

P-04/2023 10,50 €

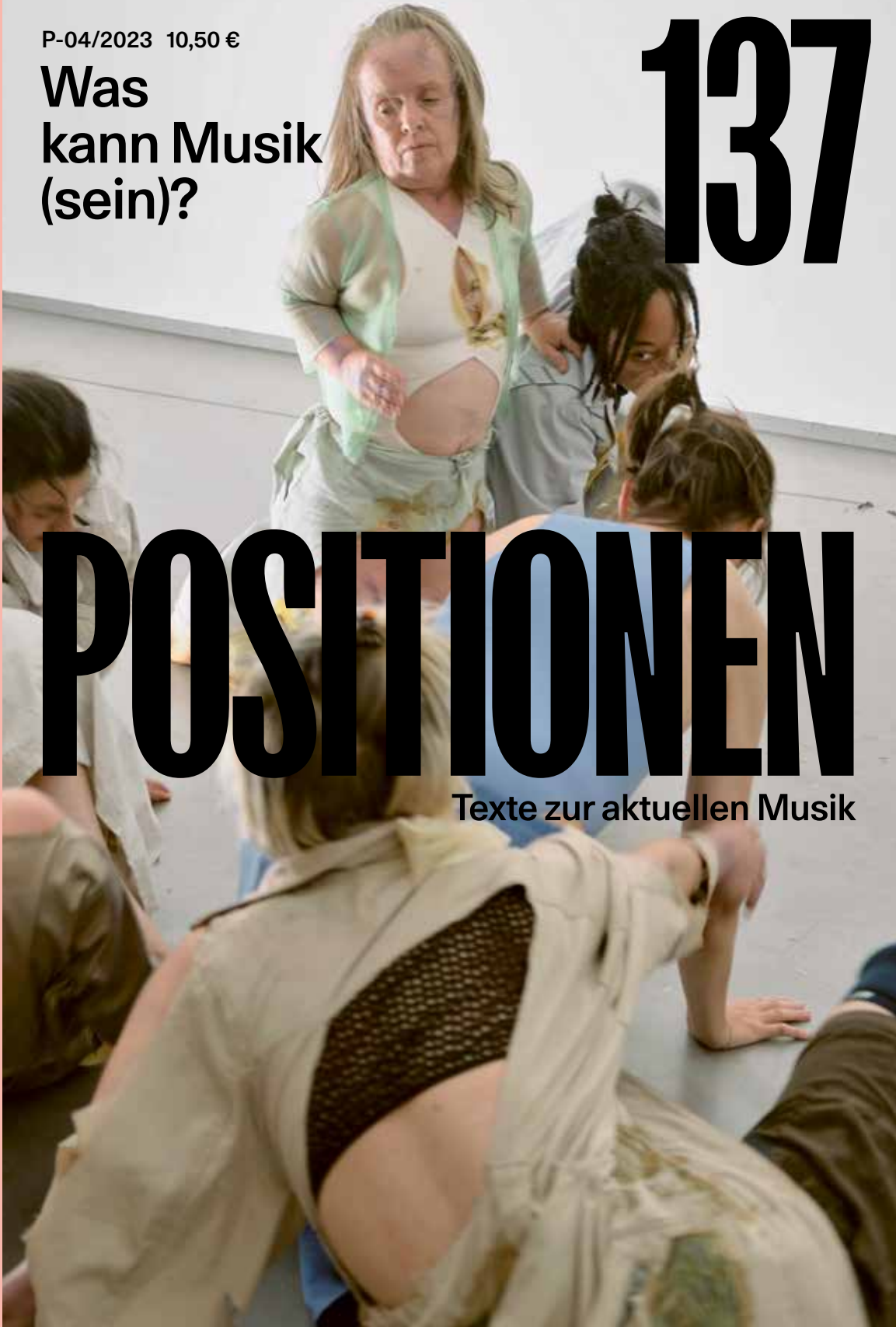
Was
kann Musik
(sein)?

137

POSITIONEN

Texte zur aktuellen Musik

– anders spielen SPECIAL Neue Instrumente – anders spielen SPECIAL Neue Instrumente – anders spielen SPECIAL Neue Instrumente



ECLAT
JAV

ECLAT

**FESTIVAL
NEUE
MUSIK**

31.01.

TALLOS

MU

**31.01.-
04.02.24**

WWW.ECLAT.ORG

17.–21.01.2024

ultraschallberlin.de

festival
für neue musik

ultra
schall
berlin

|
||
|



THEATER IM DELPHI

Sa 18. Nov 19:00

KWAJR CHOR SINGT METROPOLIS

Fritz Langs Meisterwerk mit Chorbegleitung
Klarinette & Saxophon: Michael Moore
Klassik | Jazz

Mi 13. Dez 20:00

PULSES & PROTEINS

Konzertreihe für Musik und Skulptur #2
LUX:NM | Skulpturverein | Heike Gallmeier
Werke von Misha Cvijović, Sascha Dragičević, Sagardía,
Florian Juncker, Maja Bosnić, Philipp Maintz, LUX:NM

Sa 16. Dez 20:00

GAMUT INC'S PYTHO #5: LAZY SUSAN

Inszeniertes Konzert für Musikmaschinen und Licht (UA)
gamut inc: Marion Wörle und Maciej Śledziecki

So 17. Dez 17:00

TANGLED ROOTS

BulCanto Chor Berlin | Adam Harzuf
Musik & Tanz

THEATER IM DELPHI
Gustav-Adolf-Straße 2
13086 Berlin

TICKETS




<https://delphi.reservix.de/>

Meredith Monk, *Cellular Songs*, 2017.
Courtesy The House Foundation for the Arts, Inc. Foto: Julieta Cervantes.

MEREDITH MONK

Meredith Monk
Calling

10.11.23–3.3.24
 Haus der Kunst

WIEDERAUFNAHME AN
DER WIENER STAATSOPER

21. 24. 27. JÄNNER 2024

ARIBERT REIMANN

MEDEA

Musikalische Leitung **MICHAEL BODER**

Mit **NICOLE CHÉVALIER** **CHRISTINA BOCK**

MONIKA BOHINEC **DANIEL FRANK**

ADRIAN ERÖD **LAWRENCE ZAZZO**

Entlang des Medea-Stoffes schuf Aribert Reimann ein triumphal aufgenommenes Musiktheaterwerk voll intensivem Ausdruck und bannender Musiksprache – die Uraufführungssensation des Jahres 2010!

Scenentoto Medea, Wiener Staatsoper, 2017 © Wiener Staatsoper / Michael Pöhn

WIENER
STAATSOPER



LEXUS

OMV
OMV

GENERALESPONSOREN DER WIENER STAATSOPER

POSITIONEN 137

04/2023 Was kann Musik (sein)?

- 6 **Impressum**
7 **Editorial**
- 9 **I WAS KANN MUSIK (SEIN)?**
10 **Musik von Allen für Alle – Ein Überblick zur Musik und Gleichstellung von Menschen mit Behinderungen**
 von Ben Lunn
22 **Interviews mit Komponist*innen mit Behinderung – Teil 1**
 von Sandris Murins
22 **Carlie Schoonees**
26 **Jānis Petraškevičs**
29 **Benjamin Staern**
32 **Ailís Ní Ríain**
36 **Marco Donnarumma**
39 **Georgia Scott**
42 **Was hat das mit Musik zu tun? – Aktivismus ästhetisch denken**
 von Hanna Grzeškiewicz & Julian Rieken
54 **Diversität in allen möglichen Registern erklingen lassen – Ein Interview mit Katja Suglobina**
 von Iuliia Bentia
72 **Metal als diskursive Kunstform – Ein Interview mit Haela Ravenna Hunt-Hendrix**
 von Bastian Zimmermann
78 **Einen Zustand der Ambivalenz schaffen – Ein Interview mit Neil Luck**
 von Marat Ingeldeev
- 89 **II SPECIAL**
 Neue Instrumente – anders spielen
- 99 **III POSITIONEN**
 Philipp Ewell; Heroines of Sound, Berlin; Maerzmusik, Berlin; Darmstädter Ferienkurse; Anthony Braxton; Suntory Hall Summer Festival, Tokio; Nebala; July Weber; Sunn O))), München; Ayjay Nils; Georg Friedrich Haas, Bozen; Gregor Hildebrandt, Prag; Ostrava Days; Atonal; Florentina Holzinger, Berlin; Nico Sauer; Rümelingen »Finisterre«, Tessin; Novoflot; gamut inc.; Transart, Südtirol

Positionen. Texte zur aktuellen Musik

Gegründet 1988 von Gisela Nauck und Armin Köhler

Erscheinungsweise vierteljährlich – Februar, Mai, August, November | 36. Jahrgang

Herausgeber + Redaktion

Andreas Engström & Bastian Zimmermann

Redaktionelle Mitarbeit Sandris Murins

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

Anzeigen marketing@positionen.berlin

Creative Crowd Patrick Becker, Sebastian Hanusa, Katja Heldt, Patricia Hofmann, Irene Kletschke, Michael Rosen

Korrespondent*innen Philipp Krebs (Hamburg), Nina Polaschegg (Wien), Monika Voithofer (Graz), Christoph Haffter (Basel), Monika Pasiecznik (Warschau), Heloisa Amaral (Brüssel), Sven Schlijper-Karssenbergh (Amsterdam), Tim Rutherford-Johnson (London), Anette Vandsø (Århus), Karolina Rugle (Zagreb), Rūta Stanevičiūtė (Vilnius), Iuliia Bentia (Kyjiw), 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

Was alles kann Musik sein? Diese Frage kam im Gespräch mit den beiden Autor*innen und Kurator*innen Hanna Grzeškiewicz und Julian Rieken auf. Was sind die ästhetischen und praktischen Spielräume und was können wir als Profis der Szenen tun, um diese zu erweitern – von werkimmanenten Dispositionen und Reflexionen bis hin zum Aktivismus? Und die zeitgenössische Musik ist tatsächlich prädestiniert diese Fragen zu stellen, da alles zur Diskussion steht ... stehen kann, zumindest. Man spricht immer über die Erweiterung der Künste, aber müssen die Künste immer expandiert werden? Geht es nicht darum, vielleicht das, was schon da ist, sichtbar zu machen und die eigenen Prämissen zu reflektieren und zu realisieren? Daher haben wir zusammen mit Sandris Murins, mit dem wir auch schon für das Geldthema in Heft #134 kooperiert haben, einen Themenschwerpunkt zum Disability/Ability-Diskurs entworfen. Wann leistet die zeitgenössische Musik etwas Neues, nicht nur musikalisch oder konzeptuell, sondern auch was Produktionsweisen, Infrastrukturen und dergleichen angeht? Ist die zeitgenössische Musik darin wirklich demokratisch, offen, zugänglich?

Der Komponist Ben Lunn hat hierfür einen Überblicksartikel verfasst, der die Geschichte von Behinderung und Musik aufreißt und insbesondere neuere, inklusive Projekte in den Blick nimmt. Seit etwas über 30 Jahren gibt es nun u. a. die EU-Richtlinie, die die Diskriminierung von Menschen mit Behinderung untersagt. Praktisch macht es aber mehr Sinn, weniger von einer klaren Behinderung einer Person und der dadurch folgenden Stigmatisierung auszugehen, als vielmehr in Kontinuitäten und Graden zu denken, in der Arbeit wie im Leben – auch ästhetisch. Murins hat hierzu als Co-Redakteur des Hefts insgesamt 12 Komponist*innen und Musiker*innen mit einer Behinderung interviewt – die ersten sechs finden sich mit Carlie Schoonees, Jānis Petraškevičs, Benjamin Staern, Ailís Ní Ríain, Marco Donnarumma und Georgia Scott in diesem Heft. Hanna Grzeškiewicz und Julian Rieken fragen schließlich in ihrem Essay nach der Rolle von Aktivismus in der Musik.

Iuliia Bentia hat die Komponistin Katja Suglobina zu einem ihrer letzten ›Opernprojekte‹ mit inklusivem Cast interviewt. Bastian Zimmermann spricht mit der Komponistin und Musikerin Haela Ravenna Hunt-Hendrix über Metal als eine diskursive Kunstform, in der alle Parameter der Kunstmusik auf das Metalgenre appliziert werden, und der Komponist und Musiker Neil Luck erzählt Marat Ingeldeev von seinem Zugang zur Arbeit mit Amateuren in vielfältigsten Kunstkontexten – nicht nur Musik! So unterschiedlich die Interviews sind, in allen dreien geht es um die Reflektion des Verhältnisses von Musik, seinen Genres und der konkreten Arbeit daran, eben: Was kann Musik sein?

Weiter findet sich im Heft verteilt eine Bildstrecke mit Musikinstrumenten, die auch von Menschen mit Behinderungen gespielt werden können. Dank geht an Pete Sparks von der wohltätigen Stiftung Drake Music Scotland, die sich seit 1997 erfolgreich um inklusiv-musikalische Belange kümmert, sowie Ruud van der Wel vom Unternehmen My Breath My Music in den Niederlanden.

Wir wünschen viel Spaß und Anregung beim Lesen des Heft #137!

Was kann Musik (sein)?



Musik von Allen für Alle

Ein Überblick zur Musik und Gleichstellung von Menschen mit Behinderungen

BEN LUNN

Wenn ich die Beziehung zwischen Kunstmusik und Behinderung mit einem Wort beschreiben sollte, dann wäre es ›merkwürdig‹. Wie bei vielen anderen Gruppierungen hat es auch Menschen mit Behinderungen schon immer gegeben – aber weitgehend ohne kollektive Macht, ohne Einfluss und ohne die Unterstützung einer breiten Öffentlichkeit, die es ihnen ermöglichen würde, sich selbst wirklich als eine musikalische Gemeinschaft zu sehen, deren Leistungen wertgeschätzt werden. Was diesen Umstand umso merkwürdiger macht, ist die Tatsache, dass es herausragenden Persönlichkeiten wie Beethoven und dem Pianisten Wittgenstein gelungen ist, die musikalische Landschaft radikal zu prägen, und zwar in einer Weise, wie es seither nur sehr wenige geschafft haben – und dass sie dennoch selten als Menschen mit einer Behinderung gesehen werden.

Wenn ich sage, dass es »Menschen mit Behinderungen schon immer gegeben hat«, meine ich damit zum Beispiel, dass in der Bibel Behinderungen bei zahlreichen Gelegenheiten erwähnt werden – Jesus hat Lahme und Krüppel geheilt, Blinde sehen gelehrt usw. Selbst wenn die Bibel also eine komplette Erfindung wäre, wären Behinderungen im menschlichen Leben offensichtlich so präsent, dass die verschiedenen Bibelschreiber in der Lage waren, darüber in den heiligen Schriften zu berichten. Das bedeutet jedoch nicht, dass Menschen mit Behinderungen eine eigene ›Identität‹ gehabt hätten.

In Büchern wie *Madness: A Brief History* von Roy Porter sehen wir, wie sich im Laufe gesellschaftlicher Entwicklungen auch der Umgang mit und

die Einstellung zu Behinderungen verändert hat. Im Folgenden wollen wir uns einen kurzen Überblick darüber verschaffen, wie unterschiedliche Gesellschaftsformen mit behinderten Menschen umgegangen sind:

Ein zentraler Punkt in der Stammesgesellschaft, wie sie von Friedrich Engels beschrieben wurde, war die gemeinschaftliche Unterstützung. Die Verletzung eines einzelnen Stammesmitglieds konnte die Stabilität des gesamten Stamms bedrohen, und da es sich bei diesen Gesellschaften um Jäger und Sammler handelte und Nahrung häufig knapp war, waren Behinderungen durch eine Verletzung oder aufgrund eines schlechten Gesundheitszustands wahrscheinlich keine Seltenheit. Solange die Verletzung jedoch nicht tödlich war, konnte der/die Betroffene (selbst wenn er/sie ein oder zwei Gliedmaßen verloren hatte) immer noch zum kollektiven Wohl des Stamms beitragen. Ähnlich verhält es sich mit geistigen Behinderungen wie Autismus: Es ist durchaus denkbar, dass beispielsweise die Hyperfixierung eines Stammesmitglieds auf die Tierwelt für eine Gemeinschaft, die verzweifelt versucht, mit Bedrohungen wie Hunger und Vergiftungen fertig zu werden, eher ein Vorteil als ein Nachteil war. In den Feudalgesellschaften wurde die Familie zur zentralen Institution und übernahm die Rolle, die vorher die Gemeinschaft gespielt hatte. Dies führte dazu, dass Eigentum und Besitz eine neue Bedeutung erhielten und sich eine Hierarchie innerhalb der Gesellschaft entwickelte. Diese Entwicklung fiel mit der Evolution der Religion als organisierter Kraft zusammen, was zur Folge hatte, dass Behinderungen zunehmend mit abergläubischen Vorstellungen in Verbindung gebracht wurden. Aufgrund moralischer Bedenken fühlte man sich jedoch verpflichtet, diesen armen Seelen zu helfen, was zur Gründung zahlreicher auf die Unterstützung behinderter Menschen spezialisierter Einrichtungen führte, z.B. des Institut National des Jeunes Aveugles in Frankreich.

Mit dem Fortschreiten der Industrialisierung wurden Behinderungen zu einem doppelten gesellschaftlichen Problem. Zum einen wurden Behinderungen aufgrund der mit den damaligen Arbeitsbedingungen einhergehenden hohen Verletzungsgefahr immer mehr zu einem Merkmal der Arbeiterklasse – ein Problem, das bis heute besteht. Zum anderen hing, sobald die Produktionsmittel nicht mehr in den eigenen Händen lagen, die Fähigkeit, sich selbst zu ernähren, davon ab, ob man in der Lage war, für jemand anderen zu arbeiten. Das heißt, man war arbeitsunfähig, wenn man mit dem Arbeitstempo nicht zurechtkam, für bestimmte Tätigkeiten zu ungeschickt war oder aufgrund einer Verletzung keine schweren körperlichen Arbeiten verrichten konnte. Aufgrund kirchlicher Moralvorstellungen reagierten die europäischen Gesellschaften auf diese Herausforderungen jedoch mit einer sozialkaritativen Antwort, zur der u.a. die Einrichtung von ›Irrenanstalten‹ gehörte.

Um die Wende zum 20. Jahrhundert gab es eine Reihe von Verbesserungen für behinderte Menschen – manche absichtlich, andere eher zufällig. Fortschritte in der Medizin und die Entwicklung der Psychologie führten dazu, dass man erstmals Konditionen ernst nahm, die wir heute als ›moderne‹ Krankheiten und Neurosen bezeichnen. Eher zufällig bewirkte

der Erste Weltkrieg eine unerwartete Verbesserung der Lebensumstände behinderter Menschen in Europa, da viele Staaten – darunter Deutschland – die ersten Vorläufer der heutigen staatlichen Unterstützung für behinderte Menschen einführten, auch wenn diese auf die ›heldenhaften‹ verletzten Veteranen und nicht auf behinderte Menschen im Allgemeinen abzielten. Das 20. Jahrhundert hatte aber auch eine Schattenseite, die aus dem wachsenden Verständnis der *conditio humana* folgte: die Wissenschaft der Eugenik, die im Nationalsozialismus ihren verhängnisvollen Höhepunkt erlebte.

Nach dem Zweiten Weltkrieg erlebten behinderte Menschen in ganz Europa weitere Verbesserungen, aufgrund wissenschaftlicher Fortschritte und weil in vielen westlichen Ländern eine sozialisierte Gesundheitsfürsorge eingeführt wurde, die verhindern sollte, dass ein behindertes Kind ein finanzielles Todesurteil darstellt. Diese Entwicklungen und der wachsende Erfolg von Bürgerrechtsbewegungen in den USA und anderswo führten zu der Frage: ›Wie sehen Bürgerrechte für behinderte Menschen aus?‹ Eine Antwort auf diese Frage war das sogenannte Soziale Modell der Behinderung. Der Kernpunkt dieses Modells war, dass behinderte Menschen ein vollwertiger Teil der Gesellschaft sein sollten, und dass die Dinge, die sie daran hindern, an der Gesellschaft teilzuhaben – wie unzugängliche Gebäude – das eigentliche Problem sind. Die Bedeutung dieses radikalen Modells liegt vor allem darin, dass zum ersten Mal Menschen mit Behinderungen eine eigene Identität zugestanden wurde.

Nach einigen Jahren ›heroischer‹ Kampagnen waren der Americans with Disabilities Act (USA, 1990), der Disabled Persons Act (Vereinigtes Königreich, 1995) und die EU-Richtlinie von 2000 die nächsten großen Errungenschaften. Die EU-Richtlinie verbietet die Diskriminierung von Menschen mit Behinderungen (und anderen Bevölkerungsgruppen) – ein großer Fortschritt für behinderte Menschen.

* * *

Und was haben behinderte Komponist*innen in diesen Jahren gemacht? Allen Klischees zum Trotz halte ich es für richtig, dass wir uns zuerst mit Beethoven befassen. Zum einen, weil seine Gehörlosigkeit ein wichtiger Aspekt in der Auseinandersetzung mit seinem Werk ist, zum anderen, weil kein anderer gehörloser oder behinderter Komponist – ungeachtet seines Talents – einen vergleichbaren kulturellen Einfluss gehabt hat. Beethoven war sicherlich nicht der erste oder einzige gehörlose bzw. behinderte Komponist, aber er ist zweifellos der bekannteste.

Der Mythos um Beethovens Gehörlosigkeit ist unendlich faszinierend, weil er einerseits zeigt, dass es ein allgemeines Missverständnis darüber gibt, was genau Gehörlosigkeit ist, und andererseits enthüllt, welche stereotypen Vorstellungen von Gehörlosigkeit und Behinderung nicht nur zu Beethovens Zeiten herrschten, sondern auch heute noch aktuell sind. Dieser letzte Punkt wirft die Frage auf, ob Beethoven ein ›gehörloser Komponist‹ war oder ein ›Komponist, der sein Gehör verlor‹. Aus mehreren



Yann Ghire, Jessica Beeston und Karen Sutherland (v.l.n.r.) spielen *Entwine* von Karen Sutherland im Echoes-Konzert

Briefen aus den Jahren 1802–06 geht hervor, dass Beethoven sich schließlich mit seinem Zustand abfind und ihn nicht wie eine Krankheit behandelte, die geheilt werden musste. Man könnte vermuten, dass er sich, hätte er in unserer Zeit gelebt, vielleicht noch stärker mit seiner Gehörlosigkeit identifiziert hätte – aber das ist natürlich nur eine Projektion. Fest steht hingegen, dass Beethoven sich schließlich mit den Veränderungen seines Körpers arrangierte. Seine Gehörlosigkeit als ein endloses Leiden für den Komponisten zu betrachten, ist daher eine ziemlich verkürzte Sichtweise.

Die nächste bedeutende Persönlichkeit, die ich hervorheben möchte, war kein großer Komponist, sondern ein leidenschaftlicher Musiker, der nicht nur eine Schrift erfand, die blinde und sehbehinderte Menschen lesen können, sondern aus dieser auch eine entsprechende Notationsmethode für Musik entwickelte. Louis Brailles Faszination für das Lernen und die Inspiration durch die Stenographie von Charles Barbier führten zur Entwicklung der Braille-Schrift, bei der die Buchstaben des Alphabets durch bestimmte Anordnungen von erhabenen Punkten repräsentiert werden, die beim Lesen abgetastet werden. Sie wurde zu einem universellen Hilfsmittel, da die Transliteration für die Verlage kein großes Problem darstellte und die Punktschrift auf jede Sprache angewendet werden konnte – man benötigte schließlich nicht mehr als entsprechende Anordnungen von Punkten für die Buchstaben oder Phoneme der jeweiligen Sprache.

Braille war aber auch Musiker – er spielte Orgel und Cello – was dazu führte, dass er zur selben Zeit, als er sein Schriftsystem in seine endgültige Form brachte, auch seine *Methode zum Schreiben von Worten, Musik*

und gregorianischem Choral mit Hilfe von Punkten, zum Gebrauch durch die Blinden und für sie arrangiert schrieb. Die in diesem Werk beschriebene Methode zur Notation von Musik wird auch heute noch verwendet. Interessanterweise war Louis Braille nicht der einzige blinde Musiker, der aus dem Nationalen Institut für blinde Jugendliche in Frankreich hervorging. Die vom Institut angebotene Ausbildung absolvierten auch die Komponisten Louis Victor Jules Vierne, Jean Langlais, Gaston Gilbert Litaize und André Louis Marchal.

Gustav Holsts Vater Adolph war Kirchenorganist und Chorleiter, und so ist es nicht verwunderlich, dass Gustav schon in jungen Jahren mit Musik in Berührung kam. Er lernte Posaune, weil die Geige wegen einer Nervenentzündung zu schwierig für ihn war. Holst war Asthmatiker, sah schlecht und hatte Muskelprobleme. Interessant ist jedoch, dass er sein berühmtestes Werk in einem Format schrieb, das möglicherweise das erste behindertengerechte Schriftsystem war (es war nicht die Braille-Schrift).

Die Orchestersuite *Die Planeten* ist Holsts bekanntestes Werk, aber aufgrund seines Gesundheitszustands war das Komponieren eine körperlich anstrengende Aufgabe. Um sicherzustellen, dass er das Werk vollenden konnte, engagierte Holst zwei Assistenten. Er schrieb, soviel er konnte, und wenn er dann zu erschöpft war, um weiterzuarbeiten, fertigten sie einen Klavierauszug (für zwei Klaviere) des bisher Komponierten an, den sie ihm dann vorspielen konnten. Wenn dieser Prozess abgeschlossen war, hatte sich Holst lange genug ausgeruht, um etwaige Fehler zu korrigieren und die Komposition fortzusetzen. Diese sehr einfache Arbeitsweise ist insofern radikal, als dass seine Assistenten die Arbeitsbelastung reduzierten und Holst halfen, produktiv zu sein, ohne seine Arbeit zu bewerten. Von dieser Vorgehensweise könnten auch heute viele angehende behinderte



Die Musiker*innen Rhona Smith und William Conway (v.l.n.r.) im Echoes-Konzert

Komponist*innen profitieren, da sie den Kompositionsprozess weniger anstrengend machen würde. Auf eine gewissermaßen bescheidene Weise wäre dies ein unglaublich radikaler Schritt, den es früher nicht gegeben zu haben scheint.

Im Gegensatz zu Holst wurde bei Erik Satie keine Krankheit diagnostiziert. Satie war jedoch eine äußerst exzentrische Persönlichkeit, und sein Essay *Ein Tag im Leben eines Musikers* wirft einige interessante Fragen auf. Die Kombination aus hyperspezifischen Zeitangaben (»Ich stehe um 7.18 Uhr auf und bin von 10.23 bis 11.47 Uhr inspiriert«), einem sehr limitierten Speiseplan (»Ich esse ausschließlich weiße Lebensmittel«) und einer merkwürdigen Art der Fortbewegung (»Beim Gehen halte ich mir die Rippen und schaue ständig hinter mich«) könnte man einfach als Attitüden und Entscheidungen eines engagierten Exzentrikers abtun. Man kann sie aber auch als Hinweise auf eine autistische Persönlichkeit interpretieren. Diese retrospektive Diagnose ist jedoch ein fragwürdiges Vorgehen, da wir unsere Bewertung von »Normalität« auf unser historisches Verständnis gründen, gleichzeitig aber auch Schlussfolgerungen aus unserem heutigen Verständnis ziehen. Ebenso kann man argumentieren, dass retrospektive Diagnosen manchmal den Versuch darstellen, Verfehlungen zu rechtfertigen oder ein »heroischeres« Bild eines Individuums zu zeichnen. Die zahlreichen historischen Beschreibungen Saties, seine wirklich einzigartige und zurückhaltende Musik und dieses persönliche Essay (gewissermaßen Manifest und Terminplaner in einem) lassen es gleichwohl zumindest als möglich erscheinen, dass Satie an irgendeiner Form von Autismus litt. Wahrscheinlich ist aber auch, dass Satie sich selbst nicht so gesehen hätte. Angesichts der Art und Weise, wie behinderte Menschen zu ihrer Zeit von der Gesellschaft behandelt wurden, ist es äußerst unwahrscheinlich, dass Satie, Holst und viele der anderen in diesem Text erwähnten Komponist*innen sich selbst als behindert betrachtet hätten, und falls doch, hätten sie es mit Sicherheit nicht so getan, wie wir es aus unserer heutigen Sicht tun. Unser heutiges Verständnis von Behinderung wäre der Vergangenheit ziemlich fremd gewesen.

* * *

Heute befinden wir uns möglicherweise an einem Wendepunkt. Seit rund 30 Jahren sind der Americans with Disabilities Act und ähnliche Gesetze in Kraft. Viele behinderte Menschen, die heute ihre schöpferische Reife erreichen, gehören also einer Generation an, die nach der Einführung dieser Gesetze geboren wurde. Man mag die Wirksamkeit dieser Gesetze in Frage stellen, aber es wäre falsch, nicht anzuerkennen, dass sie einen Fortschritt darstellen und entscheidend dazu beigetragen haben, dass behinderte Menschen an vielen Stellen in der Kulturarbeit präsent und aktiv sind. Dank der kontinuierlichen Fortschritte bei der Diagnose und Unterstützung von Behinderungen werden immer mehr Menschen spät im Leben diagnostiziert, was zu einer interessanten Dichotomie innerhalb dieser Bevölkerungsgruppe führt.

Wie aufmerksamen Leser*innen dieses Texts wahrscheinlich bewusst ist, haben behinderte Menschen nicht überall auf der Welt dieselben Bürgerrechte. Jede Nation geht auf ihre eigene Weise mit Behinderungen um. Das hat offensichtliche und sichtbare Auswirkungen auf behinderte Komponist*innen: Wenn ein Land der Meinung ist, dass Menschen mit Behinderungen aus der Gesellschaft ausgeschlossen werden sollten, ist es für sie nahezu unmöglich, Zugang zur Musik zu erhalten, geschweige denn Komponist*in zu werden.

Dieser Umstand bedeutet auch, dass wir bei der Beschäftigung mit lebenden behinderten Komponisten eine Landschaft in Schiefelage sehen: Nationen wie Großbritannien sind fast überrepräsentiert, während es in Ländern wie Polen scheinbar überhaupt keine behinderten Komponist*innen zu geben scheint. Um jedoch ein Verständnis für die aktuellen Entwicklungen zu bekommen, müssen wir einen Blick auf einige wichtige Institutionen werfen, die heute aktiv sind.

Share Music ist in ganz Schweden aktiv und leistet großartige Arbeit für und mit behinderten Menschen, wobei das Ensemble Elefantöra besonders bemerkenswert ist. Zahlreiche Komponist*innen – darunter Karen Power, Hans EK, Rosanna Gunnarsson, Ia Erlandsson, Erik Valdemar Sköld und Daniel Möllås – haben in enger Zusammenarbeit Stücke für dieses experimentelle Ensemble geschrieben, dem sowohl behinderte als auch nicht-behinderte Menschen angehören.

Die große Stärke von Share Music sind nicht nur ihre Flexibilität und ihr Mut, neue Rahmenbedingungen für die Arbeit des Ensembles zu erforschen (statt es sich bequem zu machen und immer dasselbe zu tun), sondern auch ihr Engagement im Hinblick darauf, wie diese Arbeit wahrgenommen werden soll: als selbstverständlicher Teil der zeitgenössischen Musik, und nicht als etwas, das aufgrund der Behinderungen einzelner Mitglieder eine Sonderstellung hat. Wie Magnus Larsson in einem Artikel über sein Projekt *Min Konvention* schrieb: »Elefantöra hat sein eigenes Universum... Sie können Planeten bauen, das hat mir gefallen. Ich war davon sehr beeindruckt.« Die Art und Weise, wie sie Barrierefreiheit, kreative Ungezwungenheit, künstlerische Vision und Qualität kultiviert haben, ist bewundernswert, denn sie hat dazu geführt, dass die teilnehmenden behinderten Musiker*innen nicht wie Wohltätigkeitsempfänger*innen behandelt werden, sondern – so wie es auch sein sollte – wie wichtige und vitale Musiker*innen.

Resonaari konzentriert sich stärker auf die musikalische Erziehung und ist in Finnland führend im Bereich der barrierefreien Musikerziehung. Im Mittelpunkt stehen vor allem Rock- und Popmusik, klassische Musik spielt eine eher untergeordnete Rolle.

Das norwegische Universal Orchestra bringt behinderte Musiker aus ganz Europa nach Tromsø, um gemeinsam zu musizieren und zu komponieren. Das Universal Orchestra verfolgt insofern einen ganz anderen Ansatz als Elefantöra, als dass der größte Teil seines Repertoires von den Mitgliedern des Ensembles selbst geschrieben wird. Das Ensemble wurde 2019 gegründet und ist seitdem ein Treffpunkt und Schmelztiegel für

internationale Organisationen, wodurch es dazu beiträgt, diese Gruppen zu vereinen, aber auch die Möglichkeit bietet, voneinander zu lernen. Zu den Partnerorganisationen gehören Drake Music Scotland, Resonaari, SKUG Center, Kulturskolen und die samische Musikgruppe LEAGUS Band. Im Vergleich zu anderen Organisationen ist das Orchestra noch recht jung, und die Pandemie hat viele seiner frühen Pläne durchkreuzt. Dennoch ist es ihm gelungen, während des Höhepunkts der Pandemie zahl-

In vielerlei Hinsicht scheint Großbritannien
in diesem Bereich deutlich weiter zu sein,
denn es verfügt über zahlreiche Ensembles, die für
behinderte Menschen geschaffen wurden.

reiche wunderbare Projekte zu realisieren, entweder in Norwegen oder über Zoom. Ebenfalls in Norwegen beheimatet ist das SKUG Center, dessen einzigartiges digitales Instrumentarium eine wunderbare barrierefreie Alternative zu anderen MIDI-Instrumenten darstellt.

Die Niederlande sind die Heimat von My Breath, My Music, die eine »Zauberflöte« erfunden haben, ein barrierefreies Blasinstrument, das für Menschen mit eingeschränkter Lungenkapazität und Bewegungsfähigkeit (z. B. aufgrund einer zerebralen Lähmung) entwickelt wurde, die dennoch ein Blasinstrument spielen möchten. In den Niederlanden ist auch das Ensemble Jostiband beheimatet, das in den 1960er Jahren ursprünglich als soziales Unternehmen gegründet wurde, um Menschen mit Lernschwierigkeiten zu helfen, aber bis heute auch musikalisch aktiv ist. Zweifellos sind jedoch My Breath, My Music die einflussreichere der beiden Gruppen, nicht zuletzt, weil ihre Vision der Unterstützung viel mehr mit dem sozialen Modell der Behinderung übereinstimmt, während die Mitglieder der Jostiband im Vergleich dazu eher als Streetworker zu sehen sind. Karin van Dijk, eine echte Meisterin der Zauberflöte, sitzt im Vorstand von My Breath, My Music und ist eine der Stimmen, die sich besonders stark sowohl für das Potential dieses Instruments als auch für behinderte Musiker*innen in den Niederlanden im Allgemeinen einsetzen.

In vielerlei Hinsicht scheint Großbritannien in diesem Bereich deutlich weiter zu sein, denn es verfügt über zahlreiche Ensembles, die für behinderte Menschen geschaffen wurden: Drake Music Scotlands Digital Orchestra, BSO Resounds, das ParaOrchestra, RNS Moves, das National Open Youth Orchestra und Sonic Bothy. All diese Gruppen verfolgen unterschiedliche Strategien, um behinderte Musiker*innen zu unterstützen, was sowohl ein Segen als auch ein Fluch sein kann, denn so wie sich diese Situation einerseits aufgrund der Vielfalt an Visionen und Ideen positiv auswirken kann, so kann sie andererseits die Unterstützung behinderter Komponist*innen und Musiker*innen erschweren, weil die verschiedenen



Der Komponist und Musiker Chris Jacquin im Echoes-Konzert des Hebrides Ensemble und Drake Music Scotland in der Queen's Hall Edinburgh, 14. Juni 2022

Organisationen uneins über die beste Vorgehensweise sind und ihnen eine gemeinsame Vision fehlt.

RNS Moves und das etwas ältere BSO Resounds wurden mit ähnlichen Visionen geboren, als Brücke zwischen dem traditionellen Orchester und behinderten Musiker*innen aus der lokalen Umgebung. 2019 gab BSO Resounds sein Debüt bei den BBC Proms und ist derzeit das einzige Ensemble seiner Art, dem diese Ehre zuteilwurde. Der Auftritt war eine eher relaxte Angelegenheit, was insofern schade war, als dass dadurch bei den Musiker*innen kein ›richtiges‹ Proms-Feeling aufkam, das ihrem Talent angemessen gewesen wäre. Auch RNS Moves hat mit seinem Projekt mit Joe Cutler großen Erfolg und Anerkennung erfahren. Sein für das Ensemble geschriebenes *Concerto Grosso* kam bei den Royal Philharmonic Society Awards im Jahr 2022 in die engere Auswahl für den Large Scale Composition Award.

Sonic Bothy lässt sich am ehesten mit Elefantöra vergleichen, da es sich bei beiden um experimentelle Ensembles handelt, in denen behinderte und nicht-behinderte Musiker zusammenspielen. Ihr bisher wohl größtes Projekt war 2022 die Realisierung von *Verbaaaaaatim*, einer Auftragsarbeit von Ilan Volkov für sein Tectonics Festival, die nicht nur bei der Uraufführung großen Anklang fand, sondern in diesem Jahr auch bei den Scottish Awards for New Music ausgezeichnet wurde.

Das National Open Youth Orchestra wurde 2018 als Einstiegsorchester gegründet, in dem behinderte und nicht-behinderte Musiker*innen gemeinsam die Fähigkeiten erlernen und vertiefen, die man

als Ensemblesmusiker*in braucht. Ein äußerst positiver Ansatz, der jedoch durch die Pandemie ein wenig unterlaufen wurde. Im Unterschied zu einigen anderen Ensembles hat sich das National Open Youth Orchestra sehr für behinderte Komponist*innen eingesetzt und Werke von Alexander Campkin, Lucy Hale, mir und anderen in Auftrag gegeben. Auch wenn das Ensemble noch nicht auf dem Niveau des National Youth Orchestra of Great Britain oder des European Youth Orchestra spielt, sind seine Bemühungen von großer Bedeutung, da das Ungleichgewicht zwischen behinderten und nicht-behinderten Musikern auf allen Ebenen angegangen werden muss.

Das ParaOrchestra wurde 2012 von Charles Hazlewood im Rahmen des olympischen Kulturfonds gegründet, der zahlreiche gewagte kulturelle Veranstaltungen organisierte, u.a. eine Aufführung des *Helikopter-Streichquartett* von Karlheinz Stockhausen. Das Debüt des ParaOrchestra fand bei den Paralympics statt und war eine fröhliche Präsentation behinderter Talente auf einer globalen Bühne. Das Ensemble hat mit seinen Auftritten und Projekten immer wieder für Aufsehen gesorgt, auch wenn immer wieder Kritik laut wurde, z.B. wegen der Behauptung, das »erste Behinderten-Orchester« zu sein, oder weil es zu wenige Stücke behinderter Komponist*innen im Repertoire habe. Letztendlich handelt es sich

Trotz dieser breiten Palette von Künstler*innen,
Komponist*innen und Ensembles können wir jedoch
noch nicht wirklich von einer ›Behindertenszene‹
sprechen.

jedoch um ein talentiertes Ensemble, das einzigartige Konzerte veranstaltet. Allerdings hat es sich ein gutes Stück von der klassischen Musik entfernt, was den Eindruck erwecken könnte, klassische Musik sei irgendwie nichts für behinderte Menschen oder könne von behinderten Musiker*innen nicht adäquat interpretiert werden. So ist der kulturelle Beitrag des ParaOrchestra leider nicht so proaktiv, wie er sein könnte.

