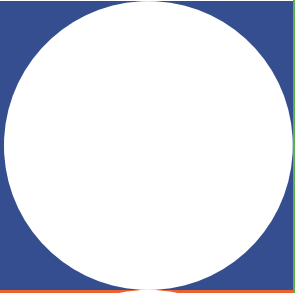
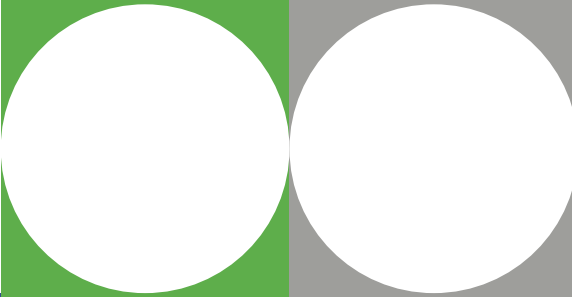


On the way Münchener Biennale Festival für neues Musiktheater 31.05. – 10.06.24

MÜNCH-N-R BI-NNAL-
F-STIVAL FÜR
N-U-S MUSIKTH-AT-R



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat





PIERRE BOULEZ
SAAL



7. März 19.30 Uhr
50 JAHRE
ARDITTI QUARTET

Uraufführungen von
Cathy Milliken & Toshio Hosokawa

12. Mai 18 Uhr
JACK QUARTET

Carrot Revolution

Werke von Ruth Crawford Seeger,
Morton Feldman, Gabriella Smith
u. a.

boulezsaal.de | 030 / 4799 7411
Französische Straße 33D | 10117 Berlin



[in]operabilities



Musiktheater * vielsinnlich und inklusiv

Die Insel * 13./14./16.03.24 * Kampnagel Hamburg

Die Insel * 27./28.03.24 * Radialsystem Berlin

A Singthing * 15.04.24 * ORBIT Festival Köln/Oper

A Singthing * 03./04./05.05.24 * Schwankhalle Bremen

DEUTSCHE OPER BERLIN

Uraufführung

17. Februar 2024

Weitere Vorstellungen

20. / 22. / 23. / 24. / 28. Februar

1. / 2. März

Beta

Investigatives Musiktheater

Komposition

Dariya Maminova

Inszenierung, Recherche und Fassung

Christiane Mudra

Musikalische Leitung

Elda Laro

BETA beleuchtet die Potentiale und Risiken digitaler Tools. Der Arbeit zugrunde liegt die investigative Recherche der Regisseurin und Autorin Christiane Mudra.

Dariya Maminova verwebt in ihren Kompositionen kunstvoll Genres, mischt Live-Sound mit komplexer Elektronik und spielt dabei immer wieder mit den Grenzen unserer Wahrnehmung.

Infos und Karten

www.deutscheoperberlin.de

030 343 84 343



Out now: Birgit Ulher - Split Friction - Audiovisual Works



Catalog details and orders: birgit-ulher.de

-
ENSEM
BLE
-
MU
SIKFA
BRIK
-

SONNTAG
03. MARZ
20 UHR
EINFÜHRUNG 19.30 UHR
WDR FUNKHAUS
KÖLN

MUSIKFABRIK IM WDR 88 *THE BEING / THE WORLD*

Catherine Lamb - *The Being / The World* (2023/24) Uraufführung
Kompositionsauftrag von Kunststiftung NRW und Ensemble Musikfabrik

Juliet Fraser, Stimme
Ensemble Musikfabrik

Kunststiftung
NRW

WDR 3

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Stadt Köln
Kulturamt

KAM WÄHREND IHRES STUDIUMS VON GESCHICHTE UND ZUKUNFT BEI EINEM UNGLAUBLICHEN LABORUNFALL MIT UNBEKANNTEN BOTENSTOFFEN IN KONTAKT. SEITDEM KANN „DER UNGLAUBLICHE BOTIN“ PARALLEL AUS VERGANGENWART, GEGENKUNFT UND ZHEIT BERICHTEN.

RÜCKBLICK AUF PFINGSTEN 2024

Blaupause bei Kaiserwetter am Niederrhein



ZOSH! In Moers ist es am Pfingst-wochenende 2024 nach einem Laborunfall zu einem zukunfts-weisen Festival gekommen. Bei der Veranstaltung zeigte sich avantgardistisch, wie sich die internationale Musikszene in den Bereichen

gesamte kommende Jahr“ zu geben. Artists aus aller Welt, die in der Gestalt von Superheldinnen daher kamen und extreme Schurken aus Kunst, Mainstream und Politik bekämpften, fanden sich zu Urauf-führungen zusammen und verban-

Jazz und Im-provisation ent-wickeln wird. Teilnehmende berichteten, dass sie an den vier Tagen nach dem großen Knall (BUMM!) Erlebnisse ge-habt hätten, die das Zeug hätten, ihnen „Energie für das

den sich zu einem Seismographen, dessen Daten die Stoßbewegun-gen in der Freien Musik anzeigt.. TICKTACK! Eine Besucherin berich-tete im Vorfeld: „Ich bin wahrhaftig zur BeSinnung gekommen. Ich habe einen Herren getroffen, etwa 99 Jah-re alt, der sich als Captain Nieder-rhein vorstellte. Er sagte, „Es kommt die Zeit, wo's keine Zeit mehr gibt“. Das hat mir verdeutlicht: Moers ist ein sicheres Zauberland!“ HYSH!

INFO

Anm. der Redaktion: Unsere Repor-terin ist aus der Zukunft zurück, wo sie das Zeit-Raum-Loch mit einem roten Faden verschlossen hat. Daher kö-nen Leser:innen des Unglaublichen Botin das moers festival vom 17. bis 20. Mai besuchen. Tickets und Infos auf: www.moers-festival.de

SUPERHELDINNEN GESUCHT!

Festival-Besuch der anderen Art

MOERS. Das moers festival sucht Superheldinnen, die ihre Kräfte für das 53. moers festival einbringen. Neben Ruhm und Ehre winken den auf neudeutsch Volunteers Genann-ten für jeden Tag, an dem sie helfen, ein Tag freier Eintritt zum Festival, mit Zutritt zu allen Bereichen sowie gren-zenloses kulinarisches Re-Chargen. Anforderungen an die Superheroes-

Liga: bereit sein, sich einzubringen, anzupacken, und Lust haben, neue Leute kennenzulernen. Dann steht dem Einsatz beim Auf- und Abbau, im Backstage-Bereich, im „Türen-Team“, oder gar im Segment „artist care“ nichts mehr im Wege. Zuschriften unter Angabe der eigenen Superkraft und zeitlichen Verfügbarkeit gerne an volunteer@moers-festival.de.



- 1) Moers ist nie Mainstream !
- 2) Moers ist politisch !
- 3) Hier begegnen sich Vorkämpfer:innen aus Zeiten Räumen und Sonnen .
- 4) Was entsteht, soll frei sein -vielleicht neu- und darf aber auch scheitern !
- 5) Moers is wort a jazz festival !
- 6) Moers will seinem Publikum ausdrücklich NICHT einen schönen Abend beschern !
- 7) Moers ist gefälligst ein Lebensgefühl !
- 8) Moers ist ein sicheres Zauberland !



DIE SCHWEINE ERGREIFEN DIE MACHT UND DU SCHAUST ZU.

NEU AN DER WIENER STAATSOPER

ANIMAL FARM

28. FEBRUAR 2024

WEITERE TERMINE 2. 5. 7. 10. MÄRZ 2024

Musik ALEXANDER RASKATOV

nach GEORGE ORWELL



POSITIONEN 138

01/2024 Charmeoffensive

- 6 **Impressum**
7 **Editorial**
- 9 **I CHARMEOFFENSIVE**
10 **Kritik als..., Hormone, Das Geschriebene Wort, Drones, Konzeptmusik, Klaus Lang, The New Discipline, Theater hören, Different Bombs, Transkulturalität in Korea, Dekolonisationsdiskurs/Lateinamerika, Painful Read, Das Publikum als Therapeut, Das Weiße, Lohengrin/Theatralik des Krieges, Improvisation, Neue Musik**
54 **Verbotene Liebe – Musik lieben lernen mit bell hooks**
 von Rosa Klee
62 **Strategien rund um das Persönliche – das (Auto-)Biografische im zeitgenössischen Komponieren**
 von Sven Schlijper-Karssenber
74 **Ein Hyperproduktives schwindelerregens Sammelsurium an Musik**
 von Edward Henderson
78 **Gesangsarbeit im zeitgenössischen Musiktheater**
 von Hans-Jörg Kapp
88 **Mit dem Gesicht zur Wand – Ein Interview mit Marco Fusinato**
 von Kalas Liebfried
- 97 **II POSITIONEN**
 World New Music Days, Johannesburg, Soweto, Kapstadt; Vocations. Reimagining the Lied; REM-Festival, Bremen; Exhibiting SoundArt; Birgit Ulher; Liam Cagney, Jeffrey Arno Brown: Gérard Grisey; Soosan Lolavar; Sacrum Profanum, Krakau; Jazzfest Berlin; Neue Musik Rockenhausen; Ailís Ní Ríain; Gordon Kampe; Chromatic Wednesdays; Brian Eno; EvS Musikstiftung; Sound:Plasma, Ensemble for New Music Tallinn; Sonic Matter, Zürich; Experimentelle Musik, München

Positionen. Texte zur aktuellen Musik

Gegründet 1988 von Gisela Nauck und Armin Köhler

Erscheinungsweise vierteljährlich – Februar, Mai, August, November | 37. Jahrgang

Herausgeber + Redaktion

Andreas Engström & Bastian Zimmermann

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), Heloísa Amaral (Brüssel), Sven Schlijper-Karssenbergh (Amsterdam), Tim Rutherford-Johnson (London), Anette Vandsø (Århus), Karolina Rugle (Zagreb), Rūta Stanevičiūtė (Vilnius), Luliia 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

Letzten Sommer sind wir mit dem Heft #136 tief in die Reflektion des eigenen Wirkens eingestiegen und haben nach dem aktuellen Stand von Kritik und der Situation von Kulturzeitschriften gefragt. Einige Thesen waren allzu simpel zu erfassen und ernüchternd: Kritik scheint nicht mehr möglich, da viele Autor*innen aufgrund der niedrigen Textonorare für alle möglichen Player im Musikbetrieb schreiben müssen; in dem einen Jahr ist es der Programmhefttext für ein Festival, im darauffolgenden Jahr ist es eine Kritik über jenes Festival für eine Zeitschrift wie die unsre. Aber will man als Autor*in, die eventuell noch als Dramaturg*in oder Komponist*in arbeitet, meine anderen Schreibjobs riskieren? Wie soll mensch da unbefangenen schreiben, soll mensch bloß charmant durch die Welt schreiten?

Kritik kann aber nicht nur Jobs verhindern, sondern auch Menschen und Mengen aufbringen. Eine unserer Autor*innen wurde nach ihrer ersten harschen und gut begründeten Kritik monatelang von einer Künstler*in gestalkt, um schlussendlich in den sozialen Medien zu sehen, dass ebendiese Künstler*in in Reaktion auf die Kritik ganz ihr Metier aufgegeben hat. Nun geht es aber auch darum, wie Kritik geschrieben wird, wozu und für wen. Zum fünfjährigen Bestehen der neuen Positionenredaktion haben einige unserer wichtigen Stammautor*innen dazu beigetragen, eine ›Charmeoffensive‹ zu starten, also Kritik zu formulieren über etwas, das ihnen nicht gefallen hat, dringende Fragen zu stellen, Tendenzen der Zeit aufzuspüren. Das Spektrum der 19 Texte reicht von Aufführungskritiken bis hin zu Kommentaren zum Kulturbetrieb. Auf dass der Mund danach uns allen offener steht! Gebündelt ist mensch stärker.

Rosa Klee antwortet mit ihrem Essay darauf ungleich charmanter – mit einer Hymne an die Liebe, so wie sie von der Aktivist*in und Autor*in bell hooks verstanden wird – und recherchiert sich tief in das Feld der Amateurmusik und Musik-Liebhaber*innen ein. Sven Schlijper-Karszenberg begibt sich auch ins Feld des Persönlichen und sucht bei zehn verschiedenen Musik*innen und vielen Hörbeispielen nach der künstlerischen Verarbeitung von (auto-)biografischen Inhalten im zeitgenössischen Komponieren. Wohin eine extreme Überproduktion von Inhalten führen, dem geht Edward Henderson in seinem Essay zu den Komponisten Gavin Gamboa, Matt Farley und Matthew Lee Knowles.

Daraufhin befragt Hans-Jörg Kapp den Stand von sängerischer Arbeit im Musiktheater heute. Irgendwo zwischen barocken Gesten und persönlichstem Ausdruck entstehen eigene Formen der Körperlichkeit des Singens, die eklatant was anderes sind als das Sprechen. Und Kalas Liebfried hat den Künstler und Musiker Marco Fusinato zu seiner künstlerischen Praxis mit seiner E-Gitarre in Kunsträumen interviewt.

Das Special mit unseren krassen, bösen Kritiken liegt diesmal am Anfang des Hefts, so dass wir in gewohnter Weise mit unseren nicht weniger kritischen Positionen weiter ›ganz charmant‹ dieses Heft schließen können. Großer Dank geht an den Instagramkanal Gustaver der Liebe für die Illustration der Charmeoffensive.

Wir wünschen viel Spaß und Anregung beim Lesen dieses Hefts #138!

Bastian Zimmermann & Andreas Engström

Charmeoffensive



Kritik als ...

Kommentar

Tendenzen in zeitgenössischer Musikkritik

... Bewerbungsbrief

In einer sehr langen und ausführlichen Rezension über die MaerzMusik 2023 in der polnischen Zeitschrift *Glissando* (online 3. Juni 2023) lobt die Autorin Monika Żyła das Festival, insbesondere den kuratorischen Ansatz. Sie würdigt die guten und interessanten Ideen der Mitarbeiter*innen und stellt fest, dass ihnen die Umsetzung sehr gelungen ist. In vagen Worten wird das Festival in Bezug auf die Geschichte der neuen Musik in ein gutes Licht gerückt – Vielfalt gab es bisher nicht! – und die Autorin blickt zuversichtlich in die Zukunft des Festivals. Es werden einige kritische Anmerkungen zu einem Programmpunkt eingefügt, um den Text als *echte Kritik* erscheinen zu lassen, was umgekehrt den Eindruck einer simulierten Kritik bestärkt.

... Informationsbroschüre des Herausgebers

Der Hauptteil der Rezension von Stefan Fricke über die im MusikTexte-Verlag erschienene Textanthologie von Sven-Åke Johansson (*Neue Zeitschrift für Musik* 2022) stellt schlicht den schwedischen Künstler vor. Der Inhalt der Textsammlung wird auch vorgestellt, aber eine Analyse, um welche Art von Textsammlung es geht, eine kritische Betrachtung, findet sich nicht. Na gut, es ist eine relativ kurze Rezension und man kann nicht immer die umfassendsten Analysen verlangen. Gleichzeitig gibt es aber viel zu sagen über eine so umfassende, das Leben eines Künstlers abbildende Anthologie. Man vermutet zudem, dass der Autor der Kritik etwas mehr dazu zu sagen hat, weil er immer wieder als Verleger und Redakteur für den MusikTexte-Verlag arbeitet und auch einfach der Herausgeber des Buchs ist.

... Booklettext oder sonstiges

Dieser Text lässt sich gut lesen! Der Autor Dietrich Heißenbüttel stellt relevante und interessante Kommentare zu den Werken auf der CD *Touching Universes* des Komponisten Eres Holz vor (*Neue Zeitschrift für Musik*, 4/2022). Als Leser*in bekommt man hierzu Einblicke in die Werke und ihren Stil, um sich eine gute Vorstellung von der Musik zu machen. Aber auch: Es wird von einer quasi neutralen Distanz aus gesprochen und eben diese Art und Weise, irgendwie alles und nichts zu besprechen, ist sehr generisch – diese Rezension wurde von mir beliebig ausgewählt, und könnte wie vom Zufall oder einer KI generiert werden. Es gibt leider so viele Texte dieser Art! Die Bewertungen fehlen, was ihn auf andere Textformate übertragbar macht. Diese Rezension könnte auch ein Booklettext, eben Eigenwerbung, sein, den die Künstler*in und nicht eine Redakteur*in beauftragt hat. ♥

„ Schwipschwagerpolitik

Jeden Monat kommen viele Album mit neuer Musik heraus. Auch ein Fachmagazin muss eine Auswahl treffen, welche Platten letztendlich rezensiert werden. Die schwedische, vierteljährlich erscheinende Nutida Musik hat im Heft 293 vom Herbst 2023 insgesamt nur drei Rezensionen, von denen zwei Besprechungen von Alben sind. Bei diesem strengen Auswahlprozess hatte man eine Platte mit dem Ensemble GHALMM ausgewählt, in dem der Musiker George Kentros mitspielt, der nicht nur der Herausgeber der Zeitschrift, sondern auch der Partner der Redakteurin Susanne Skog ist. Offenbar hat man diese Veröffentlichung als besonders relevant und wichtig empfunden ... Aber ist das nicht ein Problem, wenn die Redakteur*in befangen ist? Kein Problem! Man hat nämlich einem Kritiker von außen, dem Engländer Tim Rutherford-Johnson, den Auftrag gegeben. Damit hat man die Schwipschwagerpolitik vermieden. Oder ...? (Ergänzung nach Drucklegung: Im ganz neuen Heft 294 ist es der neuen Platte von Kentros Sohn gelungen, den strengen Auswahlprozess zu durchlaufen und sie wurde rezensiert.)

„ Fake Review

»Vielen Dank für die schöne Rezension in Field Notes!«, schreibt die Musiker*in, deren Platte eine von mehreren Tipps in dem zweimonatlichen Infomagazin der Berliner Szene der Neuen Musik Field Notes war. Das Magazin nennt es Tipps, denn es sind keine Rezensionen. Die Tipps nehmen aber trotzdem die Kurzform einer Rezension an, aber ohne bewertenden Inhalt – einfach die üblichen Infos über die Künstler*innen plus einen Satz mit generischem Kommentar zum Stil. Ziel ist es, einen Traffic auf der Website zu generieren und vielleicht ist eine Fake Review eine gute Methode hierfür.

Das sind einige Tendenzen zum Stand der Kritik der neuen Musik. Was denkt ihr dazu? Bitte kommt in Kleingruppen zusammen, diskutiert und sagt eure Meinung.

Andreas Engström

Das geht mir auf die Eierstöcke! Gibt es ein geschlechtersensibles Musizieren?

Kommentar

Hormone

Wie nutzen Bläser:innen ihren Beckenboden optimal, um auch bei hormonellen Schwankungen oder nach Geburten ihre ›Stütze‹ gut halten zu können? Welche Auswirkungen haben die verschiedenen Phasen des Menstruationszyklus auf Stimme, Volumen oder Spannung der Stimmlippen? Wie können Intendant:innen, Orchesterchef:innen oder Chorleiter:innen ihre Musiker:innen nachhaltig vor hormonell bedingten Verletzungen schützen, so dass sie ihren Beruf möglichst lange ausüben können? Wie sprechen Musikpädagog:innen mit ihren Schüler:innen über mentale und physische Symptome, die

Im Musikbetrieb herrscht noch weitestgehend Schweigen bis hin zur Tabuisierung, was die körperlichen und psychischen Herausforderungen durch Zyklus, Schwangerschaft, Geburt, Wochenbett und Wechseljahre im Leben von Musiker:innen angeht.

mit der Menstruation und daraus resultierenden Lebensphasen einher gehen können? Welche Kurse können sie besuchen, um mit etwaigen Symptomen besser zurecht zu kommen? Was tragen Kostümbildner:innen dazu bei, dass sich Künstler:innen auch während ›ihrer Tage‹ auf der Bühne wohlfühlen? Wie schließen Studierende, die unter starken Menstruations-symptomen leiden, im vorgesehenen zeitlichen Rahmen ihr Studium ab, obwohl sie sechsmal pro Semester regelbedingt ausfallen – und nur drei Fehlstunden pro Kurs erlaubt sind? Durch welche Strukturen mildert man für freiberufliche Künstler:innen den wirtschaftlichen Druck ab, der durch menstruationsbedingte Fehltage, Schwangerschaft, Geburt, Elternzeit, Menopause und Alter entstehen kann?

Haben Sie in Ihrer Ausbildung oder in Ihrem momentanen Arbeitsumfeld dazu Wissen vermittelt bekommen, sei es als Musiker:in, Pädagog:in, Kulturmanager:in oder in einer anderen künstlerischen Disziplin? Einige Sänger:innen und/oder Künstler:innen, die sich mit Geschlechtsidentitäten auseinandersetzen, haben das vielleicht, der Großteil der Musikschaffenden jedoch vermutlich nicht. Während in anderen Tätigkeitsfeldern der ›zyklusgerechten Arbeitsplatz‹, die ›Menopause at work‹, der ›Periodenurlaub‹ oder ›Respect days‹ diskutiert werden und es bei der Firma Einhorn gar einen

›Head of menstruation‹ gab, herrscht im Musikbetrieb noch weitestgehend Schweigen bis hin zur Tabuisierung, was die körperlichen und psychischen Herausforderungen durch Zyklus, Schwangerschaft, Geburt, Wochenbett und Wechseljahre im Leben von Musiker:innen angeht. Die Zeit ist also überreif dafür, sich auch in der (neuen) Musik damit zu beschäftigen.

Anregungen können hier neben Studien aus der Wirtschaft – u. a. zum zyklusabhängigen Kaufverhalten von Konsument:innen – Forschungen und Erfahrungen aus der Sportwissenschaft geben, wie sich in einem Gespräch am 4. Dezember 2023 in der UdK Berlin und einem Interview im Van-Magazin von Merle Krafeld mit der Sportwissenschaftlerin Prof. Kirsten Legerlotz von der HU Berlin und der Sängerin Norma Widmer gezeigt hat. Denn auch im Sport dominieren mit einem Anteil von über 80 Prozent noch immer cis-männliche Trainerstäbe und Funktionäre – Ähnlichkeiten mit der lebenden oder toten Musikszene sind rein zufällig. Diese Unterrepräsentanz aller anderen Geschlechter hat nicht nur zur Folge, dass Kleiderordnungen wie weiße Tennis-Outfits erst in jüngerer Zeit hinterfragt wurden, sondern auch, dass es noch wenige Studien gibt, wie sich hormonelle Veränderungen auf Leistungsfähigkeit, Emotionen, Körper und Psyche der Athlet:innen auswirken. Handlungsbedarf gibt es hier sowohl im Breiten- als auch Leistungssport, doch z. B. durch Forschungsk Kooperationen von Sportwissenschaft und Sportfachverbänden oder die Initiative Athletinnen D, in der sich Spitzensportler:innen u. a. für Chancengleichheit bezüglich Vermarktung, geschlechtsspezifisches Training und Familienplanung im Leistungssport einsetzen, wurde ein Anfang gemacht. Warum blieb in der Musik und ihrer Laien- und Profiszene bisher selbst eine Diskussion aus?

Angesichts der Tatsachen, dass in Deutschland ungefähr 42,8 Millionen Personen von der Statistik als Frauen (als Männer rund eine Million weniger) gezählt werden, und dass der Anteil der postmenopausalen Menschen an der Bevölkerung die 20%-Marke überschritten hat, werden sich gender-spezifische Fragen und Forschungen hoffentlich bald auch im Musikbetrieb durchsetzen. Lassen Sie uns die diskursiven Prozesse starten – in Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft.

Irene Kletschke





Die Sprache als moralischer Zeigefinger; oder ist das Vertrauen in den Klang an sich verloren gegangen?

Kommentar

Das geschriebene Wort

Zwei Trends sind mir in letzten – nennen wir sie post-pandemischen – Zeiten auf Festivals für zeitgenössische Musik aufgefallen. Erstens: Drone, also langanhaltende Töne, ob elektronisch oder akustisch; eine Minimalisierung von Klangmaterial, die neue Formen des Zuhörens voraussetzt und die scheinbar eine Negierung jeglichen Konkreten untermauert. Zweitens, und darum soll es hier gehen: das vermeintliche Gegenteil, nämlich das geschriebene Wort.

Oft saß ich im Konzert gegenüber großen Leinwänden, auf denen ich mit expliziten Worten, Handlungsaufforderungen, witzigen Kommentaren, kritischen Gedanken, politischen Statements oder akademisch-angehauchten Fußnoten direkt angesprochen wurde. Drei Beispiele der letzten Monate zur Veranschaulichung:

Der Komponist Rafał Ryterski etwa erhob im Stück *Birdsongs* (2023), gespielt vom polnischen Spółdzielnia Muzyczna Contemporary Ensemble bei den diesjährigen Darmstädter Ferienkursen den moralischen Zeigefinger, indem er im untertitelten Video die bedrohlichen Folgen des Klimawandels detailreich aufzeigte.

