist neben den »eigentlichen« Orchester- und Ensemblekonzerten. Monika Pasiecznik schaut für uns in die Geschichte des Konzerts und in zeitgenössische Projekte, die etwas anders machen. Die Macherinnen des neuen Sonic Matter-Festivals in Zürich wiederum haben selbst einen ganzen Bereich unter den Schirm der von Pauline Oliveros entwickelten Methode Deep Listening gestellt. Brandon Farnsworth hat bei Katharina Rosenberger und Lisa Nolte nachgefragt. Patricia Jäggi führt dann tiefer in die Methode ein und Ximena Alarcón-Díaz erörtert die markengesicherte Methode Deep Listening® im Rahmen von technologischen Interfaces und damit verbundene Themen wie der Sprachmigration und relationalem Hören. In diesen Themen klingen schon Aspekte gemeinschaftlichen Zusammenlebens an, die auf der produzierenden Seite explizit werden: Patrick Becker-Naydenov befragt die kollektiven Arbeitsprozesse in den Arbeiten von Amir Shpilman. Maike Graf wiederum hat Georgia Koumará, die ebenso sehr auf kollektive Prozesse vertraut, im Rahmen eines »performativen Interviews« getroffen. Danken möchten wir dem Künstler Dylan Spencer-Davidson für die Bildstrecke und das Cover, die beide Momente aus Performancearbeiten von ihm festhalten und fragen: Wie können wir als Gemeinschaft zusammen leben?

Für das zusammen mit den Zeitschriften Glissando und Seismograf erarbeitete Special Ukrainische Korridore haben Iuliia Bentia und Andrii Koliada die 2020 uraufgeführte und in vielen Aspekten prophetische Oper *Chornobyl*dorf analysiert.

Wir wünschen viel Spaß und Anregung beim Lesen dieses Hefts #133!

Ernstes Hören



Die Musik für ein neues Zeitalter?

Fabian Peltsch im Gespräch mit der Musikerin und Komponistin Suzanne Ciani über Räume, Klänge und Wohlbefinden

FABIAN PELTSCH

FABIAN PELTSCH Sie werden manchmal mit dem Begriff New Age verknüpft. Was halten Sie von New-Age-Musik?

SUZANNE CIANI Nun, ich glaube, ich wurde damals von der konzeptionellen New-Age-Bewegung aufgenommen. Und in vielerlei Hinsicht füge ich mich ein, weil ich mit meinen Aufnahmen, vor allem mit den ersten beiden, einen sehr spirituellen Ort schaffen wollte. Ich hatte das Gefühl, dass elektronische Musik eine neue Sensibilität schaffen könnte, weil sie langsam sein konnte. Alles war maschinell, verlässlich und konnte einen Rhythmus tragen, der mehr dem Ozean und weniger dem Laufen ähnelte. Ich wollte das Gefühl eines Ortes schaffen, an dem man sich sicher fühlt. Für mich als Künstlerin bedeutete das in gewisser Weise, dass ich für mich selbst eine Form der Perfektion schaffen musste. Ich habe zwei Jahre gebraucht, um *Seven Waves* (1982), das erste Album von mir, das man als New Age bezeichnet hat

[Anm. der Red.: Das eigentlich erste Album kam einige Jahre früher 1970 unter dem Titel *Voices Of Packaged Souls* raus], fertigzustellen, weil ich dieses Gefühl der Perfektion schaffen wollte. Als dann *The Velocity of Love* 1986 erschien, hat das tatsächlich dazu beigetragen, das New-Age-Genre zu stärken, weil der Titelsong dieses Albums seltsamerweise und überraschend ein Radiohit wurde; zuvor passte er noch in keine Schublade. Und so griffen neu gegründete Radiosender das Format auf, das auf Instrumentalmusik basierte, und dann zu New Age wurde. Meine Musik wurde zunächst Waves genannt. Mein erstes Album hieß *Seven Waves*. Der Radiosender hieß *The Wave*, in Los Angeles. So hat diese Wave also angefangen. Es war eine Welle. Und dann wurde sie umstritten. Denn niemand passte hinein. Wer weiß schon, was das sein sollte? Bis heute halte ich es für sehr anmaßend, Musik zu machen, von der man sagt, sie sei heilend. Woran liegt das? Für mich befriedigt die Musik ein persönliches

Bedürfnis. Und ich bin sicher, dass auch andere Menschen für ihre eigenen Bedürfnisse komponieren. Ich hatte das Gefühl, von wo anders herzukommen, denn ich war eine klassisch ausgebildete Komponistin und hatte ein Vokabular. Ich dachte, dass vieles von dem, was man New Age nennt, ziemlich oberflächlich ist, aber, wissen Sie, es ist es nicht wert, darüber zu urteilen. Ich weiß es also nicht. Ich war dankbar. Am dankbarsten war ich dafür, dass die Leute meine Musik jetzt in den Geschäften finden konnten, denn vor der New-Age-Kategorie gab es keinen Platz dafür.

FP Das ist ein guter Punkt.

sc Ja. War es Klassik? War es Jazz? War es female? War es female voice? Wenn Sie eine Frau sind, müssen Sie singen. War es elektronisch? Es gab einfach keinen Platz. Und dann war da New Age, und das hat funktioniert.

FP Haben Sie Ihre Alben in Suzanne Doucets New-Age-Laden in Los Angeles verkauft?

sc Ja. Die gute alte Suzanne. Sie ist wirklich die Priesterin des New Age. Sie verkörpert wirklich das Beste der New-Age-Sensibilität.

FP Ja, ich stimme zu.

sc Und sie ist Deutsche, richtig?

FP Ja. Ich habe sie in Los Angeles getroffen. Ich habe ja gerade diese Interview-Tour durch Los Angeles hinter mir. (Siehe Artikel in Heft #132) Und sie hat eine Menge zu sagen und mich mit so vielen Leuten zusammengebracht. Und ich war auch sehr überrascht, dass einige dieser Künstler*innen die Musik anfangs für sich selbst komponiert haben, für ihre eigene Heilung. Ich denke da an Chuck Wild alias Liquid Mind, der seine Angstatacken geheilt hat, indem er diese Art von Musik komponierte.



Covershoot mit Suzanne Ciani für *The Velocity of Love* in 1986

Vielleicht kannst du mir erzählen, wie es bei dir war? Du hast auch gesagt, dass es aus deiner eigenen Spiritualität heraus entstanden ist. Wie sah diese Spiritualität für dich aus?

sc Es war ein weiblicher Raum. Meine Inspiration war das Meer, die Wellen, der Ozean, der Rhythmus der Erde. Diese langsame und unendliche Kraft, die ich auch gerade sehe, wenn ich aus dem Fenster blicke. Ich lebe am Ozean.

FP **Wie wunderbar.**

sc Und es war eine andere Metapher für Musik. Ich glaube, das war für mich wegen der Elektronik möglich. Ich fing an, den Buchla-Synthesizer zu spielen und verliebte mich in diese Maschine. Und ich glaube, das gab mir Möglichkeiten. Ich spielte von

Anfang an immersive Klänge. Ich spielte in Quadrophonie. Das schuf wirklich einen Raum. Ich konnte in einem Stück leben, ich konnte ein Stück aufführen, das Tage oder eine Woche oder was auch immer dauerte – für immer! Das ist eine ganz andere Erfahrung als bei traditioneller Musik, bei der die Instrumente in einem bestimmten physischen Raum verortet sind. Aber für mich gab mir die Elektronik eine neue Möglichkeit, in der Musik zu leben. Ich habe Möbel entworfen. Damals gab es diese Sitzsäcke und ich hatte ein riesiges Teil, in dem etwa zwölf Leute Platz hatten. Die Idee war, dass man von einem Sequenzer mit Noten umgeben war, und jeder konnte seine eigenen Noten mitbestimmen, und wir waren mitendrin. Es war damals eine sehr kreative Zeit, denn die Technologie befand sich durch die Erfindung des Transistors gerade im



Der Sitzsack in Ciani Studio in Berkeley mit Platz für 12 Personen

Umbruch. Die Dinge wurden kleiner, kompakter, in Echtzeit. Ich habe auch mit Vangelis gearbeitet, der gerade verstorben ist. Er hat auf meinem zweiten Album gespielt. Es gab keinen Menschen, der mehr mit dem Göttlichen verbunden war. Er kanalisiert einfach Liebe, Energie, die Götter. Es strömte durch ihn mit einer Kraft. Und würde man ihn als New Age bezeichnen? Er hätte es nicht von sich aus getan.

FP Wie würden Sie denn New Age beschreiben?

sc Ich glaube, es gibt zwei Medaillen des New Age. Es gibt diejenigen, die es als Schaffensort angenommen haben: Ich werde New-Age-Musik schreiben. Und es gab Leute, die von dieser Familie, diesem Konzept, verinnahmt wurden. Das ist alles gut, aber es wurde auch sehr kontrovers. Du warst damals noch nicht dabei, du bist zu jung.

FP Ich denke, es ist immer noch umstritten, wenn Sie mich fragen.

sc Oh, das ist es? Nun, ich denke, manche Dinge ändern sich einfach nicht. Ich drehe durch, wenn ich eine Massage bekomme und sie diese Musik auflegen (lacht).

FP Du bittest darum, sie abzuschalten?

sc Ich denke, das Bemühen, New Age zu sein, ist definitiv eine Belastung.

FP Wo würden Sie persönlich die Grenze zwischen Qualität, so genannter New Age Musik, und Wellness-Musik ziehen?

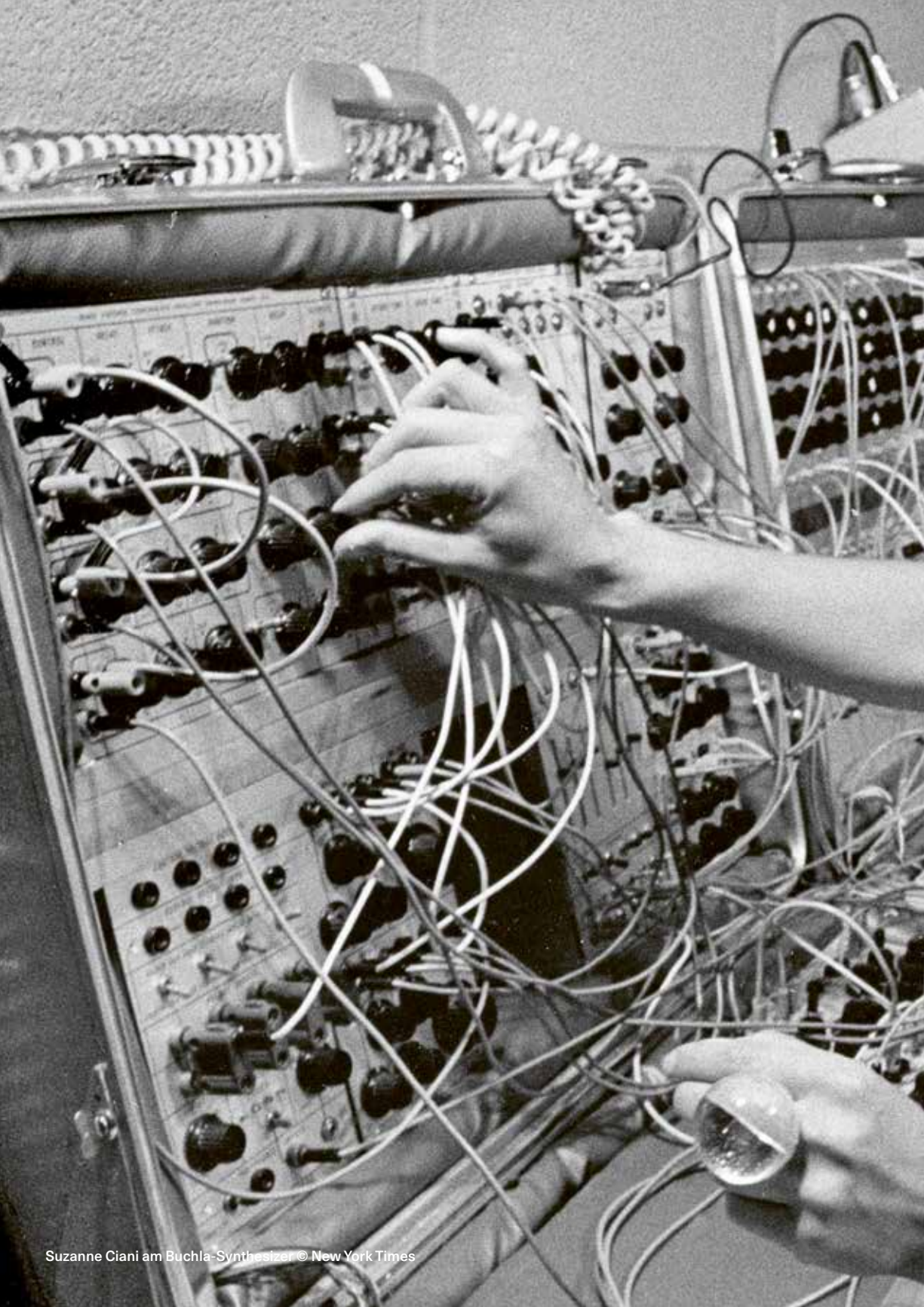
sc Wellness ist ein großes Thema. Glück, Wohlbefinden. Es hat so viele Dimensionen. Was man isst, wie man sich bewegt, wie man mit anderen Menschen umgeht. Wir haben begonnen zu entdecken, wie man Zugang zu Gesundheit, Wohlbefinden und Musik aller Art findet: Das kann Tanzmusik sein,

das kann jede Art von Musik sein, die mit deinem Wesen in Resonanz geht. Die dich aus der Alltagswelt herausholt, oder? Ich meine, wir leben in verschiedenen Dimensionen, so wie unser Körper verschiedene Dimensionen hat. An der Oberfläche haben wir sehr sensible Berührungen und Haut und Erfahrungen durch den Körper, aber im Inneren des Körpers gibt es diese ganze Vernetzung von Dingen, die vor sich gehen, die Maschinerie des Körpers, die uns atmen und arbeiten und verdauen lässt und all das. Wir wollen nicht im Klempnersystem des Lebens leben. Wir wollen in die viszerale Erfahrung entlassen werden, und dafür müssen wir ein Gleichgewicht halten, denn wir alle müssen Dinge erledigen. Wir leben nicht in jedem Moment in diesem Schwebestand. Musik ist aber auf jeden Fall auf so vielen Ebenen relevant, ob man sie nun New Age nennt oder nicht. Und Musik ist auf einer gewissen Ebene die Kommunikation des Göttlichen. Ich sage immer, über Musik zu sprechen ist wie eine Speisekarte zu essen. Man kann über das Essen reden, aber am Ende muss man es auch essen, um zu wissen, wie es wirklich schmeckt.

FP So ist es auch mit dem eigenen Bewusstsein, oder? Man kann ewig darüber reden, wie man sich fühlt, aber die Art und Weise, wie man sich fühlt, kennt nur man selbst?

sc Ich beneide Sie nicht darum, über diese Themen zu schreiben (lacht).

FP Ich denke, es ist wahrscheinlich das ehrgeizigste Stück, das ich bisher in Angriff genommen habe, um ehrlich zu sein. Denn mein Plan war es, herauszufinden ... nun ja ... was Musik eigentlich ist. (beide lachen). Denn als Musikjournalist schreibe ich die ganze Zeit über Musik, ohne sie wirklich zu berühren, ohne die Frage zu stellen oder zu ergründen, warum diese Klangwellen diese Kraft haben, uns zu bewegen und zu heilen und uns in verschiedene Zustände



Suzanne Ciani am Buchla-Synthesizer © New York Times



zu versetzen. Und für mich war der Anfang dieser Geschichte, dass ich mich in einer Depression befand. Ich wollte herausfinden, ob es einen Zusammenhang zwischen meiner Depression und der Tatsache gibt, dass New Age die einzige Musik war, die ich noch verdauen oder sogar genießen konnte.

sc Hatte Ambient dieselbe Wirkung auf dich wie New Age?

FP Da ich wusste, dass diese Künstler*innen einen spirituellen Ansatz haben, war das auch ein Teil des Trostes, den ich daraus zog. Weil ich wusste, dass diese Leute eine Verbindung zu etwas Höherem für sich beanspruchten, zu etwas Göttlichem, was Brian Eno, glaube ich, nicht tut, zumindest nicht

sc Meine Aufgabe war es, dieses brandneue modulare elektronische Musikinstrument live aufzuführen. Und hier sind wir nun, 50 Jahre später, und die Kids sind begeistert. Und deshalb bin ich auf Tournee. Und ich habe das Gefühl, dass es ein unerledigtes Geschäft war, dass wir es beim ersten Mal nicht geschafft haben, und dass wir es jetzt schaffen. Ich habe eine bestimmte Nische, in die ich involviert bin.

FP Und wie nehmen Sie die ersten beiden Alben im Kontext ihres ganzen Schaffens wahr? Gibt es eine Kontinuität?

sc Ich habe verschiedene Perioden, denn ich habe ein langes Leben hinter mir. Meine ersten Aufnahmen waren elektronisch. Dann

Alle meine Alben sind da draußen und arbeiten für mich an Orten, von denen ich nicht einmal etwas weiß.

auf diese Weise. Das ist auch etwas, was ich mich frage: Half mir so etwas wie der Placebo-Effekt, diese mystische Aura, die einige dieser Alben haben?

sc Ich bin eine New-Age-Künstlerin.

FP Sie haben sich zumindest nicht gegen den Begriff gewehrt.

sc Nun, der Begriff entstand lange nach dem ich bereits tat, was ich tat. Ich hatte das alles schon seit Jahren gemacht. Und dann wurde es New Age, und dann gab es eine Menge Leute, die New Age ›waren‹. Ich war nie New Age. Ich war meine neoklassische Komponistin, mein elektronisches, akustisches Ich.

FP Und in vielerlei Hinsicht auch avantgardistisch.

bin ich allmählich zu Instrumenten zurückgekehrt, bis ich rein beim Klavier gelandet bin und drei Alben nur mit Klavier solo gemacht habe. Ich bin als Pianistin auf Tournee gegangen. Die Menschen empfanden meine Klaviermusik immer als eine heilende Musik. Mein Publikum war sehr einfühlsam und warmherzig. Und dann bin ich wieder zur elektronischen Musik übergegangen. Man könnte also sagen, dass die Ausdrucksform oder das Übertragungssystem des Ausdrucks sehr unterschiedlich sein kann. Es gibt keinen größeren Unterschied als zwischen einem akustischen Klavier und einem Buchla. Der Buchla hat nicht einmal eine Tastatur. Es ist also ein ganz anderes Vokabular, um Musik zu machen. Ich weiß nicht, ob das heilsam ist.

FP Ist es passiert, dass eine dieser Achtsamkeits-Apps wie Calm oder Headspace nach einer Lizenz für Ihre Musik gefragt hat?

sc Sie klauen sie einfach. Ich meine, ab und zu finde ich eine Yogaseite und setze mich mit ihnen in Verbindung und sage, bitte hören Sie auf, meine Musik zu verwenden. Aber ich bin zum Beispiel bei digitalen Radiosendern und habe gute Lizenzrechte. Ich kenne meine Musik. Alle meine Alben sind da draußen und arbeiten für mich an Orten, von denen ich nicht einmal etwas weiß. Ja, aber meine elektronische Musik ist anders als das. Die wird nicht im Spa gespielt.

FP **Stört es Sie, wenn Ihre Musik doch in einem Spa gespielt werden würde?**

sc Nun, ich höre meine Musik dort lieber als viele andere Sachen, die es dort gibt (lacht). Der Teil, der mich stört, ist, dass ich eine Komponistin bin, und wenn ich Musik höre, muss sie mich auf vielen Ebenen befriedigen, sonst werde ich unruhig. Ich kann nicht anders. Es ist wie bei einer Künstler*in, die auf die Farbe oder was auch immer achtet, oder wie bei einer Schriftsteller*in, die auf die Grammatik und die Syntax achtet. Es ist also nicht immer befriedigend.

FP **Suzanne Doucet sagte, und das kann ich als Definition akzeptieren, dass George Harrison für sie ein New-Age-Musiker ist, weil er einen spirituellen Ansatz hat und auf die eine oder andere Weise andächtige Musik macht.**

sc Die ganze Musik der Beatles ist heilend. Sie trifft dich.

FP **Kannst du deine eigene Heilung vielleicht ein wenig näher erläutern? Wie hat deine Musik dich selbst geheilt?**

sc Wie ich schon sagte, schuf sie einen sicheren Raum. Einen, in dem ich mich wohl fühlte, weil er eine Sicherheit schuf, einen perfekten Raum, in dem ich sein konnte. Und es war eine Freude. Es war eine absolute Freude, es zu machen. Obwohl ich eine Menge Geld

bezahlte, und damals waren Studios sehr teuer, alles war teuer: Man konnte ins Studio gehen und sich fragen, oh mein Gott, werde ich das fertig bekommen? Aber dieses Projekt war für mich so heilig, dass ich ein Mantra hatte, wenn ich ins Studio ging. Ich sagte: Es gibt nichts zu tun und alles wird erledigt. Also habe ich mich nie gestresst. Selbst wenn ich einen Totalausfall hatte und die Ausrüstung nicht funktionierte oder das Band blockiert war oder was auch immer. Ich habe das, was passiert ist, völlig akzeptiert. Und ganz ehrlich, es hat alles funktioniert. Es gab diesen sicheren Raum, und ich wünschte, ich könnte das in meinem täglichen Leben lernen. Es hat etwas mit Vertrauen zu tun. Wir haben dieses falsche Gefühl der Kontrolle. Wir glauben, dass wir die Dinge tatsächlich kontrollieren, weil wir Listen machen und Dinge erledigen und dieses und jenes erreichen.

FP **Es klingt also ein bisschen so, als wäre das Göttliche in diesem Moment anwesend gewesen.**

sc Das war es. Hier ist noch etwas: Wenn ich auf der Bühne auftrete, was würde es bringen, wenn ich nervös wäre? Die Gelassenheit ist eine Voraussetzung, um zu kommunizieren. Wenn man aus Stress heraus kommuniziert, ist es das, was man kommuniziert: Stress. Oh, ich glaube, meine Katze versucht reinzukommen. Wie auch immer, es war schön, mit Ihnen zu sprechen, Fabian!

FP **Vielen Dank, dass Sie sich die Zeit genommen haben. ■**

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.

Vom Product Placement zu kritischem Wissensaufbau

Überlegungen zum Konzert heute

MONIKA PASIECZNIK

Ein öffentliches Konzert ist wie eine Art Rahmen, in dem Musik präsentiert wird – die Werke von Komponist:innen und die Interpretation von Musiker:innen. Dieser Rahmen wird schnell zum Anti-Rahmen – unsichtbar, transparent und scheinbar neutral demgegenüber, was er umschließt. In der Tat steht das Konzert in Rückkopplung mit den Veränderungen in der Musik selbst. Es ist ein ästhetisch-institutionelles Dispositiv der Musik, das vorgibt, wie sie gehört und verstanden wird, das bestimmte körperliche Verhaltensweisen erzwingt und die Beziehung zwischen Publikum und Musiker:innen einordnet. Dieser Rahmen ist dick und verschmilzt organisch mit dem Bild – der Musik – und ist deshalb unsichtbar.

Das Konzert entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die Herausbildung seiner modernen Form war ein langer und komplexer Prozess, bei dem eine Vielzahl von Faktoren zusammenwirkten. Die Trennung zweier teilnehmender Gruppen (den aktiven Musiker:innen und den passiven Zuhörer:innen), die Verlagerung der Sphäre von privat zu öffentlich und die Veränderung des Status der Musik von sozialer Praxis zu Kunstwerk führten zur Entstehung des Konzerts als ›Musikmuseum‹, in dem sich eine moderne Art der Präsentation, des Hörens und des Verständnisses von Musik als ›Objekt‹ der ästhetischen Betrachtung entwickelte.

Die Konzeption der Musik als Kunstwerk beschleunigte die Entwicklung des Konzertraums (ein stiller Zuschauerraum *vis-à-vis* einer erhöhten

Bühne, auf der das Werk im Mittelpunkt steht) und entwickelte neue Wahrnehmungsgewohnheiten (strenge Körperhaltung und volle Konzentration auf das Werk). Die Präsentation musikalischer Werke im Konzert diente fortan dem Aufbau einer symbolischen musikalischen ›Sammlung‹ – das Konzert erhielt somit die Funktion eines Ortes der (Re-)Produktion eines Kanons und eines universellen Rahmens für die Präsentation von Meisterwerken.

Das Konzert als Raum für die Präsentation von Musikwerken und Performance-Kunst nach dem Vorbild von Museumsausstellungen ist nach wie vor einer der wichtigsten Kanäle für die Verbreitung, Rezeption und Kanonisierung von neuer Musik. Zahlreiche Experimente der letzten Jahre mit Konzertformaten zeigen jedoch, dass dieses Modell des musikalischen Schaffens und Rezipierens nicht immer zufriedenstellend ist. In diesem Text möchte ich zeigen, wie zeitgenössische Künstler:innen – Musiker:innen, Komponist:innen, Kurator:innen – nicht nur die Form des Konzerts, sondern vor allem dessen Funktion verändern: von einem Ort der Präsentation von (Meister-)Werken und der (Re-)Produktion des Kanons hin zu einem Ort an dem kritisches Wissen und neue Erfahrungen geschaffen werden.

Das (Meister-)Werk

Parallel zum Konzert entwickelte sich auch die Idee von Musik als Kunstwerk in Form eines ästhetischen Objekts. Das Kunstwerk ist eng mit dem Konzert verbunden und Teil seines Dispositivs. Es gibt einen Gedankenhorizont vor – nicht nur über die Musik selbst, sondern auch über die optimalen Präsentations- und Rezeptionsbedingungen. Es regelt die Standards der Musikproduktion auf der Grundlage der Verteilung von Hierarchien und Kompetenzen.

Obwohl, wie Lydia Goehr schreibt, »historical inquiry reveals that the beliefs, values, rules, and patterns of behavior and presentation associated with the concept of a musical work have regulated classical musical practice only since the end of the eighteenth century«¹, erweckt das im Konzert institutionalisierte Konzept des musikalischen Werks den Anschein einer Universalität, Unhinterfragbarkeit und Nicht-Alternativität. Komponisten wie Schütz, Bach, Haydn, Mozart und Schubert kannten den Werkbegriff, so wie wir ihn heute verstehen, weder im rechtlichen noch im ästhetischen Sinne. Die konzertante Aufführung ihrer Musik bedeutet jedoch, sie zu ›vergöttlichen‹. Dies gilt auch für zeitgenössische Musik, einschließlich improvisierter Musik und verschiedener Formen konzeptioneller ›funktionaler‹ Musik, wie Erik Satī *musique d'ameublement* oder Brian Enos *Music for Airports*, das seiner Partitur ›gerecht‹ wurde und heute in Konzerten als ›Werk‹ zur ästhetischen Kontemplation aufgeführt wird.²

Das Werk als Kunstobjekt wird vollkommen und damit unantastbar. Der von E.T.A. Hoffmann eingeführte Begriff der ›Werktreue‹ wird zum Tabu der Interpretationsfreiheit. Darüber hinaus ist das Werk autonom

1 Lydia Goehr, »Being True to the Work«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1989, 47, 1, S. 55

2 Die amerikanische Band Bang On A Can führt *Music for Airports* in instrumentalen Arrangements bei Konzerten auf.

und somit vom nicht-künstlerischen funktionalen Nutzen befreit. Es wird eine angemessene Aufführungsform gestaltet, die der Intention der Komponist:innen entspricht, und zudem respektvolles Zuhören mit größter Aufmerksamkeit ermöglicht. Als solches braucht das Werk einen Rahmen mit besonderen Anforderungen, die von einem Konzertsaal mit perfekter, steriler Akustik erfüllt werden, in den keine Außengeräusche eindringen dürfen. Geräusche »von außerhalb« des Werks werden als unerwünschte Störungen angesehen. Das Werk behält zudem seine Autonomie im Verhältnis zu anderen Werken. Es hat klare und undurchdringliche Grenzen, die dazu führen, dass man ihm unabhängig von allem, was um einen herum ist, zuhört – seien es Umgebungsgeräusche oder andere Musik.

Das musikalische Werk ist, in den Worten von Hanns Werner Heister, die »historische Errungenschaft« der Musik, die im Konzert zur Geltung kommt. Sie räumte dem Werk eine zentrale Stellung ein, erhob es über soziale Aktivitäten und ordnete ihm sowohl Ausführende als auch Zuhörer:innen unter. Sie etablierte Hierarchien der Musikproduktion und bevorzugte bestimmte Präsentations- und Rezeptionsformen. Schließlich entwickelte sie einen idealen Raum, der diese Formen optimierte.

Zeitgenössische Komponist:innen stellen jedoch die Gültigkeit des romantischen Konzepts eines im Konzert institutionalisierten Musikwerks in Frage. Für viele von ihnen sind die dem Werk eingeschriebenen Eigenschaften – wie Urheberschaft, Originalität, Zeitlosigkeit, Unantastbarkeit



Vorbereitungen für Alex Watermans *LIGHT MUSIC*

der Partitur, Perfektion der Aufführung, konzentriertes Zuhören und perfekte sterile akustische Bedingungen, die es erlauben, die Musik von dem zu trennen, was außerhalb von ihr erklingt, weder offensichtlich noch notwendig. Sie versuchen, den ›utilitaristischen‹ Charakter der Musik wiederherzustellen, indem sie (Meister-)Werke außerhalb des ›musealen‹ Kontexts aufführen, dem Publikum Verhaltensfreiheit gewähren, die sterile Akustik des Konzertsaals enthermetisieren und die Umgebungsgeräusche affirmieren.

Der einfachste Weg, die Ideologie eines Werks zu brechen, ist die ›nicht-getreue‹, nicht-kanonische oder fehlerhafte Lektüre von Partituren (Überinterpretationen) – womit sich der Soziologe und Kurator Michał Libera seit Jahren beschäftigt. Ein Beispiel ist das Projekt *Minor Music*

Dieser Rahmen – das Konzert –
ist dick und verschmilzt organisch mit dem Bild –
der Musik – und ist deshalb unsichtbar.

(2017), das im Auftrag der Donaueschinger Musiktage durchgeführt wurde und aus drei Konzerten mit den drei Musiker:innen Eugene Chadbourne, Barbara Kinga Majewska und Alex Waterman besteht. Jede:r von ihnen führt ein Mini-Solokonzert auf Grundlage eines von drei Meisterwerken auf: Eugene Chadbourne spielte Bachs *Goldberg-Variationen* für Banjo, Barbara Kinga Majewska trug ihre eigene Adaption des Monologs von Wagners *Tristan und Isolde* für Solostimme vor, und Alex Waterman stellte einen neunundzwanzigminütigen Liederzyklus mit dem Titel *LIGHT MUSIC* für Stimme, Elektronik und Licht vor, eine Fantasie auf Karlheinz Stockhausens *Licht*³. Das Projekt war zwar ein ironischer Kommentar zur Idee des Meisterwerks, aber nicht nur, um es zu negieren oder lächerlich zu machen. Es zeigt die ganze Bandbreite der widersprüchlichen Gefühle, die mit dem Hören von Meisterwerken durch andere Künstler:innen einhergehen: von Bewunderung und Verehrung bis hin zur Frustration und völliger Ablehnung. Es bestätigt perverserweise auch die Niederlage im Kampf gegen die Giganten. Der Titel des Projekts bezieht sich auf den Essay *Kafka: pour une littérature mineure* von Deleuz und Guattari, in denen die Autoren Geringfügigkeit und Unvollkommenheit als Strategien darstellen, um das Perfekte und Meisterhafte zu untergraben.

Auch der Pianist Marcin Masecki zelebriert die Unvollkommenheit. Er improvisiert über Meisterwerke der klassischen Musik, führt sie aber unter provisorischen Bedingungen auf – in Kneipen auf verstimmten Klavieren und nicht im Konzertsaal auf hochkarätigen Konzertflügeln. Anstelle von ›musealer‹ Ernsthaftigkeit zieht Masecki eine entspannte und oft gesellige Atmosphäre vor, die unsere Art zu hören verändert und der Musik ihre ursprüngliche utilitaristische und soziale Bedeutung zurückgibt.

3 Da die Stockhausen-Stiftung der Verwendung der Musik ihres Patrons letztlich nicht zustimmte, wurde der Name Stockhausens in letzter Minute aus dem Projekt gestrichen.

2015 spielte der Pianist Beethovens letzte drei Sonaten in der Philharmonie in Warschau – zwar gemäß der Partitur, aber auf einem Klavier und mit Gehörschutz-Kopfhörern, und stellte damit die Perfektion der Aufführung im Sinne eines perfekt ausgewogenen Klangs in Frage, über den er – wie ein tauber Beethoven – keine volle Kontrolle hatte.⁴

Der Pianist Marino Formenti stellte das Programm für sein Rezital *Torso* (2014) ausschließlich aus unvollendeten Werken von Bach, Mozart, Schumann, Janáček, Schönberg, Momi, Barraqué u. a. zusammen. Der Künstler hinterfragt damit die Vorstellung von Musik als perfektes Genie-werk und weißt auf den besonderen Status von musikalischen Skizzen hin: »Why do we spend millions of dollars for a sketch on a napkin if it's scribbled by Picasso, and nobody cares about the insane music fragments by Robert Schumann? And do we need a musicologist to complete a Mahler's symphony to its ›ending‹, if nobody would dare to touch a Michelangelo?«⁵ Mit der Zelebration des *non finito* in der Musik, würdigte der Pianist jenen Teil des Oeuvres von Komponist:innen, die im Allgemeinen als unwürdig für eine konzertante Aufführung angesehen werden. Diese Praxis, musikalische Skizzen zu vollenden und unvollendete Werke zu vervollständigen – also de facto zu ›rahenen‹ – ist eine Voraussetzung für ihre Aufnahme in den Konzertbetrieb, aus dem sie als ›Nicht-Stücke‹ in der Regel herausfallen.

Das Programm

Die Zusammensetzung von Konzertprogrammen basiert ebenfalls auf der Annahme, dass ein musikalisches Werk – eine hermetische und autarke Schöpfung – durch eine unsichtbare Barriere von anderen Werken getrennt ist und daher nicht in eine Beziehung zu ihnen tritt, selbst wenn sie im selben Konzert direkt nebeneinander aufgeführt werden. Bei der Gegenüberstellung mehrerer Werke verschiedener Komponist:innen, die allenfalls durch eine ähnliche Besetzung miteinander verbunden sind, wird deren Eigenständigkeit vorausgesetzt, die die Werke getrennt und nicht in Beziehung, allenfalls in Konkurrenz zueinander hören lässt.

Das Konzert unterstreicht nicht nur das Konzept des Werks, sondern zielt auch darauf ab, es in ein Meisterwerk zu verwandeln. Die Geburt des musikalischen Werks als Kunstobjekt, das geschützt und in eine zeitlose Sammlung aufgenommen werden sollte, die Liszt als »imaginäres Musikmuseum« bezeichnete, setzte einen Prozess der Kanonisierung/Museifizierung der Musik in Gang. Durch das Medium der Partitur konnten – und sollten – musikalische Werke wiederholt werden. Die Veränderung des Status der Musik trug somit auch dazu bei, die Funktion des Konzerts als Ort der Konstruktion eines Kanons zu etablieren. Während im Bereich der klassischen Musik der Schwerpunkt auf der Interpretation bereits kanonisierter/museifizierter Werke (und damit auf der Konstruktion eines Aufführungskanons) liegt, geht es in der neuen Musik in erster Linie um das Werk von Komponist:innen und die Möglichkeit, den Kanon durch neue

4 www.youtube.com/watch?v=_D_zSGwLB30

5 Marino Formenti, *Torso*-Projektdokumentation: www.marinoformenti.net/torso/



Time to Gather mit Marino Formenti, Maerzmusik 2016

Werke zu erweitern. Als Essenz der meisten Konzerte mit zeitgenössischer Musik gilt also die Suche nach neuen Werken, die in Zukunft in ein solches ›Musikmuseum‹ aufgenommen werden können. Die Zusammenstellung von Werken verschiedener Komponist:innen im Konzertprogramm lädt nicht nur zur Kontemplation, sondern auch zum Vergleichen, Beurteilen und Auswählen des besten Stückes ein, was wiederum die Form der Teilnahme an einer ›musealen‹ Veranstaltung definiert.

Ein Versuch, über dieses Muster der Konzertprogrammierung hinwegzukommen, wurde vor vielen Jahren unter anderem von Pierre Boulez und John Cage unternommen. Boulez stellte in der Konzertreihe *Domaine Musical* Werke alter und neuer Musik gegenüber, um so strukturelle Verbindungen zwischen den verschiedenen Epochen zu suchen. Cage baute in der Ausstellung *Rolywholyover. A Circus for Museum* auf zufälliges, ebenfalls genreübergreifendes Aufeinandertreffen von Werken und dem Fehlen jeglicher Programmierlogik. Diese auf Musik ausgerichtete Ausstellung übertrug die volle Kontrolle an einen Computer, der die ausgestellten Kunstwerke und Musikstücke täglich neu zusammenstellte.

Heute tritt Marino Formenti in die Fußstapfen von Boulez, wie die Programme *Kurtág's Ghosts* (2008) und *Liszt Inspections* (2012) zeigen. Ihn verbindet eine ähnliche Mosaikstruktur bei der es eine zentrale Figur

wie György Kurtág bzw. Franz Liszt gibt, um welche die Stücke anderer Komponist:innen kreisen. Der Pianist setzt die Werke der Komponist:innen in einen Kontext – einen historischen (im ersten Fall) und zeitgenössischen (im letzten Fall), der die Hörperspektiven erweitert. Beide Programme sind Versuche, die Werke von bestimmten Komponist:innen zu durchdringen und sie umfassend zu interpretieren, wobei es nicht nur um die korrekte Umsetzung des Notentextes geht, sondern vielmehr um eine hermeneutische, relationale Erforschung des musikalischen Textes durch die Entschlüsselung der in ihm enthaltenen kulturellen und symbolischen Bedeutungen und durch die Konfrontation mit anderen Texten.