Das Digital Orchestra ist wohl das einzige organisch gewachsene Ensemble auf unserer Liste. Drake Music Scotland wurde 1998 gegründet und sollte ursprünglich dazu beitragen, die Musikausbildung zugänglicher zu machen, z.B. durch neue Unterrichtsformen und die Entwicklung spezieller Instrumente. Nach einigen Jahren waren in der Organisation zahlreiche Musiker*innen aktiv, die zwar das notwendige Talent, aber keine Gelegenheit hatten, in einem Ensemble zu spielen. Um dem Abhilfe zu leisten, wurde 2008 der Vorläufer des Digital Orchestra gegründet, der zunächst nur aus einem Kernteam bestand und erst 2012 mit einem Großprojekt mit Oliver Searle zu einem größeren Ensemble wurde. Seitdem ist das Ensemble auf faszinierende Weise gewachsen und hat sich weiterentwickelt, u.a. indem es behinderten Musiker*innen die Möglichkeit

gibt, Erfahrungen im Komponieren zu machen. Viele Mitglieder sind inzwischen selbst angehende Komponist*innen, z. B. Karen Sutherland, Rhona Smith, Clare Johnston und Chris Jacquin, um nur einige zu nennen. Das Digital Orchestra hat zahlreiche Auszeichnungen in Schottland und ganz Großbritannien erhalten, und sein jüngstes Projekt, eine Zusammenarbeit mit dem kasachischen Ensemble Eegeru, zeigt, dass es noch

Vielleicht erleben wir in nicht allzu ferner
Zukunft, dass behinderte Komponist*innen sich
in derselben Position wiederfinden, in der sich
Komponist*innen heute befinden.

größere und kühnere Pläne für behinderte Musiker*innen und Komponist*innen hat. Zahlreiche britische Instrumentenbauer wie MiMu Gloves, Soundbeam, Brainfingers und Digital Harp stellen Instrumente her, die entweder aufgrund ihres Designs oder durch einen glücklichen Zufall für Menschen mit Behinderungen besser geeignet sind.

Der positive Einfluss der genannten Organisationen hat dazu geführt, dass sich viele ihrer Mitglieder mittlerweile einen Namen als Komponist*innen gemacht haben, darunter Lucy Hale, Sonia Allori, Lloyd Coleman, Megan Steinberg, Amble Skuse und Kris Halpin, um nur einige zu nennen. Und wenn diese Organisationen einen Weg finden könnten, sich gegenseitig zu unterstützen, könnte Großbritannien zu einem internationalen Epizentrum für behinderte Musiker*innen und Komponist*innen werden.

Die oben genannten Beispiele stehen exemplarisch für Komponist*innen- oder Musiker*innenkarrieren, die von entsprechenden Organisationen geleitet und unterstützt wurden. Daneben gibt es aber auch zahlreiche Musiker*innen und Komponist*innen, die ihren Weg außerhalb dieser Organisationen gefunden haben und gleichzeitig mit ihnen oder sogar schon früher erfolgreich waren. Dazu zählen beispielsweise in Großbritannien die Schlagzeugin Dame Evelyn Glennie und der ein- und linkshändige Pianist Nicholas McCarthy sowie in Deutschland der Hornist Felix Klieser und der Sänger Thomas Quasthoff, um nur einige prominente Namen zu nennen. Sie alle haben sich in der Welt der klassischen Musik mit großem Erfolg durchgesetzt.

Die Musik der irischen Komponistin Ailís Ní Ríain, die seit vielen Jahren in Großbritannien lebt, erfährt erst seit kurzem eine breitere Rezeption, u. a. durch ihre (meiner Meinung nach) großartige Debüt-CD, die von NMC Recordings veröffentlicht wurde. Ní Ríains Musik ist unglaublich vielfältig, aber alle ihre Stücke haben eine wunderbare faszinierende Qualität, die die Hörer*in in ihren Bann zieht und ihr etwas Einzigartiges erzählt. Sei es ihr *Soberado* für Spielzeugklavier, das auf seine eigene schräge Art und Weise die Erfahrung von Nüchternheit reflektiert, der dunkle und weitläufige Dialog zwischen den Instrumenten

in *Hiding out 'neath the Everything* oder ihr emotional ergreifendes *The Last Time I Died*, jedes Werk hat eine Wirkung, die extrem kraftvoll und manchmal sogar herzerreißend sein kann. Ní Ríains schriftstellerisches Talent ist ebenfalls Ausdruck ihrer breitgefächerten und weitreichenden Kreativität.

Die vorab geführten Interviews mit Komponist*innen wie Jānis Petraškevičs, Benjamin Staern, Carlie Schoonees, Marco Donnarumma, Georgia Scott und Ailís Ní Ríain werden zeigen, dass behinderte Komponist*innen auch im eher zum Mainstream gehörenden Bereich der zeitgenössischen Musik präsent sind, wobei jede*r auf ihre eigene Weise mit ihrer Behinderung umgeht. Trotz dieser breiten Palette von Künstler*innen, Komponist*innen und Ensembles können wir jedoch noch nicht wirklich von einer ›Behindertenszene‹ sprechen. Zwar gibt es in ganz Europa bereits Ensembles, die Musik von behinderten Komponist*innen aufführen, aber diese Entwicklung steht noch ganz am Anfang und Mainstream-Ensembles fangen gerade erst an, behinderte Komponist*innen ernst zu nehmen. Hinzu kommt, dass die auf behinderte Musiker*innen ausgerichteten oder von ihnen geleiteten Ensembles noch sehr jung sind. Sie lernen gewissermaßen gerade erst laufen und sind noch nicht in der Lage, eine wie auch immer geartete Szene anzuführen.

Ein ganz besonderes Problem für uns als behinderte Komponist*innen ist, dass wir keine einheitliche Identität haben. Jede behinderte Komponist*in und Musiker*in handelt und fühlt anders in Bezug auf die Situation, in der sie sich befindet. Manche haben eine sehr positive Einstellung dazu, andere neigen eher dazu, ihre Situation zu verleugnen. Damit will ich nicht sagen, dass behinderte Komponist*innen glücklich über ihre Behinderung sein sollten, aber solange sie sich nicht mit ihrer Behinderung als einem Teil ihrer selbst identifizieren, können wir in einer Situation stecken bleiben, in der viele Äste aus einem zu schwachen Baum wachsen. Das mag pessimistisch klingen, aber ich bin weit davon entfernt, pessimistisch zu sein, denn, wie schon erwähnt, befinden wir uns an einem Wendepunkt. Komponist*innen tauchen auf und schlagen hohe Wellen, innovative Ensembles und Konzerte entstehen, und spezielle Instrumente und Technologien öffnen Türen. Vielleicht erleben wir in nicht allzu ferner Zukunft, dass behinderte Komponist*innen sich in derselben Position wiederfinden, in der sich Komponist*innen heute befinden, nämlich dass sie als etwas angesehen werden, mit dem man sich auseinandersetzen *muss*, und dass sie einer Gleichstellung allmählich näherkommen. Dies sind sicherlich interessante Zeiten, und als behinderter Komponist bin ich ziemlich optimistisch, was unsere Zukunft angeht, und hoffe, dass eines Tages auch unsere Vergangenheit anerkannt wird. ■

Ben Lunn ist ein mehrfach preisgekrönter Komponist und Dirigent, der durch seine Arbeit zur Unterstützung behinderter Künstler*innen internationale Anerkennung erlangt hat. In seiner eigenen Musik erforscht er verschiedene Elemente seiner Identität wie Klassenzugehörigkeit, geografische Herkunft oder seine Behinderung. Daneben schreibt er regelmäßig für die Zeitung Morning Star.

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Gelangweilt und unkonzentriert – kurze Sätze, um die Musik interessant zu halten

Carlie Schoonees

SANDRIS MURINS Was ist Ihre Behinderung?

CARLIE SCHOONEES Bei mir wurde eine Autismus-Spektrum-Störung (ASD) diagnostiziert. Zu meinen größten Herausforderungen gehören eine sensorische Verarbeitungsstörung, Schwierigkeiten mit sozialer Interaktion und Kommunikation, chronische Müdigkeit und komorbide Gesundheitszustände.

SM Wirkt sich Ihre Behinderung auf Ihre kreative Arbeit aus? Wenn ja, wie?

CS Ja, auf jeden Fall. Autismus beeinflusst jeden Teil meines Lebens, insbesondere meine Persönlichkeit, meinen Sinn für Humor und die Dinge, die mich interessieren, wie z.B. Psychologie. Autist*innen sind dafür bekannt, dass sie besondere Interessen haben, die als ungewöhnlich intensive Faszination für bestimmte Themen definiert werden können. Diese besonderen Interessen können ein Leben lang bestehen, aber bei mir ändern sie

sich oft. Das kommt mir als Komponistin zugute, denn ich kann mein Wissen über meine speziellen Interessen als Themen oder Konzepte für neue Stücke verwenden, wenn ich denke, dass es als Stück Sinn macht und für ein Publikum interessant wäre. Auch meine unterschiedliche Sensorik beeinflusst meine kreative Arbeit. In der neuen Musik verwenden wir oft erweiterte Techniken, elektronische Klänge, Lichter und andere visuelle Reize, die für viele autistische Menschen sehr anregend und schmerzhaft sind. Obwohl einige der von mir verwendeten Techniken für mich sehr unangenehm zu hören sind, setze ich sie dennoch (sparsam) ein, wenn ich das Gefühl habe, dass sie das, was ich dem Publikum vermitteln möchte, am besten wiedergeben. Es gibt Techniken, wie z.B. Bogenstreichen auf Styropor, die ich definitiv nie anwenden werde.

SM Hat Ihre Behinderung Ihre Musik beeinflusst, geformt? Wenn ja, wie, und welche Werke zeigen dies Ihrer Meinung nach?

cs Ja, abgesehen von meinen besonderen Interessen und sensorischen Schwierigkeiten beeinflusst meine Neurodivergenz auch die Art und Weise, wie ich meine Musik am liebsten strukturiere. Wenn ich neue Musik höre, bin ich oft schnell gelangweilt oder unkonzentriert, deshalb ziehe ich es vor, meine eigene Musik in mehreren kurzen Sätzen zu strukturieren, um sie interessant zu halten. Das hängt natürlich auch vom Konzept ab. Meine Stücke *»Hey, I like your personality.«* *»Thanks, it's a disorder«* (2020), *residue* (2021) und *A Dental Drama* (2023) sind allesamt mehrsätzigere Werke, die sich auf Gesten konzentrieren. Mein Sinn für Humor, von dem mir im Laufe meines Lebens mehrfach gesagt wurde, er sei ein bisschen seltsam, ist auch in *»Hey, I like your personality.«* *»Thanks, it's a disorder«* und *A Dental Drama* zu sehen. In letzterem, einem Stück für acht Musiker*innen, Video und Tonband, konzentrierte ich mich auf die absurden Dinge, die man mit Zahnbürsten und dem Zähneputzen machen kann, wie das gemeinsame Zähneputzen in einer Gruppe oder das Spielen von Instrumentaltechniken auf dem eigenen Gesicht mit einer Zahnbürste. In *absorbed* (2022), für verstärktes Horn, Schlagzeug, Klavier und Tonband, versuche ich zu demonstrieren, wie es sich für mich als Autistin mit einer sensorischen Verarbeitungsstörung anfühlt, wenn ich viele komplexe Klänge in mein Gehirn absorbiere, bis es zu einer Reizüberflutung, zu starken Schmerzen und Not kommt.

sm Inwieweit hat Ihre Behinderung Ihre Karriere beeinflusst?

cs Ich komponiere definitiv langsamer als die meisten anderen Komponist*innen. Auch die Arbeit mit Menschen ist für mich oft sehr schwierig, und es kann Tage oder sogar Wochen dauern, bis ich mich nach Proben oder Konzerten körperlich und geistig erholt habe. Autistische Menschen kommunizieren anders als neurotypische Menschen. Deshalb muss ich meine Kommunikationsweise

ständig anpassen, vor allem bei Proben, wo die Zeit drängt und die Anweisungen sehr klar sein müssen. Das bedeutet, dass ich mich vor den Proben vorbereiten und im Kopf notieren muss, was genau ich sagen muss, was sehr zeit- und energieaufwendig ist. Während der Proben habe ich immer das Gefühl, dass ich meinen Autismus verstecken muss, weil die Leute denken könnten, dass ich mich nicht professionell verhalte, wenn ich zum Beispiel Schwierigkeiten habe, etwas mitzuteilen, nicht viel Augenkontakt herstelle oder überfordert bin. All das führt dazu, dass ich weniger Projekte mache als andere Komponist*innen.

sm Wie stellen Sie sich eine zugänglichere Musikwelt vor? Was fällt Ihnen noch ein, wenn Sie über Barrierefreiheit nachdenken?

cs Der Schlüssel zur Barrierefreiheit ist Verständnis. Die Menschen müssen sich über Behinderungen und Ableismus (die Diskriminierung oder das Vorurteil gegenüber Menschen mit Behinderungen) informieren. Suchen Sie nach Quellen, die von behinderten Menschen selbst geschrieben wurden, um etwas über ihre persönlichen, authentischen Erfahrungen zu erfahren, z.B. von behinderten Aktivist*innen auf YouTube, Instagram oder in Blogs. Die meisten Gespräche über Inklusion, die ich im Allgemeinen und in der Kunst sehe, schließen behinderte Menschen nicht ein, und das muss sich ändern. Die Schaffung eines sicheren Umfelds, in dem Menschen mit Respekt behandelt werden, kann dazu beitragen, dass sich Menschen mit Behinderungen, die ihre Diagnose nicht öffentlich bekannt geben, wohl genug fühlen, um Hilfe oder Unterstützung zu bitten. Nicht alle behinderten Menschen fühlen sich wohl dabei, ihre Behinderung offenzulegen, und nicht alle Behinderungen sind sichtbar. Speziell im Bereich der neuen Musik habe ich in Deutschland Inhaltswarnungen für Stücke gesehen, die Stroboskoplicht, Blitze oder extrem laute Töne enthalten. Diese Informationen müssen

bereits in der Werbung und auf den Plakaten von Konzerten enthalten sein, nicht erst an der Tür des Konzertsaals, wenn man schon da ist und eine Eintrittskarte hat. Auf manchen Konzerten werden in solchen Situationen Ohrstöpsel angeboten, was sehr hilfreich ist. Ich habe sowieso immer meine eigenen Ohrstöpsel dabei, aber ich habe schon erlebt, dass mich die Leute auf Konzerten dafür verurteilt haben, dass ich sie benutze. Mir ist es eigentlich egal, was sie denken, aber es wäre

Bühne und gegebenenfalls die Elektronik erklären, ebenso wie bestimmte erweiterte Techniken, die Sie vor dem Komponieren anwenden wollen, und fragen und/oder testen, ob die Person damit zurechtkommt. Nicht alle autistischen Menschen reagieren überempfindlich auf Sinnesreize.

Vermitteln Sie Informationen klar und direkt. Unterstellen Sie keine Dinge.

Beziehen Sie die Person bei der Erstellung des Probenplans mit ein und fragen Sie

Inhaltswarnungen müssen bereits in der Werbung und auf den Plakaten von Konzerten enthalten sein, nicht erst an der Tür des Konzertsaals, wenn man schon da ist und eine Eintrittskarte hat.

für Leute wie mich einfacher, wenn die Verwendung von Ohrstöpseln normal wäre.

SM Welche Richtlinien könnten bei der Komposition von Musikstücken für Musiker*innen mit Ihrer Behinderung angewandt werden?

CS Ich kann nicht für alle Autist*innen sprechen, da wir alle sehr unterschiedlich sind und verschiedene Unterstützungsbedürfnisse haben. Im Allgemeinen ist es immer am besten, die Person zu fragen, was sie braucht, aber es gibt einige allgemeine Punkte, die berücksichtigt werden sollten:

Es ist viel einfacher für uns, wenn wir wissen, was uns erwartet, sei es bei den Proben oder beim Warten auf ein neues Stück. Informationen darüber, wer an den Proben teilnehmen wird, wo genau sie stattfinden werden, wie der Sitzplan aussieht und was man von einer neuen Komposition erwarten kann, bevor man die endgültige Partitur erhält, können sehr hilfreich sein.

Wenn Sie ein neues Stück für eine autistische Musiker*in komponieren, müssen Sie vielleicht die Beleuchtungssituation auf der

sie, ob sie bestimmte Bedürfnisse hat, was regelmäßige Pausen angeht, oder ob sie in der Lage ist, an vielen aufeinanderfolgenden Tagen zu proben. Halten Sie sich an diesen Zeitplan und vermeiden Sie so weit wie möglich Änderungen in letzter Minute.

SM Vielen Dank! Kann denn die neue Musik dazu beitragen, unsere Musiklandschaft zugänglicher zu machen? Was könnte das sein?

CS Ja, auf jeden Fall. Wir müssen eine breitere Diskussion anstoßen und ein Bewusstsein für Barrierefreiheit in der neuen Musik schaffen. Die Einbeziehung behinderter Menschen sollte die Norm sein. Es ist nicht nur ein Kästchen, das man ankreuzen muss, oder etwas, das die Leute tun sollten, damit sie sich gut fühlen. Menschen mit Behinderungen haben sehr unterschiedliche Erfahrungen, weshalb es wichtig ist, so viele Menschen mit Behinderungen wie möglich zu konsultieren. Wir müssen Wege finden, um sicherzustellen, dass Kinder und Erwachsene mit Behinderungen gleichberechtigten Zugang zu neuer Musikausbildung und Konzerten

haben, in denen sie sich wohl, respektiert und willkommen fühlen.

Als junge Komponistin habe ich alle Kompositionswettbewerbe und Projekte gemieden, bei denen ich wusste, dass von mir erwartet wird, auf der Bühne zu sprechen, spontane Fragen zu meiner Arbeit vor einem Publikum zu beantworten oder mich mit einem Video von mir zu bewerben. Wenn man behinderten Menschen die Möglichkeit gäbe, diese Dinge lieber schriftlich zu tun, würden Wettbewerbe und andere Gelegenheiten leichter zugänglich. Dies ist nur ein kleines Beispiel für etwas, das bei den Bildungs- und Berufsmöglichkeiten leicht geändert werden könnte.

Während der COVID-19-Pandemie gab es eine Menge Live-Streams von Konzerten mit neuer Musik. Die ganze Welt war isoliert, und deshalb haben wir uns angepasst, um alle einzubeziehen. Aber nachdem die Beschränkungen aufgehoben wurden, hörten die Live-streams auf. Viele Menschen mit Behinderungen können nicht an Konzerten teilnehmen, weil ihr Zustand nicht vorhersehbar ist, keine Assistent*innen zur Verfügung stehen, die Veranstaltungsorte nicht rollstuhlgerecht sind oder sie wegen COVID-19 immer noch isoliert leben müssen. Live-Streaming ist nicht dasselbe wie ein Konzert im Saal, mit dem Raum, der Akustik, den Lautsprechern und der Erfahrung, gemeinsam mit dem Publikum zuzuschauen, aber für viele Menschen mit Behinderungen könnte es die einzige Möglichkeit sein, das Konzert zu besuchen. ■



Carlie Schoonees
Südafrikanische Komponistin,
lebt in Köln

Lieber per Email und akribisch vorbereitet sein

Jānis Petraškevics

SANDRIS MURINS Was ist deine Behinderung?

JĀNIS PETRAŠKEVICS Meine Behinderung ist Stottern. Mit zehn Jahren wurde es prominent und es ist unvorhersehbar, wann es eine bessere oder schlechtere Phase gibt.

SM Beeinflusst deine Behinderung in irgendeiner Form deine kreative Arbeit?

JP In meiner Arbeit als Komponist und auch Lehrer ist es wichtig für mich mein Stottern als keine Limitierung anzusehen. Und klar, in Realität ist es nicht immer so. Es ist recht schwer für mich bei musikwissenschaftlichen Konferenzen zu sprechen, wo jede Person nur eine strikte Zeitspanne hat, um sich zu äußern. Wie auch immer, ich lehre an der Musikakademie und präpariere meine Vorträge immer mit vielen visuellen Beispielen als Backup fürs Sprechen, falls das Stottern richtig schlimm wird. Bezüglich meiner kompositorischen Karriere liegt es auf der Hand:

Wann auch immer ich mit einem Ensemble, Dirigent*innen oder Festivaldirektor*innen zu kommunizieren habe, erlaube ich es mir nie, das Stottern als ein Hindernis beim Verfolgen meiner künstlerischen Ziele anzusehen. Also ja, es gibt bestimmte Situationen, die ich gerne auswechseln würde mit anderen: Es ist schwierig für mich zu telefonieren, daher bleibe ich gerne bei Emails, wenn es möglich ist.

SM Was für neue Dinge hast Du denn durchs Stottern entdeckt?

JP Das Stottern hat mir sehr bewusst vorgeführt, dass es eine Vielzahl an verschiedenen Wegen geben kann, um bestimmte Dinge zu tun. Auch wenn ich es nicht als etwas Schlechtes betrachte, würde ich es aber auch nicht absichtlich wählen. Auch wenn eine bestimmte Weise zu sprechen ist, ist es nicht absichtlich. Ich glaube auch, dass mein Stottern meine Empathie fürs Anderssein und andere Menschen im Allgemeinen entwickelt hat.

SM Hat dein Stottern deine Musik beeinflusst? Und wenn ja, welche Arbeit zeigt das im Besonderen?

JP Ich habe das Gefühl, dass mein Stottern einen signifikanten Einfluss auf jeden Umgang mit Zeit in meinen Kompositionen hat. Sogar genereller gesprochen, Musik ist für zuallererst die Dichte eines erweiterten Moments sowie die Potentialität, dass ein neuer Moment Gestalt annimmt. Ich kontempliere über das Innere von Klangtexturen jeder einzelnen Zelle und höre so vorsichtig wie nur möglich auf ihr Momentum. Ich frage mich zum Beispiel, kann ein Klang eine Geburt vor den Augen der Zuhörer*innen haben?

eine Metapher. Wenn der Widerstand übertrifft wird, wie die Kraft des Gegenwinds. Wenn die Musik die eigentliche Angst vorm Stottern überwindet und frei stottert.

SM Wie hat das Stottern deine Karriere geformt? Gibt es da ein Beispiel?

JP Ich möchte da eine Geschichte erwähnen, als ich mein Stottern am überzeugendsten überwunden habe. Das war während der Verteidigung meiner Doktorarbeit. Ich musste in einer 20-minütigen Rede meine Dissertation vor einem ziemlich großen Publikum präsentieren. Also habe ich den Inhalt akribisch vorbereitet, ich hatte ziemlich Angst

Ich habe das Gefühl, dass mein Stottern einen signifikanten Einfluss auf jeden Umgang mit Zeit in meinen Kompositionen hat.

Und solch ein musikalischer Prozess involviert, dass jedes kleinste Detail wie ein harmonischer Wechsel, eine Nuance im Tempo, eine spezifische Artikulation aufs akribischste inspiziert werden. Also ja, vielleicht ist es mein Stottern, dass mich angespornt hat, nach einem Fluss und Verbundenheit in klanglichem Material zu suchen. Der erlangte musikalische Flow ist nie einfach, so wie auch mein Sprechen nie ohne Beschwerde oder innerer Spannung vorstattgeht. Das Stück, das du andeutest, ist ein Orchesterstück von 2017, *Dead Wind*, ein Auftrag der Donaueschinger Musiktage. Die Musik entfaltet sich langsam, aber in voller Spannung mit stotternden Hindernissen voranschreitend. Das Stück ist über diese Anstrengung mit einer inneren oder äußeren Kraft, die ganz basal einen davon zurückhält, ruhig und gleichmäßig voranzugehen. Da gibt es verschiedenen Druck zu verschiedenen Graden und sich verändernden Stadien des Widerstands, und wie der Titel es sagt: *Dead Wind*, auf Deutsch könnte man Gegenwind sagen, ist

vor der Situation. Und auf unerklärliche Weise habe ich es irgendwie geschafft, mich zu inspirieren und zu einem gewissen Grad fast zu hypnotisieren, dass ich die den Vortrag mit fast keinem Stotterer abgeliefert habe. Das ist der Tag meines persönlich größten Sieges über den Kampf mit dem Stottern.

SM Wie stellst Du dir eine zugänglichere und inklusivere Musikwelt vor?

JP Meiner persönlichen Erfahrung nach habe ich viel Wärme und Verständnis von meinen Kolleg*innen und Studierenden bekommen. Ich kann mich nicht beklagen. Generell gesprochen ist es wichtig, sich bewusst zu sein über Andersartigkeiten, dass es viele Wege für Menschen gibt verschiedene Dinge zu tun.

SM Und was für Richtlinien könnte man ansetzen für das Verfassen einer musikalischen Komposition, für Musiker*innen, die stottern?

JP Bezüglich des Stotterns gibt es keine Beschränkungen für aufführende Musiker*innen, außer es wird erwartet, etwas zu erzählen. In solch einem Fall würde ich die Musiker*in mit einem alternativen Weg ausstatten, um die nicht relevanten Passagen zu realisieren.

SM Und wie können wir unsere musikalische Landschaft mehr zugänglich und inklusiv werden lassen?

JP Der Komponist Gustav Friedrichson hat mal gesagt, Künstler*innen können Philanthropen sein. Das ist der primäre Aspekt von Kunst. Und die zeitgenössische Musik in ihrem Kern positioniert sich in dem Umgang mit Andersartigkeit, mit Grenzregionen von Existenz, mit subtilen Emotionen, subtilen Farben und Nuancen. Neue Musik hat sicher

diese Rolle in Richtung einer Inklusivität bei Komponist*innen und Musiker*innen mit Behinderungen. ■



Jānis Petraškevičs
Litauischer Komponist und
Lehrer, lebt in Riga

Why Why FretFrets? 2083 2083

An audiovisual publication
of a new transmedia work
by Marko Ciciliani

»The year 2033 marks
the last public performance
with an electric guitar.«

In *Why Frets? 2083*, Marko Ciciliani treats a fictional history of the electric guitar through transmedia storytelling. A multimedia concert, a performance-lecture and a mixed media installation illuminate this story from different angles.

Art-book with videos
on an integrated USB-Stick
ISBN 978-3-948478-19-3
edition-mille-plateaux.com



LA
O
AB
SEIT
IGEN

DE
KUN
ST

★
**MILLE
PLATEAUX**



Töne hören, Farben sehen

Benjamin Staern

SANDRIS MURINS Magst Du dich kurz vorstellen?

BENJAMIN STAERN Ich arbeite selbstständig als Komponist und habe auch einen Job bei der Oper in Malmö als Hilfsbibliothekar in Teilzeit.

SM Was ist deine Behinderung, oder Behinderungen wie ich es verstanden habe?

BS Ich wurde als autistischer Junge geboren, aber es war eine Art unbekannter Zustand, weswegen ich mit vier Monaten operiert wurde aufgrund von Kraniosynostose. Mein Schädel konnte aufgrund von frühzeitiger Verknöcherung sich nicht weiter ausdehnen. Es gab eine große Operation, wo meine Schädeldecke geöffnet wurde, damit es sich wieder ausweiten konnte. Ich konnte dann nicht sprechen in der Zeit von zwei bis sechs Jahren, was heute wirklich ein Widerspruch ist, da die Leute sagen, ich spreche viel. Die Musik war mein Weg zu kommunizieren. Ich habe

viel klassische Musik als Kind gehört, insbesondere Rossinis *Der Barbier von Sevilla*, Stravinskys *Le sacre du printemps*, oder auch den *Tannhäuser* von Wagner, die Spuren hinterlassen haben. Und dann habe ich eine Behinderung oder vielmehr eine Fähigkeit zum absoluten Gehör. Wenn Menschen sehr falsch singen, dann entstand bei mir eine Störung oder Chaos im Gehirn, immer noch manchmal. Ich höre heutzutage aber auch viel Weltmusik, die ›falsche‹ Intonation beinhaltet, aber das ist ja auch der Standard. Als Kind habe ich dann Klavier und Cello gespielt, und auch etwas Perkussion. Aber mein großes Ding war Musik schreiben, und wenn ich etwas falsch geschrieben habe, habe ich von wo anders etwas kopiert. Das war so ein frühes Zeichen später Komponist oder Arrangeur werden zu wollen.

SM Du hast mir auch von einer anderen Behinderung erzählt, die mit dem Hören und dem Visuellen zusammenhängt, die Synästhesie.

BS Ja, ich kann Musik in Farben sehen. Synästhesie ist ein riesiges Thema, aber sobald ich eine Tonhöhe höre, sehe ich eine Farbe, höre ich mehrere Töne in einem Akkord, dann sehe ich mehrere Farben gleichzeitig wie bei Mondrian oder so.

SM Aber wie sieht das aus? Wie ein Filter?

BS Ja, wie ein Filter oder ein Wandteppich. Und zuletzt habe ich herausgefunden, dass Instrumente auch ihre Farben haben. Violinen sind immer rot irgendwie, Blechblasinstrumente gelb, Holzblasinstrumente grün und einige Bassinstrumente blau. Wenn du etwas Melodie oben drüber hast, dann sehe

von der Gewalt. Ich bleibe auf Distanz. Wie ein Impressionist.

SM Und wie steht es mit der Synästhesie und deiner kreativen Arbeit?

BS Wenn ich Musik schreibe, dann bin ich manchmal komplett aus der Realität draußen, dann gehe ich in diese Blase. Sobald ich eine Tonhöhe höre, schreibe ich sie auf und sage dann, oh es ist grün. Und ich improvisiere auf dem Klavier und nehme auf mit dem Handy oder notiere mit Midi, aber händisch, um der Sache ein zufälliges Ergebnis zu geben. Jedes Stück ist sehr anders, man kann das immer nur für ein einzelnes Stück

Violinen sind immer rot irgendwie,
Blechblasinstrumente gelb, Holzblasinstrumente
grün und einige Bassinstrumente blau.

ich kleine Punkte in verschiedenen Farben. Es ist individuell die Synästhesie, bei mir ist das C immer weiß, G grün, Gis rot, es ist eine systematisches Farbschema.

SM Du hast ja zwei Behinderungen. Lass uns mit einer anfangen, dem Autismus. Wie beeinflusst er deine kreative Arbeit?

BS Ich glaube, er hat für mich keine starken Auswirkungen auf die Arbeit gehabt, vielmehr ein Sicherheitsnetz, weil ich mich so gut fühle damit, Musik zu machen. Als ich ein Kind war, waren die Dinge ganz schön hart, ich habe Menschen nicht verstanden, ich wurde schon auch aufgezogen. Dann bin ich in die Musik und sie wurde ein sicherer Hafen für mich. Und ich denke ich bin eine eher reflektierende Person. Das Stück *Yellow Skies* für Altflöte, Live-Elektronik und Zweikanaltape beschreibt die schrecklichen Ereignisse an 9/11 in New York, aber es beschreibt sie eben nicht, das Stück gibt eine Ahnung

genauer beschreiben. Nehmen wir zum Beispiel meine erste Sinfonie, *Polar Vortex*. Sie basiert auf dem Wetterphänomen des Jetstreams, den es in den USA und Kanada gibt, und bei dem die Temperaturen um 60 Grad Celsius fallen. Es ist fast wie in Sibirien. Ich sah dieses Foto einer regenbogenfarbenen Atmosphäre, rot und gelb, das in blau übergeht. Bei mir entstand dann eine Musik im Kopf, die ich versucht hab zu entschlüsseln, von dem ich mir dann wiederum ein Bild mache, meine eigene Interpretation.

SM Gibt es eine Arbeit, wo Du diese visuelle Welt mit einbeziehst?

BS Ja, zum Beispiel das Stück *Air-Spiral-Light*, das auf dem Multimediawerk *Saiyah* basiert, das ich als Teil des MADE Festival in der Norrlandsoperan in Umeå zuvor gezeigt hatte. Dort habe ich mit der in Berlin lebenden Bühnenkünstlerin und Choreographin Yoko Seyama zusammengearbeitet, die

darin mit den Nordlichtern umgeht, also Dekorationen, die sich mit der Musik synchron wandeln. Zusammen mit den Tänzer*innen kreierte das eine ganz bestimmte Stimmung. Dafür hat sie Gegenstände wie Cicas in Origami-Technik gebaut, aber 30 Meter hoch. Die sahen so schön aus. Und ich habe dann angefangen mein Gehirn zu analysieren, was für Klänge mir da kommen und hab damit herumexperimentiert. Am Ende kam mir die Idee mit Musik-Gläsern, die so eine Art Drone kreieren, in Stimmung, aber manchmal auch nicht – wenn sie kaputt gehen, wird die Farbpalette ziemlich interessant.

SM Wie stellst Du dir eine mehr zugängliche und inklusive Musikwelt vor?

BS Gut, ich geh erstmal von meiner Arbeit aus. Wenn du weißt, was du willst, dann verstehen die Leute auch, was du willst – selbst in der experimentellen Musik. Man weiß ja nie, wo die neuen Ideen herkommen. Und wenn du etwas Konkretes hast, dann wird es auch zugänglich.

SM Aber was sollte richtig gemacht, damit die Musikwelt zugänglicher ist?

BS Wenn du einen offenen Geist hast, dann wirst du auch Zugang finden. Du musst sehr sozial, sehr offen sein, keine Angst haben über Behinderungen zu sprechen, sondern sie als eine positive Sache ansehen. Gib ihnen die Schlüssel und dann verbinde und erfinde die Sachen, die du machen willst – und nicht das, was die anderen wollen. Mach etwas, dass du liebst, und dann werden es die anderen auch lieben. Es ist ein Fluss in beide Richtungen. ■



Benjamin Staern
Schwedischer Komponist,
lebt in Malmö

Nahestehen, berühren und den tiefen Frequenzen vertrauen

Ailís Ní Ríain

SANDRIS MURINS Was ist deine Behinderung?

AILÍS NÍ RÍAIN Zunächst einmal mag ich das Wort Behinderung nicht. Es ist negativ und geht davon aus, dass etwas falsch mit mir ist.

SM Welches Wort würdest Du stattdessen nehmen?

ANR Ich würde von taub sprechen oder schwerhörend oder vielleicht auch hörgeschädigt, aber taub passt wohl am besten.

SM Hörst Du etwas oder gar nichts?

ANR Ich höre sehr gut tiefe Frequenzen, ich höre gar nichts ab einem bestimmten Punkt, ich vertrau also am meisten darauf, was mir die tiefen Frequenzen sagen.

SM Und was ist die Frequenz, ab der Du nichts mehr hörst?

ANR Das kann ich nicht exakt sagen, je nach Instrument, der Tessitur, dem Kontext, ob solo oder nicht, in welcher Relation ich zum Instrument stehe, ändert es sich. Auch mit dem, was ich sehe. So interpretiere ich für mich auch Klang, es gibt keinen eindeutigen Grenzwert.

SM Und beeinflusst das deine kreative Arbeit?

ANR Ja, natürlich. Ich habe erst vor relativ kurzer Zeit öffentlich darüber gesprochen, weil ich eine professionelle Komponistin bin. Es ist eine Herausforderung, offen darüber zu sprechen. Stell dir vor, dass jemand mit dir darüber spricht, womit du deinen Lebensunterhalt verdienst, was dein Job ist, was deine Leidenschaft ist, und du weißt, dass du eine Einschränkung hast, wenn Du etwas davon nicht tun können. Der Instinkt wäre, sich auf das zu konzentrieren, was man wirklich, wirklich gut kann. Etwas, das jemand

anderes vielleicht nicht so gut kann. Es ist also in gewisser Weise kontraproduktiv, über das zu sprechen, was ich nicht kann. Aber die Welt verändert sich auch. Wir müssen uns für die kleinen Unterschiede einsetzen. Wir müssen dafür eintreten, dass einige von uns in der Musik, im Theater und in der experimentellen Kunst anders arbeiten und die Arbeit anders wahrnehmen, und zwar auch in Bezug darauf, wie das sich auf meine Arbeit auswirkt. Ich kann mir nur ansatzweise vorstellen, wie das sich auf meine Arbeit auswirkt.

Ich habe aber auch einige Werke geschaffen, die direkt davon beeinflusst sind, wie ich die Welt erlebe. Und dann gibt es noch viele andere Werke, die meiner Meinung nach nicht thematisch beeinflusst sind. Aber wenn ich auf meine Arbeit der letzten 20 Jahre zurückblicke, habe ich natürlich auch Entscheidungen getroffen, die mit dem zu tun haben, was ich nicht hören oder verstehen kann.

SM Was hast Du aufgrund der Taubheit über Musik gelernt oder entdeckt?

ANR Ich denke, viele Dinge. Meine Erfahrung wird anders sein als die von jemandem, der ein sehr gutes Gehör hat. Ich denke, ich habe gelernt, wie sehr ich darauf angewiesen bin, zu verstehen, was ich sagen will, künstlerisch. Ich denke auch, dass die meisten Komponist*innen nur klanglich denken, welche Wirkung sie mit Klang erzielen können. Bei mir spielt sehr oft neben dem Klang das Visuelle eine große Rolle, denn für mich müssen beide zusammenarbeiten. Oft sehe und höre ich gleichermaßen, denn nur so kann ich verstehen, was gezeigt oder kommuniziert wird. Wenn ich mit einem Instrument arbeite, das sich in meinem Hörbereich bewegt, kann das natürlich eine große Herausforderung sein. Und es bedeutet, dass ich anders arbeiten muss als andere Komponist*innen. Wenn ich den Raum betrete, habe ich nicht alle Antworten auf meine eigene Arbeit. Ich kann es

notieren, ich kann es mir vorstellen, ich kann es erträumen, ich kann alles tun, um sicherzustellen, dass es das ist, wonach ich suche. Aber letzten Endes muss ich mich auf eine sehr enge Kommunikation mit jedem Beteiligten verlassen können, mit dem ich zusammenarbeite. Es geht um Musiker*innen, Produzent*innen, Festivals, Veranstaltungsorte. Wie komme ich zu einem Proberaum, wenn es ein Bussystem gibt? Wenn ich es nicht höre, kann ich mich nicht verständigen. Das sind einfache Dinge, die recht leicht zu beheben sind. Aber es kommt darauf an, wie offen wir in der professionellen Musik über Gehörlosigkeit und Hörverlust in der Musik sprechen können. Es ist ein Gespräch, das geführt werden muss, denn nicht nur ich habe damit zu kämpfen. Es geht auch von Musiker*innen aus.

SM Kannst Du ein Beispiel geben, bei dem es deine Musik irgendwie geformt hat?

ANR Wenn ich komponiere, brauche ich oft eine digital-visuelle Darstellung des Klangs, und das kann helfen, Entscheidungen über Form, Tessitur und Klangkörper in der Zeit zu treffen, zum Beispiel wenn ich mit einer Gruppe von Instrumenten arbeite und einige außerhalb meines Hörbereichs funktionieren. Wenn ich mich sehr nah an die Musiker*in heranstelle, arbeite ich manchmal sowohl mit dem, was ich sehe, als auch mit dem, was ich spüre, was sie tut. Kürzlich habe ich mit der London Sinfonietta gearbeitet, insbesondere mit einem Cellisten dieser Gruppe, und ich konnte das Instrument berühren und sehr eng mit dem Musiker zusammenarbeiten, wobei ich mich auch auf meine eigene Transposition verließ. Also von dem, was ich hören kann, zu dem, was ich nicht hören kann. Ich stelle mir vor, was diese Linie oder dieser Effekt sein könnte. Es ist also eine Kombination von Dingen. Wenn man einen reduzierten Sinn hat, arbeitet man mit allem, was möglich ist, um zu versuchen, es so gut wie möglich zu machen. Das ist nicht immer möglich.

Es löst nicht jedes Problem. Es gibt Zeiten, in denen ich gehen muss und sage: »Das ist nichts, was ich aufgrund der Einschränkungen herausfinden kann.«

SM Wie hat das deine Karriere beeinflusst?

ANR Ich weiß es nicht. Es ist schwierig zu wissen, wie unsere Entscheidungen unser Leben prägen. Einige sind sehr offensichtlich. Und bei anderen könnte es ein Leben lang dauern, bis ich herausfinde, dass ich nach rechts statt nach links gegangen bin. Weil ich diesen Unterschied zu anderen habe, würde ich sagen, dass ich lange Zeit sehr wenig darüber gesprochen habe. Ich hatte große Angst, weil ich wusste, dass sich ziemlich schnell etwas in der Einstellung ändern würde. Und die Welt der klassischen oder zeitgenössischen Musik: Sie wissen, dass sie sehr schnelllebig ist. Man hat nur begrenzte Zeit, das Geld ist begrenzt, die Ressourcen sind begrenzt, man muss schnell arbeiten und alle Antworten parat haben. Das war mir nicht immer möglich, denn ich arbeite mit einer anderen Uhr, einer anderen Art der Klangwahrnehmung, und was die Mitarbeitenden mir mitteilen, hat einige meiner Entscheidungen in Bezug auf die Themen meiner Arbeiten beeinflusst.