Beim Ensemble Modern und dessen Auseinandersetzung mit dem eigenen 40-jährigen Archiv wendete sich die Komponistin Anda Kryeziu in ihrer Klanginstallation *TILDE [-]* (2023) durch an Wände und im Raum verteilte Bildschirme projizierte Handlungsanweisungen an das Publikum, etwa wie es sich im Raum bewegen und worauf es achten soll – und kommentierte dabei ihren eigenen Kompositionsprozess, Gedanken und Bedenken im Zusammenhang mit der herausfordernderen und umfangreichen Archivarbeit.

Beim jüngsten Festival MINU in Kopenhagen projizierten im Stück *Composite* (2023) Komponist Dylan Richards und Perkussionist Lorenzo Colombo – gespickt mit ad hoc geschriebenen witzig-kritischen Kommentaren – sogar gleich einen ganzen Projektantrag des Konzerts beim dänischen staatlichen Kunstfonds auf die Bildfläche.

Neu ist diese Wort-auf-Video-Tendenz und ironisch-kommentierende Brechung nicht, sondern steht in langer Tradition von Jennifer Walshe, Johannes Kreidler, Simon Steen-Andersen, Trond Reinholdtsen, Stefan Prins und Ensembles wie Nadar etc., die multimediale Kunstformen seit Dekaden weiterentwickeln. Ob Kreidlers Konzept *Musik mit Musik*, welches das Ende der Fortentwicklung von Klangmaterialien ausruft und nachdem sich nur noch mit bereits vorhandenem Material komponieren lässt, oder Jennifer



Walshes *New Discipline*, das ein Neudenken des Kompositions-, Performance- und somit Musikbegriffs einfordert: Das musikalische Denken wird schon lange (zurecht!) ausgedehnt.

Dennoch meine ich gerade eine Zuspitzung bei jüngeren Komponist:innen zu beobachten, die das geschriebene Wort eben nicht mehr als musikalisches Material verwenden, sondern als Zusatz, als Über-Explizität, gerade als wäre das Vertrauen in den Klang an sich verloren gegangen. Oder ist es vielmehr ein Vertrauensverlust gegenüber dem Publikum und die Sorge zu viel Interpretationsspielraum zuzulassen und sich dadurch angreifbar zu machen? Ist es ein Versuch die zeitgenössische Musik politischer zu gestalten? Vielleicht

Bei jüngeren Komponist:innen ist das geschriebene Wort eben nicht mehr als musikalisches Material verwendet, sondern als Zusatz, als Über-Explizität, gerade als wäre das Vertrauen in den Klang an sich verloren gegangen.

der Spiegel einer individualisierten Popkultur und social-media-induzierten egozentrischen ›Sender-Perspektive‹, bei der die eigenen Gedanken wichtiger als die Agency des Publikums sind? Oder ein Zeichen der Zeit, dass vielerorts Musikhochschulen Komponist*innen hervorbringen, die in ihrem Studium multimedial ausgebildet werden? Es scheint, als wäre die explizitere verbale Artikulation ein Schutzraum gegenüber der Ambivalenz musikalischer Deutung.

Hier kommt der Schlenker zurück zum Drone, dem sich ausbreitenden einzelnen Ton als vermeintlich entgegengesetzter Tendenz. Dabei beherbergt beides doch Gemeinsamkeiten, nämlich einen Rückzugsort – entweder in der Abstraktion eines einzelnen Tons oder in der Explizität verbaler Artikulation, um den Herausforderungen musikalischer Form zu entgehen.

Katja Heldt



Genug Zeit gefüllt ...

Kommentar

Drones

Es ist klar, dass es so etwas wie Zeitgeist gibt: Themen, an denen sich Künstler*innen abarbeiten, Formate, die im Trend liegen, Kurationen, die dieses oder jenes wollen. Und es ist klar, dass es diese in verschiedenen Qualitäten gibt. Erst war etwas in der Luft, dann haben sich einzelne Personen oder Institutionen damit gezeigt und es macht die Runde, viele beschäftigen sich damit und kreieren eigene Positionen dazu, irgendwann wird es aber der Standard – und dann irgendwann arbiträr. Und an dieser Position steht gerade, das möchte ich behaupten, die Arbeit mit Drones, d.h. klanglich langanhaltenden Flächen, die sich mehr oder weniger minimal oder minimalistisch entwickeln.

Es gibt kein einigermaßen aufgewecktes Musik- und auch Kunstfestival mehr, das nicht zu großen Teilen des Programms Künstler*innen auftreten lässt, die meist mit elektronischen Mitteln ein Set von 30 bis 300 Minuten mit Klangmasse füllen, manchmal mit akustischen Bordun-Instrumenten wie der Orgel oder (Sack-)Pfeifeninstrumenten, aber meist mit Instrumenten wie der Gitarre, dem Gong oder der Arbeit mit Mikrofonierung, die mittels der Elektronik den Impuls zur Fläche geben. Es ist klar, mit den Drones will man weg von einer Materialästhetik hin zu einer Materialitätenästhetik. Weg von der komplexen Komposition mit verschiedensten Elementen, hin zum Eintauchen in eine Klangwelt, die sich ausdifferenziert. Weg vom reproduzierbaren Werk, hin zum Moment der Entstehung, das Teilen der Musik im Raum mit all den anwesenden Menschen. Die Bedeutung des Raums, das Entfalten von Zeitlichkeit. Das Sich-Berühren-Lassen, die Immersion des Klangs, die nicht mehr die Klangquelle lokalisierbar macht, sondern viel eher in den Körper eindringt. Die Lautstärke. Runter vom Stuhl, aus die Schuhe und ab auf Sitzkissen oder Matratze. Weg vom großbürgerlichen Ritual des Konzerts eben, etwas näher ran an die Publikumsstrategien avantgardistischer elektronischer Musikfestivals. Weg von der Objektivität, hin zur privaten, persönlichen Auseinandersetzung mit Musik. Einem anderen Reden über Musik, auch miteinander, in eben diesem Raum. Vielleicht sogar Rein und Raus-Gehen und mal ein Häppchen Essen dazwischen?

Ich schätze all diese Vorzüge gegenüber einem klassischen Konzert. Ich selbst arbeite an räumlichen Formaten. Aber: Was macht den Unterschied? Unabhängig davon, dass sich, wenn es lediglich halbgut gemacht ist, die Anfangspräsentation der Klangelemente in endlose Wiederholung zerdehnt und man sich heftig nach einer Abwechslung sehnt, laden Festivals doch meist eben zu Konzerten ein, in denen man schließlich auf dem Stuhl einschläft, da nun schon die dritte Künstler*in mit einem 40-minütigen Drone auftritt. Dann doch besser die Matratze. Denn die Kapazität, tief in den Klang einzutauchen, ist auch irgendwann erschöpft. Man kommt nicht



umhin dann zu denken, dass es künstlerisch recht einfach erscheint, mit einem klar umrissenen Klangmaterial eine Stunde zu füllen – und Musiker*innen bzw. insbesondere Komponist*innen werden ja oft nach Länge bezahlt! Virtuosität ist auch nicht gefragt – auch wenn sie in den eher spannenden Fällen natürlich möglich ist. Meist kann man dem elektronischen Instrumentarium und den werkenden Händen ja auch nicht das Handwerk

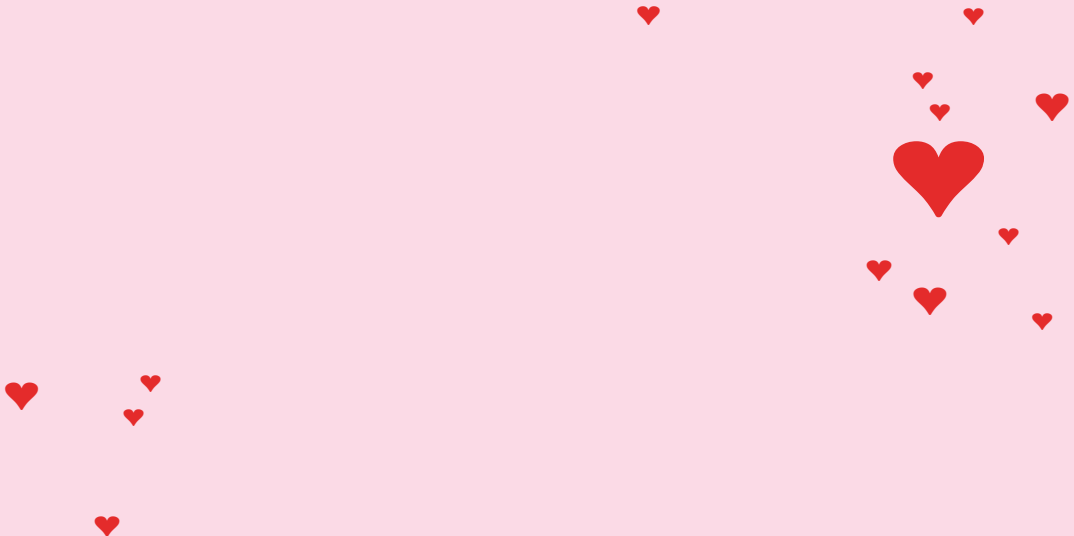
Ich bin Kunst, denn ich habe mit normaler,
sich entwickelnder Musik wenig zu tun.



ansehen – die Künstler*innen scheinen sich zu verstecken, dahinter. Und das alles generiert eine Idee von Abstraktheit und wenn man es böse meinen will Kunsthaftigkeit, die auf jeden Fall sagt: Ich bin Kunst, denn ich habe mit normaler, sich entwickelnder Musik wenig zu tun. Also: Der Kunstcharakter ist behauptet, viel zu einfach, denk ich.

Denn grandios wird es doch dann, wenn man sich zum Beispiel künstlerisch ambivalent und darin virtuos verhält. Diese Ambivalenz gab es vor einigen Jahren mit den Drones, aber jetzt als in den Kunst- und Musikbetrieb aufgesogenes Standardmittel um Raum und Zeit zu füllen, sollten sich Veranstalter*innen und Künstler*innen noch einmal fragen, was genau sie davon wollen. Die Frage ans Format ist in Vergessenheit geraten. Der Betrieb weiß eben, wie es läuft. Dabei kommt es auf die feinen Unterschiede an, und nicht Verwertbarkeit. Also entweder neuer Fokus oder eben was Neues! Was wäre das? Ich denke, es ist, unabhängig davon, dass noch nicht alle Fragen an den Raum gestellt worden sind (und das ganz praktisch auch nie so gewesen sein wird), das musikalische Metrum.

Bastian Zimmermann



Konzeptmusik ohne Musik – wollen wir das?

Phänomen

Konzeptmusik

15 Jahre Konzeptmusik? Der spätestens 2008 vom Kunstphilosophen Harry Lehmann geprägte Begriff erfreut sich seitdem einer wachsenden Beliebtheit unter der jüngeren Komponist*innengeneration, obwohl sich freilich die wenigsten von ihnen unter einem solchen Etikett (genauso wie vermutlich unter irgendwelche andere auch) gerne zusammenbringen lassen würden.

In der Konzeptmusik verschiebt sich der Fokus bei Ausführenden und Zuhörenden von der Klang- auf die Kontextebene. Laut Harry Lehmann in seinem Buch *Die digitale Revolution in der Musik. Eine Musikphilosophie* von 2012 enthält ein Stück Konzeptmusik mehr als ›nur‹ Klänge – und zwar gedankliche Konstrukte, die auf jeden Fall mit dem jeweiligen Stück, nicht aber unbedingt mit dessen klanglicher Substanz etwas Gemeinsames haben müssen. Eine neue Art von Programmmusik, die im Extremfall ohne Musik, nicht aber ohne Programm auskommen kann.

Im Rahmen einer solchen Begriffsbestimmung ist der mögliche Ausfall des Zuhörenden in gewisser Weise vorprogrammiert und stellt damit eine denkbar radikale Abkehr vom Leitsatz der vorherigen Komponist*innengeneration dar, dem beinahe sprichwörtlich gewordenen spektralen Spruch Griseys, wonach der Landschaft (*territoire*) unbedingt der Vorzug vor der Landkarte (*carte*) zu geben sei. In unserer konzeptuellen Gegenwart ist das Konzept der wesentliche Teil des Kunstwerks, nicht aber der Klang. (Dass keine selbsternannte Künstler*in – aus welcher ästhetischen Richtung auch immer – bisher auf die immer noch als genauso selbstverständlich wie auch prestigeträchtig betrachtete Kategorie des ›Kunstwerks‹ zu verzichten bereit ist, wäre einmal auch einer ästhetischen Debatte wert.)

Eine Musik, in der die Klangebene nicht mehr als wesentlich erachtet wird, wäre mindestens eine Neuorientierung schuld, es sei denn, wir wollen diese Kunstwerke einmal anders nennen: Performances? Installationen? (Politische) Aktionen? Natürlich wäre auch da auf jeden Fall etwas zu hören, seien es auch nur die geschrienen Parolen der Aktivist*innen oder aber die dadurch in Kauf genommenen Sirenen der Polizei. Ob im Namen des zeitnahen politisch gefärbten Aktivismus, den unsere arg gebeutelten Tage offenbar unentbehrlich machen, der Klang bei einem Stück Musik als zweit-rangig erklärt werden darf, möge dahingestellt bleiben.

Dass politische Musik auch anders klingen kann, beweist jedenfalls unter anderem das Schaffen des »größten lebenden Komponisten« (*Classic Voice*, Januar 2017) Georg Friedrich Haas spätestens seit *Wer, wenn ich schrie, hörte mich...* (1999). Aufschlussreich in dieser Hinsicht ist die anlässlich der Uraufführung von *I can't breathe* (2014, als Reaktion auf die Ermordung Eric Garners durch die New Yorker Polizei komponiert) entbrannte Diskussion zwischen Haas und Vertretern der US-amerikanischen *Black-Lives-Matter*-



1 Max Erwin,
 »Here comes newer
 despair: an aesthetic
 primer for the new
 conceptualism of
 Johannes Kreidler«,
 in: Tempo 70 (2016),
 Nr. 278, S. 10. Zitiert
 aus George E. Lewis:
 »I can't breathe:
 Ein virtueller
 Dialog«, in: Ulrich
 Tadday (Hg.): *Georg
 Friedrich Haas*,
 edition text + kritik
 2023

geprägten Konzeptmusik, die behaupteten¹, Haas bleibe trotz all seiner Anstrengungen ein Angehöriger der »weißen Neue-Musik-Leute« und sein Stück sei bloß als »westlicher Kunstmusik-Snuff« zu verstehen.

Ein Fall von Generationskonflikt? Gut möglich, aber einer, der uns wie kein anderer die aktuelle, nur zum Teil generationsbedingte Auseinandersetzung vor Augen führt. Einerseits aufrichtig engagierte Musikaktivist*innen, die mit vollem Recht die Welt retten wollen, bevor es zu spät wird; auf der anderen Seite ein Künstler, für den bei aller Widerspiegelung historischer Realität der Klang in einem Musikstück doch immer an erster Stelle bleiben sollte.

Pierluca Lanzilotta

Harmlos ist nicht harmlos. Klaus Lang und die konservative Revolution

Phänomen

Klaus Lang

Die Musik von Klaus Lang erlebt in den letzten Jahren eine begeisterte Aufnahme in den Zirkeln der zeitgenössischen Musik. An diesem warmen Empfang ist ein Charakter seiner Werke sicher nicht unschuldig, den ich als ›harmlos‹ beschreiben würde: Langs Stücke klingen nicht aggressiv, muten einem nichts zu, überanstrengen uns nicht, aber sie wenden sich auch nicht hermetisch ab. Die minimalistischen Bewegungen liegender Akkorde laden vielmehr zu verträumter Kontemplation ein. Ihre unaufdringliche Andacht stillt jenen »ontologischen Durst« (*Sakrale Sehnsüchte*, Peter N. Wilson, 1995), den schon Jakob Ullmanns Reduktionen zu bedienen wussten, ohne explizit religiöse Botschaften zu verkündigen. In jüngeren Werken wie *Tönendes Licht* nimmt Langs diskretes Spiel mit nicht-temperierten Stimmungen die Gestalt von ins Unendliche verzögerten Vorhaltsakkorden über Orgelpunkten an. Ähnlich wie bei Georg Friedrich Haas kann die Musik Langs deshalb dur-moll-tonal gehört werden, ohne im eigentlichen Sinne kadenzharmonisch verfasst zu sein. Diese nur scheinbare Rückkehr zur vertrauten Harmonik verleiht der Musik eine Harmlosigkeit, welche den neo-romantischen Werke der Postmoderne abging. Umgekehrt hat jenes Unvertraute, das Lang zart in die Texturen einarbeitet, nicht die Wirkung einer Verfremdung: Es darf, aber muss nicht vernommen werden.

Diese musikalische Harmlosigkeit deutet Lang in seinem Essay zum Festivalkatalog von Wien Modern 2022 selbst als eine Rückkehr zum Handwerk. Die künstlerische Moderne sei heute dogmatisch auf Kritik, Dekonstruktion und Ikonoklasmus fixiert. Diese Obsession des Negativen vereinzele die künstlerische Produktion, zersetze die geteilten Normen gelungener Gestaltung und entlasse die Kunst in ein Feld von Willkür und Dilettantismus, auf dem sich Kurator*innen und Künstler*innen nur mehr autoritär durchsetzen. Die Kunst füge sich so der zersetzenden Dynamik des Kapitalismus, welche Lang mit der Trias »Gier, Hass und Verblendung« kennzeichnet. In Wahrheit gehe die moderne Kunst mit ihr konform und treibe die Orientierungslosigkeit noch weiter voran. Die mediale Reizüberflutung, der Konsumismus und das Profitdenken, der Verlust von verbindlichen Sinnzusammenhängen und geteilten Werten, von Ordnung und Maß würden in den künstlerischen Verirrungen des Nachkonzeptualismus bloß verlängert. Die Metapher für diese allgemeine Zersetzungstendenz ist bemerkenswert: »Wir verlieren unser Zentrum«, schreibt Lang. Einem belesenen Menschen wie ihm wird die Anspielung nicht bloß unterlaufen sein: Die Diagnose der modernen Dekadenz deckt sich mit jenem berüchtigten »Verlust der Mitte«, den schon der faschistische Kunsthistoriker Hans Sedlmayr 1948 in dem

gleichnamigen Buch seiner Zeit unterstellte. Diesem modernen Zerfall setzt Lang die Trias des Handwerks entgegen, die Einheit von »Wahrheit, Güte und Schönheit«. Langs Gewährsmänner sind John Ruskin und William Morris, die Präraffaeliten und die Arts-and-Craft-Bewegung, welche sich schon im 19. Jahrhundert auf die gotische Handwerkstradition zurückbesannen. Handwerk heißt hier: Einheit von Kunst und Leben in den Bindungen der Tradition; sinnerfülltes Gestalten nach den geltenden Regeln einer im Glauben geeinten Gemeinde; künstlerische Nachahmung der natürlichen Schönheit der Schöpfung.

»In unserer Zeit, die geprägt ist von einer totalen Orientierungslosigkeit, einer fundamentalen Skepsis und einer alles entwertenden Relativität, in der alle Ordnungen weggespült wurden und selbst elementarste biologische Realitäten wie maskulin und feminin in Frage gestellt sind, kann es eine Aufgabe von Kunst sein, ein komplementäres Gegengewicht zur Lage in der Welt und zur vorherrschenden Weltsicht anzubieten. [...] Die Forderung nach Schönheit und Klarheit, nach Ordnung und Form ist ein geradezu revolutionäres Gegengewicht zur heute gängigen Kunstauffassung der individuellen Beliebigkeit und absoluten Subjektivität.« (Ebd. S.59) Die Gegenwart sei ohne

Langs Selbstdeutung bringt sie jedenfalls
in die Nähe jener faschistischen Bewegungen, die
unsere Zeit prägen.

Orientierung, aber dennoch von *einer* Weltsicht dominiert; in ihr herrschten absolute Skepsis und zugleich »gängige Ideologien« (Ebd.); in ihr drehe sich alles ums Subjekt und gerade deshalb seien Freiheit und Menschenwürde bedroht. Unverschleiert predigt Lang den Widersinn jener konservativen Revolution, die schon der Faschismus versprach, und verharmlost sie im selben Atemzug zur »komplementären Gegenkraft«. Die Geschichte lehrt, worauf solche widersprüchlichen Rufe nach einem *retour à l'ordre* zielen: Sie versprechen das Glück der freiwilligen Unterwerfung. Langs harmlose Musik befriedigt solche Unterwerfungslust. Ob sie nicht auch anderes kann, will ich nicht ausschließen. Langs Selbstdeutung bringt sie jedenfalls in die Nähe jener faschistischen Bewegungen, die unsere Zeit prägen. In solchen Zeiten ist auch das Harmlose nicht harmlos.

Christoph Haffter

Jennifers Witz: Ein Kontext für »The New Discipline«

Kommentar

The New Discipline

Jennifer Walshes »The New Discipline« wurde erstmals im Januar 2016 im Katalog des Borealis-Festivals veröffentlicht. Es liest sich wie eine Mischung aus Manifest und dem Versuch einer Kategorisierung, indem es Behauptungen über und Forderungen an eine künstlerische Praxis zum Ausdruck bringt, die »eine Arbeitsweise« sowohl beschreiben als auch ankündigen. Der Text hat viel Aufmerksamkeit erregt, wurde in fünf Sprachen übersetzt, fand anschließend weite Verbreitung und war Gegenstand zahlreicher Diskussionen, an denen sich die Komponistin oft selbst beteiligte. Ich denke, dass es nicht zu hoch gegriffen ist, wenn ich diesen Text als einen der bekanntesten und möglicherweise wichtigsten Texte über Neue Musik in diesem Jahrhundert bezeichne. Dennoch ist bisher keine Rezension von The New Discipline veröffentlicht worden, und aus dieser Lücke entspringen die folgenden Gedanken.

Walshe beschließt The New Discipline mit der Feststellung, »dass es für uns nicht zu spät ist, Körper zu haben«. Ich frage mich, wer vergessen haben könnte, dass »wir« Körper haben? Ich kann mir nur schwer vorstellen, dass jemand, der eine Aufführung der »klassischsten« der klassischen Neuen Musik – etwa Ferneyhoughs *Time and Motion Study II* oder Lachenmanns *Pression* – erlebt hat, übersehen konnte, welche zentrale Rolle der Körper der Ausführenden in diesen Stücken einnimmt, und sie als »bloßen«, abstrakten Klang gehört hat. Ich bin mir nicht sicher, ob ich dieses »wir« bin.

Walshe nennt neun Komponisten, die den Weg von The New Discipline eingeschlagen haben. Diese Liste scheint weder den Anspruch auf Vollständigkeit noch auf Ausschließlichkeit zu erheben, aber ich frage mich, ob ein Interesse an den im letzten Absatz aufgeführten Dingen nicht zu stilistischen Ähnlichkeiten einlädt. Die expliziten Einsprengsel des Alltäglichen in den Werken dieser Komponisten sind oft ironisch oder humorvoll gemeint; vielleicht wäre die Betonung des Alltäglichen und der Popkultur ohne diese beiden Elemente aber auch sehr schwierig, wenn nicht gar unmöglich.

Der Ausdruck »The New Discipline« wurde erstmals 2013 von dem Musikwissenschaftler Nicholas Cook verwendet; er beschrieb damit die Verlagerung der Verantwortung für die Bedeutungsproduktion vom Komponisten auf den Interpreten. Walshe nimmt hierauf nicht ausdrücklich Bezug, diese identische Formulierung scheint aber ein unwahrscheinlicher Zufall zu sein. Das Adjektiv »neu« ist in diesem Zusammenhang natürlich nicht frei von Assoziationen: Es bringt The New Discipline in einen Dialog mit ähnlich benannten Klassifizierungen wie »New Complexity« oder »New Simplicity«, die alle unter den problematischen Oberbegriff »Neue Musik« fallen.

Deshalb ist mir nicht wirklich klar, worum es bei The New Discipline geht. Einerseits wird *gesagt*, dass es ganz grundlegend um Körper an sich geht, aber andererseits scheinen diese Körper alltägliche, nicht-Neue-Musik-artige Dinge tun zu müssen, um hier als relevant in Betracht zu kommen. So als ob ich, wenn ich aufgefordert werde, mich daran zu erinnern, dass ich

Ich frage mich, wer vergessen haben könnte,
dass »wir« Körper haben?

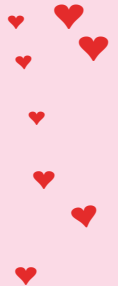
einen Körper habe, ich mich überraschenderweise an eine sehr spezifische Art von Körper erinnern soll. Aber vielleicht *soll* ich ja gerade so denken. Und vielleicht kommt gerade auf diesem Wege die Form des Manifests *zur Aufführung* – während es sich eigentlich um ein Stück von Jennifer Walshe handelt.