Bei Formenti wird das Konzertprogramm zu einem experimentellen Forschungsfeld, in dem neues Wissen geschaffen wird. Dieses Wissen kann sich auf das Werk von bestimmten Komponist:innen beziehen, es kann aber auch über den Bereich der Kunst hinausgehen. Entscheidend scheint die Verlagerung der Aufmerksamkeit von den einzelnen Werken hin auf das Gesamtergebnis, das sich aus ihrer Gegenüberstellung ergibt.

Künstlerische Forschung (*artistic research*) als Kurationsstrategie wird auch gern von Michał Libera eingesetzt. Ein Beispiel ist das Projekt *Avant Avant Garde* (2014), das experimentelle musikalische Praktiken in den Zeiten vor der Moderne untersucht. Libera beschrieb *Avant Avant Garde* als »eine anachronistische Reise durch musikalische Experimente vor dem 20. Jahrhundert« und vertritt die Ansicht: »There is no such thing as new music. And there has never been one. Otherwise, when did it start? Was it in 1766 when the futurist intonarumori were first designed by Donato Stopani for Drottningholm Theatre in Stockholm? Few decades earlier, when minimalist idea of combination tones were first theorized by Giuseppe Tartini? Or was it in 13th Century when Cage's chance operations were presupposed by Raymond Llull in his figures? Earlier?«⁶

Die von Libera eingeladenen Musiker:innen, Komponist:innen und Musikwissenschaftler:innen machten sich auf die Suche nach experimentellen Praktiken in Partituren, Stichen und Abhandlungen, die Jahrhunderte vor der Prägung von Begriffen wie ›neu‹, ›zeitgenössisch‹, ›experimentell‹ oder ›avantgardistisch‹ geschrieben wurden. Das Ergebnis dieser Erkundungen war ein ›konzertantes‹ Programm mit neuen, speziell für das Projekt angefertigten Werken und Rekonstruktionen früherer Experimente. Teil von *Avant Avant Garde* war auch die monografische Ausgabe der Musikzeitschrift *Glissando* – die darin enthaltenen Texte erweiterten das Wissen über diese Praktiken und kontextualisierten die bei den Konzerten präsentierten experimentellen Kunstwerke.⁷

Durch das Anstoßen von Diskussionen oder Streitigkeiten wird das Konzert von einem ›Musikmuseum‹ zu einem ›diskursiven Ereignis‹, wie Reesa Greenberg es in Bezug auf Kunstaustellungen definiert: »Judgments of the good, the bad, and the ugly are less applicable. What matters more is how much discussion is generated, for how long, in which sectors of society and, most importantly, to what effect. The emphases become ethics rather than aesthetics, practice rather than theory, audience rather than artist.«⁸

6 Michał Libera, *Avant Avant Garde*, Kommentar zum Projekt, www.patakaind.blogspot.com/2013/06/avant-avant-garde-2.html

7 *Glissando*, 2014, Ausgabe 24

8 Reesa Greenberg, »The Exhibition as Discursive Event, [w:] Longing and Belonging: From the Faraway Nearby, katalog wystawy«, *SITE*, Santa Fe 1995, S. 118–125, www.yorku.ca/reerden/Publications/EXHIBITION/exhibition_discursive_event.html

Das Publikum

Die Entwicklung des Konzerts hat zur Entstehung und Stabilisierung von Beziehungen zwischen seinen Teilnehmer:innen und damit zur Entwicklung bestimmter Standards der Musikproduktion und -rezeption geführt. Diese definieren sowohl die Formen der Zusammenarbeit zwischen den Musiker:innen als auch die Rolle und den Platz des Publikums im Konzert. Das in der westlichen Kunstmusik dominierende Modell der Zusammenarbeit

Durch das Anstoßen von Diskussionen oder Streitigkeiten wird das Konzert von einem Musikmuseum zu einem diskursiven Ereignis.

ist hierarchisch, was sich unter anderem aus der Form der Notation und der Konzeption des Werks ergibt. Sie schließen verschiedene Formen von Co-Autorenschaft, Partizipation oder Interaktion aus.

Vor dem Aufkommen des Konzerts hatten die Zuhörer:innen eine bedeutend stärkere Position. Diese hohe Stellung schwand, als sie Ende des 19. Jahrhunderts dazu diszipliniert und gelehrt wurden, das musikalische Werk als Gegenstand der stillen Kontemplation zu respektieren. Seitdem das Werk in den Mittelpunkt rückte, wurden die Bedürfnisse des Publikums zweitrangig und im Extremfall wurden die Zuhörer:innen an sich überflüssig. Arnold Schönberg beschränkte in seinem Verein für musikalische Privataufführungen nicht nur den Zutritt zu Konzerten im Namen des Respekts vor den aufgeführten Werken, er behauptete sogar, dass es die Aufgabe des Publikums sei, dem Aufführungsraum die richtige Akustik zu geben. Er untersagte den Zuhörer:innen, ihre Meinung über die gehörten Werke zu äußern, und verbot sogar den Beifall. Viele Komponist:innen des 20. Jahrhunderts ›fantasierten‹ von Konzerten ganz ohne Publikum, wie etwa Morton Feldman, der sagte: »I never fully understood the need for a ›live‹ audience. My music, because of its extreme quietude, would be happiest with a dead one.«.⁹

Viele Projekte im Bereich der zeitgenössischen Musik zeigen ein größeres Interesse am Publikum, indem sie partizipative Elemente in Konzerte einbeziehen. Zwischen 2017 und 2019 gab die Sängerin Barbara Kinga Majewska drei *Wunschkonzerte* (*Koncerty życzeń*) im Warschauer Zentrum für zeitgenössische Kunst, Schloss Ujazdowski. Ihre Programme entstanden im Rahmen eines *open calls* aus eingesandten Wünschen zum Unabhängigkeitstag, oder diesen Anlass illustrierenden Songs, die Majewska für Solostimme entwickelte und öffentlich vortrug. Andere Künstler:innen bieten dem Publikum auch die Möglichkeit, die Musik live mitzugestalten, zum Beispiel mit Hilfe elektronischer Geräte, wie bei Rafał Zapała's Projekt *Concentus Apparatus* (Konzertmaschine).

⁹ Morton Feldman, *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*, hrsg. Bernard Harper Friedman, Exact Change, Boston 2004, S. 57

Eine interessante Strategie zur Aktivierung des Publikums wurde von Marino Formenti im Projekt *Time to Gather* (2016) angewendet. Die offene Formel des Konzerts ging davon aus, dass das Programm des ›Rezitals‹ in Interaktion mit dem Publikum gestaltet werden würde, welches Stücke vorschlugen und sie sogar entweder mit dem Pianisten zusammen oder selbst solo aufführen konnte. Die Interaktion mit dem Interpreten wurde durch die entspannte Atmosphäre des Konzerts und der Gestaltung des Raums nach Vorbild der Salons des 19. Jahrhunderts unterstützt, das künstlerische und gesellschaftliche Funktionen miteinander verband.

Einen anderen Ansatz verfolgte Bill Dietz, der in seiner konzeptionellen Arbeit *L'école de la claque*, die von dem Festival Donaueschinger Musiktage 2017 in Auftrag gegeben wurde, eine vom historischen Konzertverhalten inspirierte Provokation vorbereitet. Der Komponist hörte sich alle Konzerte des Festivals in Bezug auf Applaus und Publikumsreaktionen an, und transkribierte die interessantesten zu einer Partitur. In einem kurzen Workshop trainierte er eine Gruppe von Claqueuren, die sich unter das Festivalpublikum mischten und mit ihren – nicht immer angemessenen – Reaktionen die Ovationen störten. Dietz polemisierte damit gegen das Bild des Neue-Musik-Konzertpublikums als Äquivalent einer Habermas'schen bürgerlichen Öffentlichkeit, deren Existenz sowohl durch die Geschichte der Claqueure als auch durch zeitgenössische Methoden der algorithmischen Manipulation der öffentlichen Meinung (der

Das mangelnde Interesse am Publikum ist darauf
zurückzuführen, dass das Publikum als
Masse oder als Menge von Individuen behandelt
wird, die sich in ihrem stillen Zuhören
voneinander entfremden.

Skandal mit Google Analytica) widerlegt wird. Auch der Ausschluss von Frauen oder ethnischen Minderheiten in der neuen Musik ist ein Beleg für das Scheitern einer so verstandenen Öffentlichkeit. So stellte Dietz distanzierte Argumentation und Selbstbeherrschung – die Ideale einer bürgerlichen Öffentlichkeit – einem Gefühlsausbruch gegenüber. Indem er seine Claqueure unter der Zuhörer:innenschaft der Donaueschinger Musiktage verteilte, versuchte er nicht, von diesem oder jenem Stück zu überzeugen, sondern zu verunsichern, ein Gefühl der Verwirrung, des Zweifels und der allgemeinen Betroffenheit hervorzurufen und damit das Selbstverständnis eines sich für intelligent und kritisch haltenden Publikums für neue Musik zu untergraben.

In einem Interview mit Christiane Peterlein weist Bill Dietz darauf hin, dass in der neuen Musik zwar unterschiedliche Parameter und Ästhetiken behandelt werden, die Untersuchung des Konzerts und des Publikums selbst aber bisher kein besonders wichtiges Feld der kreativen

und theoretischen Reflexion darstellt.¹⁰ Abgesehen von Experimenten von Komponist:innen, die mit Fluxus in Verbindung gebracht werden, wie Ben Vautiers *Audience Pieces*, sowie zeitgenössische Kompositionen von Peter Ablinger und Dietz selbst, in denen Formen des Zuhörens und Konzert-rituale konzipiert und kompositorischen Experimenten unterzogen werden, wurde und wird das Publikum an sich weiterhin von der Mainstream-Szene der neuen Musik ignoriert.

Auf das gleiche Problem weist auch Georgina Born hin. Nach Ansicht der britischen Forscherin ist das mangelnde Interesse am Publikum darauf zurückzuführen, dass das Publikum als Masse oder als Menge von Individuen behandelt wird, die sich in ihrem stillen Zuhören voneinander entfremden. In diesem Sinne ist das Zuhören im Konzertsaal wie »a defense against the experience of social relations«¹¹. Das Musikpublikum wird nicht behandelt, als wären es tatsächliche Hörer:innen, die in eine differenzierte Beziehung zu den Werken, zu den Urheber:innen und zu anderen Hörer:innen treten, sondern es wird eine Vorstellung vom Publikum identifiziert, die von der Musik selbst projiziert wird: »There is something entrenched, then, in this audiencing which resists experimentation. We find it enduring even in apparently new modes of audiencing associated with sound art and some experimental music. The writings of Michel Chion, Denis Smalley or Salomé Voegelín, for instance, themselves recalling Pierre Schaeffer, Murray Schafer or Pauline Oliveros, depict listening as an ethical act and essentialise sound and the individual subject's relation to it as the acme of musical experience. Despite their differences, the types of audiencing envisaged by these writers surely involves an intensification of the ›intensely subjective‹, silent and contemplative listening of classical concert-going, along with its policing.«¹²

Negative Konsequenzen für die politische Idee von Gruppenaktionen in Bezug auf Musik hatten insbesondere Adornos Positionen.¹³ Wie also könnte sich das Musikpublikum selbst von einem solch negativen und passiven Image befreien? Sowohl Born, Dietz als auch Steingo sehen es als Notwendigkeit, die dynamischen Beziehungen innerhalb des Publikums zu untersuchen. Born: »For apparently non-participatory forms – like concert hall listening – the task is to rethink them as, in fact, immanently social, to observe and theorise audiences as other than crowd or mass, and to see this as a core challenge for music today.«¹⁴

Der Konzertraum

Die Krise des traditionellen Konzertraums mit seinem quadratischen Auditorium, einer erhöhten Bühne, die frontal zum unbeweglichen und durchorganisierten Zuschauerraum steht, verschärfte sich in den 1960er und 1970er mit neuen musikalischen Genres wie Happenings und Klanginstallationen. Aus dieser Zeit stammen auch die kühnsten Visionen für eine neue Architektur von Konzerträumen. Komponisten wie Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez entwarfen zukünftige

10 Christiane Peterlein, *L'école de la claqué. Gespräch mit Bill Dietz*, SWR2, 20.10.2017, www.swr.de/swr2/musik-klassik/Gespraech-mit-Bill-Dietz-L-ecole-de-la-claque,aexavarticle-swr-72594.html

11 Georgina Born, »The Audience and Radical Democracy«, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 2012, 25, Michael Rebhahn u. Thomas Schäfer (Hrsg.), Schott Musik

12 Ebd.

13 Bill Dietz, Gavin Steingo, »Experiments in Civility«, *boundary* 2 2016, 43 (1), S. 47

14 Georgina Born, »The Audience and Radical Democracy«, siehe Fußnote 11



Miejsce dla jednego wykonawcy (Ort für einen Performer) mit Martin Küchen

Konzertsäle mit unregelmäßigen Formen, die sich aus mehreren Sälen unterschiedlicher Akustik und Größe zusammensetzen und für die Ausführung und das Hören von Musik aus verschiedenen Epochen konzipiert wurden. Zudem fühlten sich Komponist:innen schon immer zu Kunstgalerien hingezogen, die nicht nur einen anderen Raum, sondern auch eine andere Art von Rezeption bieten, ähnlich der der Betrachtung von Kunstwerken.

Wie ein Galerieraum mehr oder weniger neutral und empfänglich für neue Bedeutungskreationen sein kann, zeigt die *Kunsthalle for Music* (2018) von Ari Benjamin Meyers, die im Auftrag des Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam entstand. Darin fordert der Künstler einen neuen Raum für Musik: »We need the Philharmonie or La Scala in all its perfection like we need museums to display the old masters, but we also need another kind of space for contemporary music performance that hasn't really existed until now, let's call it a ›Kunsthalle‹ for music. We as composers and musicians haven't traditionally had this playground as we know it in contemporary art. As a composer I feel a strong pull towards a nongoal oriented musical space, the derive. An art space has of course its own rules, but is still a space you can navigate at your own pace.«¹⁵ Die *Kunsthalle for Music* ist ein Versuch, einem abstrakten Galerieraum die Merkmale eines modernen Konzertraums zu verleihen, aber auch eine prototypische zeitgenössische Institution für Musik zu schaffen. Die *Kunsthalle* unterscheidet sich von einem Kunstmuseum dadurch, dass sie sich auf die Organisation von Wechselausstellungen und der Kreation

15 Marie-France Rafael (Hrsg.), *Ari Benjamin Meyers. Music on Display*, Walter König Verlag, Köln 2016, S. 37–38

einzelner künstlerischer Projekte konzentriert und nicht auf das Sammeln von Kunst, oder das Anlegen einer eigenen Sammlung, wie es häufig die Rolle von Kunstmuseen ist.¹⁶ Die Kunsthalle bietet daher eine interessante Perspektive für Komponist:innen und Musiker:innen, die mit ihrer Flucht aus dem Konzertsaal mitunter auch versuchen, dem ›Musikmuseum‹ zu entkommen, das eher als Ort der Anhäufung, Pflege und Reproduktion musikalischer Meisterwerke verstanden wird und nicht als Raum für lebendige musikalische Praxis und Klangexperimente.¹⁷

Bevor Konzerte zu öffentlichen Veranstaltungen wurden und die Musik endgültig in den Konzertsaal einzog, fand sie zumindest bis Mitte des 19. Jahrhunderts im Rahmen von ›Hauskonzerten‹ im privaten und halbprivaten Umfeld statt. Auch in Kreisen der musikalischen Avantgarde blühte in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts eine Kultur der ›modernen Hauskonzerte‹ (Walter Salmen) auf. Komponist:innen und Interpret:innen trafen sich in Privathäusern oder mieteten kleine Säle, um in Ruhe neue Werke zu erarbeiten. Ein Beispiel für die private Konzertinitiative dieser Zeit ist das Wirken von Arnold Schönberg und seinem 1918 gegründeten Verein für musikalische Privataufführungen.

Die Institutionalisierung der neuen Musikszene hat der Hauskonzertkultur kein Ende gesetzt, sondern vielmehr pflegen viele Künstler:innen noch immer diese halboffizielle Verbreitungsform von Musik. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts entwickelte sich die Berliner Szene für experimentelle und improvisierte Musik unter anderem in den Privatwohnungen der beteiligten Musiker:innen, was das KNM Ensemble Berlin zu seinem Projekt *HouseMusik* inspirierte. Die Folgen der Verlagerung von Musik aus dem Konzertsaal in den privaten Wohnbereich erforschte das Ensemble Nadar in seinem Projekt *OurEars* (2018) in Darmstadt.

2010 fanden in der ehemaligen Wohnung und dem Künstleratelier von Edward Krasiński im elften Stock eines Wohnblocks im Zentrum von Warschau drei Konzerte unter dem Titel *Miejsce dla jednego wykonawcy* (Ort für einen Performer) statt. Sie wurden von Michał Libera kuratiert und betonten die Intimität der Begegnung zwischen Künstler:in und Zuhörer:in. Die ›privaten Vorspiele‹, die *one-on-one* als Einzelvorführungen aufgeführt wurden, sind ein Beispiel für die maximale Verengung des Kommunikationsraums und der extremen Privatisierung des Konzerts. Die für solche Projekte typische Intimität, die enge Begegnung zwischen Interpret:innen und Zuhörer:innen oder auch die unscharfe Trennung der Rollen der Beteiligten sollen eine Atmosphäre schaffen, die bei einem ›öffentlichen‹ Konzert in einem Konzertsaal fehlt, in dem das Publikum durch eine unsichtbare vierte Wand von den Ausführenden (und umgekehrt: Ausführende vom Publikum) getrennt sind.

Hauskonzerte können bisweilen auch eine Form der Institutionskritik sein, wie beim Beispiel von Trond Reinholdtsens *The Norwegian Opra* (2009–2014). In seinem Gründungsmanifest brachte Reinholdtsen seinen Wunsch zum Ausdruck, Wagners Bayreuth auf die Größe eines Zimmers zu verkleinern und die Institution des Opernhauses mit all seinen Aufgaben und Abteilungen auf eine – nämlich seine eigene Person zu übertragen.

16 Heutzutage bilden Institutionen, die als Kunsthalle bezeichnet werden, oft Kunstsammlungen, aber der Begriff ›Kunsthalle‹ bezeichnet in internationalen Kunstkreisen (nicht nur im deutschsprachigen Raum) einen Raum, der vor allem für künstlerische Experimente offen ist. Peter J. Schneemann, »Frame as Medium as Presence: Historical and Conceptual Perspectives on the Kunsthalle Bern as a Model«, [in:] *Localizing the contemporary: the Kunsthalle Bern as a model*, Peter J. Schneemann, jrp | editions, Zürich 2018, S. 25–47 u. 355–367, www.archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6630/1/Schneemann_Frame_as_medium_as_presence_2018.pdf

17 Die Macher:innen der *Kunsthalle for Musik* verwenden den Begriff ›Kollektion‹, um auf die Sammlung musikalischer Werke zu verweisen, die das Programm des Projekts bilden.

Damit stellt der Komponist eine Forderung im Namen der totalen Kontrolle über die Produktionsmittel und der radikalen Privatisierung der Künste, die er später noch weiter umsetzte, indem er nach Schweden aufs Land zog, dort eine Scheune kaufte, und dort weiterhin seine Werke kreiert – diesmal ganz unter Ausschluss der Öffentlichkeit.

Außergewöhnliche Exklusivität kennzeichnet auch die unter dem Namen *Sofar Sound* organisierten Konzerte, für die man Tickets nur im Losverfahren gewinnen kann und somit nie weiß, ob man Glück haben

Hauskonzerte können bisweilen auch eine Form der Institutionskritik sein

wird. Exklusivität vermittelt das Gefühl, zu einer kleinen Gruppe Ausgewählter zu gehören, manchmal buchstäblich ein Lotterielos zu gewinnen, und erhöht möglicherweise das Engagement für das Konzert und das Gefühl der Beteiligung.

Zeit und Tageszeiten

Die Entwicklung des Konzerts und des Konzertsaals sowie der Wandel des Status der Musik von sozialer Praxis zum Kunstwerk beeinflussten auch die Dauer öffentlicher Konzerte. Die fokussierte, konzentrierte Rezeption im strengen Regime der Körperhaltung setzte der Ausdauer der Zuhörer:innen eine Grenze und führte zu einer Verkürzung der Konzertdauer, die noch im 19. Jahrhundert bis fünf oder sogar sieben Stunden andauerte. Konzerte hatten damals den Charakter von geselligen Zusammenkünften, die nicht nur mit Musik, sondern auch mit Gesprächen, Schlemmereien, der Möglichkeit sich zu bewegen und weiteren Attraktionen gefüllt waren. Diese Freiheit und die daraus resultierenden Ablenkungen ermöglichten die Teilnahme an stundenlangen musikalischen Zusammenkünften. Mehrstündige Musikmarathons wie *The Long Now* oder *Time to Gather* (beide Maerzmusik) sind in gewisser Weise eine Rückkehr zu früheren Praktiken, und eine Befreiung der Zuhörer:innen, im Sitzen zuhören zu müssen.

Auch der Zeitpunkt des Konzertbeginns stabilisierte sich, wenn gleich auch andere soziale, wirtschaftliche und kulturelle Faktoren dabei eine Rolle spielten, insbesondere die Tagesordnung und der Stellenwert von Arbeits- und Ruhephasen. In jeder Epoche hatten die jeweiligen Proportionen einen anderen Stellenwert, und die unterschiedlichen Konzertdauern zu verschiedenen Tageszeiten spiegelten die Lebensweise und die kulturellen Gewohnheiten der Aristokratie und des Bürgertums wider. Dank des Lebensstils der Oberschicht eignete sich nahezu jeder Zeitpunkt für ein Konzert. In Wiener oder Pariser Palästen wurden auch vormittags

Konzerte veranstaltet, »aber es gab auch Häuser, in denen zwischen sechs und acht Uhr morgens musiziert wurde«¹⁸. Frühmorgendliche Konzerte waren keine Ausnahme; sie wurden nicht nur in Privatwohnungen, sondern auch öffentlich in Cafés und Parks veranstaltet. In der Warschauer Foksalstraße, wo sich seit dem späten 18. Jahrhundert ein Lustgarten befand, wurde sogar um fünf oder sechs Uhr morgens Musik gespielt. Im Mai und Juni wurde ab fünf Uhr morgens in den Gärten des Schlosses Królikarnia musiziert.¹⁹ Diese Tradition wurde mit der Konzertreihe *W Brzask* (bei Tagesanbruch) wiederbelebt, die seit einigen Jahren hinweg im Sommer bei Sonnenaufgang (sogar um vier Uhr morgens) im Garten des Skulpturen-museums Królikarnia stattfindet.²⁰

Die Avantgarde des 20. Jahrhunderts versuchte mit aller Macht, die funktionale zeitliche Tagesordnung zu verändern, die Trennung von Ruhe- und Arbeitszeiten aufzuheben und vor allem die Kunst in den Kreislauf des alltäglichen Lebens zu integrieren. Die Verlängerung von Konzerten oder deren Organisation zu ungewöhnlichen Tageszeiten kann ein Verweis auf vergangene musikalische Praktiken sein, sie kann dem Wunsch entspringen, eine avantgardistische Utopie zu verwirklichen, oder sie kann ein Versuch sein, sich kapitalistischen Vorgaben zu widersetzen, in dessen Mittelpunkt die Arbeit steht, deren Wert an der wirtschaftlichen Effizienz gemessen wird: so viel wie möglich in so wenig Zeit wie möglich zu produzieren. Dies gilt auch für künstlerische Arbeiten, die einem Zeitregime unterworfen sind. Ein Musikstück sollte nicht länger als 10–15 Minuten dauern, dann passt es in ein Konzertprogramm. Daran änderte auch das Nachdenken über die Bedeutung der Zeit in der Musik nichts, das in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu stundenlangen, scheinbar entwicklungslosen Kompositionsmeditationen führte, wie sie von La Monte Young, Karlheinz Stockhausen, Terry Riley, Éliane Radigue oder Morton Feldman kreiert wurden. Einige von ihnen träumten sogar von permanenten Konzerten, die auf unbestimmte Zeit andauern sollten. Wie unschwer zu erkennen ist, drängt die Dominanz des Konzerts als Form der Zirkulation musikalischen Schaffens und seine Funktion als eine Art *Product Placement* ähnliche Werke an den Rand. ■

Aus dem Polnischen übersetzt von Katja Heldt

Monika Pasiecznik ist Musikautorin und Kuratorin. Promoviert über die Konzertextperimente in den letzten zwei Jahrzehnten. Sie lebt in Warschau.

18 Danuta Gwizdalanka, *Złoty wiek muzyki kameralnej. Postacie, obyczaje i epizody z życia muzycznego XVIII i XIX wieku (lata 1750–1850)*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2016, S. 63 u. 77

19 Wojciech Tomaszewski, *Muzyka użytkowo-popularna w warszawskich lokalach i miejscach powstaniowych*, Rocznik Biblioteki Narodowej 2015, XLVI, www.bn.org.pl/download/document/1486640540.pdf

20 W Brzask, *dokumentacja projektu na stronie internetowej Muzeum Rzeźby Królikarnia w Warszawie*, www.krolikarnia.mnw.art.pl/wydarzenia/kalendarz-wydarzen/1686,wydarzenie.html

Eine Erinnerung teilen, ohne auf Sprache angewiesen zu sein

Brandon Farnsworth im Gespräch mit Lisa Nolte
und Katharina Rosenberger, den beiden
Leiterinnen der Plattform für experimentelle Musik
Sonic Matter in Zürich

Das Festival Sonic Matter wurde erst letztes Jahr neu gegründet und ist das Nachfolgefestival der Tage für Neue Musik Zürich. Die aktuellen Leiterinnen, die Kulturveranstalterin Lisa Nolte und die Komponistin Katharina Rosenberger, haben hierfür konzeptuell Einiges angesetzt, das den Staub aus den doch zu dutzenden existierenden ›Tagen für neue Musik‹ austreiben soll. Die Website allein beherbergt zahlreiche Unterseiten mit gefühlt etlichen Haupt- und Teilprojekten. Neben einem starken Interesse an Archivierung, wird schnell eine Grundkonzeption ersichtlich, die im deutschsprachigen Festivalraum so noch nicht aufgefallen ist: Große Teile der Plattform laufen unter der von Pauline Oliveros populär gemachten Methode des Deep Listening. Brandon Farnsworth fragt einmal nach.

BRANDON FARNSWORTH Im ersten Jahr eures Festivals war das Teilprojekt »The Witness« als eine Deep-Listening-Übung gedacht.

Was war dieses Projekt und wie hat es funktioniert?

LISA NOLTE Das Projekt »SONIC MATTER_ openlab: The Witness« wurde von dessen Leiterin Julie Beauvais entwickelt. Der Grundgedanke ist, dass verschiedene Gruppen die Strategien, die Pauline Oliveros in ihrem Stück *The Witness* vorgeschlagen hat, in Hinsicht auf Ökologie, soziale und gesellschaftliche Umgebung gemeinsam verfolgen, auf diese Faktoren hören und reagieren. Die Gruppen sind auf verschiedenen Kontinenten angesiedelt, kommen aus unterschiedlichen Communities, sind also nicht notwendigerweise nur Musiker*innen. Die Communities haben sich jeweils einmal im Monat zusammengeschlossen, online, und haben die Zwischenstände von ihren Arbeiten miteinander geteilt und dann auf der Online-Plattform von Sonic Matter publiziert. Die Idee davon war, mitverfolgen zu können, wie diese Gruppen auf sehr unterschiedliche Art

und Weise ihre Umgebungen porträtieren, wahrnehmen und wie sich diese Themen in verschiedenen Teilen der Welt widerspiegeln.

KATHARINA ROSENBERGER Bei vielen Gruppen hat sich das Thema sehr auf ökologische Verhältnisse oder Veränderungen konzentriert. Man hat wirklich versucht, zu verstehen, inwiefern sich jetzt die Welt anders anhört als vorher und was die klimatischen Veränderungen für einen Einfluss darauf haben, wie wir die Welt hören. In einigen Gruppen geschah das über spirituelle Erfahrung: Wie spricht der Wald zu mir? Über Generationen überlieferte Weisheiten existieren, die man durch das Hören im Regenwald erfahren kann, Wissen über die Natur und wie man in sie integriert ist, von ihr lernen und das Gelernte weitergeben kann. Außerdem gab es natürlich auch Gruppen, die eher auf das Gemein-

BF Ihr habt gerade das Stück *The Witness* erwähnt. Was ist die genaue Verbindung zwischen dem Projekt und diesem Stück?

KR *The Witness* ist eine Partitur, die drei Strategien des Hörens vorschlägt, die schon im Duo funktionieren, aber es können auch mehrere 100 Leute dran teilnehmen. Der erste Schritt ist, auf sich selbst zu hören, sich also nach innen zu konzentrieren und mit Bewegungen, mit der eigenen Stimme zu interagieren. Im zweiten Schritt geht es darum, dass man sich gegenseitig hört, also auf die anderen Akteur*innen reagiert, ihre Klänge, ihre Bewegungen. Es gibt auch Schichten, die mehr fürs Theater oder Tanz geeignet sind, aber unser *The Witness* haben wir hauptsächlich auf Klang ausgerichtet. In der dritten Stufe bezieht man einfach alles ein, also sich selbst, die eigene Integration, die

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

schaftliche setzten, also das Aufeinanderhören, Miteinanderhören, miteinander die Welt verstehen. Das Projekt der amerikanischen Flötistin Clare Chase war dahingehend sehr spezifisch und hat in diesem Sinne den Leitgedanken des _openlab »Can conscious listening spark radical change?« verfolgt.

LN Und im September publizieren auf der Plattform zum Beispiel der togolesische Künstler Yao Bobby und der Schweizer Künstler Simon Grab, die gemeinsam in Togo geforscht haben, tradierte und trotzdem noch immer aktuelle Fischergesänge aus Dörfern, die diese Gesänge sehr stark in ihre Arbeit eingeflochten haben, bei denen aber auch zu beobachten ist, wie stark die Arbeit durch den Klimawandel beeinflusst ist.

der anderen, die der Umwelt. Man hört den Veränderungen zu und reagiert darauf.

In diesem dritten Projektschritt geht es sehr stark um die Verbindung zwischen einzelnen Personen, die mit Herausforderungen fertig werden müssen, die ihre ganze Matrix durch ökologische Katastrophen verändern; und es geht darum, dass man das gemeinschaftlich erlebt, dass auch getrauert wird um diese Veränderungen.

BF Ich frage mich, was für eine Verbindung gibt es zwischen diesem Konzept von Pauline Oliveros und der Idee der Klanglandschaft, die u.a. von Murray Schafer in den 70er Jahren entwickelt worden ist. Auf welcher Ebene wird gehört und mit welchen Aussichten werden dann diese durch den Klimawandel



Beispiel eines Listening Space für Sonic Matter 2022: *A Symphony of Archives* von Abdellah M. Hassak

verursachten Veränderungen dokumentiert? Geht es wieder darum zu sagen, dass die Entwicklung der modernen Gesellschaft etwas Schlechtes ist und dass unsere Klangqualität irgendwie immer mehr reduziert wird? Oder geht es auch um andere Aspekte von Zuhören?

KR Das Außerordentliche dabei ist, dass man wirklich in das Denken, also das Körperliche, das Gefühlsmäßige, Geistige, das Intuitive hineingeht. Wenn man das mit Theoretiker*innen vergleicht, also gut, Pierre Schaeffer, das ist der Urgroßvater von diesen ganzen Listening-Konzepten des »reduzierten Zuhörens«, bei denen man eben sehr puristisch auf den Klang eingeht und alle äußeren Einflüssen isoliert, um wirklich zu verstehen, was im Klang selbst passiert. Aber dann möchte ich auch Francisco López erwähnen. Er spricht eher über das »profound listening«, ein sehr analytisches gesamthaftes Hören, durch welches wir Zusammenhänge verstehen möchte.

Das Außerordentliche dabei ist, dass man wirklich in das Denken, also das Körperliche, das Gefühlsmäßige, Geistige, das Intuitive hineingeht.

Er ist auch Biologe und da gibt es eine wirklich fundamentale Auseinandersetzung von einer wissenschaftlichen Basis aus, aber auch mit einer ganz radikalen Erkenntnis, sich selbst darin kritisch zu sehen. Wie höre ich eigentlich? Mit was für Intentionen gehe ich rein? Dabei macht er den Versuch, ohne Intentionen an den Klang heranzugehen, an die Umgebung und einfach mal einzutauchen und versuchen zu verstehen, was passiert da?

LN Es geht auch ziemlich stark um unseren zweiten Ansatz, eben dieses Aufeinanderhören: dass man auf bestimmte Orte in der Welt oder bestimmte Bedürfnisse hört – ob das jetzt Bedürfnisse der belebten oder unbelebten Natur sind. Das zu problematisieren ist sicher ein Teil. Aber eben auch das Erhalten von dem, was droht verloren zu gehen,

also das Archivieren von Erinnerungen, von prägenden Dingen in verschiedenen Lebensformen. Ein Thema, das sich durchaus als roter Faden durch die Projekte von Sonic Matter zieht.

BF Das *_openlab* kommt diesen Oktober zu einem Ende. Mit welchem Format wird das Projekt abgeschlossen?

LN Das *_openlab* ist bis Oktober bei uns auf der Plattform. Es wird aber weitergehen. Es ist ein sehr großformatiges Projekt, an dem sehr viele Menschen beteiligt sind. Wir haben nun mal von der Stadt den Auftrag, ein Festival in Zürich zu machen. Das *_openlab* hat aber unglaublich viele spannende Künstler*innen. Das sind jedes Jahr mindestens fünf Gruppen mit jeweils mindestens drei Personen. Da hat man schon mal 15 Leute, die bei einem Festival präsent sind mit ihren eigenen Arbeiten. Das *_openlab* ist so reich-

haltig, dass es sich verselbstständigt, sozusagen, und dann auch über seine Zeit bei Sonic Matter hinaus weiter existieren wird.

BR Wird es präsent sein bei der nächsten Festivalausgabe?

KR Es ist nicht Teil vom Festival, also von unserer Organisation, aber es wird ein Zusammenkommen geben. Wir sind jetzt noch nicht informiert, wer alles kommt, aber es kommen Beteiligte der verschiedenen Gruppen nach Zürich.

BF Ihr scheint mit einem sehr akusmatischen Klangverständnis zu arbeiten, was sehr auf das genaue Hinhören kapriziert ist, auf die Sensibilisierung für kleine und feine Klangunterschiede. Es gibt aber durchaus

auch andere Faktoren, die beim Musikmachen oder bei der Produktion von Musik wichtig sein können: Aufmerksamkeit auf den Körper, wie bei elektronischer Tanzmusik, oder der Fokus auf Konzepte oder politische Fragen. Ich will das irgendwie verstehen, habt ihr auch diese anderen Arten von Zuhören im Auge oder im Ohr?

LN Natürlich gibt es auch Aspekte im Festival, die stark an die zeitgenössische Musik im traditionellen Sinne geknüpft sind. Dieses Jahr wird es ein großes Konzert mit Arbeiten von Éliane Radigue und Alvin Lucier geben und das Collegium Novum Zürich spielt ein großes Ensemblekonzert. Aber grundsätzlich ist die Idee schon, dass man das Hören im Sinne von Listening als etwas nimmt, das

BF Sie versuchen dieses Jahr stärker an ein Publikum in Zürich zu kommen – durch ein neues Listening Session-Format. Könnt Ihr kurz davon erzählen?

LN Die Listening Sessions sind ein Format der Dramaturgin und Musikerin Iva Sanjek, das sie seit 2017 in verschiedenen Kontexten realisiert hat. Es geht darum, dass sich Gruppen von Leuten punktuell oder regelmäßig miteinander treffen und einen »Lifetime Soundtrack« von ihren eigenen Erinnerungen mitbringen, im Sinne des Konzepts von Lauren Istvandy. Das können Aufnahmen sein von irgendeinem Song, der sie sehr geprägt hat. Es kann der Regen sein, der in ihrer Heimat immer gefallen ist. Oder sie spielen halt ihre eigenen Stücke. Es geht

... also das Archivieren von Erinnerungen,
von prägenden Dingen
in verschiedenen Lebensformen.

die Aufmerksamkeit anders polt hinsichtlich Achtsamkeit auf die eigene Umwelt, auf das Gegenüber, und dabei das Hören, die Musik oder den Klang als ein spezielles Medium einsetzt in der doch sehr visuell funktionierenden Welt von heute.

KR Wir schließen von Anfang an das Publikum extrem mit ein, indem dem Publikum genau diese verschiedenen Facetten vom Zugang zu Klängen, zu Musik, zu Musizierenden, zu Klang erzeugenden Menschen, aber vielleicht auch Objekten aus unterschiedlichsten Winkeln nahegebracht werden. Zum Beispiel bringt das Collegium Novum eine Uraufführung von Laure M. Hiendl und da ging es wirklich darum: Wie werden wir das Stück erfahren können? Wie hören wir es? Wie ist das Klangmaterial gestaltet, um dem Publikum ein aktives Zuhören zu entlocken?

darum, eine Erinnerung zu teilen, ohne dabei auf Sprache angewiesen zu sein. Entstanden ist die Formatidee im Rahmen einer Zusammenarbeit von Iva Sanjek mit Geflüchteten, bei der nicht davon ausgegangen werden konnte, dass in derselben Sprache miteinander kommuniziert werden kann, aber bei der es doch wahnsinnig viel zu erzählen gab. Das haben wir jetzt wieder aufgenommen als eine Art Pilotprojekt unseres Community-Bereichs, das in diesem Jahr mit einer Schule in Winterthur durchgeführt wird und durch DJ Roman Bruderer und Gast-DJ Rey Sapienz mitbetreut wird. Es ist jetzt ein Semester Zeit für diese Listening Sessions und die Beteiligten teilen dann in einem Co-Listening beim Festival, was dabei gesammelt wurde.