Ich habe eine Arbeit mit dem Titel *I Used to Feel* gemacht, ein Musiktheaterstück, das in einem Hotelzimmer spielt. Es ist ein Stück für einen Darsteller, einen Schauspieler und einen Musiker, und es steht in direktem Zusammenhang mit Hörverlust und Gehörlosigkeit. Der Schauspieler ist taub, aber das wird dem Publikum nicht gesagt. Sie denken also, dass sie in einem Hotel ein Theaterstück mit Musik sehen. Im Laufe des Stücks wird ihnen klar, dass diese Person nichts von dem hört, was innerhalb oder außerhalb des Raums passiert. Und das beginnt, die Denkweise des Interpreten zu beeinflussen. Aber wir haben auch einen Musiker im Raum, und was ist seine Funktion im Verhältnis zu jemandem, der ihn nicht hören kann? Es ist

also eine metatheatralische Musikerfahrung für das Publikum, und wenn ich nicht so wäre wie ich bin, hätte ich kein Interesse daran, ein solches Werk zu machen. Für mich war es wichtig, das Publikum herauszufordern. Für mich war es eine Möglichkeit, die Klangumgebung zu kontrollieren, denn in gewissem Maße hatte ich Angst davor, mich in einer Klangumgebung zu bewegen, in der es mir schwerfallen würde, künstlerische Entscheidungen zu treffen. Ich habe auch Arbeiten gemacht, die Gebärden-sprechende in das Stück selbst einbeziehen. Normalerweise ist Gebärdenmusik Musik mit Text. Wenn es sich um Instrumentalmusik handelt, bin ich mir nicht sicher, ob sie gebärdet werden kann. Es war interessant, etwas davon in eine Arbeit mit Handzeichen und Video und Live-Musiker*innen einzubringen. Das war eine Arbeit, die ich vor etwa 13 Jahren gemacht habe. Und erst in letzter Zeit sind die Leute daran interessiert, über einige dieser Dinge zu sprechen.

SM Wie könnte eine inklusivere Musikwelt aussehen?

ANR Ich denke, das Beste, was wir tun können, ist, Gespräche mit unserem Publikum zu führen, Gespräche mit denen, die noch nicht zu unserem Publikum gehören. Viele Menschen, die von einer Behinderung oder verschiedenen Arten von Sinnesverlust betroffen sind, glauben an das soziale Modell von Behinderung, das besagt, dass sie selbst nicht behindert sind. Die Barrieren werden von der Gesellschaft geschaffen und können gleichzeitig abgeschafft werden. Bei sensorischen Störungen gibt es natürlich viele verschiedene Stadien und die Menschen nutzen unterschiedliche Formen der Kommunikation mit der Welt. Ich benutze keine Gebärdensprache, ich wurde hörend geboren und bin nicht in einem tauben oder gebärdensprachlichen Elternhaus oder Umfeld aufgewachsen. Ich habe also eine Schwerhörigkeit erworben, die ursprünglich von einer

schweren Kinderkrankheit herrührte. Seitdem hat sich mein Hörvermögen verschlechtert, und auch andere Erkrankungen haben sich auf mein Hörvermögen ausgewirkt. Und ich denke, Kommunikation ist letztlich der beste Ausgangspunkt immer zu fragen: Was brauchst du? Denn das gibt mir die Möglichkeit zu sagen: Können wir darüber reden, wie ich in die Probe komme, wie die Türen angeordnet sind, gibt es irgendwelche akustischen oder klanglichen Dinge, über die ich Bescheid wissen muss? Kann ich per WhatsApp mit dem Team kommunizieren? Wenn ich also nicht weiterkomme, habe ich eine Möglichkeit, visuell zu kommunizieren und nicht erst in letzter Minute anzurufen. Es gibt viele Dinge, die für jeden anders sind. Am besten ist es, offen zu fragen, was man braucht.

SM Es gibt auch viele technische Innovationen im Musikbereich.

ANR Ich habe zum Beispiel vor kurzem in Kanada an einem Programm gearbeitet, das sich auf Berührungen konzentriert. Wir haben eine Klangwand geschaffen, an der sich sowohl hörende als auch nicht hörende Zuhörer*innen mit der von mir geschaffenen Musik beschäftigen konnten. In diesem Fall wurde ich beauftragt, Musik zu kreieren, die die tiefen Frequenzen betont, also ein sehr basslastiges Musikstück. Vor einigen Jahren arbeitete ich an einem sehr großen Musiktheater-Tanzstück für The Shed in New York mit einer behinderten Tanzkompanie in New York namens Kinetic Light, und diese Kompanie besteht aus zwei Rollstuhlfahrern. Bei den ersten Workshops trug ich eine Schallweste, die mir half, einige der Vibrationen ihrer Arbeit auf der Bühne zu spüren. Das war eine fantastische Gelegenheit für mich und eine sehr gute Erfahrung, weil wir anfragen uns zu fragen, was jede*r in der Produktion braucht, um bezüglich der Zugänglichkeit gleichberechtigt zu sein. Mein Werk war ein recht experimentelles Stück, bei dem ich ein sogenanntes verändertes Klavier verwendet

habe. In den Proben und Workshops hatten wir einen Flügel, den ich in gewissem Maße visuell veränderte, aber mit dem ich durch Berührung, Visuellem und Klang kommunizieren konnte. Der Einsatz von Farbe kann manchmal hilfreich sein, aber es kommt darauf an, wer das Publikum ist, denn die zeitgenössische Musik wird gerade stark herausgefordert, es mangelt an Geld und Möglichkeiten, und die Welt befindet sich in einer sehr prekären Lage. Ich glaube daher nicht, dass jede junge Künstler*in sich darüber Gedanken machen muss, was er oder sie tun kann, um ihr Werk zugänglich zu machen. Aber sie müssen anfangen, Gespräche mit den Menschen zu führen, mit denen sie arbeiten, und auch über den Tellerrand hinausschauen, um zu sehen, wie zugänglich diese Arbeit für Menschen ist, die die Welt ganz anders verstehen. Und das ist eine Art einfühlsamer Ausgangspunkt für uns alle, um allmählich dieses Anliegen voranzubringen. ■



Ailís Ní Riain
Irische Komponistin und Dramatikerin,
lebt in Sharneyford, England

Anderes hören

Marco Donnarumma

SANDRIS MURINS Was ist deine Behinderung?

MARCO DONNARUMMA Ich habe eine Hörschädigung, die sich technisch sensorineurale Schwerhörigkeit nennt, sie ist auf beiden Ohren und in einfacheren Worten: Es ist ein degenerativer Zustand, der mich nach und nach taub werden lässt. Ich wurde als Hörender geboren und ich werde nie wieder wissen, wie meine Hörkondition damals war. Und ich habe es nie getestet, bevor ich Probleme hatte, und es ist weiter schwer vorauszusehen, wann es zu einem Ende kommen wird. Ich lebe also diesen Limbo, immer wieder checken und schauen was passiert.

SM Also du verlierst nicht alle Frequenzen, sondern nur einige?

MD Ja, aber der Prozess betrifft alle Frequenzen. Im Spektrum von 20 zu 20.000 Hertz kann ich nur bis 150 Hertz ordentlich hören, danach kann ich bis 300 oder 400

Hertz etwas hören und danach fast nichts, außer es ist extrem laut mit 80 dB. 90 dB wird als taub eingestuft. Hören allgemein ist sehr schwer zu beschreiben, du kannst hörend oder taub sein, da ist aber sehr viel mehr dazwischen, ein sehr dynamisches Feld. Jeder Mensch ertaubt ja auch aufgrund des Alters.

SM Wie beeinflusst es deine kreative Arbeit?

MD In vielerlei Weisen lernst du auch damit umzugehen. Und ich habe eine besondere Position, ich bin in der hörenden Welt geboren. Für mich ist es ein Verlust. Von taub geborenen Menschen habe ich gelernt, dass es kein Verlust sein muss. Seit einigen Jahren denk ich, ja, ich verliere etwas, aber ich erreiche auch andere Wege Klang zu verstehen, mit Klang umzugehen, auch mit Menschen umzugehen.

SM Was hast Du da gelernt?

MD Ich habe gelernt, dass Klang, so wie ihn die hörende Welt versteht, ein sehr normativer Weg ist, definiert durch etablierte Regeln, die von hörenden Menschen etabliert wurden. Da gibt es eine Norm von dem, was Klang ist, was er sein kann und wie er verstanden werden kann. Es gibt vielleicht nicht so viele taube Menschen, aber Menschen mit Hörbeeinträchtigungen sind überall. Es ist keine Minderheit. Mehr persönlich: Wenn du so einen degenerativen Prozess in dir hast, und deine Karriere arbeitet mit Klang und Musik, zunächst war das ein Schock, die tiefst gehende Panik, die ich je hatte nach der Diagnose. Es brauchte zwei Jahre, um das zu überwinden, und ich habe dann verstanden, dass ich mein Leben immer noch habe und dass mein Wissen über Akustik und Psychoakustik immer noch nützlich ist. Vielleicht sogar

Weg zu einem Körper, nicht unbedingt durch die Ohren, aber eben durch Vibration, optische Eindrücke. Es gibt auch kommerzielle Technologien, die Klang in Vibration übersetzen. Das sind die Standardzugänge. Aber ich als jemand, der Klang designt, musste mein Verständnis von Timbre neu konzeptualisieren. Der Markt sagt, du musst die Lautstärke-Wahrnehmungskurve beachten, aber wenn du in der glücklichen Position bist, das nicht beachten zu müssen, dann werden die Dinge gleich viel interessanter. Ich habe vor einigen Jahren eine Komposition für das Festival Musikprotokoll in Graz erstellt, indem ich meine Lautstärkewahrnehmung nutzbar gemacht habe in einer interaktiven Erfahrung mit Kopfhörern, die zwei verschiedene Mixe hatten: Auf einer meine Wahrnehmung, auf der anderen die von Hör-

Natürlich hat sich auch meine Musik verändert, insbesondere was das Timbre angeht – bestimmte Frequenzen höre ich halt nicht.

noch nützlicher, denn es geht um das Finden der Techniken, um mit Sound zu arbeiten. Natürlich hat sich auch meine Musik verändert, insbesondere was das Timbre angeht – bestimmte Frequenzen höre ich halt nicht. Hörhilfen helfen dir nicht nur, sie verstärken nur bis 6000 Hertz, sie nehmen auch was weg. Es ist nicht wie eine Brille aufsetzen. Eine dritte Sache ist ein ganz neuer Weg mit Menschen und der Sozialität umzugehen. Als Italiener in Deutschland spreche ich ganz gut deutsch jetzt. Aber ich kann sie nicht gut hören, bestimmte Klänge in der Sprache.

SM Du lernst also neue Wege mit Klang umzugehen. Kannst Du das noch etwas genauer beschreiben?

MD Ich bin noch im Prozess und es wird wohl nie aufhören. Aber das ist der Punkt, Klang ist nicht aufhaltbar, er findet immer einen

hilfen. Das geht gegen die normativen Kriterien, von wie Menschen denken, dass Musik und Klang klingen sollen. Kommerzielle Veröffentlichungen sind ein Weg, es gibt aber mehr Möglichkeiten und Potentialitäten von Klang.

SM Was könnten gute Prinzipien sein, solche Musik mehr erfahrbar zu machen für Menschen, die diese Probleme haben?

MD Zuallererst würde ich es kein Problem nennen, Hören ist ein fluider Zustand, eine Kondition, die sich immer verändert und verändern kann. Und dann gibt es auch keine Wand, die du durchbrechen musst. Manche Menschen sagen, mach Musik für taube Menschen, aber das ist ethisch nicht richtig.

SM Aber was müsste jemand beachten, der oder die Musik für dich komponieren will?

MD Die Arbeit von Giacinto Scelsi finde ich sehr inspirierend, weil er einer der ersten war, der wirklich mit der Materialität von Klang in Kompositionen gearbeitet hat. Du kannst Klang als etwas begreifen, das materiell ist, das Körper vibrieren lassen kann, auch Oberflächen, in vielen Tonalitäten und Mikrotonalitäten. Dann musst du nicht sagen, ich setz jetzt da und da was klanglich hin – die meisten Leute hören das ja nicht. Das Argument ist ja noch stärker, wenn man sich vom westlichen Verständnis der Konzertkultur entfernt. Und all das kann ich hinterfragen und realisieren, weil ich eine andere Hörkondition habe als andere.

SM Hat es auch irgendwie deine Karriere beeinflusst?

MD Ich hatte das Privileg, dass ich vor zehn Jahren schon etwas ‚erreicht‘ hatte. Die Situation hat mich nur mehr aufmerksamer werden lassen. Dazu muss ich aber auch sagen, am Anfang meiner Karriere habe ich stark mit Klang gearbeitet und später wurden die Arbeiten größer und komplexer mit vielerlei Elementen wie Robotik und Prothesen. Meine Hörkondition hat mich aber auch wieder dorthin zurückgebracht.

SM Wie würdest Du dir die Musikwelt mehr zugänglich vorstellen?

MD Auch hier wieder, Zugänglichkeit meint, dass etwas verschlossen ist und du es betreten musst. Diese Prämisse ist falsch. Die Antwort zu deiner Frage sollte nicht in vier Wänden liegen, zu denen du einen Schlüssel brauchst, den jemand hat. Jeder hört anders, und ja Menschen sind behindert, aber wegen der Gesellschaft, nicht wegen ihrer Beeinträchtigung. Wichtig ist es, den Menschen zuzuhören, die taub oder schwerhörig sind. Das ist tatsächlich die Prämisse für mein neuestes Projekt über Taubheit, für das ich einige Jahre brauchte, um nicht der Künstler zu sein, der über seine Schwerhörigkeit

spricht. Ich will eine Gruppe gründen mit anderen tauben Menschen und mit ihnen zu Klängen monatelang recherchieren, alle in verschiedenen Graden. Eine klangbasierte Phänomenologie der Taubheit, mit Interviews und terminologischer Arbeit. Daraus entstehen eine Performance, eine Installation und Recherchematerial, das ich ausstellen werde. Ich denke, es ist wichtig nah zu Menschen zu sein, die anders als man selbst sind. ■



Marco Donnarumma
Italienischer Performancekünstler
und Theoretiker, lebt in Berlin

Menschen in neue Räume bringen

Georgia Scott

SANDRIS MURINS Kannst Du ein wenig über dich erzählen?

GEORGIA SCOTT Ich bin Komponistin und ich habe auch eine Behinderung, die oft meine künstlerische Praxis, die Musik, die ich schreibe, mitinformiert, denn ich denke, es ist wichtig meine gelebte Erfahrung über meine Musik zu teilen und auf für Menschen mit Behinderung einzutreten.

SM Was ist denn deine Behinderung?

GS Ich habe eine Zerebralparese, die meine motorischen Fähigkeiten auf der rechten Seite meines Körpers affiziert sowie auch eine Sichteinschränkung auf dem rechten Auge.

SM Beeinflussen deine Behinderungen in irgendeiner Form deine kreative Arbeit?

GS Ja, tun sie. Offensichtlich informiert ja alles deiner Identität deine Praxis. Aber auch

praktisch, ich habe Probleme mit der Fein- und Grobmotorik, alles braucht etwas länger, das plane ich fürs Schreiben mit ein. Ich nehme also eher Projekte an, die mir diese Zeit geben, um zum Beispiel Teile der Partitur zu formatieren.

SM Und es gibt da auch neue Aspekte, die Du dadurch entdeckt oder gelernt hast?

GS Ich konnte wirklich manche, ganz wunderbare Verbindungen zu Menschen mit Behinderung aufbauen. Meiner Person nach bin ich niemand, die was anleitet oder sich einer Sache hingibt, aber die Behinderung hat mir gelernt, für Menschen einzutreten. Ich möchte sicherstellen, dass Künstler*innen den Zugang haben, den sie brauchen, und das hat mich als Person geformt.

SM Und haben deine Behinderungen auch deine Musik geformt?

GS Für mich ist es wichtig, das Publikum mit Themen zu konfrontieren, die sie leicht unbequem hinterlassen. Ich denke, dass es in der Kunst darum geht, Menschen in Räume zu bringen, in denen sie noch nicht waren. Musik ist ein toller Weg das zu tun, weil sie Werkzeuge bereithält, mit denen man diese Themen explorieren kann, ohne Sprache zu benutzen. Sprache ist manchmal ziemlich aufgeladen und kann Barrieren bauen. Musik kann diese abbauen. Vor zwei Jahren

SM Gibt es musikalische Ideen, die mit deiner Behinderung zusammenhängen?

GS Ja, insbesondere bei dem gerade genannten Musiktheater. Es startet mit Atem, als etwas, das existiert bevor die Gesellschaft Labels auf etwas draufdrückt. Der zieht sich dann durchs ganze Stück und insbesondere gegen Ende, das Heilungskapitel, dort wird der Atem von jemanden aufgezwungen, der weiß, was du ändern sollst, damit es dir bes-

Das Feld der zeitgenössischen Musik ist ein gutes Medium, weil es experimentell funktioniert und es einen sicheren Raum dafür gibt.

habe ich die Kammeroper *Her Dark Marauder* komponiert. Sie ist eine Exploration all der Rollen, die Menschen mit Behinderung auf der Bühne gegeben werden, und ihrer Hinterfragung. So viele Rollen, die Menschen mit Behinderung auf Bühnen und in Büchern gegeben werden, haben etwas mit dem Teuflichen zu tun. Captain Hook und Peter Pan; der Hakenarm ist der schlechte Charakter. Ich will die Kraft und einzigartige Erfahrung zeigen, die kommen kann, wenn man mit einer Behinderung lebt. Die Drehbuchautor*innen wollen den Charakter mit Behinderung meist schnell sterben lassen. Und weiter werden Menschen mit Behinderung auf der Bühne oft als Inspiration genutzt: Oh, diese wundervolle behinderte Person macht die Dinge so mundan, du solltest das besser machen als jemand, der oder die nicht behindert ist. In *Her Dark Marauder* gibt es dafür verschiedene Kapitel, in einem werden sie getötet, im anderen geheilt und schließlich auch als Inspiration benutzt. Und mir geht es darum, dass der Charakter trotz dieser Beeinflussungen sich gegen die Gesellschaft stellt, ehrlich mit sich ist. So viele Menschen haben keine Behinderung, sondern sind behindert durch Gesellschaft.

ser geht. Und da gibt es Punkte in der Instrumentation, wo melodische Linien nach innen wandern und die Vokalstimme in einen sehr kleinen Stimmumfang einquetschen – eine musikalische Unterdrückung durch die Gesellschaft.

SM Wie stellst Du dir eine mehr inklusive Musikwelt vor?

GS Oft kommen die Künstler*innen ja gar nicht mal auf die Bühne, weil sich nur Gedanken darüber gemacht wurde, dass das Podium zugänglich sein muss. Viele praktische Dinge, auch vor dem Konzert, Künstlergarderoben, Website, öffentliche Verkehrsmittel usw. Dann soll es natürlich gute Vorbilder auf Bühnen geben, um zu merken, es gibt Veränderung, dass Geschichten geteilt werden können.

SM Wenn es ein Ensemble mit Musiker*innen mit Zerebralparese geben würde und Du würdest für sie schreiben, was wären Deine Regeln?

GS Zerebralparese ist bei jeder Person anders, daher würde ich jeder einzelnen Person genau zuhören, was sie sagt. Ich würde

GEORGIA SCOTT

nah und kollaborativ arbeiten, jede Person ist so anders. Ich denke, es wäre schwierig eine genaue List zu schreiben, weil du nicht bestimmen willst, was Menschen brauchen. Aber das Feld der zeitgenössischen Musik ist ein gutes Medium hierfür, weil es experimentell funktioniert und es einen sicheren Raum dafür gibt. Musik war ja in der Vergangenheit schon oft Advokat für verschiedenste Dinge, wieso nicht jetzt Menschen mit Behinderung. ■



Georgia Scott
Australische Komponistin und
Arrangeurin, lebt in Sydney

ignm basel

PROGRAMM

23—24

Nº1

«THE GENTLY CONTESTED AREA
BETWEEN WORDS AND MUSIC» –
MARIANNE SCHUPPE

8.11.23, 20:00, GARE DU NORD, BASEL

Nº2

«INCRESCANTÜNA» –
NEUE MUSIK FÜR ZITHER UND
POSAUNE – TRIO GREIFER &
MICHAEL BÜTTLER

24.1.24, 20:00, GARE DU NORD, BASEL

Nº3

«THINGS OF THE PAST ESCAPE
MY ATTENTION» –
MARINA TANTANOZI

8.2.24, 19:30, H95. RAUM FÜR KULTUR, BASEL

Nº4

«PLEXUS» – ESTHER SALADIN &
SILVIA ROSANI

6.3.24, 20:00, ACKERMANNSHOF, BASEL

Nº5

«ROOTS – ENTWURZELT» –
POURCHŒUR

12.4.24, 20:00, RÖM.-K. KIRCHE, MUTTENZ

13.4.24, 20:00, PETERSKIRCHE, BASEL

Nº6

«THE GREAT LEARNING» –
CORNELIUS CARDEW

26.5.24, 10–21:00, PAULUSKIRCHE, BASEL

Nº7

«ZUNGE» – DUO AECSTALY

20.6.24, 20:00, ACKERMANNSHOF, BASEL

IGNM-BASEL.CH

Was hat das mit Musik zu tun?

Aktivismus ästhetisch denken

HANNA GRZEŚKIEWICZ & JULIAN RIEKEN

In Halle an der Saale kreisten 2021 Tonbänder durch einen kleinen Raum mit großen Schaufenstern. »Deshalb taugt diese Kunst und Kultur auch so rein gar nichts... die selbst die unpolitischste Kunst überhaupt, die Musik, zur Posaune des linksliberalen Establishments degradiert«, ertönt eine männliche Stimme. »Was hat das mit Musik zu tun? fragt sie weiter.« Die Stimme gehört Hans-Thomas Tillschneider, kulturpolitischer Sprecher der AfD Sachsen-Anhalt. Es folgen ähnlich gelagerte Kommentare, Attacken auf Kunst und Kultur sowie Auszüge aus dem AfD-Wahlprogramm. Der in Berlin lebende Komponist experimenteller elektronischer Musik, Hainbach, hat eine Collage aus diesen authentischen Texten gebaut, sie wurden verfremdet und schließlich in Klängen aufgelöst als eine Klanginstallation: *Hate Loops*. Rein optisch hätte die raumfüllende Klanginstallation etwas Meditatives, wenn nicht gar Idyllisches, wären die Tonbänder nicht scharfen Messern und Schleifpapier ausgesetzt. So werden sie langsam abgeschabt und dematerialisiert, der Inhalt Stück für Stück austradiert. Nur das die Musik tragende Band kreist ungehindert in seinem Loop. Hass wird zu Staub gemacht, die Musik bleibt bestehen.

Dass Musik von rechts politisch instrumentalisiert wird, dass ihr gleichzeitig eine politische Botschaft abgesprochen wird und sie als unpolitischste Kunst überhaupt degradiert wird, ist bekannt. Doch auch aus der feuilletonistischen Mitte der Gesellschaft kommen inzwischen immer mehr Rufe gegen den vermeintlichen »Politisierungsdruck« der Neuen

Musik bzw. der Kunst im Allgemeinen. Am 3. Mai fragte beispielsweise Max Nyffeler in einem Artikel für die FAZ: »Wie viel Freiheit erträgt die Neue Musik?«¹ – und antwortete im Untertitel selbst: »In der Kunstsparte vollzieht sich ein Paradigmenwechsel: Nicht mehr die Ästhetik, sondern die politische Haltung steht im Vordergrund.« Selbst die letzte Documenta hat gezeigt, dass ein kollektives, globales sowie politisches Kunstverständnis wie das von dem Kollektiv Ruangrupa in der Hochkultur noch immer in Frage gestellt wird und sogar der feuilletonistische Tod des Kollektivs als solches ausgerufen und die Kritik – »aber wo bleibt denn die Kunst?« immer wieder gestellt wurde. Doch genauso alt wie politische Kunst, ist wohl auch die Frage, ob Kunst überhaupt politisch sein soll und darf.

Doch kann Kunst denn überhaupt unpolitisch sein? Ist Kunst nicht grundsätzlich immer politisch, da sie entweder Machtverhältnisse reproduziert und somit stabilisiert oder diese Machtverhältnisse hinterfragt? Während ein großer Teil zeitgenössischer Ausstellungen und Inszenierungen Bezug auf gesellschaftspolitische Themen nimmt, scheint sich die Klassische sowie Neue Musik oft noch um sich selbst zu kreisen. Das ließ sich beispielsweise in Lützerath beobachten. Während junge Menschen

Doch genauso alt wie politische Kunst, ist
wohl auch die Frage, ob Kunst überhaupt politisch
sein soll und darf.

für ihre Zukunft kämpfen, findet fast zeitgleich, nicht weit entfernt das von RWE gesponserte Klavierfestival Ruhr ohne jeglichen Bezug zum Kampf fürs Klima statt. Findet eine solche gesellschaftliche Abkapselung ihren Grund in der Kunstform Musik? Oder an einer vielleicht zu selbstreferentiellen Szene, die noch zu selten über die eigenen Grenzen hinausblickt?

Gleichzeitig birgt der Druck, der auf Kurator*innen ausgeübt wird, um auf die sich ständig verändernde sozio-politische Landschaft zu reagieren – der Versuch, auf jede ›neue‹ Krise zu reagieren, wie sie von den Medien oftmals diktiert wird, und eine neue Gemeinschaft fast in Echtzeit anzusprechen und mit ihr in Kontakt zu treten –, die Gefahr, dass sie nur ein momentanes und symbolisches Abnicken zu den anstehenden Themen zeigen. Im vergangenen Jahr gab es in vielen westlichen Kunstinstitutionen und Festivals viele solcher Reaktionen auf den russischen Angriffskrieg auf die Ukraine sowie die iranische feministische Revolution. Als jedoch im April 2023 der Krieg im Sudan ausbrach oder als aserbajdschanische Truppen einen Angriff auf das mehrheitlich armenische Artsakh/Nagorno-Karabach im September 2023 starteten, der zur Flucht der meisten seiner Bürger*innen führte, gab es trotz der Brutalität beider Situationen keine derartigen Reaktionen. Was kann Kunst in diesen Krisenzeiten tun? Wie unterstützt man ukrainische Künstler*innen

1 Anna Schürmer hat auf Nyffelers Artikel eine Replik in den Positionen #136 veröffentlicht. Auch zu finden auf der Website www.positionen.berlin [Anm. der Red.]

und hört gleichzeitig auf die Stimmen von Künstler*innen aus Regionen des globalen Südens, die nicht die gleiche Intensität an Unterstützung und Solidarität erfahren?

~~~

Während auf der einen Seite politische Haltung und Positionierung als Gefahr der Kunstfreiheit und Autonomie postuliert wird, scheint das Politische selbst immer mehr zu einem Marketingtool zu werden. Immer öfters findet man in Programmheften Ankündigungen zu »aktivistischen Konzerten«, Neue Musik-Konzerte, die als Demonstrationen positioniert werden und einen vielfachen Gebrauch von Begriffen wie Aktivismus und Aktivist\*innen. In Milo Raus Onlinedebatten-Serie »School of Resistance« fragte die Moderatorin Laura Capelle in die Runde »Wie wird man Aktivist\*in?« und der französische Philosoph Geoffroy de Lagasnerie kontert: »Wie ist es möglich, kein Aktivist zu sein?« Wer vorurteilslos in die Welt blicke, der müsse automatisch Aktivist werden. Ist es tatsächlich so einfach? Sind Musiker\*innen, die mit Blechmusik in Unterführungen auf

### Das Politische scheint selbst immer mehr zu einem Marketingtool zu werden.

Autolärm aufmerksam machen tatsächlich Aktivist\*innen? Oder eben Musiker\*innen, die auf eine wichtige politische Botschaft in und durch ihre Konzerte aufmerksam machen? Genauso wie es nur der Startpunkt von Aktivismus ist, manchmal politische Inhalte auf Instagram zu teilen oder manchmal zu einer Demonstration zu kommen (obwohl sie wichtig sind und ermöglichen ein weiteres Engagement!), ist es auch nur der erste Schritt, eine politische Botschaft in ein Konzert einzubauen, das ansonsten dasselbe ist wie immer. Die allgemeine Idee des »Awareness-Building« ist nicht ausreichend. Was ist das eigentliche Ziel? Was ist die gewünschte Wirkung? Was genau soll verändert werden? Und wer ist das Publikum?

Während des ersten Time to Listen-Symposiums, das von der Akademie der Künste und der Initiative Neue Musik im Oktober 2022 gemeinsam organisiert wurde, war geplant, den zweiten Tag mit einer kollektiven öffentlichen Aktion zu beenden. Sie war als Demonstration rund um das breite Thema der Nachhaltigkeit in der neuen Musik angemeldet. Als sich die Gruppe mit Besen, Lautsprechern und Transparenten auf den Pariser Platz vorbereitete, versammelten sich eine kleine Gruppe von Reichsbürgern und eine größere Gruppe von Antifas auf einer Seite des Platzes, was schließlich zu einigen Konfrontationen zwischen den beiden Gruppen und der Polizei führte. Rund um den Pariser Platz marschierten zeitgleich zehntausend AfD-Anhänger\*innen, während kleinere Gruppen von Gegendemonstranten versuchten, sie niederzuschreien.



Der Protest der Siostry Rzeki [River Sisters] an einem Fluss Polens

Was wir uns an diesem Tag wünschten, war, dass die Künstler\*innen rund um die Versammlung des Time to Listen-Symposiums ihre Energie und ihre Fähigkeiten nutzen, um zu den umliegenden Anti-AfD-Protesten beizutragen. Je stärker die AfD in Bundes- und Landesparlamenten wird, desto bedrohlicher wird dies für Nachhaltigkeitsinitiativen und die Förderung internationaler und kritischer künstlerischer Projekte – wie es sich in Sachsen-Anhalt bereits gezeigt hat – und damit ist dies für Kulturschaffende nicht irrelevant. Wir wünschten uns auch, dass die Aktivist\*innen in der Situation, in der die Zahl der Gegenproteste viel kleiner ist, nach anderen, vielleicht künstlerischen Wegen suchen, um ihren Widerstand auszudrücken. Von beiden wünschten wir uns mehr Überlegungen, was die Ziele der jeweiligen Aktionen sind und wie sich diese verbinden und verbünden lassen könnten.

Was könnten die Ziele, die Absichten sein? Ein Ziel der GegenDemonstrationen ist es, mehr Menschen zu versammeln als die Aufmärsche der Rechten. Eine Initiative, AfD Wegbassen, die von Reclaim Club Culture organisiert wird, hat ein klares und sehr einfaches Ziel: Sie versucht, rechte Parolen mit Techno zu ›crashen‹ – oder zu stören, mit Sound zu überwältigen –, indem sie Lastwagen mit riesigen Soundsystemen zu rechten Demonstrationen fahren und dabei die Berliner Begeisterung für Clubs und Techno ausnutzen. 2018 gelang es ihnen, fast 25.000 Demonstranten gegen den AfD-Aufmarsch zusammenzubringen. Insgesamt versammelten sich 70.000 Demonstrant\*innen in Berlin gegen die 5.000 der AfD. Im Jahr 2022 waren die Zahlen der Gegenproteste kleiner als die

10.000 der AfD. Warum nehmen weniger Menschen teil? Was ist oder sollte jetzt die Priorität der Gegenproteste sein? Die AfD bietet eine alternative Zukunftsvision als Antwort auf die Unzufriedenheit vieler Menschen mit ihrem Leben aufgrund von Wohnungskrise, Inflation und Covid-19. Könnte Kunst als Möglichkeit genutzt werden, sich Alternativen vorzustellen und anzubieten, die nicht auf rechten Ideologien, Ausgrenzung und Fremdenfeindlichkeit beruhen – und von Aktivist\*innen genutzt werden, um zu versuchen, die öffentliche Meinung in Richtung einer inklusiveren, nachhaltigen Zukunft zu verändern?

Die Fragen, ob eine Aktion, Intervention, Demonstration, oder Performance eine Wirkung hatte oder zu einer Veränderung geführt hatte, sind Fragen, die sich Aktivist\*innen immer wieder stellen. Wenn sich die eigene aktivistische Tätigkeit nicht auf die direkte Unterstützung von Menschen aus marginalisierten und unterdrückten Gruppen konzentriert, wie z. B. humanitäre Hilfe für Menschen, die den Białowieża-Wald oder das Mittelmeer überqueren, ist es schwer, die unmittelbare Wirkung zu messen. Oft zeigt sie sich erst nach einiger Zeit, wenn eine Richtungsänderung erkennbar wird, wenn das Publikum, die Institution oder gar man selbst reagiert, verändert, wächst.

~~~

Wie wirksam kann Kunst sein? Unsere Vermutung ist, dass Kunst und Aktivismus nicht weit voneinander entfernt sind, jedoch mehr Räume und Konstellationen brauchen, um zusammenzukommen und in Interaktion zu treten. Wir beide glauben an die Schaffung von Räumen für Begegnung, Berührung, Austausch und Gespräche, und wenn sie mit Sorgfalt geführt werden, können sie besondere und bewegende Momente der gegenseitigen Resonanz und Verbindung hervorbringen. Wir konzentrieren uns auf die Auseinandersetzung mit unseren soziopolitischen Kontexten und auf die Verbindung von Kunst, Forschung und Aktivismus. Wir sehen Aktivismus nicht nur als etwas, das uns auf die Straße bringt. Er kann das sein und ist es manchmal auch, aber oft geht es bei Aktivismus auch darum, Räume für Lernen, Austausch und Zuhören zu schaffen, sowie um Community-Building und Netzwerke zu stärken. Aktivismus ist langsam und beharrlich, oft enttäuschend und frustrierend. Wir möchten trotzdem eine Einladung aussprechen, wann immer und wie immer es unsere Ressourcen erlauben, sich auf die Schaffung nachhaltiger Räume für den bleibenden Austausch zu konzentrieren – auf das Zuhören und die Fürsorge und auf die Bildung von Beziehungen, die für alle Seiten bereichernd sind.

Sich gegenseitig bereichernde Begegnungen und Beziehungen sind nichts, was man schnell erreichen kann. Sie erfordern Zeit und Mühe, Offenheit und Sensibilität, Vertrauen und die Bereitschaft zu lernen. Wie George E. Lewis über seine vorgeschlagene »kreolisierte zeitgenössische Musikkultur« sagt, ist das Ziel: »eine Mosaik-Identität etablieren, die historische, geografische und kulturelle Querverbindungen anerkennt – nicht so sehr, um dadurch Diversität zu erreichen, sondern um eine neue

Komplexität zu ermöglichen, die eine weitaus größere kreative Tiefe verspricht.« Anders gesagt: Wir wünschen uns, dass Künstler*innen und Aktivist*innen öfter zusammenkommen, um voneinander zu lernen, zusammenzuarbeiten und diesen Austausch in neue Formen gemeinsamer Aktion einfließen lassen.

Und wie passen Klang und Aktivismus zusammen?

In der Buchpräsentation von ihrem neuesten Buch *Uncurating Sound*, hat Salome Voegelin gesagt »Sound is troublesome and undisciplined« [Klang ist umständlich und undiszipliniert]. Dieser Satz stimmte mit unseren Gedanken über die Verknüpfung von Klang, Musik und Aktivismus überein. In einer Welt, die sich ständig mit unvorstellbarer Geschwindigkeit vorwärts bewegt, in der man in dem Moment, in dem man etwas Neues erfährt, es schon wieder veraltet ist – etwas, das man schon längst hätte wissen müssen –, ist es leicht, auf einen thematischen Zug aufzuspringen, ohne wirklich zu prüfen, was am effektivsten und wirkungsvollsten ist.

Die Fragen, ob eine Aktion, Intervention,
Demonstration, oder Performance eine Wirkung hatte
oder zu einer Veränderung geführt hatte, sind
Fragen, die sich Aktivist*innen immer wieder stellen.

Was hat Bedeutung und was bleibt eine Performance? Nicht jede politische Performance ist Aktivismus und muss sie auch nicht sein. Denn Klang ist umständlich. Er ist nicht so direkt wie ein Bild: man kann einen Sound-Clip nicht auf die gleiche Weise posten wie eine Instagram-Infografik oder ein Banner, wo die Botschaft kurz und klar ist. Anders als visuelles Material, das wir schnell und oberflächlich konsumieren können, indem wir durch verschiedene Feeds scrollen, kann man das Zuhören nicht beschleunigen. Klang ist auch undiszipliniert. Man kann nicht immer vorhersagen, wie ein Klang bei einem Publikum ankommt, wie er im Raum resoniert. Menschen haben unterschiedliche Vorlieben und emotionale Reaktionen. Verschiedene Klänge lösen bei verschiedenen Menschen unterschiedliche Gefühle aus. Sie sind nicht universell.

~ ~ ~

Während diese Themen in den Fokus rücken, eröffnen auch langsam Kunstorganisationen ihre Räume für solche Begegnungen zwischen Kunst und Aktivismus. Mit ihrem experimentellen Format »Politics of (Dis)Assembling«, erforschte beispielsweise SAVVY Contemporary in Berlin das Zusammenkommen als künstlerische und politische Intervention. Während der Veranstaltungsreihe wurde gefragt: Wie können künstlerische Praktiken politisches Handeln inspirieren? Und welche Rolle spielen Künstler*innen bei der Veränderung unserer Erwartungen an die Zukunft?

Können wir von Beispielen lernen, wo Kunst und Aktivismus zu nachhaltigen Veränderungen führen? Welche Kollektive und Künstler*innen vereinen erfolgreich künstlerische und aktivistische Praxis? Siostry Rzeki [River Sisters] sind der künstlerisch-aktivistische Arm einer breit angelegten Kampagne zum Schutz von Polens wilden Flüssen. Seit fünf Jahren kämpfen sie hauptsächlich gegen den Bau eines Staudamms auf der Weichsel, der nicht nur zur ökologischen, sondern auch wirtschaftlichen Zerstörung führen würde. In Zusammenarbeit mit Nichtregierungsorganisationen, Wissenschaftler*innen und Lobbyist*innen nutzen sie ihre künstlerische Praxis, um politische Kampagnen in eine resonante und aktivierende Bewegung zu verwandeln.

GROUP50:50 ist ein weiteres künstlerisches Kollektiv, das durch seine Kunst politischen Erfolg und aktivistische Wirkung entfaltet. Das Kollektiv besteht aus Künstler*innen aus dem Kongo, der Schweiz und Deutschland, das die historischen und aktuellen wirtschaftlichen und politischen Verflechtungen zwischen ihren Ländern erforscht. In ihrem Bühnenstück *The Ghosts are Returning* erzählen sie die Geschichte von sieben Skeletten des Mbuti-Volks, die ein Schweizer Arzt in den 50er-Jahren aus dem Kongo nach Genf brachte. Ausgelöst durch die Recherchen des Kollektivs sollen die Skelette – was zunächst noch abgelehnt wurde – nun restituiert werden.

Können Kunst und Aktivismus auch auf die problematischen Strukturen in unseren Kulturorganisation hinweisen und Veränderung erwirken? Was passiert, wenn wir den Blick nach innen richten? In den weltweit



© Susanne Diesner

Das Bühnenstück *The Ghosts Are Returning* der GROUP50:50 mit den Musikern Kojack Kossakamwe und Elia Rediger (v.l.n.r.)

geteilten Bildern des Atriums des New Yorker Guggenheim-Museums schweben hunderte weiße Rezepte auf das Kunstpublikum herab während über den Balustraden blutrote Transparente entrollt werden. Es ist eine Protestaktion der Aktivist*innengruppe P.A.I.N. rund um die Fotografin Nan Goldin gegen die Pharmadynastie Sackler, die viele für die Opioid-Krise in den USA verantwortlich machen. Auch Goldin selbst hat eine schwere Abhängigkeit samt Entzug hinter sich, welche sie dazu bewegte ihre Kunst für den Kampf zu nutzen. Nach anhaltenden künstlerischen Protesten und politischen Druck in Zusammenarbeit mit Community Organisationen und juristischer Unterstützung haben inzwischen viele Museen den Namen Sackler aus ihren Gebäuden entfernt und verzichten auf Spenden in Millionenhöhe.