Momente von Performance, Fiktionalisierung und Ironie sind in Walshes Werk allgegenwärtig. *Aisteach* (2015-) zum Beispiel ist eine fiktive Geschichte der musikalischen und künstlerischen Avantgarde in Irland. Diese sieht hinreichend glaubwürdig aus und klingt auch so, doch zugleich verrät uns Walshe ihr Geheimnis und macht deutlich, dass es sich um eine Performance von Geschichte handelt. The New Discipline erschien nur ein Jahr später. Es ist also durchaus denkbar, dass dieses Interesse an der Performance – sogar in einem *performativen* Sinn à la Nicholas Cook – beim Schreiben dieses fiktiven Manifests weitergeführt wurde, lediglich mit dem entscheidenden Unterschied, dass es einen Schritt weiter geht und seinen fiktionalen Charakter nicht explizit macht. Tatsächlich wird der Aspekt der Performance in The New Discipline verdächtigerweise überhaupt nicht erwähnt, obwohl er in den Arbeiten aller genannten Komponisten präsent ist (und vielleicht, wie bereits gesagt, wesentlich ist für die Injektionen des Alltäglichen). Ich frage mich auch, ob der defensive Ton, der im Vorwort zu The New Discipline auf Walshes Website angeschlagen wird, vielleicht auf dieser Illusion »noch einen drauflegen soll«.

The New Discipline sieht aus und klingt *wie* ein Manifest oder eine Klassifizierung, erfüllt aber weder die Funktionen des einen noch des anderen, weil es auf nichts Anspruch erhebt, das nicht bereits fest etabliert wäre. Und wenn man Walshes The New Discipline tatsächlich für bare Münze nimmt, erscheint es als Entgegnung oder Kommentar zu dem, was Cooks gleichnamiges Konzept in Frage stellt: die Annahme, dass die Komponistin eine Autorität in Bezug auf ihr Werk ist und dass man das glaubt, was sie darüber sagt – anstatt sich auf dessen Interpretation zu fokussieren. In diesem Sinne ist The New Discipline vielleicht eine Art liebevoll gemeinter Scherz mit Hintergedanken. Ich frage mich (und ich frage mich auch, ob das überhaupt eine Rolle spielt), was es bedeuten könnte, wenn »wir« auf etwas hereingefallen sind, was *tatsächlich* ein Stück ist, und begonnen haben, eine Praxis um das herum aufzubauen, was eigentlich ein Witz ist. Wenn das Ganze ein Witz sein sollte, dann wäre es ein ziemlich guter.

Ed Cooper

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens



Wollen wir Theater hören, tasten und schmecken?

Aufführung

Es schwimmt ein Boot

Iryna Tsypina (Regie), Uljana Gorbatschewska (Musik),
Erstes Theater Lwiw, Ukraine, 2023

Stellen Sie sich vor, Sie sind eingeschlafen und befinden sich in Ihrem Traum in einem ukrainischen Dorf am Vorabend von Ostern. Sie gehen am Flussufer entlang und streifen dabei Schilfhalme. Kühe muhen, ein Hahn kräht, und fleißige Hausfrauen tauschen Rezepte für die leckersten Osterbrote aus. Sie sind vom Geruch duftender Kräuter und vom Klang ukrainischer Volkslieder umhüllt. Man fühlt sich hier gemütlich und glücklich. Plötzlich wird diese Dorfidylle von einer bösen Hexe gestört. Die Hexe braucht das Osterfeuer und will es aus dem Haus stehlen, in dem die Hauptfigur, Iwassyk-Telessyk, und seine lieben Eltern Hanna und Ochrim leben. Die Dorfbewohner stampfen mit den Füßen und skandieren in Sprechchören Zaubersprüche und Flüche – so gelingt es ihnen, die Hexe zu vertreiben. Und erst nach diesem zwanzigminütigen ›Prolog‹ beginnt das eigentliche Stück *Iwassyk-Telessyk* von Marko Kropywnyzykj, einem der bedeutendsten ukrainischen Dramatiker von der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert.

In Ihren Träumen könnten Sie all das sehen, aber bei der Aufführung des Stücks *Es schwimmt ein Boot* des Ersten Theaters für Kinder und Jugendliche in Lwiw dürfen Sie das nicht. Im Foyer des Theaters werden Sie aufgefordert, eine dicke Stoffbrille aufzusetzen, Schuhe aus- und Stoffpantoffeln anzuziehen und zu versuchen, die visuellen Eindrücke mit Hilfe von Gehör, Tastsinn, Geruch und Geschmack zu kompensieren. Sie müssen den Schauspieler*innen vertrauen, die Ihnen ständig sagen, wohin sie gehen, wo sie sich hinsetzen und was Sie tun sollen. Die Handlung findet um Sie herum und mit Ihnen zusammen statt: Sie bekommen die Gelegenheit zu tanzen (was mit verbundenen Augen ein etwas zweifelhaftes Vergnügen ist), sie werden ein Boot zu Wasser lassen, ein Stück Kuchen essen, das Ihnen die Schauspieler*innen mit einer Serviette in die Hand drücken. Und die ganze Zeit über werden Sie von Volksliedern und Sprüchen der handelnden Personen umhüllt sein.

Das Erste Theater leistet eine wichtige Arbeit, indem es mit neuen Aufführungsformen für ein Kinderpublikum experimentiert. *Iwassyk-Telessyk* ist eine immersive Aufführung, bei der sich junge und erwachsene Zuschauer zusammen mit den Schauspieler*innen immer auf der Bühne aufhalten, die in konzentrischen Kreisen gestaltet ist. Wenn man einen Kreis durchläuft, gelangt man auf eine neue ›Ebene‹ der Handlung. In der Ukraine ist das Märchen über Iwassyk-Telessyk Zuschauer*innen jeden Alters bekannt: Ein kleiner Junge geht angeln, die Hexe entführt ihn und will ihn zum Abendessen

kochen, aber ihre Tochter Olenka rettet den Jungen, sie fliehen gemeinsam, setzen sich auf die Flügel einer Gans und kehren heil und gesund ins Haus von Telessyks Eltern zurück. So hatten die Regisseurin Iryna Tsyypina, die Bühnenbildnerin Darija Zawjalowa und die musikalische Leiterin Uljana Gorbatschewska die Möglichkeit, sehr kühn zu experimentieren und

Ein kleiner Junge geht angeln, die Hexe entführt ihn und will ihn zum Abendessen kochen.

dabei keine Angst zu haben, dass das Publikum auf halbem Weg durch die Wendungen der Handlung verloren gehen könnte. Was vom traditionellen Theater übriggeblieben ist, ist der ›auditive‹ Text, der den Raum rundherum füllt: Dialoge, Sprüche, Ausrufe und vor allem der hervorragende mehrstimmige Gesang.

Als eine kreative Idee klingt das alles sehr gut. Aber in der Praxis funktioniert diese Art von Musik- und Schauspieltheater für Kinder nicht so ganz erfolgreich. Wenn man einen Augenverband übergestülpt hat, muss man die Kontrolle über seinen Körper an andere abgeben. Das ist keine sehr angenehme Situation, vor allem, wenn man generell oder vorübergehend bestimmte medizinische Vorbehalte hat – etwa nicht tanzen bzw. hüpfen kann (und der Zuschauer wird aufgefordert, es mit verbundenen Augen zu tun), wenn man bestimmte Gerüche nicht mag, wenn man nicht gewohnt ist, zu essen, ohne sich vorher die Hände zu waschen, und wenn man auf plötzliche laute Geräusche schmerzhaft reagiert (und nach der russischen Großinvasion haben sich all diese Reaktionen bei vielen Menschen in der Ukraine noch verstärkt).

Das heißt einerseits, dass die Aufführung in dieser besonderen Konstellation keine Selbstständigkeit oder Initiative der Zuschauer, keine wirklich interaktive Beteiligung ihrerseits voraussetzt, da es schwierig ist, mit verbundenen Augen die Initiative zu ergreifen. Andererseits fördert ein Übermaß an äußeren Reizen, die an die Sensibilität der Haut und den Geruchssinn appellieren, die kreative Fantasie nicht wirklich, sondern lenkt es im Gegenteil ab und hindert die Vorstellungskraft und den Verstand daran, der Handlung des Märchens zu folgen und seinen Inhalt wahrzunehmen. Hier bietet sich ein Vergleich zu 4D-Filmen an, bei denen Wasser auf die Zuschauer tropft, wenn es auf der Leinwand regnet, oder der Sitz schwankt, wenn sich die Filmfiguren bei schlechtem Wetter auf einem Boot befinden. In der Praxis zeigt sich jedoch, dass weder das Schwanken des Stuhls noch das Tropfen von Wasser dazu beitragen, den ästhetischen Genuss des Films zu steigern, sondern dass sie vielmehr den Gesamteindruck ruinieren.

Ähnlich verhält es sich mit dem Stück *Es schwimmt ein Boot*. Als ein spannendes Experiment hat es definitiv seine Daseinsberechtigung, was durch die Aufnahme des Stücks in die Longlist des 5. Ukrainischen Festivals und Preises GRA (Great Real Art) im Jahr 2023 bestätigt wurde. Dank der feinen

und intelligenten Arbeit der musikalischen Leiterin Uljana Gorbatschewska und der hervorragenden Gesangsleistung der Schauspieler*innen kann man dieser Aufführung wirklich mit geschlossenen Augen zuhören. Gleichzeitig ist es nicht einfach, sie als ein bestimmtes künstlerisches Ganzes zu begreifen. Die große Frage ist also, ob die vom Ersten Theater in Lwiw vorgeschlagene Herangehensweise an die Inszenierung von Kinderstücken reale künstlerische Aussichten hat oder ob diese Art von Aufführungen andere Regieansätze erfordert.

Iuliia Bentia

Aus den Ukrainischen übersetzt von Olha Sydor



As he composes so I write

Konzert

Different Bombs

30. November 2023, Konzerthaus Berlin

Gegen die jährlichen Neonaziaufmärsche am 13. Februar zum Gedenken an die Opfer der alliierten Bombenangriffe auf Dresden mobilisierte die Antifa in den frühen 00er Jahren noch regelmäßig mit der so einfachen wie unmissverständlichen Parole: »Deutsche Täter sind keine Opfer!« Sie war gegen die plumpe Schuldumkehr der neonazistischen Rede vom alliierten »Bombenholocaust« genauso gerichtet wie gegen das nur wenig subtilere Gedenkspektakel aus dem bürgerlichen Spektrum, zum Volkstrauertag mit langen Gesichtern Kränze an den Gräbern derjenigen niederzulegen, die Auschwitz möglich gemacht haben.

20 Jahre später nimmt keiner mehr so unfeine Vokabeln wie den Bombenholocaust in den Mund, die Entrealisierung des Geschehenen allerdings – das Abdrängen der Erinnerung an die Shoah in Allgemeinplätze über Versöhnung und handlich zurechtgemachte »Lehren aus der Geschichte« von der Ächtung von Krieg und Gewalt als solchen – ist inmitten der feinen Gesellschaft so weit vorangeschritten, wie es keinem Mob pöbelnder Stiefelnazis je gelungen wäre. In Zeiten von »multidirektionaler Erinnerung« (Michael

Wenn das Stück nur den ganz persönlichen
Einzelfall einer besonderen Tante behandeln soll,
dann wäre es bestenfalls irrelevant.

Rothberg) schließlich, finden anscheinend auch die alten Krokodilstränen um das Leid der Ottonormalvergaser wieder ihren Platz, solange sie sich in den Jargon akademischer Differenziertheit hüllen – etwa in Form der »Idee, dass differenziertes Erinnern möglich ist, wenn die Traumata verschiedener Opfergruppen anerkannt und erzählt werden, ohne dabei das komplexe Verhältnis von Täter*innen- und Opferschaft jemals aus dem Blick zu verlieren« (Programmheft).

Von einem solchem Duktus flankiert, der die Deutschen unter der Hand zu einer von vielen Opfergruppen erklärt, deren Traumata der angemessenen Würdigung harren, brachten das Ensemble Resonanz und die Marc Sinan Company gemeinsam Sinans Stück *Different Bombs* (2021) im Berliner Konzerthaus auf die Bühne. Auf Grundlage von Interviews mit seiner Tante, die als 17-jährige die Luftangriffe auf Berlin erlebte, hat der Komponist eine Art Monodram für eine Sängerin, Ensemble und Elektronik geschrieben, das die beschworene Gleichzeitigkeit von Opferschaft und Täterschaft aus



ihrer Biographie klaubt. Das kurioserweise englische Libretto erzählt aus der Ich-Perspektive vom Hunger, von Fliegerangriffen, Leichenbergen und Trümmerfeldern, beinhaltet aber auch Respektlosigkeiten gegenüber ihrem schwarzen Altenpfleger, und schließt mit der nicht ohne verschmitzten Stolz vorgebrachten Behauptung, sie hätte als junges Mädchen die Geheimpläne für die V2 auf dem Fahrrad zum Heeresamt geschmuggelt. Der Text als solcher ergeht sich somit durchaus nicht in einfacher Schuldabwehr, sondern versucht das Leid der armen Tante unter Einbeziehung ihrer angedeuteten ideologischen Unverbesserlichkeit und gar handfesten Beiträgen zum Kriegseinsatz nachzuvollziehen. Die Perfidie des Stücks aber liegt in einer durchgehend auf Identifikation mit der trotz-allem-armen Tante schielenden Gestaltung. Das manipulative *pièce de résistance* ist dabei zweifellos der Einsatz der Tochter des Komponisten als Sängerin, die, wie das Programmheft betont, »heute im Alter ihrer Großtante am Ende des zweiten Weltkriegs ist«. Die Einladung, sich hier vermittels der Performance einer tatsächlichen Jugendlichen in den Grenzfall eines Mädchens aus der Flakhelfergeneration einzufühlen, ist schlichtweg ekelhaft, ganz gleich wie man die Schuldfähigkeit jener zufälligen Tante nun beurteilen mag. Wenn das Stück nur den ganz persönlichen Einzelfall einer besonderen Tante behandeln soll, dann wäre es bestenfalls irrelevant – wenn an ihm irgendetwas Allgemeines zu Tage treten soll, dann betreibt es, ob es will oder nicht, die Identifikation mit den Tätern und tut nur denjenigen einen Gefallen, die aus einem verlorenen Krieg schon immer ein Menschheitsverbrechen gegen die Deutschen machen wollten.

Dafür beruft sich *Different Bombs* auch noch schamlos auf Steve Reichs großes *Different Trains* (1988), das seine Wirkung in genau entgegengesetzter Weise gerade nicht aus Identifikation, sondern aus der Reflexion seiner Distanz zu den Opfern gewinnt. Am schlagendsten tritt der Gegensatz wohl in der Stellung der Stimme in beiden Werken hervor: Reichs Streichquartett arbeitet quasidokumentarisch mit Tonaufnahmen von Interviews mit jüdischen KZ-Überlebenden und anderen Zeitgenossen, deren Sprachmelodie die Streicher sich exakt anschmiegen. Der Abstand zwischen der körperlosen Präsenz dieser Stimmen, deren Subjekte von den Instrumenten nur behutsam vertreten werden, und der regelrechten Inkarnation der Nazigrößtante in *Different Bombs* könnte weiter nicht sein. Während Reichs Musik den Stimmen nach dem Prinzip »as they speak so I write« (Reich) mit zurückhaltenden diatonischen Floskeln folgt, zwingt Sinan den Textvortrag über weite Strecken in eine artifizielle atonale Melodik, die in den besten Momenten etwas vom Frank Zappa des Bebop Tango hat, sich insgesamt aber in einer langweilig werdenden Abruptheit erschöpft. Er macht sich Reichs Stück also kaum in irgendeiner greifbaren Weise zum Vorbild, weder musikalisch noch auf Ebene der jeweiligen Idee von Erinnerung. Vor diesem Hintergrund ist nicht einzusehen – mag das der Intention des Komponisten auch noch so fern liegen – was von dem programmatischen Bezug anderes übrigbleiben soll, als die zumindest nebulös nahegelegte Parallelisierung des antifaschistischen Krieges der Alliierten und der deutschen Züge ins Vernichtungslager.

Transkultureller Ansatz oder popkultureller Kitsch?

Konzert

Korean National Symphony Orchestra

4. Oktober 2023, Berliner Philharmonie

Als Komponistin mit koreanischem Hintergrund durchstreife ich immer wieder die Berliner Konzertlandschaft auf der Suche nach traditionell koreanischen Klängen, besonders wenn sie in großen Sälen erklingen dürfen. So erwartete mich Anfang Oktober ein besonderes Konzert in der Philharmonie, dem ich mit freudiger Aufregung entgegensah. Das Korean National Symphony Orchestra spielte im Rahmen einer Europatour ein Programm mit Werken der europäischen Klassik sowie zwei zeitgenössischen Stücken koreanischer Komponist*innen, die als Neuinterpretationen traditioneller Gattungen angekündigt wurden.

Als erstes der beiden zeitgenössischen Werke erklang, nach Kompositionen von Beethoven, Brahms und Smetana, das Stück *Saranga aus dem Pansori »Chunhyangga«*: Den Gattungskonventionen des Pansori entsprechend, betrat ein Sänger im Hanbok (der traditionell koreanischen Tracht) die Bühne und auch sein Gesangsvortrag erfolgte auf die im Pansori übliche Weise: Ein Gedicht, in diesem Fall über die Liebe (Saranga) zu einer Frau Namens Chunhyang, bildet die Textgrundlage eines Sologesangs, der, norma-

Ist diese Ausbleichung koreanischer
Klänge nur ein musikalisches Produkt
der Verwestlichung Südkoreas?

lerweise von seiner Trommel begleitet, sich durch ein breites Spektrum verschiedenster Gefühlswerte auszeichnet, die durch eine Vielfalt an gesangstechnischen Variationen zum Ausdruck kommt. Durch heisere oder gar schreiende Stimmäußerungen werden Sehnsucht und Klage dargestellt, dies eingebettet in ständige, bewusst gesetzte Vibrati, die mitunter in Glissandi überzugehen scheinen und die zeitgenössische Mikrotonalität des Westens fast schon langweilig erscheinen lassen. Leider wurde diese besondere musikalischen Qualität aber von poppigen Akkorden des begleitenden Orchestertutts bis hin zur Unkenntlichkeit erstickt. Zu hören waren leicht jazzig angehauchte Akkorde, die mit ihrer brutalen Wucht den brillant ausgeführten Gesang von Yeongyeol Ko in ihrer Wirkung unterkomplex zurückließen.

Auch die zweite Komposition *Buhk*, die sich, wie der Name schon verrät, auf die begleitende, zweifellige Fasstrommel (Buk) des Pansori bezieht, kämpfte mit dem gleichen Problem: Das mächtige Orchester verschluckte

alles an musikalischer Einzigartigkeit und ließ den Sänger und Trommler Go Sukjin einsam im Scheinwerferlicht stehen. Nach tosendem Applaus und Standing Ovation des hauptsächlich koreanischen Publikums kam in mir die Frage auf, warum die deutsch-koreanische Bevölkerung so eine große Freude daran zu haben scheint, ihre eigenen traditionellen Klänge in einem dermaßen erstickenden, westlichen Gewand zu hören. Ist diese Ausbleichung koreanischer Klänge nur ein musikalisches Produkt der Verwestlichung Südkoreas? Oder ist meine eigene Erwartungshaltung an dieses Jubiläumskonzert der 140-jährigen freundschaftlichen Beziehung zwischen Deutschland und Südkorea für meine große Enttäuschung verantwortlich? Eigentlich sollte dieses Konzert doch gerade die kulturelle Verbindung beider Länder zeigen. Keinesfalls habe ich erwartet, dass in einem zeitgenössischen Werk einfach traditionelles Pansori gesungen wird. Doch gerade an diesem Abend dachte ich sofort an die breiten tonalen, instrumentatorischen und spieltechnischen Möglichkeiten eines Orchesterkörpers. Der erweiterte Tonhöhenhorizont in den Streichern, die farbliche Vielfältigkeit der Bläser, gepaart mit deren klanglicher Verwandtschaft zur menschlichen Stimme und die unbegrenzt wirkende Reichhaltigkeit des Schlagwerks, welche eine Brücke zum asiatischen Kulturraum herstellt, hätten allesamt ein im Untergrund unterstützendes und somit musikalisch anreicherndes Fundament bilden können, um im Idealfall das sehnsuchtsvolle Klagen des Pansori in Gänge zu entfalten und kompositorisch zu verarbeiten. Doch ob die in meinem Kopf herumschwebenden mikrotonalen Klänge mit atonalem Charakter beim Publikum dieselbe Begeisterung ausgelöst hätten, wage ich doch zu bezweifeln. Vielleicht war dieser popkulturelle Ansatz im Endeffekt der größere Dienst an der deutsch-koreanischen Freundschaft; ich für meinen Teil muss jedoch meine Suche nach neuinterpretierter koreanischer Musik fortsetzen.

Mathilde Koepfel



Bitte, keine Rekolonisierung der Neuen Musik!

Kommentar

George Lewis und der Dekolonisationsdiskurs

Als Teilnehmer des Sounds Now-Kurationsworkshops über Vielfalt und Dekolonisierung der Neuen Musik im Rahmen des Ultima Festivals in Oslo hatte ich die Gelegenheit, auch einige Veranstaltungen des Festivals zu besuchen. Passend zum Workshop interessierten mich besonders die Veranstaltungen mit Stücken von und Diskussionen zu George Lewis. Hervorzuheben ist hierbei das Seminar mit dem Titel »Composers' Toolbox, Creativity and Improvisation with AI« sowie die Präsentation seines jüngsten, gemeinsam mit Harald Kisiedu herausgegebenen Buches *Composing While Black*. Der Präsentation des Werkes ging ein Konzert mit dem Titel »Time Lost« voraus, in dem das Vokalsextett Ekmeles und der Akkordeonist Iwo Jedynecki Stücke von Hannah Kendall, Therese Birkelund Ulvo und Lewis aufführten.

Der erste Vortrag, den Lewis am Montagabend hielt, war ein aufschlussreicher autobiografischer Bericht über seine Erfahrungen mit künstlicher Intelligenz. Er beschrieb seine ersten Experimente mit maschinellem Zuhören und Improvisation sowie seine Versuche, sein Modell zu verbessern. Schließlich erwähnte er auch die jüngsten Entwicklungen auf dem Feld, die zeitgenössischere Musiksprachen einschließen. Seine frühen Modelle basieren auf MIDI-Tonhöhen- und Rhythmusmustern und zielen darauf ab, Improvisationen zu schaffen, die mit dem Free-Jazz-Genre in Verbindung gebracht werden können. Das ist nicht verwunderlich für eine der Hauptfiguren der Chicago Avantgarde-Szene in den 1970er Jahren. Das Modell gibt Tonhöhen- und Rhythmusmuster aus, die eine gewisse musikalische Ähnlichkeit mit dem haben, was eingegeben oder gehört wurde. Lewis' musikalische Ansätze verwenden außerdem 12-TET-Stimmungen und traditionelle rhythmische, metrische und Tempostrukturen. Die Modelle scheinen jedoch an einem klavierbasierten Denken zu leiden, das implizit seine eigenen eurozentrischen ästhetischen Annahmen in sich birgt. Es wurde nicht klar, wie dieses Modell andere musikalische Parameter wie gestische Artikulationen und Dynamik berücksichtigt.

Das hat mich zum Nachdenken gebracht: Inwieweit kann man George Lewis heute noch als Avantgarde-Künstler bezeichnen? Was ist neu an Lewis' Musik? Und was ist an seiner Musik ›dekolonial‹ oder ›divers‹? Einige Antworten erhielt ich am nächsten Tag während des Konzerts »Time Lost«. Lewis' Stück mit dem Titel *Coast Anacrusis*, das auf einem Gedicht von Nathaniel Mackey basiert, wurde uraufgeführt. Ekmeles' musikalische Darbietung war hervorragend und verband die Feinheiten der zeitgenössischen Musiksprache mit der Feierlichkeit und dem Pathos, die dem Anlass angemessen waren. Der Akkordeonist Iwo Jedynecki meisterte den anspruchsvollen Virtuosenpart tadellos. Allerdings wirkte das Stück ein wenig altmodisch,

abgeleitet und ohne Wagnis. Im Gegensatz zu dem, was man von der Avantgarde des Free-Jazz erwarten würde, war die Musik äußerst akribisch durchkomponiert, sogar eurologisch, um Lewis' eigenen Begriff zu verwenden, was im Widerspruch zu den Behauptungen des Programmhefts steht. Dieses spricht von »music's subliminal discouragement of complacency, its refusal of both solace and retreat, which asks listeners to consider the consequences of being no longer at ease in an increasingly unstable world.«

Abgesehen vom Thema des Gedichts hatte dieses Konzert nichts besonders Dekoloniales an sich. Wie kann Neue Musik dekolonisiert werden, wenn sie immer noch dieselben hegemonialen Strukturen stärkt, die ihre kolonialen Merkmale aufrechterhalten? Was bedeutet es, Musik zu dekolonisieren, während man ein eher unzugängliches, traditionell komponiertes Stück präsentiert, das Virtuosität und Ernsthaftigkeit bevorzugt? Wenn die Entkolonialisierung ein subversiver, revolutionärer und sogar gewaltsamer Prozess ist, wie soll diese Art von reaktionärer Musik und Umgebung ihn dann fördern?