BF Ihr versucht also, in neue Communities reinzukommen oder auch die Community, die beim Festival präsent ist, zu transformieren?

KR Ich würde mal sagen beides. Wir möchten gerne ein neues Publikum mit einbringen, Leute auf das Hören von Musik, von zeitgenössischer Musik, von experimenteller Musik aufmerksam machen. Aber wirklich über das Hören, über die Entdeckung von Klängen, die man vielleicht am Anfang nicht ganz versteht. Ich bin mir sicher, die Kinder, die letztes Jahr bei dem Community Projekt »SONIC MATTER_village« der Künstlerin Manon Fantini mitgemacht haben, vergessen diese Workshops nicht. Selbst Aufnahmen zu machen, sich in der Natur mit Mikrofonen und Kopfhörern zu bewegen, mit den vorhandenen Materialien zu arbeiten das hat ein Türchen geöffnet, einen neuen Rahmen gesetzt im Zugang zu ihrer Umwelt. Dieses Türchen öffnen, möchten wir unserem Publikum auch allgemein bieten: andere Arten und Weisen, mit Klang umzugehen.

LN An andere Orte zu gehen, ist natürlich extrem wichtig. In der experimentellen oder zeitgenössischen Musikszene genießen wir ein gewisses Vertrauen im Publikum, das kommt schon mit an diese anderen Orte. Aber ein Publikum, das zum Beispiel in einer Kunstgalerie wie dem Last Tango zu Eröffnungen geht oder im Theaterhaus Gessnerallee regelmäßig Performances schaut, sagt unser Angebot erst mal wenig. Das heißt, man muss den Berg zum Propheten bringen und das ist ja auch okay. Die Atmosphäre ist dann auch völlig anders und offener als in den einschlägigen Tempeln. ■

Brandon Farnsworth arbeitet als Postdoc in Musikwissenschaft an der Lund Universität, Schweden, und als freier Musikkurator. Im Rahmen von seiner Arbeit hat er mit verschiedenen Musikfestivals zusammengearbeitet, darunter Ultima Festival Oslo, Montreal New Musics Festival und Sonic Matter Zürich.

Katharina Rosenberger betrachtet das Musizieren als einen sozialen, antihierarchischen und umgebungsbedingten Akt. Ein Großteil ihrer kompositorischen sowie pädagogischen Arbeit als Professorin für Komposition an der Musikhochschule Lübeck ist transdisziplinär und befasst sich mit der Art und Weise, wie Klang produziert, aufgeführt und wahrgenommen wird.

Lisa Nolte konzipiert und begleitet spartenübergreifende Kulturprojekte mit Schwerpunkt auf experimentellen Musikformaten. Seit 2007 ist sie in der freien Projektarbeit in der Schweiz und in Deutschland tätig. In ihrer Freizeit engagiert sie sich für das freie zeitgenössische Musiktheater.



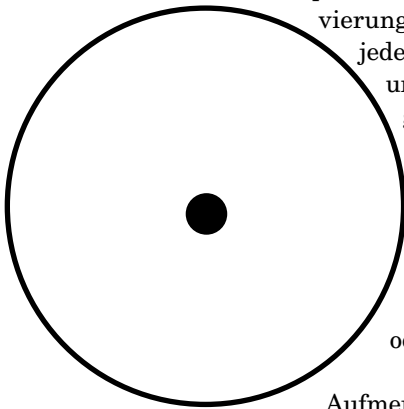
Mit tausend Ohren hören, oder: Was ist Deep Listening?

PATRICIA JÄGGI

Das Erste, was Pauline Oliveros aufnahm, als sie 1953 von ihrer Mutter ein Tonbandgerät geschenkt erhielt, waren die Geräusche vor ihrem Fenster. Beim Hören der Aufnahme merkte sie, dass sie nicht alles hörte, was das Mikrofon aufzeichnete und dass sie besser hinzuhören lernen müsse. So gab sie sich die Aufgabe, alles jederzeit zu hören und sich selbst daran zu erinnern, wenn sie nicht hinhörte. Das war ihre lebenslange Praxis, die später ebenfalls den Namen Deep Listening bekam. Es war 1988, als die die Akkordeonistin Oliveros mit Stuart Dempster und Panaiotis in Port Townsend, Washington, in die Dan Harpole Zisterne herunterstieg, ein unterirdisches Gebäude, das 9 Millionen Liter Wasser fasst, 610 Meter Durchmesser und eine Nachhallzeit von 45 Sekunden aufweist. Das Erlebnis in der Zisterne hatte eine nachhaltige Wirkung. Denn dieses Gebäude hatte sie gelehrt, nicht nur den Raum der Zisterne, sondern auch andere Performance-Räume aufmerksamer zu hören. Der Raum wurde für eine Musik-Performance als genauso wichtig empfunden wie die dafür genutzten Instrumente und Stimmen. Die Beziehung zum Raum, der Klangumwelt oder Sonosphäre, wie sie es nannte, war ein wichtiges auditives und musikalisches exploratives Feld. Sie nahm die Musik auch bewusst von der Konzerthalle, die ja möglichst von allem fremden Schall abgeschirmt ist, mit nach draußen, um das, was klanglich vorhanden ist, mit in ihre Musik einzubinden. So markiert die Zisterne ein Schlüsselereignis für eine hörende und musikalische Praxis, die mit den Mitspielenden, der Umwelt, dem Raum eine symbiotische Einheit bilden soll. Als ein

Name für das gemeinsame Album mit den Aufnahmen der Improvisation gesucht wurde, die vier Meter tief unter der Erde entstanden war, meinte Pauline Oliveros spontan: Deep Listening. Deep Listening wurde zugleich auch zum Bandnamen gewählt und verlieh auch der Praxis einer stetigen auditiven Achtsamkeit ihren Namen.

Deep Listening und Meditation



Deep Listening ist insofern eine Form der Meditation, als es um die Kultivierung von Aufmerksamkeit, eines Präsent-Seins in möglichst jedem Moment geht. Dabei wird die Achtsamkeit auf das Hören und das Zusammenspiel, das Kontinuum von Klängen und Stille gerichtet. Möglichst alles in jedem Moment zu hören, wäre wie erwähnt die knappste Anleitung für das, was man bei Deep Listening machen soll. Eigentlich *macht* man dabei möglichst wenig. Man versucht in einer möglichst offenen rezeptiven Haltung alles Hörbare einfach wahrzunehmen, einfach zu hören. Dabei nimmt man das Zusammenspiel aller Arten von Klängen wahr – nicht nur musikalische Klänge oder gesprochene Sprache.

Bei einem inklusiven Hören wird eine sogenannt globale Aufmerksamkeit geübt. Das Bewusstsein ist offen, weit, empfänglich und unvoreingenommen, so dass alle präsenten Klänge wahrgenommen werden. Die Tiefe des Hörens bezieht sich beim inklusiven Hören auf eine möglichste Expansion des Bewusstseins, beim exklusiven Hören hingegen geht es um Klarheit und Fokus. So beschränkt sich ein fokussiertes Hören auf Einzelklänge und spezifische Details. Das exklusive-globale und inklusive-fokale Hören sind die zwei Pole, zwischen denen sich unser Hörbewusstsein bewegt. Diese Polarität wird mit einem Kreis, in dessen Mitte sich ein Punkt befindet, dargestellt und symbolisiert, dass die beiden Hörmodi sich in Balance befinden. Was Deep Listening ebenfalls mit Meditation gemeinsam hat, ist das stetige sich erinnern, wieder achtsam hinzuhören, wenn man beispielsweise in Gedanken abschweift. Respektive ginge es idealerweise darum, den Gedanken zuzuhören zu lernen, anstatt sie nur zu denken. Kein Leichtes, zugegebenermaßen.

Deep Listening und Musikgenre

Da Deep Listening titelgebend für das erste Album der Deep Listening-Band wurde und heute Musikstücke genauso mit Deep Listening wie mit verwandten Genres wie Ambient, elektronische Musik, Drone, Noise, Field

Recording oder zeitgenössische Klassik getaggt werden, liegt es nahe zu fragen, ob sich Deep Listening auf ein spezifisches Spektrum an Musik bezieht. So stellen wir uns unter Deep Listening-Musik eher ein Gefühl vor, das beim Hören eines beruhigenden Plätschens eines Bächleins im rauschenden Wald entsteht, eher Entspannungsmusik als Harsh Noise-Musik und den brachialen Lärm einer Großstadt. Unter den Stücken, die Last.fm unter Deep listening music rubriziert, findet sich eine eklektische

Das exklusive-globale und inklusive-fokale
Hören sind die zwei Pole, zwischen denen sich unser
Hörbewusstsein bewegt.

Palette von Tracks, deren Gemeinsamkeit vielleicht am ehesten ihr größtenteils flächiger, strömender, soghafter, innerlicher, zu einem wohligen Abtauchen und meditativen Abdriften verleitender Sound hat. In der Liste finden sich nicht nur weitere Komponist*innen der elektronischen Musik wie Éliane Radigue, sondern auch Stücke aus dem Post-Rock, Dark Jazz oder Trance.

Deep Listening scheint sich vom Album-Titel über die Jahrzehnte zu einer die Ohren möglichst weit öffnenden Praxis entwickelt zu haben, die noch heute an Hochschulen gelehrt wird, und so scheint der angestrebten größtmöglichen Offenheit eine Einschränkung auf eine spezifische Musik, Klanglichkeit, oder eine Genrezuschreibung arg zu widersprechen. Deep Listening kann genauso beim Hören einer Platte der Deep Listening-Band wie von The Dillinger Escape Plan oder Hansi Hinterseer, im Konzertsaal, im Warteraum wie am Bahnhof bei rush hour praktiziert werden. »Listen to the noise«, meint Pauline Oliveros Rat gebend einer jungen Drone-Musikerin, die den alltäglichen urbanen Sound nicht so ganz mit Deep Listening in Verbindung bringen kann. Und dieser Rat zielt nicht nur auf den äußeren, sondern auch den inneren Sound ab, auf den *Noise* der Gedanken genauso wie alle Arten von auditiven Vorstellungen. Die Beziehung von Deep Listening zu Musik scheint somit viel direkter, grundsätzlicher und essenzieller zu sein; und zwar als eine Praxis, die zu einem erneuernden oder erneuten Zugang zum eigenen Musikschöpfen, zur eigenen menschlichen Kreativität generell verhelfen soll, und dies über Disziplingrenzen hinweg. Pauline Oliveros hat die Praxis über Jahrzehnte am Rensselaer Polytechnic Institute mit angehenden Ingenieur*innen geübt. Es handelt sich mehr um eine Hörpädagogik, sozusagen eine auf das Auditive basierte Inspirations- und Kreativitätspraxis als etwas, das an eine musikalische Vorbildung gebunden ist. Alle können mithören und mitklingen.

Kreativität und Deep Listening Praxis

»Welcher Klang macht dich kreativ?« Mit dieser Frage kann eine angeleitete Deep Listening Session beginnen. Jede teilnehmende Person antwortet auf die Frage.

Wolfsheulen

Wind im Baum

Der Wasserkocher

Zikaden im Sommer

Das Rascheln von Buchseiten

Jemand, der Unverständliches flüstert

Ein Schlaflied, das mir als Kind vorgesungen wurde

Das Quietschen und das rhythmische Rattern von Zügen in der Ferne

Es folgt ein körperliches Aufwärmen, bei dem Übungen aus dem Tai Chi, Yoga oder Chi Gong praktiziert werden, wie das Armschwingen nach vorne und hinten, mit lockeren Knien. Körperübungen verhelfen den Energiefluss im Körper anzuregen und den Geist ruhiger und rezeptiver zu machen. Auf dieser Basis verläuft eine Session mit unterschiedlichen Hörübungen und gemeinsamen Improvisationen, zu denen die Sammlung an Sonic Meditations und Deep Listening Pieces Hand bieten. Einer meiner liebsten Anleitungen ist *Teach yourself to fly*.

Versammelt in einem Kreis konzentriert man sich vorerst auf den eigenen Atem, lässt zuerst diesen hörbar lauter werden, dann die Stimmbänder mitklingen, lässt deren Intensität so lange zunehmen, wie es natürlicherweise möglich ist, bis alle in der Gruppe verstummen. Dabei bleibt man dem eigenen Atemrhythmus treu.

Es geht um Zentriertheit, aber auch um Interaktion, Spontaneität und Improvisation. Da ich jemandes Stimme so schön klingen höre, werde ich etwas leiser. Ich warte mit dem Stimmeinsatz noch etwas, da es noch zu früh dafür scheint. Ich nehme mir Zeit zum Einatmen, um hinzuhören, was sich um mich entwickelt. Dieses Abstimmen geschieht ganz natürlich. Beim dazu gehörenden Tagebuchschieben über dieses Erlebnis erwähne ich, dass ich mich mehr wie ein hörender Vogel als ein Mensch gefühlt hätte, da ich aus dem Bauch heraus eine Nische im Klanggeflecht der Gruppe gesucht hätte. So entstand eine Assoziation zur *Acoustic Niche Hypothesis*, die besagt, dass in ursprünglichen Lebensräumen jedes der Tiere über die Zeitdauer der Evolution sein spezifisches Frequenzband und seinen eigenen Zeitraum zum Singen erhalten hat, so dass keines des anderen Kommunikation unvorteilhaft konkurrenziert. Mir scheint dies auch ein zentrales menschlich-musikalisches Prinzip zu sein, das sich in dieser, wie in anderen Übungen eingestellt zu haben scheint. Gemeinsam über Grenzen hinweg hören zu lernen, das ist ebenfalls eine der Essenzen

von Deep Listening. Über kollaboratives Hören, Klang- und Musikschöpfen kann man sich über eigene persönliche, kulturelle, traditionelle und andere Grenzen hinweg zu bewegen beginnen. Beginnt Kreativität da, wo die oft unbewussten Grenzen des Gewohnten, Bekannten und Vertrauten überschritten, verschoben, verschwommen werden?

Pauline Oliveros fragt:

**Wie weißt du, dass du dich
einer musikalischen Begrenzung annäherst?
Wann hast du eine musikalische Grenze überschritten,
ohne es zu merken?**

**Wann hast du musikalische Grenzen dir oder anderen selber auferlegt?
Kann man über Improvisation Grenzen öffnen?**

Nach 45 Minuten eines Konzerts in Vancouver, wo sie mit Akkordeon und ihrem Expanded Instrument System (EIS) spielte, mit dem sie live Klänge prozessierte, fuhren zwei Feuerwehrautos vorbei. Ich stelle mir vor, wie die Sirenen mit künstlichem Hall versehen nachklingen, vielleicht noch geloopt später wieder auftauchen, und so zum Teil der Improvisation wurden. Nach dem Konzert fragten drei Zuhörende, wie sie es geschafft hätte, dass die Feuerwehr genau zum richtigen Zeitpunkt durchgefahren sei.

Improvisation zeigt sich als Kunst, auch als Lebenskunst, bei der man offen für alle Möglichkeiten des Zusammenspiels bleibt. Pauline Oliveros' Zugang zu Improvisation hat einen engen Bezug zur Umwelt, zur Sonosphäre, wie sie es nennt. Die Sonosphäre ist für Pauline Oliveros die klingende oder klangliche Hülle der Erde, ganz in Anlehnung an die Atmosphäre, bestehend aus Biosphäre und Technosphäre. Dennoch hat die Sonosphäre ihren Ursprung im Kern der Erde und der dortigen Vibrationen, die man sich aus dieser Erdtiefe bis über die Erdatmosphäre hinaus als Schwingungen vorstellen soll. Bei ihrem Zugang zu improvisierter Musik, hört Pauline Oliveros allem zu, um sich auf das Gehörte abzustimmen und so mit der Sonosphäre mitfließen und -strömen zu können. Sie hört inklusiv in dem Sinne, als dass alle Klänge wahrgenommen und als Elemente in das gespielte Stück integriert werden können, egal woher sie kommen. So werden Feuerwehirsirenen zu hörbaren Mitspielerinnen im Stück, zu Instrumenten einer unvorhersehbaren, augenblicklichen Orchestrierung, ohne dass die Feuerwehrleute selbst etwas davon wissen.

Mit der Sonic Meditation *Open Field* in der Tasche achte ich im Alltag auf Geräusche, Anblicke, Bewegungen oder Orte, die meine Aufmerksamkeit auf sich ziehen und wertschätze sie, wie vorgeschlagen, als Momente einer »art experience«. Diese Erlebnisse schreibe oder zeichne ich anderweitig auf, um sie später mit meiner Deep Listening-Gruppe zu teilen. Kreativität entsteht manchmal einfacher als gedacht, im alltäglichen Kontakt mit der Umwelt, mit anderen Lebewesen, und mit Träumen. Deep Listening ist Teilhabe, schöpferisches Interagieren mit realen und virtuellen Entitäten. Dies erinnert an den französischen Philosophen Jean-Luc

Nancy, der dem Hören eine methexische, teilnehmende Grundqualität zugestanden hat, dem Sehen hingegen eine mimetische, also abbildende und damit distanzierende und rationalisierende Qualität zuschrieb.

Die Klänge von Träumen zu hören, fällt mir während meines Deep Listening Intensive I Kurses gar nicht leicht. Ich kann mich zuerst weder an die Träume noch daran erinnern, darin überhaupt gehört zu haben. Doch dann bin ich in einem Traum eine Eule, die gerne eine Konversation zwischen einem Mann und einem Mädchen belauschen möchte. Der Mann, vom Aussehen eine Mischung von Gandalf und Mr Burns, vom Habitus her mehr ein Hippie, Heiliger oder Schamane, der aber letztlich eigentlich eine Schleiereule ist, die sich im einzigen Baum in dieser dystopischen Stadtlandschaft – einem Apfelbaum ohne Äpfel – zum Menschen verwandeln konnte, um mit dem Kind nun über eine Beton-Fußgängerbrücke zu gehen, in einer Welt, die nur aus Betongebäuden, schwebenden Gehwegen und Autostraßen besteht. Ich kann ihr Gespräch aber nicht hören, da der

Gemeinsam über Grenzen hinweg
hören zu lernen, das ist ebenfalls eine
der Essenzen von Deep Listening.

Verkehr hinter mir laut ist, alles näher und etwas verzerrt klingt. Ich höre die Welt wie eine Eule. Und ich weiß, um mich den beiden annähern zu können, um sie zu hören, muss ich mich in einen Menschen verwandeln.

Das gemeinsame Eintauchen in Welten, die nach anderen Logiken oder Regeln funktionieren – dies auch auditiv – hat etwas Erfrischendes, Erneuerndes, manchmal gar etwas Heilendes, da es besonders im Austausch in meiner Kleingruppe auch zu starken Emotionen kommen kann.

Pauline Oliveros hat 1991 zum ersten Mal ein Deep Listening Retreat angeboten. Bei diesem ersten Versuch hätte sie selber nicht gewusst, was ein Deep Listening Retreat sei, und hätte in den nächsten acht Jahren gelernt, solche zu ermöglichen (*facilitate*). Nicht zu führen. Den Begriff *lead* mit Bezug zu *leadership* mag Pauline Oliveros dafür nicht verwenden, da er zu hierarchisch und zu wenig kollaborativ sei. Auch wenn Deep Listening in ihren Büchern und Gesprächen definiert wird, scheint es letztlich als ein Gefäß für lebenslanges gemeinsames Erforschen und Experimentieren mit Hören und Klang im weitesten Sinne angelegt zu sein. Ein Gefäß, das immer wieder anders geformt und gefüllt sein kann. Es geht um das Hören und Klingen als kreativitätsstimulierende und transformierende Praxis in einer Gemeinschaftlichkeit, aber auch um Klangwahrnehmung als ganzkörperliches Erleben, das alles Mentale und die Welt der Träume mit einschließt.

Zum Abschluss des dreimonatigen Deep Listening I Kurses gibt es eine Jam Session, bei der jede teilnehmende Person etwas mit der Gruppe teilen kann, wenn sie möchte: es gibt eigens geschriebene Anleitungen für gemeinsames Hören und Klingen, Bewegen und Träumen, Musikstücke

**"IMPORTANT
NOTICE"**

Thursday, April 3, 1986

What is this new music?
bles or any instrument

CHARLES WARD
Houston Chronicle

& CHEAP COMMISSIONS ;

WRITTEN WHILE U WAIT

\$1.00 PER MEASURE

25¢ EXTRA PER LEDGER LINE

MEET YOU AT THE BAR

CONCEPTUAL MUSIC-SONIC MEDITATIONS

DO IT YOURSELF

YOUR PRICE OR MINE

USED MUSIC

SECOND HAND COMPOSITIONS


(A DIME A DOZEN)


GOOD SOUNDS BOUGHT-SOLD-TRADED

NEW MUSIC
FUTURES

NEW MUSIC FORTUNES

(TOLD FOR A SONG)

OPERA NEGOTIATED
SEPARATELY
(SEE MY STAFF )

EIGHTH NOTES 5¢ A PAIR 


ALL RHYTHMS AT BARGAIN RATES

(YOUR SOUND OR MINE)

THEMES FOR SALE

PAY NOW PLAY LATER

BUY ONE NOW!

THIS IS A PITCH 

© PAULINE OLIVEROS

APRIL, 1986

und Videos. Alles virtuell auf Zoom. Schon vor Corona wurden die Kurse online durchgeführt, wahrscheinlich auch, um möglichst Menschen aus allen Erdteilen zu verknüpfen: Wo es bei den einen frühmorgen ist, ist es bei anderen spät in der Nacht. Wir jammen über Raum- und Zeitgrenzen hinaus. Telematische Settings haben Pauline Oliveros schon immer fasziniert.

Spiritualität und Deep Listening

Als Pauline Oliveros in einem Interview gefragt wurde, ob Musik für sie eine spirituelle Praxis sei, sagte sie: »Yes of course. What else could it be?« Das Hören sei für sie ein spiritueller Weg, denn je mehr man zuhöre, desto mehr lerne man und desto mehr sei es einem möglich, sich in die Lage eines anderen hineinzusetzen, sagt sie und fügt hinzu: Dies sei Teil von Spiritualität, bei der es eben nicht nur um einen selbst ginge. Es war ihr bewusst, dass ein möglichst unvoreingenommenes Zuhören öffnen und Verständnis nähren kann. Der dieses Jahr verstorbene vietnamesische Zen-Mönch Thich Nhat Than verstand unter Deep Listening ein *Compassionate Listening* – ein Hören, das Mitgefühl als seine Essenz hat, um Leiden zu verringern: Durch aktives und wohlwollendes Zuhören soll der

Denn je mehr man zuhöre, desto mehr lerne man
und desto mehr sei es einem möglich,
sich in die Lage eines anderen hineinzusetzen.

Situation des sprechenden Gegenübers ganze Aufmerksamkeit geschenkt werden. So ist es nicht erstaunlich, dass man dem Begriff Deep Listening auch in westlichen kommunikations- und verhaltenspsychologischen Praktiken wieder begegnet, wo es um zwischenmenschliches Konfliktmanagement mit dem Ziel der Wiederherstellung reziproker Beziehungen geht. Auch wenn dies ein Effekt des aufmerksamen Zuhörens ist, der Pauline Oliveros sehr bewusst gewesen sein muss, hat sie den nivellierenden Effekt eines teilhabenden Hörens geschickt als Katalysator für gemeinsame musikalische Kreativität und Ausdrucksweise genutzt. So ist Deep Listening Öffner für jegliche Form des künstlerischen Kreativismus, verankert in Ansätzen nicht-religionsgebundener Spiritualität.

Recherchiert man nach weiteren Quellen dieses Begriffs, landet man beim persischen Sufi-Dichter und Mystiker Mawlana Jalal-ad-Din Mohammad Balkhi Rumi im 13. Jahrhundert. Sein Gedicht mit dem Titel »Hören« aus dem *Großen Roten Buch* beginnt mit der Frage: »Was ist Deep Listening?« Das Gedicht endet mit den mystischen Zeilen, die eine Art Antwort sein könnten: » Ich sollte meine Zunge verkaufen und tausend

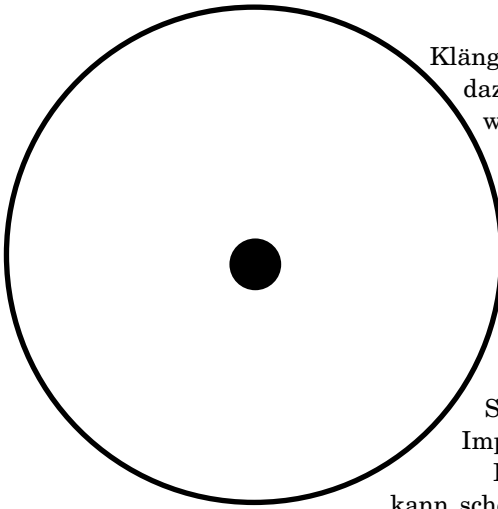
Ohren kaufen, wenn derjenige sich nähert und zu sprechen beginnt.« Vor dem Hintergrund sufistischer Mystik und Monotheismus wäre es möglich, dass die tausend geöffneten Ohren das Einswerden mit Gott im Klang, im Moment des Hörens seiner sonst unerreichbaren Stimme, das Hören des göttlichen Rufs bedeuten könnte. Die Tausend Ohren, mit denen man hören kann, sind säkularisiert gedacht, nicht ganz so weit weg von einem Deep Listening wie es Pauline Oliveros im Sinne hat. Denn Deep Listening entfaltet seine Wirkung mit der Ausweitung und Schärfung des eigenen auditiven Bewusstseins; wie in einer Art Vervielfältigung der eigenen

Dass Technologie das Hörerlebnis ständig verändern kann, scheint für Pauline Oliveros besonders reizvoll gewesen zu sein.

Ohren. Wir erinnern uns: möglichst alles in jedem Moment zu hören, das ist die lebenslange Übung. Damit setzt Deep Listening an den Konditionen der Entstehung von Musik im weitesten Sinne an, an Musik als ein interagierendes aufmerksames Hören und Klingen. Es ist ein Wahrnehmungstraining, während welchem das Hören von Lärm, Klängen, Stille, Ruhe, auch in gemeinsames spontanes Klangschöpfen mündet. In Improvisation. In gemeinsame Körperbewegungen. In kollektives Träumen. Dazu gehört in Pauline Oliveros Musikpraxis nicht nur das Improvisieren mit lebenden Entitäten, sondern auch mit virtuellen und technologischen.

Deep Listening und Technologie

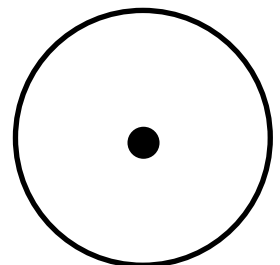
Das eingangs erwähnte Tonbandgerät ist Beispiel für das Interesse Pauline Oliveros an Technologien des Hörens und Musikmachens. Sie hat früh begonnen, mit technologisch geformten Klangwirklichkeiten, im weitesten Sinne der Technosphäre, zu interagieren. Dies begann mit dem Tonband und der Arbeit im San Francisco Tape Music Center, später mit digitalen Tools bei Live-Performances. Beispiel dafür ist das seit den späten 1950er Jahren stetig weiter entwickelte Expanded Instrument System (EIS). Dieses Klang-prozessierende Programm hat seinen Ursprung in einem Tape Delay eines analogen Tonbandgeräts. Wo es in den 1960er Jahren ein Improvisieren mit Delays von Magnetbändern war, wurde es später digital, stets weiter ausgebaut und war in der Max/MSP-Version von 2007 darauf ausgelegt mit Hall, Delay und Looper u.a. aus den akustisch eingespielten Tönen Klangschichtungen, zeitliche Verzögerungen sowie unterschiedliche Verräumlichungen zu generieren. Die akustischen Klänge eines Akkordeons kehren durch das EIS zeitlich versetzt und klanglich verändert zurück. Technologie als musikalisches Gegenüber, das vergangene



Klänge prozessiert wiedergibt, während die Musikerin dazu ihr akustisches Instrument weiterspielt, und so wiederum Klänge für die Zukunft generiert. So ist das EIS nicht nur ein technisch ermöglichtes erweitertes Hören, sondern auch eine Zeitmaschine, wie sie Pauline Oliveros liebevoll nennt. Dabei wisse sie selbst nicht immer genau, was passiere und welche Klänge wie zurückkämen, so Pauline Oliveros in einem ihrer letzten öffentlichen Auftritte 2016, was sie aber auch nicht unbedingt wissen möchte, da sie vor allem hinhören wolle, um darauf zu reagieren. So ähnelt die Improvisation mit dem EIS auch einer Improvisation mit der schwer planbaren Biosphäre.

Dass Technologie das Hörerlebnis ständig verändern kann, scheint für Pauline Oliveros besonders reizvoll gewesen zu sein. Dazu kommt, dass sie andere klangliche Realitäten zu simulieren vermag. Beim Festival zu ihrem 80. Geburtstag geht ihr nach 20 Jahren auch endlich ein Wunsch in Erfüllung: die Akustik der Zisterne, in die sie mehrfach zurückkehrte, in die man aber kein Publikum mitbringen kann, wurde während der Performance der Deep Listening-Band simuliert. Man konnte im Konzertsaal tibetische Hörner, Muschelschalen sowie ihr Akkordeon hören, als ob die Deep Listening-Band aus der Wasserzisterne spielen würde. Und so wurde Deep Listening aus dem Untergrund geholt und ans Tageslicht gebracht. Und so begegne ich besonders den in den letzten Jahren etwas populär gewordenen *Sonic Meditations* immer wieder in unterschiedlichen Texten, gar kürzlich in einer Masterarbeit einer Studentin, die diese schöne Anleitung ihrer Arbeit vorangestellt hat und die man im Dunkeln praktizieren soll: »Walk so slowly that the bottoms of your feet become ears.« ■

Patricia Jäggi ist Kulturanthropologin und Klangforscherin an der Hochschule Luzern. Aktuell beschäftigt sie sich mit unserer auditiv-klanglichen Beziehung zur Welt der Vögel.



Einladung zum Zuhören

Deep Listening® als eine relationale Praxis

XIMENA ALARCÓN-DÍAZ

Wie können wir unsere fragmentierten Erfahrungen artikulieren (»make sense of«), die die geografische Migration mit sich bringt? Was könnte ein adäquates Werkzeug für den Erfahrungsaustausch mit anderen sein? Die Klangkünstlerin, akademische Forscherin und in der Praxis des Deep Listening® zertifizierte Tutorin Ximena Alarcón-Díaz reflektiert über die relationale Hörerfahrung und darüber, wie sie Workshops, telematische Soundperformances und mobile Interfaces entwickelt hat, die den sich bewegenden Körper einbeziehen, um Migrationserfahrungen auf fließende und kollektive Weise zu artikulieren.

Ich beginne diesen Aufsatz mit einer mehrsprachigen, oder besser: mit einer mehrstimmigen Übung, indem ich auf Spanisch schreibe, um über das Konzept des relationalen Zuhörens im Kontext der Migration zu sprechen, das ich auf Englisch entwickelt hatte. Ich beschreibe hier meinen Prozess des Zuhörens und Nachdenkens, wobei ich die Herausforderung annehme, meine Gedanken aus meiner Zweitsprache in meine Muttersprache zu übersetzen. So suche ich nach Erweiterungen und anderen Verständnisformen, die Fragmente meiner Praxis und meines Denkens integrieren.

Ich wurde in Kolumbien geboren und habe mehr als zwei Jahrzehnte im Ausland gelebt, zwei Jahre in Spanien, achtzehn Jahre im Vereinigten Königreich und zwei Jahre in Norwegen. Mein Prozess des bewussten Zuhörens hin auf meine eigene Migration ging auf eine Einladung von

Pauline Oliveros zurück, die mich fragte, worauf ich im Rahmen meiner Ausbildung in der Praxis des Deep Listening® hören wollte. Ohne zu zögern, antwortete ich, dass ich meine eigene Migration hören wollte, ohne genau zu wissen, auf welche Klangreise ich mich begeben würde. Deep Listening lädt uns ein, die Kapazitäten unseres Hörens auf das Klangkontinuum zu erweitern, während es sich in Zeit und Raum bewegt. Die Praxis umfasst Klangmeditationen und Improvisationen, kreative Wahrnehmung der Traumwelt, Energie und freie Körperbewegung. Oliveros unterscheidet zwei Formen der Aufmerksamkeit beim Hören: die globale Aufmerksamkeit, die die gesamte Klangumgebung umfasst, und die fokale Aufmerksamkeit, die sich ausschließlich auf einen Klang in der Umgebung konzentriert. Unser Üben und Trainieren zwischen diesen beiden Arten der Aufmerksamkeit gegenüber dem Klangphänomen erzeugt eine Erweiterung unserer Klangwahrnehmung.¹ Die Erweiterung löst starre Formen der Wahrnehmung von uns selbst, anderen und dem Raum um uns herum auf.

Ich dachte, dass diese Erweiterung des Zuhörens mich dazu bringen würde, verschiedene Schichten meines Migrationsprozesses zu erforschen: die Erinnerungen, die ich angesammelt habe und die sich in Wörtern auf Spanisch und Englisch zusammenballen und sogar überlaufen, mit denen

Oliveros unterscheidet zwei Formen der Aufmerksamkeit beim Hören: die globale Aufmerksamkeit, die die gesamte Klangumgebung umfasst, und die fokale Aufmerksamkeit, die sich ausschließlich auf einen Klang in der Umgebung konzentriert.

ich versuche, in der einen oder anderen Sprache Sinn zu generieren. Vom Englischen als scheinbar neutralem Referenten, der in meinem relativ begrenzten Wortschatz verankert ist, zum Spanischen, aus dem ich Erinnerungen herausfiltere, je nachdem, welche Gefühle die Wörter bei mir auslösen, wenn ich sie höre, und wie ich meine eigene Stimme darin erkenne oder nicht.

Ich bin Sound Artist, akademische Forscherin, Sprech- und Stimmimprovisatorin und wurde seit 2008 von Pauline Oliveros, IONE und Heloise Gold in der Praxis des Deep Listening® ausgebildet. Im Jahr 2012 erhielt ich die Zertifizierung als Dozentin für Deep Listening, die ich in meine künstlerische Praxis und meine Forschungsarbeit zur klangtele-matischen Performance in der Migrationserfahrung integriert habe. Ich habe Deep Listening in Kolumbien, Indien, Spanien, Deutschland, Mexiko, Brasilien, den Vereinigten Staaten und dem Vereinigten Königreich unterrichtet. Im Jahr 2015 habe ich an der Entwicklung des Online-Zertifizierungsprogramms für Deep Listening mitgewirkt und bin derzeit einer von

¹ Pauline Oliveros, *Deep Listening A Composer's Sound Practice*, Deep Listening Publications 2005

acht Tutoren des Deep Listening-Zertifizierungsprogramms, das vom Centre for Deep Listening (Rensselaer Polytechnic Institute) angeboten wird. Ich unterrichte Deep Listening auch auf Festivals, in Museen und Kunstvereinen, an physischen und virtuellen Orten, wobei mein Schwerpunkt auf der Erforschung von Ort und Präsenz liegt, um unseren Migrationen zuzuhören.

Die migratorische Klangreise

Ich begeben mich nun auf diese migratorische Klangreise zur Erkennung der Territorien meiner Stimme und meiner Sprache, und zwar angetrieben von Stimm- und Wortimprovisation. Im Jahr 2011 habe ich in Leicester in Großbritannien mit einem Freundeskreis, der kein Spanisch spricht, Hörworkshops veranstaltet, in denen wir gemeinsam mit migratorischen Klangnarrativen experimentierten, die bei Deep Listening-Übungen entstanden sind; dies auf der Suche nach einem Selbstverständnis als Übergang zwischen Geografien. Ich habe einige Partituren von Pauline Oliveros, etwa *Antiphonal Meditation*², adaptiert, in der ich zwei Gruppen als Migranten und Einheimische verstehe, die unsere Klänge widerhallen lassen und innehalten, um dem Zuhören der anderen zu lauschen; dieser Raum informiert die Klanglichkeit, die durch unsere Stimme zum Ausdruck kommt.

Obwohl meine Experimente zunächst im selben physischen Raum stattfinden, nämlich im Wohnzimmer meines Hauses in Leicester, das für Körperbewegungen relativ klein ist, mochte ich mich selbst und das migratorische Zuhören mithilfe des Internets erweitern. Ich wusste noch nicht, mit welchen Geographien und mit wem ich dort in Verbindung treten möchte, aber aufgrund meiner früheren Arbeit – dem interaktiven Online-Klangraum *Sounding Underground*³ – fühle ich mich von dem Potenzial von Netzwerken angezogen, entfernte Orte gleichzeitig zu hören.

Meine Einstellung zum Medium beginnt, Beziehungen zwischen Zeit und Raum zu schaffen, die sich aus dieser Arbeit ableiten, in der ich die Auswirkungen verstanden habe, die das Aufkommen des Zuges auf unsere Wahrnehmung von Zeit und Raum hat. Die Zugfahrt, die somatische Erfahrung und die Metapher der Bewegung, der Austausch zwischen Maschinen und Menschen, die Wahrnehmung von Zwischenräumen und Übergängen in Zeit und Raum dienen als Vehikel der Migration. Während *Sounding Underground* das Abhören von Fahrgastroutinen in den U-Bahnen von London, Paris und Mexiko-Stadt ausweitete, besteht die vorgeschlagene neue Reise diesmal nicht aus vorab aufgenommenen und kategorisierten Klängen, sondern aus Live-Eingriffen in Echtzeit in Form einer Klangimprovisationsperformance.