Für Künstler*innen wie die River Sisters, Group 50:50 und Nan Goldin stellt sich die Frage nach der Nützlichkeit, nach der Notwendigkeit politischer Positionierung erst gar nicht. Sie sind ein Teil einer größeren Bewegung, die Kunst und gesellschaftliches Wirken vereint. Oder wie die Sängerin Nina Simone es einmal so trefflich formuliert hat: »How can you be an artist and not reflect the times?« [Wie kann man Künstler*in sein und nicht die Zeit, in der wir leben, reflektieren?] Doch was kann Kunst? Welche Möglichkeiten eröffnet die Kunst, wo liegen ihre Grenzen? Welche Rolle können insbesondere Klang und Musik bei Transformationsprozessen unserer Gesellschaft spielen? Zu beobachten sind zurzeit zwei Bewegungen: kompletter Rückzug und Entkopplung von gesellschaftlichen Fragestellungen auf der einen, der Versuch, sich der Gegenwart zu stellen, auf der anderen Seite. In diesen Zeiten von Rechtsruck, Krieg und Klimakrise wächst das Bedürfnis nach einer Kunst, die nützlich ist, nach sozial engagierter, beteiligender Kunst, nach Interventionen und Aktivismus, nach einer Kunst, die sich sehr direkt und praktisch einmischt. Doch Kunst selbst kann die Welt nicht verändern, aber sie kann eine Möglichkeit sein, die Welt neu zu beschreiben, Menschen zusammenzubringen und dadurch nachhaltig Veränderung zu erwirken. ■

Hanna Grześkiewicz ist Forscherin und Kuratorin, die mit Klang und Worten an der Schnittstelle von Wissenschaft, Kunst und Aktivismus arbeitet und versucht, gegenseitig bereichernde Verbindungen zu schaffen.

Julian Rieken ist freier Künstler, Kurator und Künstlerischer Leiter des IMPULS Festivals. Geleitet von situativen und kollaborativen Praktiken entwickelt und präsentiert er künstlerische und kuratorische Projekte und diskursive Formate in verschiedenen internationalen Kontexten.

Mit ihrem Kollektiv SONIC TOMORROW arbeiten sie an der Schnittstelle von Klangkultur, künstlerischer Forschung und ökologischem und sozialem Handeln.





Die das Interview mit Katja Suglobina begleitende Fotostrecke zeigt zwei Versionen ihrer Oper *creature freedom as utopia – ark* am Ebertplatz in Köln sowie dem Malkasten Düsseldorf © Claus Daniel Herrmann





Diversität in allen möglichen Registern erklingen lassen

**Iuliia Bentia im Gespräch mit der Musikerin und
Komponistin Katja Suglobina über den Entstehungs-
prozess der Oper *creature freedom as utopia – ark*
und die Zusammenarbeit mit Künstler*innen
verschiedener Metiers.**

In diesem Sommer wurde in Köln und Düsseldorf die Oper *creature freedom as utopia – ark* [Freiheit der Kreaturen als Utopie – Die Arche] aufgeführt, deren Hauptthema die Freiheit des künstlerischen Schaffens ist. Gleichzeitig wirft die Aufführung, die unser Verständnis der Grenzen und Möglichkeiten des Genres Oper aufs Äußerste ausweitet, viele andere aktuelle Fragen auf, spricht Probleme der Toleranz und der Akzeptanz von Andersartigkeit an, die, wie die Komponistin Katja Suglobina, treffend bemerkt, »hier in allen möglichen Registern erklingen«: Sexualität, körperliche Besonderheiten, Neurodiversität und Gender.

Für Katja Suglobina war die *creature freedom as utopia – ark* ihre erste ernsthafte Erfahrung mit dem Genre der zeitgenössischen Oper. Davor, im November 2022, gab es eine »Probeaufführung« in Berlin, bei der das Team aus Regisseuren und Performern feststellte, dass sie gemeinsam nicht nur daran interessiert waren, Texte, Musik und Choreografie zu schaffen, sondern auch die Schmerzpunkte der heutigen Gesellschaft durch einen künstlerischen Ausdruck zu erkunden.

Katja Suglobina wurde am 24. August 1991, dem Tag, an dem die Ukraine ihre Unabhängigkeit erklärte, in Kyjiw geboren. Im Alter von sechs Jahren begann sie, an der Kyjiwer Kinderkunstakademie Kompositionsunterricht zu nehmen und schrieb eine Reihe von Kammermusikwerken, unter anderem für die Violine, die ihr Hauptinstrument war und ist. Sie setzte ihr Violinstudium an der Nationalen Musikakademie der Ukraine und später an der Hochschule für Musik und Tanz Köln fort,

wo sie auch Musiktheorie und Komposition (BM Künstlerischer Tonsatz) studierte.

In Köln, wo sie seit vielen Jahren lebt und arbeitet, ist sie Gründerin und Leiterin des Cologne Baroque Ensembles. Im Oktober 2021 veröffentlichte sie ihre erste CD mit Kammermusikkompositionen unter dem Titel *Eclectic mosaic*. Im Herbst 2021 komponierte Suglobina im Vorgefühl des Krieges das Streichquartett *In Memoriam* auf der Grundlage des Gedichts von Serhij Schadan *In Memory of All...*, das anschließend bei zahlreichen Wohltätigkeitskonzerten in Deutschland und Belgien aufgeführt wurde, u. a. in der Stadthalle von Brüssel durch das Ukrainian String Quartet. Aus der Zusammenarbeit mit dem Studio für elektronische Musik der Hochschule für Musik Köln und Auftritten mit dem Ensemble für neue Musik Unfeed format sowie aus der kreativen Freundschaft mit der Kölner Künstlerin und Performerin Christi Knak Tschaikowskaja entstanden zwei Opernaufführungen zu aktuellen sozialen Themen.

IULIA BENTIA Ihre erste Oper wurde kürzlich in Deutschland uraufgeführt. Erzählen Sie uns etwas über die Idee, das Format und den sozialen Kontext dieser Oper.

KATJA SUGLOBINA Die Oper *creature freedom as utopia – ark* wäre korrekter als Performance oder Performance-Oper zu bezeichnen. So haben wir es auch angekündigt, als wir vom Kulturamt der Stadt Köln und dem Fonds Darstellende Künste eine Förderung für die Produktion erhielten.

Die Autorin der Idee ist meine alte Bekannte, die Performerin Christi Knak Tschaikowskaja. Unsere kreative Zusammenarbeit begann vor einem Jahr, als ich sie einlud, an den von mir organisierten Wohltätigkeitskonzerten teilzunehmen. Bei diesen Konzerten gingen die musikalischen Darbietungen und die Performance, die sie aufführte, Hand in Hand. Sie hat meine Musik gehört, ich habe gesehen, was sie macht, und sie hatte die Idee einer engeren kreativen Zusammenarbeit.

Tatsächlich ist *creature freedom as utopia – ark* schon unsere zweite Erfahrung der Zusammenarbeit, eine ernsthaftere. Davor haben

wir in Berlin ein Projekt mit einer etwas anderen Geschichte, aber einem ähnlichen Konzept umgesetzt, ohne jegliche Finanzierung, einfach aus Enthusiasmus. Christi ist zum Teil Ukrainerin, geboren in Kasachstan, lebt seit ihrer Kindheit in Deutschland und hat Verwandte in der Ukraine.

IB Worum geht es in dieser Oper, wie könnten Sie den Inhalt kurz beschreiben?

KS Ich verstehe selbst nicht ganz, wie es uns gelungen ist, das fast Unvereinbare zu verbinden. In meinem Kopf brodeln noch verschiedene Arbeitsmomente und Schwierigkeiten, die ich erlebt habe. Das ist das Erste, was mir einfällt, wenn ich an die Premiere denke. Ich erinnere mich auch daran, wie schwierig es war, sich in das vorgeschlagene Konzept hineinzudenken, zu verstehen, was die Autorin der Idee und die Librettistin sagen wollten.

Im Großen und Ganzen handelt es sich bei dieser Oper um Kreativität, um schöpferische Freiheit. Und diese Oper hat ihr Publikum gefunden, weil sie sich den aktuellen Themen der Toleranz, der Akzeptanz und des

Andersseins widmet. Sie kommen hier in allen möglichen Registern vor – in den Räumen der Sexualität, der körperlichen Besonderheiten, der Neurodiversität, des Genders.

Unsere Testvorstellung in Berlin war queeren Menschen gewidmet, und ein Teil des Publikums war queer: Transgender-Personen,

geholfen. Ich bin auch von dem Bild der feministischen Performerin Salome ausgegangen, die bei ihren Auftritten Operngesang mit Club-Atmosphäre verbindet. In unserer Oper gibt es zum Beispiel einen Salome-Tanz mit einem fast Techno-Club-Beat. Die Berliner ›Probe-Aufführung fand im November 2022

Bei dieser Aufführung ging es mehr um die Akzeptanz körperlich andersartiger Menschen und weniger um Genderfragen. Unter den Darsteller*innen befand sich eine Performerin im Rollstuhl, und auch eine Frau mit einer Wachstumsstörung spielte in dem Stück.

Tänzer*innen, kreative Andersdenkende und Künstler*innen.

IB Sie hatten es also mit einem gewissen alternativen kulturellen Kontext zu tun?

KS Ja, bei der Performance in Berlin ging es vor allem um Genderfragen, um die Akzeptanz von Menschen mit unterschiedlichen psychischen Strukturen. Bei dieser Aufführung traten die Autorin des Konzepts, Christi Knak, die in der Rolle des Minotaurus war, und eine Sängerin mit dem Namen Salome auf. Alles war um sie herum aufgebaut. Und in unserer zweiten Aufführung gab es noch mehr handelnde Personen – Salome, eine ältere Orakelfrau und fünf ›Kreaturen‹. Für die zweite Aufführung habe ich neue Musik komponiert. Salome ist zwar geblieben, aber ihre Figur wurde deutlich überarbeitet.

IB Wie würden Sie Ihre Musik für die *creature freedom as utopia – ark* beschreiben?

KS Es gibt dort Elektronik und Streicher, man kann sich also den Klang ungefähr vorstellen. Die Musiker des Unfeed format, Dmytro Remezov (Elektronik) und Dmytro Berezin (Cello) haben mir übrigens bei der Erstellung der Musik mit Rat und Ideen sehr

an einem exotischen Ort statt: in einer Galerie, die sich in einem Boot auf dem Wasser befand. Es war kalt, ein Kanonenofen wurde beheizt, und es war eher ein Underground-Raum. Die gesamte Aufführung war von der Idee durchdrungen, dass wir kämpfen müssen. Dieser Aufruf war nicht konkret: Wir sind unterdrückt, wir sollten nicht geduldig sein, wir sollten kämpfen, wir haben genug.

Wir nahmen die erste Aufführung auf Video auf und beantragten damit einen Zuschuss für eine zweite, ähnlich konzipierte Aufführung, für die wir auch Mittel erhielten. Die zweite Aufführung wurde in diesem Jahr mehrmals im Westen Deutschlands gezeigt: zunächst in der Projektgalerie Labor in Köln am 2. Juni, dann in Düsseldorf am 20. Juni im Malkasten Kunstverein. Die wichtigsten Vorführungen fanden jedoch zweimal auf der Bühne des Theaters im Bauturm – Freies Theater Köln – statt, und zwar am 28. und 30. Juni dieses Jahres.

IB War das Konzept der zweiten Aufführung anders?

KS Es war tiefgründiger. Bei dieser Aufführung ging es mehr um die Akzeptanz körperlich andersartiger Menschen und weniger um Genderfragen. Unter den Darsteller*innen

befand sich eine Performerin im Rollstuhl, Mechthild Kreuser, und auch eine Frau mit einer Wachstumsstörung, Leisa Prowd, spielte in dem Stück. Die Autor*innen fügten dem Thema der sozialen Gerechtigkeit eine Vorahnung von Klimakatastrophen hinzu.

IB Glauben Sie nicht, dass solche Themen und diese Art, eine Oper zu komponieren, uns den Anfängen des Operngenres näherbringen, als das Werk selbst noch von großer Bedeutung war und während seiner Entstehung eine ständige Interaktion zwischen Autoren und Darstellern stattfand?

KS Ich hatte vorher keine Erfahrung mit der Arbeit im Theater oder im Operngenre. Ich weiß nicht, wie es sein sollte, ich habe nichts, womit ich es vergleichen könnte. Aber alles war ziemlich spontan, ich stand in ständiger Interaktion mit der Librettistin Evdokia Michailidou und ihrem Co-Autor Christopher Pieck, der Performerin, den Sängern und anderen Darsteller*innen. Das Libretto änderte sich ständig, und ich als Komponistin musste irgendwie darauf reagieren, mich anpassen, etwas wegwerfen, etwas anderes hinzufügen. Übrigens ist Evdokia nicht nur Librettistin und Dichterin, sondern auch Bildhauerin, sie beschäftigt sich also auch mit bildender Kunst und plant, an einer Ausstellung in Kyjiw teilzunehmen.

IB Wie haben Sie mit dem Libretto gearbeitet? Es ging dabei ja kaum um traditionelle Arien. Wie haben Sie den Text des Librettos ausgelotet?

KS Das Libretto wurde immer umfangreicher. Wir mussten auch einige praktische Fragen berücksichtigen. Ursprünglich hatten wir einen Chor geplant, eine Kinderrolle mit Gesang, aber da wir nicht die richtigen Darsteller*innen finden konnten, mussten wir das alles umschreiben. Irgendwann wurde klar, dass uns die Zeit davonlief. Die letzte Version des Librettos war siebzig Seiten lang,

und da habe ich gefragt: Wie kann man so viel Musik in einem Monat komponieren und lernen? Ich sagte, das sei unmöglich. Wir begannen, nach gemeinsamen Lösungen zu suchen, und vieles musste gestrichen werden. Das war natürlich sehr schmerzhaft für die Librettistin, aber wir hatten keine andere Wahl.

IB Beschreiben Sie die Aufführung selbst. Wie sah es auf der Bühne aus?

KS Man musste sich an jeden der drei Schauplätze neu anpassen. Der erste Schauplatz ist eine kleine Galerie, sie befindet sich in einer Art Passage, hinter Glas. Die Performer*innen arbeiteten sowohl innerhalb als auch außerhalb der Galerie. Die Musiker*innen waren draußen. Es gab eine komplizierte Interaktion. Die beiden Sängerinnen befanden sich während des Duets auf unterschiedlichen Seiten der Glasscheibe.

IB War es einfach mit den Sängerinnen zusammenzuarbeiten?

KS Ich habe versucht, die Wünsche jeder einzelnen von ihnen so weit wie möglich zu berücksichtigen. Sie erklärten mir, wie sie sich beim Singen am wohlsten fühlen würden, was ihnen schöner erschien, was ihnen gefiel. Ich habe ihnen genügend Freiraum gegeben, um über all ihre Wünsche zu sprechen und versuchte sie möglichst zu berücksichtigen. Es ging nicht darum, ihre Rollen komplett zu fixieren. Eine der Sängerinnen, Suzanne Thorp, saß statisch in der Ecke, unsichtbar, und sie sang einen vollständig aufgeschriebenen und abgestimmten Text. Aber auch mit ihr habe ich ihn durchgesprochen und versucht, auf alle ihre Wünsche und Vorschläge einzugehen. Was die andere Darstellerin, Salome, betrifft, so war ich ziemlich loyal gegenüber der Tatsache, dass sie einige Momente ändern konnte. Das heißt, wir hatten ein bestimmtes vereinbartes Improvisationsschema für einzelne Szenen.





IB Haben Sie selbst während der Aufführung im Ensemble mitgespielt?

KS Ja, ich habe Geige gespielt, was es einfacher machte, weil ich dabei das Ensemble leitete und die Einstiege für die Elektronik zeigte. In dieser Version hatten wir neben der Geige, dem Cello und der Elektronik auch Perkussion: Vibraphon, Waterphone und verschiedene Geräuschinstrumente. Um das alles kümmerten sich vier Personen.

Das ist eine Art Allegorie, die Arche als ein Haus der Freundschaft. Wenn man sie baut, findet man Freunde. Wenn wir also die Arche bauen, werden wir selbst zur Arche und können gerettet werden, indem wir uns zusammenschließen. Diese zentrale Szene dauert etwa zehn Minuten. Die Darsteller*innen, darunter ein Mädchen im Rollstuhl und eine Frau mit Achondroplasie, bauen aus ihren Körpern Formen, die mich persönlich an Fotografien von Aufführungen aus den 1920er

Die zentrale Szene der Aufführung ist der so genannte Bau der Arche. Die Performer*innen bauen sie aus ihren eigenen Körpern. Das ist eine Art Allegorie, die Arche als ein Haus der Freundschaft.

IB Glauben Sie, dass die Zuschauer*in bei solchen Aufführungen versucht, der Handlung zu folgen, oder sind für sie emotionale Berührungspunkte oder Slogans wichtiger?

KS Das ist schwer zu sagen. Wahrscheinlich nimmt es jede*r anders wahr. Ohne das Libretto zu kennen, ist es wahrscheinlich schwer, genau zu verstehen, worum es in der Geschichte geht. Deshalb haben wir das Libretto an das Publikum verteilt. Natürlich gab es auch emotionale Anhaltspunkte.

Der Untertitel der Oper lautet *Die Arche*. Das Mysterienspiel scheint zwei Optionen für die Entwicklung unserer Welt und Gesellschaft zu verkörpern. Die erste Möglichkeit ist ein Traum. Zunächst sieht die Protagonistin in einem Alptraum die herannahenden Katastrophen. Und dann kommt eine andere Vision, in der sie erkennt, dass die Welt gerettet werden kann, wenn wir uns alle zusammenschließen und einander akzeptieren. Meine Musik spiegelt diese beiden Perspektiven unmittelbar wider.

Die zentrale Szene der Aufführung ist der sogenannte Bau der Arche. Die Performer*innen bauen sie aus ihren eigenen Körpern.

Jahren mit ihren körperlich-gymnastischen Pyramiden erinnern.

IB Wenn ich das richtig verstehe, sind das unterschiedene Darsteller*innen, die in dem Stück stimmliche und plastische Rollen spielen? Kann man sagen, dass die Aufführung mehr auf Plastizität, auf Bewegung ausgerichtet ist?

KS Es gab insgesamt sechs Performer*innen, aber eine Sängerin hatte zwei Rollen. Gleichzeitig handelt es sich aber definitiv nicht um eine dramatische Aufführung mit Musik. Hier wechseln die Darsteller*innen nicht ihre Kostüme, ihre Rollen sind nicht kontrastvoll, sie sagen nichts, das heißt, die Handlung entfaltet sich nur durch den Gesang. Der scharfe Kontrast zwischen den Szenen wird durch die Musik erzeugt. Das utopische Bild wird durch minimalistische Musik und helle Harmonien erzeugt, die ganze Szene ist von einer neuen Einfachheit und einem Minimalismus inspiriert. In der Szene des Alptrahms hingegen habe ich eine Stilistik verwendet, die von der Zweiten Wiener Schule bis zum völligen Klangchaos

reicht. Nachdem die Arche gebaut ist, kündigt das Orakel in seiner poetischen Rede »über die verbrannten Felder« die Apokalypse an, – eine Realität, die uns droht, wenn wir nicht zur Besinnung kommen und über die Zukunft nachdenken.

IB Wie haben das Publikum und die Kritiker*innen auf das Stück reagiert?

KS Um ehrlich zu sein, habe ich die Medien in letzter Zeit nicht so sehr verfolgt. Im Theater im Bauturm sprach ich mit einem Musikwissenschaftler, dem Leiter der Musikabteilung und auch mit den Absolventen der Musikhochschule, die zur Aufführung kamen. Sie bemerkten den Kontrast zwischen der minimalistischen, ziemlich einfachen Musik und dem Aussehen der Darsteller*innen, die immer die gleichen, zerrissenen und archaischen Kleider trugen. Sie waren gerade diese ›lebenden Kreaturen‹.

IB Haben Sie vor, diese Linie fortzusetzen, neue performative Operaufführungen zu akut relevanten Themen zu schaffen?

KS Es war in der Tat eine interessante, aber auch schwierige Erfahrung, die viel Kraft gekostet hat. Es war jedoch ein sehr wichtiges Projekt, das zu einem guten Ergebnis führte. Vielleicht würde ich nach einer gewissen Pause eine ähnliche Arbeit wieder aufnehmen. Ich würde mich jetzt an traditionelleren, berechenbareren Projekten versuchen. Nach der letzten Aufführung in Köln hatte ich ein Gespräch mit dem Intendanten des Theaters im Bauturm. Die Theaterleitung mochte meine Musik. Ich sagte ihnen, dass ich in Zukunft gerne Projekte machen würde, die mit dem zu tun haben, was mir am Herzen liegt, nämlich mit dem Krieg in der Ukraine. Wir einigten uns auf eine mögliche weitere Zusammenarbeit. Es könnten andere Musiker*innen sein und ein anderes Format, aber es würde um die Ukraine und den Krieg gehen.

IB Sie sind nach Ihrem Studium an der Nationalen Musikakademie der Ukraine in der Klasse von Taras Jaropud nach Deutschland gekommen. Erzählen Sie uns, was war der Grund für Ihren Umzug: berufliche Ziele oder der Wunsch, in einem anderen Land unabhängig aufzuwachsen und andere Erfahrungen zu sammeln?

KS Die Entscheidung, nach Deutschland zu gehen, um zu studieren, war rein beruflich, und das hat meine Wahl des Landes beeinflusst. Ich habe an meine fachliche Entwicklung und an meine Perspektiven gedacht. Ich war mit meinem Leben in Kyjiw sehr zufrieden, ich wollte diese Stadt nicht verlassen. Der Umzug war mit der Erkenntnis verbunden, dass es in Deutschland viel zu lernen gibt, dass dieses Land eine große Dichte an hervorragenden Musiker*innen, kulturellen Veranstaltungen, Bildungs- und Weiterbildungsmöglichkeiten hat.

IB Nach dem Einmarsch Russlands in die Ukraine haben Sie und Ihr Ensemble mit der aktiven Freiwilligen- und Wohltätigkeitsarbeit begonnen. Wie hat das alles angefangen und wie geht es jetzt weiter?

KS Buchstäblich seit März 2022 sind wir von dem großen Wunsch überwältigt, alles zu tun, um der Ukraine zu helfen. Für eine Musiker*in ist die effektivste Art zu helfen, ein Wohltätigkeitskonzert. Genau das habe ich mit verschiedenen Ensembles und Gruppen getan. Anfang März 2022 ist es mir gelungen, mit unserem Ensemble ein Benefizkonzert mit Barockmusik zu veranstalten. Es gelang uns, eine überraschend große Summe an Geld zu sammeln – etwa 5000 Euro. Das war eine neue Erfahrung für mich, denn mit diesem Geld beschlossen wir auf Bitten des Krankenhauses von Czernowitz, einen Krankenwagen zu kaufen, den ich selbst suchen und in die Ukraine fahren musste. Das erste Fahrzeug war ein Bus, der später in der Ukraine für den Transport der Verwundeten

umgebaut wurde. Aber während meiner Suche fand ich einen ausgestatteten Krankenwagen. Ich konnte ihn dank eines anderen Projekts mit der wunderbaren Cellistin Natalia Subbotina vom Nationalen Symphonieorchester kaufen. Die Konzerte fanden hauptsächlich in Belgien statt, wo wir einen noch größeren Betrag, etwa 14.000 Euro, sammelten. Wir führten ukrainische Musik mit einem Streichquartett auf, spielten im Europäischen Parlament und trafen dort Ursula von der Leyen. Für dieses Projekt habe ich eigens

Organisation waren erstaunt, dass eine kleine Gruppe von Musikern in der Lage war, Geld zu sammeln und selbst ein Auto zu kaufen. So hat unsere aktive Zusammenarbeit begonnen.

Etwa einen Monat nach Ausbruch des Krieges wurde ich Mitglied dieser Hilfsorganisation. Sie haben ihre Arbeit mit Politiker*innen und Sponsoren ernsthaft ausgebaut und versuchen, die deutsche Öffentlichkeit zu ermutigen, Geld zu spenden, um der Ukraine zu helfen. Sie haben mehrere sehr wichtige Projekte. Insbesondere stellen sie Rucksäcke

Es ist jedoch eine Sache, schnell auf ein Ereignis zu reagieren, und eine andere, systematisch und langfristig zu arbeiten. Irgendwann beginnen die Menschen, sich an ihre eigenen Probleme zu erinnern.

Marta Deichakivska, eine Bratschistin der Nationaloper der Ukraine, eingeladen. Die zweite Violinstimme wurde bei den meisten Konzerten von Oleksandr Rudyk vom Präsidentenorchester gespielt.

IB Wann haben Sie Ihre Zusammenarbeit mit der deutsch-ukrainischen Gesellschaft Blau-Gelbes Kreuz begonnen?

KS Diese Organisation gibt es seit 2014. Zunächst war sie in der Sozialarbeit tätig, organisierte unter anderem Erholungsaufenthalte für Kinder aus dem Kriegsgebiet im Donbas und veranstaltete Demonstrationen zur Unterstützung der Ukraine. Aber nach dem Ausbruch des russisch-ukrainischen Krieges hat das Blau-Gelbe Kreuz eine breite Palette von Wohltätigkeitsaktivitäten gestartet. Zunächst bat ich sie lediglich um Hilfe bei der Organisation des Transfers der Hilfsgüter, die ich in der Ukraine sammeln konnte. Wir hatten nur Geld für einen Wagen, den wir nur teilweise mit Medikamenten füllen konnten, und das Blau-Gelbe Kreuz belud ihn mit humanitären Hilfsmitteln. Die Leute in dieser

für Militärsanitäter bereit. Jede Woche fliegen ehrenamtliche Piloten von Köln aus an die ukrainische Grenze, um diese Rucksäcke abzuliefern. Ihr anderes Projekt sind Pakete für Neugeborene in der Ukraine.

IB Kürzlich waren Sie an der Suche nach einem Hightech-Ultraschall-Gerät für die Intensivstation des Mykola-Strazhesko-Instituts für Kardiologie beteiligt, wo inzwischen viele Militärs und Zivilisten mit schweren Fällen behandelt werden, und der Kauf des Geräts und seine Lieferung wurden vom Blau-Gelben Kreuz finanziert. Wie ist es Ihnen gelungen, dies zu organisieren?

KS Die Organisation erhält viele Anfragen aus der Ukraine und versucht, jede einzelne davon zu bearbeiten. Manchmal werden deutsche Spezialist*innen hinzugezogen, um die richtige Ausrüstung zu finden, was allerdings manchmal sehr schwierig sein kann, da das Blau-Gelbe Kreuz eine relativ junge Hilfsorganisation ist, die plötzlich sehr groß geworden ist. Viele junge Menschen arbeiten jetzt dort.

Die Organisation wird von Linda May geleitet, und die medizinische Abteilung steht unter der Leitung von Viktoria Boyko, einer jungen Frau aus Lwiw, die an der Universität Bonn promoviert. Sie ist für die Arbeit einer riesigen medizinischen Abteilung verantwortlich, wie Sortieren, Auslieferung, aber auch für die Entscheidung, wofür das Geld ausgegeben werden soll. Natürlich kann man diese Art von Freiwilligenarbeit nur durch Erfahrung erlernen. Was die Suche nach einem Ultraschallgerät für das Kyjiwer Institut für Kardiologie betrifft, so fiel dieser Teil der Arbeit mir zu.

IB Wie ist die aktuelle Stimmung in Deutschland in Bezug auf die Unterstützung der Ukraine in ihrem Kampf um Unabhängigkeit? Spüren Sie einen gewissen Rückgang der Hilfsbereitschaft? Wie nimmt die deutsche Gesellschaft den Krieg in der Ukraine im Allgemeinen wahr?

KS Ein gewisser Teil der deutschen Gesellschaft hat versucht, es mit beiden Parteien zu halten, und wollte um jeden Preis Frieden. Aber ich denke, dass die Mehrheit der deutschen Öffentlichkeit zu der Einsicht gelangt, dass dies in der gegenwärtigen Situation leider unmöglich ist. Es gibt Strukturen in Deutschland, die von Russland finanziert werden, sie organisieren entsprechende Kundgebungen und versuchen, ihre Agenda durchzusetzen.

IB Der Einfluss der russischen Petrodollars auf die deutsche Gesellschaft ist also immer noch spürbar?

KS Ja, man kann es spüren. Zum Beispiel gab es auch in Köln am 9. Mai pro-russische Kundgebungen. Sie wurden übrigens von einer Frau aus Dnipro in der Ukraine organisiert, die seit langem in Deutschland lebt. Was die Freiwilligenarbeit zur Unterstützung der Ukraine angeht, so gibt es nicht viele echte Freiwillige. Im Frühjahr 2022 eilten viele

Menschen in der Ukraine und in Deutschland herbei, um sich freiwillig zu melden. Es ist jedoch eine Sache, schnell auf ein Ereignis zu reagieren, und eine andere, systematisch und langfristig zu arbeiten. Irgendwann beginnen die Menschen, sich an ihre eigenen Probleme zu erinnern, sich auf ihre eigenen Angelegenheiten zu konzentrieren und sich emotional an die aktuelle Situation zu gewöhnen. Und es stellt sich heraus, dass von der großen Zahl der Hilfwilligen am Anfang nur ein Kern von Freiwilligen übrigbleibt – aber es ist sehr gut, dass es ihn sowohl in der Ukraine als auch in Deutschland gibt. Das Blau-Gelbe Kreuz ist ein solcher Kern aktiver Menschen, die in dem Bewusstsein, dass ihre Arbeit wichtig ist, jeden Tag selbstlos tätig sind. ■

Aus dem Ukrainischen übersetzt von Olha Sydor

Iuliiia Bentia lebt in Kyjiw und hat einen PhD in Art Studies, ist Musikwissenschaftlerin und Research Fellow beim Modern Art Research Institute der National Academy of Arts of Ukraine in Kyjiw sowie Redakteurin der Zeitschrift Krytyka.















tdz.de

Der neue Online-Zugang für das ganze Theater.

Schauspiel | Oper | Tanz | Performance | Freie Szene | Kinder- und Jugendtheater | Figurentheater
Kritik | Kommentare | Porträts | Essays | Stücke | Meldungen | Wissenschaft | Ausbildung | Archiv
Themen-Dossiers | Theater- und Personen-Verzeichnis | Podcast | PDF-Downloads | Stellenmarkt

Über 8 000 Texte aus mehr als 500 Büchern und
1000 Zeitschriften-Ausgaben. Und täglich neue Beiträge.

Ab 5,99 € / Monat (inkl. E-Paper Download)



30 Tage
für 1€
testen

tdz.de/abo

»Es ist persönlich und erhaben, es ist eine Qual, aber auch eine Art von Freiheit«

Bastian Zimmermann im Gespräch mit der Metalmusikerin und Komponistin Haela Ravenna Hunt-Hendrix über ihre Band Liturgy, die Innovationskraft von Metal heute und seine Verbindungen zur Kunstmusik.

BASTIAN ZIMMERMANN Du hast eine Ausbildung zur Komponistin für klassische Instrumente absolviert. Und heute spielst Du Metal. Was ist Metalmusik für dich?

HAELA RAVENNA HUNT-HENDRIX Ich habe einen Hintergrund in Avantgarde-Komposition, als ich in der High School war. Ich habe damals in New York gelebt und mich für Art Punk und Metal und diese spezielle Tradition des New Yorker Art Punk wie Swans oder Glenn Branca begeistert. Dann studierte ich Komposition und interessierte mich für Spektralismus. Tristan Murail war Professor an meiner Schule, und so studierte ich Messiaen und diese ganze Welt von Dingen, die wie Xenakis, Ligeti und Scelsi und so klingen. Aber dann habe ich mich mehr in der Musikszene von Williamsburg engagiert, die damals ziemlich neu war. Ich spielte einfach laute Rockmusik in Lagerhäusern und so, hauptsächlich Punk, aber mit einem gewissen Sinn für musikalische Bildung. Das hat mich nie

wirklich befriedigt, auch weil ich die klassische Musik sehr liebte, wie Brahms und andere. Und das ist etwas, das mich immer begleitet hat, und es war schwer, mit anderen Musiker*innen in Kontakt zu kommen, die Brahms und Wagner lieben. Ich denke, ob man nun in der Welt der klassischen Musik oder in der Welt der Rockmusik zu Hause ist, dieses Zeug scheint veraltet. Und ich glaube, Black Metal ist eine Art Synthese dieser Dinge, Musik zu machen, die aggressiv und herausfordernd und irgendwie schwer zu hören ist, und dabei aber aktuelle Technologie und Elektronik nutzt. Aber auch als Vehikel, um Kompositionen zu schreiben, die eigentlich im klassischen Stil sind oder die eine übergreifende Struktur haben, wie eine Sonata oder ein Satz in einer Symphonie. Die Band Liturgy existiert in vielen verschiedenen Kontexten, weil sie diese verschiedenen Seiten hat. Metal-Fans stehen nicht so sehr auf meine Einflüsse. Aber ich genieße es auch, sozusagen am Rande verschiedener Szenen zu stehen.

BZ Wer ist noch an Euch interessiert?

HRHH Es gibt Leute in der Welt der Kunst, der visuellen, der bildenden Kunst. Es gibt Leute in der Welt der Avantgarde-Komposition und Leute in der Metal-Welt und in der Welt der experimentellen Online-Musik. Wir gehören nicht wirklich zu einer dieser Welten, aber wir befinden uns in gewisser Weise am Rande all dieser Welten.

BZ Das Lustige an der Metal-Welt ist, dass es hundert Genres gibt und auch eine hohe Differenzierung, wie man mit Form, Instrumenten und Stimme umgeht. Ich habe gelesen, dass du deine Musik als Post-Black-Metal bezeichnest, und du hast vor einigen Jahren auch einen Essay dazu geschrieben. Metal ist eine interessante Bühne oder Forum, und du spielst mit deren Konventionen. Aber dann bringst Du auch die Dimension von Gott mit ein: Wo normalerweise der Antichrist wäre, ist bei dir ein Christus!

HRHH Ich möchte gut sein und nicht böse. Ja, es gibt die religiöse Dimension und die philosophische Dimension. Ich nehme die Philosophie sehr ernst. Deleuze war ein großer Einfluss, und ich bin praktizierende Christin. Das ist eine Umkehrung dessen, was Black Metal als ein Genre darstellen soll, das vielleicht von Natur aus antichristlich ist. Aber als ich zum ersten Mal Figuren wie Richard Wagner entdeckte, gab es eine Art zu komponieren, die mit einer philosophischen Tradition verbunden war, denn Philosophie ist auch wie Kunst. Es gibt eine philosophische Tradition, in der man sich auf alles Mögliche beruft, wie Platon und Kant und Hegel und den französischen Poststrukturalismus. Für mich hat die Idee, ein Gesamtkunstwerk zu schaffen, sehr viel Sinn gemacht. Ich bin ein großer Fan von Wagner. Seine Opern, sein Kompositionsstil, seine Schriften. Es gibt auch Probleme, die ich mit ihm habe – ähnlich wie bei Cage. Wenn man nur in der Kunstwelt tätig ist, ist es einfacher, eine philosophische

Vision von dem zu haben, was man tut, und in verschiedenen Medien zu existieren. Es ist wie »Oh, hier ist meine Theorie von dem, was ich mache. Ich habe auch ein paar Filme und ein paar Skulpturen, und das gefällt mir sehr.« In der Metal-Szene will niemand, dass man das tut. Aber vielleicht liegt das auch daran, dass die Kulturindustrie die Leute dazu ermutigt, nicht zu denken. Es gibt einen Anti-Intellektualismus im Metal, gegen den ich mich immer gewehrt habe.

BZ Kurz vor der Pandemie hatte ich eine aufrüttelnde Begegnung: Die legendäre Band Napalm Death tourte mit vier Vorbands, ein Überblick über die britische Szene heute. Sie sind sehr politisch, links-politisch. Und der Sänger rief zwischen den Liedern nach Frauenrechten. Und dann schrien alle Männer im Raum, es waren vielleicht 80 Prozent Männer, für die Rechte der Frauen, was erst seltsam war, dann interessant, für mich jetzt immer noch ambivalent.

HRHH Es gibt eine Menge verschiedener Szenen im Metal. Ich würde sagen, dass es nicht unwahr ist, dass der größte Teil der Metal-Szene ein wenig toxisch männlich sein kann. Und es ist sicherlich ein Ort, an dem Frauenfeindlichkeit und Homophobie wahrscheinlicher sind als in anderen Genres – aber auch nicht nur, weil es diese Art von Metal gibt, der politisch ausgerichtet ist. Es gibt Leute, die eine Vision der Gegenkultur haben, die die Bürgerrechte und die individuelle Freiheit bejahen. Und wenn man in die 60er Jahre zurückblickt, als Metal geboren wurde. Daher kommt ein Teil der antichristlichen Bedeutung des Metals: Black Sabbath erhebt sich gegen den britischen imperialen Konformismus. Es gibt im Moment auch eine Menge guten Avantgarde-Black-Metal. Ich denke aber auch, dass Metal in vielerlei Hinsicht nicht mehr den gleichen Stellenwert in der Kultur hat wie früher. So etwas wie eine Mainstream-Metalband gibt es nicht mehr. Der Mainstream ist Hip-Hop und Popmusik.

Metal ist heute also definitiv eine Art Spezialgebiet. Im Metal gibt es mehr technisches Knowhow als in den meisten anderen Musikgenres. Und das ist wirklich cool. Er befindet sich fast in einer ähnlichen Situation wie der modale Jazz in den 60er Jahren mit seinen Anleihen an die klassische Musik. Die Leute lieben es, die Gitarre und das Schlagzeug

Minimalismus, wo es stark arpeggierte Teile gibt, die sich in einer Art Schleife aneinanderreihen und Phasenmuster erzeugen. Und das sind keine Sachen, die man sich nur im Kopf oder mit einer Gruppe von Leuten ausdenken kann. Man muss das in einen Computer eingeben und dann ausschneiden und einfügen und herausfinden, was passiert. Der Computer-

Ich liebe die Musik, die wirklich einen Gipfel
der transzendentalen Erfahrung schafft und die hoffentlich
auch im Leben nützlich ist.

wirklich schnell zu spielen, und sie nehmen einige Einflüsse aus der klassischen Musik auf, aber es ist etwas widerspenstiger. Ein Großteil der besten komponierten Musik und Regionen zugeordneten Stile ist definitiv Metal.

BZ Wie gehst Du beim Komponieren vor? Ist es etwas, das du mit deinen Bandmitgliedern teilst?

HRHH Die Art des Komponierens kommt der Kunstmusik ziemlich nahe. Ich notiere eine Menge. Es gibt alle Arten von Programmierideen, Midi und ein Keyboard oder ich spiele Gitarre und improvisiere. Ich komponiere alle Musik für die Band und das ist ein wirklich großer Teil meines Lebens. Ich arbeite immer an Songs in meinem Kopf. Während ich spazieren gehe oder unter der Dusche stehe oder was auch immer, denke ich über ein Album nach, gehe die verschiedenen Arten von Kontrapunkt in den verschiedenen Teilen durch und überlege, wie sie zusammenpassen oder wie ein Höhepunkt irgendwo passieren kann oder was auch immer. Aber das Gitarrenspiel, der eigentliche physische Prozess des Gitarrenspiels ist für mich meditativ. Die Notation ist sehr wichtig, denn viele der Songs beinhalten z.B. viele Texturen des New Yorker

bildschirm ist ein großer Bestandteil beim Schreiben der Musik. Aber dann gibt es noch einen ganz anderen Aspekt bei der Aufführung, weil die Musik sehr körperlich ist. Vor allem mit dem Schlagzeuger Leo Didkovsky arbeite ich zusammen, um Stellen für Formaten und andere Dinge zu finden, wie zum Beispiel, das Stück pausiert und niemand zählt, und wir steigen dann alle zusammen wieder ein. Es gibt auch einige strukturierte Improvisationen. Und für einige Alben habe ich komplette Stücke nur für Gitarre, Bass und Schlagzeug komponiert, die ich dann aufnehme, um dann andere Instrumente wie Glockenspiele und andere klassische Instrumente dazu zu komponieren. Es ist also eine Art Suppengelage des Überarbeitens.