Damit komme ich zu Lewis' Artikel »New Music Decolonization in Eight Difficult Steps« (Van Outernational), das zu einem Standardtext für Fragen der Diversität und Inklusion in der Neuen Musik geworden ist. Ich fühle mich unwohl bei dem dort unterbreiteten Vorschlag der ›Kreolisierung‹, da der Begriff im lateinamerikanischen Diskurs der Dekolonisierung eine ganz

Was ist neu an Lewis' Musik? Und was ist an seiner Musik ›dekolonial‹ oder ›divers‹?

andere Konnotation hat, die Lewis' anglozentrischer Perspektive zu entgegen scheint. Wie bereits in meinem Text »The Shape of Cumbia to Come« (Positionen #128) erwähnt, konstruierte Lateinamerika seine Identität durch die Idee des Mestizaje, dem spanischen Äquivalent der Kreolisierung. Diese Idee wurde als ideologisches Mittel eingesetzt, um die verschiedenen Identitäten, die das lateinamerikanische Territorium umfassen, einschließlich afrikanischer, indigener und europäischer Kulturen, zu vereinheitlichen. In den letzten Jahrzehnten wurde der Diskurs des Mestizaje durch einen pluriethnischen Diskurs abgelöst. Dieser erkennt die Unterschiede, Eigenheiten und politischen Organisationen der einzelnen Ethnien an, die als selbstbestimmte Organisationen eine multikulturelle Nation bilden.

Wie funktioniert das in der Praxis im Kontext der neuen Musik? Lewis schlägt in den acht Schritten einen »Bewusstseinswandel« vor, der den pan-europäischen Globalismus durch »etwas wie den Blues, der von einer Vielzahl von Menschen auf der ganzen Welt praktiziert wird«, ersetzt. Den lateinamerikanischen Kontext im Rahmen des Dekolonisierungsdiskurses zu umgehen, erscheint bestenfalls naiv und schlimmstenfalls kolonial, vor allem, wenn man den Blues als Beispiel heranzieht, der eine ebenso afrologische Praxis ist wie Candomblé, Tango, Samba, Son oder Cumbia. Lateinamerikanische Komponisten wie Mauricio Kagel oder Mesias Maiguashca, die Kohorten des Torcuato di Tella oder die aktuelle Welle der Underground-



Neotropicalia haben bereits ihre Hausaufgaben gemacht, um ihre Position im Rahmen der Neuen Musik in Bezug auf den ›globalen Norden‹, zu dem auch Lewis gehört, zu überdenken. Diese Perspektiven zu vergessen, hieße, unnötigerweise eine Arbeit zu verwerfen, die bereits geleistet oder zumindest mit großer Sorgfalt und Überlegung erstellt wurde und die interessante Blickwinkel aufzeigen kann.

Das bringt mich zu der Frage: Wie können wir eine Dekolonisierung der Neuen Musik aus lateinamerikanischer Perspektive schaffen? Wie ich bereits in meinem vorherigen Artikel angedeutet habe, ist der Prozess der Dekolonisierung ein subversiver und autonomer Prozess gegenüber akademischen und Finanzierungsinstitutionen, die konservative kulturelle Praktiken fördern und Binaritäten und Klassifizierungen aufrechterhalten. Dekolonisierung bedeutet eine Kannibalisierung sowohl der eurologischen als auch der afrologischen Praktiken, um etwas wirklich Einzigartiges zu verdauen. Das geschieht nicht auf großen Festivals wie dem Ultima Festival, das Konzerte von großen amerikanischen Institutionen wie dem National Endowment for the Arts, der Mellon Foundation und dem Trust for Mutual Understanding co-finanziert, oder durch Initiativen wie Sounds Now, die Manifeste von Ivy-League-Professoren veröffentlichen. Meine Kritik bezieht sich nicht auf den Vorschlag von Vielfalt und Inklusion, sondern hat ein Problem mit der Methodik und den Verfahren, die zum Erreichen eines gemeinsamen Ziels eingesetzt werden. Was Lewis vorschlägt, ist vielmehr eine ›Rekolonisierung‹ der Neuen Musik, bei der sich die Identitäten der Akteure der jeweils hegemonialen Institutionen ändern, die Strukturen aber gleichbleiben. Anstelle einer Neuen Musik, die ihre Praktiken unter dem selbst auferlegten Diskurs der Diversität und Dekolonisierung perpetuiert, bedarf es einer kannibalischen Neuen Musik, die die grundlegenden Strukturen, die ihre kolonialen Dynamiken systematisch bewahren, destabilisiert.

Nico Daleman



Das war tatsächlich A Slow Painful Read

Buch

A Slow Painful Read

Tim Tetzner

mi-so Editions

Dass der hier schreibende Autor Tim Tetzner in der Vergangenheit gelegentlich positiv mit rekursiven Abschweifungen zwischen Sound Art und Konzeptkunst in Erscheinung trat, sollte der Fairness halber eingangs kurz erwähnt werden. Dass sein künstlerisches Schaffen mit der Zeit jedoch immer mehr ins diffuse Spannungsfeld zwischen spekulativem Post-Konzeptionalismus und verschwurbelter New Age-Intervention abgerutscht ist, kann nur als bedauerlich verbucht werden. Doch mit dieser hier vorliegenden Publikation – deren Titel nicht besser hätte gewählt sein können – hat er definitiv seinen Omega Point überschritten.

Denn nur schwerlich ist zu erkennen, worum es in dieser esoterisch verquastesten Veröffentlichung überhaupt geht. Dass *A Slow Painful Read* auf den ersten Blick wie eine klassische Künstlerpublikation daherkommt, ist als positiv zu bewerten: circa 40 Seiten, Format circa Din A5, hochwertige Fadenbindung, gestanzter Umschlagskartonage, limitiert und nummeriert, Riso-Druck, keine ISBN-Nummer, kein Barcode. Würde der überhöhte Preis von 32 Euro nicht eine erste Vermessenheit andeuten, könnte man in dieser Publikation ein unterstützenswertes Selfpublishing-Projekt erkennen. Oder wie man Publikationen dieser Art früher einmal bezeichnete – eine Fanzine-Veröffentlichung.

Fanzine auch deswegen, weil ein Teil des diffusen Konzeptes sich auf die Reproduktionsstrategien der D.I.Y.-Area und deren Ästhetik bezieht. Einer kurzen Notiz am Ende der Publikation entnehmen wir, dass das Ausgangsmaterial der präsentierten Zeichnungen bzw. Collagen von xerox-basierter Punk- und Hardcore-Cover-Artwork entstammt. Wer das den Zeichnungen zwischen Mycel und Landscape ansieht, darf sich glücklich schätzen. Im Kern ist die Publikation dann recht konventionell aufgebaut: Während sich rechtsseitig jeweils eine Zeichnung präsentiert, wird diese auf der linken Gegenseite durch eine Amazon-Review aus dem Kunstbuch-Bereich konterkariert. Bemerkenswert ist definitiv der vernichtende Duktus der (anscheinend) willkürlich positionierten Reviews, denn hier wird kein Blatt vor den Mund genommen. Wie und wo diese beiden Konzeptstränge jedoch zusammenfinden, wird nicht erklärt. Ebenso wenig wie sich dadurch eine Kritik urbaner Lebensräume formuliert, und wie eine Referenzierung von dystopischer Landschaftsmalerei, Spät-Romantik sowie einer Beziehung von Kommunikations-theorie zu Neuro-Enhancement und Selbstoptimierung zustande kommt.

Mindestens ebenso schleierhaft bleibt, mit welcher Motivation sich der Künstler an der ephemeren Ästhetik dieser obsoleten Widerstandsfolklore abzuarbeiten scheint. Dass die distinktive Bildsprache binärer Subkulturen

mittlerweile zur inflationären Großhandelsware verkommen ist, deren Entzweiung die Produktionskosten um ein Vielfaches übersteigen, ist bildökonomisch schon lange kein Geheimnis mehr. Soll also durch die apodiktische Setzung eines Amazon-Verweises eine strukturelle Kritik an der Wertschöpfungskette und ihren Vertriebsstrukturen formuliert werden? Intendiert diese Publikation tatsächlich einen ernstzunehmenden Diskurs jenseits von Proxy-Realitäten? Oder wird hier einfach nur versucht – via reflexiver Criticality – einen Lotus-Effekt zu erzeugen, um von der konzeptionellen Inkonsistenz dieser Publikation abzulenken? Wenig lässt sich mit Sicherheit sagen – außer, dass die plakative Beiläufigkeit mit der hier Kritik an der Kritik geübt wird, einen dezent reaktionären Beigeschmack hinterlässt. Und dass für die Publikation so überhaupt nicht zuträglich ist, wie dieser Beigeschmack sich wiederum mit der historischen Tatsache potenziert, dass auch schon Punk anno dazumal (durch ein affektiv dahingeschleudertes No Future) sich der Verantwortung einer angemessenen Kapitalismuskritik entzogen hat.

Auch wenn diese Publikation wie eine Negativspirale im Raume steht, ein kleiner Hoffnungsschimmer scheint von ihr auszugehen: Dass *A Slow Painful Read* im Gros unzähliger Kunstpublikationen unbemerkt untergehen wird, ist anzunehmen. Doch sollten dann irgendwann doch einmal einzelne Exemplare dieser Publikation in der Konkursmasse des in Ungnade gefallenen Kunstbuchhändlers *Motto* wieder auftauchen – und auf Amazon für einen horrenden Preis angeboten werden – dann könnte diese hier vorliegenden Kritik (insofern sie denn auch parallel auf Amazon veröffentlicht worden ist), bestenfalls vor einer ärgerlichen Fehlinvestition bewahren.

Tim Tetzner

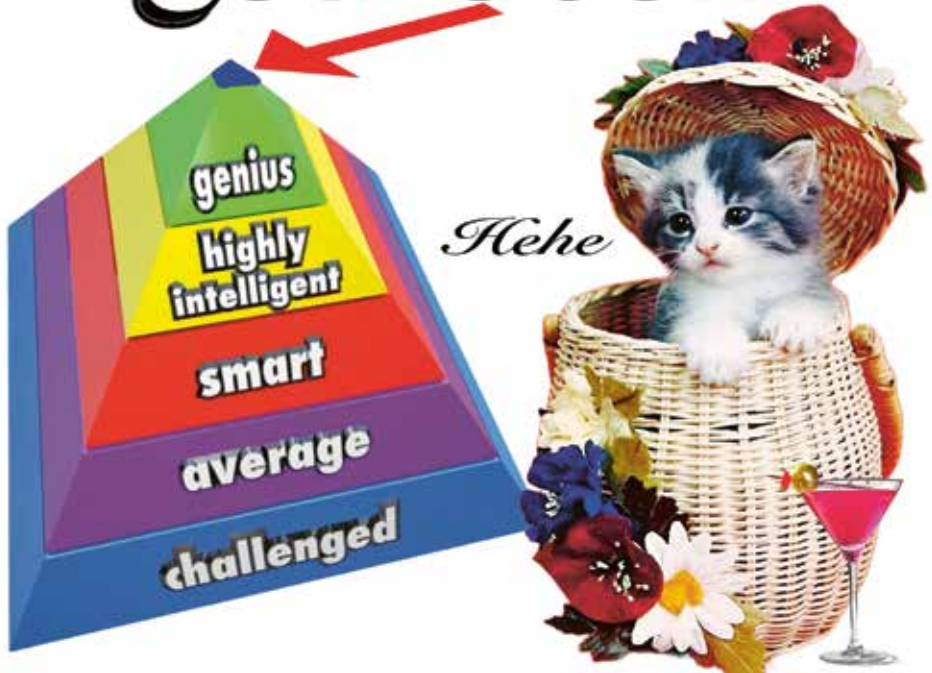
**Ich hab keck sein
im Sinn**

Bin für jede Sause ein Gewinn

Hehe



Schabernack getrieben



You or I?

Kommentar

Das Publikum als Therapeut

Die Digitalisierung hat die Voraussetzung geschaffen für eine Tendenz, die alle Künste erreicht hat, egal ob Pop unter kulturindustriellen Bedingungen, Star-Fußball als Anlage für globale Finanzfonds oder Kunstmusik in zum größeren Teil subventionierten Rahmen. Die Rede ist von der unbedingten Nähe zwischen Konsument:in und Künstler:in, von der Priorisierung des Persönlichen. In sozialen Medien wie Instagram oder auf Seiten für Crowdfunding und direkte Künstler:innenförderung wie Patreon sehen wir meistens Videos, die Gesichter im Close-Up zeigen, oder halt so nahe, wie uns ein ausgestreckter Arm mit dem Handy im Selfie Modus kommen kann. Das ist die Grundeinstellung heute.

Als das Time Magazine 2007 seine viel beachtete Person of the Year kürte, war die Zentralperspektive noch ein Coup. Denn die Person hieß »You«. Du, Ihr, Sie; die durch das Internet empowerten User. Damals wussten nur Nerds, was personalisierte Werbung wirklich bedeutete (Datenextraktion zum Beispiel) und was algorithmisch gesteuerte Empfehlungen waren, die genau unsern Geschmack treffen sollten (wie beim Videoanbieter Netflix, der seinen Erfolg

Wenn nun selbst in der Kunstmusik
solche Moves Einzug halten, kündigt sich damit
womöglich auch eine bereits begonnene Veränderung
der Förderlandschaft an.

den besten Empfehlungsalgorithmen verdankte). Das maschinelle Targeting von Individuen hat den Kulturvertrag mittlerweile grundlegend verändert. Denn nicht nur wir wollen persönlich angesprochen werden. Auch die Künstlerin, der Künstler muss sich dabei stärker offenbaren und deutlich nahbarer wirken.

Pop ist immer schneller gewesen als alle andern, wenn es darum ging, technologische Innovation in seine Ästhetik zu verbauen. Von Anfang an handeln im Pop die Geräte davon, den Hörer:innen auf den Leib zu rücken – mit dem Radio kam die Musik nach Hause, mit dem Kassettenrekorder passte sie unter den Arm, mit Walkman und iPod wurde Pop zum Soundtrack unserer Wege. Doch die Smartphones zündeten eine neue Stufe: so nah und für so lange Zeit am Körper wie sie trugen wir noch keine Unterhaltungstechnologie. Musik geht so wörtlich unter die Haut. Dementsprechend sind die *wahren* Gefühle der Stars Thema Nummer eins. Und ästhetisch hören wir die Intimität in der nahen Mikrofonierung, die jeden Atmer verstärkt und

das Flüstern zum Singen erklärt – und um mal nicht von den zahllosen Stimporno-Eskapaden Neuer Musik-Sängerinnen zu sprechen – etwa bei Billie Eilish oder bei den Presslauten von Ed Sheeran, wie ein Schluckauf.

Sheeran steht beispielhaft für die Gefühlsoffensive. Sein bislang letztes Album will eine Offenbarung des angehenden Milliardärs sein, wie schlecht es um seine geistige Gesundheit steht. In Insta Reels inszeniert sich Sheeran derweil wiederholt als Extremsympath, der wie durch Zufall (immer andere) Straßenmusiker:innen überrascht, die zufällig Ed Sheeran spielen. *Ersguterjunge*: So hieß vor 20 Jahren das Label des Berliner Straßenrappers Bushido, und das war auf keinen Fall authentisch, sondern ironisch gemeint, bei Sheeran und Co ist das gute Gefühl aber ernste Pflicht. Genau wie bei seinen britischen Popvorgängern Robbie Williams und dem Fußballer David Beckham, der in den Neunzigerjahren als erster europäischer Sportler zu einer Popikone wurde (zusammen mit seiner Partnerin Posh Spice). Williams wie Beckham landeten bei Netflix weit oben mit ihren autobiografischen Dokumentationen. Und beide sind darum bemüht, die Filme zur Gesprächstherapie zu erklären. Die Therapeut:innen sind wir.

Nun ließe sich einwenden: Das ist halt Boulevard, so hat er immer funktioniert. Aber im Pop, als Avantgarde für andere Künste, ist dieses eindeutige Bekenntnis zur emotionalen Nähe und Authentizität neu. Der Typus des Popstars ließ sich nie festlegen, was nun tatsächlich dem großen Genius seiner Person entspreche, was der reinen Pose und wie Person und Pose sich im Pop verschränken und abstoßen. Diese Dialektik ist bei Sheeran, Williams und Beckham dahin. Übrig bleibt nur die Behauptung von Nähe. Pop ist dann nicht mehr Avantgarde, sondern Derrieregarde: Pop nimmt nichts mehr voraus, sondern rennt emanzipatorischen Bewegungen hinterher und präsentiert sie als Ware im Wettbewerb, zum Beispiel mit der gestiegenen Wahrnehmung von Mental Health-Themen.

Wenn nun selbst in der Kunstmusik solche Moves Einzug halten, kündigt sich damit womöglich auch eine bereits begonnene Veränderung der Förderlandschaft an. Denn Kunstmusik war ja nie den gleichen kulturindustriellen Bedingungen ausgesetzt wie Pop. Aber wenn die Länder und Kommunen künftig deutlich sparen müssen und schon jetzt in Berlin oder München viele Gelder für die freien Künste gekürzt werden, wird das wohl heißen, dass die Förderung noch erfolgsabhängiger ausfallen wird (das ist zumindest der Plan der CDU in Berlin). Auch Kunstmusik rückt damit etwas näher an den Markt. Und dort zählt das Persönliche so viel wie noch nie, weil es so gut aussieht auf Instagram.

Tobi Müller



Der unmarkierte Star: Versuch, Taylor Swift zu verstehen

Phänomen

Taylor Swift

Mein Blick gleitet an ihrem Anblick ebenso widerstandslos ab, wie meine Ohren sich ihre Musik nicht merken können. Die erste (und auch die zweite und dritte) Reaktion ist Ratlosigkeit: Warum Taylor Swift? Woher dieser Erfolg? Natürlich ist das alles gut gemacht, Qualitätsarbeit sozusagen, hinterlässt aber den Eindruck einer gewissen Eigenschaftslosigkeit, ja Fadheit. Dabei korrespondieren Swifts Musik und ihr Auftreten: Die Musik fällt nicht auf, indem sie sich widerstandslos in das einfügt, was ohnehin so läuft (und diesen popmusikalischen Dauersoundtrack entscheidend mitprägt), und als Persona stellt sie die Eigenschaftslosigkeit explizit dar – eine Eigenschaftslosigkeit, die paradoxerweise immer wieder neue Formen annimmt und trotz der unüberbrückbaren Distanz des Superstars das Versprechen der unmittelbaren Nähe beinhaltet, eine Art eigenschaftslose Nahbarkeit. Genau hier scheint mir der Ansatz für eine Erklärung zu liegen.

Natürlich gibt es nie einen zureichenden Grund dafür, warum jemand zum Popstar wird. Es ist eine Mischung aus seiner oder ihrer sichtbaren und hörbaren Darstellung und der kulturellen Rolle, die in einem bestimmten Moment zur Verfügung steht, oder besser: eine dialektische Beziehung zwischen diesen beiden. Es ist ja (meistens) nicht so, als ob es eine erkennbare Lücke im System kultureller Bedeutungen gegeben hätte, die mit dem Auftauchen eines bestimmten Stars gefüllt wird; ehe diese Persona erschienen ist, wusste man vielleicht nichts davon, dass hier etwas möglich war. Vielleicht kann man es so formulieren: Ein Star ist eine Antwort auf eine Frage, die erst durch sein Erscheinen erkennbar wird. Was ist dies im Falle von Taylor Swift? In aller Kürze: Swift ist nicht einfach eigenschaftslos und fad, sie ist *weiß*, und sie ist es ausdrücklich.

Bemerkenswert ist daran nicht das Weißsein, sondern dessen Ausdrücklichkeit. Das Weiße, *whiteness*, tritt als das Unmarkierte schlechthin auf, als Normalität und Neutralität. Unmarkiertheit bringt das Privileg mit sich, überhaupt nicht als Teil einer binären Unterscheidung auftreten und aufgefasst werden zu müssen, sondern einfach als Normalität. Während das Schwarze nicht-weiß ist, also sich aus seiner Bezogenheit bestimmt, ist das Weiße scheinbar nicht nicht-schwarz. In diesem Sinne sind weiße Popstars gerade nicht bemerkenswert, sondern einfach sie selbst, während schwarze Popstars *immer* schwarz sind. Ein weißer Star nun, der dies ausdrücklich ist, müsste sich ebenso aus seiner Bezogenheit auf das bestimmen, was er nicht ist.

Nun kommt Taylor Swift aus dem Country, einer immer schon weißen und darüber hinaus mit aggressivem Konservatismus assoziierten Musikrichtung; auf ihrem Weg in den Pop-Mainstream hat sie diese Einschränkung



weitgehend hinter sich gelassen. Ihr neues, quasi universales Weißsein kann auf einen anderen Star bezogen werden, der einen komplementären Weg gegangen ist: Beyoncé. *Destiny's Child*, ihre erste Gruppe, wurde dem R&B zugeordnet, also einer vor allem schwarz codierten Tanzmusik, aber als explizit Schwarze Künstlerin, die sich diese Zuordnung auch selbst aneignet

Das Weiße, *whiteness*, tritt als
das Unmarkierte schlechthin auf, als Normalität
und Neutralität.

und sie reflektiert, hat sie sich erst später verstanden und inszeniert. Gerade wenn wir Swift, ihren Weg und ihre Position auf Beyoncé beziehen, können wir sie in einer paradoxen Formulierung als ersten weißen Star bezeichnen.

In einem ähnlichen, aber doch auf charakteristische Weise abweichenden Sinne hat Ta-Nehisi Coates in der Oktoberausgabe von *The Atlantic* von 2017 Donald Trump als »ersten weißen Präsidenten« charakterisiert, mit einem entscheidenden Unterschied: Trump war, so Coates, in jeder Hinsicht der Anti-Obama, und auch er hat sein Weißsein ausdrücklich inszeniert. Hier haben wir es aber nicht mit einer Art komplementären Ergänzung zu tun, sondern tatsächlich mit einem offensiven Gegenentwurf. Selbstverständliche, unbefragte Dominanz hat nicht erst dann ein Problem, wenn sie real bedroht ist, sondern bereits dann, wenn ihre Unmarkiertheit in Frage steht. Der Aufstieg eines Schwarzen ins Präsidentenamt ist ja nicht selbst schon der Anfang vom Ende der politischen und gesellschaftlichen Dominanz des Weißseins, aber er markiert einen symbolischen Zweifel an deren Unbefragtheit. Es ist mittlerweile deutlich, dass auf solche symbolischen Bedrohungen genauso scharf reagiert wird wie auf reale, und Trump und der Trumpismus können als das um sich Schlagen bedrohter Hegemonialität verstanden werden. Damit allerdings zeigt diese sich als sehr deutlich markiert: Sie leugnet den Rassismus und die Gewalt nicht mehr, auf der sie beruht, sondern stellt sie aus.

Taylor Swift gelingt demgegenüber das Kunststück, das Unmarkierte *als Unmarkiertes* darzustellen bzw. zu verkörpern. *Miss Americana*, dem Titel einer Dokumentation über sie von 2020 folgend, ist weder aggressiv noch ausschließend, sondern dezidiert umgänglich und zugänglich. Auf der Bühne zelebriert sie diese Zugänglichkeit mit längeren Ansagen, die sich an ihre Fans wenden, an eine Art Gemeinschaftsgefühl appellieren und Nahbarkeit performen, als sei ihre Karriere ein gemeinsames Projekt, das man nun gemeinsam über seine Stationen nachverfolgen und erzählen kann. Diese Erzählung ist eine Art Realfiktion, ein gemeinsamer Mythos, der aber mit der Benennung »Eras« die Suggestion des Historischen erhält. Über dieses Projekt hinaus, das ihre Gefolgschaft zusammenhält, bezeichnen sich einer Umfrage des Marktforschungsunternehmens Morning Consult vom März 2023 zufolge unglaubliche 53% der US-amerikanischen Erwachsenen als

Fans von Swift. Politisch steht sie eher den Demokraten nahe und zeigte sich als Obama-Fan. Wie Ted Gioia in einem offenen Brief vom 14.09.2023 in The Honest Broker formuliert: »You stand up for artist rights. You stand up for live music. You stand up for people.« Kurz: Es gibt an Taylor Swift nichts auszusetzen.

Dass Unmarkiertheit nicht vollkommene Gleichförmigkeit heißt, wurde schon gesagt, und den Codes der Popmusik entsprechend korrespondieren den musikalischen Wandlungen solche des Stils und der Kleidung, und in der aktuellen »Eras«-Tour und dem dazugehörigen Konzertfilm werden diese nacheinander vorgeführt. Aber bei allen Veränderungen sieht sie nie wirklich anders aus, und die verschiedenen Stile und Posen bleiben Varianten des immer Gleichen. Ihre Oberfläche ist vollkommen glatt. Wo Beyoncé sich in den vergangenen Jahren auf verschiedene Aspekte und Traditionen Schwarzer Kultur bezogen und teilweise deren Repräsentant*innen auf die Bühne gebracht hat, steht Swift schlicht nichts Derartiges zur Verfügung. Die »Eras« gleichen einem Durchprobieren unterschiedlicher Positionen im Kosmos weißer Popmusik, und wenn sie sich nun auf diese Positionen bezieht, bezieht sie sich am Ende auf sich selbst. Dabei muss sie sich gar nicht ausschließlich mit Weißsein umgeben, und die auf den Konzerten der »Eras«-Tour Tanzenden haben, wie ihre Fans, alle möglichen Hautfarben. Aber sie alle kreisen um das weiße Zentrum, das gar nichts Besonderes ist und niemandem etwas will. Es ist einfach ganz normal.