2 Pauline Oliveros, *Deep Listening Pieces*, Deep Listening Publications 1990, S. 5

3 www.ximenaalarcon.net/online-environment

Träume

Deep Listening schließt das Hören auf unseren Traumraum ein. Auf diese Weise können wir unsere Hörschaft 24 Stunden am Tag erweitern. Ich wurde eingeladen von der Autorin/Dramatikerin/Regisseurin und improvisierenden Text-Klang-Künstlerin IONE, Lebenspartnerin und künstlerische Mitarbeiterin von Pauline Oliveros, die Deep Listening in Träumen⁴ entwickelt hat, mehr von dem auszudrücken, was in meinem Traumgebiet gehört wird. Das ist eindeutig zweisprachig; ich spreche Wörter, die ich im Wachleben nicht kenne, und ich mische in meinen Traumgesprächen Personen, die perfekt Spanisch sprechen, in die Figur von jemandem, der in meiner Wachrealität überhaupt kein Spanisch kann. Songs und Musik erscheinen in Räumen, in denen ich nicht lebe, ich bewege mich zwischen den Erinnerungen an meine physische Heimat, und ich bin dort als Traumpräsenz. So werden meine Träume zu migratorischen Fahrzeugen. Manchmal führen mich die Träume auch an Orte, die ich nicht kenne. Dennoch begeben mich auf die Reise.

Telematische Klangperformance

Ich beschließe, dass meine klangliche Migrationsreise mit anderen stattfindet. Ich bin ein Gesangs improvisatorin und loope meine Stimme mit Hilfe von Delays. Mein Zugang zu einer migratorischen Stimme muss allerdings in Beziehung zu anderen stehen. Nur im Gespräch und in der



⁴ IONE, *Listening in dreams: A compendium of sound dreams, meditations and rituals for Deep Dreamers; plus, this is a dream!:* A handbook for deep dreamers, New York: iUniverse 2005



Sueños Migratorios/Migratory Dreams, telematische Klangperformance, London – Bogotá, 3. August 2012

Improvisation erlaube ich mir, meine Schichten auf denjenigen auszudehnen, der mich nicht kennt, und auch innezuhalten, um zuzuhören. Mit dem Körper in Stille reisen meine Stimme und Klänge, um an fernen Orten physisch präsent zu sein. Ich erforsche das telematische Medium und verstehe die Schwierigkeit, Klang bidirektional zu übertragen, da dies eine Verschiebung in Zeit und Raum bewirkt. Es entsteht ein Delay, das Signal braucht Zeit, um die Vermittlungen zu durchlaufen. Ich trainiere bei den Musiker-Ingenieuren, die Jacktrip entwickelt haben – die fortschrittlichste Software für unkomprimierte bidirektionale Audioübertragung in hoher Qualität und mit sehr geringem Delay.

2012 entwickelte ich zwei telematische Klangperformances: *Cartas y Puentes* (Letters and Bridges)⁵, zwischen Mexiko-Stadt und Leicester, mit Menschen aus verschiedenen Ländern, die aus ihren Herkunftsländern migriert sind, und *Sueños Migratorios* (Migratory Dreams)⁶, zwischen London und Bogotá, mit Kolumbianer:innen, die nach London migriert sind, und Kolumbianer:innen, die Migrationserfahrungen haben und jetzt in ihre Heimat zurück sind.

Die Beziehungen, die dabei entstehen, werden durch einen Prozess des Deep Listening angeregt, bei dem ich die Improvisatoren einlade, auf die Worte, ihren Körper, den Raum, in dem sie leben, und auf die Worte von demjenigen, der weit weg ist, zu hören. Im Fall von *Cartas y Puentes* bringen die Briefe andere Stimmen aus der zeitlichen und räumlichen Ferne, die von den Improvisatoren mit der erinnerten Stimme des Briefschreibers vorgetragen werden. Die migratorischen Träume werden zu einem intimen Austausch. Die Beziehung besteht zwischen ihnen und den Träumen und den Erinnerungen, die sie hervorrufen, sowie den Orten. Die Beziehungen zwischen den Stimmen der Improvisatoren entstehen in komplexen Erzählungen, die von den Netzwerken, ihren Artefakten und Delays oder durch absichtliche Pausen der Zuhörer:in in der Ferne überlagert oder verflochten werden. Das Medium Internet schafft auch Beziehungen: man sieht andere Körper nicht, sondern hört sie nur. Anhören über Kopfhörer oder Lautsprecher. Jedes Detail erzeugt eine neue Komplexitätsschicht in der Beziehung, die sich mit der intimen Erinnerung, dem vokalen Ausdruck und der Übertragung dieser Erinnerung in einen privaten Kontext und in einen öffentlichen Kontext der Performance herstellt.⁷

5 www.vimeo.com/79626844

6 www.vimeo.com/79622556

7 Ximena Alarcón, »Networked Migrations: listening to and performing the in-between space«, in *Liminalities: A Journal of Performance Studies* Vol. 10, Nr. 1, Mai 2014

Es geht bei mir also darum, mit anderen⁸ zu re-komponieren, indem ich stillschweigend einer Migrationsästhetik folge, die als relational charakterisiert wird und zwar im Sinne der Forscherin Isabel Hoving:⁹ »Weben und Verbinden von Fragmenten, die von älteren Strukturen und Diskursen losgelöst sind, zu einem Muster, das aus der aktiven Erfahrung neuer globaler Prozesse gewebt wurde«.

Der Technik zuhören

Im Jahr 2016 führe ich *Suelo Fértil* (Fruchtbare Erde) auf Einladung der UNESCO Mexiko in den Städten London, Linz und Mexiko-Stadt auf. Ich lade Frauen mit Migrationserfahrung ein, zu improvisieren, indem sie migratorische Identitäten und die Metaphern von *Suelo Fértil* als inneren (Körper) und äußeren (Boden) Raum erkunden, um ihre Präsenz in neuen Territorien zu erweitern.¹⁰ Nach einem einmonatigen Prozess des Übens von Deep Listening, verbunden über das Internet, für die Live-Performance, füge ich mehr Komplexität hinzu: Mikrofone für binaurales Hören, ein Publikum, das über Kopfhörer in einem öffentlichen Raum zuhört, privates Hören und die Notwendigkeit, Ports zu öffnen und verschiedene IP-Adressen für jeden Veranstaltungsort. Die Technologie beginnt auf dramatische Weise, Beziehungen herzustellen, zu sprechen, und manchmal scheint es, als distanziere mich diese Betonung der Technologie vom Deep

8 Ximena Alarcón, »On Dis-location: Listening and Re-composing with Others«, in: *Reflections on Process in Sound*. Ausgabe 5, Herbst 2017, S. 24–37

9 Isabel Hoving, »Between Relation and the Bare Facts: The Migratory Imagination and Relationality«, in: *Essays in Migratory Aesthetics. Cultural Practices Between Migrations and Art-Making*, Sam Durrant, Catherine M. Lord (Hrsg.), Editions Rodopi 2007

10 www.vimeo.com/224248104

11 www.crisap.org/research/projects/sound-matters/

12 Ximena Alarcón, »Tuning the Interface for Relational Listening«, in: *Proceedings International Conference in Live Interfaces 2016*, Thor Magnusson, Chris Kiefer, Sam Duffy (Hrsg.), Emute Lab, University of Sussex & REFRAME 2016

Es geht bei mir also darum, mit anderen zu re-komponieren, indem ich stillschweigend einer Migrationsästhetik folge, die als relational charakterisiert wird.

Listening, das verkörpert (*embodied*) ist. In *Suelo Fértil* erlebe ich bei der öffentlichen Aufführung eine technologische Unterbrechung, aber die zuvor geschaffenen Beziehungen erzeugen eine Reihe von Beziehungen, die eine lokale Aufführung ganz ohne Netzwerktechnologie ermöglichen, während die andere in der Komplexität des Hörens und der Technik stattfindet.

Abgeleitet aus dem Parallelprojekt Sound Matters Framework¹¹, das zusammen mit Cathy Lane entwickelt wurde, ist die Idee der Relationalität in unserem Framework mit dem Abruf von Klängen verbunden, den Künstler:innen und Forscher:innen in ihren Datenbanken durchführen. Wir sprechen von »relational playback«, das in unseren Gesprächen und Interviews als eine Praxis des »relational listening«¹² verstärkt wird. Parallel zu dieser Arbeit entwickle ich die Idee einer Schnittstelle für das relationale Zuhören in der telematischen Klangperformance, in der ich die Technologie als integralen Bestandteil der Bildung unseres migratorischen Hörens auf Distanz betone. Lawrence English bezeichnet das

relationale Zuhören als ein Hören, »bei dem psychologische und technologische Prozesse Teil der Möglichkeiten sind, dem anderen zuzuhören«.¹³ Ich stelle mir vor, dass die Technologie es mir ermöglicht, diesen klanglichen Zwischenraum im Migrationskontext mit anderen zu hören und Gespräche zu führen, die es mir ermöglichen, Mobilitäten anzustoßen, die durch verschiedene Migrationsprozesse gestoppt wurden. Der Prozess der Transformation findet mit anderen und in der Ferne statt.

INTIMAL: Schnittstellen für relationales Zuhören

Inspiziert von der Erfahrung des Deep Listening, der klangtelematischen Performance, der Relationalität der Migrationsästhetik und technologischen Vermittlungen entwickle ich das Projekt INTIMAL: Interfaces for Relational Listening¹⁴, in dem ich die Schaffung eines technologischen Systems vorschlage, das Bewegungen und Empfindungen des Körpers, Archive des mündlichen Gedächtnisses, Stimme und gesprochenes Wort sowie Erinnerungen an Orte durch Träume miteinander verbindet.

Ich beschreibe INTIMAL als ein physisch-virtuelles, verkörpertes System für relationales Zuhören, das den Körper als Schnittstelle erforscht, die die Erinnerung an einen Ort im Kontext der menschlichen Migration aufzeichnet. Das System zielt darauf ab, technologische Schnittstellen zu integrieren, die Personen einladen, ihren Migrationen zuzuhören und mit Körperbewegungen, Stimme und Sprache in vernetzten und telematischen Improvisationen zu improvisieren, um Verbindungen zwischen



13 Lawrence English, »Relational Listening: The Politics of Perception«, in: *Ear Wave Event*, Ausgabe 2, Frühling 2015, earwaveevent.org

14 Entwickelt dank eines Marie Skłodowska Curie Individual Fellowship 2017–2019, University of Oslo: www.intimal.net



Teilnehmerinnen des Projekts INTIMAL im Motion Capture Lab, Universität Oslo im April 2018

weit entfernten Orten zu schaffen. Meine Absicht ist es, stillschweigend zwei Schlüsselaspekte im Zusammenhang mit menschlicher Migration zu erforschen: den *Ortssinn*, verstanden als die emotionale Bindung an einen Ort, und den *Präsenzsinn*, verstanden als die Wahrnehmung der Anwesenheit an einem nahen oder fernen Ort.¹⁵

Der erste Teil des Systems wurde mit den Erfahrungen von neun kolumbianischen Migrantinnen in Europa entwickelt, die ihre Migrationen durch Interviews und die Praxis des Deep Listening hörten, ihre unbewussten Träume in drei Sitzungen über die Google Hangouts-Plattform teilten und auf ihren Körper und ihre Umgebung während eines Wochenendes in Grån, Norwegen hörten, indem sie freie und kollektive Improvisationen mit Körperbewegungen und dem Einsatz von Sprache und Stimme verwendeten. Ich habe auch ein Archiv der mündlichen Erinnerung mit Zeugnissen über Migration und Konflikte in Kolumbien einbezogen, das von der Organisation *Mujer Diáspora* gesammelt wurde.

Mit diesen Elementen schlug ich vor, dass sie ihre ›Migrationsreisen‹ improvisieren, indem sie einem Weg durch vier Sphären der Migrationserinnerung folgen: Körpergeschichten, soziale Körpergeschichten, Heimatland und Gastland – abgeleitet aus meinem Hören des mündlichen Archivs. Sie improvisierten in Dreiergruppen und tauschten die Rollen zwischen dem ›Hauptimprovisator‹, der Person, die ihre Geschichte erzählt, und den ›Resonatorinnen‹, den Zuhörerinnen der Geschichte.

Diese Reisen wurden in einem Motion Capture Labor aufgezeichnet, in dem ich beobachtete, wie Technologien eine telematische Erfahrung performativer Improvisation durch die Verknüpfung von Körperbewegung, Stimme, mündlichen Archiven und Erinnerungen an Orte ermöglichen können.¹⁶

Für viele von ihnen, die zuvor noch nie mit Klängen und Körperbewegungen improvisiert hatten, war ein solches Narrativ sehr hilfreich. Sie konzentrierten sich auf das Gehen und Drehen zwischen den Kugeln als eine Art der Erinnerung und betonten die Erfahrung der Verbundenheit

15 Ximena Alarcón, »Conceptual design for INTIMAL: a physical/virtual embodied system for Relational Listening«, in: *Somaesthetics and Technology. Journal of Somaesthetics*, Vol. 4, Nr. 2, März 2019

16 www.vimeo.com/304188356 Migrationsreisen aufgezeichnet im Motion Capture Lab, April 2018

mit der Erde, indem sie metaphorisch und physisch nach Richtungen im umgebenden Raum suchten. Improvisierte Bewegungen markierten die Wege des Gehens: sich kreuzen, innehalten, teilen, als Momente, in denen nur die Unterstützung verstärkt werden muss, und auch weitergehen auf ihrem eigenen individuellen Weg, um den nächsten Schritt zu machen.

Aus dieser Erkundung heraus konzentrierte ich mich auf die Bewegungen des *Gehens und Drehens* als Mittel zur Erkundung und Wahrnehmung eines Ortes sowie auf das *Atmen* als Mittel zur Wahrnehmung und Übertragung von Präsenz an entfernten Orten. Ich habe drei Softwaremodule entwickelt, in denen ich die Möglichkeit sah, im Migrationsprozess

Die App erkennt den Laufrhythmus des Nutzers, um ihn zu vertonen und als Atmung wahrzunehmen.

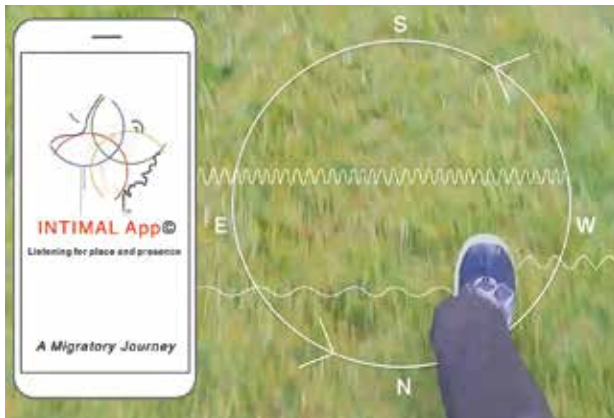
17 Alarcón-Díaz, Ximena, Paul Boddie, Cagri Erdem, Eigil Aandahl, Elias Sukken Andersen, Eirik Dahl, Mari Lesteberg und Alexander Refsum Jensenius, »Sensing Place and Presence in an INTIMAL Long-Distance Improvisation«, *Journal of Network Music and Arts* 1, 2019, www.commonsonline.library.stonybrook.edu/jonma/vol1/iss1/3

18 www.vimeo.com/512586450

zwischen Erinnerungsfragmenten zu fließen: MEMENTO (zur Navigation im mündlichen Archiv durch Schritte und Rotation), RESPIRO (zur Übertragung von Atemdaten und deren Vertonung an entfernten Orten) und TRANSMISSION (zum Mischen von Audiosignalen und Übertragen des Ergebnisses für ein Online-Publikum).¹⁷

Das relationale Hörsystem INTIMAL wurde in einer telematischen Klangperformance zwischen den Städten Oslo, Barcelona und London, wo die am Projekt beteiligten Frauen lebten, entwickelt und getestet. Die Telematik und die öffentliche Aufführung boten noch mehr unerwartete Beziehungen in Zeit und Raum, die in dem Dokumentarfilm INTIMAL zu sehen sind.¹⁸

Unter relationalem Zuhören wird hier die Möglichkeit verstanden, den eigenen Schwingungen und Klängen zu lauschen, denjenigen zuzuhören, die nahe sind, und denjenigen zuzuhören, die weit weg sind, und sich mit diesem Zuhören in einen dazwischen liegenden Klangraum von Beziehungen zu begeben, der im Migrationskontext entsteht. INTIMAL ermöglicht es den Menschen, einander zuzuhören und sich in einer Reihe von Beziehungen zu bewegen, die Träume, mündliche Archive, Körpersprache, Stimme und gesprochene Sprache einbeziehen, während sie die Erfahrung spontan mit anderen teilen. Das System reagiert auf mögliche Schnittstellen, die sich aus diesem ersten Ansatz ergeben. Dies ist der Fall bei der INTIMAL App®, die 2021 entwickelt wurde und die den Vorschlag in zugänglicheren Technologien bewahrt.



INTIMAL App®, entwickelt von Ximena Alarcón-Díaz, mit dem Programmierer Kieran Harte, Juni 2021

Die INTIMAL-App©

Die INTIMAL App©¹⁹ lädt die Menschen ein, ihren ›Wanderungen‹ zuzuhören, in ihrer Umgebung zu wandern, den Ort zu spüren und die Gegenwart zu fühlen, allein und mit anderen Menschen an fernen Orten. Die App erkennt den Laufrhythmus des Nutzers, um ihn zu vertonen und als Atmung wahrzunehmen. Bei kollektiver Nutzung können die Menschen die Laufmuster der anderen als ›Atmen‹ hören und so eine verkörperte emotionale Telepräsenz spüren.

Die App hat die Migrationserfahrungen von in Europa lebenden kolumbianischen Frauen in Form von Erzählungen dargestellt. Außerdem hat sie Wanderer dazu einladen, die entstehenden Stimmen aufzuzeichnen und mit anderen zu teilen, die die App während des gemeinsamen Spaziergangs offenbart. So hat sie Erfahrungen verknüpft und eine klangliche Verbindung in einer gemeinsamen Gegenwart hergestellt.

Für Menschen mit Erfahrung im Deep Listening mag die INTIMAL App© an den *Extreme Slow Walk* von Pauline Oliveros erinnern, der ebenfalls den Schwerpunkt auf Atemübungen und Rhythmen legt. Ich würde

Unter relationalem Zuhören wird hier die Möglichkeit verstanden, den eigenen Schwingungen und Klängen zu lauschen, denjenigen zuzuhören, die nahe sind, und denjenigen zuzuhören, die weit weg sind, und sich mit diesem Zuhören in einen dazwischen liegenden Klangraum von Beziehungen zu begeben, der im Migrationskontext entsteht.

also sagen, dass die INTIMAL App© für das Hören auf Migrationsreisen in einem Geflecht von Beziehungen zwischen Ort, Gegenwart, Zeit und Raum von der Praxis des Deep Listening informiert ist. Diese Beziehungen erfordern unterschiedliche Formen der Aufmerksamkeit.

Ich wurde einmal von der Journalistin und Forscherin Louise Gray gefragt: »Ist Deep Listening relational?« Heute kann ich in diesem Artikel eine Art von offener Antwort ausarbeiten.

Deep Listening ist eine Praxis, die uns in der fokalen und globalen Aufmerksamkeit für das Klangkontinuum in Zeit und Raum und damit für die Herstellung von Beziehungen trainiert.

Deep Listening entzieht sich festen Definitionen und bietet die Möglichkeit, unsere Hörperspektive zu erweitern.

Ich glaube, dass wir bei jedem Adjektiv in Hinblick aufs Zuhören Besonderheiten haben, um zu verstehen, in welchem Möglichkeitsspektrum wir zuhören. Deep Listening ist relational, holistisch, großzügig, inklusiv und expansiv und hat mir geholfen, die Vermittlungen zu verstehen

¹⁹ Entwickelt dank dem The Studio Recovery Fund, Preisverleihung in 2021 von The Studio, Bath Spa University's Enterprise and Innovation Hub

und auszudrücken, die es mir ermöglichen, mich im Migrationskontext als ganzes Wesen wahrzunehmen.

Mit meinem Vorschlag für Interfaces zum relationalen Zuhören betone ich die technologische Vermittlung und den Migrationskontext: die Verhandlung zwischen der Suche nach einem Ortssinn und nach einem Präsenzsinne, die ich dank einer Interaktion mit technologischen Vermittlungen herstellen kann.

Durch eine telematische Klangperformance mit anderen ist der Körper in freiwilliger und unfreiwilliger Bewegung und hat das große Potenzial, individuelle und kollektive Handlungsfähigkeit zu entwickeln. Um diese Beziehungen zu artikulieren, entwickelte ich eine Software, bei der die Artikulation vom Körper selbst ausgeht, und zwar in einer Übung des Handelns und Zuhörens, die Rückkopplungen aufweist. Es handelt sich um eine Dynamik des Sich-Selbst-Zuhörens, des Zuhörens demjenigen, der physisch nahe ist, und des Zuhörens demjenigen, der weit entfernt ist (vermittelt durch vernetzte Technologien). Die Netzwerktechnologie fungiert als Metapher und Vehikel für Migrationen und Übergänge, die der Aufforderung von Pauline Oliveros entgegenkommt, unser Zuhören zu erweitern. Diese vermittelten Beziehungen werden es uns ermöglichen, das Zuhören und das Gefühl der Verbundenheit zu verstärken, die im Migrationsprozess verloren gehen. ■

Aus dem Spanischen übersetzt von José Gálvez

Ximena Alarcón-Díaz ist eine Klangkünstlerin und Forscherin, die durch telematische Klangimprovisationen Klangwanderungen erforscht und Schnittstellen für relationales Hören schafft. Sie ist eine zertifizierte Tutorin für Deep Listening® und hat einen Dokortitel in Musiktechnologie und Innovation.



Dylan Spencer-Davidson, 1987 geboren, ist Künstler, Performer und Pädagoge und lebt in Berlin. Seine Praxis umfasst Video, Sound und Schreiben im Kontext von Performances und Workshops, und kreist ständig um die Frage: Wie können wir als Gemeinschaft zusammen leben? Indem er normative, gewaltvolle Beziehungsformen in Frage stellt, bieten seine Arbeiten einerseits Raum für kollektive emotionale Verarbeitung, während er aber auch alternative Formen der Kommunikation und Zusammenarbeit vorschlägt, die auf Aspekten des Zuhörens, Konsens, Verkörperung, Differenz und Verletzlichkeit beruhen. Ob Workshops oder Performances, Spencer-Davidsons Arbeit zielt darauf ab, experimentelle Räume für gegenseitiges (Ver-)Lernen, Spiel, die Erforschung kollektiver Affektströme und die Verhandlung von Machtungleichgewichten zu schaffen.

Zu den jüngsten Projekten gehören u.a. die hier präsentierten Arbeiten *Age of majority* (2019) mit Deva Schubert im TROPEZ, Berlin, und *Affective Dynamics Study Group* (2020) im Roten Salon der Volksbühne, Berlin.



Dylan Spencer-Davidson & Deva Schubert, *Age of majority* (2019) im TROPEZ, Berlin



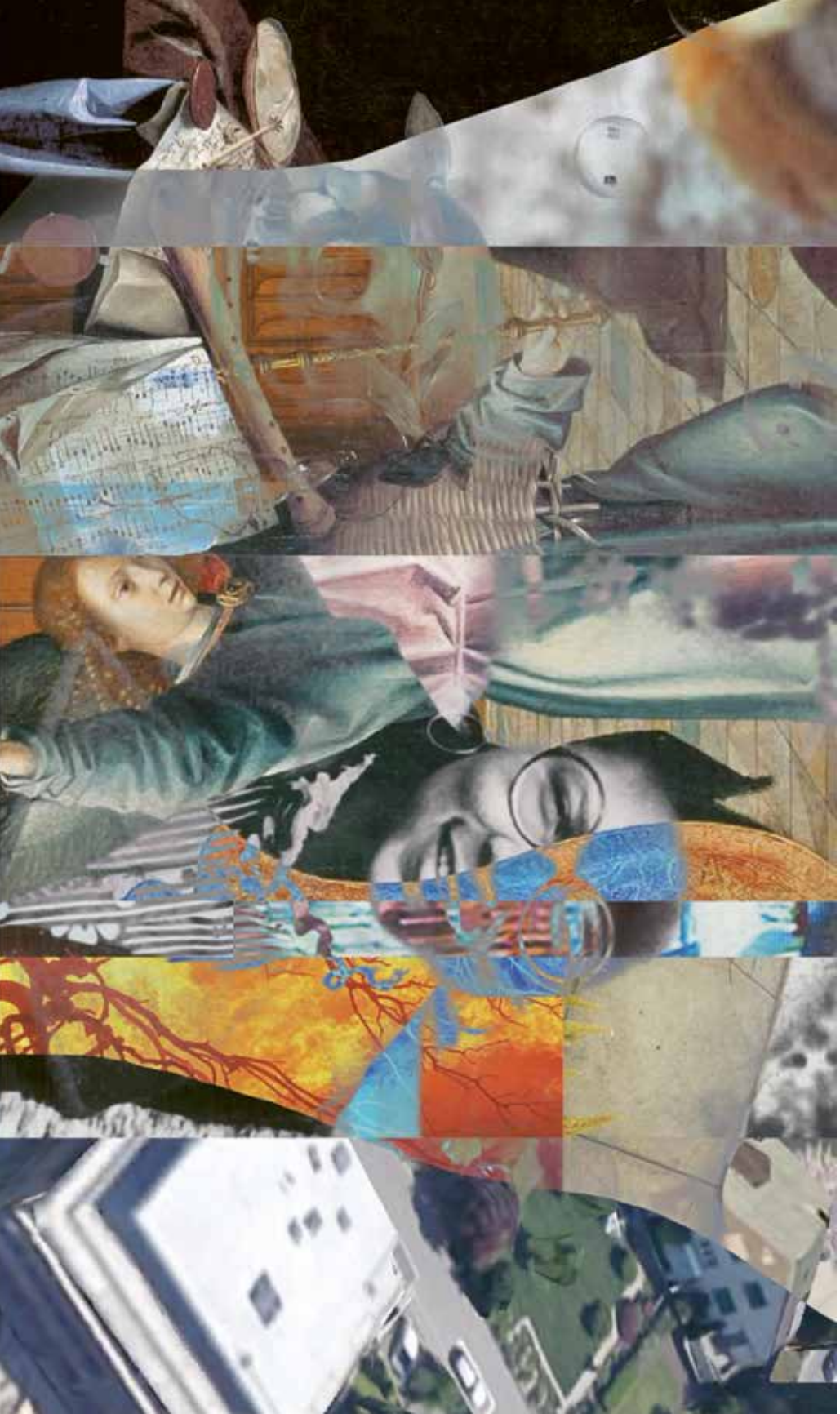


you are sitting in a room with five other people





playing a game you don't fully understand



Dylan Spencer-Davidson, *A performance for collective processing of grief and loss, 2022*-fortlaufend, Videostill aus der Videoinstallation © Dylan Spencer-Davidson

MOON BREAKER

www.moonbreaker.viz

Alexander Schubert
Andrés Nuño de Buen
Catnapp
Jlin
Luis Codera Puzo
Marcela Lucatelli
Meat Karaoke Quality Time
Nico Sauer
Vincent Wikström

a festival on the moon
in the year 2121



21
21

Full Circle? Kollektivität in der Musik

Am Beispiel der Arbeiten von Amir Shpilman

PATRICK BECKER-NAYDENOV

Die kompositorische Praxis kennt seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Verfahren, in denen – häufig sprachlich oder visuell verfasste – Konzepte und Metaphern mit musikalischen Strukturen verschränkt werden. Heute lassen sich Netze, Filter, Rhizome, textile Gewebe und Gruppen, Schwärme oder eben Kollektive hören, als wüsste die zeitgenössische Musik nur noch wenig von den Schwierigkeiten, die eine traditionelle Musikästhetik einmal mit Bedeutungszuschreibungen und vermeintlich musikinhärenten Semantiken hatte. Dies wird neben den obligat gewordenen Komponist:innenkommentar zum Werk nicht selten über Partiturtitel geregelt, denen die Positionen in der Ausgabe #41 von 1999 schon einmal ein ganzes Heft gewidmet haben.

Tatsächlich wäre es aber verkürzt, würde man solche Erscheinungen nur der Rezeption neuer Musik zurechnen und nicht den folgenden Aspekt in Betracht ziehen. Vielleicht kann in eine Frühzeit dieser Durchhörbarkeit von Konzepten zurückgegangen werden, die wahrscheinlich in den meisten Fällen um die Mitte des 20. Jahrhunderts angesiedelt werden müsste. Und wo dort noch eine Beziehung zwischen Gruppen in- und außerhalb der Musik eine Behauptung seitens der Komponist:innen war, die erstmals Konzept und Metapher gewissermaßen arbiträr auf musikalische Strukturen übertrugen, kam die nachfolgende Rezeption kaum noch umhin, selbstproduktiv zu werden: War die Verbindung zwischen Idee und Struktur erst einmal hergestellt, ließ sich in Zukunft

mit ähnlichen Strukturen verfahren, die dann bedeutungsgeladen aufgefasst werden konnten, selbst wo der Bezug nicht derart explizit gemacht wurde.

Versteht man Musikgeschichte als Sammeln von Geschichten über das Hören, wie Magdalena Zorn dies unlängst in ihrer 2021 erschienen Habilitationsschrift vorschlägt, die auch für dieses Heft rezensiert worden ist,¹ dann ist ein solches Mithören von Konzepten – selbst wo sie vielleicht nicht einmal beabsichtigt gewesen sind – als legitim zu beschreiben: Einerseits ginge es rezeptionsgeschichtlich dann nicht darum, sie nach ihrer Angemessenheit hin abzuklopfen, sondern sie als Vorkommnisse eines Diskurses ohne den Standedünkel der Musikwissenschaft zu bewerten. Andererseits wäre kompositionsgeschichtlich nachzuweisen, dass die Verquickung von – altbacken gesagt – Idee und Form eben doch zur Entwicklung musikalischer Strukturen führt, die *von sich aus* mit Bedeutung aufgeladen erscheinen, ohne bloße Naturalistik zu sein. Aus Arbitrarität wird Konvention – Musik wird bedeutsam.

Dieser Text muss also von seinem Ende hergedacht werden: Die Bedeutung von Kollektiven in der Musik des israelischen Komponisten Amir Shpilman (*1980) ist kaum zu übersehen, weil sie sowohl durch Absichtserklärungen des Künstlers belegt ist, als dass sie auch integraler Bestandteil seiner Kompositionen wird. Sei es durch die Einbeziehung des menschlichen Körpers, die Steuerung oder Anleitung von Aufführungen durch bestimmte Anweisungen, die häufig durch technische Apparate wie Smartphones oder tragbare Metronome weitergegeben werden, oder eben durch Massenereignisse in der musikalischen Faktur: Shpilman ist sicherlich nicht der einzige Komponist in der Gegenwart, für den Kollektivität im eigenen Schaffen wichtig ist. Sein Œuvre aber in einer Vorgeschichte von Kollektivität in der Musik zu verorten, kann einereits übersehene Bezugslinien zwischen Gegenwart und Vergangenheit wieder sichtbar machen, andererseits aber Shpilmans Schaffen in seiner Beispielhaftigkeit aufzeigen, das in Zukunft zu umfassenderen Einsichten über den heutigen künstlerischen Umgang mit Kollektiven führen mag, die weder auf die verschriene Masse des 20. Jahrhunderts reduzierbar sind, noch mit der Fachterminologie bloß einer Kunstform erfasst werden können.

1 Vgl. Magdalena Zorn, *Was ihr hört. Werke, was sie durch uns gewesen sein werden*, München: Edition Text+Kritik, 2021. Siehe auch die Positionen-Rezension auf S. 116.

2 Vgl. Arnold Jacobshagen, *Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime*, Frankfurt am Main et al.: Lang, 1997, S. 104–133

Das 19. Jahrhundert

Ein Katalysator für die wechselseitige Durchdringung von Bedeutung und Struktur ist im 19. Jahrhundert die Oper gewesen. Dies gilt gerade für Kollektivitätsbegriffe – stellt die Bühne mit Chören und kleineren Vokalensembles doch Mittel bereit, die Kollektivität nicht bloß im übertragenen Sinne ästhetisch erfahrbar machen. Wie Arnold Jacobshagen dies an Opern des späten *Ancien régime* von Christoph Willibald Gluck, Antonio Salieri, André-Ernest-Modeste Grétry und anderen Komponisten dieser Zeit aufzeigen konnte, erfüllte der Chor schon hier die Rolle einer

Dramatis persona, deren besonderer Reiz in der (Un-)Wahrscheinlichkeit lag, dass ein Kollektiv gleichzeitig – also mit nur einer Stimme – singen und sprechen konnte.²

Von hier und dem zeitgenössischen ästhetisch-theoretischen Umfeld der *Poétique de la musique* Bernard Germain de Lacépèdes mit ihrer Unterscheidung zwischen individuell und kollektiv handelnden Personen auf der Bühne zieht sich ein Strang durch das 19. Jahrhundert, der leicht den Anschein einer selbsterfüllenden Prophezeiung erweckt: Im Prolog von Modest P. Mussorgskis Oper *Boris Godunov* sowie an anderen Stellen dieses Werks wird der Chor nicht nur in kleine Grüppchen aufgeteilt, die dann in einem unbarmherzigen Zotenhumor miteinander interagieren, der auf Michail M. Bachtins Analyse des Karnevalesken in der Literatur vorausdeutet.³ Der Chor rückt vielmehr auf zuvor ungeahnte Weise in das Zentrum der Aufmerksamkeit, wird mehr noch als ein bloßer Kommentator zu einer handelnden Person, die das Bühnengeschehen aktiv beeinflusst.

Sind Kollektive bei Mussorgski mit einer Verfügungsgewalt über historische Entwicklungen ausgestattet, die ohne viel Fantasie auf die Tänzenden in Igor Strawinskys *Le Sacre du printemps* genauso bezogen werden kann wie auf die Revoltierenden in den Straßen St. Petersburgs 1917,

An der Schwelle zum 20. Jahrhundert ist das inszenierte Kollektiv zum Problem geworden.

hat man Kollektive in Richard Wagners *Ring des Nibelungen* als »Massen ohne Macht« gelesen.⁴ Nicht weniger als zehn verschiedene Begriffe verwendet Wagner in seinen Libretti zu den vier Abenden des *Rings*, um auf Menschengruppen zu verweisen; wobei »Geschlecht«, »Stamm«, »Sippe«, »Gelichter«, »Gezücht«, »Volk«, »Heer«, »Troß«, »Schar« und »Meute« Worte sind, die heute kaum noch ohne jene Bedeutung gehört werden können, die sie später in Deutschland während des Nationalsozialismus erlangen sollten.⁵

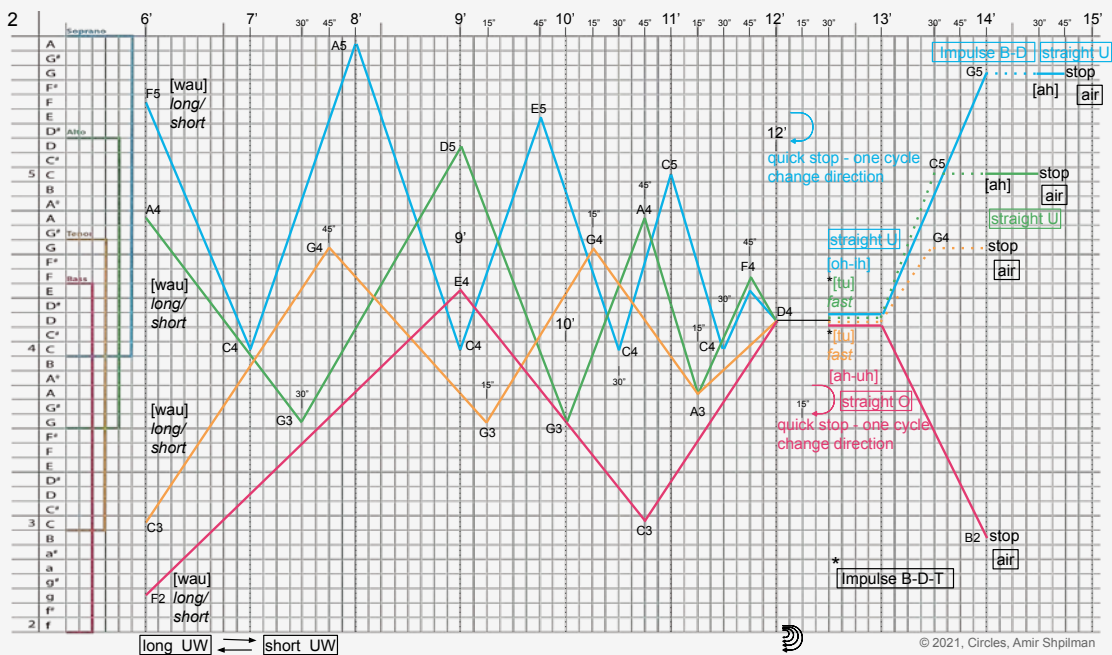
Für Wagners Dramentheorie, die auf der »Rollenindividuation« beruht, erfüllen diese Kollektive die »Funktion eines Anderen«, wie der Chor und die im Ensemble auftretenden Solisten beispielsweise der Rheintöchter oder Riesen »vom Dialog dramatischer Individuen abweichen«, sodass sie »hinter [den] gattungsästhetisch überlieferten Möglichkeiten« aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert sowie bei Mussorgski zurückbleiben.⁶ Für das 20. Jahrhundert ist Wagners Konzeption des Kollektiven trotzdem epochemachend gewesen: An der Schwelle zum 20. Jahrhundert ist das inszenierte Kollektiv zum Problem geworden. Sei es als unkontrollierte Masse, von der gesellschaftsverändernde Umbrüche befürchtet werden müssen, sei es als machtloses Häufchen, das – willentlich oder nicht – einer Heldengestalt bedarf, um es aus der eigenen Unmündigkeit zu führen.