BZ Ich stelle mir vor, dass die Postproduktion wie ein kompositorischer Prozess ist. Aber wenn ich mir das letzte Album *93696* anhöre, versuche ich mir kläglich vorzustellen, wie man das live spielen könnte – es gibt so viele vielschichtige Ereignisse.

HRHH Die meisten Alben funktionieren auch ziemlich für sich allein, ohne Nachbearbeitung. Wenn wir auf Tournee gehen, sind es nur Gitarre, Bass, Schlagzeug und Gesang. Bei unserem letzten Album gibt es jedoch



Die amerikanische Komponistin und Metal-Musikerin Haela Ravenna Hunt-Hendrix

eine vollständige Partitur, und die klassischen Instrumente sind gleichberechtigt mit den Rockinstrumenten. Wir können das also nur machen, wenn ein Festival ein Kammerensemble engagieren kann, um mit uns zu spielen. Wir machen das also nicht sehr oft. Dabei spielen wir synchron mit dem Opernfilm und schauen uns auf der Bühne die Noten an, alles ist durchkomponiert. Aber das ist wirklich schwer zu bewerkstelligen, allein schon wegen der Lautstärke und dem Versuch, die Geigen gut klingen zu lassen. Diese Mikrofone auf der gleichen Bühne wie ein Schlagzeug sind eine technische Herausforderung.

BZ Ich komme gerade aus Oslo vom Ultima-Festival zurück, wo das Stück *Epogdoon* des Komponisten Bernhard Gander mit teils klassischem Instrumentarium präsentiert wurde. Er wird immer dafür gebucht, in der zeitgenössischen Musikszene etwas mit Metal zu machen. Abgesehen von der Musik war es krass, wie schlecht es abgemischt war, und ich habe mich gefragt, ob das überhaupt gut möglich ist?

HRHH Ganz genau. Zwei von vier Mal hat es wirklich gut geklungen bei uns. Aber ja: Die Flöte darf nicht in der Nähe der 4×12er-Boxen stehen. Ich glaube, es funktioniert am besten, wenn man Mikrofone und auch Kontaktmikrofone hat. Eine Mischung aus beidem, je nachdem, ob die Metal-Band gerade spielt oder nicht. Denn nur ein Mikrofon kann man nicht wirklich zum Laufen bringen.

BZ Kann Deine Musik wie eine offizielle Partitur behandelt werden? Jede gleichbesetzte Band könnte sie spielen?

HRHH Ja. Aber nur für unser vorheriges Album, *Origin of the Alimonies*. Es könnte im Prinzip von allen gespielt werden. Eine Zeit lang hatte ich die Absicht, daraus eine Oper zu machen und einfach die Partitur zu verschicken, ohne dass ich selbst anwesend bin – denn es gibt ja den Film. Man projiziert den Film und das Ensemble spielt dann die Musik. Das haben wir noch nicht gemacht, aber ich könnte mir das für die Zukunft vorstellen.

BZ Ich habe darüber nachgedacht, weil es auf YouTube immer diese Videos gibt, in denen die Leute den Partituren folgen können beim Hören.

HRHH Ja, ich weiß, wovon du sprichst, Score Followers. Ich liebe diese Videos. Ich schaue sie mir für Schönbergs Streichquartette an. Ich muss meine Partitur wahrscheinlich noch ein bisschen aufräumen, damit sie wirklich



Die seit 2005 bestehende Band Liturgy mit den aktuellen Bandmitgliedern Leo Didkovsky, Mario Miron, Haela Ravenna Hunt-Hendrix und Tia Vincent-Clark (v.l.n.r.)

lesbar wird. Aber ja, das einfach online zu stellen, wäre toll. Ich finde, YouTube ist wirklich eine großartige Ressource. Ich hoffe, dass mehr Leute darüber anfangen, klassische Musik zu hören, und ich glaube, das könnte tatsächlich passieren. Ich habe das Gefühl, dass die Welt mehr und mehr mit Popmusik gesättigt wird und dass künstliche Intelligenzen jetzt im Grunde die gute Popmusik produzieren können. Es gibt eine Hürde für viele Menschen klassische Kompositionen zu hören und manche stellen sich vor, dass diese ganze Welt irgendwann ausstirbt. Aber ich denke, es könnte auch das Gegenteil der Fall sein – nämlich, dass sie Einfluss auf junge Leute hat und als wichtig erachtet wird.

BZ Gibt es etwas, das Du mit deiner Musik erreichen willst, für die Hörer*innen, für das Publikum? Für mich hat sie etwas... vielleicht ist es nur ein einfaches Wort wie:

Transzendentes. Wenn Du über dein Verhältnis zur klassischen Musik sprichst, ergibt das für mich auch einen Sinn. Gibt es einen gewissen Geisteszustand, den Du mit deiner Musik erreichen willst?

HRHH Ich sehe die Aufführungen von Liturgy als einen heiligen Ritus an. Es handelt sich um eine Liturgie, die eine Art strukturierte Erfahrung ist. Eine Art von Aktivität, die Gott in den Moment bringt, in dem man die Aktivität ausführt. Ich habe eine sehr mystische Ausrichtung. Ich liebe die Musik, die wirklich einen Gipfel der transzendentalen Erfahrung schafft und die hoffentlich auch im Leben nützlich ist. Sie kann mir das Antlitz Gottes oder das Antlitz des Erhabenen zeigen und sogar Einfluss darauf nehmen, das Leben auf eine liebevollere und mutigere Weise zu leben. Ich denke, das ist es, was alle Kunst vielleicht begrüßen sollte. Das ist ein großer Anspruch

an die Kunst, ich weiß. Ich denke, es gibt auch andere Möglichkeiten, Kunst zu machen: Das Erforschen von Materialien ist großartig und der Selbsta Ausdruck ist großartig. Auch reine Unterhaltung ist großartig. Ich verurteile keine Art von Kunst, es sei denn, sie ist ausbeuterisch oder eine Art von Trick, was meiner Meinung nach manche Kunst ist – vielleicht sogar viele oder die meiste.

Aber ja, ich liebe diese Erfahrung. Unsere Shows sind ziemlich verrückt. Die Leute sind wirklich aufgedreht und normalerweise ist es keine reine Metal-Situation. Die Leute machen zwar Mosh, aber es ist nicht so aggressiv... wir befinden uns gerade in einer so seltsamen Zeit. Es gibt so einen seltsamen, erhabenen Abgrund um uns herum, der uns in diese wirklich beängstigende Zukunft stürzt. Vielleicht ist das eine schlechte Sache oder eine gute Sache. Ich weiß es nicht. Es ist eine sehr ernste Sache.

BZ Das Schreien scheint ein so großer Teil der Metalmusik zu sein. Wie ist das mit eurer liturgischen Praxis verbunden?

HRHH Für mich ist das Schreien in der Band ein sehr wichtiger Teil. Und ich habe nie wirklich verstanden, warum. Ich schätze, weil Schreien sehr seltsam ist. Ich glaube, ich bin ursprünglich durch Hardcore-Musik zum Schreien gekommen, oder durch Screamo, eine Art emotionaler Hardcore. Ich interessiere mich hauptsächlich für Interpunktion. Die Musik ist hauptsächlich instrumental. Beim Gesang geht es nicht wirklich darum, Texte zu singen, auch wenn es Texte gibt, aber es gibt einfach diese Art von wirbelnder Interpunktion oder Erzählung oder etwas, das sich als dieser Freak manifestiert. Ich glaube, dass das Schreien der Teil der Musik ist, den ich am wenigsten verstehe. Ich habe gerne eine kleine Theorie für jeden Teil meiner Kompositionen. Und ich weiß nicht wirklich, was es mit dem Schreien auf sich hat, aber es ist persönlich und erhaben, es ist eine Qual, aber auch eine Art von Freiheit. ■

Bastian Zimmermann ist einer der Herausgeber und Redakteure der Positionen und wirkt sonst auch als Dramaturg und Kurator in musikalisch-performativen Kontexten. Im Februar 2024 wird er mit Mauro Hertig und der Metalband Sarattma ein neues musikalisches Ritual auf die Bühne des Eclat Festivals bringen.

Einen Zustand der Ambivalenz schaffen

Neil Luck im Gespräch mit Marat Ingeldeev

Wie kann man eine Identität als Musiker*in bewahren und gleichzeitig mit verschiedenen Medien wie Film und in der bildenden Kunst arbeiten? Ist diese Vielfalt ein Indiz für Dilettantismus – als etwas Positives! – oder eine Art und Weise sich zu dem schwerdefinierbaren Konzept des Experimentellen zu verhalten? Der Theoretiker Marat Ingeldeev im Gespräch mit dem britischen Komponisten Neil Luck zu seiner Arbeit mit Amateurgruppen, britischem Volksliedgut, Humor und der eigenen Position darin.

MARAT INGELDEEV Neil, wie stellst Du dich normalerweise dem uneingeweihten Publikum vor?

NEIL LUCK Normalerweise bezeichne ich mich als Musiker, aber ich finde es ziemlich schwierig zu beschreiben, was ich eigentlich mache, deshalb verwende ich eher einfache Begriffe. Manchmal verwende ich »experimentelles Musiktheater« als Beschreibung meiner

Arbeit, was ich nützlich finde, um die Leute auf den richtigen Weg zu bringen, aber es ist auch ein Begriff, den ich nicht so gern mag!

MI Glaubst Du nicht, dass der Begriff »experimentell« heutzutage so oft verwendet wird, um sich von der Mainstream-Musik zu distanzieren? Kann er den Reichtum dessen erfassen, was Künstler*innen wie Du machen?

NL Ich glaube nicht, dass es sich um einen klaren Begriff handelt. Die meisten Leute haben keine gute Erklärung dafür, was experimentell ist, aber dennoch ist es einer dieser Begriffe, der die Arbeit schnell in einem Universum zu positionieren scheint, das mit dem Alternativen, dem Underground, dem Unkommerziellen und dem Weiriden verbunden ist. Er ist also manchmal nützlich, im Guten wie im Schlechten. Ich glaube nicht, dass die meisten Leute noch etwas mit den Ursprüngen des Wortes zu tun haben.

MI Auf deiner Website heißt es: »Neil Luck ist ein Musiker«. Heutzutage wäre es nicht unüblich, sich als »Künstler« zu bezeichnen, wenn die kreative Praxis eher interdisziplinär ist, wie bei Dir. Wo ziehst Du die Grenze zwischen einer Musiker*in und einer Künstler*in?

NL Ich arbeite mit vielen Medien; ich verwende Musik, Video, Radio, Text. Ich trete auch auf und organisiere Projekte. Aber im Moment klammere ich mich vor allem an die Definition als Musiker, weil ich so viele großartige Künstler*innen kenne, die eine Ausbildung als bildende Künstler gemacht haben oder ihr Leben dem Filmemachen, Zeichnen oder Malen gewidmet haben. Das ist ein Handwerk, das ich wirklich respektiere, und ich weiß, dass ich nicht so viel Zeit wie sie damit verbracht habe. Wenn ich mich mit anderen Medien als der Musik beschäftige, fühle ich mich wie ein Dilettant – ich mag dieses Gefühl – und deshalb bin ich unsicher, ob ich mich einfach als »Künstler« bezeichnen soll.

MI Apropos Dilettantismus: In deinem Artikel, in dem Du deine Erfahrungen bei den Oberammergauer Passionsspielen 2022 beschreibst, hast Du erwähnt, dass dich das Konzept des Amateurismus interessiert. Was reizt Dich an solchen Ideen?



Neil Luck zu den
Oberammergauer
Passionsspielen

NL Es gibt zwei Dinge, die bis zu einem gewissen Grad voneinander getrennt werden können: die Arbeit mit Amateuren und eine Art Ästhetik des Amateurismus, die zwar miteinander verbunden sein können, aber nicht unbedingt sind. Ich finde die Arbeit mit so genannten »Amateur«-Gruppen sehr aufregend: Die Idee des potenziellen Elements des Unbekannten oder der »Unpoliertheit« einer

Amateuraufführung und eine besondere Art von Energie, die man in einer solchen Aufführung finden kann, ist für mich wertvoll. Eine Art von Verspieltheit ist erlaubt. Die Leute sind da, um sich zu amüsieren, und nicht aus Pflichtgefühl, so dass es in einer Amateursituation oft möglich ist, offener, spielerischer, kooperativer, mutiger und riskanter zu sein. In einem gewissen institutionellen Sinne steht weniger auf dem Spiel. Ich denke aber auch, dass es möglich ist, auf diese Weise auch mit »professionellen« Künstler*innen zu arbeiten. Dies schlägt sich oft in meiner Arbeit nieder, die nicht den gewissen Schliff einer professionellen Aufführung oder Dinge aufweist, die das Publikum traditionell bei neuer Musik sucht. Der Musarc-Chor zum Beispiel, mit dem ich viel zusammenarbeite, hat es geschafft, ein gemischtes Niveau des Gesangs mit einem strengen und radikalen ästhetischen Sinn zu verbinden. Es fühlt sich falsch an, ihn als Amateurchor zu bezeichnen, aber es sind überwiegend nicht-professionelle Sängerinnen und Sänger. Ich versuche, diesen Arbeitsprozess auch mit meiner eigenen Gruppe Arco umzusetzen: Wir proben auf sehr spielerische Weise. Wenn Leute zu unseren Proben kommen, sind sie oft überrascht, wie unprofessionell wir wirken, aber es geht darum, eine bestimmte Energie und einen bestimmten kollaborativen Ansatz zu erzeugen. Auf diese Weise bauen wir ab, was in einem eher institutionalisierten Rahmen auf dem Spiel steht.

MI Das erinnert mich an einen anderen britischen Komponisten, Alex Paxton, dem das Konzept der Verspieltheit ebenfalls am Herzen liegt. Er hat als Musiklehrer viel mit Schulkindern gearbeitet, aber auch bei einer Reihe von professionellen Aufführungen mit ihnen zusammengearbeitet. Er findet das Komponieren mit Kindern, ihre Verspieltheit, Spontaneität und Unbekümmertheit sehr lustig, flexibel und reichhaltig.

Ich weiß, dass Du auch einige Projekte mit Schulkindern durchgeführt hast. Welche



Erfahrungen hast Du bei der Arbeit mit ihnen in einem experimentellen Musikumfeld gemacht?

NL Ich habe viele Schulprojekte geleitet und eine Menge interaktiver Familienprojekte mit Kunstinstitutionen wie der Tate Modern und der Tate Britain entwickelt. Trotz des Reichtums der kindlichen Vorstellungskraft finde ich das Verhalten von Kindern manchmal vorhersehbarer oder verschlossener als das von Erwachsenen, vor allem, wenn ihre Freund*innen dabei sind. Dagegen habe ich festgestellt, dass man bei der Arbeit mit Erwachsenen, vor allem abends nach der Arbeit, wenn sie entspannt sind und vielleicht ein paar Drinks getrunken haben, wirklich die Verrückten zum Vorschein bringen kann und verrückte Sachen passieren können. Es wird zu einer Art Urschrei-Therapie. Das ist die Art von Energie, an der ich interessiert bin – die implizite Gefahr.

MI Zu Beginn dieses Jahres hast Du erwähnt, dass Du das Gefühl hast, an einem Scheideweg in deiner kreativen Praxis zu stehen, fast so, als ob Du immer wieder dieselbe Arbeit produzieren würdest. Was hat zu diesem Gefühl geführt?

NL Ein Moment der Selbsterkenntnis und des Wandels wurde teilweise durch den Ausbruch des Coronavirus ausgelöst. Als ich nach der Pandemie wieder zu Konzerten ging, stellte ich fest, dass die Strukturen wieder so waren, wie sie vorher funktioniert hatten. Ich bin mir bewusst, dass es zynisch klingen könnte, aber abgesehen von inspirierenden und eher Underground-Unternehmungen fühlte sich die Rückkehr zu Live-Auftritten im Mainstream oft wie ein Rückschritt in Bezug auf Arbeitsprozesse, Programmierungsansätze und Ressourcenverteilung an. Die Reaktion auf die Pandemie war diese bestimmte Art von kulturellem Konservatismus: der Drang, das Publikum zurückzuerobert, statt des breiteren Umdenkens

und der Umverteilung, die sich viele Gleichgesinnte erhofft hatten. Dieses Gefühl hat sich jetzt vielleicht ein wenig gelegt. Damals war ich mir jedoch nicht sicher, ob ich meine Arbeit auf dieselbe Weise gestalten wollte. Es schien mir nicht angemessen. Gleichzeitig begann für mich ein neues Lebensjahrzehnt, und ich bereitete mich darauf vor, den größten Teil des Jahres in Deutschland zu verbringen, um an der Akademie Schloss Solitude teilzunehmen. All diese Faktoren wirkten zusammen und lösten einen gewissen Wandel in meinem Denken über das Musizieren und meine Rolle als Musiker aus.

MI Ich weiß, dass die Erfahrungen während der Residenz neue Perspektiven eröffneten und deinen kreativen Prozess beeinflussten. Kannst Du erzählen, was in dieser Zeit passiert ist?

NL Es war eine großartige Gelegenheit für mich, mich von dem unerbittlichen Fließband der Londoner Projektproduktion zu lösen. Ich ging dorthin, nachdem ich anderthalb Jahre lang an großen, langen, gewichtigen Stücken gearbeitet hatte, und meine Absicht war, fast das Gegenteil zu tun: eine eher studio-basierte Praxis zu entwickeln, ähnlich wie eine bildende Künstler*in kontinuierlich ein Werk entwickelt, das an bestimmten Punkten zu einer Performance oder einem Stück zusammenwächst – etwas, das weniger spezifisch projektbasiert ist. Fast zehn Monate lang verfolgte ich eine bestimmte Linie der künstlerischen Forschung und kam zu zahlreichen kleinen Ergebnissen, die zusammen etwas Größeres ergaben. Dadurch konnte ich einen anderen Rhythmus finden und mich von der Struktur der Produktion von ›Meisterwerken‹, endgültigen Aussagen oder konkreten Partituren entfernen. Es veranlasste mich dazu, die Produktion von Material nicht als eine Neuerfindung des Universums zu betrachten, sondern als einen kontinuierlichen Strom oder einen akkumulierten Ansatz für künstlerische Arbeit. Der Aufenthalt hat diesen



Beispiel eines Mummers-Volksspiel aus *The Book of Christmas* von Thomas Kibble Hervey in 1836

Ansatz noch verstärkt, da er viel Potenzial für die Zusammenarbeit mit Künstler*innen aus verschiedenen Disziplinen wie Dichter*innen und Filmemacher*innen aus verschiedenen Teilen der Welt bot. Es war sehr augenöffnend, ohrenöffnend und lohnend. Es hat meine Perspektive auf das, was mich wirklich interessiert, verändert.

MI Welche deiner Produktionsmethoden haben sich durch dieses Experimentieren verändert?

NL Während meines Aufenthalts arbeitete ich intuitiver und entfernte mich von schwergewichtigen multimedialen Kontexten und konzentrierte mich stattdessen auf die Arbeit im Freien. Ich trat mehr als Sänger auf und spielte ›organische‹ Instrumente wie Blätter, Zweige und Äste.

Eine Sache, die mir immer mehr Spaß macht, ist das Konzept, einen Kompositions- und Aufführungsprozess in einer Art ›Hin und Her‹ zu entwickeln. Ich muss mich nicht darum kümmern, sofort eine fertige Form zu erreichen – etwas, das komponiert, in der Aufführung getestet, überarbeitet oder sogar

neu positioniert und rekontextualisiert werden kann. Um deinen Fragen vorzugreifen, Marat, die letzte EP *Five English Folk Songs*, die ich zusammen mit Mimi Doultton entwickelt habe, ist sicherlich durch diesen Prozess entstanden.

Eine weitere Sache, die mir in diesen Tagen Spaß macht, ist die Wiederaneignung meines eigenen Materials. Für das Stück, an dem ich gerade für das Colourscape Festival in Großbritannien arbeite, gibt es viel neues Material, aber es ist auch mit einigen Dingen verbunden, an denen ich in Deutschland gearbeitet habe, darunter ein Filmprojekt mit der bildenden Künstlerin Monika Czyzyk. Die kommende Performance könnte sogar in den Film einfließen, aus dem ich viel Klangmaterial entlehne. Es gibt eine Menge Selbstkannibalisierung, und ich akzeptiere die Idee, dass alles, was ich mache, miteinander verbunden ist. Viele Leute tun das, sicherlich viele bildende Künstler*innen. Ich denke, dass Komponist*innen oft von Stück zu Stück, von Projekt zu Projekt gehen, aber wenn ich auf diese Weise zusammenhängend arbeite, kann ich sowohl die Tiefe als auch die Breite besser erkunden.



The Lion's Part führt ein Mummers Volksspiel zum Beginn des neuen Jahres 2020 an der Bankside in London auf

MI Glaubst Du, dass die Art und Weise, wie Institutionen für neue Musik Stücke in Auftrag geben, und ihre Betonung der Originalität Musiker davon abhalten, in diesem stärker vernetzten, studioorientierten Ansatz zu arbeiten?

NL Nach meiner Erfahrung würde ich sagen, dass das oft der Fall ist. Ich bin keineswegs verwöhnt mit Aufträgen, aber ich versuche, ein Gleichgewicht zwischen Projekten, die in Auftrag gegeben werden, und Projekten, die ich in Eigenregie oder von Grund auf aufbaue, zu halten. Auftragsarbeiten sind großartig, aber in vielerlei Hinsicht können sie auch sehr erdrückend sein. Die Auftragsstruktur verlangt oft nach etwas Neuem, ganz Besonderem und Maßgeschneidertem. Sie scheint der zeitgenössischen klassischen Musik sehr eigen zu sein.

MI Du hast mir auch gesagt, dass eines Ihrer jüngsten Interessen in der Erforschung des Konzepts der ›Britishness‹ und der britischen Volkstraditionen liegt. Was reizt Dich an diesem Thema?

NL Seit meiner Teenagerzeit habe ich ein echtes Interesse an Folk-Musik, insbesondere an dem Folk-Revival der 1960er Jahre in England. Dies steht in engem Zusammenhang mit dem Konzept des Dilettantismus und des scheinbar Unkommerziellen. Das englische Volkstheater und andere performative Traditionen – wie das Verkleiden in wilden, selbstgemachten Kostümen, Mummers-Stücke, die in Pubs und auf Straßen aufgeführt werden, Cooper's Hill Cheese-Rolling and Wake-Shows, Punch and Judy-Shows, Mysterienspiele – sind von Natur aus amateurhafte und gemeinschaftsorientierte Spektakel. Sie besitzen eine unmittelbare Ausdruckskraft und ein Element der Gefahr. Sie umfassen zwar oft konkrete Geschichten und Handlungen, sind aber auch mit Symbolen und geheimnisvollen Bedeutungen aufgeladen. Diese reichhaltige Materialsuppe, die sich oft in einer rohen, derben und unterhaltsamen Art und Weise manifestiert, spricht mich sehr an. Aus eben diesen Gründen habe ich mich entschieden, im Rahmen meiner Doktorarbeit über das japanische Kabuki-Theater zu schreiben.

MI Hat der Brexit Dich dazu gebracht, diese Ideen neu zu überdenken?

NL Einer der Gründe, warum ich in den letzten Jahren mit etwas mehr Energie an dieses Thema herangegangen bin, ist, dass die Begriffe ›Britishness‹ und ›Englishness‹ durch den Brexit-Prozess relevant und problematisiert wurden. Man hat das Gefühl, dass es einen Konflikt zwischen altem Stolz und neuer Scham gibt. Bei der Aufarbeitung unserer kolonialen und rassistischen Vergangenheit liegen wir 60 Jahre hinter den USA zurück. Das wird im britischen Bewusstsein immer mehr aufgewühlt. Auch die Beziehungen zu unseren europäischen Nachbarn wurden durch den Brexit beeinträchtigt. Wenn man verkündet, dass man Brite ist, ist

die Reaktion der Leute oft »Es tut mir wirklich leid« oder »Oh Gott!«.

Aber mein Interesse und das, was ich erforschen möchte, entspringt wirklich einer tiefen Ambivalenz in mir: Ein Teil empfindet diese Scham akut, aber ein anderer Teil hat das Gefühl, dass er auch ohne sie funktionieren kann. Ich bin kein Monarchist oder Royalist, und ich bin mir der Übertretungen der Monarchie sehr bewusst, aber als die Königin starb, fühlte ich zum Beispiel eine gewisse Erregung, weil sie ein Symbol war, das so untrennbar im nationalen Bewusstsein verankert ist, ob man es will oder nicht. Das Gleiche gilt für die Idee des Britentums. Es gibt viele Dinge an der Nation, die man nur schwer ablehnen kann: Es ist ein wunderschöner Ort, es gibt viele großartige



ARCO führt Neil Lucks *Live Guy Dead Guy* im Rahmen der Reihe Kammer Klang im Cafe Oto in London auf, 2018

Menschen hier, und es gibt natürlich wunderschöne Volkstraditionen, die ich liebe. Diese kränkliche, unbehagliche und meiner Meinung nach nicht ungewöhnliche Ambivalenz ist es, die mich interessiert.

MI In letzter Zeit verschmelzen immer mehr Musiker*innen ihre lokale oder ethnische Musikkultur mit ihrer künstlerischen Praxis, wobei sie sich vor allem auf Traditionen

interessiert, Musik zu komponieren, die sich bewusst von digitaler Technologie, Video und Verstärkung fernhält. Diese Dinge waren ein großer Teil meiner Sprache, und ich wollte mich selbst herausfordern, indem ich Musik schrieb, die widerstandsfähiger und antitechnologischer war. Ich setzte mich mit Mimi Doulton in Verbindung, einer britischen Sopranistin, die in Stuttgart lebt, und fragte sie, ob sie mit mir zusammenarbeiten wolle.

Das Vorhandensein von Humor und Leichtigkeit
in der Konzertmusik wird von vielen Leuten immer noch
als unpassend oder nicht ernsthaft angesehen:
Wenn es da ist, muss es ironisch oder parodistisch sein.

konzentrieren, die zuvor von der westlichen Dominanz überschattet und vernachlässigt wurden. Glaubst Du, dass diese Faszination für das Konzept der ›Britishness‹ von einigen, vor allem von denen, die Sie nicht kennen, als ein Flirt mit der rechten Gesinnung angesehen werden kann?

NL Mein Ansatz ist nicht unkritisch. Viele dieser Traditionen, für die ich mich interessiere und die ich bewundere, sind im Wesentlichen Teil einer weißen angelsächsischen Erfahrung – und ich bin ein weißer Engländer. Ich bin mir dessen bewusst und weiß, dass das Potenzial besteht, falsch interpretiert zu werden, vor allem, wenn es wortwörtlich dargestellt wird. Ich versuche, offen zu sein für die Ambivalenzen und Probleme, die sich aus der Arbeit mit solchen Materialien ergeben.

MI Wie haben diese Ideen deine aktuelle EP *Five English Folk Songs* beeinflusst, die Du, wie Du bereits erwähntest, zusammen mit Mimi Doulton erstellt hast?

NL Während meiner Residenz, in diesem Moment der Krise, war ich besonders daran

Ich schlug vor, einige Gesangsduette für ihre virtuose und hochtrainierte Stimme und für meine rohe und völlig untrainierte Stimme zu entwickeln. Also wieder eine Spannung zwischen dem Profi und dem Amateur.

Eine Idee, die ich hatte, war, die Form von Volksliedern und traditionellen Gesangstechniken zu verwenden. Wir begannen, traditionelle britische Gesangstechniken auf eine Weise zu erfinden, die nicht nur ein Arrangement von Volksliedern oder ein Versuch waren, eine von mir aus der Ferne beobachtete Volkstradition zu übernehmen. Vielmehr ging es darum, eigene Traditionen zu erfinden. Es ist auch eine Anerkennung dessen, dass das, was wir normalerweise als traditionell und ›alt‹ in der englischen Folk-Praxis betrachten, oft ein Konstrukt der Praktiken der Erweckungsprediger im späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts sind. Es war die Zeit der industriellen Revolution, als so viele Traditionen ›zurückgebracht‹, neu überdacht und in dieser anti-industriellen Rückbesinnung auf die Vergangenheit gesammelt wurden – das ist irgendwie interessant und krass. Cecil Sharp und Ralph Vaughan Williams taten dies mit dem Sammeln und Vertonen von Volksliedern: Leute aus der Mittelschicht

gingen in Arbeiterviertel und schrieben Volkslieder in westlicher Notation auf. Das wurde für eine lange Zeit zum Text für viele Leute. Die Art und Weise, wie dies vermittelt wird und wie sich Traditionen herausbilden, hat etwas sehr Aneignendes und Problematisches. Auf der einen Seite ist das abstoßend, aber auf der anderen Seite ist es aufregend und attraktiv für mich, weil es mich dazu bringt, zu hinterfragen, was eine Volkstradition ist, was ein Volkslied ist.

Es ist etwas, das sich entwickeln und verändern kann, mit unterschiedlichen Zielen und Bedeutungen in verschiedenen Zeiten. Die Idee, unsere eigenen Gesangstraditionen zu erfinden, entstand aus diesen Impulsen.

MI Während Du deine eigene Interpretation englischer Volkslieder schufst, hast Du sicher auch auf Originalmaterial zurückgegriffen. Welche Quellen haben Du und Mimi für diese Lieder verwendet?

NL Ursprünglich schrieb ich vier Stücke, fügte dann aber ein fünftes hinzu, als ich spürte, dass die Sammlung nach etwas Zusätzlichem verlangte. Man könnte sie als technische Übungen oder klangliche Ideen betrachten, die erforscht werden, aber die Stücke verweisen auch auf andere Praktiken auf recht schräge Weise. Ein Stück basiert auf einer antiphonalen Klageliederpraxis. Ein anderes klingt schräg nach Tierrufen oder, weiter entfernt, nach der Rekuh-kara-Praxis des Ainu, bei dem zwei Sängerinnen sich gegenseitig in den Mund singen. Ein anderes Stück basiert auf einem freimaurerischen Ritual mit Stimmgabeln und Metall. In einem Stück geht es um eine von mir in Stuttgart entwickelte Praxis des Blätterblasens. Mimi hat eine wunderbare Art gefunden, auch damit zu singen. Das letzte Stück soll absichtlich so klingen, als würde es auf einem britischen Volkslied im Stil von Benjamin Britten basieren, aber es ist ein komplett erfundenes Lied über einen echten Poltergeist-Spuk in den 1970er Jahren.

Wir haben diese fünf Stücke kreiert und sie dann mehrmals aufgeführt und dabei das Set weiterentwickelt. Die EP enthält neben Studioaufnahmen auch einige Live-Aufnahmen von einer Aufführung im Cafe Oto in London. Die letzte Entwicklung dieser fünf Stücke fand in Zusammenarbeit mit dem Ensemble Ascolta in Stuttgart statt. Für diese Fassung habe ich zusätzliche Teile für Klavier und Schlagzeug komponiert und so ein 20-minütiges Konzertstück daraus gemacht, das inzwischen zu meiner Lieblingsfassung geworden ist. Jetzt gibt es also eine EP, ein zweistimmiges Set und eine Ensembleversion, die komplett ausnotiert und fixiert ist. Es ist eine gute Artikulation des organischen, studiobasierten Ansatzes, den ich zuvor erwähnt habe.



ARCO führt Neil Lucks *Everything is Churning and Opening* beim Colourscape Festival in London auf, September 2023

MI Wie stehst Du dazu, Pastiche-Musik zu schreiben und auf verschiedene Stile und Genres Bezug zu nehmen? In deiner EP *Unmeasured Preludes* aus dem Jahr 2020 schienst Du zum Beispiel von den Präludien ohne Taktangabe der französischen Cembalotradition beeinflusst zu sein.

NL Ich versuche, meinen eigenen Schreibprozess nicht zu intellektualisieren, aber wann immer ich etwas als Referenz verwende, wie etwa eine Jazzharmonie, romantische Musik oder einen barocken Keyboardstil, ist das völlig aufrichtig und ehrlich. Ich weiß, dass diese Dinge eine bestimmte emotionale Reaktion auslösen oder in bestimmten Kontexten sogar als humorvoll gelesen werden können. Für mich sind sie oft ein Mittel, um die Zuhörer*in in den Bann zu ziehen. In meinen Stücken gibt es dann etwas, das sie wieder wegstößt: Es gibt eine ständige Anziehung und Entfremdung. Ich bin nicht daran interessiert, die Leute durch die Verwendung von Pastiche zu verführen oder zu versuchen, einen einfach nostalgischen Effekt zu erzielen. In der Vergangenheit habe ich Dinge eher ironisch verwendet, aber daran oder an einem satirischen Ansatz bin ich jetzt sicher weniger interessiert. *Unmeasured Preludes* entstand aus einer echten Bewunderung für die französische Cembalomusik und dem Wunsch, die Idee des Pastiche unironisch zu schreiben. Das hat mich sogar dazu gebracht, eine Barriere zu überwinden, weil ich bei Musik, die alt klingt, sehr vorsichtig bin. Ich habe schon früh darunter gelitten, dass die Leute meine Musik als eine Art Parodie verstanden haben.

MI Deine Arbeit schafft für mich immer eine elegante Balance zwischen Ironie und Aufrichtigkeit. Wie schaffst Du das?

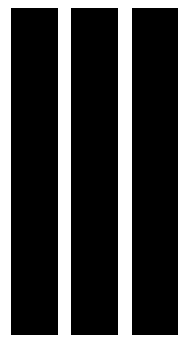
NL Ich mag es, humorvoll zu sein. Ich bin mir sehr wohl bewusst, dass meine Musik Humor enthält, und das scheint mir ganz natürlich zu sein. Das Vorhandensein von Humor und Leichtigkeit in der Konzertmusik wird von

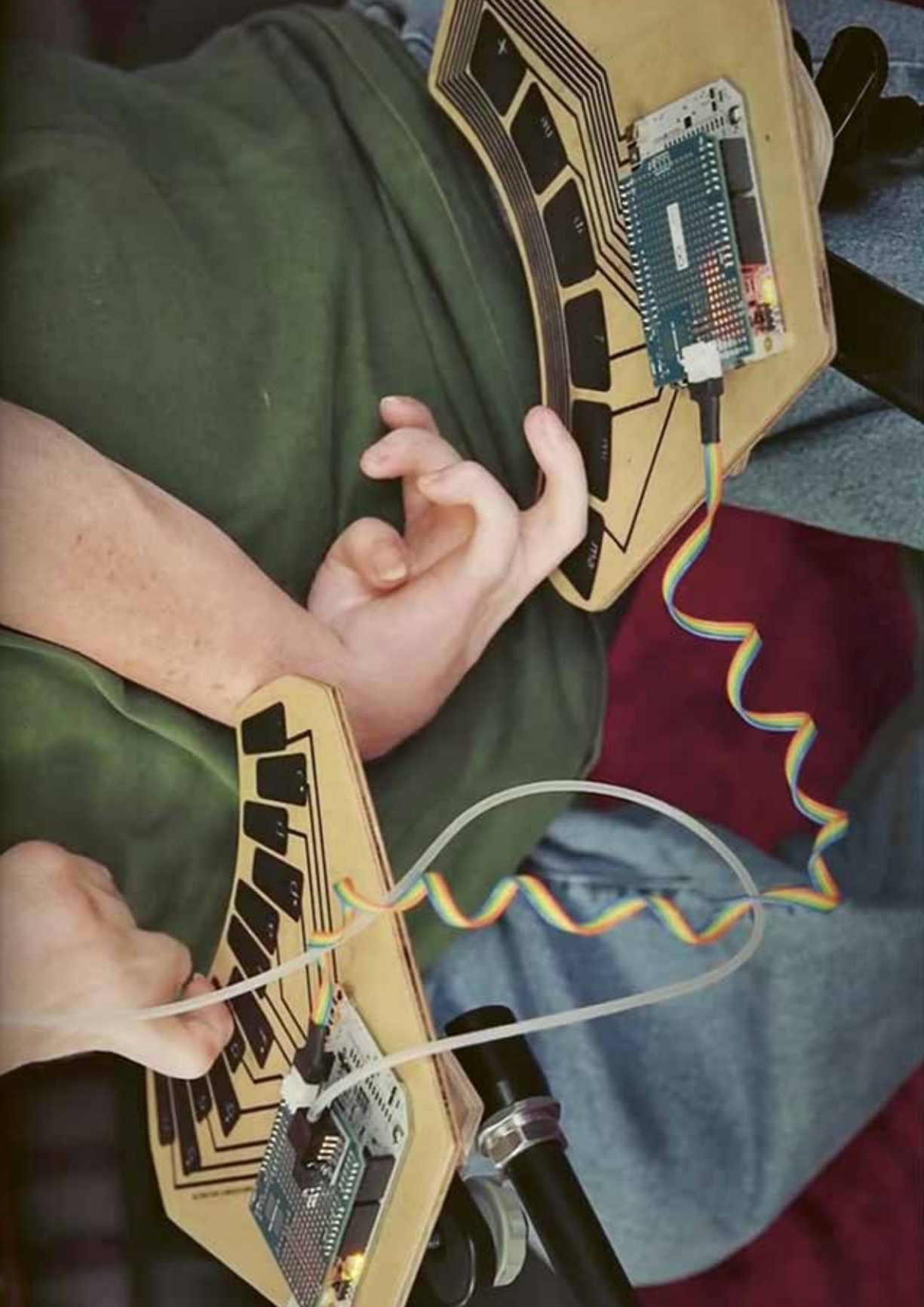
vielen Leuten immer noch als unpassend oder nicht ernsthaft angesehen: Wenn es da ist, muss es ironisch oder parodistisch sein. Für mich ist es einfach ein Teil des Kommunikationsgefüges. Die Literatur hat kein Problem damit, der Film hat kein Problem damit, aber die Musik irgendwie schon. Ich will ehrlich sein, es kann mich frustrieren. Es gibt zwar Subtexte und Kontexte, aber ich versuche, meine Musik ganz intuitiv zu schreiben. Das kommt einfach so heraus. Die Idee, eine bestimmte Botschaft oder ein bestimmtes Thema zu haben, ist etwas, was ich nicht leisten kann, weil ich mich die ganze Zeit so verwirrt und neugierig auf alles fühle. Ich versuche, in meiner Arbeit einen Zustand der Ambivalenz zu schaffen, in dem sie auf verschiedene Weise gelesen werden kann, oder in dem es widersprüchliche Ideen gibt, oder in dem sie einen Raum für andere Menschen eröffnet, in den sie hineinprojizieren können. Im Oktober 2022 habe ich im Cafe Oto eine Arbeit präsentiert, in der ich ein Gedicht lese und Helium aus einem Ballon einatme. Es ist interessant, sich die Aufnahme anzuhören, denn es wird die ganze Zeit über gelacht. Für mich war es eine supertragische Performance, aber dass die Leute gelacht haben, war völlig in Ordnung, weil es die ganze Energie unangenehm machte, was irgendwie aufregend ist. ■

Marat Ingeldeev ist Autor, Forscher und Performer und lebt in London. Er ist der Co-Moderator des Podcasts violet snow.

Aus dem Englischen übersetzt von Bastian Zimmermann

**Neue
Instrumente –
anders spielen**





Das Touch Chord, entwickelt von Bare Conductive
zusammen mit Yahakn Matossian von Human Instruments
und dem ParaOrchestra © Bare Conductive

Fernard Weinachter mit dem Adaptive Travel Sax von My Breath My Music © Eveline Viergever-Keur





Karin van Dijk mit der Magic Flute von My Breath My Music © Eveline Viergever-Keur



Der Xbox Adaptive Controller von Microsoft © Microsoft



Markus Vastenhout & Tatum den Boer an der Magic Flute und
der Adapted Acoustic Guitar © Redlinefotografie

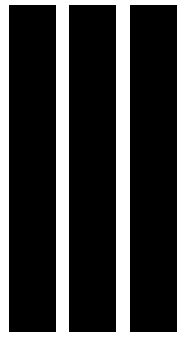
Dilayla Kars an dem Adaptive Travel Sax © Eveline Viergever-Keur



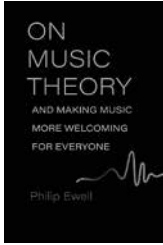


Die My Breath My Music-Band De Bridge © Kroepoekfabriek

POSITIONEN



B U C H



Philip Ewell
**On Music Theory, and Making
 Music More Welcome for
 Everyone**
 University of Michigan Press

Die klassische Musik ist eine äußerst exklusive Veranstaltung: Sie genügt höchsten Ansprüchen, ist aber auch wenig inklusiv – insbesondere in Sachen Race, Class and Gender. In diese Kerbe schlägt Philip Ewell, der mit seinem Buch »On Music Theory ein konkretes Ziel verfolgt: *Making Music More Welcome for Everyone*. Erschienen in der Reihe *Music and Social Justice*, geht es hier tatsächlich um Gerechtigkeit und konkret gegen den »White Racial Frame« in der klassischen Musikkultur.