Der weißen Normalität ihre Harmlosigkeit zurückzugeben, bleibt ein ideologisches Manöver, weil es ihre eigene Geschichte gewaltsamer Ausschlüsse ein weiteres Mal unter den Teppich kehrt. Wenn die Alternative allerdings aggressiver Chauvinismus ist, kann man nur sagen: Ein Glück, dass es Taylor Swift gibt. Auch wenn ich schon jetzt wieder vergessen habe, wie ihre Musik klingt.

Christian Grüny



Die Theatralik des Krieges überwinden

Oper

Lohengrin

Kirill Serebrennikov (Regie),
Alexander Soddy (Dirigent)

23. September 2023, Opéra Bastille Paris

Dieses Debut ist schon vor dem Abend von der politischen Tragweite der Person Kirill Serebrennikov getränkt. Gerade jetzt Krieg als Sujet zum Zentrum seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Wagner-Stoff werden zu lassen, schmeckt seltsam, wenn man sich an seine Äußerungen und Positionierung während der Filmfestspiele in Cannes 2022 erinnert: In Zeiten der weiter schwächernden Sanktionen gegen Russland (während die Invasion der Ukraine weiterläuft), hallen Serebrennikovs Worte in Cannes – die Forderung politische und wirtschaftliche Sanktionen gegen einige regimetreue Kremlpersönlichkeiten zu heben – auf seltsame Weise bis heute nach und mischen sich mit der Rezeption von Stücken wie dem *Barocco* in Hamburg: Es sind Kommentare, die sich auf die Überwindung des Leids, des

Wo kann Theatralik gebrochen werden
und wie kann ehrlich zur Realität von Krieg
Position gezeigt werden?

Krieges stützen, sich aber immer wieder eigentlich einer konkreten Positionierung zur Realität eines jahrhundertealten Machtverhältnisses, eines grausam vereinheitlichenden, sortierenden, zermahlenden Russlands entziehen. Dieser anhaltende Kampf der Befreiung, die Nachwirkungen eines Regimes, welches Vielfalt so unmenschlich unterdrückt hat, lässt sich vielleicht nicht so einfach mit einer Freiheitssucht abtun. Es bedarf vielmehr einer scharfen Analyse der Umstände solcher Unterdrückung und ihrer Propaganda.

In Paris beginnt der Abend jedenfalls mit einem Prologfilm in schwarz-weiß, eine Wanderung in Zeitlupe durch einen Wald, die Kamera folgt eng dem Rücken eines jungen Mannes, der hin und wieder ein Lachen aus dem fliehenden Profil wirft. Dicht an ihm dranbleibend, lichten sich langsam die Bäume und eine Uniform wird sichtbar – die eines Soldaten. An einem See angekommen, zieht er sich dann in ästhetisierender Verlangsamung aus, läuft einen Steg entlang in einen See, setzt zum Sprung an und verschwindet schließlich in der Aufruhr des Wassers. Das ist das letzte Mal,

dass Elsa, deren Perspektive hier der Schlüssel zum Geschehen ist, ihren Bruder sieht, der an der Front kurze Zeit später verschwindet. Und es muss nur einer der Umstände sein, der sie tief zeichnet und ihr von da an quälende Visionen verursacht. Eine dieser Visionen ist der geflügelte Lohengrin, ein erträumter Helfer in der Not, ein Beschützer. Eine Erscheinung aber auch Begleiterscheinung in der Behandlung von Ortrud und Telramund, in deren psychologischer Anstalt sie anscheinend gefangen gehalten wird. Doch auch die beiden scheinen von Angst und Trauma geprägt zu sein, besonders als Telramund droht, sich selbst zu erschießen – von eigenen Dämonen geplagt?

Die Kriegsästhetik entfaltet sich weiter in der Gruppenszene der Soldaten, die verwundet aus dem Krieg zurückkehren, sich mit den Geliebten vereinen oder – die weniger Glücklichen – im Leichensack ankommen, aus dem sie dann später nackt wandelnd ins Jenseits wanken. Vom König gibt es dann belanglos ein paar Orden gereicht, ein paar Blumen durch Krankenschwestern – sie sind wie die Patienten einer Einrichtung alle in Behandlung für das, was ihnen widerfahren ist. Immer wieder wird der Fokus auf Opfer und Trauma gelegt, so schließt sich ein nochmals langsam entfaltender Film über Soldaten in Frontgräben an. Eine schön zeichnende Kamerafahrt, sich auf eine Art tänzerisch verbiegende Körper mit deutlich künstlichem Rauch – kurz: eine ästhetisierte Kriegslandschaft, der alles blutige und brutale geraubt wurde und die merkwürdig erotisiert scheint. Genau in diesen Momenten fehlt es an Glaubwürdigkeit; zirkuliert doch eigentlich alles auf ernstes Trauma zurück, auf posttraumatische Belastungsstörungen, Halluzinationen – alles zielt auf Mittel und Wege, mit dem Erlebten umzugehen. Wer genau diese Störungen verursacht, bleibt aber immer hintenangestellt. Natürlich, es ist auf eine Art der Krieg im Allgemeinen, wie er alle Menschen zerstört. Da fehlt aber angesichts unserer tagesaktuellen Konflikte irgendwie eine Positionierung, sei es ein Machtgefälle zwischen dem Angreifer und dem Angegriffenen, da gibt es durchaus Unterschiede in der Intention. Natürlich werden alle Soldaten in einem Kriegsdienst schrecklichem Horror ausgesetzt, nicht auszumalen, wie es dann einer attackierten Zivilbevölkerung geht, die unausweichlich, unumstößlich im Kampf eines Stärkeren gegen Schwächere, Aggressor gegen Invasierte, zermahlen wird.

Wo kann Theatralik gebrochen werden und wie kann ehrlich zur Realität von Krieg Position gezeigt werden? Die Inszenierung von Serebrennikov bleibt in den bildgewaltigen Vergrößerungen von choreografiertem Leid stecken, wo eigentlich eine differenziertere Stellungnahme wünschenswert gewesen wäre – zum Beispiel zu den Invasoren und Überfallenen. Unausweichlich, seine Kriegsdarstellung durch die Invasion der Ukraine durch Russland zu lesen; und genau in diesem Blickwinkel bleibt es etwas fade, etwas kosmetisch, fast anmaßend, alles Leid über einen Kamm zu scheren und sich der Frage der Machtverhältnisse und Ursprünge des Krieges zu entziehen. Gleichzeitig bleibt eben die Frage, wie sehr sich das Publikum überhaupt auf einer Bühne mit dieser Realität auseinandersetzen will und kann. Es ist jedenfalls keine Lösung, geschmacklos verharmlosende Bildsprache walten zu lassen und alles in bedächtig komponierte Bilder zu pressen...



Gustaver der Liebe ist ein Instagramkanal mit über 1000 Katzen- und Hunde-Memes und ist zu finden unter [@gustaverderliebe](#)



Das Scheitern der Improvisation

Werk

Elegy for Tyre Matana Roberts

20. Oktober 2023, Baarsporthalle Donaueschingen

Die Ankündigung von Matana Roberts' Beteiligung am ersten Symphoniekonzert der Donaueschinger Musiktage hat mich euphorisch gestimmt. Als Jazzmusiker:in im Modern Creative Genre schien they neue Farben in das überalterte Konzept von Symphoniekonzerten zu bringen. Tatsächlich blendete meine Vorfreude anfangs die meisten Zweifel aus.

Das Konzert wurde im Programm damit beworben, verschiedene Notationsformen gleichberechtigt nebeneinander zu stellen: Werke der Komponist*innen Matana Roberts, Sara Glojnarić, Clara Iannotta und Éliane Radigue sollten die traditionelle Notation westlicher Musik mit der mündlichen Überlieferung und der auf einem Prosatext basierenden Notation kontrastieren.

Matana Roberts' Werk *Elegy for Tyre* (eine Referenz an den im Januar 2023 durch Polizeigewalt verstorbenen Afroamerikaner Tyre Nichols) soll dabei die von der Prosanotation ausgehende Improvisation repräsentieren. Es beginnt mit Klängen in tiefen Registern und leiser Dynamik, die sich nach etwa einer Minute langsam in eine insektenartige Mikropolyphonie umschmelzen, ähnlich wie bei der Einstellung eines Spektivs. Der vielversprechende Anfang verbraucht sich jedoch, als die Orchestermusiker*innen beginnen, bei der mechanischen Wiederholung ihrer Motive zu verharren, anstatt Impulse als Linien der Kraft zwischen den Musiker*innen weiterzugeben. Eine Art charakterloser motivischer Stellungsriegel, bei dem alle Musiker*innen sich nur um sich selbst zu kümmern scheinen, bringt die wirbelsäulenlose Improvisation zum Stillstand.

Es scheint zunächst so, als würde sich nichts weiter ändern als die Handzeichen des Dirigenten Baldur Brönnimann. (Die Rolle des Dirigenten beschränkt sich dabei nur auf das Anzeigen der Abschnitte.) Der erste wahrnehmbare Wechsel wird durch die das gesamte Orchester wandernde Deklamation des Namens ›Tyre‹ markiert. Aber was einen kollektiven Ausdruckskosmos hätte erzeugen können, fällt als fantasielose Monotonie aus, in der der Name des Verstorbenen jegliche Aura des Gedenkens verliert. Die aus ihrer Komfortzone des Instrumentalen gerissenen Orchestermusiker*innen verpassen es dabei, die große Vokalpalette der menschlichen Stimmen zu erkunden. Dabei zeigt sich an dieser Stelle sehr deutlich, wie entscheidend es für eine Improvisation gewesen wäre, ungewöhnliche Klänge zu wählen und bereit zu sein, sich vom musikalischen Geschehen überraschen zu lassen.

Es verwundert also nicht, dass bereits nach etwa 30 Sekunden in die nächste Passage übergeleitet wird: Ein langsames Verstummen, wahrscheinlich bedeutungsvoll konzipiert, jedoch so unüberzeugend wiedergegeben,

dass es mehr Scheu vor Aufmerksamkeit als Mut zum Statement vermittelte. Das darauffolgende Zurückkehren der Klänge inszeniert sich als sich von Sitznachbar*in zu Sitznachbar*in verbreitende Quasselstimmung.

Nachdem die geflüsterten Tyre-Rufe das Werk zum Ausklingen bringen, überkam mich das Gefühl, um ein Stück betrogen worden zu sein. Denn zwischen den Abschnitten fehlten Verbindungsprozesse, in denen eine kontinuierliche Entfaltung von Differenzen nachvollziehbar wären. Stattdessen

Die unglückliche Kluft zwischen Improvisation und Symphoniekonzerten wird fortbestehen, wenn niemand die Rolle der Orchestermusiker*in und ihrer Kompetenz neu definiert.

prägen aufoktroierte Wechsel von einem trägen und unbeweglichen Block zum nächsten die Improvisation. Und der Möglichkeits-Raum, den eine Textnotation bieten könnte, wurde mit sperrigen Motivklischees blockiert.

Es mag naiv sein, das Scheitern einer Improvisation auf bestimmte Personen zurückführen zu wollen, aber dieses Konzert, das verschiedene Notationsformen als gleichberechtigt nebeneinander stellen wollte, zeigt ein allgemeines Missverhältnis aktueller Musikausübung auf: Fortschritte in der Wiedergabe präzise notierter Musik sind beeindruckend, während der umgekehrte Weg, von einer Unschärfe ausgehend den Ausdruck improvisativ auszuschärfen, vielen zeitgenössischen Orchestermusiker*innen eine ungewohnte, wenn nicht sogar völlig unbekannte Perspektive darzustellen scheint.

Die unglückliche Kluft zwischen Improvisation und Symphoniekonzerten wird fortbestehen, wenn niemand die Rolle der Orchestermusiker*in und ihrer Kompetenz neu definiert.

Kyriell Ninov



Kein ›Bach to the Future‹ Neue Musik ist veraltet

Kommentar

Die neue Musik

Es ist an der Zeit, sich von der Vorstellung zu verabschieden, dass Musik historisch neu sein muss. Dies ist ein altes Konzept, das zwar immer noch gelegentlich vertreten wird, aber mittlerweile die um den Esstisch versammelte Familie nur noch peinlich berührt. Setzen wir uns also in unseren bequemsten Pantoffeln ans Kaminfeuer, um harmlos über ›die alten Zeiten‹ zu reden.

Schon 1909 war für Marinetti und seine frischgebackenen Futuristen die Faszination für das ›Next Big Thing‹ nichts als eine Selbstparodie. Sie über-

Durch das Nachdenken über die musikalischen Erfahrungen von Zeit und inhärenter Veränderung können wir Möglichkeiten finden, um substanziell die Bedeutung der Kunst (neu) zu begreifen

lebten den Ersten Weltkrieg nur knapp, aber die Maschinerie des ›musikalischen Fortschritts‹ beschleunigte sich immer weiter. Das Benzin mag ihr ausgehen, der Motor mag abgewürgt werden, aber ihre Dynamik setzt sich selbst dann noch fort, wenn die Reibung sie zum Stillstand (wenn nicht gar ins Grab) bringt.

Der Hunger dieses Konzepts nach frischem Blut ist unersättlich. Sobald die strahlenden junge Talente einmal verdaut sind, werden sie routinemäßig beiseitegelegt, um zu altern und zu verbittern. Ihre 15 Jahre der Unsterblichkeit – die schnell zu 15 Monaten schrumpfen – werden nur allzu schnell zu liebevoll gehegten Erinnerungen. Wir brauchen also nicht darauf zu bestehen, die ›heroischen Komponist*innen‹ früherer Generationen durch unsere eigenen zu ersetzen.

Zwischen Cages Essay »The Future of Music« von 1974 und Wagners »La Musique de l'avenir« liegen 114 Jahre und ein unüberbrückbarer Wandel im historischen Empfinden. Musikalischer Fortschritt war einst ein Indikator für den Anspruch auf ›zivilisatorische‹ Führung. Ästhetische Konflikte spiegelten die Kämpfe um kulturelle (wenn nicht sogar politische) Macht wider. Österreicher*innen, Deutsche, Französ*innen, Italiener*innen und Amerikaner*innen kämpften um die Vorherrschaft; andere wurden gelegentlich durch einzelne Vertreter*innen – wie Kanada, Japan, Argentinien – zur Teilnahme eingeladen, obwohl sie zusammen mit anderen Europäer*innen als ›peripher‹ betrachtet wurden. (Die konservativen Brit*innen wurden

erst mit Pop progressiv.) Die Sowjets hingegen waren durch die überstürzte ›Erfüllung‹ ihres historischen Schicksals gehemmt; der Fortschritt der Moderne implizierte Sozialkritik, während der Sozialistische Realismus »die Zukunft [als] das Kriterium der Schönheit [bereits] in der Gegenwart« offenbarte, um Alexander Zis, einen seiner prominenten Ästhetiker, zu zitieren.

Andere Musikkulturen – insbesondere die aus Kolonien – wurden als rückständig, unterentwickelt oder sogar primitiv angesehen. Um es mit den unverblühten Worten des Anthropologen und Philosophen Johannes Fabian zu sagen: »Die *Geopolitik* hat ihre Grundlagen in der *Chronopolitik*«. Frantz Fanon hat seine Kritik ähnlich formuliert: »Die [rassifizierte] Architektur dieses Werkes ist im Zeitlichen verwurzelt. Jedes menschliche Problem muss unter dem Gesichtspunkt der Zeit betrachtet werden.« Kurz gesagt, es reicht nicht aus, den Begriff des musikalischen Fortschritts einer Verjüngungskur oder einer Wiederbelebung zu unterziehen, indem man einfach eine größere Vielfalt von Komponist*innen einbezieht, als ob man die begrenzte Geografie der Moderne kompensieren und global machen wollte. Es ist nicht so, dass Zeitgenossenschaft und Veränderung verschwinden würden, aber die Historisierung bietet ihnen keinen legitimierenden Rahmen.

Ich denke, dass sich durch das Nachdenken über die musikalischen Erfahrungen von Zeit und inhärenter Veränderung Möglichkeiten finden können, um substanziell die Bedeutung der Kunst (neu) zu begreifen. Diese sollen kein universelles, übergeordnetes Prinzip oder eine allgemeine Norm darstellen, aber sie können zugleich nicht gänzlich relativ verstanden werden. Das ist das Problem, vor dem wir heute stehen, im Musikleben wie in der (geo-)politischen Politik. Die ›Zivilisation‹ ist kein Territorium, das gegen die ›Barbarei‹ verteidigt werden muss (so sehr Netanjahu und Konsorten dies auch behaupten mögen). Die Tradition ist nicht grundlegend, und die Zukunft wird uns keine Erlösung bieten. Es gibt keine Wiederkunft, kein ›Bach to the Future‹. Wenn wir aus den Erfahrungen der Lockdowns von 2020–22 etwas lernen können, dann vielleicht, dass wir eine Entschleunigung brauchen, neue Wege, um mit anderen in der Zeit zu sein, geduldig und vertrauensvoll und ohne zu urteilen.

Jean-Luc Nancy hat dies in *Doing*, einem seiner letzten Bücher so ausgedrückt: »Mourning history, we do it badly and with difficulty. Our entire civilization has been innervated with a teleology that Nietzsche already suspected of masking the fractures of history. However, we do not know how to think these fractures, and the endeavours to set history off again through new myths has cost us dearly. In a sense I am, without presentism, convinced of the importance of cultivating the present, of receiving its present (the gift) as allogeneic to time and as what Rimbaud calls ›eternity found again.« (S. 96)

Ed McKeon

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens



ÉIRÍOCHT NEW MUSIC FROM IRELAND

SUNDAY 24th MARCH 2024

JENNIFER WALSHE IRELAND: A DATASET
feat. **TONNTA / NICK ROTH**

ANN CLEARE AN CÚIGIÚ CÚIGE feat. **FRAUKE AULBERT**
IRENE MURPHY / MICK O'SHEA NOT JUST RIVERS
THE WATER PROJECT feat. **DARA SMITH**

AOIFE NÍ BHRIAIN / LIAM BYRNE
LINA ANDONOVSKA / DERMOT DUNNE
with **SIMON MACHALE**

ROAMER
THE MONOPHONIC HAVEL
TOBIAS DELIUS / SHANE LATIMER

EIRIOCHT.IE

Day ticket: €15 / 12 15:00–00:00
silent green Gerichtstraße 35, 13347 Berlin

**[ZEITGEIST
IRLAND 24]**



Cultúr Éireann
Culture Ireland



Botschaft von Irland
Deutschland

Verbotene Liebe?

Musik lieben lernen mit bell hooks

ROSA KLEE

Amateur*innen, Musikliebhaber*innen werden von Profis belächelt. Aber was ist eigentlich so dumm daran, Musik zu lieben? Warum wird das abgewertet? Welche Vorstellung von Liebe impliziert das? Welche nervige Rolle spielt dabei schon wieder das Patriarchat und wie wäre es stattdessen mit bell hooks, der 2021 verstorbenen Schwarzen Aktivist*in und Autor*in? Wenn wir mit ihrer Hilfe Liebe als eine Herrschaft entgegengesetzte Kraft verstehen und so ›lieben lernen‹, was würde das dann für ein amateurhaftes Verhältnis zur Musik oder für ein amouröses Musikmachen bedeuten?

Aber der Reihe nach. Was ist überhaupt ein Amateur? Um dem heutigen allgemeinen Sprachgebrauch näher zu kommen, frage ich Wikipedia. Da heißt es:

Ein **Amateur** (französisch, von lateinisch *amator* »Liebhaber«) ist eine Person, die – im Gegensatz zum **Profi** – eine Tätigkeit aus Liebhaberei ausübt, ohne einen Beruf daraus zu machen bzw. Geld für ihre Leistung zu erhalten. Ein Amateur ist ein Laie (griech. *λαός* /*laós* »Volk« über *λαϊκός* /*laikós* »zum Volk gehörig« und

kirchenlateinisch *laicus* der »(kirchliche) Laie«) und für seine Tätigkeit nicht formal ausgebildet, im Unterschied zur **Fachkraft** (»der im Fachgebiet ausgebildeten«).

Der Amateur ist also einer, der Musik liebt, und/oder der kein Geld dafür bekommt.

Beim Klick auf »**Laie**« stellt sich heraus, dass das nicht nur jemand ist, der »zum Volk gehört« (griechischer Wortursprung). Aus dem Kirchenlatein stammend ist ein Laie »ein Angehöriger einer Religionsgemeinschaft, der kein geistliches Amt innehat, also kein Kleriker ist«. Den Status von Leuten mit geistlichem Amt haben in diesem Sinne Musiker*innen mit formaler Ausbildung, die Fachkräfte aus den Musikhochschulen – oder nur die, die dort lehren. Wer weiß.

In der Nähe geistert auch noch das Wort »Dilettant« herum. Was ist das nun wieder?

Ein **Dilettant** (von italienisch *dilettante*, Partizip Präsens aus *dilettarsi*, wie italienisch *dilettare*, »jemanden begeistern/erfreuen; liebhaben«, von lateinisch *delectari* »sich erfreuen«, »sich ergötzen«)[1] ist ein Liebhaber einer Kunst oder Wissenschaft, der sich ohne schulmä-

Bigge Ausbildung und nicht berufsmäßig damit beschäftigt. Als **Amateur** oder Laie übt er eine Sache um ihrer selbst willen aus, also aus **Interesse**, **Vergnügen** oder **Leidenschaft** und unterscheidet sich somit von einem Fachmann. Dabei kann er vollendete Kenntnisse und Fertigkeiten erlangt haben; solange er die Tätigkeit (als »Liebhabelei«) nicht **beruflich** bzw. für seinen Lebensunterhalt ausübt oder keine anerkannte einschlägige Prüfung bestanden hat, gilt er als Dilettant.

»Dilettantisch« wird teils noch schlimmer abwertend gebraucht als »amateurhaft«. Dieses bedeutet einfach nur ohne Fachkenntnisse, jenes: stümperhaft, schlecht.

Man kann also entweder etwas lieben, oder es können. / oder es kennen.

Weil mir »**Liebhabelei**« ebenfalls nicht klar ist, klicke ich auch hier drauf. Wikipedia spricht:

Als Liebhabelei ist die Tätigkeit eines Steuerpflichtigen zu verstehen, die ohne **Gewinnerzielungsabsicht** ausgeübt wird. Die Tätigkeit dient damit nicht primär der Erzielung von positiven **Einkünften**, sondern wird aus persönlichen Gründen oder aufgrund persönlicher Neigungen vom Steuerpflichtigen betrieben.

Unter der Überschrift »Indizien für Liebhabelei« heißt es:

Als Liebhabelei im steuerlichen Sinn gelten nicht nur Tätigkeiten, die »nur zum Spaß«, sondern auch solche, die aus idealistischen Motiven oder Ähnlichem betrieben werden. Maßgebend für das Vorliegen einer Liebhabelei und nicht von **Gewinneinkünften** ist nicht nur, dass keine subjektive Gewinnerzielungsabsicht des Betreibers vorliegt, sondern dass auch keine objektive Chance auf die Erzielung von Gewinnen besteht.

Wenn die Tätigkeit ein Hobby ist und der Lebensunterhalt durch etwas anderes bestritten wird, sind Kriterien der Liebhabelei erfüllt¹.

Das wirklich Wahre, worum es wirklich geht, wäre ja schließlich Arbeit mit Gewinnaussichten, nicht bloße Liebhabelei. Wer es wirklich ernst meint, würde ja nicht Liebhaber bleiben, sondern heiraten. (Daraus würden sich dann auch eheliche Steuervorteile ergeben). In dieser Wortverwendung spiegelt sich das Verhältnis der bürgerlich-patriarchalen Ehe zu allen anderen Beziehungsformen.

Man kann also entweder etwas liebhaben, oder man heiratet es / erzielt Gewinn damit.

Lieben oder Können

»Ich fühl's nicht«
Liv Strömquist

Es steckt eine Abwertung darin, wenn das Wort Amateur benutzt wird. Manchmal versteckt sie sich hinter wohlmeinendem Paternalismus, einer Verniedlichung der süßen kleinen Amateure, der einfachen Leute, die auch ein bisschen Musik machen wollen. Sollen sie sich ruhig mit Musik als Hobby beschäftigen, dann machen sie wenigstens keinen anderen Quatsch. Aber sie *verstehen* nichts von Musik. Sie *lieben* nur. Was aber hat nun die Liebe zur Musik mit der Ausbildung, der Professionalität, den (un)bekleideten Ämtern oder der Bezahlung zu tun? Oder vielmehr: Wieso wird jemand musikalisch nicht formal Ausgebildeter oder nicht Bezahler als Liebhaber bezeichnet? Scheinbar sind Liebe und Professionalität ein Widerspruch.

Diese Abwertung der Liebenden gegenüber den Könnenden resultiert aus der patriarchalen Verweiblichung und Abwertung des Liebens. Diese hängt wiederum mit bestimmten, ziemlich armen Vorstellungen von Liebe zusammen. Leute, die lieben, als Nichtskönnner*innen abzuwerten, macht ja nur Sinn in einer Welt, in der Liebe blöd ist. Oder ein bisschen dumm. Ein Verhältnis, um das es eigentlich, zumindest auf der Bühne des öffentlichen Raums, nicht geht.