³ Vgl. Michail M. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt am Main: Fischer, 1990

⁴ Hermann Danuser, »Massen ohne Macht. Zu den Kollektiven im »Ring«, in: ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Laure Spaltenstein und Christian Schaper, Bd. 4: *Analyse*, Schliengen: Argus, 2014, S. 148–162

⁵ Ebd., S. 148/149

⁶ Ebd., S. 162



Partiturausschnitt aus Amir Shpilman's *CIRCLES*

Das 20. Jahrhundert

Das 20. Jahrhundert hat in nicht wenigen Fällen wesentlich von Entwicklungen gezeht, die noch im späten 19. ihren Anfang genommen haben – so auch im Hinblick auf den kompositorischen Umgang mit Kollektivität. An der Schwelle zum neuen Jahrhundert veröffentlichte 1895 der französische Forscher Gustave Le Bon ein Buch, dessen schlagender Titel *Psychologie des foules (Psychologie der Massen)* wegweisend sein sollte. Massenphänomene waren für Le Bon durch die Tatsache geprägt, das noch der erudierte Einzelmensch auf beinahe animalische Grundlagen reduziert wird, Intelligenz und kritisches Denken zugunsten einer kollektiven Ansteckung in der Gruppe in einem neuen Bewusstsein aufgehen, das besonders empfänglich für charismatische Führergestalten sein soll.

Inwiefern die tatsächlichen Ereignisse des 20. Jahrhunderts nachträglich die Theorie bestätigen oder *vielleicht gerade durch* deren Rezeption ihren Lauf nahmen, ist fraglich, aber spannend genug, um darüber an anderer Stelle weiterzudenken. Ein weiterer Punkt, der aber auch in einem post-totalitaristischen – oder vielleicht schon wieder sich re-totalisierenden – Zeitalter heute von der ungebrochenen Aktualität solcher Theorien kündigt, betrifft den Umstand, solche Theorien nicht nur auf ihre politische Wirkmächtigkeit zu reduzieren: Es war kein Geringerer als Sigmund Freuds Neffe Edward Bernays, der in der politischen Propaganda und psychologischen Kriegsführung auch im Bereich der kommerziellen Werbung auf die Erkenntnisse der frühen Volks- und Massenpsychologie zurückgriff, um so der »mysterious alchemy« des Kollektiven beizukommen, von der er in seinem bahnbrechenden Buch *Crystallizing Public Opinion* (1923) schreibt.⁷

7 Vgl. Edward Bernays, *Crystallizing Public Opinion*, Wrocław: Amazon Fulfillment, s.a., S. 52

Spätestens mit der Nachkriegsavantgarde ist dann aber wie eingangs erwähnt ein Punkt erreicht, bei dem die Metaphernbildung von Kollektivitätsschiffen auch kompositorisch wirksam wird: Stockhausens Gruppenkompositionen oder die umherirrenden Schwärme im *Gesang der Jünglinge* sind nach 1950 jedenfalls wichtige Impulsgeber für eine ganze Generation gewesen, deren künstlerische Praxis mit traditionellen musik-analytischen Begriffen eigentlich nicht mehr beizukommen ist.

Deutlicher noch als bei Stockhausen zeigt sich dies im Werk des ostdeutschen Komponisten Friedrich Goldmann, wie die zunehmende Überschneidung kompositorischer Arbeit und gesellschaftstheoretischer Begriffsbildung in beiden Richtungen zurückstrahlt: sowohl auf die Art wie über Musik sprachlich verhandelt wird, als auch auf die Versuche, Goldmanns Musik auf die politische Situation in der DDR während der 1960er- und 1970er-Jahre zurückzubeziehen. In seinen *Fünf Annäherungen zu den Solokonzerten von Friedrich Goldmann* macht Reiner Kontressowitz im Violin-, Oboen- und Posaunenkonzert »Ansätze einer Gruppendynamik« aus,⁸ die sich im Klavierkonzert von 1979 sogar zu innermusikalischen »Sozialen Systemen« verdichten.⁹

Kollektivität in der Gegenwartsmusik: Amir Shpilman

Geboren 1980 in Tel Aviv ist der israelische Komponist Amir Shpilman über das Schlagzeug und ersten Unterricht bei Efim Yofe zur Komposition gekommen. Nach Studienjahren in New York und Paris sowie bei Mark Andre, Manos Tsangaris und Franz Martin Olbrisch an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden hat er sich in den letzten Jahren mit Kompositionen wie dem Musiktheaterwerk *TIFERET* (UA 2017, Maxim Gorki Theater), dem vokalsymphonischen *Destruction* anlässlich des Fests der Europäischen Kulturhauptstadt im polnischen Wrocław 2016 oder den mittlerweile vier *Situation Objects* einen Namen als künstlerische Stimme gemacht, die von der Solobesetzung bis zum großangelegten Orchesterapparat neue Extreme auslotet, wobei gerade der menschliche Körper der Aufführenden Teil der kompositorischen Konzeption wird.

Das bereits erwähnte Stück für großes Sinfonieorchester und Chor namens *Destruction* liest Kollektivität als Verhältnis von Individuum und Ensemble, sodass die musikalische Faktor Massenbewegungen und Gruppenbildungen repräsentiert, in denen jede Musiker:in durch ihr Spiel und individualisierte Aktionen im gleichmäßig fortschreitenden Zeitmaß einen Beitrag zur Gestalt des ästhetischen Gesamteindrucks leistet. Dies geschieht in der Partitur durch sogenannte gestische Boxen, die zwar auf dem ersten Blick nach Aleatorik anmuten, in ihrem Einsatz von erweiterten Spieltechniken aber hohe Präzision erfordern und den Aufführenden nur bei der Zahl der Wiederholungen von Segmenten innerhalb einer Box freie Hand in einem vorgegebenen Dauerrahmen lassen,

8 Reiner Kontressowitz, *Fünf Annäherungen zu den Solokonzerten von Friedrich Goldmann (1941–2009)*, Altenburg: Kamprad, 2014, S. 9–60

9 Ebd., S. 186–224

wobei gestische Aktionen bisweilen ganze Gruppen des Orchesters erfassen können.

Mit mehr als 220 Teilnehmenden ist *Destruction* bisher eine der größten Arbeiten Shpilmans – zugleich ein Werk, das bei diesem Komponisten ein bis heute andauerndes Nachdenken über Kollektivität in der Musik angeregt hat. Das Verhältnis von Individuen zu Gruppen und Kollektiven bis hin zu einer Totalität des Werks ist gegeben, wird aber nie als feststehendes tönendes Sozialgefüge behauptet. Im persönlichen Gespräch zieht Shpilman einerseits den Vergleich zu Gemeinschaftsformen im Tierreich, sind Fischschulen und Vogelschwärme doch faszinierende Erscheinungen, deren Verhalten vorherzusagen die Forschung heute noch vor immensen Aufgaben stellt. Andererseits setzt sich Shpilman kritisch mit Massenästhetiken des 20. Jahrhunderts auseinander, beweisen sie doch in Kontexten wie Nordkorea oder bei der jährlichen Feier zum russischen Tag des Sieges am 9. Mai eine Langlebigkeit, der man sich zwangsläufig stellen muss. »Welche Bedeutung hat diese Ästhetik?«, fragt Shpilman und stellt ihr mit dem St. Christopher's Street Day oder der Love Parade Massenergebnisse gegenüber, die im Rahmen einer demokratisch freiheitlichen Grundordnung möglich sind oder – wie unlängst der Fall Serbien (die Europride wurde »aus Sicherheitsgründen« abgesagt) zeigte – diese Grundordnung emanzipativ erstreiten wollen. Shpilman leitet daraus eine Ethik des eigenen Komponierens ab, die er lapidar in diesem Satz zusammenfasst: »As a composer, you can make North Korea



Aufführung von Amir Shpilman's *CIRCLES* am 3. Oktober 2021 in Stuttgart

or you can make birds.« Die sozialen Werte, die Kollektivität hier bedingen, sind in beiden Beispielen völlig unterschiedlich – nicht bloß, weil eines davon aus dem Tierreich stammt und eines aus einer Diktatur. Die Masse dem totalitären Denken des 20. Jahrhunderts zu entreißen, das ist Shpilman's Absicht. Abstrakte Kunst, so der Komponist, schafft dafür unzählige Möglichkeiten; das Experiment um des Experiments willen ist ihm legitim, ohne in der Musik verknüpft zu sein.

Diese Ästh(E)t(h)ik kulminiert zurzeit in einer jüngeren Komposition Shpilman's: *CIRCLES*, ein Auftragswerk des Die irrierte Stadt-Festivals in Stuttgart aus dem Jahr 2021, deren Planung noch vor der Pandemie begann. Als *Mass-Display with Voice, Colour, and Movement* untertitelt, ist *CIRCLES* für mindestens 300 Sängerinnen und Sänger gedacht, die bei der Weltaufführung dieses 30-minütigen Stücks am 3. Oktober 2021 zur Abenddämmerung in konzentrischen Kreisen auf dem Stuttgarter Pariser Platz aufgestellt waren.

In *CIRCLES* gewinnt auch die grafische Notation bei Shpilman an Bedeutung: Alle Aufführenden halten ein Smartphone in den Händen, dessen programmierte Farbgebung Spielanweisung und optisches Ereignis für das Publikum zugleich ist. Im Unterschied zu *Destruction* aber wird deutlich, dass die Komplexität der Partitur geringer geworden ist: Für *CIRCLES* hat Shpilman eine ganze Methode entwickelt, die es prinzipiell allen ermöglichen soll, an Aufführungen dieser Komposition teilzunehmen und in Zukunft sogar auf Kompositionen des klassischen Repertoires übertragen werden soll – läuft hier doch schon der Gestaltungsprozess einer Aufführung kollaborativ ab.



Trailer zu *CIRCLES*

Partiturausschnitt von Amir Shpilmans *Destruction*

Zwischen Farbe, Stimme und Bewegung bilden sich so vielfältige Bedeutungsnetze, die den Aufführenden wie dem Publikum eine Möglichkeit zum *Empowerment* anbieten möchten. Das Zusammenkommen und die Wiederherstellung sozialer Werte durch deren ästhetische Einübung im öffentlichen Raum, die nicht zuletzt in der Pandemiezeit und auf Grund von digitalen Ersatzformen gelitten haben, sind von Shpilman hoffnungsvoll als Ziele seiner gegenwärtigen kompositorischen Praxis formuliert worden. Das volle Potential von *CIRCLES*, da ist sich der Komponist sicher, wurde noch gar nicht ausgeschöpft und – auf neue Projekte hin befragt – sprudeln die musikalischen und interdisziplinären Möglichkeiten, die dieser neue Ansatz bereithält, nur so aus Shpilman heraus. ■

Patrick Becker-Naydenov ist als wissenschaftlicher Mitarbeiter Assistent der Professur Historische Musikwissenschaft an der Universität Leipzig, Lektor der Universität Wien, vertritt 2022/23 als Lehrbeauftragter die Professur Historische Musikwissenschaft an der Universität Kassel und ist Affiliated researcher des Leibniz ScienceCampus »Eastern Europe – Global Area«. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Geschichte, Theorie und Semiotik der Musik.

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

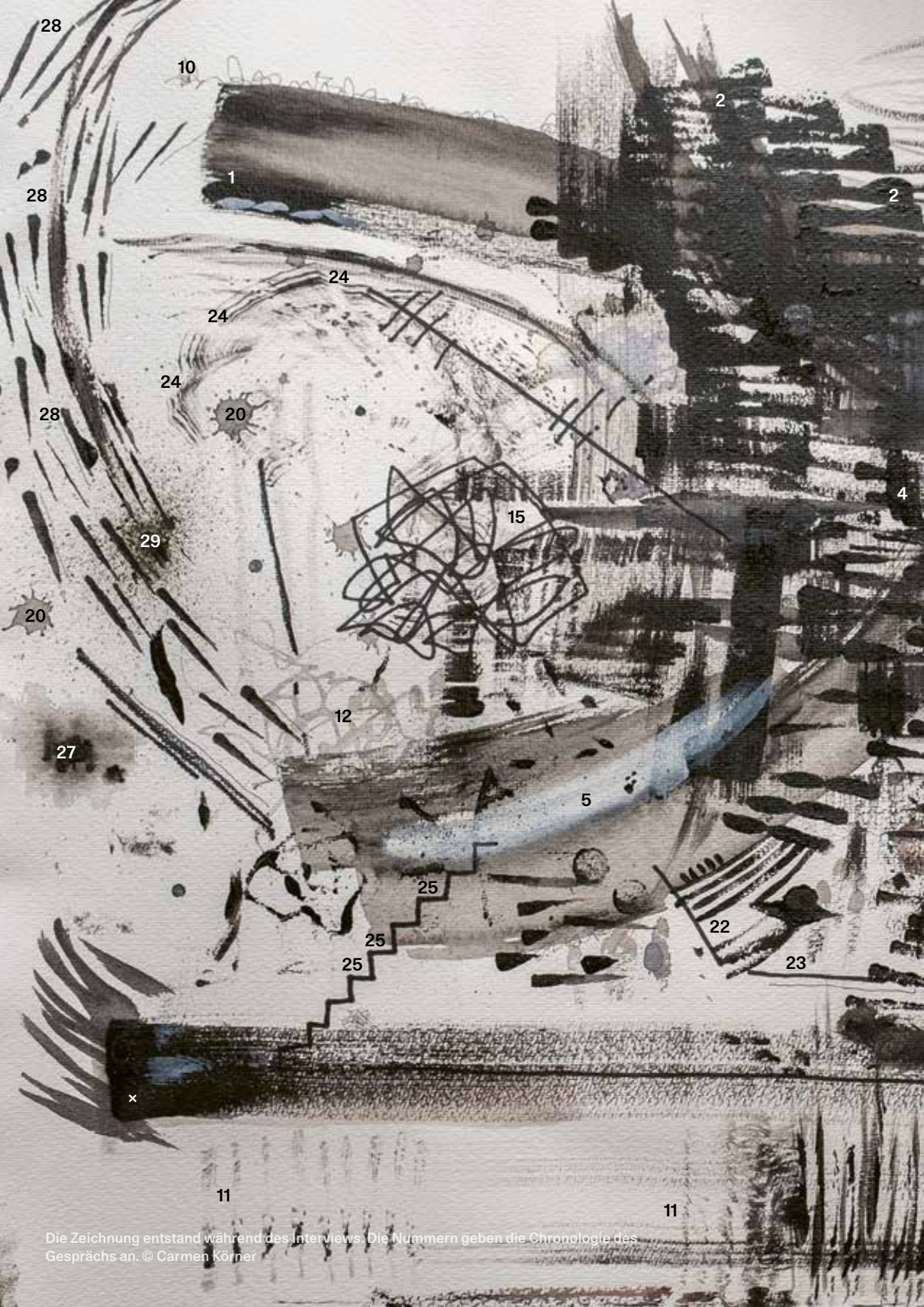
Menschen zu reden und zu diskutieren, weil jeder und jede einen anderen künstlerischen und menschlichen Hintergrund hat, der sich bereichernd auf das Werk auswirken kann. **8** Ich brauche den Input von draußen **9** und nicht nur das, was ich für mich alleine fühle.« **10**

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



31

32

7

7

32

32

3

26

32

1

3

20

8

32

32

3

Upper Deck
© 2000
L. S. Davis

8

9

4

10

1

4

9

13

14

16

14

14

20

21

6

21

17

18

11

18

19

18

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. Squeezy 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

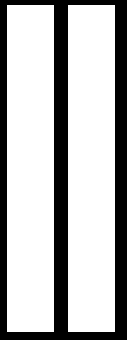
ultraschallberlin.de

festival
für neue musik

ultra
schall
berlin



Ukrainische Korridore



Chornobyl Dorf Einige Lektionen zur Gestaltung der Zukunft

IULIIA BENTIA & ANDRII KOLIADA

Die vor zwei Jahren ins Leben gerufene so genannte archäologische Oper *Chornobyldorf* (Deutsch: *Tschornobyldorf*) wird nach Ausbruch des russisch-ukrainischen Kriegs ganz anders wahrgenommen. Dieses Werk, erstaufgeführt am 31. Oktober 2020 im Gebäude des Kyjiwer Mystetskyi-Arsenals, scheint nicht nur eine phänomenale Vorhersage der aktuellen humanitären Katastrophe zu sein, die auf die eine oder andere Art und Weise praktisch die ganze Welt betrifft, sondern für die Bewohner:innen der östlichen und südlichen Teile der Ukraine zu einer echten Apokalypse wurde. Nun kann *Chornobyldorf* auch ganz anders interpretiert werden: als eine Art Projektplan für den Wiederaufbau der Ukraine nach dem Krieg.

Die Kunst der Postapokalypse

Eine Reihe von Katastrophen, die Welt verwandelt sich in Ruinen und auf diesen Ruinen errichten die Schöpfer der Musiktheaterkompanie, oder »Laboratorium der zeitgenössischen Oper« Opera Aperta – des offenen Kunstwerks, das unvollendet bleibt und durch seine Verfügbarkeit nicht bloß für die Wahrnehmung eines elitären Spezialist:innenpublikums bestimmt ist –, die archäologische Oper *Chornobyldorf*. Eine mehr als zweistündige Aufführung wird postfaktisch aus den Trümmern dessen zusammengesetzt werden müssen, von dem wir noch bereit sind, es mit in die Zukunft zu nehmen. Ist unsere Kultur also kein Geschenk von Genies, sondern ein Koffer ohne Griff, der täglich übermäßige Anstrengungen erfordert? Welche unserer Opfer sind nicht vergeblich? Wo ist das Ende der Welten, das Ende einer unbeschreiblichen Ära, die sich in diesem Werk zwischen dem Reimpaar von Thron und Sarg reimt.¹ Ungeordnete Realität, Postapokalypse, Bach, Lenin, die Folklore aus dem westukrainischen Polesien – all das zusammengekommen verwischt die Grenze zwischen Theater und Musik, Bild- und Klangwelt.

In diesem Stück können viele Dinge im besten Sinne des Wortes beeindruckend oder aber echten Ekel hervorrufen. Aber das Wichtigste ist, dass diese Existenz am Rande hier nicht nur die »figurative« Ebene betrifft, sondern auch die Grenzen der verschiedenen Kunstformen. In diesem Sinne handelt es sich um ein äußerst mutiges Werk, bei dem es scheint, als hätten die Regisseure völlig den Fuß von der Bremse genommen und die Klänge mit einem ungeahnten Erfindungsreichtum herausgeholt. Hier tanzt die Musik, der Tanz zeichnet, die Bilder erschaffen eine musikalische Polyphonie. Fragmente, Bruchstücke, unvollendete Briefe, vage Erinnerungen an einstmals berühmte mythologische Helden, die versuchen, sich in einer gebrochenen Realität irgendwie zu identifizieren.

Offensichtlich handelt es sich um ein Ritualtheater, das wie ein Schmelztiegel sein will und in dem die Gesetze des psychologischen Dramas längst nicht mehr gelten. Hier gibt es ein Sprachengemisch aus Deutsch, Latein, Rumänisch, Serbokroatisch und Ukrainisch – nicht um nach Bedeutungen zu suchen, sondern als Klangfarbe gleichberechtigt mit Schreien, Stöhnen und Geräuschen. Diese Geräusche werden hier von Ereignissen widergespiegelt. Ursprungsverhaftete Symbole wie ein toter Winterwald bedeuten alles und nichts zugleich.

1 Anm. d. Übers.: Im Ukrainischen reimen sich Thron (*tron*) und Sarg (*truna*) mit einem unreinen Reim.

Man könnte sagen, dass dieses Theater von Roman Grygoriv und Illia Razumeiko (in *Chornobyldorf* ist dieses Tandem für Komposition, Libretto, Regie, Schauspiel und Bühnenbild verantwortlich) besondere Kenntnisse über die Natur der zeitgenössischen Kunst erfordert. In Wirklichkeit ist es aber das Theater, dessen Rituale und Spielmechanismen für jeden auf seine Weise verständlich und interessant sein werden. Diese Tests von Kunstmaterialien verschiedener Kaliber auf ihre Festigkeit sowie die Fantasien über neue synthetische Kunst wurden sowohl in

Eine mehr als zweistündige Aufführung wird postfaktisch aus den Trümmern dessen zusammengesetzt werden müssen, von dem wir noch bereit sind, es mit in die Zukunft zu nehmen.

der Ukraine als auch im Westen hochgeschätzt: Ende 2021 wurde die archäologische Oper *Chornobyldorf* mit gleich fünf Preisen des vierten gesamtukrainischen Festivals GRA ausgezeichnet – als beste experimentelle Aufführung, für die beste Regie, das beste Bühnenbild, die beste musikalische Leitung sowie für die beste Choreografie (Khrystyna Slobodianiuk). Fast unmittelbar danach kam eine weitere Nachricht: *Chornobyldorf* wurde im Rahmen des Music Theatre Now-Wettbewerbs, der vom Internationalen Theaterinstitut und dem Rotterdamer Opernfestival mit Unterstützung anderer Opernfestivals in aller Welt ins Leben gerufen wurde, zu einer der sechs besten zeitgenössischen Opern der Welt gekürt. Der Wettbewerb, an dem üblicherweise mehr als 500 neu geschaffene Werke teilnehmen, findet alle drei Jahre statt. In seiner vorletzten Runde 2018 war ein weiteres Werk von Roman Grygoriv und Illia Razumeiko – das Opern-Requiem *Hiob* – unter den glücklichen zehn besten Werken und erhielt später mit dem Taras-Schewtschenko-Nationalpreis die höchste staatliche Auszeichnung der Ukraine.

Katastrophen kommen paarweise

Ukrainische Ärzte scherzen gern, dass sie im Nachhinein zu schätzen wissen, wie viel ›Glück‹ sie mit COVID-19 hatten – denn dank der Pandemie sind die ukrainischen Krankenhäuser viel besser ausgerüstet und vorbereitet, um das Militär zu behandeln und zu pflegen, als sie es vor 2019 noch waren. Wir sind uns der Unrichtigkeit eines solchen Vergleichs bewusst und



stellen fest, dass COVID-19 uns alle in gewisser Weise an schnelle und flexible Lösungen gewöhnt hat. Als Anfang 2020 die neue Saison des gesamtukrainischen Festivalpreises GRA angekündigt wurde, wurde den Expert*innen irgendwann klar, dass es unwahrscheinlich ist, weiterhin auf der obligatorischen Live-Vorführung für die Mitglieder der internationalen Jury zu bestehen. Daher wurde beschlossen, dass eine der Nominierungskategorien (»explorative und experimentelle Aufführungen«) nicht nur Bühnen-, sondern auch Filmmitschnitte von Theateraufführungen umfasst (es stellte sich heraus, dass es eine ganze Reihe solcher Filmaufführungen gibt, die in der neuen künstlerischen Situation der Pandemie besondere Aufmerksamkeit erfordern). Ausschlaggebend für diese Entscheidung und die anschließende Überarbeitung der »Spielregeln« war ein offizielles Schreiben der Leiter des Labors für zeitgenössische Oper Opera Aperta, in dem sie der Jury ein qualitativ hochwertiges Video zur Verfügung stellten und erklärten, dass es auf Grund der Pandemie nicht möglich sei, die Aufführung live zu zeigen.

Änderung der Spielregeln

Chornobyldorf ist in der ukrainischen Kulturlandschaft zu einem Beispiel dafür geworden, wie interessant und einfallsreich man selbst mit den dunkelsten Themen arbeiten kann. Zwei Premieren der Operaufführung am 31. Oktober und 1. November 2020 im monumentalen Gebäude des Kyjiwer Mystetskyi-Arsenals waren umgeben von Veranstaltungen verschiedener Genres, die thematisch mit dem Thema der nuklearen Postapokalypse zusammenhängen. Die Namen der imaginären organisierenden Institutionen, die die oft sperrigen Namen der (wahrscheinlich sowjetischen?) wissenschaftlichen Institutionen parodierten, riefen natürlich ein spielerisches Lächeln hervor: Institut für das Studium der Kultur von Chornobyldorf, Museum für Anthropologie von Chornobyldorf etc. Darüber hinaus kann man immer noch die Internetseite des Projekts besuchen und in den Virtual-Reality-Spielraum einer echten Virtualitätsoper einsteigen.

All dies führt zu einer vielschichtigen Mythologie von *Chornobyldorf*, deren Geschichte drei Etappen durchlaufen hat: Codex, Urtext, Objekte. Die wenigen Menschen, die die neue, im Stück verhandelte Atomkatastrophe überlebt haben (und hier kommt man, ob man will oder nicht, wieder auf den groß angelegten Krieg und die reale Bedrohung durch einen Atomangriff aus Russland zurück; dieses Thema lässt sich weder auf Nachrichtenseiten noch in den täglichen Privatgesprächen der Ukrainer vermeiden), »finden« seltsame Musikmanuskripte oder elektronische Metalltafeln, die als »Ikonen« oder als Musikpartituren interpretiert werden.

Diese performative Oper zeigt, wie stark und offensichtlich die gegenseitige Beeinflussung (und gegenseitige Unterstützung!) von soziopolitischen und künstlerischen Prozessen sein kann – in der Ukraine gibt es heute keine Kunst außerhalb der Politik: Die ethischen Richtlinien der zivilen Solidarität und die Ausrichtung aller möglichen Anstrengungen an das nackte Überleben des Landes lassen dies einfach nicht zu. Überleben nicht buchstäblich, physisch, sondern auch kulturell – denn die Menschen, die unter russischer Besatzung leben, sind



Die virtuelle
Seite von
Chornobyldorf

gezwungen, ukrainische Bücher aus ihren eigenen Privatbibliotheken zu verstecken, um ihr Leben zu retten, müssen zusehen, wie Schulbibliotheken vor ihren Augen verbrannt, Lehrpläne umgestaltet werden und auch nur die geringsten Anzeichen von etwas, das dem Ukrainischen auch nur im Entferntesten ähnelt, zerstört werden.

Von großer Bedeutung ist auch, wie radikal *Chornobyldorf* die traditionelle Vorstellung von Oper als einer Gattung reformiert, wie unterschiedlich hier die auditiven, visuellen und räumlichen Komponenten zusammenwirken. Das Konzept der Postapokalypse zerstört alte Gattungsrahmen und schafft gleichzeitig völlig neue, die wir versuchen werden, weiter zu erforschen.

Die *erste These* lautet also: bedingter Plan oder Idee statt Handlung und Libretto. Schon der Name *Chornobyldorf* ist mit einer inneren dialektischen Spannung behaftet, denn er verbindet das ukrainische Tschornobyl – die Stadt, in der sich 1986 die Atomexplosion ereignete – mit dem österreichischen Zwentendorf

Das Konzept der Postapokalypse zerstört alte Gattungsrahmen und schafft gleichzeitig völlig neue.

an der Donau westlich von Wien, wo 1978 ein Kernkraftwerk gebaut wurde, aber auf Grund von Umweltprotesten, die durch ein Referendum unterstützt wurden, nicht in Betrieb genommen werden konnte. Der Blick der von der Katastrophe traumatisierten Menschen ist auf die Vergangenheit gerichtet. Sie versuchen, die zerstörte Zivilisation anhand der Überreste und Trümmer, die von ihr übrig geblieben sind, zu enträtseln. Aber anstelle eines ›Wiederaufbaus‹ schaffen sie etwas völlig Neues: So wie einst die florentinischen Pioniere der Oper, die versuchten, das antike Drama wiederzubeleben, und stattdessen zu Begründern der klassischen Oper wurden.

Zweite These: Es handelt sich um eine Medienoper, deren Struktur durch die Durchdringung von ritueller Folklore (Interpretation der Lieder von Susanna Karpenko und Oleksiy Zayets) und klassischem Operngesang (Sänger:innen der Nova Opera Formation: Anna Kirsch, Mariana Holovko, Ruslan Kirsch, Andriy Koshman und die Schauspieler:innen Marichka Schtyrbulova), physischem Theater und, im weitesten Sinne, der Plastizität des modernen Tanzes, der Zerlegung von Musikinstrumenten (das Design wurde von Yevhen Bal übernommen) und ihrer Theatralisierung, der Überlagerung des Bühnengeschehens durch Videoaufnahmen und elektronischen Sound mit Live-Instrumentalspiel bestimmt wird. Jeder der sieben Teile der Oper ist ein Beispiel für einen neuen künstlerischen Synkretismus, bei dem seltsamerweise das visuelle Bild über das plastisch-körperliche und das akustische dominiert. Eine flexible Kombination verschiedener Stilebenen und Aufführungspraktiken wird von universellen Künstler*innen der Aufführung – ›hybriden Aufführenden‹ – geboten. Die Qualität jeder Iteration von *Chornobyldorf* hängt von deren Professionalität und ihrer Fähigkeit

ab, in einen Dialog mit den anderen Teilnehmenden zu treten: Die Partitur des Werks existiert eigentlich nicht, ihre Aufzeichnung ist bedingt, nahe an dem grafischen Schema, so dass jede Aufführung von den Künstler:innen verlangt zu improvisieren, ein Werk ›hier und jetzt‹ zu schreiben. Offensichtlich kann das Improvisationsprinzip dieser Schöpfung ganz entgegengesetzte Folgen haben. Das Positive daran ist, dass die Oper bei jeder Aufführung wirklich ›lebendig‹ ist, dass die Interpret:innen nicht an den Text des Komponisten gebunden sind und dass jede Aufführung auf ihre eigene Weise ›richtig‹ sein wird. Die negative Seite eines solchen Ansatzes besteht

darin, dass das Erfordernis der Improvisation nicht nur die Grenzen zwischen ›guter‹ und ›schlechter‹ Aufführung verwischt, sondern auch die Vorbereitung oder Ersetzung von Künstler:innen in der Aufführung erschwert, deren Qualität sozusagen weitgehend von der Verfassung der jeweiligen Musiker:in abhängt.







Dritte These: Chornobyl ist nicht nur durch die alte Folklore im ukrainischen Kulturkreis verwurzelt. Auf ideeller, thematischer und formaler Ebene geht diese Oper auf die Ära der ukrainischen Postmoderne der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zurück – auf die ersten Jahre des 21. Jahrhunderts, auf ihre nach der Klassifizierung der Literaturkritikerin Tamara Hundorova postapokalyptischen Version (die Apotheose der ›karnevalistischen‹ ukrainischen Postmoderne, wie Hundorova in ihrem Buch *Die Nach-Tschornobylsche Bibliothek* aufschlussreich feststellt, war die friedliche ukrainische Orange Revolution von 2004). Außerdem spielte einer der bekanntesten ukrainischen Postmodernisten, der Schriftsteller Yuriy Izdryk, die Rolle des Orpheus während der Uraufführung (er war übrigens auch einer der bekannt gewordenen Liquidatoren des Unfalls im Kernkraftwerk Tschornobyl). Der »Orphismus« (ist es ein Zufall, dass das Wort *Chornobyl* auf -orf endet?) und im weiteren Sinne das Thema des ›verfluchten Dichters‹ ist ein wiederkehrendes Motiv in Juri Andruchowytschs Kultwerken: Die Oper *Orpheus in Venedig* ist eine der sogenannten ›lyrischen Abschweifungen‹ in dessen Roman *Perversionen*. Für Hundorova verkörpert der Orphismus zudem jene magischen Kräfte, die die versteinerte Eurydice-Ukraine aus dem Jenseits holen sollen.

Vierte These: Die Dekonstruktion sowjetischer Narrative geht weiter und legt die Überbleibsel der sozialistischen Vergangenheit und der sowjetischen Hochkultur in der heutigen Ukraine offen. In der letzten Kurzgeschichte (*Saturnalien*) wohnen wir nicht nur einer feierlichen Prozession durch ein sauberes Feld mit einem monumentalen Flachrelief von Lenin bei, sondern sehen auch eine fröhliche Schwarzweißfilmchronik über den Bau des Kernkraftwerks Tschornobyl und die glückliche Zukunft, die es allen Menschen in der UdSSR angeblich bieten sollte. Heute wissen wir jedoch mit Sicherheit, dass der Wunsch der Ukrainer:innen, ihre Zukunft selbst zu bestimmen und nach ihrem eigenen Plan zu handeln, mit hysterischer imperialistischer Paranoia, täglichen Raketenangriffen und Drohungen mit dem Einsatz von Atomwaffen beantwortet wird. Der russische Angriffskrieg hat nicht nur alle möglichen Verteidigungskräfte der ukrainischen Gesellschaft mobilisiert – sie hat auch die Trennung vom Kultur- und Informationsraum der ehemaligen Metropole Moskau radikal beschleunigt und sie jeglicher Illusion über die Möglichkeit ihrer Wiederherstellung beraubt. Jetzt ist es sicher: nie wieder.

Feuer, Wasser und Kupferrohre

Ironischerweise sind die Gebiete eben dieser Kernkraftwerke, die in den Videoromanen von *Chornobyl* zu sehen sind, seit Beginn der russischen Invasion besetzt. Zunächst war es das Kernkraftwerk Tschornobyl, in dem die Ukraine nach Kreml-Märchen heimlich eine ›schmutzige Atombombe‹ zusammenbaut (russische Militärs verließen das Kernkraftwerk Tschornobyl, nachdem sie erheblichen Dosen radioaktiver Strahlung ausgesetzt waren und viele von ihnen wurden anschließend in belarussischen Krankenhäusern gepflegt). Jetzt ist es das AKW Saporischschja, in dessen Nähe eines der beeindruckendsten Videos der Oper im Kachowka-Stausee gedreht wurde, in dem nackte Darsteller, die bis zur Brust im Wasser stehen, lautlos auf das Tamtam schlagen.

Der nackte menschliche Körper wird in dieser Opera Aperta-Aufführung zu einem Zeichen besonderer Verletzlichkeit und Empfindsamkeit. Die Autoren von *Chornobyldorf* haben sich bewusst solche auf den ersten Blick »natürlichen« Orte ausgesucht, die in Wirklichkeit das Ereignis oft zerstörerischer menschlicher Aktivitäten sind (die Sperrzone von Tschornobyl, die Hügel des Eisenerzbeckens von Kryvyi Rih, der von Stromleitungen durchzogene Stausee von Kahovka), und einen gleichsam »natürlichen«, nackten und wehrlosen Menschen darin versenkt. Zusammengenommen ergab dies den Effekt eines Doppelspiels, Künstlichkeit multipliziert mit zwei. Und da das Werk immer noch in Arbeit ist, planen Roman Grygoriv und Illia Razumeiko für die neuen Vorführungen die Kurzgeschichten

über die von den Russen eroberten Kernkraftwerke zu erweitern und gleichzeitig das sozialistisch-leninistische Ende von 1989 zu reduzieren, das nun nicht mehr wie ein unschuldiges Spiel mit der Vergangenheit wirkt. Leider kennt die Vergangenheit in ihrer jetzigen Reinkarnation nur die Macht der schweren Waffen, nicht aber das Spiel.



Die ukrainische Art, die Apokalypse zu überwinden

In einem kürzlich geführten Interview erwähnte die Produzentin des Projekts, Olha Diatel, dass das kreative Tandem von Grygoriv und Razumeiko nur wenige Tage vor dem russischen Angriff am 24. Februar eine siebenstündige Instrumentalaufführung mit dem Titel *Mariupol*² erstellt hatte – ein Video mit der Aufzeichnung ist auf YouTube zu sehen.

Für diese Aufnahme verwendeten die Musiker Bandura und Hackbrett, die nach Tschornobyler Weise gestimmt sind. Die Ausführung einer minimalistischen, konzentrierten und meditativen Komposition erfordert eine große Standhaftigkeit von Geist und Körper, und die erste Analogie, die uns hier in den Sinn kommt, ist ein langer monastischer Gottesdienst, der in orthodoxen Kirchen wirklich sehr lange dauern kann. Die rituelle rhythmische und melodische Wiederholung hilft, ein Gleichgewicht mit der Realität zu finden und den ersten psychologischen Schock über das Erlebte oder Gesehene – auch in den Nachrichten – zu überwinden.

Am Beispiel von *Chornobyl*³ lässt sich auch über den rituellen Charakter der Aufführung sprechen. Das Ritual bietet seine eigene Erklärung für die Mechanismen, auf denen die Weltordnung eigentlich beruht, und gleichzeitig distanziert es sich von den Realitäten, bietet seine eigenen Spielregeln, die sowohl die Stimmen als auch die Körper der Künstler:innen verändern. Kaum jemand hat die wunderbare schweizerische Schauspielerin Anne Bennent (die ältere Hypostase oder der ›Avatar‹ der Eurydike) in der ersten Einstellung zu Beginn der Oper erkannt.



Video-
aufzeichnung
von *Mariupol*

Das Ritual bietet seine eigene Erklärung für die Mechanismen, auf denen die Weltordnung eigentlich beruht, und gleichzeitig distanziert es sich von den Realitäten, die sowohl die Stimmen als auch die Körper der Künstler:innen verändern.

Ihr riesiges, glanzloses, absichtlich verzerrtes Gesicht spricht mit großer Anstrengung Laute und Silben einer unbekanntenen, aus jedem Kontext gerissenen alten Sprache aus. Auch die Szene, in der die mechanistische Plastizität der Ballerina im weißen Tutu (Maria Potapenko) von den Klängen des algorithmischen Klaviers RheaPlayer bestimmt wird – einem computerprogrammierten Instrument des österreichischen Erfinders Winfried Ritsch, bei dem der Klang jeder Saite eine individuelle Dynamik haben und sich mit anderen Tönen in beliebiger Geschwindigkeit abwechseln kann –, hat einen rituellen Charakter.

² Ein Interview von Julia Mihály mit den beiden Künstlern zu *Mariupol* findet sich im Positionenheft #131 (Mai 2022).



245

Dies ist vielleicht eine der dynamischsten Szenen der Aufführung, die im Allgemeinen eher in einem ruhigen, gleichmäßig langsamen Tempo gehalten ist. Die rituelle Aufführung authentischer ukrainischer Folklore reimt sich auf das ›bewegte Bild‹, in dem Illia Razumeiko in der traditionellen Gestalt und Pose des Kosaken Mamai die präparierte Bandura spielt. Anschließend: die Stilisierung der frühen Oper mit Cross-Dressing, üppigen Kleidern und klar definierten Gesangsstimmen (*Dramma per musica*).