Ewell schreibt aus der persönlichen Sicht eines Schwarzen, der einleitend bekennt: »Being a black person in a white space is *exhausting*« – doch ist sein Anliegen »to confront racism in music theory« allgemein anschlussfähig und wohl auch deshalb so kontrovers. Seit seinem Erscheinen hat das Buch hohe Wellen geschlagen, die weit über ihren Gegenstand hinausschwappen – und den auch hierzulande schwelenden Konflikt um den Einbruch politisch »woker« Überzeugungen in die geheiligte Sphäre der Kunst(musik) illustrieren.

In sechs großen Kapiteln unternimmt Ewell im Anschluss an Joe R. Feagins allgemeine Überlegungen zum *White Racial Frame* ein De- und Reframing der weißen Verfasstheit klassi-

scher Musikkultur, die in der Tat als farbenblind eingeschätzt werden kann: Das Kapitel 1 »On Music Theory, Race, and Racism« rollt das Feld von hinten auf, indem Musiktheorie allgemein definiert sowie ihr Umgang mit der Kategorie »Race« in der Vergangenheit und unter Rückgriff auf demographische Daten reflektiert wird. Kapitel 2 mit »On White Mythologies« untersucht rassismuskritische Konzepte wie »Whiteness« und »White Supremacy« mit Bezug auf die Diskriminierungspraktiken westlicher Kanonisierung, bevor Ewell in den Kapiteln 3 und 4 seine grundsätzliche Diskursarbeit mit Ohrenmerk auf ein konkretes Beispiel engführt, das die transatlantischen Verflechtungen musiktheoretischer Rassifizierungspraktiken offenlegt – und damit auch die Rolle Europas für das nur vermeintlich amerikanische Rassismus-Problem beleuchtet.

Der österreichische Musiktheoretiker Heinrich Schenker ist eine wahrhaft paradoxe Figur: Selbst jüdischer Abstammung, kann er auch mit unkritischem Auge als vehementer Vertreter deutsch-nationaler Leitkultur gelten – deren Nazifizierung der 1935 Gestorbene selbst nicht mehr erlebte. Seine Schüler aber, von denen viele vor dem nationalsozialistischen Terror in die USA flüchteten, nahmen seine Theorien mit über den Atlantik, wo sie die amerikanische Musikforschung nachhaltig prägten. Ewell erkannte in Schenkers Arbeit bereits 2019 in einem später für *Music Theory Online* (MTO) verschriftlichten Vortrag »institutionalized racialized structures« – und gab damit den Auftakt für eine erbittert geführte Debatte, welche den in der gesamten westlichen Sphäre schwelenden Konflikt zwischen den Gralshütern eurozentrischer Hoch- und Leitkultur sowie den Verfechter*innen von DEI, also »Diversity«, »Equity« und »Inclusion«, markiert. Weiter ausgeführt wird dies in Kapitel 5 »On Music Theory's Antiblackness«, wo Ewell ausgehend von den Versuchen MTOs, seinen Artikel »Music Theory and the White Racial Frame« zu verhindern, weitere Beispiele für die »Antiblackness« der Musiktheorie anführt, um im anschließenden Kapitel 6 »On Classical Music's Antisemitism«

eine weitere rassistische Diskriminierungsform zu reflektieren.

Tatsächlich aber argumentiert Philip Ewell, auch wenn *On Music Theory* eine insbesondere antirassistische Agenda verfolgt, intersektional – indem er Parallelen zur Marginalisierung weiterer in der klassischen Musiktheorie unterrepräsentierter Gruppierungen zieht: »Sexism is like racism, patriarchy is like white supremacy, while misogyny is like antiblackness.« Das ist wichtig, weil so grundsätzliche Machtstrukturen offengelegt werden, wie auch der Autor schreibt: »[M]ore than anything, I'm interested in one concept, power, and how it is organized, maintained, and challenged in music theory.« Hier klingen die machtkritischen Positionen etwa eines Michel Foucault an, die der Ewell allerdings nicht aufruft – die aber seinem Buch eine grundsätzlichere theoretische Rahmung verliehen hätten, die freilich in der Musikforschung noch viel zu oft unberücksichtigt bleibt.

Von praktischem Nutzen sind die konkreten Empfehlungen, die Philip Ewell im »Outro« seines wichtigen Buches ausspricht – dessen Relevanz gerade durch die erbitterten Debatten belegt wird. Die Musikforschung sollte sich für das von der Trias »Race, Class, Gender« eingeforderte Umdenken nicht taub stellen, sondern sich vielmehr »More Welcome for Everyone« gestalten – will sie im Orchester der Zukunftsmusik noch eine Rolle spielen.

Anna Schürmer

F E S T I V A L

Heroines of Sound

6.–9. Juli 2023, Radialsystem,
Berlin

Frauen in der elektronischen Musik waren schon immer ein Schwerpunkt des Festivals Heroines of Sound. Durch die Gegenüberstellung von Werken früher Pionierinnen mit Kompositionen jüngerer Generationen hat das Festival das Ungleichgewicht zwischen den

Geschlechtern in der Branche thematisiert. Auf diesem Fundament aufbauend haben die künstlerische Leiterin Bettina Wackernagel und ihr Kurator*innenteam ihren Fokus erweitert, um nicht nur Frauen, sondern auch nicht-binäre Künstler*innen und ethnische Randgruppen einzubeziehen.

Anlässlich des 10-jährigen Jubiläums des Festivals stellten die Organisator*innen Themen wie Noise, Drone und Mikrotonalität in den Mittelpunkt, wobei die französische Komponistin Pascale Criton eine der Hauptakteurinnen war. Unterschiedliche Narrative sollten reflektiert werden, darüber hinaus gab es Workshops, Ausstellungen und Podiumsdiskussionen. Allerdings dominierte das Konzertformat der klassischen Musik das Festival, was es schwierig machte, die stundenlangen Veranstaltungen durchzustehen, wozu aber auch das heiße Wetter und Verzögerungen beim Konzertbeginn beitrugen.

Bei vielen Konzerten wurden die Grenzen dessen, was Klang sein kann, bis aufs Äußerste strapaziert, vor allem durch extreme Länge und Lautstärke. So zum Beispiel beim Eröffnungskonzert mit dem Wiener Ensemble Black Page Orchestra, das sich vom traditionellen Konzertrahmen lösen und den Geist einer Rockband kanalisieren wollte. Interessanterweise begannen sie ihren Auftritt jedoch mit einer intimen Komposition der österreichischen Elektronikkomponistin Elisabeth Schimana, *Virus #2.5 Minimal Shift* für Schlagzeug, Cello und Kontrabässe (2019). Die Musiker*innen waren, mit Lautsprechern ausgestattet, im Saal des Radialsystems um das Publikum herum platziert und interpretierten die Klänge der live erzeugten Partitur auf ihren Instrumenten, um Raum, Kommunikation und Temporalität auf neue Weise zu untersuchen. Ich konnte gleichzeitig die Partitur und die Antworten der Musiker*innen hören, alles aus unterschiedlichen Perspektiven.

Auch eine andere Komponistin ging an diesem Abend über stereotype Kompositionspraktiken hinaus. Das Werk (*mno.go*) für verstärktes Ensemble, Live-Elektronik und Video

(2021) von Maja Bosnić begann mit einer Gehörschutzwarnung. Gelbe Ohrschützer, die kurz vor dem Konzert an das Publikum verteilt wurden, sorgten für Spannung, aber auch für ein Gefühl der Zusammengehörigkeit. Bosnić lässt sich von Alltagsgegenständen und -situationen inspirieren. Auch das Spielerische ist ein wesentlicher Aspekt ihrer Arbeit, auch wenn es in diesem Fall etwas versteckt und von ohrenbetäubenden Klängen umhüllt war. So ertönten beispielsweise massive Toncluster, als der Pianist, der Skihandschuhe trug, sein Instrument mit Handflächen und Ellbogen traktierte. All diese Mikrotöne verbanden sich zu einer traumhaften, verzerrten und vibrierenden Klangmasse.

In die gewagte Komposition *Ask my Ash* der im Iran geborenen und in Wien lebenden Komponistin Rojin Sharafi für Saxophon, Violoncello, Schlagzeug und Elektronik (2017) sind vorweg aufgenommene Volkslieder eingearbeitet, die die Komponistin im Iran gesammelt hat. Das Stück ist auch reich an mikrotonalen Klängen der Instrumente, die mit verdrehten und gebrochenen elektronischen Glitches verwoben sind. Sharafis Musik ist nicht nur ein Echo der Geschichte, sondern erfindet ihr Erbe neu, indem sie ihm eine zeitgenössische Wendung gibt.

Mit *Mesh* für Ensemble, Elektronik und Video der Wiener Komponistin und Filmemacherin Billy Roisz beendete das Black Page Orchestra seinen Auftritt. *Mesh* ist ein neues Stück der Komponistin, ein frenetisches Werk, das die irgendwie diffuse Stimmung des Abends aufrechterhielt. Tiefe Frequenzen verschwommen mit Techno-Beats und den brachialen Dissonanzen der Instrumente, die bis an ihre Grenzen ausgereizt wurden, begleitet von einem Video, das ein lebhaftes Gitter in einem dynamischen Muster zeigt. Was die kuratorische Arbeit betrifft, war das Konzert des Black Page Orchestra das kohärenteste und überzeugendste des Festivals.

Die wirkungsvollste kuratorische Geste bestand jedoch darin, zwei Werke miteinander zu verbinden: *Senderos de luz y sombras* von Beatriz Ferreyra, der Grande Dame der

französischen Groupe de Recherches Musicales (GRM), und die Live-Premiere von *Why Don't You Love Me?* der polnischen interdisziplinären Künstlerin Martyna Poznańska, die gekonnt Text, Stimme, elektronische Musik sowie Field Recordings miteinander verband. Beide Stücke erkundeten eine breite Palette elektroakustischer Möglichkeiten und lenkten meine Aufmerksamkeit auf schillernde Modulationsräume und lebhaftes Narrative. Ferreyras 16-Kanal-Komposition, inspiriert vom Beginn des Universums, war eine immersive Reise durch den Kosmos. Im Gegensatz dazu entfaltete sich Poznańskas Musik nur allmählich und weckte Assoziationen zu Natur und Identität.

Die peruanische experimentelle Instrumentalistin Ale Hop lieferte das radikalste Gitarren-Erlebnis des Festivals. Ihre erste Live-Show beeindruckte mich durch die klanglichen Qualitäten der in Echtzeit gesampelten Geräusche, die eine dichte Klangmasse bildeten. Eine Vielzahl von Gitarrentechniken kam zum Einsatz, und begleitet wurde das Ganze von einem Video, das die Auswirkungen des Menschen auf das Klima zeigt. Ale Hops Auftritt stach aus den vielen Auftritten rund um das Thema E-Gitarre und Elektronik heraus, das den letzten Festivaltag dominierte.

Trotz der nuancierten Musik, die mit Klanguniversen gefüllt war, die den Zuhörer*innen Konzentration abverlangten, sie aber auch in Trance versetzen konnten – wie Maya Shenfelds Liveauftritt zum Abschluss des Festivals – machte es der vollgepackte Ablauf schwierig, spät am Abend die Feinheiten von Shenfelds klanglichem Kunsthandwerk vollständig in sich aufzunehmen. Dasselbe galt für den Auftritt des Gitarrenduos santorsa~pereyra, das sich durch ein Gewirr von Kabeln, Knöpfen, Tasten und Instrumenten schlug. Sie präsentierten u. a. Yoko Konishis unwiderstehliches Stück *The light fell on the wall, where limpidity like gauze, she opened her eyes.*

Auch das Ensemble KNM Berlin stellte die Wahrnehmungsfähigkeit des Publikums auf die Probe. Es präsentierte fünf Stücke für tiefe Instrumente, mit oder ohne Videobegleitung.

Vier der fünf Stücke waren Auftragswerke von Komponistinnen aus verschiedenen europäischen Ländern. Ziel des Konzerts war, die Kluft zwischen unterschiedlichen künstlerischen Sphären zu überbrücken, was meiner Meinung nach mit einer vielfältigeren Instrumentierung und damit einer breiteren Klangpalette besser funktioniert hätte.

Apotheosis der norwegischen Komponistin Tine Surel Lange ist ein Stück mit einer sehr reizvollen visuellen Komponente; vielleicht wäre es sogar besser für ein Film- als für ein Musikfestival geeignet. Die Musik nimmt eine sekundäre Rolle ein und dient eher dazu, die visuelle Ebene zu interpretieren und die emotionale Atmosphäre zu verstärken. Die Platzierung dieses Stücks in der Mitte des Programms sorgte jedoch für einen erfrischenden Kontrast. Das Stück erforscht Themen, die mit der Natur und ihrer Interaktion mit menschlichen Einflüssen zu tun haben, ähnlich wie das zuvor gespielte *unknown wuuhing sound* von Kirsten Reese, eine Komposition für Kontrabassklarinetten, E-Gitarre, Violoncello, Kontrabass, biophonische / geophonische Meeresklänge und Video (2023). Die Komponistin vermischt in diesem Stück Elemente der Unterwasser-Klanglandschaft mit elektronischem Glucksen, Plätschern, Verzerrungen und pulsierenden instrumentalen Mikrotönen.

Eine andere Perspektive auf die von ihr ausgewählten Instrumente bot die polnische Komponistin Monika Szyrka in ihrem Werk *Internal Monologue* für Ensemble, Elektronik und Video (2023). Die sanften Wellen aus sich langsam verschiebenden Klangfarben und schimmernden Glissandi, unterbrochen von hohen elektronischen Klängen, könnten auch als Meta-Kommentar über das Festival als Ganzes gehört werden: Subtile Transformationen, die nicht immer sofort erkennbar sind, können Veränderungen bewirken und ihre ganz eigenen Welten schaffen.

Ein Festival zu kritisieren, das die Sichtbarkeit von Frauen verbessern will, ist eine schwierige Aufgabe. Ich bin zwar dafür, Raum zu schaffen, um die Errungenschaften von

Frauen und nicht-binären Künstler*innen zu feiern, aber ich frage mich, ob wir für diesen Zweck separate Kategorien oder, wie in diesem Fall, spezielle Festivals brauchen. Die Fokussierung auf nur einen Aspekt der Geschichte, insbesondere in Kombination mit einem eher vagen kuratorischen Rahmen, könnte unbeabsichtigt die geschlechtliche Identifikation zur Hauptattraktion machen.

Das diesjährige Programm hat gezeigt, was wir verlieren, wenn wir Komponist*innen allein aufgrund ihres Geschlechts ausschließen. Das Fehlen eines umfassenderen Kontexts, der die Verbindungen zwischen den Künstler*innen erklären könnte, machte es mir schwer, mich ohne kuratorische Hinweise intensiv auf die Untersuchung der Zusammenhänge einzulassen. Vielleicht ist es an der Zeit, das gesamte musikalische Bild zu betrachten, das Narrativ umzukehren, indem man vergessenen Stimmen ihren rechtmäßigen Platz zurückgibt, und den gesamten historischen Kontext zu präsentieren, um seine Auswirkungen auf die Arbeitsweisen heutiger Komponist*innen besser zu verstehen. Hoffentlich kann *Heroines of Sound* hier den Weg weisen.

Wioleta Żochowska

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

F E S T I V A L

MaerzMusik

17.–26. März 2023,
Berlin

Es ist nicht direkt eine Überraschung, dass die MaerzMusik das eigene Programm fortsetzt, in dem die Bedingungen des Hörens untersucht und, zumindest theoretisch, die Ausdrucksmöglichkeiten der zeitgenössischen Kunstmusik erweitert werden und dadurch ein Versuch gestartet wird, die Szene und das Repertoire zu demokratisieren. Diese Linie wurde vom ehemaligen künstlerischen Leiter Berno Odo Polzer bis 2022 erfolgreich verfolgt, nicht zuletzt,

weil viele Leute kamen. Gleichzeitig wurde das Festival auch kritisiert, dessen hoher Ton und theoretischen Ansprüche nicht dem Inhalt der künstlerischen und konzeptuellen Arbeiten entsprachen und zu Teilen sowohl vorhersehbar als auch phantasielos erschienen. Ich erinnere mich zum Beispiel daran, wie Partner*innen und geladene Gäste – nun ja, im Rahmen eines ›Safe Space‹ – über den Dirigenten als »Diktator« und den Konzertsaal als einen »Disziplinarraum, Gefängnis« sprachen. Ach, die arme Kunstmusik... wir sind immer so weit hinter...

Das Festival 2023 unter der neuen künstlerischen Leiterin Kamila Metwaly setzt damit den diskursiven Weg fort. Mit ihrem Hintergrund bei SAVVY Contemporary hatte sie bereits bei der MaerzMusik mitgewirkt. Zugleich ist sie wirklich nicht in der Kunstmusik verankert. Als eine der Kurator*innen des desaströsen Projekts »Donaueschingen Global« in 2021, ist sie nun Leiterin von Berlins größtem und wichtigstem Festival für neue Musik geworden. Es ist sicherlich ein Zeichen der Zeit, dass die Meritokratie auf der Strecke bleibt und mehrere Generationen von Berliner Kurator*innen mit profundem Wissen und jahrelanger praktischer Erfahrung im Kuratieren verwandter Themen ins Abseits gedrängt werden. Ich frage mich nicht, was sich die Berliner Festspiele dabei gedacht haben – das verstehe ich wohl –, sondern ich frage mich, wie das Gespräch unter denjenigen verläuft, die seit langem mitten und tief in der Szene wirken.

Eine leicht zugespitzte Wahrheit ist, dass je größer die Institution, desto höher der Ton und der Stolz auf die eigenen Leistungen. Was in dieser Hinsicht bei der diesjährigen Ausgabe noch mehr auffiel, war die unverhohlene Schwipswagerpolitik. Ein zentraler Bestandteil des Festivals war der »Grenzraum Hören«, eine Konzertreihe von und mit dem Vokalensemble PHØNIX16 und dem künstlerischen Leiter Timo Kreuzer, dessen Partnerin Sonia Lescene nicht nur die Produzentin des Ensembles ist, sondern auch die organisatorische Leitung der Maerzmusik innehat. Das eigene Ensemble als

Kern, Knotenpunkt und Hauptattraktion des Festivals zu engagieren, ist absolut erstaunlich und gleichzeitig etwas, das außer ein paar leise geflüsterten Worten in den Foyers zu keiner Diskussion geführt hat. Es sagt etwas Wesentliches über über der Natur der Korruption aus, nämlich, dass sie umso leichter zu bewerkstelligen ist, je mehr imprägniert und ungeschmückt sie ist.

Aber wie war es denn künstlerisch?

In der Tat wurden im »Grenzraum Hören« interessante Versuche unternommen, die Hörer*in in einen aktiv sensibilisierten Zustand des Zuhörens zu versetzen, wenn auch mit den üblichen Methoden der offenen Räume und der intensiven Auseinandersetzung mit Klang und Stille. Pauline Oliveros und Jakob Ullmanns Musik dienen als unterschiedliche, aber gleichermaßen interessante Ausgangspunkte. Wenn die Inszenierung dieses ›Fast Nichts‹ nicht ganz klappt, liegt es ebenso an den kuratorischen und produktionsbezogenen Bedingungen wie an den Werken oder an den Aufführungen an sich – an der Beschaffenheit der Räume oder am Verhalten und den Erwartungen der Besucher*innen. Ich kann mir vorstellen, dass die Erfahrung der Konzerte sehr unterschiedlich war, und das ist auch gut so.

MaerzMusik hat auch eine Geschichte der Aufführung von Musik mit Berliner und internationalen Kammerensembles von höchster Qualität, und sicherlich haben sie darauf geachtet, diese Richtung nicht zu verlieren. Einen Gastkurator einzuladen, ist an sich nichts Ungewöhnliches. Aber wenn der Wahl der Chefkuratorin eine Frage der Symbolpolitik gewesen ist, dann handelt es sich im Fall von Enno Poppe als Gastkurator um Signalpolitik, die sich an die Mehrheit des MaerzMusik-Publikums richtet, das ja ›traditionelle‹ Ensembleschätze schätzt. Keine Experimente.

Erstklassige Kammermusik gab es tatsächlich reichlich zu genießen. Mathias Spahlingers Porträtkonzert mit dem norwegischen Ensemble asamisimasa im kleinen Saal der Philharmonie war ein Erlebnis, das in allen Belangen, außer vielleicht den theoretischen Konzepten

der Demokratisierung des Hörens, das meiste an Detailstudium, Präsenz und Klangintrospektion übertraf. Beim Konzert der Musikfabrik brillierten die Musiker*innen mit erstaunlichen Spieltechniken als sie eine Vielfalt an klanglichen und rhythmischen Nuancen in feinen Werken u. a. von Lucia Dlugoszewski, Hans-Joachim Hespos und Tamara Miller präsentierten. Beeindruckend war auch das Konzert des Riot Ensemble, in dessen Mittelpunkt das *Blue-Chew Cheerio Earpiece* für Ensemble mit dem Komponisten Alex Paxton als Posaunenolist stand, das uns auf eine kurvenreiche Achterbahnfahrt mitnahm – und uns auch in den Saal des lachenden Spiegels eines Vergnügungsparks führte. Möglicherweise eher beeindruckend als ergreifend.

Zu Poppes Beitrag zum Festival gehören wahrscheinlich auch die Konzerte mit dem Ensemble Spółdzielnia Muzyczna aus Krakau und dem ensemble mosaik. In allem war das sehr gelungen, aber gleichzeitig: Wie schwer ist das eigentlich, einige der bekanntesten Ensembles Berlins, Deutschlands und aus dem Ausland zu je einem Konzert einzuladen? Poppe ist selbst auch Teil der Jury der Ernst von Siemens Musikstiftung, die die letzten Jahre sowohl Riot als auch Spółdzielnia Muzyczna den Ensemblepreis vergeben haben, und mosaik ist bekanntermaßen Poppes eigenes Ensemble. Poppe hat also nicht nur die bekanntesten Ensembles eingeladen, sondern auch die für ihn meist naheliegendsten. Zusammengefasst erschien während den zehn Tagen des Festivals nichts anderes als ein Art Selbstportrait mit den *üblichen Namen* wie Elaine Mitchener, Rebecca Saunders, Øyvind Torvund, Juliet Fraser, mosaik, Phønix16 (und George Lewis ist auch dabei).

Naja, die *üblichen Partner*innen* sind auch da. Dies führt unweigerlich zu einem Tunnelblick und zu einem Modus von ›Play It Safe‹. Aber es bringt auch was Gutes mit sich, jede*r ist beteiligt und trägt ihren Teil bei. Und es gab schöne Konzerte und andere schöne Veranstaltungen bei der MaerzMusik. Zum Schluss möchte ich Nandita Kumars Klanginstallation

in der DAAD-Galerie erwähnen, in der sie sich mit politischer Sprache und den Fake News beschäftigt. Was etwas formalistisch-politisch eingeschränkt hätte werden können, entwickelte sich zu einem sensiblen Spiel mit verschiedenen Materialien und Medien, die sich im Raum ausbreiteten. Klang und Text hatte eine Bedeutung und gleichzeitig einen Eigenwert als Material im Raum. Es gibt immer was zu entdecken bei einem großen Festival wie der MaerzMusik. Diesmal war es aber deutlicher wie nie zuvor warum und wie wer wen engagiert und was die Bedingungen sind, die die Szene der neuen Musik formen.

Andreas Engström

F E S T I V A L

Darmstädter Ferienkurse

5.–19. August 2023

Die Diskrepanz zwischen der Außenwahrnehmung Darmstadts insbesondere in der deutschen Hochschul- und Presselandschaft und dem, was tatsächlich heute in den Ferienkursen verhandelt wird, ist frappierend. Darmstadt ist progressiv – so die überraschte Erkenntnis der vielen erstmaligen Teilnehmer*innen in diesem Jahrgang, unter denen sich auch der Autor dieses Textes befindet. Das Erstaunen lässt sich leicht erklären: wenige Minuten nach Anmeldebeginn sind die rund 400 Kursplätze ausgebucht, auch der Festivalanteil ist quasi ausschließlich auf die Teilnehmer*innen ausgerichtet. Für eine volle Auslastung hat Darmstadt also keine Werbung und keine Image-Kampagne nötig. Für seine Zukunft als Zentrum des kompositionsästhetischen Diskurses vielleicht aber schon, was dieser Text zu beleuchten versucht.

Was sind die Konsequenzen der Diskrepanz zwischen Image und Realität? Drei Folgen zeichnen sich im Jahrgang 2023 ab. Erstens: Mit dem Verlust der fälschlicherweise attestierten Verstaubtheit verliert Darmstadt ironischer-

weise ein Stück seiner Einzigartigkeit. Wer nach Darmstadt pilgert, begibt sich also nicht mehr, wie so schön klischeehaft daher gesagt, auf die Spuren von Adorno oder Stockhausen. Dennoch besucht sie*er auch keinesfalls einfach eine weitere Sommerakademie: in ihrer Größe und mit dem Anspruch, sich über Unterricht und Festival hinaus als ästhetische Diskursplattform zu verstehen, behalten die Ferienkurse ein entscheidendes Alleinstellungsmerkmal in der Akademielandschaft. In der Gewichtung der Programmanteile könnte die Kuration dieses Konzept aber stärker fördern, indem es Lectures und Diskussionsrunden (zwischen Dozierenden, aber auch zwischen Dozierenden und Teilnehmenden) sowie inhärent Ästhetik verhandelnde Workshops gegenüber Konzerten bevorzugt. Die Human Resources wären da: die geladenen Kompositionsdozierenden spielen zweifelsohne in der Top-Liga. Chaya Czernowin, George Lewis, Isabel Mundry und Mark Andre sind einige der großen Namen im diesjährigen Darmstädter Line-Up. Aus der Zahl der Anmeldungen für Kompositionsunterricht lässt sich ablesen, dass die Stars für die Studierenden erfreulicherweise keineswegs alte Männer sind: lange Wartelisten haben vor allem Sarah Nemtsov und Clara lanotta, beide erst seit kurzem Professorinnen.

Ein wichtiger Ausgangspunkt für die ästhetische Reflexion sind die morgendlichen Lectures der einzelnen Kompositionsdozierenden, die schon in der Bandbreite ihrer Vortragsweise das stilistische Spektrum der vertretenen Musik widerspiegeln. Manche Komponist*innen stellen hier einfach ihre Musik vor, spannender sind theoretische Vorträge wie der von Matthew Shlomowitz, der klug und pointiert die Vor- und Nachteile eines kompositorischen Personalstils diskutiert. Aber die Lectures nehmen inhärent jeweils singuläre Perspektiven ein – die eigentliche Diskussion findet dann erst in der Pause am Food-Truck statt, wo sich endlich mal die Dozierenden miteinander unterhalten. Eine so große Gruppe der Schlüsselfiguren der Szene an einem Ort zu vereinen, könnte Darmstadt als Chance begreifen, das ästheti-

sche Gespräch stärker in den Vordergrund zu rücken. Ein diskursorientiertes Konzept flacht ja auch mindestens hypothetisch die Hierarchien zwischen Lehrenden und Studierenden ab. Auf das legendäre Streitgespräch über die Musik der Zukunft jedenfalls wartet man vergebens.

Zweitens: Die Kurse scheinen im Ausland teilweise höher geschätzt zu werden als in Deutschland. Das resultiert in einem erfreulich internationalen Teilnehmer*innenkorpus – besonders die USA sind stark vertreten, gleichzeitig sind aber nicht mal aus jeder deutschen Musikhochschule Teilnehmer*innen anwesend. Der hohe internationale Anteil eröffnet die Chance zu einem globalen Musikdiskurs, der seitens der Teilnehmer*innen sowieso und auch seitens der Kuration in Ansätzen mit Formaten wie dem interkulturellen Residenzprogramm zu elektronischer Musik »Sonic Writings & Soundings« gefördert wird. Das tendenzielle Desinteresse aus Deutschland ist trotzdem ein dramatisches Signal und wirft die Frage auf, ob nicht gerade an den inländischen Musikhochschulen ein veraltetes Bild von Darmstadt propagiert wird. Nach dem großen explizit internationalen Jahrgang 2021 rückt die Kuration auch in diesem Jahr mit einem großen Symposium zu Anthony Braxton und der Buchvorstellung *Composing While Black* von George Lewis besonders afrodiasporische US-amerikanische Komponist*innen in den Vordergrund, was trotz der gegenwärtigen Omnipräsenz von George Lewis auf Festivals eine riesige Bereicherung für die Ferienkurse darstellt. Obwohl das Bild des Tokenism noch nicht restlos verschwunden ist und der starke Fokus auf den USA die Frage nach der Abwesenheit von Komponist*innen aus weiteren Ländern aufwirft, hat Thomas Schäfer ein gutes kuratorisches Spagat geschaffen zwischen einer Öffnung ins Globale und der Erfüllung der implizit selbst gestellten Aufgabe, europäische Kunstmusik zu verhandeln.

Drittens: Die Teilnehmer*innen werden jünger. Dieses Phänomen tritt in diesem Jahr verstärkt auf, weil wegen der Pandemie zuletzt vor fünf Jahren Kurse mit Präsenz der Komponist*innen stattfanden. Dieser Jahrgang ist somit auch

von Seiten der Teilnehmer*innen ein Neuanfang. Dass man auf explizites Aufbegehren wie 2016 vergebens wartet, leuchtet damit ein; die neue Generation verhandelt aber auch ohne Aufstand entschieden die Ästhetik von morgen. Einen großen Beitrag dazu leistet das in diesem Jahr noch größer und wichtiger gewordene Format der Open Spaces, in denen Teilnehmer*innen in sieben Räumen unkuratiert eigene Projekte, Konzerte und Diskussionen initiieren können. Streift man durch die Räume, werden Tendenzen in den Unterschieden zum kuratierten Teil schnell klar: die Formate sind performativer, die Diskurse hierarchiefrei, die Musik experimentierender und elektronischer als in den Festivalkonzerten. Besonders die traditionelle Trennung zwischen Composer und Performer ist hier wie selbstverständlich aufgebrochen. Ein nächster Schritt in der Erneuerung des Festivals könnte analog sein, diese Multi-Kuratierung auch ins Festivalprogramm aufzunehmen: warum besteht der Kranichsteiner Musikpreis nicht aus der Stimmberechtigung bei der Kuration der Konzerte?

Mit der riesigen Anzahl an Konzerten ist Darmstadt neben den Kursen auch ein bedeutendes Festival, wobei es in seiner Streckung über zwei Wochen primär für die Kursteilnehmer*innen attraktiv und praktikabel ist. Unter den Teilnehmer*innen besonders gefeiert werden vor allem performative Programme, wie die vollständige Uraufführung des »Liederabends« *Minor Characters* von Jennifer Walshe und Matthew Shlomowitz für das Ensemble Nikel, in der Walshe von rasant schriller Musik untermalt mit virtuos atemloser Stimme verschiedene Erzählstränge verwebt – im Vordergrund eine dramatisch allgegenwärtige Geschichte professoralen Machtmissbrauches. Walshe und Shlomowitz treffen das Erzähltempo der Generation Z, und scheinen dem energetischen Ensemble Nikel die absurd und rasant zwischen schrillen Soundeffekten und Drumbeat changierende Musik auf den Leib geschnitten zu haben. Ähnlich gefeiert wird das choreographische *Growing Sideways* für das Ensemble andother stage von Turntabelist

Jorge Sánchez-Chiong und Choreographin Brigitte Wilfing. Es ist Trend und möglicherweise kein Zufall, dass die erfolgreichsten Werke in Kollaboration zweier Künstler*innen entstanden sind. Natürlich sind auch die zahlreichen im Format klassischeren Konzerte wegweisend für die Meinungsbildung der Teilnehmer*innen. Besonders polarisieren dabei Werke, die sich in irgendeiner Weise einer neuen Form von Reduktion oder traditioneller Harmonik bedienen: zwei exzellent gespielte Uraufführungen der US-amerikanischen Komponistin Sarah Hennies, ein neues Werk von Tyshawn Sorey, ein Orgelabend von Klaus Lang. Nicht zuletzt ernten auch die Konzerte mit Musik von Anthony Braxton und das Solo-Recital von Elaine Mitchener nicht enden wollenden Applaus.

Die Konzerte sind als Praxisbezug essenziell für die Kurse, trotzdem könnte sich die programmatische Gewichtung zugunsten des Diskurses als Alleinstellungsmerkmal der Ferienkurse verlagern. Darmstadt ruht sich zwar keineswegs auf seinem großen Namen aus, dennoch ist es nun präventive Aufgabe, nicht Gefahr zu laufen, zu einer Marke zu verkommen, die ausschließlich eine junge Generation internationaler Studierender bedient. Im Gegenteil können die Kurse gerade ihre hohe Internationalität als Chance begreifen, auch knapp 80 Jahre nach ihrer Gründung noch globales Zentrum für den westlichen kompositionästhetischen Diskurs zu sein. Dass eine Image-Polierung in Deutschland nicht nötig ist, führt zur absurden Situation, dass mitten in Deutschland ein von wesentlichen Teilen der deutschen Musikszene, den Musikhochschulen und damit wichtigen Teilen der nächsten Generationen irrtümlicherweise belächelter Diskurs stattfindet. Um das zu ändern, wird eine Korrektur der Außenwirkung also doch wichtig. Der Fokus auf dem ästhetischen Diskurs wird da helfen. Die richtigen Komponist*innen sind da, aber sie stärker im Kontext und Bezug zueinander zu erleben wäre wegweisend. Zwingt sie, miteinander zu reden!

K O N F E R E N Z

Anthony Braxton: 50+ Years of Creative Music

8.–9. August 2023,
Darmstädter Ferienkurse

Dem Komponisten Anthony Braxton (*1945) wurde bei den diesjährigen Darmstädter Ferienkursen ein Fokus gewidmet. Dazu gehörten Konzerte von *Language Music*, *Thunder Music* (UA) und *Ghost Trance Music*, Musiker*innen-Workshops, Vorträge und eine zweitägige internationale Konferenz: *Anthony Braxton: 50+ Years of Creative Music*.

Obwohl Braxtons Musik zahlreich in Wissenschaft und Musikjournalismus besprochen wurde – zumeist im Bereich des Jazz und nicht der neuen Musik –, ist die internationale Konferenz in Darmstadt laut Programm die erste ausführliche Auseinandersetzung mit seinem Schaffen. Hierfür luden die Organisatoren Timo Hoyer und Kobe Van Cauwenberghe Musikwissenschaftler*innen, -theoretiker*innen und Performer*innen ein. Die Vorträge diskutierten das komplexe System von Braxtons Musik (Timo Hoyer, Paul Steinbeck), analytische Herangehensweisen (Marc Hannaford, Nina Polaschegg), Repertoire (Katherine Young, Kyoko Kitamura, Anne Rhodes), Musiktechnologie (Carl Testa), kollaborative Kompositionsverfahren (Kobe Van Cauwenberghe, James Fei) und Braxtons musikalisches Erbe (Tyshawn Sorey u. a.). Gerade die Beiträge der Musiker*innen, die seit vielen Jahren mit Braxton arbeiten, gaben einen unmittelbaren Einblick in das unüberschaubare Universum von Braxtons »trans-idiomatischer« Musik.

In einer faszinierenden Lecture-Performance demonstrierte die Pianistin Elisabeth Harnik, gemeinsam mit dem Braxton-Biografen Timo Hoyer, Braxtons adaptives Kompositionssystem. Eines der wesentlichen Vorgaben von Braxtons System lautet: »All compositions in my music system connect together.« Praktisch

heißt das, dass innerhalb einer Komposition Teile von anderen Braxton-Kompositionen verarbeitet werden dürfen – was den Interpret*innen eine kompositorische Mitgestaltung zuspricht. Im Anschluss an die Lecture-Performance bat George Lewis – Weggefährte aus Braxtons Chicagoer Zeiten mit dem AACM – zu einem persönlichen Podiumsgespräch mit Braxton.

Teil der Konferenz war auch ein Workshop, geleitet von James Fei, der Teilnehmenden der Ferienkurse das Werksystem *Ghost Trance Music* nahebrachte. Hier wurde die spielerische Komplexität von Braxtons Musik zu Gehör gebracht: in multi-hierarchischen und spontan selbst-organisierten Ensemblegruppen. Die Prämisse, dass seine Musik immer im Werden begriffen ist – »it is not a system of arrival, it's a system of becoming« –, wurde im Workshop so erlebbar.

Während die Abwesenheit von BIPOC-Komponist*innen in Festivalprogrammen in den letzten Jahren zunehmend thematisiert wurde – im Podiumsgespräch sprach George Lewis von »new music's addiction to Whiteness« –, gab der Fokus auf Braxtons umfangreiches kompositorisches Schaffen dieses Jahr Zuversicht auf tatsächliche Auseinandersetzung mit den segregierten Geschichten der experimentellen und neuen Musiken im 20. Jahrhundert. Braxtons Schaffen verweigert sich jedoch einfacher Vereinnahmung. Zwar entwickelt sich seine Musik, wie er selber immer wieder betont, aus den Bezügen zur europäischen neuen Musik, aber sie ist gleichzeitig wesentlich geprägt von den Werten des Free Jazz und auch von nicht-westlichen Musikkulturen. Klare Trennlinien zwischen Komposition und Improvisation sind nicht zu finden. Und es ist diese Abneigung gegenüber binären Grenzen, die die einfache Integration der Figur und Musik Braxtons in die Annalen der europäischen Musikinstitutionen auf positive Weise erschwert. Nicht die Programmierung von BIPOC-Komponist*innen allein wird die neue Musiklandschaft ändern. Musikphilosophie und -wissenschaft, Theorie und Praxis allesamt sind gefragt, Ideologien,

Begriffe und reproduktive Hierarchien zu hinterfragen und neu zu denken. Die (verspätete) Beschäftigung mit Braxtons Musikuniversum kann als ein willkommener Anfang gesehen werden.

Malte Kobel

F E S T I V A L

Suntory Hall Summer Festival

23.–28. August 2023,
Tokio

Seit der Gründung im Jahr 1986 bietet das Suntory Hall Summer Festival als eines der wichtigsten Foren für Neue Musik in Japan in der Hauptstadt Tokio jährlich ein breites Programm. Mittlerweile entwickelte das Sommerfestival ein festes Format aus drei Sektionen: »The Producer Series«, »Theme Composer« und »Yasushi Akutagawa Suntory Award for Music Composition«. Auch dieses Jahr waren Konzerte, Performances, hauseigene Produktionen, Workshops und Diskussionen in drei Sektionen und über sechs Tage verteilt zu erleben.

Eröffnet wurde das Festival durch eine Talk-Session mit der als »Theme Composer« eingeladenen Komponistin Olga Neuwirth. In dem gut eine Stunde dauernden Gespräch ging es überwiegend um eine einleitende Vorstellung der Grazer Komponistin für das japanische Publikum. Der anschließende öffentliche Kompositionsworkshop war leider nicht viel anders. Die ausgewählten Werke von japanischen Kompositionsstudierenden gaben der Gastkomponistin keine gute Möglichkeit, ihre einzigartige künstlerische Arbeits- und Denkweise zu zeigen, was allerdings das eigentliche Ziel dieses Formats zu sein schien. Sinnvoller wurde die Betrachtung ihres Schaffens erst beim Orchester-Porträtkonzert, in dem das Tokyo Symphony Orchestra und die Mezzosopranistin Virpi Räsänen unter der Leitung von Matthias Pintscher das Auftragswerk des Festivals *Orlando's World* uraufführten. Sowohl

mit der musikalischen Polystilistik als auch mit einem Kostümwechsel war Neuwirths 2019 entstandene Oper *Orlando*, die sich – basierend auf Virginia Woolfs gleichnamigem Roman – mit der gesellschaftskritischen Genderthematik beschäftigt, gelungen in eine Orchestersuite umgesetzt. Zusätzlich dazu wurde das japanische Porträt von Neuwirth durch die japanische Erstaufführung von *Masaot / Clocks without Hands* und ein weiteres Konzert mit Ensemblestücken wie *Quasare / Pulsare II* oder *Magic Flu-idity* vervollständigt.