Der Amateur ist einer, der Musik *nur* liebt. Die Wortgruppe »nur lieben« wird widersinnig, wenn man Liebe als etwas betrachtet, das erstrebenswert und gar nicht mal so einfach ist, oder etwas ist, das man erst lernen muss. Dazu befragen wir gleich bell hooks.

Aber zunächst spüren wir doch noch ein wenig tiefer in diese Abwertung hinein:

Also dieser Amateur ist ein Liebhaber, der Musik nur liebt. Aber nicht versteht. Kein kritisches Verhältnis zu ihr hat. Kein Erkenntnisinteresse. Der dilettantische Laie »ergötzt« sich an Götzen, an einem Popsong zum Beispiel, weil er zu dumm ist, sie vom wahren Gott, der wahren Kunst zu unterscheiden – oder weil es ihm einfach egal ist, Hauptsache er »fühlt's«. Wie verachtenswert. Distanz kann er nicht ertragen, nein, er möchte verschmelzen. Er möchte nicht, dass ihm Musik als etwas Fremdes oder Eigenständiges gegenübertritt, er möchte sich hingeben. Er hört oder macht Musik und ist dabei irgendwie romantisch drauf. Er kann sich Musik nicht erklären, wohl aber verklären. Seine irrationale Zuneigung hängt nicht von Qualität/en ab, sie gilt unterschiedslos allem, das ihm »gefällt«. Dabei hat er keinen Geschmack, kein vernünftiges ästhetisches Urteilsvermögen. Kant gelesen hat er auch nicht. Er ist nicht professionell. Er verdient nicht sein Geld mit Musik. Und / Oder er kann nicht so viel. Es geht ihm auch gar nicht so sehr um Können, sondern vor allem um das Gefühl, dass es ihm »was gibt«. Vom Bauch her schwelgt er in Klängen, die er nicht intellektuell durchdringen kann. Oder er liebt eben nur, was er versteht, was er er/kennt, was er gewohnt ist. Dissonanzen hält er nicht aus, ihn dürstet nach Bestätigung und Harmonie. Abstoßend.

So ungefähr klingen diese klassistischen und sexistischen Abgrenzungen.

Welches Verständnis von Liebe dem zugrunde liegt, werden wir gleich sehen.

lieben, nicht beherrschen (lassen)

»the cry that rose to her lips was
»Life! A Lover!« not »Life! A Husband!«
Virginia Woolf – Orlando

Warum ist Liebe immer so verdächtig? Gerade auch für Gesellschaftskritiker*innen und Feminist*innen. Als wäre Liebe etwas Unkritisches oder unkritisch Machendes, Bequemes, komplett Irrationales, Einschläferndes, etwas, das Zuckerguss über gesellschaftliche Widersprüche kippt. Etwas, das das Leiden an Ungerechtigkeiten mit Küssen überdeckt. Diese Version von Liebe und Beziehung gibt es auch. Die Herrschaft von bürgerlichen Normen heterosexueller Zweierbeziehung und Ehe muss wirklich weg, und die feministische Kritik daran ist leider weiterhin nötig. Aber müssen wir, um patriarchale Unterdrückung loszuwerden, auch »Liebe« mit entsorgen, oder geht es eher darum, für eine andere Liebe zu streiten? bell hooks² entscheidet sich für Zweiteres. Für sie ist Liebe kein herzförmiger Arm des Patriarchats, sondern sie argumentiert, dass eben das Abwerten der Liebe patriarchal ist. Sie wendet sich hin zu einer Liebe, die eben nicht Kleister oder verzerrtes Bild oder goldener Käfig wäre, sondern tatsächliche Bezo-genheit, Verbundenheit. »Frauen reden über Liebe.« – Das ist der erste Satz in bell hooks Buch *lieben lernen*. Das mit der Liebe scheint ein »Frauending« zu sein, so lernen wir es. Diese »Frauen« sind irgendwie besessen davon, sorgen sich ständig darum, ob sie der »Liebe« (v.a. von Männern) würdig sind, streben nach männlicher Aufmerksamkeit und Bestätigung. Nicht, weil sie irgendwie ein bisschen dumm sind, sondern, hooks zufolge, weil sie spüren, dass sie in dieser Welt weniger wert sind; weil sie überall spüren, wie Weiblichkeit verachtet wird, und dass immer von anderen festgelegt wird, was sie gelten. So vermischen sich in hässlicher Weise





Liebe und patriarchale Anerkennung (*lieben lernen*, S.15).

Das Sich-Beschäftigen mit Liebe, Beziehungen, zwischenmenschlicher Verbundenheit und Gemeinschaft wird im bürgerlichen Patriarchat verweiblicht und abgewertet. »Das Patriarchat hat Liebe immer schon für die Aufgabe der Frauen gehalten, für eine niedrigere und minderwertige Tätigkeit« (S.17). Der ganze Bereich der Emotionen ist entwertet und dem privaten Bereich zugeordnet (S.111). »In der patriarchalen männlichen Vorstellung wurde das Thema Liebe in das Reich der Schwäche verbannt und durch Macht- und Dominanzerzählungen ersetzt«. Ebenfalls hat die Liebe in der bürgerlichen Ehe eine bestimmte Bedeutung bekommen: Nun besteht sie eher in aufopferungsvollem

beziehe ihre Kraft gerade aus Distanz und Fremdheit, während Nähe von vornherein regressive Tendenzen befördere? Nun, das korrespondiert mit dem im Patriarchat vermännlichten Ideal von Abgrenzung und Ungebundenheit. Als könnte die Musik unabhängig von den Verhältnissen sein, aus und in denen sie entsteht... Demgegenüber werden dann die ›Amateure‹, diese Schwächlinge, die mit dieser Abgrenzung nicht klarkommen, verweiblicht.

Aber auch für bell hooks kann Liebe eben nicht (nur) auf Gefälligkeit/en oder Gewohnheit gebaut sein – nur ganz ohne Nähe und Sicherheit geht es dann selbst für die Autonomsten und Unabhängigsten und Männlichsten von uns auch nicht. Allerdings: Es gibt natürlich auch Liebespaare, zwischen

Wie können wir musikalisch Liebe machen, wie können wir das lernen?

Kümmern und Umsorgen eines Erwerbstätigen, der im öffentlichen Bereich hart sein muss – nicht in gegenseitiger Hingabe unter Gleichen. Diese ›Liebe‹ hat aus hooks' Sicht gar nicht so viel mit Liebe zu tun. »Obwohl die Feministinnen absolut recht hatten, als sie veraltete, patriarchale Ansichten zum Thema Liebe und Romantik zerrissen und auf den Müllhaufen warfen, müssen Mädchen und Frauen die dadurch entstandene Leerstelle trotzdem mit neuen, befreienden Visionen voller Hoffnung und Verheißung füllen« (S.38). Musikliebende streben in diesem Sinne danach, sich mit dem, was sie hören, oder dem, was sie tun, zu verbinden, damit in Beziehung zu stehen, Nähe zuzulassen, sich emotional zu öffnen, sich verletzlich zu machen – und sich das auch von der Musik zu wünschen.

Was ist aber mit der Ansicht, Kunstmusik solle ja gerade sperrig sein, solle sich abdichten gegen Verwertung und Mode und Gewohntes und gegen jede Gefälligkeit, und

denen (gespielter) Verzicht und (gespielte) Härte Konsens sind. Zum Beispiel Musiken, die auf Harmonie oder Konsonanz oder Sonnenuntergänge oder Blumen zum Valentinstag lieber verzichten, und ihr Publikum.

Wer Liebe bedeutsam findet, muss in patriarchalen Verhältnissen Angst haben, dafür verlacht zu werden (S.89). hooks zufolge wiederholen auch manche Arten von Feminismus diese Entwertung der Liebe. »Wer sich nach Macht sehnt, kann das laut aussprechen. Der Wunsch nach Liebe muss geheim bleiben. Ein solches Verlangen zum Ausdruck zu bringen bedeutet, zu den Schwachen, den Weichen zu zählen.« (S.106) Sehr verbreitet ist also ein zynisches Verhältnis zur Liebe: Liebe ist nicht so wichtig, es gibt sowieso keine Liebe, es ist hoffnungslos, zwecklos, wir sollten die Sehnsucht nach Liebe vergessen, aufgeben, unterdrücken, und uns lieber selbst verwirklichen – wenn wir einfach emotional weniger bedürftig sind, werden wir auch weniger verletzt. Solcher Lieblosigkeit zum Trotz will



hooks »dem Streben nach Liebe wieder seinen rechtmäßigen, heroischen Platz in der Mitte unseres Lebens einräumen« (S.20f.).

Diese Liebes-Vision, die sie als schon etwas ältere Frau uns jüngeren Menschen mit auf den Weg geben will, betrifft »nicht die alten, patriarchalen Versionen der ›Liebe‹, sondern eine tiefer verstandene Liebe, eine transformative Kraft« (S.19) – sie spricht tatsächlich auch von »wahrer Liebe«. Die romantische Liebe zwischen zwei oder mehr Menschen bildet nur einen Teil davon, es geht auch um Liebe unter Freund*innen, um die »in Liebe verbundene Gemeinschaft« und eine liebevolle Verbindung zur Erde – um liebevolle Beziehungen insgesamt, die unsere Wunden heilen lassen. Es geht um nichts weniger als eine kulturelle Revolution. Was ist das nun aber für eine nichtpatriarchale, *andere* Liebe?

Für die klassenkämpferische Feministin und Antirassistin ist klar, dass »Liebe und Dominanz nicht zusammenpassen – wo das eine ist, kann das andere nicht sein.« (S.28, ähnlich S.105). Aus ihrer Sicht steht fest, »dass es im Kontext von Unterdrückung keine Liebe geben kann, dass die Liebe, nach der wir streben, unerreichbar ist, solange wir gefangen und nicht frei sind« (S.18). Und: »Es gibt keine Liebe ohne Gerechtigkeit« (S.107). Eine ungerechte, von diversen Herrschaftsverhältnissen durchzogene Gesellschaft schafft denkbar schwierige Voraussetzungen dafür, dass wir lieben können.

Liebe in ihrem Sinne hat mit Freiheit zu tun, mit Einvernehmen und Zustimmung, und mit umfassender Selbstverwirklichung und -entfaltung (S.57). Um zu lieben, müssen wir lernen, frei zu sein (S.58) und uns selbst zu lieben, unseren Körper, das Alter ... All das ist aber, wie die Liebe selbst, keine private, isolierte, nur individuelle Angelegenheit, sondern kann nur in Gemeinschaften geschehen, die immer liebevoller – und freier – werden.

Sie widerspricht auch vehement der bürgerlichen Verengung der Liebe auf Fürsorge. Das Kümmern und Sorgen ist für sie nur *ein* Aspekt der Liebe (S.120). Die Bereitschaft von

liebesspendenden Ehefrauen, das Wohl anderer über ihr eigenes zu stellen, hat patriarchalen Männern im Haushalt lange gute Dienste geleistet (S.63,83), aber Fürsorge verbunden mit Unterwerfung ist nicht Liebe. Unter Bezugnahme auf Erich Fromms *Die Kunst des Liebens* von 1956 schreibt hooks: »Liebe ist eben eine Kombination aus Fürsorge, Verbundenheit, Erkenntnis, Verantwortungsgefühl, Respekt und Vertrauen« (S.124).

Göttliche Streichquartette anzubeten, sich großen Meistern oder Stars oder Werken zu Füßen zu werfen, ihnen zu dienen und zu opfern, ist meilenweit von dieser Liebe entfernt. Respekt ist nicht Unterordnung, und Idealisierung ist kein Liebesbeweis.

Ebenso ist es keine Liebe, von Musikstücken zu fordern, uns zu dienen. Indem sie uns nach der Arbeit die Pantoffeln bringen, uns die ganze Zeit Frieden und Ruhe schenken, unser Ego aufpolieren oder uns ständig inspirierende Muse sein sollen. Dieses Besondere, was da klingt, ist, was es ist, und insofern wir es lieben, lassen wir es auch es selbst sein. Umso schöner, wenn es sich uns hingeben und öffnen, etwas mit uns teilen oder uns begleiten will.

Wenn wir lieben, ist es uns nicht egal, ob sie mitkommt oder nicht. Diese professionelle Reserviertheit, die bloß nichts und niemanden anbeten will, und Umsorgtwerden gefährlich findet, die der Musik vor allem ihre Autonomie lassen will, lässt von einem schmachtenen ›Ich liebe dich‹ nur so etwas übrig wie ›Ich finde irgendwas an dir vage interessant, aber ich steh da total drüber.‹

Liebe lässt nicht unberührt – sie berührt, sie macht angreifbar. Die Musik und uns. Vielleicht lassen wir uns sogar voneinander beeinflussen und verändern uns gemeinsam, und hauen nicht gleich ab, bloß weil die andere nicht so war, wie wir sie gerne haben wollten. So zu lieben ist eine Kunst. Auch wenn oft der Mythos herumschwirrt, dass man instinktiv lieben würde, oder dass vor allem Frauen das natürlicherweise einfach so können und tun würden: Wenn es um wahre Liebe geht, so

hooks, wissen wir alle nicht, was zu tun ist, wir müssen es lernen (S. 123).

Eine so verstandene Liebe ist nicht kritiklos, keine Beschönigung, kein Erträglichmachen von Herrschaft, sondern sie beinhaltet das Überwinden von Herrschaft, auch zwischen Liebenden.

Mit einem solchen Liebesverständnis wäre das Amateur*in-Sein nichts Minderwertiges, sondern das höchste Ziel.

Musikmachen als Liebemachen

»love love is a verb / love is a doing word /
fearless on my breath«
Massive Attack – *Teardrop*

Amateur*in ist jemand, die*der Musik liebt. Wenn Liebe, wie bell hooks sagt, »eine Kombination aus Fürsorge, Verbundenheit, Erkenntnis, Verantwortungsgefühl, Respekt und Vertrauen« ist, was für ein Verhältnis sollten wir denn sonst zu Musik haben? Ob Anfänger*in oder Profi, wäre doch ein liebevolles sich-Beziehen die sinnvollste / sinnlichste Haltung der Musik gegenüber. Wenn Liebe grundsätzlich Widersacherin von Herrschaft, Dominanz und Unterdrückung ist, dann erst recht.

Was das genau bedeutet, ganz praktisch in unseren musikalischen Verhältnissen, können wir nur gemeinsam diskutieren, ausprobieren und herausfinden. Wie können wir musikalisch Liebe machen, wie können wir das lernen?

Wie können wir gut für die Musik – vielleicht eine bestimmte, besondere Musik – sorgen, wie kann sie gut für uns sorgen, wie kommen wir übers Sorgen hinaus? Wie können wir uns mit ihr verbinden, wie kann sie es mit uns? Was können wir mit ihr gemeinsam erkennen? Wie können wir Verantwortung übernehmen, wofür überhaupt? Wie können wir sie am besten respektieren, wie zeigt sie ihren Respekt uns gegenüber? Können wir

ihr vertrauen? Sie uns? Improvisation wäre Liebesspiel – mit der Musik oder mit anderen Spieler*innen. Interpretation und das Aufführen von ›Werken‹ wäre eine Art Fürsorge, Kümmern, die Befriedigung ihrer Bedürfnisse, aktives Zuhören, auch als ganze Gemeinschaft von Liebhaber*innen. Komponieren könnte jetzt nicht nur der Versuch sein, eine andere Welt herzustellen, in der andere Verhältnisse herrschen als in dieser, oder die anders klingt; sondern nun vielleicht auch das Erträumen von wunderbaren Liebhaber*innen – wie sollen sie sein / mit mir umgehen? Worauf haben wir Lust?

Natürlich funktioniert diese Übertragung nicht – Musik, oder ein Musikstück, ist kein Mensch. Lasst mich trotzdem das Gedanken-spiel weiterführen, vielleicht kommt ja Interessantes oder Lustiges dabei heraus.

Ich will mit der Musik *ein Verhältnis haben*, aber nicht irgendeins, sondern ein Liebesverhältnis. Oder verschiedene mit unterschiedlichen besonderen Musiken. Die Herrschaftsverhältnisse, die sich durch Musiktheorie und Musikpraxis und die ganze Musiklandschaft ziehen, müssten wir dafür überwinden. Ich habe Lust auf *musical affairs*. Was wünsche ich mir von einem Flirt oder Konzert? Darf das eigentlich auch mal Geld kosten oder versaut Geld die Liebe? Soll mich mein musikalisches Gegenüber überraschen, sogar überrumpeln, oder will ich an die Hand genommen werden? Woraus entsteht eine sichere Bindung zwischen dieser Musik und mir, jenseits von Ehegelübde oder formaler Musikausbildung? Wie wollen wir Werk-Treue verstehen? Was ist mit dem Konkurrenzkampf unter verschiedenen Liebhaber*innen – steht der nicht der Liebe entgegen? Angenommen, wir tauschen uns aus unter Liebhaber*innen, beraten uns über solche Fragen, haben offene Ohren bei Beziehungsproblemen, stellen uns gegenseitig unseren aktuellen *musical crush* vor, ergründen unsere *musikalischen Kinks*, erzählen vom letzten *rendez-vous musicale*.

Wenn in der Musikpraxis *amourösere Verhältnisse* herrschten, würden wir Musik

lieben, nicht beherrschen wollen. Wir müssten unsere Instrumente nicht beherrschen, nicht irgendeine Kunst oder ein Handwerk, nicht einander. Musik will überhaupt nicht beherrscht werden, und sie lässt sich nicht beherrschen! Sie hat auch keine Lust zu heiraten, sie will Liebhaber*innen. Wir wiederum wollen auch geliebt und nicht von ihr überwältigt werden (gern aber mal gefesselt). Wir sind auch Individuen und es ist ganz unterschiedlich, wie wir lieben wollen. Wie romantisch oder klassisch oder barock oder seriell monogam oder polyphon oder laut oder hart oder flauschig es wäre. Doch die folgenden Fragen dürften viele von uns Musikliebhaber*innen beschäftigen³:

Wie kann ich ihr zeigen, dass ich ganz bei ihr bin, und dass ich ihr zuhöre, dass ich mitfühle, und dass ich sie toll finde? Durch meine spontanen Reaktionen, oder indem ich spiegele, was ich gehört habe? Wie möchte ich, dass sie mir zuhört und mir ihre Begeisterung zeigt? Wie stimmen wir uns gut miteinander ein, wenn wir uns treffen? Welche Rituale wünschen wir uns, um unsere Liebe zu feiern? Wollen wir unseren Alltag miteinander teilen, und wie soll der aussehen? Wie können wir miteinander umgehen, wenn wir uns nicht verstehen oder im Konflikt stehen? Wie können wir uns gegenseitig gut kritisieren? Wie kann ich gut Nein sagen, wie macht sie das? (Sie ist natürlich auch nicht immer bereit, unsere Bedürfnisse zu befriedigen und gehört nur sich selbst.) Wie lasse ich mich von ihr beeinflussen und wie sie sich von mir? Wachsen wir aneinander? Bleiben wir gut bei uns selbst, akzeptieren wir unsere Verschiedenheit? Wie sehr lassen wir uns aufeinander ein, wie sehr bleiben wir einander fremd? Welche Abwehrmechanismen und Ängste hindern uns, zusammenzukommen? Welche Herrschaftsverhältnisse erschweren oder verunmöglichen unsere Liebe?

Diese Liebe würde nicht eine bestimmte formale Ausbildung voraussetzen, aber die würde auch nicht schaden. Wie tief kann man lieben, ohne zu kennen? Und was für eine

Liebe sollte das auch sein, die Erkenntnis und Kritik ausschließt. Es wäre keine Mystifizierung oder Idealisierung oder Anhimmlung, sondern es ginge darum, weder zu herrschen noch beherrscht zu werden. Diese intensive Verbundenheit würde ein Kennenlernen und kritische Auseinandersetzungen eben gerade nicht ausschließen, sondern im Gegenteil: erfordern.

Wäre es nicht ein schönes Ziel, später mal Amateur*in zu werden, also: die Musik immer besser lieben zu lernen? Nun, das leidige Geldproblem haben wir im Kapitalismus dann immer noch. Weil ja die, die liebt (*l'amatrice*), immer mal wieder auch die ist, die kein Geld damit verdient ... Und ist es nicht schon eine Form von Herrschaft über Musik, wenn sie Ware sein muss? Vergleichbar und austauschbar und von ökonomischem Wert? Überhaupt steht diese Art des Wirtschaftens und Zusammenlebens unserer Liebe im Wege.

Wie können wir Rahmenbedingungen herstellen, die eine – in hooks' Sinne jeder Herrschaft entgegengesetzte – liebevolle Haltung zur Musik ermöglichen? Oder zu denen, mit denen wir gemeinsam Musik machen? Kann es solche *relations amoureuses* auch innerhalb der Musik selbst geben, und wie klingt das dann? ■

Rosa Klee (Dresden) spielt gern mit Worten und Tönen und versucht, Lieben zu lernen. Als Musiker*in und Anarchist*in sieht Rosa ständig überall Beziehungen und Verhältnisse.

1 Ein anderes Kriterium für Liebhaberei: »trotz anhaltender jahrelanger Verluste wird die Tätigkeit weder aufgegeben noch die Art der Betriebsführung verändert«. Das betrifft ja einige, auch »professionelle« musikalische Unternehmungen ...

2 Ich beziehe mich hier auf hooks' erst 2022 in deutscher Übersetzung erschienenen Buch *Lieben lernen – Alles über Verbundenheit* (engl. Orig. von 2000).

3 Jessica Ferns schönes Buch *Polysecure. Bindung, Trauma und konsensuelle Nicht-Monogamie* (engl. Orig. von 2020, dt. Übersetzung von 2023) und verschiedene weitere liebevolle Auseinandersetzungen hallen hier nach.

SPORFESTIVALFO
RCONTEMPORARYMUS
ICANDSOUNDAR

T

2024
22.-26. MAY
AARHUS (DENMARK)

CONTEMPORARY
MUSIC AND
SOUND ART

SPORFESTIVAL.DK
#SPORFESTIVAL2024

BÁRA GÍSLADÓTTIR/BETWEEN MUSIC/
BUREAU FOR LISTENING/CƯỜNG MINH
BÁ PHẠM/CURRENT RESONANCE/
DUO VAN VLIET/HALVCIRKEL/
HANNES SEIDL/JACOB KIRKEGAARD/
JESSIE MARINO/KAJ DUNCAN DAVID/
MARTA ŚNIADY/MATTHIAS KRANEBITTER/
METTE NIELSEN/MONIKA SZPYRKA/
NISCHAL KHADKA/NJYD/PINGUINS/
RIOT ENSEMBLE/SCENATET/
SIMON LÖFFLER/TORBEN LAIB/
...AND MANY MORE

Strategien rund um das Persönliche

Eine Untersuchung der Manifestation
des (Auto-)Biografischen im
zeitgenössischen Komponieren

SVEN SCHLIJPER-KARSENBERG

Kann eine Komposition, das musikalische Material selbst, absolut persönlich oder autobiografisch sein? In diesem Artikel werden mittels Gesprächen und Interviews mit mehreren Komponist*innen solche idiomatischen oder inhärenten Qualitäten in Werken aufgesucht, um den Platz und die Form, die das (Auto-)Biografische in der zeitgenössischen komponierten Musik einnimmt, zu bestimmen.

»Oh please, can't I be you, your personality's so great«, sang Lou Reed in seinem Song »N.Y. Stars«, nicht ohne eine gesunde Portion Ironie. Die blinde Identifikation mit Popsängerinnen und -sängern hat seither nicht nachgelassen, oft einhergehend mit einem geradezu obsessiven Interesse an ihrem Privatleben. Gleichzeitig wird eben dieses Privatleben oft genug schamlos ausgenutzt.

Intimität ist ein heißes Thema. Und ein problematisches Konzept, siehe die hitzigen Debatten über die Privatsphäre. Die Einmischung in private Angelegenheiten wird zwar nicht gern gesehen, doch gleichzeitig wächst die Neugier, was sich in der Privatsphäre anderer Menschen abspielt. Die Schlüsselloch-Moral bleibt virulent. Diese Beobachtung wirft die Frage auf, ob diese Entwicklung auch für die neue zeitgenössische Musik von heute gilt.

Persönlichkeit im Klang selbst



Gagi Petrovic
Unfold Yourself

»*Unfold Yourself*, die jüngste CD des Komponistens Gagi Petrovics, ist eine Geschichte persönlichen Wachstums«. So stellt Gagi Petrovic sein Album vor, ein Werk in sieben Teilen mit einer Länge von über 50 Minuten. Eine Klangwelt aus elektronischem Material, die mit kompositorischer Sorgfalt und Singer-Songwriter-Verve aufgebaut wurde. Die einzelnen Teile könnten auch Lieder sein, »über die Pflege der mentalen Gesundheit« in einer »überwältigenden, scheinbar endlosen Dunkelheit«.