Das Spielen von Musikinstrumenten verwandelt sich von Zeit zu Zeit von der Klangkunst in ein echtes visuelles Spektakel, bei dem die eigentliche musikalische Komponente in den Hintergrund tritt. Der Universalist Ihor Zavhorodniy spielt abwechselnd fast ein Dutzend Instrumente, von der klassischen Bratsche bis zur zweisaitigen mongolischen Pferdekopfgeige. Heorhiy Potopalsky ist für die Musikelektronik verantwortlich, Roman Grygoriv dirigiert den Chor im letzten Teil (hier wird der Liedkanon *Bruder Martin*, den auch Gustav Mahler für den dritten Satz der ersten Symphonie verwendet hat, für den Chor arrangiert) und spielt während der Aufführung Hackbrett und Gitarre. Andriy Nedolsky entwarf schließlich ein Schlagzeugsystem für *Chornobyl*dorf. Bezeichnend ist die Szene mit dem Akkordeon (die Kurzgeschichte *Das kleine Akkordeonmädchen*),



die – als visuelles Artefakt – nur schwer zu vergessen ist, weil das Akkordeon hier als riesige Krone auf dem Kopf der Schauspielerin und als ›Spielzeug‹ interpretiert wird, das rhythmische Töne von sich gibt, wenn man es mit beiden Händen auf einer der Tastaturen hält und leicht ein- und auszieht. Musik klingt hier nicht bloß – sie bewegt sich im Raum, pulsiert, meist mit Dissonanzen. Denn Ritual ist vor allem Rhythmus.



Wie können wir über die Moderne sprechen?

Die Rolle der Tschornobyl-Katastrophe definiert Tamara Hundurova in ihrer bereits erwähnten Monographie *Die Nach-Tschornobylsche Bibliothek*: »Auf der Landkarte des modernen Lebens ist Tschornobyl ein symbolisches Ereignis, das die in der späten Sowjetära entstandene Modernität untergräbt. Seine Zeichen sind die Enttäuschung über die sozialistische Modernisierung, die hier seit mehr als einem halben Jahrhundert mit Hilfe von Gewalt gegen die individuelle Freiheit unter Ausbeutung der geistigen und körperlichen Kräfte der Menschen durchgeführt worden ist. [...] Es ist sehr wichtig, dass der Tschornobyl-Diskurs postkatastrophal und posttraumatisch ist. Er dient nicht nur als Mittel, um über die gegenwärtigen und realen Ereignisse zu sprechen, sondern bildet auch neue Denkweisen aus.«

Opera Aperta, das Laboratorium der zeitgenössischen Oper, experimentiert weiter auf der Suche nach einer neuen Sprache. Nach *Chornobyl Dorf* inszenierten sie *Opera lingua* im Hauptgebäude der größten Bibliothek der Ukraine (als noch niemand daran dachte, dass die russische Armee nicht nur Millionen von ukrainischen Bürger:innen, sondern auch Archive, Museen und Bibliotheken bedrohen würde). Als nächstes steht *GENESIS* in den leeren Hallen des Bohdan und Varvara Khanenko-Museums in Kyjiw auf dem Programm. Jede neue Aufführung knüpft an die vorhergehende an: In der Szenografie von *Chornobyl Dorf* sind die Tasten des Klaviers erkennbar, das während der Aufführung der Oper *GAZ* direkt auf der Bühne zertrümmert wurde.

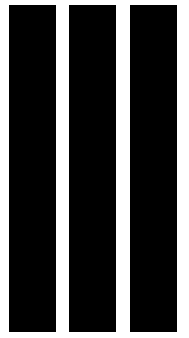
Der posttraumatische Diskurs nach Tschornobyl wurde von einem anderen Trauma überlagert – dem Trauma des Krieges. Wir würden gern glauben, dass es der Fall ist, wenn ›Minus‹ multipliziert mit ›Minus‹ ein ›Plus‹ ergibt und die kommenden Ereignisse, die bereits vom Vergessen bedrohte Metapher der atomaren Apokalypse nicht aktualisieren werden. ■

Aus dem Ukrainischen übersetzt von Patrick Becker-Naydenov

Iulia Bentia hat ein PhD in Art Studies, ist Musikwissenschaftlerin und Research fellow bei, Modern Art Research Institute der National Academy of Ukraine in Kyjiw sowie Redakteurin bei der Zeitschrift Krytyka. Weiter ist sie nicht-ortsansässige Stipendiatin am Institut für die Wissenschaften vom Menschen in Wien.

Andrii Koliada ist Doktorand bei dem Modern Art Research Institute der National Academy of Arts of Ukraine in Kyjiw und Geiger beim Ivan Franko Theater und dem Operetta Theater in Kyjiw sowie auch Mitglied von Ensembles der alten Musik.

POSITIONEN



F E S T I V A L

Heroines of Sound

7.–9. Juli 2022, Radialsystem Berlin

Krisen verändern die Gesellschaft, und Krisen verändern die Kunst: was sie zu ihrem Gegenstand wählt, unter welchem Umständen sie gemacht wird und wie wir sie rezipieren. Anhand des diesjährigen Festival Heroines of Sound ließ sich das besonders gut beobachten.

Zum Beispiel die Krise durch die bereits vielfach besprochene Corona-Pandemie, die das Kulturleben seit 2020 erschüttert hat. Das Stück *En face: Solitude* von Sarah Nemtsov, das eine Erzählung des polnisch-jüdischen Schriftstellers Bruno Schulz (1892–1942) zum Ausgangspunkt nimmt, entstand zwar bereits 2018 für Schlagzeug, Sprecher und großes Orchester. 2020 arbeitete Sarah Nemtsov das Stück, den pandemischen Umständen des Lockdowns entsprechend, zu einem Schlagzeug-solo um. Die im Stück geschilderte Situation: ein Ich-Erzähler verlässt seine Wohnung nicht mehr. Die angelegten Vorräte schrumpfen. Er lauscht, in seiner Erfahrungswelt auf diesen engen Raum begrenzt, auf die kleinsten Veränderungen, die sonst im Tosen des Alltags untergehen. Auf der Bühne im Radialsystem ist der Schlagzeuger Aleksander Wnuk in seine Perkussionsinstrumente eingebaut wie in ein Zimmer. Da sind Platten, gegen die er schlägt, eine Teetasse auf einem Unterteller, die sanft klingelt, als er sie anhebt, und eine Traube von Glühbirnen, die er aneinanderstoßen lässt. Virtuoso bespielt er dieses einsame Zimmer, das er bis zum Ende nicht verlassen kann. Man solle Vorräte anlegen für den Winter, heißt es in dem Text der Erzählung, der anfangs vom Band eingespielt wird. Angesichts der drohenden Gasknappheit in diesem Winter ein Satz, der zeigt, wie jetzt schon die nächste Krise darauf Einfluss nimmt, wie wir einen solchen Satz hören und verstehen.

Die Freude darüber, dass es jetzt trotz Pandemie wieder möglich ist, Künstler*innen aus aller Welt live auf der Bühne zu präsentieren, ist der Kuratorin Bettina Wackernagel deutlich anzumerken, als sie das Festival eröffnet. Diesmal kommen die Teilnehmenden aus zwanzig verschiedenen Herkunftsländern, mit Schwerpunkten auf Kanada und Südamerika. Doch die Freude ist nicht ungetrübt. Der Angriffskrieg auf die Ukraine brach in die Festival-Vorbereitungen herein, weshalb es in diesem Jahr auch einen Schwerpunkt gibt, der sich mit der Ukraine beschäftigt.

Gleich zu Beginn des Festivals steht die Uraufführung *Chaos & Awe* der georgischen Komponistin und Videokünstlerin Mariam Gviniashvili: Aggressive Drones, dazu schnelle Bildfolgen in Schwarzweiß. In der Mitte, wie ein Tunnel, ein Auge. Der Punkt, an dem sich die Wahrnehmung konzentriert. Wir Sehenden sind wie schwarze Löcher, die all diese Nachrichten und Bilder einsaugen, in denen alles verschwindet. Unsere Augen, die weiter schauen, bewegungslos, regungslos, tatenlos.

In einem weißen Ganzkörperanzug, der auch den Kopf und das Gesicht bedeckt und nur Augen und Mund frei lässt, tritt die Sängerin und Pianistin Viktoriia Vitrenko auf. Auf ihrem Rücken steht in roter Schrift geschrieben »I am Ukrainian«, ein roter Handabdruck daneben, wie Blut. *Doyouhear me?* heißt das Stück von Anna Arkushyna für Stimme und Loopgerät, das sie interpretiert. 2017 entstanden, erhält auch diese Komposition vor dem aktuellen Geschehen eine neue Bedeutung. In *Illuminations* von Ying Wang schließlich ist es das fröhliche Gesicht von Maria Kalesnikava, das von der Leinwand herunterleuchtet – die Musikerin und Ikone der Protestbewegung in Belarus, die 2021 zu elf Jahren Haft verurteilt wurde. »We are ready to fight for this«, heißt es mehrmals in der Tonspur. Ein Protestlied, ein Rocksong, mit erschütterndem Nachhall.

Erst fällt es nach diesen Stücken mit so deutlichem tagespolitischen Bezug schwer, sich auf die Kammermusikstücke zu konzentrieren, die das Ensemble LUX:NM danach präsentiert.

Doch die Kompositionen von Mirela Ivičević und Misha Cvijović lenken die Aufmerksamkeit schnell auf die feinen Nuancen des Klangs der einzelnen Instrumente. Es entfaltet sich hier eine geradezu utopische Gegenwelt, in der Sensibilität, Achtsamkeit und Zusammenklang etwas gelten: mit sanften Mitteln widerständig Krieg und Gewaltherrschaft. Die Uraufführung *Small transactions* von Juliana Hodkinson hingegen, in der die Musiker*innen das Publikum auffordern, Musik von ihren Handys abzuspielen, wirkt trotz des kritischen Bezugs auf Alltagswelt wie eine dekadente Spielerei.

In den Bewegungskompositionen *Other Hand* und *Other Eye* von Yiran Zhao und Kirstine Lindemann stehen die beiden Composer-Performerinnen in weißer Kleidung auf der Bühne, jede trägt ein Monokel. Die Kamera, die sie und die Leinwand abfilmt, bringt über das Video-Feedback einen Unendlichkeits-Effekt hervor. Ihre Bewegungen, die mit einer gewissen Latenz als leuchtender Abdruck auf der Leinwand sichtbar werden, erzeugen den Eindruck einer visuellen Musik, die durch die Genauigkeit, mit der sie gemacht ist, fasziniert.

Das gilt auch für das Konzert mit dem Titel »The Minimoog-Project«, in dem der Pianist Sebastian Berweck demonstriert, wie unterschiedlich die Ergebnisse aussehen können, wenn verschiedene Komponistinnen damit beauftragt werden, etwas für den Synthesizer Minimoog zu schreiben. Dorit Chrysler kombinierte das Instrument mit den Klängen eines Theremins, Kirstine Lindemann erprobte eine besondere Art der Steuerung des Instruments mit der Bewegung, und Svetlana Maraš enthielt in *Scherzo per oscillatori* die Schönheit und Tiefe der vielgestaltigen Klangwelt aus Rauschklingen, die der Minimoog in sich birgt.

Friederike Kenneweg



C D

Annesley Black things that didn't work the first time

Kairos

»Meisterin der Anverwandlung«, so bezeichnete die Ernst von Siemens Musikstiftung ihre Förderpreisträgerin von 2019 Annesley Black. Die Aussage ging wie folgt weiter: »Es gibt kaum etwas, was unter ihrem Zugriff nicht zum Klingen gebracht würde.« In der Tat sind ihre Kompositionen sehr häufig von außermusikalischen Motiven aus verschiedenen Bereichen inspiriert. Aber genau deswegen ist die Korrelation zwischen ihrer Musik und deren Ausgangsmotiv oft auf den ersten Blick nicht vollständig erkennbar, wie der Titel des neuen Siemens-Porträts *things that didn't work the first time* auch suggeriert.

Als Hauptwerk dieses Albums wirkt das Auftragswerk der Darmstädter Ferienkurse aus dem Jahr 2016, *tolerance stacks*. Das eigentlich in Zusammenarbeit mit einem Medienkünstler entstandene Stück ist jedoch hier auf dem Album in einer 2019 bearbeiteten kürzeren Aufnahmefassung – und selbstverständlich in rein akustischer Form – zu hören. In drei Liedern, deren Texte einen Bezug auf elektrotechnische Erfindungen haben, bilden fünf Musiker*innen (Sebastian Berweck, Julia Mihály, Martin Lorenz, Nikola Lutz und Mark Lorenz Kysela) jeweils andere Klangkonstellationen. Dabei evoziert der Wechsel zwischen

konventionellen Instrumenten und veralteten analogen Elektronikgeräten die Spannung zwischen komponiertem Material und improvisatorischen Abweichungen. Das improvisatorische Potenzial der nur bedingt kontrollierbaren zwei Analoggeräte – No-Input-Mixer (ein Mischpult, dessen Outputs mit ihren Inputs verkabelt sind, wodurch ein Feedback-Loop entsteht; Kysela) und Ideogrammophon (ein Plattenspieler für Schallplatten mit eingravierten grafischen Strukturen; Lutz) – erreicht in den 2019 neu hinzugefügten Solo-Performances seinen höchsten Stand.

Das zweite Stück *Not thinking about the elephants* (2018) für Saxophonquartett und Live-Elektronik erinnert an eine Szene aus dem Film *Inception*: »If you can steal an idea from someone's mind, why can't you plant one there instead? – Okay, here's me planting an idea in your head. I say to you, don't think about elephants. What are you thinking about?« Schon kurz nach dem Beginn wecken die Saxophonklänge eine unwillkürliche Assoziation mit Elefanten. Blacks psychologisches Spiel müsste jedoch nicht nur mit einer Klangassoziation zu tun haben: Im Live-Konzert sieht das Publikum nur zwei Musiker*innen (Tenor- und Bariton-saxophon) auf der Bühne. Fast die ganze Zeit spielen die anderen Musiker*innen (Sopran- und Altsaxophon) in einem anderen Raum und ihr Klang wird durch die kleinen Lautsprecher an der unsichtbaren Innenseite des Instruments auf die Bühne übertragen. Da die Unstimmigkeit zwischen dem Sichtbaren und dem Hörbaren eine wesentliche Rolle in diesem Stück spielt, ist es fragwürdig, ob das Konzept einfach durch die Beschreibung im Programmheft ersetzbar ist. Diese Frage könnte sich auch an die gesamte Auswahl der Werke richten, weil die meisten Werke ausgerechnet mehr oder minder mit dem Sichtbaren zu tun haben.

Die andere Hälfte des Albums ist mit den zwei weiteren Werken *a piece that is a size that is recognised as not a size but a piece* (2013) für Piano solo und *industrial drive* (2010) für Posaunenquartett angefüllt. Und noch ein nennenswerter wichtiger Teil des Porträts ist der

Begleittext von Michael Rebhahn, dem Redakteur für Neue Musik beim SWR2. Sein informativer Text über die Arbeit und Werke von Annesley Black gibt einen guten Überblick. Ein wenig übertrieben gesagt: Das motiviert wiederum, noch ein weiteres Mal zu hören – der erste Schritt zum der CD angemessenen Modus von Hören, Lesen und Recherchieren.

Moonsun Shin



B U C H

Postcolonial Repercussions. On Sound Ontologies and Decolonised Listening Johannes Salim Ismaiel-Wendt & Andi Schoon (Hrsg.) Transcript Verlag

Das Postkoloniale ist in aller Munde – wenn auch noch längst nicht in allen Ohren. Tatsächlich ist die Musikkultur in vieler Hinsicht eine der letzten Bastionen eurozentrischer Deutungshoheiten und Hörgewohnheiten – auch, wenn die Resonanzen subalternen Klangkulturen immer lauter und damit weniger leicht zu überhören werden. Nun haben die Klangforscher Johannes Salim Ismaiel-Wendt und Andi Schoon mit *Postcolonial Repercussions* einen (englischsprachigen) Sammelband herausgegeben, in dem sie eine dekolonisierte Hörpraxis auf- und dekolonisierende Hörweisen anrufen.

Clever gewählt ist der Titel, indem ›Repercussions‹ – zu deutsch: Auswirkungen – auch musikalische und genauer rhythmische Assoziationen weckt, die schließlich auch Konsequenzen zeitigen. Noch cleverer ist der bemerkenswerte Einstieg, indem die beiden Herausgeber dem Band – »Instead of an Editorial« – einen (fingierten?) Briefwechsel voranstellen. Das weicht nicht nur erfrischend ab von den wissenschaftlichen Gepflogenheiten publizistischer Art – die man mit Ismaiel-Wendt und Schoon auch als »Playback Mode of Academia« bezeichnen könnte; vielmehr wird damit (in)direkt ein zentrales Kriterium jeder postkolonialen Theoriebildung und Praxis erfüllt: nämlich den (zumeist herrschaftlich gesteuerten) Konstruktionscharakter aller Bedingungen des Seins und mithin auch jeder Kultur vor Augen zu führen – und damit eine Art von Ontologie, welche die Herausgeber und Autor:innen in diesem Band konkret auf die Auditive Kultur und genauer noch auf progressive Formen des Zuhörens anwenden: »approaches for emancipatory forms of ontological listening«. Fokussiert wird ein »auditory knowledge« jenseits der »white aurality«, das sehr bewusst über Subjekt/Schöpfer und Werk/Objekt hinausgeht; eine Klang-Anthropologie jenseits des Kanons, die ›unerhörte‹ Stimmen und Randbereiche abseits des eurozentrisch geprägten ›sweet spots‹ zu Gehör bringt.

Tatsächlich bleibt diese Einleitung in Form eines Briefwechsels der größte Wurf des Buches – was nicht heißt, dass es schlechte Beiträge versammeln würde. Aber wie so oft bei Sammelbänden ist die Qualität der Inhalte heterogen – was freilich ein Stückweit zum Konzept gehört, indem hier akademische Positionen mit aktivistischen und kollektiven Ansätzen sowie künstlerischen Forschungen gekoppelt werden. Johannes Salim Ismaiel-Wendt und Andi Schoon jedenfalls wenden diese Divergenz positiv, indem sie die diversen Perspektiven der Beiträge als eine Art kollektive Konversation über die Situiertheit in postkolonialen Verflechtungen labeln.

Neben verschiedenen Einzelbeiträgen – darunter Texte der beiden Herausgeber, v.a. aber tatsächlich Autor:innen jenseits der westlichen akademischen Sphäre – löst diesen Anspruch insbesondere und nicht nur formal die Diskussion eines divers besetzten Autorenkollektivs (Peggy Kyoungwon Lee, Pedro Oliveira, Shanti Suki Osman und Marie Thompson) zu »Race, Sound, and the im/possibility of Decolonised Listening« ein. Zwar sei de/koloniales Hören unmöglich zu definieren, indem das Hören selbst ein multiples Phänomen sei. Doch werde mit dem Bewusstsein darüber, wer wann und wo (nicht) gehört wird oder wurde, ein Bewusstsein für die relative Situiertheit des Hörens und Gehört-werdens lautbar: »a decolonizing practice of listening should dwell in constant re-orientations and new forms of relation that would seek to de-establish power imbalances [...]. And that requires listening [...] as a practice of care.«

Neben den abgedruckten Beiträgen benennen Johannes Salim Ismaiel-Wendt und Andi Schoon in ihrem Briefwechsel »Instead of an Editorial« auch solche, die es aus irgendeinem Grund nicht in den Band geschafft haben – und auch das ist eine bemerkenswerte Praxis jenseits des »Playback Mode of Academia«. Denn schließlich zielt postkoloniale Theoriebildung und dekoloniale Praxis gerade auf die Auslassungen und marginalisierten Randbereiche der Forschung, aber auch jeder Form des Zu- und Hin-Hörens.

Anna Schürmer

KUNSTFESTIVAL

Documenta Fifteen

18. Juni – 25. September 2022, Kassel

Wie viele andere kulturelle Veranstaltungen in Europa und Nordamerika steht auch die Documenta 2022 unter dem Motto der Dekolonialisierung. In diesem Zusammenhang wurde zum

ersten Mal ein Künstlerkollektiv, Ruangrupa aus Jakarta, eingeladen, die Ausstellung zu kuratieren. Mit ihnen tauchten verschiedene Ansätze und ideologische Ausgangspunkte in Bezug auf die Rolle und dem Wert der Kunst auf, von denen man sagen kann, dass sie grundlegend von der westlich-modernistischen Norm abweichen. Kollektive Prozesse, alternative Lernformen, Diskussionsforen und Kunst als Mittel zur Bekämpfung sozialer Ungerechtigkeit stehen im Vordergrund. Die meisten Menschen haben damit kein Problem, zumindest in der Theorie. Aber wenn sich das explizit Politische mit überdeutlichem Symbolismus und naivem Realismus verbindet, und dazu noch die Wiederverwendung von *bestimmten* Klischees, Symbolen und Zeichen des globalen Kapitalismus, des westlichen Imperialismus und Kolonialismus – und hier beziehe ich mich natürlich auf die antisemitischen Elemente in einigen Kunstwerken und wie sie es geschafft haben, an allen Gate Keepers vorbeizukommen – werden die tiefen Wunden der eigenen Geschichte aufgerissen. Es entsteht eine Dissonanz, die nicht leicht aufzulösen ist.

Dissonanz wird nun nicht als Metapher für die klingenden Elemente der diesjährigen Documenta gewählt – visuelle Kunst besteht bekanntlich nicht nur aus Bildern, sondern auch aus anderen Parametern – aber der Klang wird unbestreitbar anders als bei früheren Ausgaben gehandhabt. Auf der Documenta 2012 nahm die Klangkunst einen relativ prominenten Platz ein. In der Kasseler Karlsaeue gab es mehrere Installationen, in denen das Klangliche einen wichtigen Platz einnahm. Janet Cardiff und George Bures Miller präsentierten einen typischen Audio/Video-Walk, und sowohl sie als auch Susan Philipsz präsentierten generische Werke, die sich auf die Geschichte und den physischen Ort Kassels bezogen. Fünf Jahre später, 2017, lag der Fokus sowohl in Kassel als auch in Athen auf der Musik, auf ihrer konzeptionellen und sozialen Seite als auch der Musik als Artefakt: In der Documentahalle nahm das Publikum an einer Performance teil, die von der strukturierenden Funktion der Par-

titur und anderen Parametern sowie Begriffen des Kunstmusikwerks ausging. Sowohl Instrumente als auch Partituren moderner Klassiker wie Jani Christou, Pauline Oliveros und Cornelius Cardew wurden als visuelle Kunstobjekte ausgestellt. Eine weitere Form der ›Objektivierung‹ von Musik waren die Listening Spaces und die ausgestellten elektronischen Musikwerke, die über Lautsprecher und Kopfhörer abgespielt wurden.

Mit der documenta 2022 hat es eine weitere Veränderung gegeben. Die Klangkunst, die von der Sensibilisierung des Klangs und des Hörens ausgeht, fällt durch ihre Abwesenheit auf. Verschwunden sind auch die Sound Works und Rituale mit und Artefakte von Musik. Stattdessen sind Klänge nun Bestandteil multi- und intermedialer Werke, in denen sie eine klare Funktion erfüllen.

Das Erste, das man bei der Ankunft am Kasseler Hauptbahnhof antrifft und das auch als Klanginstallation beschrieben wird, sind einige Lautsprecher in der Wartehalle, aus denen eine Dokumentation der laufenden Versuche des Künstlers Joen Vedel zu hören ist, in denen er versucht die Fremdsprache Tatarisch zu lernen. Es ist ein reines Klangwerk. Aber nicht der Klang selbst, die Komposition oder gar die Prozessform ist das Hauptelement, sondern tatsächlich das *Erlernen* eines teilweise »politisch relevanten« Vokabulars einer Sprache einer über Jahrhunderte unterdrückten Bevölkerungsgruppe.

Die Musik und die Klänge sind tatsächlich Teil einer größeren Geschichte – in einigen Fällen in Form purer Ethnografie. In der schönen Ausstellung im Naturkundemuseum im Ottoneum werden Objekte/Artefakte bäuerlicher und pastoraler Kulturen von einer »sonic anthropology of the rural« begleitet; ethnografische Feldaufnahmen, die leise aus den Lautsprechern sickern. Im angrenzenden Raum präsentiert das Kollektiv Ikkibawikrr das Werk *Tropical Story*, ein Zweikanal-Video mit einem Bildspiel aus Indonesien und Mikronesien, das die physischen Ruinen des Kolonialismus porträtiert. Dazu erklingt ein fein komponierter

Soundtrack des Musizierens auf regionalen Instrumenten. Aber es handelt sich genau um einen Soundtrack – Filmmusik – und nicht um eine Installation des Klangs.

In der Kirche St. Kunigundis hat das haitianische Kollektiv Atis Rezistans eine bewegende Ausstellung von Skulpturen und Installationen zusammengestellt, die hauptsächlich aus wiederverwerteten Materialien bestehen, in der das Christentum auf haitianische Volksrituale und Mystik trifft. Das Kollektiv organisiert die sozial ausgerichtete Ghetto-Biennale in Port-au-Prince und ein Dokumentarfilm unterstreicht die soziale Dimension ihrer Projekte. Die an einigen Stellen im Kirchenraum klingende Tonspuren scheinen hauptsächlich Aufnahmen von Arbeitsprozessen zu sein.

Im Allgemeinen wird, wie in der Gesamtprogrammation der diesjährigen Documenta angekündigt, das große Künstlersubjekt heruntergespielt und viele Werke sind das Ergebnis von Kollektiven mit mehreren Teilnehmer*innen. So wurde in der Documentahalle eine Ausstellung über die kubanische Rave-Szene um 2000 gezeigt, die vom Regime zensiert wurde. Der Raum hat mit den ausgestellten Instrumenten, Mischpults und Lautsprechern, aus denen kubanische Popmusik erklingt, einen auffallend dokumentarischen Charakter. Im angrenzenden Raum befindet sich eine große Installation des Kollektivs Baan Noorg, die thailändische, urbane Rituale und urbane Kultur in Form einer Skateboard-Rampe (auf der man fahren kann) zeigt, während aus zwei Lautsprechern Hip-Hop ertönt.

Es ist augenscheinlich, dass Klang, Musik und Klanginstallation (wenn man überhaupt davon sprechen kann) zu einem Gefäß für Ideen reduziert wurden und nicht der Ausgangspunkt für eine klangliche Sensibilitätsarbeit – die auch politisch sein kann! – sind. Ist das ein Grund, sich darüber zu ärgern? Sagen wir es so: Die Kunst erscheint auf der Documenta 2022 stärker instrumentalisiert, als wir es vielleicht gewohnt sind, und damit dem widerspricht, was wir unter Kunst verstehen, die immer für sich selbst steht, auch wenn sie politisch ist.

Das Werk, das vielleicht am besten das vereint – denn ich suche weiter, nämlich nach der Verbindung von Politik und einem Gefühl für das Potential des Materials – ist die Installation *Mafofofo: Ort der Genesung* des südafrikanischen Künstlerduos Madeyoulook. In einem verdunkelten alten Tanzsaal eines Hotels erheben sich aus Holz gebaute Sitzgebirge wie kartografische Knotenpunkte. Diese und auch der gesamte Boden sind mit Karten bedruckt, auf denen die ehemaligen Landesgrenzen der südafrikanischen Gemeinden eingezeichnet sind. Im Mittelpunkt steht dabei der 20-minütige Soundtrack, der aus Fragmenten südafrikanischer Songs mit überlagerten Naturgeräuschen besteht, wobei gegen Ende eine subtil arrangierte Überlagerung von Stimmen und Harmonien hinzukommt. Dies war eine Ausnahme, die bestätigte, dass es auf der Documenta Fifteen generell nur wenige Beispiele gab, in denen die raffinierte Arbeit von Klang und Musik mit einer explizit politischen Kunst zusammentraf.

Andreas Engström

KUNSTFESTIVAL

La Biennale di Venezia

23. April – 27. November 2022

Die diesjährige 59. Biennale di Venezia präsentierte in einem noch nie dagewesenen Ausmaß Werke von Frauen und außereuropäischen KünstlerInnen – und zeigte vielmehr Keramikobjekte, Skulpturen und gestickte Gemälde als Videokunst, Multimedia oder Klanginstallationen. Im Grunde genommen wurde der Klang von den dicht präsentierten Geweben, Teppichen und Tapeten, mit denen die Wände und Böden des Arsenals und einiger Pavillons bedeckt waren, gedämpft. Die ausgestellten Werke zeichneten sich durch ihren Reichtum an Farben und Formen aus und schmückten die

Ausstellungsräume mit glänzenden Pailletten, Kettchen, Quasten, Muscheln und fantasievoll gestickten Läppchen. Bei Violeta Parra im kosovarischen Pavillon sowie im philippinischen Pavillon erschien Musik sogar in Form von Stickeren und Läufern. Die Dynamik der Ausstellung basierte auf einem musikalischen Rhythmus. Wo es jedoch physische Klänge gab, waren oft weder Farbe noch Weichheit vorhanden. Sie war hart und schwarz-weiß, minimalistisch, technologisch und manchmal sehr laut. Männlich.

Vor diesem Hintergrund war der britische Pavillon, der übrigens den Goldenen Löwen gewann, eine Ausnahme. Die Künstlerin Sonia Boyce füllte ihre Installation *Feeling Her Way* nicht nur mit Farben, sondern auch mit den Stimmen und Bildern von fünf BIPOC-Sängerinnen: Poppy Ajudha, Jacqui Dankworth, Sofia Jernberg, Tanita Tikaram und Errollyn Wallen. Bildschirme und Lautsprecher mit Solo- und Ensemblesong sowie Fotos, Plattencover und Zeitungsausschnitte wurden an vielen Stellen platziert und bildeten ein eindrucksvolles klangliches Mosaik, das den Beitrag der Protagonistinnen zur Kultur dieser Welt, nicht nur der Musik, hervorhob.

Musikalische Bezüge, wenn auch ohne Ton, wurden von den Pavillons aus Malta und der Schweiz präsentiert. Im ersten Fall wurde der Rhythmus von zu Tropfen geschmolzenem Eisen, das in sieben Behälter mit Wasser fällt, dem gregorianischen Gesang entnommen. Diese ansonsten beeindruckende Installation von Arcangelo Sassolino, Giuseppe Schembri Bonaci und Brian Schembri war leider von einem Baustellgitter umgeben, das das Publikum zwar vor dem Kontakt mit dem erhitzten Material schützte, aber auch die Sicht versperrte.

Im Schweizer Pavillon mit dem Titel *The Concert* wurde der BetrachterIn das Gefühl vermittelt, als befände sie sich in einem Konzert. Zu diesem Zweck wurden die großen Skulpturen von Latifa Echakhch in dynamischen Sequenzen beleuchtet, wodurch eine Art rhythmische Komposition entstand. Das Konzept einer Ausstellung nach dem Vorbild eines Musikkonzerts war faszinierend und warf die Frage

nach der Ökonomie der Aufmerksamkeit auf: die Skulpturen wurden für kurze Zeit beleuchtet und verschwanden in die Dunkelheit wie ausklingende Musikstücke. Trotz des visuell interessanten Effekts war die Assoziation mit einem Konzert jedoch eher lose und nicht ganz erfahrbar.

Im australischen Pavillon hingegen, wo Marco Fusinato auf der E-Gitarre zu großflächigen Slides improvisierte, fühlte man sich wie in einem echten Konzert. Die lauten, schweren elektronischen Klänge bildeten eine starke Dissonanz zu den vielfarbigen, ethnischen und surrealen Visionen der KünstlerInnen, die die Biennale dominierten. In dieser märchenhaften (was nicht heißen soll, dass sie sorglos ist) Welt der Biennale schien Fusinatos Performance mit dem Titel *Disaster*, die brutalen Noise mit Darstellungen von Tod und Unglück verband, eher eine Anomalie zu sein.

Der japanische Pavillon des Kollektivs Dumb Type hatte ebenfalls die Form eines Quasi-konzerts. Diese minimalistische, extrem ausgeklügelte Klang- und Laserinstallation ermöglichte es den BesucherInnen, in einen präzise gesteuerten Klangraum einzutauchen. Die Musik komponiert von Ryūichi Sakamoto basierte auf Felddaufnahmen, Texten (aus einem Geografie-Lehrbuch des 19. Jahrhunderts), einem Morsealphabet und zarten elektronischen Klängen und wurde mehrkanalig abgespielt, unter anderem über rotierende Lautsprecher. Dazwischen lag der armenische Pavillon von Andrius Arutiunian, in dem man auf bunten Teppichen einem mikrotonal gestimmten Klavier lauschen konnte, das von einer Schallplatte abgespielt wurde, während der ›orientalische‹ Klang des Instruments die Trennung zwischen Ost und West symbolisierte.

In der Hauptausstellung im Arsenale war Klangkunst praktisch nicht vertreten. Abgesehen von den bereits erwähnten gestickten Darstellungen von Instrumenten oder MusikerInnen fiel mir nur ein Werk auf: *Autophones* von Dora Budor in Form von niedrigen, an hydraulische Ellbogen erinnernden, rhythmisch vibrierenden Holzskulpturen. Und sonst nichts.

In den Rezensionen zur Biennale sucht man vergeblich nach Besprechungen von den oben erwähnten Pavillons und Werken (die Ausnahme ist der britische Pavillon), als ob sie unwichtig (unhörbar) wären. Hat die Kuratorin Cecilia Alemani die Klangkunst bewusst ausgeschlossen, oder hat das von der Surrealistin Leonora Carrington ausgeliehene Motto »Milch der Träume« die beteiligten KünstlerInnen nicht inspiriert, mit dem Klang zu arbeiten? Im Text der KuratorInnen heißt es, es gehe um eine magische Welt, in der das Leben ständig durch die Vorstellungskraft verändert wird. Eine Welt, die frei und voller Möglichkeiten ist. Aber wenn es in dieser Welt keinen Ton gibt, ist es nicht meine Welt.

Monika Pasiecznik



C D

Eres Holz Touching Universes NEOS

In gewisser Hinsicht ist das bei NEOS erschienene Doppelalbum *Touching Universes* gleich ein doppeltes Portrait des Komponisten Eres Holz. So ist zwar in allen hier vereinten Werken deutlich die Handschrift des in Israel geborenen und seit knapp 20 Jahren in Berlin lebenden Holz präsent, mit der Konzentration pro CD jedoch auf jeweils eine bestimmte Werkgruppe in seinem Schaffen werden jeweils unterschiedlichste Bereiche seiner Arbeit vorgestellt. So konzentriert sich die erste CD ausschließlich

auf Stücke aus dem Zyklus *MACH*. Zu diesem zählen, anfangend mit einem Stück für Trompete solo aus dem Jahr 2011, inzwischen zehn Kompositionen für jeweils ein Soloinstrument, das in einigen der Stücke um Live-Elektronik erweitert wird. *Touching Universes* enthält vier dieser Stücke, beginnend mit dem 2017 entstandenen *MACH* für Orgel solo, eingespielt von Dominik Susteck, und gefolgt von den gleichnamigen Stücken für Harfe und Live-Elektronik von 2020, gespielt von Anna Viechtl, sowie den beiden 2021 entstandenen Kompositionen für Cello, gespielt von Zoé Cartier, beziehungsweise Akkordeon, für Silke Lange und Live-Elektronik.

Der Titel des Zyklus ist doppeldeutig und meint zunächst wörtlich die Aufforderung: »Mach!«. Zum anderen verweist sie aber auf den Physiker Ernst Mach und die nach ihm benannte Maßeinheit für die Geschwindigkeit von Überschallflugzeugen, was sich als augenzwinkernde Anspielung auf den hochvirtuososen, im »Überschallsegment« zeitgenössischen Instrumentalspiels angesiedelten Schwierigkeitsgrad der einzelnen Stücke versteht. Wobei bei aller Virtuosität hier keine zirkensische Showetüden zu hören sind, sondern Stücke, die auf je spezifische Art bestimmte Spieltechniken und Gesten zum Gegenstand einer kompositorischen Arbeit machen, die in der Konzentration auf das einzelne Instrument die Dichte der musikalischen Textur zugleich mit der des musikalischen Ausdrucks zu verbinden vermag. So muss etwa die Fülle der Klangfarben und die kompakte, extrem gut ausgehörte Formdisposition des in der Kölner Kunst-Station Sankt Peter eingespielten *MACH* für Orgel solo genannt werden; oder auch in den drei anderen Stücken der Einsatz der von Eres Holz selber realisierten Elektronik, die in je unterschiedlicher Art sich von Effekten, die den Instrumentalklang erweitern, zu klanglichen Räumen entwickelt, innerhalb derer sich das je einzelne Instrument bewegt.

Den Solowerken des *MACH*-Zyklus stehen auf der zweiten CD des Doppelalbums vier Ensemblewerke der Jahre 2016 bis 2020 gegenüber, in denen erfahrbar wird, wie Holz' Musik

auf der Arbeit mit harmonischen Strukturen basiert. Hierbei geht es zum Beispiel um Fragen, wie Intervallkonstellationen, harmonische Spannungsverhältnisse oder auch Grundtönigkeit in einer nicht-tonalen, mikrotonal erweiterten Musiksprache zum Ausgangspunkt musikalischer Formbildung werden. Darüber hinaus ist solch eine Musiksprache bei Eres Holz zugleich Träger persönlichen Ausdrucks. Dies gilt insbesondere für das 2018 entstandene, vom Asasello-Quartett eingespielte Streichquartett *Dunkle Risse* sowie für das ein Jahr später geschriebene Ensemblestück *Touching Universes and Ends*, das sich in der Einspielung des Ensemble Aventure unter der Leitung von Nicholas Reed auf der CD findet. Die beiden Stücke entstanden unter dem Eindruck der Alzheimer-Erkrankung und dem Tod von Eres Holz' Mutter und setzen sich mit den Themen von Tod und Vergänglichkeit auseinander.