Zufälligerweise war im Preisträger- und Finalisten-Konzert des Akutagawa-Kompositionspreises noch ein Stück mit dem Thema Gender und Identität zu hören: das preisgekrönte Werk *Dancing Queen* von Wataru Mukai. Die queer-aktivistische Botschaft wurde durch ein Megafon gesprochen und erreichte damit einen deutlichen Vorrang gegenüber dem begleitenden Orchester. Eine ähnliche Orchesterbehandlung fand man auch im Auftragswerk *Falling Leaves Moon Steps* (»Falling Leaves Moon« ist ein alter, poetischer Ausdruck für den Monat August) für Shakhachi, Shamisen und Orchester von Yu Kuwabara, der Preisträgerin vom Jahr 2021. Wie der Titel andeutet, erinnert das Werk durch die ähnliche Besetzung und die blockartige Struktur an *November Steps* von Tōru Takemitsu, unterscheidet sich aber dadurch, dass das Orchester für die miteinander energisch agierenden japanischen Instrumente als Szenenwechsler eingesetzt wird.

Die zentrale Produktion des Festivals ist »The Producer Series«, für die jedes Jahr eine andere Persönlichkeit die kuratorische Arbeit übernimmt. Normalerweise ist diese kuratorische Arbeit auf die Themen- sowie Werkauswahl innerhalb der Grenzen der Neuen Musik beschränkt. Aber dieses Jahr wurde diese Grenze deutlich ausgeweitet. Der Komponist Masahiro Miwa legte den Schwerpunkt auf die indonesische Gamelan-Musik und stellte dabei eine kritische Frage zur westlich geprägten Musikauffassung, indem er in Zusammenarbeit mit dem Kunstkollektiv KITA und dem Gamelan-Ensemble Marga Sari eine imaginäre

indonesische Straßenecke inszenierte: ein offenes Haus in der Mitte der Halle, Verkaufsstände, (Klang-)Installationen und drei Tage ununterbrochene Gamelan-Musik. Diese Inszenierung schuf ein gemütliches indonesisches Ambiente, hatte jedoch in erster Linie damit zu tun, die konventionelle Konzertkultur abzuschaffen – obwohl und gleichzeitig weil das Festival in Suntory Hall stattfand, einem der renommiertesten Veranstaltungsorten für klassische Musik in Japan. Und das Konzept funktionierte sehr gut, sodass die Besucher*innen kontinuierlich stattfindende experimentelle Performances, Vor- und Aufführungen und Diskussionsrunden frei nach Belieben erleben und mitmachen konnten – einfach gesagt: fast wie ein Straßenfest. Fragwürdig schien es jedoch, dass die Gamelan-»Werke« wie z. B. *Haikai* von John Cage oder *Serenade for Betty Freeman and Franco Aspetto* von Lou Harrison – dem Konzept widersprechend – in einer eher konventionellen Präsentationsform aufgeführt wurden. Für derartige Werke ist dies zwar sehr angemessen und respektvoll, aber sollte man nicht bereit sein, etwas zu riskieren, um etwas längst Bestehendes zu hinterfragen? Trotzdem wies diese fragwürdige Aufführung im Endeffekt durch den Moment, wo die (sozusagen aktiven) Straßenfestbesucher*innen relativ schnell zu passiven Konzertbesucher*innen wurden, eindrücklich auf den eigentlichen Kritikpunkt hin.

Wenn man einen Blick in die Festivalgeschichte wirft, erhält man den Eindruck, dass das Festival immer versuchte, eine Brückenrolle zwischen der regionalen und internationalen Musikszene zu spielen. Dabei trug das Festival zweifellos dazu bei, die japanische Musikszene zu bereichern. Und das nicht nur mit der Einladung von Gastmusiker*innen und der Vorstellung ihrer Arbeit, sondern auch mit eigenen Standpunkten. Jedoch schien es, dass das Festival in den letzten Jahren seine letztere Aufgabe vernachlässigte, indem es den Gastmusiker*innen die Sektion »The Producer Series« überließ. In dieser Hinsicht betrachtet, kam die diesjährige Ausgabe des Suntory Hall

Summer Festivals wieder auf den richtigen Weg – oder mit der ausgeweiteten Perspektive und der richtungweisenden aktuellen Fragestellung sogar auf den besseren Weg.

Moonsun Shin

A L B U M



Nebala Lustuz Lapu Wōpuz Alu By Norse

Der dänische Musiker Jonas Lorentzen war bis 2019 Sänger bei der sogenannten »Ritual-Folk«-Band Heilung, die mit basslastiger Trommelmusik die schamanischen Rituale der Wikinger- und Eisenzeit wiederauferstehen lassen will. Dass die 2014 gegründete, in spektakulären Kostümen auftretende Gruppe mit ihrem Konzept erstaunliche Erfolge feiert und sogar bis in die TopTen der deutschen Charts kletterte, hat auch mit dem identitätspolitischen Zeitgeist zu tun: Während Minderheiten in Europa und den USA ihre prä-kolonialen Identitäten reklamieren, bietet der Ritual Folk weißen Westlern die Möglichkeit, ebenfalls stolz auf uralte Wurzeln zu verweisen.

Wie Heilung begreift auch Lorentzen seine Musik als »amplified history«, also als eine durch modernste Soundtechnik verstärkte Interpretation davon, wie die Vergangenheit der Vorfahren ausgesehen haben könnte. Für das durchkonzipierte Debütalbum seiner Band Nebala hat er sich dabei überlegt, welche Rolle die Sexualität als heiliger Akt innerhalb der schamanischen Traditionen Nordeuropas

gespielt haben könnte. In neun Liedern durchmisst er die verschiedenen Stadien menschlicher Anziehung, von der romantischen Idealisierung über eine nicht näher definierte »dunkle Seite der Sexualität« bis hin zur »Ekstase, der wahren Verschmelzung der Liebenden, die alle Objektivität auflöst und kosmische schöpferische Kraft entfacht.«

Auch weil die Riten und Lieder der nordischen Kulturen einschließlich der Wikinger historisch relativ schlecht belegt sind, konstruiert Lorentzen eine neue, archaisch-mystische Weltmusik mit Tempelglocken und Klangschaalen aus Asien, Trommelrhythmen aus dem indischen Kerala und Obertongesang, wie man ihn aus der Mongolei kennt. Als Händler und Plünderer sind die Wikinger schließlich auch weit in der Welt herumgekommen. Für das nordische Flair sorgen die Instrumente Organistrum und Talharpa, gespielt von Kjell Braaten, einem Experten für die Vertonung skaldischer Dichtung und Mitglied der Ritual-Folk-Pioniere Wardruna. Zusammen ergibt sich ein befremdliches, überraschendes Gemisch, eine Art Goth-Exotika, bei der imaginäre Folgen von Serien wie *Vikings* oder *Game Of Thrones* vorm inneren Auge auferstehen, in denen sich ein Held aus dem Norden in erotisch aufgeladenen Tänzen aus *Tausendundeiner Nacht* wiederfindet. Vorwürfen der Kulturellen Aneignung begegnet Lorentzen dabei offensiv: »Eine Kultur ist per Definition von Aneignung geprägt. Ohne fremde Einflüsse, die neue Abzweigungen und Wege öffnen, können Kulturen nicht überleben.«

Die Texte, über deren Inhalt Lorentzen sich ausschweigt, die er aber teilweise der eddischen Dichtung der *Hávamál* entlehnt hat, sind in Urgermanisch verfasst. Der Einsatz der nicht mehr gesprochenen Sprache soll die sakrale Qualität der Stücke erhöhen. Bei der Ausarbeitung seines Konzepts standen ihm der Religionsforscher Mathias Nordvig von der Universität Boulder und die Sexualphilosophin Naina Gupta von der Universität Kingston zur Seite.

Außerdem hat sich Lorentzen mit einem modernen Sound-Magier zusammengetan, um

Nebala in der zeitgenössischen Popkultur zu verankern. Der aus Bristol stammende Neoklassik-Komponist Sebastian Gainsborough, der unter dem Namen Vessel Ambient-Elektronik zerstückelt, verleiht dem Album eine keimfreie Klangästhetik, die den »geerdeten« Folk-Gedanken konterkariert, ihn aber auch erweitert, indem sie alle historischen Spekulationen in ein mystisches, vorgeschichtliches Dunkel ausdehnt. Für Lorentzen sind geschichtliche Überlieferungen und Dichtungen wie die Edda ohnehin nur Tore in eine Zeit vor der Zeit, in der alle Menschen dem Animismus anhängen, der »ersten Weltreligion«, wie er erklärt. Es ist wundersam wie aus all diesen Überlegungen dann doch der Weg in ein experimentelles Stück Musik abseits der gängigen Szenen geebnet wird – vielleicht muss es aber auch gerade so sein.

Fabian Peltsch

P E R F O R M A N C E

July Weber
The Devil's Hour
5. August 2023,
Radialsystem Berlin

Bis ins 12. Jahrhundert war die vorherrschende musikalische Form innerhalb der christlichen Kirche der monophone Gesang. Eine Form, die Komponisten der Notre-Dame-Schule wie Léonin und Pérotin weiterentwickelten, indem sie dem homophonen Gesang eine dritte und vierte Stimme hinzufügten und damit den Akkordsatz hin zur Polyphonie weiterentwickelten. Das um 1200 entstandene Organum *Sederunt principes*, dem Komponisten Pérotin zugeschrieben, gehört zu den ersten vierstimmigen Kompositionen der Musikgeschichte – und diente als Grundlage für Laure M. Hiendls Komposition *Ray Ray of Light*, die 2022 im Auftrag des österreichischen Vokalensembles Cantando Admont entstanden ist. Der Score entspringt Hiendls Interesse an einer Musik,

die sich weniger als lineare, d.h. in der Zeit sich entfaltende, sondern mehr als eine im Raum realisierende Form versteht; die erforscht, wie sich die Bedeutungsebene (das Erzählerische, Lineare) einer musikalischen Komposition soweit reduzieren lässt, dass Bedeutung und Ausdruck ineinanderfallen.

Hierfür nutzt *Ray Ray of Light* die postmoderne Technik des Samplings: Schnipsel aus *Sederunt principes* werden in einem langen Copy-and-Paste-Prozess zu einer Partitur für vier Stimmen neu zusammengesetzt. Die klitzekleinen Partiturausschnitte lassen so eine Klanglandschaft entstehen, die aus minimalen Variationen und ihren changierenden Wiederholungen besteht – und die den Ausgangspunkt für das Stück *The Devil's Hour* bildete.

Um kurz vor Mitternacht betreten wir, das Publikum, die Halle des Radialsystems. In diesem Zwischenraum, weder heute noch morgen, eingeklemmt zwischen dem was gestern gewesen, und dem was morgen sein wird; in dieser Geisterstunde, in der wir kurz auf der Schwelle zwischen Diesseits und Jenseits verharren können, beginnt *The Devil's Hour*, choreografiert von July Weber zu *Ray Ray of Light*. Vier Tänzer*innen (Annalise Van Even, Shar Adams, Rocío Marano und Katrina Bastian) erwarten uns bereits, sitzen wie Spielfiguren auf Plastikstühlen an den vier Ecken eines quadratischen, weiß markierten Bühnenbereichs mit spielbrettartig verlaufenden Linien. Ein abgestecktes Spielfeld, das klare Strukturen und eine strenge Form suggeriert. Doch gleichzeitig signalisieren Kostüme und Make-Up, die Figur des Jokers evozierend, dass sich in der kommenden Stunde etwas Un-Wirkliches, etwas aus der Geisterwelt des Traums, des Scheins, des Wahns ereignen wird.

Schrille Vogelschreie durchkreuzen den vierstimmigen Chorgesang der Komposition Hiendls. Gurrend und zwitschernd beginnen die vier Tänzer*innen herumschwirren, holen zu großen Schwüngen aus, umkreisen sich, lassen ihre Glieder wie Vogelgefieder flattern. Zunehmend gehen diese rituellen Paarungstänze über in streng reglementierte höfische

Paartänze, nur gelegentlich unterbrochen von refrainartigen Ruflauten: sie erheischen Aufmerksamkeit, umgarnen einander und schicken lockende Gesten in Richtung des Publikums – aber nicht wir werden adressiert, sondern irgendwer, irgendetwas in der Luft liegendes...

Diese Balztänze werden nach und nach exaltierter und expressiver: Glieder schlagen auf den Boden, Lockrufe trillern schrill, Hände flattern – und kontrastieren immer deutlicher mit der Komposition Hiendls, die in Variationen des Immergleichen ruhig weiterläuft. Wiederholt pausiert der Sound, setzt erneut ein, ohne dass das sphärische Fließen des vierstimmigen Gesangs abbricht. Hier suggeriert nichts die Macht der Verführung, die inszenierte Selbstdarstellung und das Streben nach mehr. Hiendls Komposition hält das choreografische Material sanft und unaufdringlich ohne Richtung oder Rhythmus vorzugeben. Während die Dynamik auf choreografischer Ebene zunimmt, verdichtet sich die Komposition zu einem akustischen Stillleben, das einen verlässlich-entsemantisierten Anker für das choreografische Material bildet, indem sie sich einer narrativen Entwicklung verweigert.

Denn jetzt mutieren endgültig die höfisch-gezähmten Balztänze mit ihren refrainartigen Locklauten in eine exaltierte Raserei von Hofnär*innen. Spielkarten wirbeln durch die Luft, die formbetonten, skulpturalen Bewegungen lösen sich auf, werden wirrer und chaotischer. Alles Verführerische kippt um in Spott und Hohn: Die Vergänglichkeit und Vergeblichkeit des tierisch-menschlichen Daseins parodierend, die Sucht nach Selbstinszenierung und Fortschrittsglauben verhöhrend. In Wirklichkeit – welche Wirklichkeit auch immer – stecken wir fest in einer auf Selbstzerstörung programmierten Sackgasse.

Doch gleichzeitig deutet sich ein Höhepunkt der Geisterbeschwörung an – und vor unseren Augen entsteht aus Stühlen und luftigen Stoffbahnen im Zentrum des Spielfelds, da wo sich die vier Diagonalen kreuzen, eine Totemskulptur, die nicht nur in transzendente Sphären emporzustreben, sondern wirklich zu schweben

scheint. Das Gefühl einer entlarvenden, atmosphärischen Störung breitet sich aus – während *Ray Ray of Light* ungerührt weiterfließt. Und genau hier und jetzt, in diesem zum akustischen Stilleben kondensierten Vanitas-Symbol scheint der in sich geschlossene Zeit-Raum ein einen Möglichkeitsraum zu verwandeln, der Fluchtwege eröffnen könnte.

Jette Büchschenschütz

K O N Z E R T

Sunn O)))

19. September 2023,
Muffathalle München

Das mit Drone Doom Metal wohl am ungefährsten zu beschreibende und seit 20 Jahren agierende Duo Sunn O))) war einmal wieder auf Tournee, sogar in München kamen sie vorbei. Mit den beiden Musikern Stephen O'Malley und Greg Anderson bieten sie eine Klangerfahrung an, die es in dieser Weise wohl nur mit ihnen zu erleben gibt. 90 Minuten Drone – aber ein Drone, der so durch Mark und Bein geht, dass er kaum auszuhalten ist. Mit zwei Gitarren, einer riesigen Ampwall und unterstützender PA mit Subwoofern lassen sie die Räume, in denen sie spielen, im wahrsten Sinne des Wortes erbeben. Der Boden wackelt, die Beine werden schwach, der Magen ist kurz vorm Umdrehen.

Das Initialerlebnis mit Sunn O))) hatte der Autor dieses Textes 2010 im Rahmen des CTM-Festivals in Berlin im noch alten Festsaal Kreuzberg. Damals war die Bühne sogar eingegittert, vollbehangen mit Stroboskopen. Inklusive des Nebels konnte man das gesamte Konzert hindurch kaum etwas von den beiden mit Mönchskutten behangenen Musikern erkennen, so wild prasselten die Stroboskope auf einen ein. Damals flüchtete mit Beginn des Konzerts der größte Teil des Publikums zunächst aus dem Raum, weiter nach hinten in die Gänge, da der Klang dort besser erträglich wurde. Und mit der Zeit kapierte man aber, dass diese Musik

auch einen Sog hat und man wieder näher ran will. Ich trank damals zwei, drei Schnäpse, um den Magen zu stabilisieren und mich masochistisch in den Konzertraum zu werfen, in dem das Publikum bis zum Ende nur nach hinten an die Wand gedrängt im Halbrund stand. Die Situation ergab etwas Pseudoreligiöses: Dort vorne sendete sich eine Intensität, die nicht weiter fassbar war, als dass sie aus Klang, Nebel und Licht besteht – irgendwo da drin gab es noch zwei Wesen. Und irgendwie wollte man so nah ran an die Sache wie möglich, doch niemand war imstande überhaupt nah zur Bühne zu kommen. Ein ewiges Streben.

Diese Form der Transzendenz, anderen würden es vielleicht als Nahtoderfahrung beschreiben, ereignete sich nun auch über zehn Jahre später in der Muffathalle in München – und doch etwas gesetzelter. Die Gäste hier waren fast alle Fans, der Raum war größer, der Sound gewaltig, aber vielleicht dann auch nicht ganz so gewaltig wie damals. Wahrscheinlich hängt die jeweilige Performance des Duos auch immer von den Häusern, in denen sie spielen, selber ab, wie weit gegangen werden darf. Das Pseudoreligiöse hat sich unterdessen institutionalisiert. Andächtig und ruhig stehen die Menschen im Klangfeuer gen Bühne. Die Hände meist nach unten fallend, mit geöffneter Handfläche nach vorne, empfangend. Ich selbst traute mich dann nicht, einfach die Arme nach oben zu heben, ebenso mit den Handflächen nach vorne, um zu empfangen. Andere taten es. Ich habe sie darin verstanden. Aber auch O'Malley und Anderson spielen mit der religiösen Konnotation. Immer wenn sie in Zeitlupe die Arme anheben, um einen nächsten Akkord anzustimmen, halten sie in der Luft inne und senden Handzeichen, seien es das Heavy Metal-Zeichen, indem der Zeigefinder und der Ringfinger rausgestreckt und die anderen Finger in die Handinnenfläche gebeugt werden, aber auch die segnende Hand mit leicht ausgetrecktem Zeige- und Mittelfinger, wie man sie aus christlichen Barockgemälden kennt. Mit dem Finale, in dem die beiden Musiker ihre Gitarren freischwingend an den Amps positionierten und nun selbst die

Arme öffnend hebend gen Himmel streckten, wurde die Messe ganz sinnbildlich. Nahezu alle Zuschauer*innen folgten der Geste und verharren darin für zehn Minuten. Im Ganzen gesehen also eine runde Sache. Beeindruckend jedoch ist, dass auch allein die Musik und der Klang es vermögen, diese Öffnung und Reaktionen im Körper hervorzurufen.

Bastian Zimmermann

A L B U M



Ayjay Nils
Okay, wait wait wait
 Lätension

Diese Platte wird jetzt doch veröffentlicht. Denn eigentlich sollte ein neues Kapitel in den Positionen beginnen, dem Hervorholen toller Musik, die bislang im Privaten verblieb. Musik, die aus besonderen Anlässen, Situationen oder Begegnungen aus entstanden ist, aber dann nie ihren Weg in die Öffentlichkeit genommen hat – aus welchen Gründen auch immer (auch das kann manchmal spannend bis verstörend, wiederum im positiven bis negativen Sinne sein). Allan Nilles ist Bratschist bei den Berliner Philharmonikern. Und im Zuge der Corona-Pandemie hat sich Nilles endlich seiner eigenen Musik intensiv gewidmet, einem besonderen Gemisch aus Elektronik, Fieldrecordings und zahlreichen instrumental-musikalischen Referenzen. Die Kritik wollte der Autor des Textes schon vor einem Jahr schreiben, ohne der Chance für die Lesenden die Musik hören zu können – nur auf persönliche Nachfrage! Jetzt aber hat das Album

ein Label gefunden, eine Neugründung durch den Berliner Produzenten Gregor Schweiger.

Nun, was passiert in den 8 Tracks, den 31 Minuten des Albums, dem ersten Album des Pseudonyms Ayjay Nils. Eine eigenwillige Welt musikalischer Räume wird entfaltet, eine Gleichzeitigkeit von Referenzen und auf den Punkt produzierten Grooves. Grooves wie man sie Leuten wie Clark oder Aphex Twin kennt – organische Beats, als ob es keine stupid arbeitende Elektronik mehr gäbe. Der Beat ist ein Element von vielen, schiebt sich vor und zurück und von rechts nach links im Kopfhörer, um Platz zu machen für eine nächste Aufnahme eines Klaviers, einer Bratsche, eines Saxofons. Eine grunddiskursive Anlage Musik zu erzählen, nicht als Story, sondern in Form von Klangwelten und ihrer Herkünfte. Instrumentenfetischismus: Der Synthesizer steht einfach für sich selbst. Er wird weniger als geiles Element im Teil eines Gesamtarrangement eingesetzt als vielmehr für sich selbst präsentiert, irgendwie auch als logische Folge der Musik, aber auch irgendwie exaltiert, mehr als das. Dann rückt die Aufnahme eines klassischen Tenors hinein, blank, sicher 20 Sekunden, dann doch, es entsteht das Sample aus seiner Stimme, der Groove beginnt, alles entwickelt sich plötzlich rasant hin zu dem ersten wirklichen Track des Albums, »Hair«, der die Synthies stampfen und rutschen lässt. »Piano One«, das folgende Interlude übersetzt die gesetzten Melodien auf ein verstimmt Klavier – als ob man bei Nils mit im Studio sitzen würde! »BRM S C To / L'indifferent« ist dann doch wieder beatorientiert, wieder werden kleine Melodien entwickelt, von kleinen Klavieren unterbrochen, wiederaufgenommen. Eine Musik im Entstehen. Und wahrscheinlich kommt sie im Rest des Albums auch nie an, recht so! Hier liegt der Spaß: Im Mitdenken der Musik, dem immer wieder überraschenden Ideen- und Samplereichtum, dem Spiel mit den Popnarrativen – und in der Raffinesse des auf Bandcamp sich selbst als »Pseudokomponisten« deklamierenden Komponisten Ayjay Nils.

Bastian Zimmermann

K O N Z E R T

Georg Friedrich Haas

11.000 Saiten

1. August 2023,
Bozner Messehalle

So unerhört wären diese neuartigen, manchmal echt lauten Klänge wohl nicht gewesen, wenn die ZuhörerInnen der jüngsten Uraufführung eines Werks Georg Friedrich Haas in der Bozner Messehalle mehr vom Schaffen des »best living composer« (*Classic Voice*, 2017) gekannt hätten. *11.000 Saiten* für 50 mikrotonal zueinander gestimmte Klavier (mit mir als einer der 50 PianistInnen) und Kammerorchester (75 Parte insgesamt) wäre eher als aktualisierte Summa von einer Tonsprache zu werten, die die mit den Jahren immer zahlreicher gewordenen Haas-Fans mittlerweile gut kennen. Ein ständiger Wechsel zwischen himmlischen Längen und teuflisch lauten Klangmassen, vor allem aber ein Wechselbad der hervorgerufenen Gefühle – mal schwarze Verzweigung beim Krachen von Großer Trommel und Lion's Roar, Tamtam und (Heul-)Gong, mal überirdischer Genuss: Das Stück beginnt in C-Dur mit einer Folge von tonalen Akkorden, die eine wahrlich himmlische Melodie andeuten. Kurz darauf knüpfen die Klaviere an diese Schubertsche Stelle an, bevor die Kräfte des Bösen mit ihrer klanglichen Übermacht die Oberhand (vorläufig!) gewinnen.

An den Tagen nach der Uraufführung waren die zahlreichen Besprechungen erwartungsgemäß auf den offensichtlichen Aspekt der 50 umgestimmten Pianinos und der davon resultierenden Probleme für die StimmerInnen gerichtet. Nirgends war von der anderen fundamentalen aufführungspraktischen Neuheit im Schaffen von Haas zu lesen, und zwar von der Tatsache, dass das Stück ohne DirigentIn auskommt.

Der Komponist hat bezugnehmend auf eine Frage von mir auf einige ältere Werke von ihm hingewiesen, wo im Prinzip eine ähnliche

Ausgangslage zu bewältigen ist, in erster Linie auf sein Konzert für Licht und Orchester *Hyperrion* (2006), wo das Orchester »von einer Lichtinstallation dirigiert« wird, und anschließend auf die inzwischen zahlreich gewordenen Stellen und ganzen Werke in seinem Opus, wo die Ausführenden im Dunkel zu spielen haben.

Trotz dieser Präzedenzfälle war das Nichtvorhandensein einer mitten im Raum stehenden Bezugsperson mit einer vermittelnden Rolle für die knapp hundert MusikerInnen eindrücklich und gewöhnungsbedürftig gleichermaßen. Philipp von Steinaecker, der in einem konventionelleren Kontext dirigiert hätte, musste sich in den Proben begnügen, ein paar Empfehlungen (meist des Komponisten) mehr oder weniger unverbindlich weiterzugeben: Ein absolutes Novum und zugleich eine reine Zumutung für ihn wie für die Ausführenden. Tatsächlich waren Steinaecker und Haas während der Proben bemüht, einzelne Stellen herauszuheben und uns heraushören zu lassen – was fast einem unrealisierbaren Unterfangen gleichkam vor lauter selbstgestelltem Verbot, das Gesagte auch gestisch vorzuführen.

Also auch in diesem Sinne eine Erfahrung mit hohem Erstes-Mal-Potential für Ausführende und ZuschauerInnen zugleich (und wohl auch für den Komponisten trotz der oben erwähnten Präzedenzfälle). Einerseits eine befreiende, zutiefst demokratische Erfahrung für uns, die wir keiner oberen Instanz unterworfen waren und unser künstlerisches Interpretationsvermögen unbeschwert und vorbehaltlos entfalten konnten. Andererseits wirkte aber diese unverhofft verschenkte Freiheit irgendwie trügerisch: Wir waren auf uns selbst gestellt und mussten an Kants kategorischen Imperativ denken. Ist das nicht etwa die heutige Auffassung von Demokratie? Die Tatsache, dass wir freie StaatsbürgerInnen von keiner Obrigkeit mehr bevormundet werden, heißt nicht unbedingt, eine anarchische Freiheit entfalten zu dürfen nach dem Motto »My life, my rules«, sondern vielmehr nie vergessen, dass jede Entscheidung, die wir treffen, und jede Handlung, die wir vollführen, Konsequenzen auf unser

Gegenüber und letztlich auf die ganze Welt haben.

Somit hat uns die Klangwelt von Haas einmal mehr daran erinnert, dass die Schönheit auch in Zeiten von Krieg und Naturzerstörung genossen werden kann, ja muss, und zwar nicht als Flucht vor der Wirklichkeit, sondern als Neugeburt aus dem Inneren des Klanges heraus, um Kraft zu schöpfen, die wir dann im täglichen Kampf gegen die hässliche Ungerechtigkeit gut gebrauchen können.

Pierluca Lanzilotta

F E S T I V A L

Atonal

7.-17. September 2023,
Berlin

Nachdem das Berlin Atonal Festival letztes Jahr einen Xenakis-Schwerpunkt hatte, zeigte es dieses Jahr ein anspruchsvolles zweiwöchiges Programm, um seine zehnte Edition im Kraftwerk zu feiern. Präsentiert wurde es neben der Hauptbühne in den drei angrenzenden Veranstaltungsorten Ohm, Globus und Tresor. Zusätzlich gab es Ausstellungen mit Klanginstallationen, Videokunst und -collagen sowie Performances und Workshops an den Wochentagen.

Obwohl Atonal sich eindeutig an ein breiteres Publikum wendet und damit gewöhnlichen kommerziellen Electronica-Festivals nahe steht, lohnt es sich dennoch, einen genaueren Blick auf das musikalische Material einiger Acts zu werfen, die sich mit der Klangsprache der zeitgenössischen neuen Musik auseinandersetzen. So umfasste das Programm etwa freie Improvisation, spektrale und texturale Musikerkundungen sowie eher konzeptionelle Werke. Trotz seiner großen Vielfalt erschien der musikalische Inhalt aber homogen und deutet damit auf ein bereits etabliertes Paradigma der in Europa verbreiteten alternativen elektronischen Musik hin. Es gab nur wenige Verweise

auf Musikstile, die nicht aus der afroamerikanischen Populärmusik hervorgegangen sind.

Das Ausmaß der ehemaligen Turbinenhalle des Kraftwerks unterstützte eine ästhetische Herangehensweise, die auf eine Darstellung von Größe, Erhabenheit und Übermenschlichkeit abzielte. Das hauptsächlich akustische und visuelle Material tendierte dazu, die Sinne zu überreizen und eine gewisse konfrontative Spannung zu erzeugen. Die längeren Nachhalle, die ätherischen Synthesizer, die tiefen Bässe, die unterbrochenen Beats, zusammen mit den blitzenden Lichtern und den schnellen Schnitten der Videos machten das Erlebnis von mehr als zwei aufeinanderfolgenden Acts zu einer Herausforderung für die Körperwahrnehmung.

Zu den Höhepunkten des Programms gehörten die grandiosen und eleganten texturalen Erkundungen von Emptyset. Durch ihre repetitive und prozessuale Behandlung des musikalischen Materials, das auch unerwartete Polyrhythmen und ungerade Metren beinhaltete, wurde alles geboten, was man erwarten konnte. An zweiter Stelle folgte das Set von KMRU und Elvin Brandhi. Unvorhersehbar und roh boten sie einige der transgressivsten klanglichen Erkundungen des Festivals. Sie kombinierten beunruhigende Klänge wie Schreie, Kreischen und Stöhnen mit spärlichen Beats und hohen und niedrigen Frequenzen. Loraine James war eine erfrischende Abwechslung mit gemessenen Breakbeats und Aufnahmen eines lebendigen englischen Arbeiterdorfs auf dem Land, im Vergleich zu den trägen CGI-Bildern des restlichen Festivals. Eine weitere Ausnahme bildete die Zusammenarbeit von Aho Ssan und Shapednoise mit dem bildenden Künstler Sevi Iko Dømochevsky. Ihr reichhaltiges und abstraktes Sounddesign, das von Hip-Hop und Bass geprägt war, ergänzte die postapokalyptischen CGI-Bilder. Ihr maximalistischer Ansatz war manchmal überwältigend und überlebensgroß, bot dabei aber ein sorgfältig ausgearbeitetes Sounddesign und eine unkonventionelle Klangpalette. Die übrigen Acts blieben im Rahmen der Erwartungen und lieferten keine größeren Überraschungen.

Industrial-Rock mit SchwarzWeiß-Visuals (EROS, Marco Fusinato, Dreamcrusher), langer Nachhall (Rainy Miller, Caterina Barbieri) und Drone-Sounds, aber auch einige melodische Acts (Shackleton / Zimpel + Siddhartha Belmanu mit Pedro Maia, Marta de Pascallis) und abstrakte Beats (Venus X).

Obwohl das Festival stark auf experimentelle elektronische Musik ausgerichtet war, kamen bei einigen Acts auch »klassische« akustische Instrumente zum Einsatz. Die Perkussionistin Valentina Magaletti eröffnete das Festival mit einer improvisierten eklektischen Perkussion, gefolgt von Laurel Halos Projekt mit Klavier und Cello, das eine eher meditative Stimmung schuf. Billy Bultheels *The Thief Journal* verteilte auf der Hauptbühne Bläser:innen und Schlagzeuger:innen und spielte auf die räumlichen kontrapunktischen Techniken von Domenico Gabrielli an. Dabei bezog die Band zeitgenössische Gesten und Schlagzeugmuster sowie eine ausgefeilte Szenografie mit einem Wasser Spiegel und Videoprojektionen mit ein.

Ein Festival wie Atonal verdeutlicht, wie sich »Clubkultur« und »Kunstmusik« miteinander verbinden lassen. Durch die langanhaltende Demokratisierung der Werkzeuge zur Erzeugung elektronischer Musik hat Electronica die Definition dessen, was als Kunst oder Kunstmusik gilt, erweitert. Einige Künstler:innen dieses Festivals haben eine musikalische Ausbildung genossen, andere hingegen stammen direkt aus der Welt der Popmusik oder der bildenden und darstellenden Kunst. Das Ergebnis ist ein Austausch von Club-Ästhetik, die sich aus ihrem ursprünglichen Party-Kontext löst und einem kunstaffinen Publikum präsentiert, und Kunstmusik, deren typischen Werkzeuge und Techniken den Clubbesuchern bekannt gemacht werden.

Atonal steht damit also als eine Art Hybrid zwischen populärer elektronischer Musik und Kunstmusik. Ein umfangreiches Programm wie dieses könnte auf Kosten eines tieferen künstlerischen und kuratorischen Engagements gehen, könnte man meinen. Aber ist das am Ende des Tages wirklich so wichtig? Das Festival hat es geschafft, eine große Zahl von Künstler:innen

mit Zuschauer:innen zusammenzubringen. Die Veranstaltung war restlos ausverkauft und damit am Ende ein Erfolg.

Nico Daleman

A U S S T E L L U N G

Gregor Hildebrandt A Blink of an Eye and the Years Are Behind Us

29. September 2022 – 13. Februar 2023,
Kunsthalle Praha

Erst seit Februar 2022 gibt es die Kunsthalle Praha, die auf der linken Moldauseite in einem ehemaligen Umspannwerk unweit der Prager Burg beheimatet ist – und schon mit dieser zweiten Ausstellung, Gregor Hildebrandts *A Blink of an Eye and the Years Are Behind Us*, gelingt ihr ein Coup. Der Musikbezug wird unmittelbar deutlich, wenn man die erste der sich über drei Etagen ziehende Ausstellung betritt: Audiokassetten und VHS, Schallplatten, die verbogen, zerschnitten und wieder zusammengesetzt worden sind – Hildebrandt arbeitet mit der Objektivität von Musikerfahrung, die vielleicht noch unsere Kindheit und Jugend gewesen ist, heute aber unwiderruflich verloren scheint, wo sie nicht überpreist als hipper Retro-Trend wiederkehrt. Klingende Musik gibt es noch dazu, holt Hildebrandt doch befreundete Musiker und Bands zur Ausstellung nach Prag, die er gemeinsam mit Alicja Kwade bei ihrem Label Grzegorzki Records betreut, dessen letzte Produktionen in der Galerie-Buchhandlung dann auch gleich käuflich zu erwerben sind. Ein Rätsel bleibt unter den zahlreichen maltrahierten Abspielmedien der jüngeren Vergangenheit: Was hat es mit Hildebrandts Faszination für Schachfiguren auf sich, die von millimetergroßen Miniaturausführungen bis hin zu übermannsgroßen Bronzen die Ausstellungsräume bevölkern?

Patrick Becker-Naydenov

F E S T I V A L

Ostrava Days

24. August – 2. September 2023

Das Konzept des Festivals Ostrava Days ist einzigartig und beruht auf dem Aufbau und der Pflege kreativer Beziehungen zwischen Künstler*innen aus Mitteleuropa und Vereinigten Staaten, insbesondere aus New York. Die weitreichenden Kontakte und Freundschaften von Petr Kotik (geb. 1941), dem Festivalleiter, progressiven Komponisten und charismatischen Manager, mit herausragenden Musikern – Komponisten, Dirigenten, Interpreten, meist aus seiner Generation – führen dazu, dass in der Hauptstadt von Mährisch-Schlesien immer wieder Legenden der neuen Musik, wie Phill Niblock, Alvin Lucier, Thomas Buckner, Alvin Curran, Daan Vandewalle, Frederic Rzewski und dieses Jahr auch George Lewis anwesend sind. Zu den weiteren Stammgästen des Festivals gehören Bernhard Lang und Johannes Kalitzke. Damit unterscheiden sich die Ostrava Days zweifellos von meisten europäischen Festivals für neue Musik, die bei der Programmgestaltung entweder showcase-orientierte oder kuratorische Betrachtungsweisen repräsentieren, vor allem aber versuchen Diversität und Geschlechtergleichgewicht zu erreichen. Solche Bemühungen sind in Ostrava gar nicht zu sehen, wenigstens bei den eingeladenen KomponistInnen. Besser war es bei den beteiligten MusikerInnen. Das Ostrava New Orchestra und das Kammerensemble Ostravská Banda, die integrale Bestandteile des Festivals und des Kurses sind, zeichneten sich nicht nur durch ihren überwiegenden Frauenanteil, sondern auch durch ihr hohes Leistungsniveau aus. Obwohl es sich bei beiden Ensembles um reine Projekt- und Ad-hoc-Ensembles handelt, sind ihre Mitglieder erfahrene InterpretInnen, die sich für zeitgenössische Musik begeistern.

Das Festival umfasste mehr als ein Dutzend Konzerte, Marathons und Veranstaltungen im

öffentlichen Raum. Anders als in den vergangenen Jahren (ich war 2015 und 2019 in Ostrava – siehe Rezension in Positionen #121), als einige der Veranstaltungen in postindustriellen Räumen auf dem Gelände eines stillgelegten Bergwerks im Stadtteil Dolní Vítkovice stattfanden, hat das diesjährige Festival neue interessante Veranstaltungsorte einbezogen, vor allem den frisch erbauten Universitäts-campus und die ehemalige Halle des Bausechäfts Bauhaus, die als Kunstgalerie fungiert. Natürlich fanden auch Konzerte in der Trojhalí Karolina, dem Dvořák-Theater und in Kirchen statt.

Eine davon war die äußerst interessante und originelle Eröffnung des Festivals, bei der Miroslav Beinbauer das Sechston-Harmonium spielte, ein Instrument, das von Alois Hába, dem tschechischen Komponisten mikrotonaler Musik, in Auftrag gegeben wurde. Beinbauer, der einzige Musiker, der dieses Instrument spielt, brachte neue Werke von sieben KomponistInnen zur Uraufführung. Die Besonderheiten des Instruments, das aus drei komplementären Tastaturen und einem Pedalpumpenmechanismus besteht und wie eine Mischung aus Orgel, Akkordeon und Holzblasinstrumenten klingt, beeinflussten diese Stücke, die mikrotonale Klänge und Klangfarben erforschten und auf lang klingende Akkorde setzten, wie im Eröffnungsstück *Taftāl* von Idin Samimi Mofakham. Diese Denkweise vertrat Phill Niblock in dem Stück *Harmonius*, das auf seinen umfangreichen Erfahrungen mit elektronischer und Drone-Musik beruhte. Meditative, vom Zen-Buddhismus und der New-Age-Kultur inspirierte Klänge waren in den Kompositionen *36 pohledů na Edo* von Milan Guštar und *Not the same, not different* von Ian Mikysek zu hören. Judith Berksons Komposition *Bent Meanings* zeichnete sich durch eine größere Zurückhaltung der Mittel aus, aber auch durch ihre Fähigkeit, dem Instrument interessante Klänge und Texturen zu entlocken, die an die Drehleier erinnern. Die Kompositionen *Not one and not two* von Klaus Lang und *Loops for Hába* von Bernhard Lang demonstrierten die virtuos

(sprich: rhythmisch-figurativen) Möglichkeiten des Harmoniums.

Die Hauptveranstaltung des folgenden Tages war ein Marathon der elektronischen Musik, der im Plato Bauhaus und in der Dira-Galerie organisiert wurde. Es war nicht möglich, alle Darbietungen zu hören, auch aus Platzmangel, aber Milan Guštars Konzert auf tschechoslowakischen Modularsynthesizern verdiente besondere Aufmerksamkeit. Der kräftige, ausdrucksstarke Klang der Synthesizer Antares und Číslizvuk aus den 1970er Jahren hob sich stark vom Hintergrund der zeitgenössischen digitalen Elektronik ab.