Im Klang (Singular!), den Petrovic verwendet, höre ich Aufmerksamkeit, Zuversicht und – vor allem (vergleichen Sie dies mit dem, was Tony Conrad über durational compositions sagt) – die Vorstellung, dass die Zeit und ihr Vergehen nichts erleichtern oder beschleunigen, sondern für eine »unvermeidliche Transformation der Veränderlichkeit« sorgen. In den Stücken hört man, wie sich die Volatilität selbst dreht und windet, wie Bruce Naumans Tasse und Untertasse als *Cup Merging with its Saucer*: Topologie im Autobiografischen als innovative Motivation und neuer Akteur.

Wie kann das sein? Dass im Klang selbst das Persönliche liegt? Nicht im Narrativ oder in der Emotion, wie man es kennt oder erwartet, sondern im Klang? Dieses Schwangersein, das überrascht und verblüfft, meine ich in den Werken zeitgenössischer Komponist*innen zu hören.

Die folgenden Gespräche und Interviews bilden den Ausgangspunkt für diese Erkundung anhand von mehr als zehn Beispielen, die sich zu einem atmenden Rhizom der zu Klang gewordenen Persönlichkeit oder des persönlichen Klangs formen, als musikalische Analogie zu Philip Beesleys Netzwerken.

Die Artikulation der kleinen Dinge

»Wo also findet man die Persönlichkeit im Klang? Bei meinen Überlegungen, wie sich die Dinge in einem Stück gegenüber stehen und aufeinander (ein)wirken, komme ich oft zu dem Schluss, dass die kompositorischen Parameter rational festgelegt sind, ebenso wie die Makrostruktur, aber das Timing auf der Mikro- und Mesoebene mache ich nach Gefühl und oft auf spielerische Weise«, sagt Petrovic.

»Es liegt in der Artikulation der kleinen Dinge, so wie eine Geiger*in, die ein Konzert spielt, ebenfalls auf dieser Ebene ihre Individualität einbringt, um zu einer vollständigen Ausdrucksweise zu gelangen.« Bei Petrovic sind die Rollen des Komponisten und des Interpreten miteinander verwoben. Das allein ist schon eine inhärent persönliche(re) Arbeitsweise.

Petrovic: »Früher wollte ich mich so weit wie möglich von der Bühne fernhalten, alles auskomponieren und ganz bewusst im Schatten bleiben. Möglicherweise auch aus Selbstschutz, denn auf diese Weise wurde es

bestimmt nicht zu persönlich. Das ist weder richtig noch falsch, aber es hat gewisse persönliche Aspekte unter sich begraben. Das ist jetzt anders. Vielleicht nicht unbedingt verletzlich, aber offener.«

Das Persönliche und das Politische



Fani Konstantinidou
Bacterial Dance

Dieses Offen(er)-Sein spielt natürlich eine wichtige Rolle bei der Veröffentlichung eines Werks. Fani Konstantinidou sagt: »Meiner Meinung nach gibt jede Künstler*in, die ihr Werk veröffentlicht, im Grunde ein politisches oder soziales Statement ab, auch wenn sie sich nicht direkt zu diesen Themen äußert. Ich persönlich interessiere mich seit meiner Jugend für politische und gesellschaftliche Angelegenheiten. Wenn ich Elemente meiner persönlichen Identität in meine Arbeit einfließen lasse, dann meist aufgrund eines sozialen Problems oder Themas.«

In Konstantinidou's Werk hören wir die umgekehrte Bewegung, die wir bei Petrovic gesehen haben. Nicht den Weg hinein, sondern den Weg hinaus. Die Geräusche obskurer Mikroorganismen werden verstärkt, um eine unentdeckte Welt zu erkunden. Sie erklärt: »Jede Komponist*in lässt bewusst oder unbewusst Elemente einfließen, die aus ihrem persönlichen und sozialen Hintergrund kommen. Daher sind die persönlichen und (auto-)biografischen Elemente immer präsent – ich glaube sogar, dass es fast unmöglich, sie zu eliminieren.«

Die Technik des Subjektiven



Clara de Asis
Uno Todo Tres

So wie das Persönliche politisch und das Politische persönlich ist, so verweist Clara de Asis auch noch auf weitere wichtige Punkte: Identität, Subjektivität und die Rolle, die die Technologie in der zeitgenössischen Musik

»dass es heute ein tieferes Bewusstsein und eine stärkere Auseinandersetzung mit Fragen der Identität und Subjektivität gibt.« Clara de Asis

spielt: »Heute ist es keineswegs unüblich, dass unmittelbare autobiografische Bezüge oder Elemente aus dem persönlichen Leben Eingang in die Praxis des Komponierens finden, und oft spielen sie sogar eine aktive Rolle im Kompositionsprozess. Ich würde diese Tendenz einerseits mit der Tatsache in Verbindung bringen, dass es heute ein tieferes Bewusstsein und eine stärkere Auseinandersetzung mit Fragen der Identität und Subjektivität gibt. Andererseits ist es natürlich so, dass wir heute über Technologien verfügen, um sehr einfach und automatisch Schnapshots und Tonaufnahmen von unserem eigenen Leben zu machen.«

Das zeigt sich auch in ihrer Arbeitsweise: »Ich mache keinen Unterschied zwischen dem Komponieren eines Musikstücks, einem Spaziergang oder einem Gespräch mit einem Freund. All diese Dinge hängen miteinander zusammen, sie informieren und ermöglichen sich gegenseitig. In diesem Sinne ist das, was ich lebe, Teil meines kreativen Prozesses. Ich führe verschiedene Notizbücher und schreibe über Dinge, die ich beobachte, Gedanken oder Erfahrungen in meinem täglichen Leben. Wenn ich mit einem neuen Werk beginne, nehme ich in der Regel alte Notizbücher zur Hand und suche nach Dingen, die meinen Arbeitsprozess anregen könnten. Auf diese Weise sind mein persönliches Leben und meine Autobiografie mit meiner Arbeit verbunden.«

Die Freiheit wählen



Gagi Petrovic
Choosing Freedom

Mit dieser Äußerung thematisiert de Asis etwas, das auch im Interview mit Gagi Petrovic schon angesprochen wurde: die Arbeitsweise an sich. Nicht: der Komponist an einem großen Schreibtisch im Elfenbeinturm. Zum Beispiel sein Titel *Choosing Freedom*: »Das ist eine relativ abstrakte Aufforderung, denn was genau bedeutet Freiheit? Wie kann dieser Titel ein Ausgangspunkt für Formen sein, die man loslassen musste, um die Freiheit zu wählen? Sind das Bedingungen, die über das hinausgehen, was ›Musik‹ erfüllen sollte (muss?!), und worin liegen diese unausgesprochenen Erwartungen, zum Beispiel in der Kultur: Beats oder keine Beats, tonal oder atonal, Rhythmik, kein Metrum, aber manchmal doch; Hin- und Herspringen zwischen verschiedenen Subkulturen und musikalischen Paradigmen.« Petrovic setzt in seinen Erkundungen die Konventionen bewusst unter Druck; es ist seine Art, die musikalische Freiheit zu feiern.

INTERMEZZO

Sieben Beispiele für unterschiedliche Methoden, mit persönlichen oder (auto)biografischen Daten oder Materialien zu arbeiten.



Oscar Bettinson
Presence Of Absence

Singer-Songwriter*innen drücken sich durch Musik und Text aus. So auch Oscar Bettinson: »Ich arbeite gerade an einem Stück, das wahrscheinlich das persönlichste ist, das ich je geschrieben habe. Vor ein paar Jahren habe ich angefangen, meine eigenen Texte zu schreiben und zu singen, und das macht die Sache natürlich noch persönlicher. Für dieses neue Stück habe ich ganz gezielt einen sehr persönlichen Text geschrieben, etwas, wovor ich in der Vergangenheit zurückgeschreckt bin. Vor kurzem habe ich ein Streichquartett geschrieben, das dem Andenken zweier meiner Lehrer gewidmet ist, die kurz nacheinander gestorben sind, sowie den Mitgliedern meiner Familie, die während der Pandemie gestorben sind. Auch das ist ein persönliches Stück, und vielleicht hat es für mich etwas mit der Pandemie zu tun. Wir hatten während der Pandemie viel Zeit, um über uns selbst nachzudenken.«



Kate Moore
Ridgeway

Die Gesellschaft, das Staatswesen, die Technologie und eine Pandemie: Sie alle wirken auf die eine oder andere Weise zusammen. Eine meiner Lieblingsantworten, die ich für diesen Beitrag erhalten habe, stammt von Kate Moore.

Ihr Werk kenne ich als etwas, das von Orten und Geschichte durchdrungen ist. Geschichte im Plural: Geschichten, Erzählungen also. Aber auch gelebte Erinnerung, persönliche Erfahrung und das Eintauchen in Landschaften, die wir in den Niederlanden kaum kennen.

Auf ihrem Album *Ridgeway* zum Beispiel ist ein intensives Interesse an den natürlichen Kräften zu hören, die unsere Welt ausmachen, eine bachelard'sche Poetik des Raums. Ingeheim vielleicht sogar eine Musik, die wie Guiseppe Penone oder Richard Long in und mit der Natur arbeitet. Eine aufschlussreiche Äußerung in diesem Zusammenhang: »Ich schreibe Musik nur als Antwort auf die Umwelt.« Eine Aussage, die in ihrer Schlichtheit eng mit Moores Werk verwandt ist und in und durch diese Verwandtschaft äußerst persönlich ist.



Anne La Berge
Raw

Anne La Berge erzählt ebenfalls Geschichten: »Mein Werk ist autobiografisch oder zumindest sehr persönlich. Ich setze Narrative ein, die manchmal mehr, manchmal weniger abstrakt sind. Das ist ein typisches Merkmal meiner Arbeit; es ist ebenso ein künstlerisches Mittel wie eine künstlerische Entscheidung und eine künstlerische Notwendigkeit. Es gibt Fallen, wenn man sich selbst als künstlerisches Subjekt benutzt, und

»Ich arbeite immer noch daran, die Grenzen des
Narzissmus, der Universalität und der Abstraktion als
formale Disziplinen sorgfältig zu untersuchen«
Anne La Berge

ich arbeite immer noch daran, die Grenzen des Narzissmus, der Universalität und der Abstraktion als formale Disziplinen sorgfältig zu untersuchen, indem ich mich z.B. von Cindy Sherman, Nan Goldin und verschiedenen Schriftstellern leiten lasse.«

La Berge führt weiter aus: »In den letzten 20 Jahren sind immer mehr Kompositionen entstanden, in denen reale Situationen behandelt werden, wie zum Beispiel 9/11. Ich glaube, dass die verschiedenen Nationalitäten unterschiedlich mit dem Gleichgewicht zwischen Abstraktion und Konkretheit arbeiten. Die USA und Großbritannien neigen weniger dazu, die Gegenwart in einen abstrakteren Ausdruck einzubetten, während es ein wichtiger Aspekt der italienischen oder griechischen Ästhetik ist, eine Komposition zu öffnen, um historische und philosophische Elemente einzubeziehen und eine Erzählung in einem komplexeren Referenzparadigma aufgehen zu lassen.«



Jürg Frey
Lieues d'Ombres

Wenn Jürg Frey auftritt, vor allem zusammen mit seiner Frau Elisabeth Frey-Bächli, hat man das Gefühl, in ein Universum eingelassen zu werden, das so klingt, als würde eine Person ein Gemälde von Agnes Martin und eine andere eine Leinwand von Robert Ryman spielen – aber perfekt aufeinander abgestimmt, in einem Moment und einem Klang.

Vielleicht ist es einfach so, dass er selbst der bestmögliche Interpret seiner Stücke ist; aber das kann natürlich auch bloß eine Projektion meinerseits sein. Frey schwankt zwischen zwei möglichen Sichtweisen hin und her: »Wenn ich auf meine Arbeit zurückblicke, haben viele Stücke mit

»Mit der Vorstellung, dass alle Musik immer eine politische Konnotation hat, bin ich ein typisches Kind der 1970er Jahre.« Jürg Frey

biografischen/persönlichen Situationen zu tun. Und mit der Vorstellung, dass alle Musik immer eine politische Konnotation hat, bin ich ein typisches Kind der 1970er Jahre. Aber die Verbindung meiner Musik mit meiner persönlichen biografischen Situation war nie meine Absicht oder mein Ziel. Sie ergab sich einfach aus meiner allgemeinen Denk- und Arbeitsweise. Es ist die Art und Weise, wie ich mit Instrumenten, Musikern, Tonhöhen und so weiter umgehe, die meine Musik zu dem macht, was sie ist. Aber ich kann mich nicht an ein persönliches biografisches Ereignis erinnern, das direkt als Vorlage für eines meiner Stücke gedient hätte.«



Seamus Cater
The Three Things You Can Hear

Seamus Caters Texte und sein ›unprofessioneller‹ Gesangsstil zeichnen sich durch eine intensive Intimität aus, die für mich etwas von John Cale oder Egon Schieles Zeichnungen hat, aber eigentlich ohne Vergleich da steht. Für ihn ist das Persönliche die Fundgrube schlechthin: »Ich arbeite seit mehr als zehn Jahren mit biographischem Material. Ursprünglich schrieb ich Lieder, die Porträts von Künstlern waren, aber in den letzten Jahren habe ich mich durch die verstreuten Archive von Alexander J. Ellis gegraben, und anstatt Lieder zu schreiben, die irgendwie seine Geschichte erzählen, habe ich die tatsächliche Geschichte genommen und sie in Musik umgesetzt. Ich habe mit den Daten über Stimmsysteme gearbeitet, die er gesammelt hatte, und ein großes Werk für Stimmgabeln geschaffen, die Ellis häufig benutzte. Für die andere Hälfte des Projekts stimmte ich eine Konzertina aus dem Jahr 1926 in einer Stimmung, die Ellis 1880 vorge schlagen hatte. In dieser Musik singe ich Fragmente aus seinem Archiv, Briefe, Erklärungen, Fußnoten usw. Da Ellis wie ich auch Konzertina spielte, hatte ich das Gefühl, dass sich die Grenzen zwischen ihm und mir verwischten, was ich mir als ›Vermischung unserer Sensibilitäten‹ vorstellte. Ich denke gerne, dass ich ihn so in gewisser Weise ›persönlich‹ kennengelernt habe. Persönlich war aber auch die Art und Weise, wie ich das Projekt verwirklicht habe.«



Cecilia Ardito
The Dearest Dream

Das Kleine groß machen. Oder: das Gewöhnliche in die Kunst bringen. Cecilia Ardito dreht meine Frage um, und das passt natürlich sehr gut zu ihrem faszinierenden Werk, das voller alltäglicher Geräusche ist, die auf unalltägliche Weise eingesetzt werden. Und dann auch wieder andersherum.

Ardito führt den Gedanken fort, den de Asis ins Spiel gebracht hat: »Ich glaube, es gibt eine Tendenz, das gewöhnliche Leben in der Kunst auszudrücken. Ich glaube, dass das alltägliche Leben in unserer Zeit ein wichtiges Thema geworden ist. So wie Vivaldi die Vögel, den Wind und die Stürme in seiner Musik hatte und Nono die Glocken von Venedig, so erforschen wir heute, was sich während der Zoom-Meetings in unseren Häusern abgespielt hat.«

Zu ihrer Arbeitsweise sagt sie: »Ich arbeite mit Alltagsgegenständen und Artefakten des täglichen Lebens, die selbstreferenziell erscheinen können. Die Verwendung von Materialien aus der häuslichen Sphäre

»So wie Vivaldi die Vögel, den Wind und die Stürme
in seiner Musik hatte und Nono die Glocken von
Venedig, so erforschen wir heute, was sich während der
Zoom-Meetings in unseren Häusern abgespielt hat.«

Cecilia Ardito

bedeutet jedoch nicht zwangsläufig, dass ich mich einem Trend des Häuslichen anschließen würde, im Gegensatz zu universelleren Themen wie Natur oder Religion.«

Aber auch diese Antwort ist nicht so eindeutig, wie sie zu sein scheint: »Ich arbeite mit Alltagsgegenständen und weggeworfenen Materialien, aber gleichzeitig ist meine Musik, was den Diskurs betrifft, eng mit der klassischen Tradition verbunden. Für mich sind Alltagsgegenstände universell und nicht selbstreferenziell. Wenn ich Musik für einen Ventilator schreibe, betrachte ich ihn im Hinblick auf seine akustischen und kinetischen Möglichkeiten. Ich denke darüber nach, wie ich diese orchestrieren und notieren kann – praktisch genauso, wie ich es mit einer Stradivari machen würde. Die Denkweise ist also klassisch. Was die Ideologie betrifft, ein weiteres wichtiges selbstreferenzielles Thema, denke ich, dass meine Herangehensweise an Objekte mit der Dingtheorie zusammenhängt, die darauf abzielt, Objekte vor dem Obsolet- und Vergessenwerden zu bewahren. Dahinter steckt jedoch keine nostalgische Absicht, es ist eher ein politischer Akt. Aber das ist etwas, das nicht wirklich ›meins‹ ist, es ist etwas, das einfach in der Luft liegt.«

Gabriel Paiuk spricht einen weiteren interessanten Aspekt des Persönlichen an, nämlich das Individuelle, oder etwas, das ein wenig darüber hinausgeht: »Wenn ich über meinen Werdegang nachdenken soll, muss ich sagen, dass ich mich immer (auf einer sehr intuitiven, grundlegenden



Gabriel Paiuk
Adjacent Sound

Ebene) mit einem Bereich des reinen Klangs beschäftigt habe, der zutiefst affektiv ist. Ich konnte mir Klang nie als etwas Abstraktes vorstellen, denn der Wendepunkt, an dem Musik für mich relevant wurde, war eine grundlegende Klangerfahrung, die den bloßen Akt des Zuhörens verwandelte. Es waren Coltrane, Dophy, Cecil Taylor, die mich dazu brachten, meine Art des Hörens zu verändern, und das bleibt der Kern. Das neue Hören hat sich dann rückwirkend auf die Musik von z.B. Charlie Parker oder

»Ich kann das Autobiografische, im Sinne des
Festschreibens einer Geschichte über sich
selbst im Schaffensakt, nicht von einer Geschichte
der transindividuellen Transformationen
trennen.« Gabriel Paiuk

Billie Holiday ausgeweitet und sich in viele andere Richtungen weiterentwickelt – um nur einige wenige von wahrscheinlich etwa hundert zu nennen, Leute wie Henry Threadgill, Derek Bailey, My Bloody Valentine, Morton Feldman, Luigi Nono etc. Aber der ›Kontaktpunkt‹ ist grundlegend affektiv. Man kann kaum über Einflüsse sprechen, ohne Klischees zu bedienen, und eigentlich will ich das auch gar nicht. Der Grund, warum ich es dennoch tue, ist nicht, dass ich eine individuelle Geschichte (oder die Pflege einer bestimmten individuellen musikalischen Fähigkeit oder Disziplin) hervorheben möchte, sondern eher, dass ich zu einem Konzept einer transindividuellen Textur gelangen möchte – das ist es, was ich erreichen will.«

Hier kommt unvermeidlich eine gewisse Komplexität ins Spiel, auch auf persönlicher Ebene, denn, so Paiuk: »Erstens: Ich kann das Autobiografische, im Sinne des Festschreibens einer Geschichte über sich selbst im Schaffensakt, nicht von einer Geschichte der transindividuellen Transformationen trennen. Zweitens: Daher kann ich mich in meiner Arbeit nicht auf etwas beziehen, das ich als ›persönlich‹ bezeichnen würde, im Sinne eines Appells an die Autonomie oder Stabilität des individuellen Subjekts.« Wenn ich über diese Dinge nachdenke, gehen mir die Worte des französischen Philosophen Jean-Luc Nancy im Kopf herum: Es gehe nicht darum, »zum Sinn des Menschen oder des Subjekts zurückzukehren [...], als ob das Experimentieren etwas Schädliches wäre«. Ich zitiere Nancy auch nicht, weil ich irgendeine Art von universellem Anspruch aufrechterhalten will. Im Gegenteil, ich schließe mich Nancys Forderung an, dass ein zukünftiger Sinn konstruiert werden muss und nicht in der Vergangenheit gefunden werden kann.

Autobiografische Entscheidungen

Doch zurück zu *Unfold Yourself*. Petrovic lässt mich tiefer in seinen Arbeitsprozess eintauchen und erklärt: Noch bevor eine einzige Note komponiert wird, gibt es bereits eine Idee für das musikalische Narrativ, das mit den Titeln verbunden ist. »Mittlerweile gehe ich weniger rational an die Arbeit. Zum Beispiel ein Titel wie *Disrupt*. Ich fange an zu untersuchen, welche Klänge dazu gehören. Was ich darin höre. Dann schlage ich bestimmte Wege ein und andere eben nicht. Diese Entscheidungen sind natürlich autobiografisch. Und auch die Art und Weise, wie ich diese Forschungselemente zueinander in Beziehung setze, sowohl musikalisch als auch narrativ: Die Logik innerhalb des Kontextes, den man sich selbst gegeben hat, hängt auch vom ›Ich‹ ab – der Plan mag im Voraus erdacht worden sein, der Inhalt ist es nicht. Wenn man dann weniger vollständig komponiert und mehr der eigenen Intuition überlässt, wird dieser fließende Prozess zu einer Summe persönlicher Entscheidungen in einer bereits persönlichen Erzählung.«

Keine Musik außerhalb von uns



Ivan Vukosavljević
The Burning

Das erinnert mich sofort an etwas, das Ivan Vukosavljević mir erzählt hat. Bei seinem gewaltigen, 45-minütigen majestätischen Drone *The Burning* zitterten mir die Beine. Als ob ein Streifengemälde von Gerhard Richter, so wie Anselm Kiefer mit Pierre Soulages' prächtiger schwarzbrauner

»Wenn wir unser ganzes Wesen durchdringen und eine tiefe Verbindung mit anderen schaffen wollen, die emotional, intellektuell und spirituell ehrlich vor der Welt bestehen kann, dann müssen wir Musik komponieren, die kompromisslos persönlich ist.«

Ivan Vukosavljević

Schattierung, die Schwere der Geschichte tragen müsste. Ein Inferno, das Entfremdung, aber auch ein Gefühl des Eingesaugtwerdens auslöst. Und sein neues Album mit Stücken für Orgeln in kleinen Kirchen setzt diesen Weg fort.

Vukosavljević: »Es gibt keine Musik außerhalb von uns. Außerhalb von uns ist nur das, was ist, und deshalb ist Musik als eine künstliche Erfahrung eine zutiefst menschliche Erfahrung. Wenn sie also nicht persönlich ist, wenn sie nicht aus dem Ursprung kommt, der die unendliche

Tiefe des menschlichen Unterbewusstseins ist, dann steht sie nicht in einer resonierenden Verbindung mit dem Rest der Menschheit, dann imitiert sie das Leben bloß und ist nicht lebendig. Wenn wir unser ganzes Wesen durchdringen und eine tiefe Verbindung mit anderen schaffen wollen, die emotional, intellektuell und spirituell ehrlich vor der Welt bestehen kann, dann müssen wir Musik komponieren, die kompromisslos persönlich ist.«

Wurzelmusik



Yannis Kyriakides
Subvoice

In unserem Gespräch rückte Yannis Kyriakides das Biografische zunächst ein wenig in den Hintergrund und konzentrierte sich mehr auf den Begriff der Identität. Ein subtiler Unterschied, aber sicherlich eine faszinierende Nuance.

Kyriakides: »Für mich bestand das Problem bei der Entwicklung des Mainstreams der zeitgenössischen Musik im 21. Jahrhundert darin, dass sie zwar neue Techniken und Gesten hervorbrachte, aber die Formen nicht in Frage stellte. Und mit Formen meine ich auch die institutionellen und kommerziellen Strukturen. Andererseits scheinen die Konzepte der Authentizität, die in weiten Teilen der Kultur, in der die Identitätspolitik eine wichtige Rolle spielt, die modernistische Originalität ersetzt haben, heutzutage mehr Gewicht zu haben. Und ich finde das auch gar nicht so schlecht, denn es ermöglicht einen vielfältigeren, weniger männlich-eurozentrischen Blick auf Musik.«

Kyriakides' Arbeit ist untrennbar mit dem verbunden, was man in den Vereinigten Staaten als roots bezeichnen würde. Eine Verwurzelung, die jedoch dort schon seit langem nicht mehr ausschließlich mit Countrymusik assoziiert wird. Kyriakides: »Für mich haben und hatten die biografischen Aspekte – oder sagen wir Identitätsfragen – damit zu tun, dass ich versuchte, einen Klang oder Klangprioritäten zu finden, die sich von den westeuropäischen unterscheiden. Für mich waren die biografischen Aspekte also nicht nur oberflächliche Themen, sondern die Suche nach einer anderen Art, über Material, Form und musikalische Parameter nachzudenken.«

Introspektions-Overload



Pandelis
Diamantides
A Vibration

Entweder-Oder, die eine oder die andere Seite, ist zunehmend zum Leitmotiv dieser Suche geworden. Pandelis Diamantides Einschätzung der Lage ist nahezu identisch mit der von Petrovic: »Das gegenwärtige kulturelle Klima schätzt individuelle Stimmen und Perspektiven, was die Künstler*innen ermutigt, in ihrer Arbeit offen und verletzlich zu sein.« Aber steckt in seinen sensorisch überladenen Werken auch viel von Pandelis selbst?