Musikalisch geschieht dies jedoch auf unterschiedlichen Wegen. *Dunkle Risse* ist ein quasi »klassisches« Streichquartett in fünf, ineinander übergelenden Sätzen. Das Quartett wird hier über weite Strecken hinweg als ein kompakter Klangkörper behandelt und die Fundierung der Musik in einer fein ausgehörten Akkordprogression wird im homophonen Charakter des Tonsatzes deutlich, so wie er weite Strecken des Stückes dominiert. Innerhalb des Stückes durchschreitet Holz hiermit in einer packenden Klangdramaturgie unterschiedlichste Register, Klangfarb- und Ausdruckswelten bis hin zum Schluss des Stückes mit den sich im geräuschhaften Ton auflösenden Trillern. Dem homogenen Klangkorpus des Streichquartetts steht in *Touching Universes and Ends* ein heterogenes, mit Klavier, tiefen Streichern und Holzbläsern, Schlagzeug und Elektronik besetztes Ensemble gegenüber, für das Holz eine mehr fragende, sich aus einem Gestus des Erinnerns heraus allmählich vortastende Musik geschrieben hat. Mit dieser entwickelt er eine Dynamik, die sich nach Innen richtet, die in ein immer wieder neues Einkehren und Zerfallen mündet – und darin

zugleich jedoch immer weiter voranschreitet und unerwartete Klangwelten betritt.

Ergänzend zu diesen beiden Bekenntniswerken findet sich zum einen noch das ebenfalls vom Ensemble Aventure eingespielte Quintett *Schakalkopf* auf der CD. Hier exponiert Eres Holz den Gegensatz zwischen einer im ersten Satz eher akkordisch geprägten, mit dem Klang tremolierender Streicher unruhig vibrierenden Musik sowie einem zweiten Satz mit zerfahren tänzelnden, sich zunehmend steigernden kurzen Instrumentalgesten. Erst im dritten, letzten Satz des Stückes, der mit »magisch« überschrieben ist, finden diese beiden Klangwelten zueinander, wenn sich aus wiederum vibrierenden Klangflächen – und erst nach einer groß angelegten Steigerung – einzelne Instrumentalstimmen herauslösen.

Einen klanglichen wie inhaltlichen Kontrapunkt hierzu bildet schließlich *Die Frau*. Es ist die Vertonung eines Textes des rumänischen Dichters Constantin Virgil Bănescu, in dem beschrieben wird, wie ein Mann – im wörtlichen Sinne! – aus seinem Fleisch eine Frau zu erschaffen versucht: Indem er sich das Material hierfür vom eigenen Körper herunterschneidet. Vertont hat Holz diesen Text als eine von Claudia van Hasselt farbenreich eingesungene Soloszene für Sopran, die von einem mit Blockflöte (Susanne Fröhlich), Kontrabass (Meinrad Kneer) und Elektronik (Eres Holz) besetzten Ensemble begleitet wird. Dessen ungewöhnlicher und dabei facettenreich-interessanter Klang geht dabei mit dem verstörend-bizarren Charakter des Textes eine eigentümliche Verbindung ein und mündet in einen Schlussabschnitt, in dem die Sängerin, die vorher weitestgehend ordinario gesungen hat, nunmehr den Text »Ah!« auf ein verquitschtes Knarzen singt. Damit entsteht ein interessantes Spannungsfeld gegenüber den drei anderen Instrumentalwerken, wie aber auch zu den Solowerken der *MACH*-Reihe – und damit ein facettenreiches und hörenswertes Portrait des kompositorischen Schaffens von Eres Holz.

F E S T I V A L

ManiFeste

8. Juni – 2. Juli 2022, Paris

Eigentlich könnte es wenig zu wünschen übriglassen: ein Festival für zeitgenössische Musik, das im fröhlich-sommerlichen Pariser Juni zwischen dem Centre Pompidou, IRCAM, Radio France und einigen interessanten kleineren Venues stattfindet und als eines der Aushängeschilder der französischen neuen Musik glänzt.

Die neueste Präsenz-Ausgabe von ManiFeste brachte jedoch ein recht generisches Programm auf die Bühne. Neben nur wenigen eigenen Kompositionsaufträgen scheint das Festival einem Trend zu folgen, der darin besteht, eine Übersicht über große europäische Koproduktionen und Wiederaufnahmen zu zeigen, die gerade über die internationale Festivallandschaft rollen und die dabei den lokalen Spirit der Stadtzone vermissen lassen.

Im Zentrum des Interesses stand der nach achtjähriger Renovierungsarbeit wiedereröffnete Espace de projection (Espro) im IRCAM, dessen Decke für diverse szenografische Ansprüche flexibel moduliert werden kann, und somit einer beachtlichen Diversität an Stücken akustische Tore öffnet. Zu seinem 100-jährigen Geburtstag gab es Iannis Xenakis' Klassiker *Polytope de Cluny* von 1972 in restaurierter Version zu hören, gefolgt von einer Hommage an Xenakis des Künstlerkollektivs /nu/thing, deren elektroakustische Kompositionen die auf Liegestühlen platzierten Zuschauer*innen mit einer schillernden LED- und Laser-Show in Ekstase versetzten.

Dagegen ließ das ebenfalls vom IRCAM initiierte Konzert »Musiques-Fictions« im etwas abseits liegenden T2G – Théâtre de Gennevilliers mit ambitioniertem Aufbau eines 63 Lautsprecher-Domes das äußerst dünn besetzte Publikum ein wenig enttäuscht zurück: eine Reihe von literarischen Texten, etwa *Bacchantes* von

Céline Minard, schallten lieblos vorgelesen und mit wenig Klang unterlegt aus den Lautsprechern, ohne dem aufwendig bestückten Dom in vollem Umfang gerecht zu werden.

Das philharmonische Orchester des Radio France spielte live ausgestrahlt ein klassisches und rund um den 70. Geburtstag der Finnin Kaija Saariaho auf Nordeuropa fokussiertes Programm mit Sibelius' *Tapiola*, Saariahos *Château de l'âme* und Jesper Nordin's *Emerging from Currents and Waves*, das bereits 2018 uraufgeführt wurde und bei dem er sein Gestrument vorstellte: eine App, durch die in Echtzeit und mittels physischer Gesten ein virtuelles Orchester gesteuert werden kann. (Siehe auch die Position von MoonSun Chin zu Jesper Nordin auf S. 117) Sichtlich amüsiert versuchten Dirigent Hannu Lintu und Klarinetist Martin Fröst im Wechsel und unter Einsatz virtuoser Gestik von Körper und Klarinette das Gestrument zu aktivieren – was zwar lustig aussah, aber klanglich nur selten den erhofften Effekt brachte.

Zum Finale im großen Saal im Centre Pompidou spielte die aktuelle Besetzung der IEMA, der Akademie des Ensemble Moderns, zunächst Elena Rykova's *In the Presence of Absence*, ein filigranes Stück, bei dem sich ausgehend von einem sanften elektronischen Klang, der sich langsam zu einer Klangfläche herausbildet weitere langgezogene akustischen Klänge über Klavier, Klarinette, Akkordion, Geige und Cello hinaus erstrecken, sich miteinander verstricken, im hölzernen Innenraum des Pianos verdichten und schließlich abebben. Sebastian Hillis' *Hibernation* mit Videoanimation von Jenny Jokela stockte dagegen in tonalen und bildlichen Klischees. Zudem wurde mit *Solar* von 1993 wieder ein Stück von Kaija Saariaho aufgeführt. Hier bilden Elektronik und Ensembleinstrumente ein dynamisch rotierendes Klanggebilde, das sich – wie von der anwesenden Komponistin erklärt wird – stets aus einer omnipräsenten harmonischen Struktur heraus speist, die wiederum nach den physikalischen Regeln der Gravitation auf die schwirrenden Harmonien einwirkt und diese stets aufs Neue

zurück in eine ursprüngliche Form bringt. Sehr humorvoll endete das Konzert mit Øyvind Torvunds *Plans* und dessen kompositorisch sowie visuell geschickt eingesetzten ironischen Spitzegen gegen den typischen Neue-Musik-Betrieb.

Als feine Abrundung nach dem offiziellen Finale fiel schließlich die Werkstatt-Präsentation des Improvisationskurses von Bernhard Lang auf, der über den Zeitraum von zwei Wochen eine Reihe von Instrumentalist:innen von Elektro-DJ bis Sheng Spielerin durch verschiedene Improvisationsstile von Minimalismus, Maximalismus, Drone bis hin zu konzeptueller Improvisation führte und mitunter reizvolle Klangebenen schaffte. Zuallerletzt spielte der Saxophonist Gerald Preinfalk Langs *écriture 6*, ein über 20 Minuten anhaltender solistischer Ritt, dessen Wucht Preinfalk im wahrsten Sinne in die Knie zwang, einen Großteil des Publikums in die Flucht schlug und die Übrigen zu tosendem Applaus reizte.

Katja Heldt



L P

Karen Willems
Grichte
W.E.R.F. records

›Grichte‹ ist im meetjeslander Dialekt ein Ausdruck für Geräusch, Lärm, Radau. Ein suchender Klang, eine Suche in singenden Winden, die sich verflüchtigen, Klangkbolde und Buchstabenwesen, die poetisch umherwandern und herumtollen und versuchen, für sich selbst und

sicher auch gemeinsam mit anderen eine Heimat zu finden. Hier spürt man das fröhliche Staunen eines Kindes.

Karen Willems ist eine bekannte flämische Perkussionistin, die sowohl in der Rock- und Popmusik als auch im Jazz und in der improvisierten Musik zu Hause ist. Von Bands wie Zita Swoon Group bis hin zu Novastar und Mauro. Außerdem dabei: Eric Thielemans, Jean DL, Aidan Baker und Kreng. Bei der Lockdown-Version des Rewire-Festivals in Den Haag sorgte Willems zusammen mit Rutger Zuydervelt (Machinefabriek) für ein fulminantes Highlight zwischen taktilem Geräusch und narrativer Instant-Komposition, Robyn Schulkowskys *Armadillo* nicht unähnlich. Es ist daher unverständlich, dass diese Aufführung immer noch nicht als Veröffentlichung erschienen ist.

Willems erarbeitet und dokumentiert schon seit einiger Zeit Solostücke, unter anderem auf der wunderbaren Kassette *Bentillse Berber*, die auf Esc.Rec veröffentlicht wurde. Darauf lässt sie eine intime Klangwelt entstehen, die von Melancholie durchdrungen ist, aber vor allem die Poesie in ihrer tiefsten Form umarmt. Und die sucht. Die nicht weiß, nicht mit Sicherheit weiß, aber das Experiment, als Wort und als Handlung, wörtlich nimmt. Willems nimmt die Dinge nicht für bare Münze. Sie erforscht ihre Klänge, die des Alltags und die ihrer Instrumente. Allein oder gemeinsam mit anderen. Die Ergebnisse ihres Ansatzes, vor allem auf ihren Kassetten, zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit den schnappschussartigen Veröffentlichungen von Claire Rousay.

Auf ihrer jüngsten Veröffentlichung, dem Doppelalbum *Grichte*, konfrontiert und verwandelt sich Willems durch und durch. Die erste LP von *Grichte* schneidet und zerschneidet, verbindet und verklebt. Abenteuer als Verbindung der zugrunde liegenden Leitmotive. Ein Arsenal an Klängen, die sich in ständig wechselnden Konstellationen irgendwo zwischen Mensch und Maschine erstaunlich natürlich anfühlen. Willems Stücke wirken wie Lieder, haben aber oft keinen Gesang. Sie zelebriert jedoch nicht die Tragödie des *De Tragedie van een Liedjes-*

schrijver Zonder Woorden (»Der Tragödie eines Stummen Liedkomponisten«, ein wunderbarer Albumtitel von Orphax), sondern malt in den live in Zottegem/Belgien aufgenommenen Solo-Stücken auf der ersten LP von *Grichte* mit sprechendem Sound, mit Gedichten, die aus einer breiten Fanfare von Instrumenten widerhallen, die man oft nicht einmal erkennt. So »flüster-spielt« Willems mit eventuellen Erwartungen, denn so kann Solo-Schlagzeugkomposition und -improvisation im Jahr 2022 auch klingen.

Auf der zweiten LP von *Grichte* ist Willems im Quartettformat zu hören, mit Marc De Mae-seneer (Baritonsaxophon), John Snauwaert (Tenor- und Sopransaxophon) und Vincent Brij's (Baritonsaxophon). Sie selbst spielt Schlagzeug und Perkussion und setzt Objekte, Feldaufnahmen und ihre Stimme ein. Vielleicht ein bisschen vertrauter, was den Bandsound angeht, aber lassen Sie sich nicht täuschen: Wann haben Sie jemals diese typisch trägen Kyuss-artigen Atmosphären in eine improvisierte Musik hineinwehen gehört, wie ein verlorenes Rotkäp-pchen in einer großen, kargen Wüste? Die Band-besetzung kleidet Willems' Suche in kräftige Farben, aber diese Röte auf den Wangen kann die Große-Augen-Überraschung nicht verhüllen. Auch hier ist die Freude, die in spielerischen Abenteuern liegen kann, nicht zu übersehen.

Vor kurzem erschien auch eine weitere Kom-pilationskassette auf tsstapes: *Free Percussion/Water*. Darauf interpretieren 13 Perkussionist*innen das Thema Wasser. Manchmal sehr wörtlich, oft frei und abstrakt. Willems' Beitrag ist ein Stück im Stil der ersten LP von *Grichte*. Sie sucht den fließenden Kern in der Poesie. Sie instant-komponiert plätschernde Klänge, die wie Quecksilber fließen. Sie scheint sich selbst dabei zu beobachten, wie ihr jede Form von Stillstand durch die Finger gleitet. In diesem Zustand des ständigen Andersseins und Sichveränderns dreht sie nun die rasende Geschwindigkeit dieser Rastlosigkeit in einen Zustand zurück, der Raum und Luft zur Vertiefung bietet: zum Träumen und Sich-Treiben-Lassen. Ein Kontrapunkt zu, für und in unserem wunderbaren Jetzt, das eigentlich immer un-

greifbar in einem unteilbaren und unbestimm-baren »Etwas« zwischen Vergangenheit und Zukunft eingezwängt ist. Und dann ist es auch schon wieder vorbei, nur der Nachklang, die Resonanz bleibt. Einen Moment lang.

Sven Schlijper-Karssenberg

Aus dem Niederländischen übersetzt von
Michael Steffens

F E S T I V A L

Münchener Biennale

7.–19. Mai 2022

Was ist heute ein dringendes und aktuelles Musiktheater? Wenn die Frage relevant wird, dann sind die Antworten meist umso fehlge-leiteter. Denn es geht nicht darum, wie in der traditionellen Oper, einen narrativen Text zu präsentieren, der eine Handlung mit einem zeit-genössischen Bezug vermittelt, und dabei die gängigen Formen wie Arie und Duett zu ver-wenden. Wenn die Formen altmodisch sind, was bringt es dann, wenn der Inhalt aktuell ist?

Diese Frage stellte sich mir beim Besuch der Münchener Biennale – nicht zuletzt, weil ich die letzte Live-Ausgabe von 2018 noch frisch in Erin-nerung hatte (vgl. meine Rezension im Heft #117). Die Idee der Festivalleitung, zu kollektiver Werk-konzipierung zu ermutigen, ergab als Ergebnis nicht nur eine Handvoll einzigartiger Werke, die allesamt interessante Interpretationen des Festivalthemas »Privatsache« waren, sie führ-ten auch zu interessanten Begegnungen mit den musikalischen Formen sowie Gestal-tungen und Untersuchungen der ausgewählten Spielorte und Räumen.

Viele Künstler*innen, die Musiktheater ma-chen, haben überhaupt keinen Bezug zur Oper als Gattung. Das ist nichts neues und auch nicht grundlegend für den Ansatz des Festivals. Aber nicht zuletzt deshalb war es diesmal er-staunlich, welchen Stellenwert die Oper als Genre hatte.

Das Thema für 2022 lautete »Good Friends«. Wie zuvor ist dies wieder ein konkretes und gleichzeitig offenes Thema, das von den persönlichen, aber auch politischen Verhältnissen ausgeht und bei den meisten Vorstellungen mit einem zuhörenden Fragezeichen geschrieben sein könnte.

Und es war politisch. *Lieder von Vertreibung und Nimmerwiederkehr*, eine Koproduktion mit der Deutschen Oper, könnte fast als Grand Opera bezeichnet werden. Thematisch ging es darum, wie freundliche Beziehungen in Feindschaft übergehen können, wie zuvor unbestrittene Landesgrenzen zu einem Strich zwischen sich feindlich gegenüberstehenden Mächten umgewandelt werden. Das Libretto des ukrainischen Schriftstellers Serhij Zhadan hat heute eine geisterhafte Aktualität, aber ist leider ganz verdichtet und zu saturiert und daher mehr für klassische Stimmen, die eine quasi narrative Handlung präsentieren, geeignet. Die Szenografie folgte den realistischen und opernmäßigen Ansprüchen, indem vielerlei Säcke eine Kriegs- oder Flüchtlingszone etablierten. Als Lieder, die (eine) Geschichte/n erzählen, war das einfach langweilig. Die Erlösung ist Bernhard Ganders Partitur anzurechnen. Sein Interesse an verschiedenen Substilen des Metal erscheint als ein Netz aus tiefen, grellen, noisigen Klängen, die den übrigen Realismus eher selbstständig bespielen als imitieren.

Ein ähnliches Großformat und Thema hatte die Oper *The Little Lives* der irischen Komponistin Ann Cleare mit einem Libretto von A. L. Kennedy. Einige Leuten begegnen sich im öffentlichen Raum, in dem die Grenzen, diesmal sowohl privat als auch politisch, vor dem Hintergrund des Brexit auf die Spitze getrieben werden. Mit Bernhard Ganders Musik noch frisch im Hinterkopf war das, was in dieser Ganzabendoper am meisten hervorstach, Cleares persönliche Tonsprache mit ihren leichten und sanft-sparsamen Instrumentenkombinationen in hohen Registern. Harter Krieg versus Trennung nicht ohne Sentiment.

Interessanterweise hatte die diesjährige Münchener Biennale zwei sehr unterschiedliche

künstlerische Ansätze: Neben der Oper wurde das Festival u.a. mit dem *Good Friends Club* von Lucia Kilger und Nicolas Berge bespielt. Dort gelang ein selektiertes Publikum über eine labyrinthische, partizipative Wanderung in verschiedenen mediale Räume. Diese und weitere Arbeiten behandelten tatsächlich zeitgenössische Tendenzen in der neuen Musik sowie Medien- und Performancekunst, wie die der »Immersion-durch-Technologie«.

In *Davor* wurde die Musik des Komponisten Yoav Pasovskys – im Verhältnis zu Robert Lehnigers Regie und Video sowie Miguel Murrieta Vázquez' Sounddesign – mehr als Bespielung genutzt; während man mit Virtual Reality-Headsets einige realistische Szenen erfahren konnte, wie in Deutschland aufgewachsene Personen mit internationaler Geschichte Alltagsrassismus und Diskriminierung erleben. Ich bezweifle nicht die Wahrhaftigkeit der einzelnen Situationen, aber ich kritisiere die Ausführung und die Art und Weise, wie die verdichtete Dramaturgie überdeutliche Situationen kreierte, die nur eindeutig interpretierbar sein sollten. Ich würde eher sagen, dass *Davor* als eine pädagogische Diskussionsgrundlage für Schulen interessant ist. Ich hoffe innerlich, dass das auch die Absicht der Künstler*innen war, denn für einen solchen Zweck wäre *Davor* wahrscheinlich sehr gut einsetzbar.

Ein ähnliches Format, auch für ein sehr begrenztes Publikum, was ebenfalls zu einem Ansturm auf die Eintrittskarten und einem gewissen Hype führte, war *Spuren* von der russischen Komponistin Polina Korobkova. Hier wurde man ohne extra technologische Begleitmittel in den dunklen Keller der Hochschule für Musik und Theater, der früher als Luftschutzbunker genutzt wurde, geführt. In den Räumen erlebte man abwechselnd die Sängerinnen in verschiedenen Posen und ein buntes Spektrum an Musiken. Auch in *Spuren* wurde die Trennung von Bühne und Zuschauerraum aufgebrochen, aber im Vergleich mit *Davor* konnte ein Stück wie dieses ganz entspannt abstrakt und nicht-narrativ sein und trotzdem »Spuren« in die gegenständliche Vergangenheit legen und einen

abstrakten Zusammenhang gestalten. Und um damit auf die ursprüngliche Frage von Form und Inhalt zurückzukommen: Die Antwort kennen wir schon – sie können nicht voneinander getrennt werden.

Andreas Engström

K O N Z E R T

berlin westhafen – hafenbecken I und II – umschlagplatz klang

10.–12. Juni 2022, Westhafen Berlin

Das Tagesgeschehen der Hauptstadt ist oft hektisch, laut und geprägt von linearer Zielstrebigkeit. Der zweckorientierte Umgang mit Zeit und Bewegung sind, gepaart mit dem Ausblenden der Umgebung, zentrale Merkmale des Alltags. Genau diese, teilweise unabsichtlich, antrainierten Mechanismen werden bei der Raumklangkomposition vom Komponisten Daniel Ott auf eine neue Wahrnehmungsebene verschoben.

Der Titel verrät schon die Idee und den Rahmen des Werkes: Berlin Westhafen – ein Binnenhafen in Moabit, der ein bedeutender Umschlagplatz nicht nur für Frachtgüter am Hafen, sondern nun auch für Klänge ist. Fast 70 Musiker*innen, hauptsächlich bestehend aus den in Berlin für zeitgenössische Musik spezialisierten Ensembles KNM Berlin, ensemble mosaik, Zafraan, LUX:NM, Solistenensemble Kaleidoskop, Ensemble Adapter und Ensemble Apparat, unter der Leitung von Jonathan Stockhammer und Miguel Pérez Iñesta, haben zusammen das dreiteilige Werk an drei Orten des Hafens aufgeführt.

Schon beim Betreten des Geländes am Abend entfaltet sich die mächtige Wirkung des Hafens samt seiner Architektur, Räumlichkeit und Klangwelt, welche musikalisch von einzelnen, fern auseinanderstehenden Instrumenta-

list*innen, die sanfte lang gehaltene Töne spielen, unterstützt und neu kontextualisiert werden. Diese diffuse Klangwelt, die den Eingang des Hafens einhüllt, wird von den noch herumfahrenden Lastwagen nicht gestört, im Gegenteil: Es entsteht schon hier eine Symbiose beider Klangwelten.

Beim Einlass wird das Publikum vorsichtig in die Tiefen des Hafengeländes gelotst und darf das Gelände dann frei erkunden, um im Laufe der nächsten anderthalb Stunden auf viele verschiedene Kammermusikgruppen zu treffen, die teilweise aus Containern heraus oder in Nischen versteckt, teilweise von hohen Geländern oder von Booten aus ihre sich wiederholenden Pattern spielen, die aus sphärischen Akkordschichtungen, kurzen melodischen Abschnitten oder rhythmischen Motiven bestehen. Sowohl die schwebenden Akkordstrukturen, die an Schiffshörner erinnern, als auch ein rhythmisches Kernmotiv, das sich durch das gesamte Werk zieht und von Schlagzeuger*innen auf Zäunen, Pfeilern und Containern gespielt wird, erwecken neben der räumlichen auch eine klangliche Assoziation zum Hafen.

Während sich also die Pattern gegenseitig aus der Distanz imitieren und überlagern und daraus ein räumlich weit gestrecktes kontrapunktisches Spiel entsteht, wird die Räumlichkeit selbst zu einem Hyperinstrument und unterwirft sich damit die einzelnen musikalischen Ereignisse. Parallel dazu bewegen sich die riesigen Containerkräne des Geländes ungestört weiter und komplementieren somit den gewaltigen klanglich-räumlichen Eindruck des Hafens. Selbst äußere Ereignisse, wie helle Möwenschreie oder vorbeifahrende S-Bahnen werden Teil des Werkes. Zeit und Ort scheinen natürlich und dennoch komponiert zu sein.

Bei Sonnenuntergang wird die Menge ins zweite Hafenbecken geführt, um dort eine statischere Raumkomposition zu hören: Wieder ertönen schwebende Akkorde, diesmal aber zusammenhängend von mehreren Kammermusikgruppen, die räumlich wieder quer verteilt sind. Dieser Abschnitt, der sich gebündelt am

zweiten Hafenbecken abspielt, bildet einen strukturellen Kontrast zur Zerstreutheit des ersten lang gestreckten Teils und erschafft eine gewisse Konzentration, die zuvor nicht zustande kam. Das Motiv der Räumlichkeit wandelt sich von einem architektonischen Zustand, der musikalisch betont wird, zu einem musikalischen Motiv, welches von der Architektur unterstützt wird.

Der Abschluss findet bei Nacht im hinteren Hafengelände statt und enthält eine herkömmlichere Behandlung der Besetzung: Alle Musiker*innen finden sich als großes Orchester zusammen und platzieren sich auf dem Grund und den Treppen und Geländern eines Silogebäudes. Musikalisch werden die Motive von zuvor, vor allem das rhythmische Kernmotiv und die schwebenden Klänge, kulminiert und führen zu einer vorher nicht da gewesenen Intensität, die nach zwei Stunden Zerstreutheit einen wohltuenden Kontrast bietet. In freudiger Erwartung an das dramaturgisch bedeutende Ende hinterlässt das unsichere Abklingen des musikalisch übrig gebliebenen rhythmischen Kernmotivs und das plötzliche Verschwinden der Spieler*innen hinter den großen Stützpfählern des Silos jedoch eine enttäuschende Leere. Teile des Publikums gehen dem Orchester in der Vermutung einer Coda noch hinterher, bleiben aber ratlos vor den in eine dunkle Ecke gedrängten Musiker*innen stehen und begreifen langsam, dass das Ende des Stückes schon an ihnen vorbeigeschlichen ist, ohne großartig Aufmerksamkeit zu erregen. Der große Knall am Ende bleibt zwar aus, wird aber von den Zuhörer*innen durch mächtigen Beifall nachgeholt. Die Resonanz des Publikums steht dem Resonanzspiel des Werkes sowohl räumlich als auch zeitlich in nichts nach.

Das Gefühl nach diesem großen Werk ist überwältigend, da vor allem diese besondere Kulisserie, die schon ohne großes Zutun ein klangliches und räumliches Spektakel darstellt, durch Daniel Ott's Inszenierung zu einer entschleunigten, individuell erlebbaren künstlerischen Erfahrung wurde.

Mathilde Koeppel



B U C H

Magdalena Zorn Was ihr hört. Werke, was sie durch uns gewesen sein werden edition text + kritik

Werke, was sie durch uns gewesen sein werden. Das *Futurum exactum* im Untertitel von Magdalena Zorns 2021 veröffentlichter Studie verleiht diesem Buch schon vor Beginn der Lektüre eine poetische Aura, die für Qualifikationsarbeiten in der akademischen Musikwissenschaft des deutschsprachigen Raums ungewöhnlich ist. Mittlerweile in Nachfolge der verstorbenen Marion Saxer als Professorin für Musikwissenschaft mit Schwerpunkt auf die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, Medien und Ästhetik an der Goethe-Universität Frankfurt am Main tätig, reichte die Verfasserin dieses Buch 2021 als Habilitationsschrift an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München ein.

Ähnlich augen- und ohrenöffnend, wie sich dies schon im Untertitel ankündigt, leitet die Autorin in ihre Publikation ein, wenn sie mit Roland Barthes und Max Frisch vorschlägt, Musik von der Vergangenheit bis in die jüngste Gegenwart einer Liebenden gleich hörend wiederzulesen: »Liebe« liege, so Zorn, »in der andauernden Verhandlung von Unfassbarkeit durch das liebende Subjekt. Erst im Erlöschen der Liebe transformiert sich das Unergründliche ins Objekt.« (S. 7) Musik und ihre Geschichte

unabschließbar zu halten, diese Unabschließbarkeit gleichsam den Leser:innen vor Augen zu führen – das sind also die Aufgaben, die dieser Band sich stellt. Konkret geht es der Verfasserin in dieser »Liebesgeschichte« (S. 12) – die sicherlich auch als eine Liebeserklärung an den Gegenstand wie das Metier der Musikwissenschaft verstanden werden kann, obwohl sie im Getriebe der akademischen Welt allzu schnell verloren zu gehen droht – darum, »eine Lesart des musikalischen Kunstwerks an der Schnittstelle zwischen ›Werk‹ und ›Hören‹« zu entwickeln (S. 14). Diese »[m]usikalische Kreation durch Interpretation« (S. 8) betrifft Musikhörende wie Komponist:innen zugleich, da Zorn »ein Hören« meint, »das den Notentext erst ermöglicht« (S. 15): »Sogar ein Komponist hat seinen Text einmal durch Interpretation erschaffen [...] Er hat ihn verarbeitet und im Normalfall viele Male überarbeitet.« (S. 9).

Methodisch ist dieses Vorhaben an »einer historisch und medienarchäologisch fundierten Phänomenologie« ausgerichtet, die sich »mit unterschiedlichen musiktheoretischen, philosophischen und sprachwissenschaftlichen Denkweisen« auseinandersetzt und dabei auch nicht die eigene »Erfahrung« der Autorin »als Hörerin« vergisst (S. 17). In fünf Kapiteln entwickelt Zorn schrittweise ihre Argumentation: angefangen bei einer Neufassung des musikalischen Kunstwerks als Kommunikationsgeschehen (Kap. 1), über eine diskursgeschichtliche Aufarbeitung des Hörens von Werken (Kap. 2), das als besondere Form menschlicher Audition im Sinne einer »Praxis von Subjektivität« aufgefasst wird (Kap. 3), bis hin zur Auseinandersetzung mit dem Mimesis-Begriff und den zentralen Kategorien von ›Inhalt‹, ›Bedeutung‹ und ›Form‹ in Kapitel 4 sowie den Konsequenzen, die sich daraus für die Musikgeschichtsschreibung ergeben (Kap. 5). Die Sprache des Ganzen – und das muss hier noch einmal hervorgehoben werden, weil sie wie schon angedeutet nicht dem entspricht, was man von musikwissenschaftlichen Arbeiten aus Deutschland gewohnt ist – atmet eine Frische und Klarheit, und dürfte – das machen auch die Verweise auf

Positionen des sogenannten französischen (Post-)Strukturalismus deutlich – wesentlich vom akademischen Hintergrund der Autorin zehren, die nicht bloß Musikwissenschaft, sondern auch Neuere Deutsche Literatur, Kommunikationswissenschaft und eben französische Phonetik studiert hat.

Patrick Becker-Naydenov



C D

Jesper Nordin
Vicinity

Kairos

Emerging from Currents
and Waves

BIS

Dieses Jahr wurden zwei Alben von Jesper Nordin veröffentlicht. Bei einem flüchtigen Blick auf die beiden Tracklisten findet man auf äußerlicher Ebene nichts Besonderes: Insgesamt vier Werke aus den 2010er Jahren, die bei verschiedenen Gelegenheiten aufgenommen wurden. Ein Streichquartett, ein Ensemblestück und zwei Konzerte – mit und ohne Live-Elektronik. Offenbar scheint seine Musik auf dem konventionellen klassischen Instrumentarium zu fußen. Aber beim genaueren Hinsehen des Programmhefts stößt man immer wieder auf das Wort »Gestrumt«. Die Frage, was das überhaupt ist, muss ein guter Einstiegspunkt für die Musik des Komponisten aus Stockholm sein.

Das Gestrument (heute heißt sie Reactional Music) ist eine vom Komponisten selbst programmierte App für iOS, die auf der Grundlage von per Touchscreen eingegebenen musikalischen Parametern wie Intervalle, Rhythmen, Skalen usw. in Echtzeit Klang generiert. Diese musizierende Software spielt in seinem Schaffensprozess eine wortwörtlich grundlegende Rolle: In den Anfangswochen beschäftigt er sich mithilfe des Gestruments intensiv damit innerhalb eines vordefinierten musikalischen Rahmens zu improvisieren. Dies ermöglicht ihm im darauffolgenden konventionellen Kompositionsprozess, seine musikalischen Ideen frei und intuitiv zu entfalten.

Was daraus resultieren kann, ist vor allem in den ersten Tracks des Albums *Vicinities* zu hören. In drei Sätzen des gleichnamigen, titelgebenden Werks für Fagott und Orchester, gespielt von Fredrik Ekdahl und dem Schwedischen Rundfunksinfonieorchester unter der Leitung von Daniel Harding, kann man die »Umgebung« von drei Musikrichtungen erleben, die der Komponist bei einem Besuch in Japan erfuhr und später mit dem Gestrument erkundet. Die musikalischen Merkmale der unterschiedlichen Musikgenres sind in seine Musik gut integriert – beispielsweise die Mikrotonalität und das Konzept Ma (die Leere zwischen Dingen) der japanischen Shakuhachi-Musik im ersten Satz »In the Vicinity of The Open Sky«.

Das Album enthält auch zwei Stücke der *Exformation*-Trilogie, die die visuelle Komponente der Musik in den Fokus rückt. Hierbei wird das Gestrument nicht nur als Kompositionswerkzeug im Arbeitszimmer, sondern auch als ein virtuelles Instrument auf der Bühne eingesetzt. In *Sculpting the Air – Gestral Exformation* steuert die Dirigentin Lin Liao mittels der Bewegungssensoren das Gestrument und die Live-Elektronik. Der durch die Bewegung generierte virtuelle Schlagzeugsound klingt beliebig, aber ebenso die komponierten, physisch gespielten Sounds des Ensemble intercontemporain. Durch Delays und Loops werden sie beliebiger und chaotischer, als wäre der ganze erste Teil von einer KI generiert worden. Zusammen mit

dem kontrastierenden, asiatisch-kontemplativen zweiten Teil macht das Werk trotz allem einen interessanten Eindruck.

Im Gegensatz zum ersten Album, das mit drei Werken das Schaffen des Komponisten in den 2010er Jahren porträtiert, widmet sich die bei BIS verlegte zweite CD einem einzigen Werk *Emerging from Currents and Waves*, das vom Klarinettenisten Martin Fröst und dem Schwedischen Rundfunksinfonieorchester unter der Leitung von Esa-Pekka Salonen gespielt wurde. Dieses groß angelegte Werk scheint wie eine Art musikalische Bilanz seines bisherigen künstlerischen und technologischen Schaffens. In den meisten Teilen des Werks beschäftigen sich der Dirigent und der Solist sowohl mit dem Hörbaren als auch mit ihren sichtbaren Bewegungen, durch die – wie bei *Sculpting the Air* – die Live-Elektronik und das Gestrument gesteuert werden. Die virtuellen Instrumente sind von deren Klangqualität her relativ leicht erkennbar, aber die generierten Tonfolgen sind keinerlei bloße Effekte, sondern bilden mit den konventionellen Orchesterinstrumenten eine musikalisch-organische Einheit. Außerdem enthält das Werk die in Echtzeit generierten Bilder sowie eine Klanglandschaft aus 58 Lautsprechern im Auditorium, welche man leider lediglich im Booklet lesend mitbekommen kann. Schade, dass so viele Bestandteile dieses Werks auf der CD verloren gehen und nur das Akustische verbleibt. Beim akusmatischen Hören, bei dem ich den kausalen Zusammenhang zwischen Bewegung und Klang nicht wahrnehmen kann, stört mich im Endeffekt die schlechte Dramaturgie und Struktur, dass die Klänge wiederholend – dem Titel entsprechend – aus dem Nichts entstehen, allmählich lauter werden und im lautesten Punkt plötzlich verschwinden.

Zusammengenommen sind jedoch diese zwei Alben eine gute Einführung in eine noch laufende Schaffensperiode Jesper Nordins: Von seiner überwiegend orchestralen Arbeit zwischen den Jahren 2011 und 2015 über seine zunehmende Beschäftigung mit dem Sichtbaren bis hin zum umfangreichsten letzten Werk. Es ist interessant zu verfolgen, wie er

die kreative Erfindung des Gestruments in seinem Schaffen anwendet und die Tür für sich zu technikbasierten, zukunftsweisenden neuen Ausdrucksmöglichkeiten öffnete. In dieser Hinsicht ergibt es mehr Sinn, die beiden CDs in der oben vorgestellten Reihenfolge zu hören, aber einzeln geht es auch.

Moonsun Shin

A U S S T E L L U N G

Åke Hodell: Motstånd

19. März – 22. Mai 2022, Konsthall Malmö

Gleich nach Eintritt in die Malmöer Konsthall ist man mit lebensgroßen Pappaufstellern konfrontiert, die in Uniform und mit Gewehren Spalier stehen und auf deren Schultern provokant Schweinsköpfe platziert sind. Auf ihren Uniformen prangen die Embleme von Coca-Cola, Esso, Ford. Eine der uniformierten Figuren trägt einen hämisch grinsenden, karikaturhaften Nixon-Kopf auf den Schultern, auf dessen Hemd »Law and Order« steht – ein Verweis auf die repressive Polizeigewalt der 1970er in den USA unter Nixon – vornehmlich gegen Schwarze.

(Aller)spätestens seit der großen Antisemitismus-Debatte der Documenta fifteen steht – wenn auch wie hier rückwirkend – die Frage im Raum, wie mit antisemitischer Symbolik in der zeitgenössischen Kunst umgegangen werden soll. Ob sie überhaupt ausgestellt werden darf, selbst wenn sie über Generationen und geographische Zusammenhänge hinweg unterschiedlich aufgefasst wird, und wie und wie sie kontextuell behandelt werden soll.

Aber der Reihe nach, worum geht es überhaupt?

Im Frühjahr 2022 widmete die Kunsthalle in Malmö unter dem Titel »Motstånd« (Widerstand), dem schwedischen Avantgarde-Künstler Åke Hodell (1919–2000) und dessen umfangreichen musikalischen und künstlerischen Schaffen eine Ausstellung, die zuvor bereits in Stockholm

zu sehen war. Während seine Bekanntheit außerhalb Schwedens (noch) gering ist, umgibt die Figur Hodells in Schweden selbst ein regelrechter Mythos und seine außergewöhnliche Geschichte wird gern immer wieder aufs Neue erzählt:

Als junger Militärpilot überlebt er 1941 einen Sturz mit seinem Flieger in der Nähe von Malmö in Südschweden, beginnt in langen Wochen im Krankenhaus in Lund Gedichte zu schreiben und mausert sich rasch zum schwedischen Vertreter der konkreten Poesie, die, inspiriert von *musique concrète* und Werken von Kurt Schwitters, mit Lautmalereien und der klanglichen Materialität von Sprache arbeitet. In den 60er Jahren gilt er als Gallionsfigur der schwedischen Avantgarde. Geprägt vom Dadaismus und im Einklang mit dem damaligen Zeitgeist, arbeitet er als Komponist, Schriftsteller, Verleger, Maler und Grafiker und tourt als Teil verschiedener Künstlergruppen wie der Z-Gruppe und Svisch mit Happenings und Ausstellungen durch das Land.