Eine Stärke der Ostrava Days ist die Vielfalt der Art der Veranstaltungen, die es ermöglichen, soziale Bindungen durch Musik zu stärken. Zu diesen Veranstaltungen gehörte u. a. ein Konzert in Little Copenhagen, einer charmanten Seitenstraße am Fluss Ostravice mit gemütlichen Bierkneipen. Das Sommerwetter begünstigte das Hören von Musik im Freien.

›Ernsthafte‹ Konzerte mit ONO und OB fanden in der Trojhalí Karolina statt, deren Raum ebenso modern wie akustisch schwierig ist. Die besten Ergebnisse wurden mit den Kammerkompositionen erzielt, die mit dieser Akustik mit fast kirchenähnlichem Nachhall korrespondierten. Zygumnt Krauzes *Rivière souterraine 3* und Miroslav Srnkas *Overheating* bezogen sich auf die Klangkomposition der 1960er Jahre und schufen angenehme klangliche und harmonische Klangfelder. Petr Baklas *Diptych* basierte hingegen auf einem einzigen, von verschiedenen Streichergruppen wiederholten und harmonisch gefärbten Klang, der zu einer Art Klangobjekt und Kontemplation aus vielen Perspektiven wurde. Dem schönen Programm schlossen sich ein brillantes, selbstironisches Stück *Auditory Scene Analysis* von Eric Wubels und ein etwas altmodisches, aber energetisch vom Jazz inspiriertes Stück *Tales of the Traveller* von George Lewis an. Etwas schlechter, weniger selektiv, klang das volle Orchester, am besten vielleicht bei Johannes Kalitzkes Stück *Story Teller*, dessen starkes orchestrales Handwerk und erzählerische Kraft der Musik

beeindruckten. Der Höhepunkt des Konzerts war aber Frederic Rzewskis *A Long Time Man* (1979) mit einem Solo des hervorragenden Pianisten Daan Vandewalle und einer Gruppe, die auf Ambossen spielte und aus ›Veteranen‹ des Festivals bestand: darunter Petr Kotík und Zygumnt Krauze.

Zwei Konzerte mit religiöser Musik waren für mich eine kleine Überraschung. Bereits am ersten Tag erklang Pavel Zemek Nováks *Adorace Nejsvětějšího Srdce Ježíšova* für drei Schlagzeuger und Violine. Eine Art des Rituals mit Elementen der Prozession basiert auf den Klischees der spirituellen Tiefe, der kirchlichen Kultur und des römisch-katholischen Gebetsritus. Auch das zweite vierstündige Konzert mit Orgel- und Chormusik konnte künstlerisch nicht überzeugen. Ich muss zugeben, dass ich etwas mehr ironische Akrobatik erwartet hatte. Die Tschechen gehören zu den am stärksten säkularisierten Gesellschaften in Europa, vielleicht werden Konzerte mit religiöser Musik dort anders aufgenommen als im katholischen Polen, wo sie ganz aus Festivals für neue Musik herausgefallen sind?

Monika Pasiecznik

P E R F O R M A N C E

Florentina Holzinger Étude For Church

7.–9. September 2023,
Atonal Festival Berlin

Bedrohlich schwebt eine große Glocke in der monumentalen Halle des Kraftwerk Berlin. Florentina Holzinger hat den Ruf, ständig Grenzen zu überschreiten, und auch an diesem Abend vor der Aufführung ihrer neuen *Étude For Church* kündigen Triggerwarnungen Nacktheit und Blut an. Langsam mischt sich der Geruch von Weihrauch in die Schwaden des Bühnennebels, während eine einzelne Performerin am Glockenseil emporklettert. Bald schwingt sie als menschlicher Klöppel in der Glocke

und zwei weitere Darstellerinnen schweben engelsgleich von der Decke herab. Ihre Bewegungen sind langsam und grazil, als wäre die Luft hier auf der Erde dichter, als sie es gewohnt sind. Während die beiden die Glocke mit Hämmern bearbeiten, werden andere an Haken in der bloßen Haut hinaufgezogen, um ebenfalls dort hängende große Bleche mit Schlägen und Tritten zum Klingen zu bringen.

Zur Untermalung erklingt spärlich und zweckdienlich Musik aus den Lautsprechern. Fragmente einer Orgel verstärken die sakralen Assoziationen und werden untermalt von einem monoton spielenden Bass-Synthesizer, der mit zunehmender Intensität zu einem technoiden Wummern anschwillt. Auch der einsetzende Beat bleibt Kulisse, um das mit Hämmern gespielte Glocken-Stakkato zu intensivieren. Der zugespielte Sound dient nicht dem Selbstzweck, sondern untermalt die Handlungen der Akteurinnen. Er kommuniziert Intensität, keinen Inhalt.

Indem sich die Szene im dreidimensionalen Raum anstatt auf Bühnenbrettern situiert, löst sich auch die Wahrnehmung vom klassischen Performance-Erlebnis. Die Dramaturgie der zunehmenden Intensität ähnelt schamanischen Ritualen und bedient sich des uralten Wissens um den Einsatz von Musik und Schmerz zur Hervorrufung rauschhafter Zustände. Durch den traumgleichen Surrealismus taucht die Szene in einen eigenen Kosmos, der den Regeln von Florentina Holzinger folgt. Darin treffen sich hohe Kunst und niedrigschwellige Unterhaltung. Es ist eine Zwischenwelt von Reminiszenzen an Ballett und Religion, an die die gesamte westliche Kunstgeschichte stark geknüpft ist, und der Ästhetik des Stunts und Body Horrors. Die Überlagerung von Orgel und Techno spiegelt diesen Kontrast ebenso wie die Positionierung der sakralen Glocke in diesem brutalistischen Industriebau.

In den vorangegangenen Etüden wurde ihr Faible für berstendes Blech, Feuer und Motoren – wie auf dem Coverbild von Positionen #135 abgebildet – deutlich. Gemein ist ihnen die Positionierung von Frauen in gemeinhin

maskulin konnotierten Rollen. Denn wie Stunt-Shows oder Rennschalensitze ist auch die Kirche ein klassischerweise männliches Habitat. In der Aneignung dieser Räume und Objekte liegt der feministische Akt dieser Darstellungen. Man könnte kritisieren, dass darin noch keine neue Vision liegt, aber der wertschätzende Umgang innerhalb des Künstlerinnen-Kollektivs, der zwischen den Zeilen zu beobachten ist, transportiert implizit eine wesentliche Botschaft. Die Überlagerung von Brutalität und Zärtlichkeit zeigt, dass es nicht bloß darum geht, dass Frauen diese Rollen ebenfalls einnehmen können. Vielmehr soll jede Person sein, wer sie sein möchte, das unterstreicht auch die Nacktheit der Darstellerinnen. Die Vermeidung von Ästhetisierung und Sentimentalität kehrt die allgegenwärtige Objektifizierung des weiblichen Körpers um. Diese Körper können Gewalt ausüben oder Schmerz erfahren, ihre Bewegungen können grazil sein oder verletzen, manchmal sogar beides gleichzeitig. Was den Betrachterinnen bleibt, ist der Eindruck einer tiefen Menschlichkeit die Verrücktheiten zulässt, aber vor allem Zärtlichkeit und Fürsorge propagiert. Florentina Holzingers Kunst ist weitaus mehr als Provokation.

Philipp Gschwendtner

M U S I K T H E A T E R

Nico Sauer
Pommes mit Mayo

22. September 2023,
 Acker Stadt Palast,
 Berlin

Warum der Tegeler See? Warum heißt das Monster »Teglii«? Warum steht die Badewanne auf der Bühne? Warum tragen die Musiker Aloha-T-Shirts? Zuletzt, warum Pommes mit Mayo? Das Publikum war im Berliner freien zeitgenössischen Theater Acker Stadt Palast dazu eingeladen, an einem Experiment von Nico Sauer und Caroline Beach teilzunehmen.

In der Einleitung erläuterten sie, dass der Countertenor Rupert Enticknap während der Aufführung in Trance versetzt wird und so die Musik des mythischen Monsters »Tegli« vom Tegeler See kanalisiert. Das neue Musiktheaterstück *POMMES MIT MAYO* von Nico Sauer warf gleich zu Beginn viele solcher Warum-Fragen auf. Muss man unbedingt den Sinn finden und verstehen? Frank Zappa erzählte zum Beispiel, er sei nach Montana gezogen, um Zahnseide zu ernten. Fragt man da nach dem Warum? Absolut nicht. Man genießt eine Komödie, die man im Alltag nicht erleben kann – das Labyrinth einer imaginären in einer realen Welt.

Für Antworten auf diese Fragen gab es in Sauer's Musiktheater ohnehin keinen einzigen Moment, denn Sauer und Beach setzten das Stück mit flottem Tempo in »englischer« Mischsprache fort. Dabei gab es eigentlich eine Vorgeschichte zu diesem Musiktheater, die Sauer bereits im letzten Jahr als sechswöchiges kollektives Klangkunstprojekt *Monstercall* am Tegeler See im Ostteil Berlins initiiert hatte; in dieser Angelegenheit wurde das mysteriöse Ungeheuer zuallererst Tegli genannt und Komponist*innen, darunter auch Sauer, kreierten Gesänge von Tegli. *POMMES MIT MAYO* ist eine Fortsetzung von *Monstercall* auch mit der Theorie der *Paramusik*, die Sauer neulich in SWR2 JetztMusik veröffentlicht hat. Welche Rolle spielt die menschliche Vorstellungskraft, in diesem Fall der Aberglaube an das Berliner Monster, bei der Entstehung dieser Musik?

Auf der Bühne war fast alles zu sehen, auch das Mischpult und eine Lagerstätte. Scheinbar unordentlich waren die Requisiten auf der Bühne verteilt, so dass der Eindruck entstand, es handele sich um einen verlängerten Backstage-Bereich. Am Mischpult auf der Bühne stellte Sauer die Mikrofone ein und bereitete die Bühne vor dem Publikum vor. Dies kann mit einem Laborexperiment assoziiert werden. Enticknap als Proband wurde auf der Bühne empfangen, um Tegli zu beschwören und saß dann in der Badewanne mit Wasser, das angeblich aus dem Tegeler See stammte. Das Publikum war dabei nicht nur Beobachter des seltsamen

Experiments, sondern auch Akteur*in und Mitgestalter*in des Musiktheaters. Aufblasbare Objekte sowie Sonnenbrillen wurden im Publikum verteilt, wodurch die Zuschauer*innen ständig als Teil des Stücks koexistierten. Der Kameramann Moritz lief ebenfalls um die Bühne herum und filmte den Ablauf des etwa einstündigen Theaterstücks inklusive des Publikums; das Publikum war also Teil seiner Beobachtung. Moritz war der einzig wirkliche Zuschauer, aber er war funktional in das Musiktheater integriert.

Das Jazz-Metal-Trio Malstrom mit Florian Walter (Saxophon), Axel Zajac (E-Gitarre) und Jo Beyer (Schlagzeug) begleitete dieses Musiktheater. Zajac übernahm an der E-Gitarre musikalisch geschickt die Rolle des Basses, um ein fehlendes Klangregister der Band zu füllen. Die Musik bestand hauptsächlich aus eigenen Stücken und Improvisationen der Band Malstrom und setzte ohne Unterbrechung nach den Dialogen ein, so dass ein durchgehender musikalischer Bogen entstand. Hin und wieder schufen die Musiker auch szenisch akzentuierte Klangmalereien wie schmatzen, schlucken und andere Alltagsgeräusche.

Dieses komödiantische Experiment der Beschwörung entwickelte sich zum Ende hin so schnell, dass man fast nicht mehr mitkam. Man sah ein Chaos vor sich – Stromschlag, Schrei, Gesang, wilde Improvisationen und Stroboskoplicht. Am Ende hatte man plötzlich eine echte Portion Pommes in der Hand. Das war weder Musik noch Theater, sondern Realität.

Saori Kanemaki

F E S T I V A L

Rümlingen »Finisterre«

28. Juli – 1. August 2023,
Tessin

Das Festival Rümlingen hat seit vielen Jahren einen besonderen Status in der Festivallandschaft der zeitgenössischen Musik. Es geht um Landschaftskompositionen. Musik, die für

einen bestimmten Ort in der Natur geschaffen wurde – mit immer auch einem stark performativen Gehalt. Der Ort Rümelingen liegt bei Basel und hat in der Gegend schon vielerlei Berge und Täler und Orte und Wiesen bespielt, aber alle zwei Jahre wandert das Festival an einen anderen Ort in der Schweiz. In diesem Jahr mit einem besonderen Novum, das erste Mal in der italienischsprachigen Schweiz, genauer gesagt in und um Locarno am Lago Maggiore. Dabei wurden ebenso besondere Orte bespielt wie der unlängst wieder in Buch und Film thematisierte Monte Verità, auf dem seit über 100 Jahren intellektuelle Pazifisten und Lebensreformer zum Austausch und Miteinanderleben zusammenkommen. Viele Strömungen, Reformen des 20. Jahrhunderts wurden hier begründet, gelebt und in die Welt getragen.

Hier eben an der Spitze des kleinen Berges startete auch das Festival früh morgens um 6 Uhr als der Schweizer Künstler Lukas Berchtold vier Performer*innen vier speziell angefertigte große Hüte aufsetzte und einem nach dem anderen aus der Spitze des Huts einen endlosen dünnen Papierstreifen mittels Gasluftballons etliche hundert Meter in den Himmel hat steigen lassen. Ein wunderbarer Moment, den man auch miteinander teilt, weil man mit etlichen Menschen zuvor den Berg erklommen ist. So aber funktioniert das ganze Festival. Der darauf noch folgende Tag wurde im Park des Monte Verità mit sieben künstlerischen Positionen bestritten, vornean eine kongeniale Auseinandersetzung mit den sozialen Dynamiken dieses berühmten Bergs von Trond Reinholdtsen und seinem *The Followers of Ø – The True Inheritors of the Spirit of Monte Verità in Elisarion Pavillion*. Ein parodistischer Film, der quasi dokumentiert wie eine wilde Truppe von mit Pappmache staffierten Menschen der neuen Religion, dem Ø, folgen möchten. Der Film wurde inmitten des gigantischen und faszinierenden Rundgemäldes des Religionsgründers Elisarion gezeigt, das in den 70er Jahren vom Großkurator Harald Szeemann aus der überbleibenden Villa des Malers in ein kleines Häuschen im Park des

Monte Verità gerettet wurde. Abgebildet sind dutzende ungeschlechtliche, aber doch irgendwie männlich konnotierte Jünglinge in lasziven Posen. Reinholdtsens Zugriff darauf ist schrill in seiner Trashästhetik, aber darin auch wunderbar äquivalent – beides sind Kunstreligionen, extravagant und irgendetwas zwischen ironisch und ernst. Reinholdtsen gestaltete dann an einem weiteren Tag auch einen Teil der Wanderung durchs Onsernonetal, bei der an zig Stellen Waldgeistern gleich die Figuren des Films in 20–30-sekündigen Shorts live auftraten. Jürg Kienberger, legendärer Marthaler-Schauspieler und schon lange mit Rümelingen assoziiert, bot am Wegesrand in einer kleinen Kapelle ein Minitheater eines schusseligen Greises an, der irgendwie auf geniale Weise versucht die Welt zu begreifen und dabei auch mal die *Madonna del Buon Consiglio e Maria Maddalena* ansingt. Viele weitere Künstler*innen wären zu nennen.

Weniger überzeugend war eine Kooperation mit dem ortsansässigen Festival La Via Lattea 19 und einer damit verbundenen Schiffsreise zu zwei kleinen Inseln auf dem Lago Maggiore. Dabei wurde das Publikum von einem aus einem Jesusfilm der 60er Jahre entsprungenen Schauspieler inklusive Ledersandalen durch das Örtchen zum Boot geführt und mit metaphorischen Geschichten vollbeschallt. Das Konzert in der Kirche San Vittore zu Beginn fügte etwas unmotiviert alte und neue Musik mit Gongschlägen zusammen. Hier merkte man, dass die Idee dieses Festival ein anderes, geschichtenorientiertes Publikum im Auge hat. Auch das hat seine Berechtigung, war aber im Kontext der übrigen Naturbegehungen durch das Festival Rümelingen ein gewisser Clash. Nichtsdestotrotz sind diese Kooperationen aber wichtig für die Etablierung eines einmaligen Events in einer Stadt, die das Festival Rümelingen nicht kennt.

Bastian Zimmermann

OPERNINSTALLATION

Novoflot Die Harmonielehre #2 – OpernCall

28. September – 1. Oktober 2023,
Akademie der Künste Berlin

Das Brandenburger Tor ist das hässlichste Bauwerk Europas. Die ungelenke Symmetrie dieser komisch zusammengemauerten Säulenpaare, darauf der zu große Architrav, auf dem auch noch diese unsägliche Victoria thront: Das ganze Ding sieht aus, als hätte schon der alte Friedrich Wilhelm es nur zu dem Zweck gebaut, es möchten eines Tages nationalsozialistische Fackelmärsche hindurchziehen. Der Pariser Platz ist ja beileibe keiner, an dem irgendwer sich ohne Notwendigkeit aufhält, aber wer der neuesten Produktion von Novoflot *Die Harmonielehre #2 – OpernCall* beiwohnt, der hat seine Notwendigkeit und also einmal Gelegenheit zwei Stunden lang neben dem Brandenburger Tor zu stehen.

Novoflots Großprojekt *Die Harmonielehre* wird beworben als »ein aus sechs eigenständigen, dennoch aufeinander bezogenen Teilen bestehendes Stationendrama über die Möglichkeiten der Kunstproduktion in Zeiten heftiger Disharmonie«, deren Teile alle irgendwie an das Werk Schönbergs anknüpfen, weil mit dessen 70. Todestag die Rechte an seinem Werk frei geworden sind, weshalb freilich auch die grundsätzliche Frage »nach Glanz und Elend des geistigen Eigentums« nicht fehlen darf, während Schönbergs Hamornielehre auch noch irgendwie als Metakonzept für das Ganze fungieren soll. Der finale sechste Teil *OpernCall*, am 28. September in der Akademie der Künste am Pariser Platz uraufgeführt, soll den unvollendeten dritten Akt der Oper *Moses und Aron* »weiterdenken« und ist zudem irgendwie als »dreidimensionale Transformation der Schönbergschen Zwöftontechnik in

den öffentlichen Raum konzipiert« – die Latten hängen also allesamt in schwindelerregender Höhe und es raucht dem unbefangenen Programmheftschmökere vor lauter Dramaturgie schon der Kopf, bevor der erste Ton erklingen ist. *Irgendwie* passt das durchaus zu Schönbergs eigener Megalomanie, und gerade zu dem kühnen Selbstüberstieg des Monotheismus, den *Moses und Aron* inszeniert. Was dem Geiste Schönbergs aber so gar nicht entsprechen mag, ist das große *Irgendwie*, mit dem die Produktion all ihre zuweilen schönen Ideen nebeneinanderherbaumeln lässt.

Zu Beginn etwa steht das Publikum mit Wireless-Kopfhörern im Foyer und sieht sich angehalten, zu dem Chorruf »Auf in die Wüste!«, zu dem das Volk in der Oper aus der ägyptischen Knechtschaft auszieht, hinaus auf den Vorplatz der AdK zu strömen. Es sieht sich also zunächst selbst in der Rolle von Schönbergs Israeliten und nimmt diese neugierig an. Draußen führt eine Performerin uns noch ein Stück vom Gebäude fort, von wo aus der Blick die gesamte Fassade der AdK erfassen kann – und schon löst sich die partizipative Konstellation enttäuschend in einen bloß pragmatischen Kniff zur Platzierung des Publikums auf.

In der Folge wird diese Glasfassade zu einer mehrstöckigen Reliefbühne, auf der 12 Opernminiaturen von 12 Komponist*innen aufgeführt werden, die es verdient hätten, je eigenständig rezipiert zu werden, was der Überhang an Meta-Dramaturgie, auf den man das Wahrgenommene *irgendwie* angestrengt zu beziehen versucht, einigermassen verunmöglicht. Das Libretto ist aus Texten von Ulrich Hohlbein und Jo Frank konstellierte, die wiederum *irgendwie* lose Schönbergs Oper assoziieren, etwa durch das Vorkommen von Wörtern wie Wüste, Prophet, Tempelberg. Zwischendurch wird *irgendwie* auch Kafkas Türhüterparabel aufgesagt.

Die ganze Anlage zielt also weniger auf Sinnzusammenhang als auf großes Spektakel: Ein virtuosos Spiel mit Licht und Schatten im Auf- und Abblenden der 12 Szenen in den verschiedenen Quadranten der Fassade, Tanzeinlagen inmitten des Publikums, knallbunte Kostüme,

vier große Bildschirme über die diverse Visuals und Nahaufnahmen der Performer flackern, zum Höhepunkt wird die gesamte AdK sogar einmal christomäßig mit riesigen schwarzen Planen verhüllt, die dann spektakulär zu Boden fallen. »Alles endet. In einer Explosion von Klang.«, lautet die letzte Zeile des Abends.

Man kann sich gut vorstellen, dass eine Einlösung dieses Versprechens die angestregte Sinnlosigkeit in einer glücklichen Überforderung der Sinne hätte auflösen können. So besteht das Problem von *OpernCall* zuletzt nicht in zu viel, sondern zu wenig Spektakel. Was der Produktion fehlt, ist Polyphonie, der Sog der Gleichzeitigkeit, der Schönbergs Oper ihre Gewalt gibt, und zu deren Transformation in den öffentlichen Raum es die besten Voraussetzungen gegeben hätte. So hat jede Szene etwa sauber ihren begrenzten Ort auf der Fassade, anstatt die Geschehnisse wild darüber zu verteilen, während der Gesamtrhythmus bei aller Postdramatik dem einer behäbigen Nummernoper entspricht. Auch die Verhüllung der AdK klingt auf dem Papier spektakulär. Steht man sich dabei aber eine Viertelstunde lang ohne Musik und erkennbaren Zusammenhang mit dem Bisherigen die Beine in den Bauch, beginnt man unweigerlich die Hässlichkeit des Brandenburger Tors zu kontemplieren.

Leon Ackermann

MUSIKTHEATER

gamut inc.

Zeroth Law

Das Nullte Gesetz

27. September 2023,

Tischlerei der Deutschen Oper Berlin

»A hybrid landscape« heißt es im Untertitel zu gamut incs drittem Teil der musiktheatralen Roboter-Trilogie. Die Bühne in der Tischlerei der Deutschen Oper erinnert ein wenig an die zugerpöpelte Werkstatt eines Spieluhren- und

Drehorgelbauers. Zuweilen hängen skulptural wirkende Knäule aus Trommeln, Glocken oder Pfeifen von der Decke und werden auf der Bühne von einem ganzen Orchester elektromechanischer Musikmaschinen aufgefangen – es blinkt, brummt, klingelt, glänzt und rumpelt scheinbar an allen Ecken und Kanten. Durchzogen wird diese Wunderkammer von einer zurückgenommenen, fast schon steril wirkenden laufstegartigen Schräge ins Roboter-Orchester, einem treppenartigen Podium für den Chor und einer überdimensionalen Projektionsfläche an der hinteren Bühnenwand.

Bereits zum Einlass ertönt ein tiefes Brummen, was an stets laufende Mechaniken oder ein Netzbrummen erinnert. Mit wenig Licht und einigen glocken- sowie pfeifenartigen Klangfeldern wird zu Beginn der Auftritt des Chores inszeniert, womit auch der menschliche Akteur dieser hybriden Landschaft besetzt wäre. Musikalisch bieten die chorischen Teile ein rhythmisch eher redundantes, repetitives, minimalistisches Hörerlebnis, das nicht selten an die Strukturen von Philip Glass' Musik erinnert. Rahmend gibt der Chor zu Beginn und am Ende des Abends ein Stück, das sich durch schwebende Klangfarben sowie harmonische Dissonanzverschiebungen charakterisieren lässt und rhythmisch meist unaufgeregt bleibt. Der Chor geht im Folgenden einen Dialog mit dem 50-»Mann« starken Roboter-Orchester von Godfried-Willem Raes ein. Allerdings scheint es sich dabei nicht um einen Dialog, sondern vielmehr um zwei Monologe zu handeln, denn sind doch die klanglichen Bezugnahmen nur selten deutlich wahrzunehmen. Im Miteinander dieser beiden Klangkörper entsteht die Hybris zwischen Mensch und Musik-Maschine. So optisch reizvoll das Roboter-Orchester der Logos Foundation mit seinen schier unendlich vielen Flöten, Pfeifen, Glocken, Trommeln, Wood-Blocks und den automatisierten Blasinstrumenten (so etwa das Autosax) auch ist, erweist sich dessen Klanghorizont doch eher als ernüchternd. Der Klangraum der Maschinen wechselt dabei unvermittelt zwischen droneartigen, metallischen Flächen und impulsiven

Schlagwerkgestalten, zwischen Sirenenglissandi und Glockenrhythmen, zwischen aufheulende Pfeifen und perkussiv hämmernden Loops.

Überspannt wird diese fast schon liedhafte Anordnungsstruktur von einem weiteren Video-(Mono-/)Dialog, der allerdings als übergeordnete, philosophische Reflexion ebenso wenig die hybride Durchdringung beider Bereiche ermöglicht. Inhaltlich orientiert sich die Erzählung in der Projektion an Isaac Asimovs »Nulltem Robotergesetz«. Ausformuliert ist diese ethische Grundlage für das Selbstverständnis eines Roboters in einem seiner Science-Fiction-Roboter-Romane *Robots and Empire* (zu dt. *Das Galaktische Imperium*, 1985). Diesem Gesetz gehen gut vier Jahrzehnte zuvor bereits drei Robotergesetze voraus, was uns in die futuristischen Robotervisionen der 1940er/50er Jahre versetzt. Sie beschreiben die grundsätzliche Vorstellung von einem den Menschen schützenden und ihm untergeordneten Verhältnis zwischen Mensch und Maschine, ergänzt um das Selbsterhaltungsziel des Roboters. Dieser Grundlage stellt Asimov noch ein »Gesetz« voran und modifiziert die ersten drei so, dass das »Nullte Gesetz«, »Ein Roboter darf der Menschheit keinen Schaden zufügen oder durch seine Untätigkeit gestatten, dass die Menschheit zu Schaden kommt«, nie verletzt werden darf. Interessanterweise artikuliert dieses Gesetz in Asimovs Roman kein Mensch, sondern der Roboter R. Daneel Olivaw.

Mit dieser Erzählung greift *Zeroth Law* zwar höchst aktuelle ethische Diskurse um das Verhältnis von Mensch und Maschine und sogar weiterführend die Begrenzung der Handlungsräume einer KI auf, bietet dazu allerdings keine neuen Perspektiven. Akustisch und visuell wird dieser retro-futuristische Rückgriff von der historischen Klang- und Bildwelt der Musik-Maschinen Raes geprägt und lässt lediglich einen strukturiert minimalistischen Ablauf zwischen Chor, Roboter-Orchester und Videomonologen erkennen. Hin und wieder versucht eine eher unmotivierte und asynchrone Choreografie diese Akteure miteinander zu

verknüpfen. Zwar bewegen sich Tänzer und Tänzerin meist mit den rhythmisch klanglichen Gestalten des Orchesters durch den Raum, setzen dabei aber keine eigenen Akzente.

Die Hybris aus der Verbindung bzw. Gleichzeitigkeit von Differenzen auf der Bühne und im Klang zieht sich zumindest als ein roter Faden durch das ganze Stück. In diesem Sinne treffen etwa die menschliche Darstellerin und das Roboter-Bewusstsein in der philosophischen Reflexion der Videomonologe aufeinander oder die Bühnenspots setzten die im Raum hängenden Schlagwerkmaschinen sowie das Maschinen-Orchester in Szene und markieren auch hier wieder die Bewegung zwischen individueller Werkstatt und charakterloser Maschinenhalle mit anonymisiertem Arbeiterchor. Der Abend hinterließ so den Eindruck einer Zeitreise in längst vergessene futuristische Visionen. Das Konzept steht unmissverständlich auf einer retro-futuristischen Idee, schafft dabei bedauerlicherweise nur eine Klangsphäre, die trotz des Agierens von Kammerchor und Roboter-Orchester weit von der vielfältigen Klanglandschaft eines *Zwei-Mann-Orchester à la Kagel* entfernt bleibt.

Fabian Czolbe

F E S T I V A L

Transart

13.–28. September 2023,
Südtirol

Bei der 23. Ausgabe vom Südtiroler »festival of contemporary culture« Transart – der Direktor ist Peter Paul Kainrath – ging es wie gewohnt kreuz und quer durch unterschiedliche Kunstsparten: Kunstaussstellungen, Vorträge, Lesungen, Werkstätte, Klanginstallationen waren ebenso gut vertreten wie Theater- und Tanzperformances, Filme und nebenbei ein paar recht traditionelle Konzertformate.

Trotzdem lag der Schwerpunkt nach wie vor bei dem mittlerweile eher unscharf gewordenen

Begriff »zeitgenössische Musik«. Innerhalb dieser enger gesteckten Perspektive war der Ausblick allerdings ebenso bunt und reichte von den musikalisch vielleicht als Hardcore einzustufenden russischen Pussy Riots über den alljährlich sehnsüchtig erwarteten Clubbing-Abend (in Zusammenarbeit mit dem kanadischen Festival MUTEK) bis hin zum Stockhausen-Remake *Music in the Belly*. Das ursprünglich *Musik im Bauch* betitelte Musiktheater für sechs Schlagzeuger und drei Spieluhren wurde von Simon Steen-Andersen neu inszeniert.

Eine Sonderrolle hatte die dänische Autorin und Auftrittskünstlerin Madame Nielsen inne, heuer artist in residence bei den Vereinigten Bühnen Bozen. Bei der am ehesten als one (wo-)man show zu verortenden Performance *The world saviouresse*, die denkwürdigerweise in einem Nachtclub beherbergt war, ging es um das Stichwort »Wir wollten die Welt verändern, nun brennt sie«: 70 Minuten lang wurde vor der Untermalung eines ständig improvisierenden Streichquartetts bei wachsendem Unmut über den herannahenden Weltuntergang wegen Klimakrise gesungen, geschimpft und vor lauter Ausweglosigkeit geschrien. Als Schlussvision ereignete sich ein blutiger Opfergang mit einem in die Luft gesprengten EU-Parlament, das sich nicht genug um die Belange der Umwelt gekümmert habe. Welches entsprechende Los wäre laut der Performerin der derzeitigen italienischen Regierung beschieden?

Was mir am meisten gefallen hat (Lob dafür dem Ko-Kurator Hannes Kerschbaumer!) war die Neuauflage des an einem sonnigen Samstagnachmittag auf dem Ritten, einem Berg Rücken oberhalb von Bozen, inmitten von Sommerfrische-Häuschen und -kirchlein einquartierten Formats *Inaudito/Unerhört*, im Rahmen dessen innerhalb von knapp vier Stunden an mehreren benachbarten Orten ein buntes Sammelsurium von Minikonzerten zu hören war, die kurz danach anderswo wiederholt wurden. Die Zuseher- und -hörerInnen lustwandelten geruhsam und entspannt zwischen den verschiedenen Aufführungsorten, dabei plaudernd

und Bekannt- und Freundschaften schließend bzw. wieder auffrischend.

Beim in Zusammenarbeit mit der Linzer Ars Electronica veranstalteten Konzert *Pianographique* wiederholte Ali Nikrang mit Hilfe von Künstlicher Intelligenz das, was spätestens David Cope in den Jahren 1981–2003 mit seinem Emmy-Projekt versucht hatte, nämlich eine digitale Bibliothek von historisch verwurzelten Satztechniken auf die Beine zu stellen. Einziger Unterschied zwischen den beiden: Nikrang nennt – anders als Cope – seine historischen Vorbilder nicht namentlich und lässt damit seine ZuhörerInnen im Unklaren über seine künstlerischen Absichten. Bei Cope war es wenigstens durchsichtig, dass er das Schaffen mancher Komponisten der Vergangenheit erweitern wollte, etwa um eine Zehnte Sinfonie (bei Beethoven, wobei er sie eigentlich Elfte hätte benennen sollen) oder um eine Oper (bei Mahler). Was wollte denn Nikrang mit seiner Aktion erzielen: Eine irgendwo zwischen Schumann und Brahms verortete Tonsprache (so konnte man wenigstens beim Hören einschätzen) neu editieren? Oder aber eine Art Zusammenfassung der stilistischen Merkmale aus dem Zeitalter der funktionellen Harmonie bieten?

Ganz anders verhielt es sich in der zweiten Hälfte des Abends. Dort betraf die zugrundeliegende Fragestellung das Verhältnis von Improvisation und Interpretation: Ist erstere wiederholbar? Oder in dem konkreten Fall: Darf aus der wahrscheinlich großartigsten Improvisation des 20. Jahrhunderts ein Repertoirestück werden? Auch da war die vorgeschlagene Lösung nicht überzeugend: Die gewillte japanische Pianistin Maki Namekawa, die Keith Jarretts mythisches *The Köln Concert* brav abgeschrieben hatte, konnte bei dessen Wiedergabe seinen improvisatorischen Einschlag mitnichten mittransportieren, sondern höchstens dessen virtuosem Gehalt hinterherlaufen (was natürlich nicht jedermanns Sache ist). Die Gleichung Improvisation = Aufnahme ins Repertoire konnte also nicht wirklich aufgehen – wenigstens nicht unter solchen Prämissen.

Beim *Mythologies* genannten Konzertabend hätten sich schließlich manche ZuschauerInnen etwas Visuelles gewünscht, das irgendeinen Bezug auf Angelin Preljocajs *Choreografie* (UA Bordeaux 2022) oder aber wenigstens auf die 23 im Flyer gedruckten Satztitel genommen hätte. Natürlich konnte man sich bei einer düsteren Stimmung an Titeln wie »Les Gorgones«, »Le Minotaure, Arès, Danse funèbre« oder »La guerre« entlanghangeln – was unterm Strich einmal mehr die Beliebtheit solcher Zuweisungen in den Grenzen einer deskriptiven Ästhetik bester französischer Tradition unter Beweis stellte.

Im Einführungstext wurde wiederholt unterstrichen, dass das Werk des einstmaligen Elektronik-Gurus Thomas Bangalter ganz ohne synthetische Klänge auskommt. Vielmehr kam

das gut einstündige Orchesterwerk ebenfalls ohne ohrenzerreißende Dissonanzen aus, denn es ist rein tonal. Die Wahrnehmung des Publikums schwankte zwischen Hollywood-Klängen, postmoderner Beliebigkeit und minimalistischen Wiederholungsmustern. Mir fiel vor allem die extreme Kurzatmigkeit der (manchmal recht gewinnenden) Motive auf, die mithilfe von gekonnten Klangfarbenwirkungen serviert wurden. Viele ZuhörerInnen mussten sich ebenfalls fragen, was dieses Ding in einem »experimentellen« Kontext zu suchen hat. Die Antwort der meisten war, »weil der Autor Mitglied des [inzwischen aufgelösten] EDM-Duos Daft Punk war«. Wer würde sich wagen, diesem glänzenden Beispiel von gesundem Menschenverstand unrecht zu geben?

Pierluca Lanzilotta

MAHLER *un*FINISHED

Philharmonie Berlin
18.12.2023, 20 Uhr

Werke von Philippe Manoury,
Mark Andre, Jay Schwartz und
Alexey Retinsky

inspiriert von Mahler:
Sinfonie Nr. 10, Adagio

SWR Symphonieorchester,
Teodor Currentzis, Dirigent

Tickets: ab €28 / erm. €14 bei **CLSX.de**



ZEIT FÜR NEUE MUSIK
30. NOVEMBER -
03. DEZEMBER 23



Composer in Residence **Federico Gardella**
Tomoki Kitamura Klavier

Ensemble Horizonte Jörg-Peter Mittmann
Merle Kollom Carillon **Jaak Lutsoja** Akkordeon
Aelga Quintett
Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz
Leitung: Tito Ceccherini

Duo Windspiel – Eva Zöllner, Verena Wüsthoff
JugendEnsembleNeueMusik RLP/Saar

Programm: www.thornconcept.eu

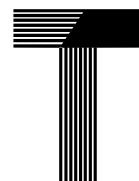
Tickets: www.reservix.de, +49 (0)151 1890 6015

DONNERSBERGER
GESELLSCHAFT



FESTIVAL
NEUE
MUSIK

Hauptförderer:





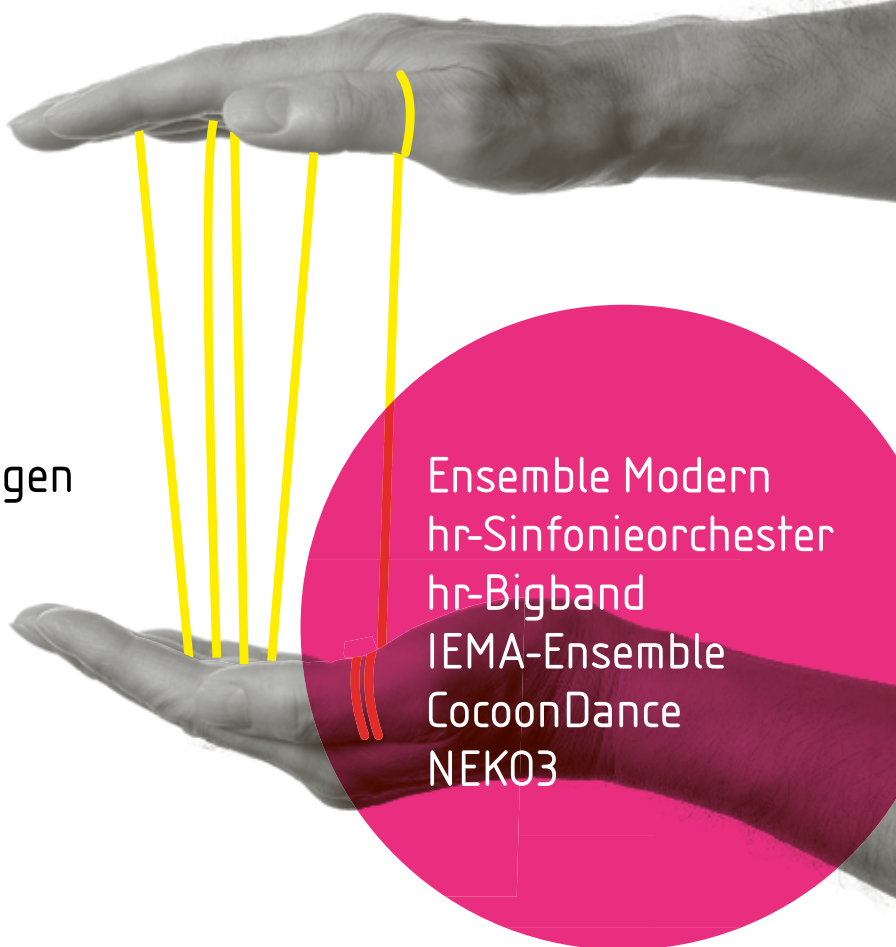
Biennale für aktuelle Musik
Frankfurt Rhein Main

FADENSPIELE

16.-25.02.2024

Frankfurt | Darmstadt | Kronberg

Tanz
Licht
Klang
Sternenatlas
Uraufführungen



Ensemble Modern
hr-Sinfonieorchester
hr-Bigband
IEMA-Ensemble
CocoonDance
NEK03



SONIC MATTER

Festival
für
experimentelle
Musik
Zürich

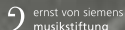
LEAP

30 November
– 3 Dezember
2023

FÖRDERER



Stadt Zürich
Kultur



ernst von siemens
musikstiftung

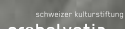


Kanton Zürich
Festivals & Kultur



ART FOUNDATION
MENTOR LUCERNE

ERNST GÖHNER
STIFTUNG



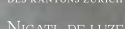
schweizer kulturstiftung
prohelvetia

SüdKulturFonds
Fondation de la culture



GEMEINNÜTZIGE
GESELLSCHAFT
DES KANTONS ZÜRICH

srks/fsrc
Stiftung für Musik und Kultur



NICATI-DE LUZE

Stiftung
Anne-Marie
Schindler



SWISS
PERFORM

MIGROS
Kulturprozent



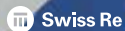
FONDA
TIONE
SUISA

prohelvetia



FOUNDATION
DEETLY
STIFTUNG

HAUPTPARTNER



Swiss Re

sonicmatter.ch