Sein vielfältiges Werk ist politisch, provokativ, konzeptuell und laut. Viele seiner Bilder, Collagen, Kompositionen und Gedichte schöpfen aus seinen Erfahrungen aus dem Zweiten Weltkrieg und stellen seine explizite Kritik am Militarismus, Rassismus, Kapitalismus und der White-Power-Bewegung aus.

Verse wie: »Mr. Smith is a good white man. Mr. Smith is our friend and father. Mr. Smith is a murderer«, seines Klassikers der elektroakustischen Musik von 1970, *Mr. Smith in Rhodesia*, über die Apartheid unter der Diktatur Ian Smiths, dem damaligen weißen Premierminister in Rhodesia (dem heutigen Zimbabwe), tönen in nahezu aggressiver Repetition durch die Kunsthalle Malmö und verbreiten ausdrucksstark Hodells antifaschistische Haltung. Viele seiner Kunstwerke und Kompositionen verbinden mehrere Elemente, wie Sprache und Klang, oder ausgeschnittene Bilder und Text, die er mit dem Locher zensiert und zu Collagen zusammenfügt. Ebenfalls arbeitet er mit Bildmaterial, mit dem er seine fiktionalen Geschichten und konzeptuellen Werke »dokumentiert«.

So ist der der Titel »Motstånd« als Schlagwort, das zweifelsohne die meisten seiner Arbeiten durchzieht, treffend gewählt. Im Ausstellungsraum sind seine Werke auf die fünf Themenfelder »Widerstand«, »Automatisierung«, »Identifikation«, »Black Power« und »Tod« verteilt, dabei überlappen sich die Themen im Raum, greifen ineinander über und zeigen auf, welche brisante Aktualität die künstlerischen Arbeiten jener vergangenen Generationen auch heute noch haben.

Elena Wolay, die schwedische Kuratorin mit eritreischen Wurzeln, die als Musikjournalistin und DJ selbst eine schillernde Persönlichkeit der experimentellen Musikszene Schwedens ist, kuratierte die Ausstellung gemeinsam mit der in New York lebenden schwedischen Schriftstellerin Fia Backström.

Zudem luden die beiden Kuratorinnen die drei schwedischen Künstler:innen Loulou Cherinet (*1970), Catherine Christer Hennix (*1948) und Ulla Wiggen (*1942) ein, sich an der Ausstellung zu beteiligen, um wie im Programm wortgewandt versprochen wird »durch parallele Präsentationen zeitliche Dimensionen zu durchqueren, Affinitäten zu suggerieren und Verbindungen zu Hodells Werk aufzuzeigen.« Diese Querverbindungen scheinen jedoch ziemlich konstruiert, die Bilder von Wiggen und Hennix sind nahezu beiläufig in abgetrennten Räumen aufgehängt und nur wenige Worte auf Übersichtstafeln und auf der Webseite informieren über biografische Eckdaten, die den – jede für sich sehr spannenden – Künstler:innen kaum gerecht werden.

Insgesamt bleibt man als Besucher:in der Ausstellung recht allein gelassen vor der Wucht der konzeptuellen Kunst Hodells. Hintergrundinformationen und kontextuelle Zusammenhänge sind spärlich gesät. Es hätte gerade bei den provokativen Werken Hodells – dessen politische linke Position im Zusammenhang mit antikapitalistischer Haltung man sicherlich diskutieren kann, die aber nicht eine antisemitische Provokation entschuldigt – einer selbstkritischen Hinterfragung und Einordnung bedurft.

Es bleibt spannend zu sehen, inwiefern es ein Vorher und Nachher der Documenta fifteen geben wird, das zukünftig eine andere Diskursform im Umgang mit vermeintlich blinden Flecken der Kunstgeschichte fordert.

Katja Heldt

K O N F E R E N Z

Soundings: Assemblies of Listeners and Voices across the Souths

21.–25. August 2022,
AdK Berlin

Am Morgen sitzen wir in einem Stuhlkreis, schweigend. Es handelt sich um eine »stille Rede«, bei der die Teilnehmer*innen zunächst über die Frage des Tages meditieren. Warum sind wir hier? Worüber debattieren wir? Was können wir Neues beitragen? Das Mikrofon wird weitergereicht: Die Menschen hören zu und antworten. Das ehrgeizige Programm von Soundings: Assemblies of Listeners and Voices across the Souths deckt künstlerisch, theoretisch und geografisch viel Raum ab.

Diese Veranstaltung brachte Menschen und zahlreiche Diskussionsstränge zusammen: die Vermischung von Kulturen, Fragen der ethnischen Vielfalt, Repräsentation in der Musikpraxis und Musikwissenschaft, die Auswirkungen des Kolonialismus und Möglichkeiten für dekoloniales Handeln sowie die miteinander verbundenen ökologischen Krisen. All diese Themen waren im Spiel.

Die Veranstaltung, die sich sowohl formal als auch inhaltlich der Enthegemonisierung verschrieben hatte, versuchte, die konventionellen Konferenzstrukturen aufzubrechen, indem sie fließend und offen für partizipative Einflüsse von unten nach oben blieb und alternative Modelle für Konferenzen – wie Panchayat (konzentrierte Debatten) und Sabor (gemeinsames Kochen) – sowie die oben erwähnte kontemplative Stille

einführte. Soundings umfasste auch Besuche von Institutionen, die die Teilnehmer*innen einladen, physische Orte zu besuchen, die die in Frage gestellten Strukturen verkörpern – das umstrittene neue Humboldt-Forum, die Tonstudios der AdK sowie neu entstehende Strukturen für Klangkultur wie die Berlin School of Sound.

Am ersten Tag sprach Sandeep Bhagwati über Strategien, die sich bei klanglichen Begegnungen zwischen Musiker*innen aus disparaten Traditionen herausgebildet haben, und über das, was er Sabdagatitara oder »Sound-making-braiding« nannte, ein Konzept, das sich gut auf Soundings anwenden ließe.

Bei Konferenzen über Klang und Zuhören wird den Teilnehmer*innen viel zu selten die Möglichkeit gegeben, selbst Klänge zu erzeugen – aber Soundings löste sein Versprechen des gemeinsamen Hörens und Musizierens ein. In den Workshops wurde der hindustanische Gesangsstil Dhrupad von Ashish Sankrityayan vorgestellt, wir durften mit Murat Gürel Klangmuster des türkischen Makam mitspielen, oder, wie im Workshop von Deniza Popova und Fenja Abraham, der auf ihren Recherchen zu Liedern von Großmüttern in Plovdiv basierte, krächzten wir in stockendem Bulgarisch über den Hof der AdK. Am Abend improvisierten die Teilnehmer*innen gemeinsam und bewegten sich dabei in verschiedensten Musikstilen, während Budhaditya Chattopadhyay und andere Organisator*innen in einer angrenzenden Küche einen kulinarischen Tanz aufführten und für die gesamte Konferenz etwas kredenzt: so hielt Soundings die Sachen am Köcheln.

Bei den Präsentationen boten die Künstler*innen ihre Arbeit mit einer Offenheit an, die zum Mitmachen einlud. Es gab einen Reichtum an Kunstfertigkeit und wenig Egoismus. In manchen Momenten schien es eher ein Tag mit Freund*innen als eine Konferenz zu sein. Individualität hatte Bestand: Die Aufmerksamkeit auf einzelne Praktizierende ermöglichte es, sie in ihrer eigenen Vielfalt zu präsentieren und sie von einer Kategorisierung zu befreien. Häufig waren die zu untersuchenden Themen, wenn nicht trennbar, so doch zu Recht zweit-

rangig gegenüber den verschiedenen Praktiken – der Musik und der Forschung. Es gab Raum, sich von der Klangkunst beeindrucken zu lassen, die Ohren zu spitzen und z.B. zu versuchen sich in Maham Suhails Geflecht musikalischer Verweise auf Genres an verschiedenen Orten zu orientieren (wie in ihrer jüngsten Veröffentlichung *Dil Mi Ravad*): Klänge aus zahlreichen Traditionen, gesungen in mehreren Sprachen, zeigen Suhail als meisterhafte musikalische Schweißerin – aber auch ihre Geschichten über Aufnahmen an abgelegenen Orten waren fesselnd.

Die »Person« ist der Ort, wo die Konfrontation mit den globalen sozialen Anliegen stattfinden kann und die zur Debatte stehenden Themen durch das Persönliche effektiv angesprochen werden. Systemische Themen überschneiden sich unweigerlich mit dem Intimen, wie etwa in Nandita Kumars vielschichtiger Installation und Partitur zu Umweltkrisen. *Unwanted Ecology* basiert auf einer Untersuchung des Unkrautes, seiner unmittelbaren ökologischen Umgebung und den medizinischen Eigenschaften. Ihre Partitur *126.22hz* macht die ortsspezifischen Auswirkungen der Klimakrisen in einem global vernetzten Kontext lesbar und globale Themen direkt greifbar.

Es waren Personen, die glänzten. Und ebenso wie meLêyamomo es uns mit seiner Arbeit in Erinnerung gerufen hat, ist dies der Schlüssel: Das Medium der Person, der Erzähler*in, die die Informationen weitergibt, ist entscheidend dafür, wie wir die Botschaft aufnehmen. Sein Konzept des Sonus – die Trennung der epistemologischen Auswirkungen des Klangs von der materiellen Instanz – unterstreicht, wie wichtig es ist, die sozialen und zeitlichen Kontingenzen zu verstehen, die sich von der Materialität eines bestimmten Klangs unterscheiden.

Aber das Tonmaterial ist nach wie vor wichtig, z. B. in Bezug auf den Status von Aufnahmen als Kulturgut im Kontext des historischen kolonialen Diebstahls. Die erzählerische Präsentation von Moushumi Bhowmik, die Fragen zu Stimme, Identität, Institution und Audiomedien miteinander verknüpfte, bezog sich auf ihre Arbeit

mit Archiven und erzählte von ihrer Reise, auf der sie eine Aufnahme eines singenden Mannes an ihren Ursprung zurückbrachte, was zu neuen Begegnungen und neuen Aufnahmen führte. Sie betonte die Notwendigkeit, sich mit Archiven persönlich auseinanderzusetzen, da diese Klänge sonst stumm bleiben. Diese Auseinandersetzung kann viele Formen annehmen, einschließlich der Subversion.

Die Frage, wie man sich engagiert, wurde wiederholt gestellt, sowohl in Bezug auf die Verantwortung von Institutionen als auch von Einzelpersonen. Im Verlauf des Soundwalks von Amanda Gutiérrez wurden wir gebeten, Namen von BIPOC-Professor*innen, Künstler*innen, Kolleg*innen und Forscher*innen aufzuschreiben, die unsere Praxis beeinflusst hatten, und sie dann in den Raum zu flüstern; diese Seiten wurden später an anderer Stelle des Spaziergangs zu Instrumenten. Diese Konfrontation zwischen jedem von uns und einem leeren Blatt Papier schien mehrere Themen zu destillieren, die Soundings zu behandeln versuchte.

Welcher Raum wird Klangpraktizierenden jenseits eines immer noch überwiegend eurozentrischen Kanons gegeben – als Lehrer*in, als Referenzen, als persönliche Vorbilder? Wie können und sollten wir als Publikum (vor allem in Europa) mit einem solchen Mangel an Repräsentation konfrontiert werden? Wer ist dafür verantwortlich, wenn der Sound Studies-Diskurs so homogen bleibt wie die Seite Papier vor uns? Sicherlich, sowohl die Systeme – historisch, institutionell –, die Künstler*innen und Forscher*innen in vielerlei Hinsicht benachteiligen, als auch die individuelle Handlungsfähigkeit, wenn wir absichtlich Einflüsse jenseits lokaler Stimuli suchen.

Ximena Alarcón-Díaz führte eine sanftere Konfrontation mit einer belastenden und zunehmend verbreiteten Erfahrung herbei und erforschte die Migration durch ihren auf der INTIMAL-App basierenden Soundwalk, der die Zuhörer*innen dazu einlädt, eine »Migrationsreise« zu hören, indem sie sich zunächst auf den Ton »Nord« einstellen und dann umhergehen und auf andere Personen treffen. Das Bewegen

und Drehen ist eine Metapher für die Migrationserfahrung. Sie bildete einen interessanten Kontrast zu Gutiérrez' Spaziergang.

Wenn es etwas zu kritisieren gibt, dann war es vielleicht ein Mangel an Provokation in den Diskussionen. Die kritischen Themen blieben immer im Raum stehen, und viele Präsentationen stellten Praktiken und Konzepte vor, die selbst subversiv und provokativ waren, aber die Veranstaltung selbst ließ, abgesehen von seltenen Momenten, wenig Kritik von innen erkennen. Wichtige Gespräche über (Un-)Gleichheit und (Un-)Zugänglichkeit kamen nicht richtig zum Kochen.

Diese Veranstaltung bestätigte das Gefühl, dass es nicht nur ein ethischer Imperativ ist und moralisch richtig, unterrepräsentierten und historisch entmachteten Künstler*innen Raum und Zeit zu geben, damit sich alle gemeinsam weiterhin mit Problemen wie dem systemischen Rassismus auseinandersetzen können, sondern dass es eine echte Freude und großes Privileg ist, einige der brillanten Arbeiten der Soundings-Teilnehmer*innen zu hören.

Elen Flügge

F E S T I V A L

Musiktage Hitzacker

30. Juli – 7. August 2022

Auf der Terrasse des Kultur- und Tagungszentrums VERDO in Hitzacker kann man eine idyllische Landschaft mit natürlichen Deichen auf der anderen Seite der Elbe überblicken. Dort war früher das Nachbarland DDR. Bis zur Wiedervereinigung lag Hitzacker an der ehemaligen innerdeutschen Grenze, die dort durch die Elbe verlief. Die sommerlichen Musiktage Hitzacker entstanden 1946 gleich nach dem Zweiten Weltkrieg und amüsieren das Publikum jedes Jahr neben der faszinierenden Landschaft mit einem abwechslungsreichen Programm, bei dem die Besucher*innen aktiv und passiv

mitwirken können – Kammermusik von Klassik-Stars wie Ian Bostridge, Kim Kashkashian, Pierre-Laurent Aimard etc., oder dem Mitsingen sowie dem Mitspielen von Laien in Chören und Ensembles. Die Festival-Besucher*innen erscheinen jedes Jahr wie treue Stammgäste aus Nah und Fern, und genießen diesen Geheimtipp in Niedersachsen mit seinen luxuriösen Musikerlebnissen.

Der große Saal des VERDO, der seit seiner Entstehung im Jahr 1975 als Hauptspielstätte fungiert, hat eine Holzverkleidung mit einer wunderschönen Akustik. Mit einer Kapazität von rund 750 Gästen ist er genau für Kammermusik geeignet. Bei dem Festival gibt es als Nachmittagsprogramm die Hörer-Akademie, wobei eine öffentliche Probe mit einer Einführung zu dem am Abend stattfindenden Konzert angeboten wird. Dabei hat das Publikum die Chance, ein Gespräch unter Musikerinnen und Musikern zu erleben. Obwohl es in der Mitte des Saals ein Podium als Bühne gibt, platzierten sich die Musizierenden dabei auf der gleichen Ebene wie das Publikum, nämlich im Zuschauerraum. Diese flache Raumverteilung von Akteur*innen und Zuschauer*innen machte eine direkte als auch indirekte Kommunikation auf Augenhöhe zwischen Musikmachenden und Musikhörenden möglich und erweckte so mehr Interesse, sich für neue Ideen zu öffnen. Das Festival präsentierte Musik von Barock bis Gegenwart, wobei Namen von Komponist*innen des 20. und 21. Jahrhunderts wie George Benjamin, Elliott Carter, Helmut Lachenmann, Enno Poppe, Rebecca Saunders, Manfred Trojahn, etc. im Festivalprogramm zu finden sind.

Für das Jahr 2022 entschloss sich der Intendant des Festivals und Geiger des Kuss Quartetts Oliver Wille für das Motto »Zeit. Räume«. Der Komponist Mark Andre bekam den Auftrag, ein neues Werk in Anlehnung daran zu schreiben und bei diesem Festival uraufzuführen. Neben der Verwendung von zerbrechlichen Klangmaterialien, die oft als Rauschen und auch als Stille erkennbar waren, wird den Zuhörer*innen eine klangliche Erfahrung

von »Hier und Jetzt«, nämlich das orts- sowie zeitbezogene Hörerlebnis, angeboten. Bei der neuen Komposition für das Kuss Quartett experimentierte Andre damit, wie er Klang unter beschränkten Bedingungen der Lautstärke gestalten und den Klangraum innerhalb der Besetzung des Streichquartetts expandieren sowie reduzieren kann. Die neue Komposition *6 Stücke für Streichquartett* wurden für Hitzacker dieses Jahr leider nicht ganz fertig und daher wurden nur vier Stücke aus dem Werk uraufgeführt.

Die Komposition von Mark Andre hat einen extrem mikroskopischen – etwas Kurtágschen – Umfang, aber mit einer variantenreichen delikaten Klangfarbe. Die Bratsche und das Violoncello müssen ihre C-Saiten bei diesem Stück eine Oktave tiefer stimmen, um dadurch ein einzigartiges Register für das Streichquartett entstehen zu lassen. Im ersten Satz benutzen alle Spieler*innen des Quartetts Metalldämpfer und im zweiten Satz Holzdämpfer, um die Potenziallautstärke der Instrumente zu reduzieren. Im zweiten Satz erweitern sich die Streicherklänge durch Rauschen und gleichzeitig menschlich flüsternden Lauten als Klangmaterial; etwas, das Helmut Lachenmann auch in seiner aktuellsten Komposition *Streichtrio Nr. 2* verwendete. Dabei verschmelzen die Stimmen und die rauschenden Reibegeräusche mit den Bögen an den Kanten der Holzdämpfer. Der dritte Satz verlangt von allen Musiker*innen die Kniegeige-Position, um die Saiten durch das Gleiten der Fingerkuppen der linken Hand ertönen zu lassen, während jeder wie beim zweiten Satz gleichzeitig den Bogen auf der Kante des Holzdämpfers bewegt und dadurch zarte Reibegeräusche erzeugt. Im vierten Satz dämpft man die Saiten am Sattel mit der rechten Hand ab, um beinahe lautlose Klänge zu erzeugen. Jeder Satz war schnell vorbei, was einem kompositorischen Konzept entsprechen kann. Es erschien mir aber, als ob der Satz leider zu kurz war, um sofort jedes Klangereignis nachvollziehen zu können; in anderen Worten, der Satz war beendet, bevor man sich in jeden Klang hinein-hören konnte. Ich hätte gerne jeden Klinginhalt

länger – und genauer – genossen, denn diese zerbrechliche Zartheit des Klanges hat mich fasziniert.

Das Kuss Quartett verwirklichte die Musik von Mark Andre so werkgetreu wie möglich. Dabei verbreitete sich eine kollektive Intimität im Raum. Der Akt des Zuhörens seitens des Publikums führte dazu, die Stille in jedem Moment hervorzuheben, was gelegentlich Unwohlsein und Unruhe erweckte. Mark Andres Musiksprache verlangt häufig eine anspruchsvolle ›Grammatik‹ als Spielweise, wobei man als Instrumentalist*innen auch den Bogendruck messen und steuern können muss. Dadurch wird meistens der geräuschhafte – mit starkem Bogendruck knirschende oder mit leichtem Bogendruck flüsternde – Klang erzeugt.

Übrigens beherrscht die Bratschistin Kim Kashkashian, die an einem anderen Abend im Rahmen des Festivals auftrat, diese Bogen-technik im fließenden Bewegungsablauf und artikuliert damit jede Phrase – nicht unbedingt als knirschender oder flüsternder Klang – mit einer breiten Skala von sanft bis kräftig, was sie mit ihrer Bratsche sehr unterschiedlich präsentieren kann. Sie spielte in der Begleitung des Pianisten Péter Nagy *Suite italienne* von Igor Strawinsky und *Fünf Stücke im Volkston* von Robert Schumann, welche ursprünglich nicht für die Bratsche komponiert worden waren, aber von ihr genau für die Besetzung an diesem Abend klanglich fulminant angepasst wurden. Das aktuellste Werk in ihrem Programm war *Arcanum, Sonate für Viola und Klavier* von Lera Auerbach, wobei jeder Ton mit einer mannigfaltigsten Charakterisierung artikuliert wurde. Wenn man den Klang mit dem Bogen so gut kontrolliert phrasieren kann, eröffnet es viele Möglichkeiten, den Horizont der Streicherklänge zu erweitern.

Saori Kanemaki

F E S T I V A L

Monstercall Nico Sauer uvm.

11. Juli – 14. August 2022, Tegeler See Berlin

Pfeifgeräusche, ein Röcheln und seltsame Klicklaute sind zu hören auf Unterwasseraufnahmen, die im Tegeler See in Berlin gemacht wurden. Wer oder was produziert solche Geräusche? Das fragte sich der Berliner Komponist und Allroundkünstler Nico Sauer, dem die Aufnahmen zugespielt wurden. Mit einem Team, bestehend aus Biolog*innen, Sprachwissenschaftler*innen und Klangkünstler*innen, begann er, diese zu analysieren. Schnell war klar: menschlichen Ursprungs sind sie nicht und auch die größten Fische, die in dem See umherschweben, die Welse, fabrizieren nicht derartige Töne.

Also lag der Verdacht nahe, es mit einer bislang unbekanntem Kreatur zu tun zu haben, mit einem Monster aus den Untiefen eines Berliner Badesees. Ein argentinischer Paläökünstler hat die Unterwasseraufnahmen interpretiert und daraufhin eine spekulative Zeichnung des Wesens angefertigt. Die Visualisierung des Akustischen ergab ein echsenartiges Vieh mit Schwimmhäuten, Schuppenpanzer und kleinen Reißzähnen. So die Erzählung.

Im Juli und August errichteten Sauer und sein Team sechs Wochen lang eine Forschungsstation im Strandbad Tegelsee mit dem Ziel, mehr über das mysteriöse Wesen zu erfahren und es vielleicht sogar anzulocken und zu sichten.

20 Aufträge für Kompositionen wurden an Klangkünstler*innen aus der ganzen Welt vergeben, die diese wie Antworten auf die Geräuschproduktion des Monsters schreiben sollten. So genannte Monstersoundproduzent*innen von Yoshimi O bis Audrey Chen nahmen hörbar das Geröchel und Gepfeife des Wesens auf. Man hört ihren Stücken an, dass sie mit akustischen Mitteln wie Flötentönen, Krächzstimme oder Klackergeräuschen mit ihm kommunizieren

möchten. Es gibt aber auch eine Nummer, die klingt ganz anders und mit ihren Beats fast Gabber-artig.

Die Kompositionen sind jeweils 30 Sekunden lang und mittels einem Unterwasser-Abspielgerät mit einmal Luftholen bei einem Tauchgang durchzuhören. Vor allem Kinder regte das an, sich mit auf die Suche nach dem unbekanntesten Tier zu machen, – manche hätten bei ihrer Monstersuche rote Augen gesehen, eines habe gar gehört, wie der eigene Name gerufen wurde: Simon! Simon! Und einem hätte das Wesen mitgeteilt, dass es sich im Tegeler See ganz schön einsam fühle.

Das Ganze hat sich zu einem im besten Sinne groteskes Mitmach-Theater für die ganze Familie entwickelt, in dem man in die Klang- und Geräuschkunst wortwörtlich eintauchen musste. Ein herrlicher Quatsch mit Anleihen an Schauergeschichten und Popkultur (»Der weiße Hai«), der die ewige Legende vom Ungeheuer von Loch Ness mal eben nach Berlin verlegte und dann auf zig Ebenen den selbst kreierten Mythos ausarbeitete.

Wer sich mal auf Sauers Homepage herumtreibt, merkt schnell: der kann Humor. Und versteht etwas davon, den sich manchmal viel zu ernst nehmenden Kunst- und Kulturbetrieb und dessen Diskurstiraden durch den Kakao zu ziehen – und sich selbst gleich mit dazu. Sauer glaubt inzwischen vielleicht wirklich, dass Tegli existiert. Er erfindet Kunstfiguren wie Manfred, den Chansonier, oder Taxiboot-Nico, der offensichtlich glaubt, er habe gerade das Über der Wassertaxen erfunden. Sauer ist ein wahrer Meister der subversiven Verwirrstrategien.

Und so gilt auch für seine Monsterjagd am Tegeler See: Okay, unwahrscheinlich, dass in diesem ein Schuppentier haust, das auf ungesundes Essen steht und Kindern hinterherhauft. Aber Sauer bestätigt uns in der Annahme, dass überall, auch da unten, am Grunde eines immerhin bis zu 16 Meter tiefen Sees, etwas sein könnte, dessen Existenz uns vor ein Rätsel stellt. Wenn wir es uns nur gut genug vorstellen können.

Andreas Hartmann

F E S T I V A L

Twisted Shout #2

1.–4. September 2022, Fylkingen,
Stockholm

Es scheint mir, als ob das Text-Sound-Genre in Schweden ständig wiederbelebt wird. Das Festival Twisted Shout, das Anfang September in Fylkingen, Stockholm stattgefunden hat, ist die Fortsetzung eines im Frühjahr organisierten Kleinfestivals. Und beide greifen auf ein Festival von 1993, dem Hej Tatta Gorêm, zurück, welches wiederum schon das Erbe der radikalen 60er-Jahre mit den Text-Sound-Festivals in Fylkingen von 1968–1974 fortführte.

So lautet es also in Fylkingen und damit der schwedischen Geschichtsschreibung des Text-Sound-Genres, über die man *ein weiteres Mal* in dem schön gestalteten Programmheft lesen konnte; einer der Kuratoren des Festivals und Altmeister des schwedischen Text-Sound-Konglomerats Teddy Hultberg weist weiter auf die Hintergründe in Dadaismus, Futurismus und der Musique Concrète hin.

Jedes Set des Festivals eröffnete mit einem historischen Stück, u.a. von François Dufrêne, Raoul Hausmann oder Antonin Artaud. Die alten Held(*inn)en aufzurufen scheint nicht besonders interessant. Aber sobald das Festival seinen weiteren Weg nahm, konnte man feststellen, dass – obwohl nicht immer nötig – es nicht irrelevant war. Die Verbindung zwischen der Cut-Up-Technik Bryon Gysings zur Musique Concrète und dem Sampling hervorzuheben, funktionierte als eine kontextualisierende Einführung zu den verschiedenen Auftritten von Maja Jantar, Pamela Z, Jaap Blonk und Tomomi Adachi. Etwas, was diese Künstler*innen vereint, ist die Art und Weise, wie sie mit dem Mensch-Maschine-Spektrum und dem Verhältnis von Künstlichkeit und Menschlichem arbeiten.

Maja Jantar kontrastierte in ihrem Set ihre Stimme mit Aufnahmen von Umweltgeräuschen

und ihrer eigenen Stimme. Durch Mimik und Gestik kreierte sie eine unheimliche Ungewissheit darüber, was die Quelle der Klänge angeht. Die raffinierten Überlagerungen von der zum Teil geräuschhaften Stimmklänge hat zu einem der schönsten Erlebnisse beigetragen. Pamela Z hingegen bediente sich hauptsächlich an ihrer schon patentierten Methode des Live-Samplings ihrer Stimme, die sie in Hintergrund-Loops setzte, über die sie dann melodische Linien legte. Im Vergleich zu Maja Jantar arbeitet Pamela Z semantisch, was in gewisser Weise einen stärkeren Kontrast zwischen dem Künstlichen und dem Menschlichen schaffte – und auch dem Programm ein wenig Humor verlieh.

Oberflächlich betrachtet gibt es diese Dichotomie bei Jaap Blonk nicht, dessen Lautgedichte – seine eigenen oder Interpretationen von Kurt Schwitters oder Christian Morgenstern – nur Blonks eigenen Körper und ein Mikrofon beinhalten. Vielmehr wurde die ›Künstlichkeit‹ oder das ›Nicht-Menschliche‹ in einen Generierungsprozess versetzt, in dem er vorhandene Text- und Klangmassen mit Computerprogrammen strukturiert hat.

Jaap Blonk teilt mit Tomomi Adachi nicht nur ein Interesse an klassischer Lautpoesie und eine halsbrecherische stimmliche Äquilibristik. Ersteres manifestierte sich in einer Auswahl von Stücken aus dem russischen Futurismus sowie Dada und Lautpoesie aus Japan. Zentral in Adachis Kunst sind Übergänge zwischen analogen und digitalen Medien auf der Basis von selbst erfundenen technischen Lösungen, die nicht nur die Definitionen von Sprache und Medien in Frage stellt, sondern auch die Rolle des Interpreten und des Kreierenden. Zum Beispiel wurden mit einer AI Texte von Antonin Artaud umgeschrieben und als neuer Text aufgeführt. Performt wurde auch ein Stück, in dem ein Computerprogramm Adachis Stimme interpretiert hat und auf ihn antwortet. Dieses ›Duo‹ kann als der logische Schlusspunkt dieses hervorragenden Abends betrachtet werden, in dem quasi sämtliche Parameter der menschlichen Stimme durch fabelhafte Performances kritisch eingesetzt wurden.

Und die Schwed*innen? In einem beweglichen Käfig mit applizierten Spielobjekten bewegte sich Anne Pajunen zwischen verschiedenen Sprachen vor dem Hintergrund eines milden Klangteppichs, während Girilal Baars und David Bremer in ihrem Auftritt Fragmente aus Joyces *Finnegan's Wake* interpretierten. Beide Werke sind eigentlich nicht besonders szenisch. Und so ging es vor allem um die Fähigkeit, interessante Textgestaltungen zu entwickeln. Obwohl Joyce kaum vollständig entzifferbar ist, gelang es dem Duo durch subtile Live-Anpassungen von Baars Stimme einen roten Faden von Finessen zu schaffen, während Pajunen ihrerseits manchmal ein wenig disparat wirkte, als sie unentwegt zwischen verschiedenen Stimmcharakteren wechselte.

Umso theatralischer war das estnische Instrumental- und Vokalquartett, geleitet von Jaan Malin. Die beiden Stimm- und Pantomimenvirtuosen Jaan Malin und Roomet Jakabi übertrafen einander in einem Stück absurden Theaters, das mit dem Einsatz der Geigerin und der Flötistin ebenso gut dem instrumentalen Theater zugerechnet werden könnte – ein Genre, das über die Jahre erweitert worden ist, so dass es heute nicht mehr das ist, was es einmal war. Mit diesem Festival konnte man dann auch feststellen, dass dies beim Text-Sound-Genre auch der Fall ist. Und in Stockholms Avantgardezentrum Fylkingen hat man eine gute Balance gefunden zwischen der Wiederbelebung einer Geschichte und der Präsentation einer zeitgenössischen und lebendigen Szene.

Andreas Engström

W E R K

IMMATERIAL

Chaya Czernowin

18. September, Klangspuren Schwaz

Das diesjährige Klangspuren-Festival fand an insgesamt 18 Tagen im September in Spielstätten mit Blick auf die Alpen von Innsbruck bis Rotholz statt. Einer der Höhepunkte des mittleren Wochenendes war die österreichische Erstaufführung von Chaya Czernowins *IMMATERIAL* für sechs Sängerinnen und Sänger, die von den Neuen Vocalsolisten mit außergewöhnlichem Können, Durchhaltevermögen und Hingabe dargeboten wurde. Das Werk wurde in der ungewöhnlichen, aber überraschend effektvollen Kulisse der Rotholzer Viehversteigerungshalle aufgeführt, stimmungsvoll beleuchtet mit langsam die Farben wechselnden Leuchten, erfüllt vom Geruch von Sägemehl und begleitet vom Klang der Kuhglocken auf den Bergen.

IMMATERIAL ist der letzte Teil eines dreistündigen Triptychons, *VENA*, das 2020 begonnen wurde und kommendes Jahr fertiggestellt werden soll. Der erste Teil, *Memory Palace*, wird für Steve Schick (Schlagzeug und Stimme), sieben Schlagzeuger und sieben Streicher sein; der zweite Teil, *Unhistoric Acts*, ist für 24 Stimmen und Streichquartett und wurde letztes Jahr vom JACK-Quartett und dem SWR-Chor in Donaueschingen aufgeführt. *IMMATERIAL* wurde im Februar auf dem Eclat-Festival in Stuttgart uraufgeführt. Im Mittelpunkt des gesamten Triptychons steht die Stimme, die im Verlauf immer stärker in den Vordergrund tritt, während die instrumentale Begleitung immer weiter ausgedünnt wird. Im letzten Teil des Zyklus, *IMMATERIAL*, wird diese Stimme als Produkt einer rein organischen Klangmaschine neu imaginiert.

Wie ein Großteil von Czernowins jüngerer Musik – etwa seit ihrem Gitarrenkonzert *White*

Wind Waiting von 2013 und sicherlich seit ihrer dritten Oper *Infinite Now* von 2017 – ist *IMMATERIAL* ein sehr langes Stück, bei dem man sich an Morton Feldmans denkwürdige Worte über Komposition in Bezug auf den Umfang und nicht auf die Form erinnert fühlt. Aber im Gegensatz zu einigen neueren Stücken (z. B. *The Fabrication of Light*) ist seine gigantische Struktur ein wenig aufgebrochen. Die ersten 40 Minuten (von insgesamt 60) sind als ein Madrigalbuch konzipiert: relativ kurze Fragmente, jedes mit einem ausgeprägten emotionalen und klanglichen Charakter, hoch-expressiv, sogar melodramatisch. Die Komponistin beschreibt sie als ein »sensorisches Drama nackter Emotionen/Empfindungen«, in dem die Zuhörer*innen »eine Essenz von Empfindungen oder Gefühlen riechen, schmecken, sehen, hören oder berühren können«. Ich hatte keine solche synästhetische Reaktion auf die Musik, als ich sie hörte, aber diese im Wesentlichen madrigale Qualität einer indexikalischen Beziehung von Klang und Ausdruck konnte ich sehr gut nachempfinden. Neben den zahlreichen Atemgeräuschen und ASMR-ähnlichen Mundklängen (dem vorherrschenden Klangvokabular des Werks) gibt es in diesem Stück auch Musik, die stilistisch fast als elisabethanisch oder venezianisch gehört werden könnte: in einzelnen Momenten enthält sie sogar lyrische Polyphonie, wenn auch mit einer unkonventionellen Stimmführung, deren scharfe Winkel eher an Licht erinnern, das vielmehr von zerknitterten Metallplatten reflektiert wird, als an vielleicht auch erdachten geflochtenen Fäden.

Der zweite, 20-minütige Satz, der den Rest des Stücks ausmacht, ist eher monolithisch. Czernowin beschreibt ihn als eine »imaginäre, immaterielle Oper«, obwohl sich die Musik nicht wesentlich von der des ersten Teils unterscheidet. Und das Drama spielt sich eher auf der Ebene der Klänge als in irgendeinem szenischen Element ab. Ich bin mir nicht sicher, wie offensichtlich das »sensorische Drama« beim ersten Hören war, obwohl die Intensität der Musik außer Frage steht. In *IMMATERIAL* steckt

eine ganze Menge *Infinite Now*: Klanglich ist das neue Stück wie ein imaginärer siebter oder achter Akt der Oper, dessen szenisches Drama sich fast vollständig in Klänge verflüchtigt hat, in denen sich ein Raum – und eine Notwendigkeit – für Gesang auftut.

In der Erinnerung am Morgen danach erscheint *IMMATERIAL* nicht als eine zeitliche, sondern als eine räumliche Form. Ich erinnere mich nicht an ein Drama, sondern an eine Atmosphäre, einen weiten Raum, an eine Art Organismus, in dem bestimmte Momente – insbesondere die erwähnten weniger geräuschhaften, tonhöhenbasierten Fragmente – frei schweben. Ich dachte wieder an Feldman, in dessen Spätwerk man durch die ewige *Gegenwärtigkeit* der Musik zeitlich desorientiert wird, deren verkrüppelte Symmetrien (*crippled symmetries*) das Gedächtnis und die Möglichkeit, das Vergehen der Zeit zu verfolgen, zerstören.

In Czernowins Musik hingegen geschehen durchaus Ereignisse, und zwar relativ häufig: schwindelerregende Veränderungen der Textur, der Enden und – vor allem – der Anfänge.

Was schwieriger zu erfassen ist, sind ihre Beziehungen zueinander, die im Wesentlichen die Quelle des Dramas sind. Obwohl sie das Vergehen der Zeit artikulieren und aufrecht erhalten – sie machen die Musik vom ersten bis zum letzten Moment fesselnd – wird nicht unmittelbar deutlich, was sie alle zusammen ergeben. In der Erinnerung, in den Stunden und Tagen danach, bleibt das Gefühl einer zerklüfteten, trügerischen Landschaft: eine Atmosphäre und eine Ansammlung von Fragmenten.

Tim Rutherford-Johnson

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Kiezsalon

2015 2020

2016 2021

2017 2022

2018 2023

2019

Danke
Thank you
Gracias
Grazie
Merci
Спасибо
感謝
Obrigado

**FESTIVAL
NEUE MUSIK**

www.eclat.org

**01.02. -
05.02.2023**

Veranstalterin:
Musik der Jahrhunderte
www.mdjstuttgart.de

ECLAT

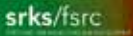
SONIC MATTER

Festival
für
experimentelle
Musik
Zürich

RISE

1. – 4.12. 2022

FÖRDERER



HAUPTPARTNER



sonicmatter.ch