Ich habe das Gefühl, dass in und unter der Abstraktion und den technischen Experimenten viel inhärent Eigenes steckt; eine Auswirkung von Ereignissen, die von außen auf die Person und die persönliche Lebenswelt einwirken: »Meine audiovisuelle Werkreihe mit dem Titel Παλμός

(übersetzt Puls oder Herzschlag) kontextualisiert das Herz als Metapher für Emotionen und erforscht das Konzept der Vibration als verbindendes Element, das physische, biologische und soziale Aktivitäten überbrückt, indem es Daten nutzt, die von einem einzelnen Herzschlag und den kollektiven Bewegungen von Menschenmengen an sozialen Treffpunkten abgeleitet werden. Als Strategie zur Bewältigung der Herausforderungen der sozialen Isolation während der Covid-19-Pandemie habe ich meinen eigenen Herzschlag und Atemrhythmus in regelmäßigen Abständen beobachtet und gemessen. Dieser introspektive Prozess ermöglichte es mir, mir der Verbindung zwischen meinem Puls und dem Rhythmus der Welt bewusst zu werden, was mir während der langen Lockdowns ein Gefühl der Zusammengehörigkeit vermittelte.«



Germaine
Sijstermans
Betula

Gegen einen möglichen Overload steht die ruhige Zerbrechlichkeit des Werks von Germaine Sijstermans. Indem, wie bei Frey, die Abstraktion in der kleinen Geste nie weit weg zu sein scheint, in dem der Klang aber auch zutiefst persönlich erscheint, zumindest in ihrem Stil. Sie sagt: »Auf der einen Seite gibt es Komponist*innen und Interpret*innen zeitgenössischer Musik, die sich von einer Musik abwenden, die Systeme ›messbarer Qualität‹ unterstützt, die dem Denken in Hierarchien und der Negation, der Vernachlässigung des Persönlichen Vorschub leisten. Ich glaube aber auch, dass es in der Gesellschaft generell mehr Raum, Wertschätzung und Anwendung von Selbstreflexion gibt. Immer mehr Menschen haben und nutzen Werkzeuge, mit denen sie über ihr Innenleben (so wie sie es wahrnehmen), die äußere Welt und ihre Erfahrungen in beiden Welten reflektieren können.«

Fazit

Um dem vielstimmigen Charakter der Untersuchung gerecht zu werden, möchte ich mit einem Trio von Stimmen abschließen, die alle auf ihre eigene Weise eine Schlussfolgerung ziehen.

Cecilia Ardito: »Autobiografische Elemente sind in der Kunst immer präsent. Vielleicht fördert die Alltäglichkeit unserer Zeit eine autobiografischere Kultur im Allgemeinen, in der jeder seine Nachrichten, sein Essen, seine Erlebnisse und Aktivitäten veröffentlichen und für andere sichtbar machen kann. Die Kunst spiegelt diesen kulturellen Wandel wider, und die Künstler*innen dienen, wie sie es schon immer getan haben, als Katalysatoren für das, was geschieht. Paradoxaerweise werden Künstler*innen unsichtbar, wenn sie die Quotidianität, die Alltäglichkeit, zum Gegenstand oder Thema ihrer Arbeit machen. Im Allgemeinen ist es schwierig, den Menschen hinter der Künstler*in wirklich kennen zu lernen, und oft ist es sehr enttäuschend! Dies deutet darauf hin, dass Person und Werk stärker voneinander getrennt sind, als wir glauben, was uns zu der Definition des Autobiografischen in der Kunst zurückbringt.«

Yannis Kyriakides: »Ich kann definitiv eine Tendenz in der Musik erkennen, die die Verbindung zwischen Menschen höher bewertet. Ich sehe, dass heute die Prioritäten in einem musikalischen Prozess, besonders in einem Konzert oder bei einer Zusammenarbeit, eher auf den Prozess und die Erfahrung gerichtet sind und weniger auf das dabei entstehende Objekt. Wie Musik und Hörpraktiken ein Miteinander konstruieren können und wie dieses Miteinander das Leben von Menschen vervollständigen kann, als Alternative zu Faktoren, die Menschen voneinander isolieren.«

Jürg Frey: »Ich glaube nicht, dass es heute mehr Raum dafür gibt, oder anders gesagt, es gab schon immer unendlich viel Raum für persönliche und biografische Elemente. Es hängt davon ab, wie viel Bedeutung ein Komponist diesem Raum beimisst, es ist eine Entscheidung des Komponisten. Vielleicht gibt es heute einen Trend zu glauben, dass persönliche und biografische Elemente ein Stück auch persönlicher und individueller machen. Aber die Annahme, dass es hier einen direkten Zusammenhang gibt, ist wahrscheinlich ein Fehler. ■

Aus dem Niederländischen übersetzt von Michael Steffens



ignm basel

INTEGRAL
THE GREAT
LEARNING

CORNELIUS
CARDEW

SONNTAG,
26.5.24
10-21 UHR
PAULUSKIRCHE
BASEL

BRING DEIN KISSEN MIT,
BLEIB SO LANG DU WILLST -
SPEIS UND TRANK GIBTS
VOR ORT.

KOLLEKTE

IGNM-BASEL.CH

Ein hyperproduktives, schwindelerregendes Sammelsurium an Musik

Zum Verhältnis von künstlerischer Produktion und Wahrgenommenwerden

EDWARD HENDERSON

Um eine professionelle Künstler*in zu sein, muss man zwei – nicht unbedingt miteinander harmonisierende – Impulse unter einen Hut bringen: das Bedürfnis, etwas zu schaffen, und das Bedürfnis, wahrgenommen zu werden. Ohne den authentischen Drang, etwas zu schaffen, geht selbst der zynischsten und aufmerksamkeitsbedürftigsten Künstler*in irgendwann die Puste aus, und sie ist nicht mehr in der Lage, sich zu produktiver Leistung anzuspornen. Wobei es in der Neuen Musik sowohl Fluch als auch Segen ist, dass die schlechte Bezahlung und die spärlichen Arbeitsmöglichkeiten – selbst für bekannte und etablierte Künstler*innen – ein Bollwerk gegen diese Art von Eindringlingen bilden. Wenn man andererseits zwar den Drang hat, künstlerisch aktiv zu sein, sich aber nicht sonderlich darum kümmert, dass die Resultate dieser Arbeit gesehen oder gehört werden, hört man irgendwann einfach auf, ein professioneller Künstler zu sein (oder als solcher gesehen zu werden). Der künstlerische Status wird der einer Amateur*in oder Außenseiterkünstler*in; die Anhäufung von ungesehenen/ungehörten Werken wird eher als ein Horten pathologisiert; und wenn die Künstler*in stirbt, landet ihr Lebenswerk wahrscheinlich auf irgendeiner Müllkippe.

In der Neuen Musik belohnt der ›Markt‹ (so wie er ist) Komponist*innen, die ein konsistentes Werk schaffen. Konsistent in Bezug auf Qualität, verwendetes Material, ästhetische Parameter, Besetzung und Produktionsgeschwindigkeit. Wenn meine Kompositionsstudierenden mich fragen würden, wie man in der Neuen Musik am besten zu Ruhm und Reichtum

kommt (aber so etwas fragen sie mich nicht), würde ich vorschlagen, nicht mehr als eine Handvoll Stücke pro Jahr für Spitzeninterpret*innen zu produzieren. Und ich würde ihnen raten, mehr oder weniger immer wieder dasselbe Stück zu schreiben. Das scheint mir der sicherste Weg zu sein, um Werke von gleichbleibend hoher Qualität zu schaffen und gleichzeitig sich selbst zu einem ›Markenartikel‹ mit hohem Wiedererkennungswert zu machen. Wenn das Ensemble XYZ dann ein extrem mikrotonales/ruhiges/schwierig zu spielendes/technologisches/langes/politisches usw. Stück braucht, weiß es, an wen es sich wenden muss.

In diesem Kontext mutet es wie eine absichtliche berufliche Selbstzerstörung an, wenn jemand jahrelang jeden Monat ein Album produziert und die einzelnen Alben zudem extrem unterschiedliche Arten von Musik enthalten. Genau das jedoch hat der US-amerikanische Komponist und Pianist Gavin Gamboa zwischen 2014 und 2020 gemacht. Gamboas Bandcamp-Seite ist ein schwindelerregendes Sammelsurium an Musik: Miniaturen für präpariertes Klavier, digital bearbeitete Beethoven-Aufnahmen, brutal fragmentierte Remixe, elektronische Musik für Science-Fiction-Musicals, Live-Aufnahmen von Konzerten und und und. Ich will nicht behaupten, dass ich alle seiner 128 Alben auf Bandcamp gehört habe, aber ein paar sind mir besonders aufgefallen. *A minor Schubert for Tony Conrad* ist eine langsame, abstrahierte Adaption einer Schubert-Sonate für ein Klavier in reiner Stimmung, die auf verquere Weise etwas von beiden im Titel genannten Komponisten einfängt. Ganz im Gegensatz dazu ist *Rewonk* eine Sammlung von remixten Songs des Duos KNOWER. Es handelt sich um kurze, gebitcrushte Hyperpop-Fragmente, die ebenso fröhlich und schwungvoll wie schräg sind. Was ich wirklich sehr mag, sind die House Music-Plunderphonics von *Prince 2016*, bei denen Prince-Licks unregelmäßig geloopt und gesplicet werden. Und dann erwischt Gamboa einen wieder auf dem falschen Fuß, indem er ein ganzes Album mit perfekt gespielten Chopin-Präludien oder Stücke von Emahoy Tsegué-Maryam Guèbrou oder Skrijabin veröffentlicht. In Gamboas Werk wird dem Kanon der komponierten und aufgenommenen Musik (inklusive seiner eigenen) in einem Moment gehuldigt, um sie im nächsten Moment einem Belastungstest auszusetzen, der sie zu zerstören droht.

Per E-Mail habe ich Gamboa über seine Arbeit befragt. Er betont, wie wichtig es sei, seine Arbeit frei verfügbar zu machen, um »alles selbst zu veröffentlichen, völlig unvermarktet zu bleiben und sich den algorithmischen Ketten der Dominanz von Streaming-Plattformen zu widersetzen (daher meine Weigerung, mich auf Spotify einzulassen, selbst als Nutzer ihrer kostenlosen App) ... Mir wurde bewusst, dass ich so etwas wie eine esoterische Musikbibliothek werden könnte, wenn ich so weitermachen würde ... was ich dann die nächsten sechs Jahre auch tat.« Gamboa ist sich darüber im Klaren, dass sein extremer Output unorthodox ist und potenziell selbstzerstörerisch sein könnte, verweist aber auch darauf, dass andererseits »dieser unkonventionelle Ansatz, meine Musik öffentlich zu machen, dazu führte, dass ich regionale und internationale Beziehungen knüpfte, die ich nie hätte vorhersagen können. Ich habe viele



Gavin Gamboas
Œuvre

Filmemacher*innen und andere Künstler*innen getroffen, die mir sagten, dass sie meine Musik verwendet haben.«


Gewissermaßen den umgekehrten Weg zu Gamboas anti-algorithmischer Massenproduktion geht der Songwriter Matt Farley. Farley hat rund 24.000 Songs geschrieben, und bei vielen davon war es zumindest teilweise sein Ziel, den Spotify-Algorithmus auszutricksen. Er war schon immer extrem produktiv und hat mit seinem gelegentlichen Songwriting-Partner Tom Scalzo einen Schreibstil entwickelt, bei dem man »niemals eine Idee in Frage stellt, die einem in den Sinn kommt ... Egal, ob es eine gute oder schlechte Idee war, wir haben den Song geschrieben und aufgenommen.« 2008, als es Spotify seit zwei Jahren gab, bemerkte Farley, dass ihm Songs mit lächerlichen, kindischen oder superspezifischen Titeln mehr Einnahmen bescherten als Songs mit allgemeinen Titeln. Er begann ein Projekt, das darin bestand, Songs zu schreiben, die auf dem basierten, was die Leute seiner Meinung nach auf Spotify suchen oder was ihre Kinder vielleicht von Alexa spielen lassen würden – eine Strategie, die sich auszahlte, als Jimmy Fallon »Pizza Hut« eingab, Farleys Song *Used To Be a Pizza Hut* fand und ihn für die Tonight Show buchte. Farley hat Alben mit Liedern über Prominente geschrieben, Lieder über Nahrungsmittel, über 500 »Willst Du mit mir zum Abschlussball gehen«-Songs, die jeweils einem anderen Namen gewidmet sind, und Lieder über Kleinstädte in Nordamerika. Sein erfolgreichster Song ist *The Poop Song* (5.958.946 Aufrufe auf Spotify, als dieser Artikel geschrieben wurde), von einem seiner vielen Alter Egos, The Toilet Bowl Cleaners, dessen Text einfach nur »poop« ist, immer und immer wieder – angeblich verdient er damit 500 Dollar pro Monat.



The Poop Song
von The Toilet Bowl
Cleaners aka
Matt Farley

Farley verdient einen Großteil seines Geldes mit privaten Auftragsarbeiten, und in dieser Hinsicht arbeitet er wie Gamboa – er umgeht die Strukturen von Plattenfirmen, Vertreiber*innen, Verleger*innen und Medien, um eine direkte Verbindung zu den Hörer*innen herzustellen. In Gegensatz zu Gamboas Aufnahmen, die sich durch eine kristalline digitale Perfektion auszeichnen, sind die von Farley ziemlich rau. Die Lieder sind hauptsächlich in einem naiven Folk-Idiom gehalten, und sie sind meistens nicht besonders gut – Daniel Johnston ohne Charme, Bob Dylan für Arme, Randy Newman ohne Humor. Aber um ein Zitat zu zitieren, das oft fälschlicherweise Stalin zugeschrieben wird: »Manchmal hat Quantität eine ganz eigene Qualität«. Die schiere Menge des Materials wird zu einer einnehmenden, ja sogar inspirierenden künstlerischen Geste – die Songs häufen sich zu einem Fest der spontanen und zwanghaften Kunstfertigkeit. Es ist aber auch wirklich schwer, sich dem Charme von Songs zu entziehen, die *Seinfeld* (*a look back at the wonderful TV show*) oder *Windsor, Ontario, Canada Song* heißen – oder auch Farleys konsequenter Verwendung von überbelichteten Fotos und scheußlichen Schriftarten für seine Albumcover. Für Farley geht es beim Schreiben von Songs nicht darum, perfekte Weihnachtsbaumkugeln zu schaffen, die Jahrhunderte überdauern sollen. Es ist eher wie Atmen (oder Kacken): Seine Kreativität ist ein ständiger Fluss, der mit seiner Lebenskraft verbunden ist.



Matthew Lee
Knowles 

Matthew Lee Knowles ist ein sehr produktiver britischer Komponist, der ebenfalls hauptsächlich Auftragstücke schreibt und seine Werke Interpret*innen, Komponist*innen und Künstler*innen widmet. Für Knowles ist das Bedürfnis zu produzieren ein starker Zwang: »Wenn ich mir einen 90-minütigen Film ansehe, dauert er nie nur 90 Minuten. Dauernd halte ich den Film an, um mir Notizen zu machen und Ideen zu skizzieren. Einmal habe ich drei Stücke während eines Films geschrieben (*The Favourite* von Giorgos Lanthimos) – ich glaube, es hat etwa vier Stunden gedauert, diesen Film zu sehen.« Allein im Jahr 2021 schrieb er fast 100 ausnotierte Kompositionen. Er sagt über seine eigene Arbeit: »Wenn ich auf die jüngsten Kompositionen zurückblicke, scheint es mir, als könnten sie von mehreren Personen geschrieben worden sein, denn sie decken ein weites Feld ab: von hochgradig konzeptioneller Musik zu Unterrichtszwecken, humorvoll und direkt, bis hin zu komplexen und virtuosen Werken, sehr spezifisch oder eher diffus, mit gelegentlicher grafischer Notation, Stücke von einigen Minuten Dauer bis hin zu mehrstündigen Werken, für Soloinstrumente und große Ensembles.« Knowles' Werk ist nicht nur umfangreich und äußerst vielfältig, sondern umfasst auch extrem lange Stücke (*For Clive Barker* ist ein 26-stündiges Klavierstück) und Werke, die auf äußerst zeitaufwändige Art und Weise entstehen (er arbeitet an einem Roman mit mehr als 400.000 Wörtern, wobei er jeden neuen Entwurf per Hand aufschreibt). Sein Werk reicht von langsam fortschreitenden Post-Feldman-Klaviertexturen bis hin zu Textstücken, die monströse, alphabetisch geordnete Kataloge menschlicher Verderbtheit sind. Kate Ledgers Aufführung von Knowles' Soloklavierstück *For Alan Turing*, die während der Pandemie als Livestream zu sehen und hören war, dauerte fast sieben Stunden. Diese langen Stücke entziehen sich jeder Kritik; ab einem bestimmten Punkt ist es unmöglich zu sagen, ob sie gut oder schlecht, interessant oder langweilig sind: Sie sind einfach. Für Knowles ist das Schaffen von Kunst ein natürlicher physischer Prozess, ein Teil des Lebendigseins:

»Ich kann 12 Stunden an einer grafischen Partitur arbeiten, und selbst dann fällt es mir schwer aufzuhören (Ich habe gerade aufgehört, dies zu schreiben, um mir in die Hände zu schneiden und das Blut zu benutzen, um Handabdrücke auf Manuskriptpapier zu machen, und habe dann schlappernd eine Apfelsine darüber gegessen, damit sie auf das Ding tropft – ich gebe Dir das, wenn ich Dich das nächste Mal sehe!) Vor Jahren hatte ich eine Phase, in der ich Plastikflaschen mit allem Möglichen füllte, um zu sehen, wie die Mixturen reagieren würden (es war chaotisch, ich benutzte meine eigenen Körperflüssigkeiten, es gab Explosionen). Ich habe einmal ein Happening gemacht, bei dem eine Dichterin neben einem Papierschredder saß, sie schrieb etwas und zerstörte es gleich wieder. Der Punkt ist, dass unsere Kreativität unendlich ist und wir niemals an ein Ende kommen, sie ist ein Virus.« ■

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Edward Henderson ist ein im Süden Londons lebender Komponist. Er ist einer der Leiter der Composer-Performer-Gruppe *Bastard Assignments*. Außerdem schreibt er für das Magazin *The Wire*.

Gesangsarbeit im zeitgenössischen Musiktheater

Zwischen Innovation und guten wie
schlechten Peinlichkeiten

HANS-JÖRG KAPP

Heutiges Musiktheater: Viele Innovationen ... und eine große Ausweichbewegung

Das Musiktheater hat sich in den vergangenen Jahrzehnten einen festen Platz in der Freien Theaterwelt erobert. Das Freie Musiktheater lotet die performativen Dimensionen des Genres aus; es wird immer stärker gefördert und erobert sich zunehmend seinen Platz in der Festivallandschaft. Auch drücken sich immer mehr Komponist*innen in oder nahe von szenischen oder performativen Formaten aus und sie schätzen es, Teil von musiktheatralen Kollektiven zu sein.

Zeitgenössische Musiktheater-Aufführungen haben sich dabei immer weiter von der Opern-Aufführung emanzipiert und die eigenen Ausdrucksmittel geschärft: Neue Klangwelten und gänzlich neu erfundene Klangquellen wurden entwickelt. Musiziert wird auf Fahrradfelgen oder unter Verwendung von Papier oder Gemüse – ganz zu schweigen von elektronischer Musik bzw. digitaler Musikbearbeitung. Die Szenografie wurde digitalisiert: sie ging neue Allianzen mit dem Bewegtbild ein und entwickelte bis dato undenkbbare Schnittstellen mit der Klanglichkeit oder den Performenden auf der Bühne. Neue Dramaturgien jenseits linearer Narrationen werden erkundet und führten zu szenisch hochkomplexen oder aber auch ganz einfachen Ablaufmodellen. Neu verhandelt wird im zeitgenössischen Musiktheater auch das Verhältnis von Aufführenden

und Zuhörenden mit der Perspektive, neue Teilhaben an einem geteilten Klangraum zu ermöglichen.

Es gibt jedoch ein Terrain, das in den vergangenen Jahrzehnten weitgehend unbearbeitet blieb: die Ausdrucksdimension einer hochaffektiven Stimmverwendung, wie sie das Genre der Oper prägt. Zwar wird mit der Stimme durchaus experimentiert – es wird rhythmisch gesprochen, rezipiert, es wird aus- und eingeatmet, es wird gesampelt und vieles mehr. Doch wird genau jenes Terrain, in dem sich der Gesang in seiner auton-performativen Dimension als Ausdrucksdimension einer Figur zeigt, kaum bearbeitet. Niemand fühlt sich für diese spezifische Gesangsqualität zuständig. Alle drücken sich vor der Arbeit und bespielen lieber andere Terrains. Die Gründe für diese Leerstelle im Kerngebiet des Musiktheaters, die vielleicht auch eine durchaus angstbesetzte ist, soll nun einmal genauer erkundet werden.

Hochaffektiver Gesang – Ausdrucksdimension und Körperlichkeit am Rand der Peinlichkeit

Der hochaffektive Operngesang prägt das Genre der Oper. Intensive Affektlagen, die aus den zugrundeliegenden Opernerzählungen gewonnen werden, prägen das Figurenpersonal der Oper. Der Preis, den die singende Person für diese hochintensive Ausdrucksdimension bezahlt, ist allerdings eine besondere Körperlichkeit: um die komplexen Gesangslinien mit



Die Sängerin Natalie Dessay in G. F. Händels Oratorium *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, Arie der Bellezza: »Tu del Ciel ministro eletto«, Screenshot

bestmöglichem Ausdruck und größtmöglicher Genauigkeit darbieten zu können, ist die singende Person ständig mit einem ausgefeilten inner-physiologischen System der Stimmkontrolle beschäftigt.

Diese Stimmkontrolle führt wiederum zu einer bestimmten Art der Körperlichkeit und Gestik. Gut beschrieben wird diese spezifische Körperlichkeit der singenden Person im Buch *Oper in Performance*. Musikwissenschaftler Clemens Risi formuliert dort:

»Um der komplexen Vorgänge, die sich im Rachen abspielen, habhaft zu werden, entdecken Sängerinnen und Sänger mehr oder weniger unwillkürlich das Potential einer die Stimme beeinflussenden und dirigierenden Gestik (...).«¹

Risi erklärt die Herkunft dieser Ausdrucksdimension im Folgenden als Produkt eines »autosuggestiven Tricks«, welche in der Gesangsausbildung von Generation zu Generation weitergegeben wird. Erhellend ist hierzu Risis Verweis auf einen YouTube-Clip, welcher die Sopranistin Natalie Dessay während der Einspielung eines Händel-Oratoriums zeigt. Synchron zu ihren Gesangsphrasen gestikuliert Dessay dabei ausladend mit ihrem rechten Arm, dass der Eindruck entsteht, als würde sie ihren

Um die komplexen Gesangslinien mit bestmöglichem Ausdruck und größtmöglicher Genauigkeit darbieten zu können, ist die singende Person ständig mit einem ausgefeilten innerphysiologischen System der Stimmkontrolle beschäftigt.

eigenen Gesang dirigieren. Das Beispiel der französischen Sopranistin soll hier vor allem eines belegen: der hochaffektive Gesang bringt eine eigene Form der Körperlichkeit hervor. Diese spezifische Körperlichkeit einer in diesem Sinn singenden Person kann leicht merkwürdig, komisch oder auch peinlich wirken. Sie ist jedenfalls eines bestimmt nicht: un-mittelbarer Ausdruck eines alltäglichen Vorgangs. Durch diese Körperlichkeit haftet dem Medium Oper immer eine Dimension des Künstlichen an. Zwar tritt diese eigene Physikalität einmal stärker einmal weniger stark hervor. Sie gehört in irreduzibler Weise zum Genre der Oper. Eine der ästhetischen Strategien traditioneller Opernregie bestand aus diesem Grund immer auch darin, einen guten Umgang mit dieser irreduzibel eigenen Körperlichkeit zu finden: die physiologische Ausdrucksdimension der singenden Person soll in sinnvoller Weise eingeehrt werden. In der tradierten, dramatischen Operaufführung sollen eine sinnvolle Balance geschaffen werden zwischen Handlung, affektiver Dimension der Musik und der besonderen Physikalität der singenden Person.

Doch wie genau integriert sich die autonome Körperlichkeit der singenden Person in eine Inszenierung? Hier die Skizze zweier Konzepte.

¹ Clemens Risi, *Oper in Performance: Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, Berlin 2017, S.138

Stimm-Integration in der Barockoper

Dass die Barockopernaufführung eine in sich geschlossenes ästhetisches System ist, haben Barock-Expert*innen immer schon geahnt. Bekannt ist schon immer etwa die Nähe von klassischem Ballett und französischer Barockoper. Doch erst in der Nachfolge der neuen Erkenntnisse, welche die historische Aufführungspraxis über die Barockmusik gewonnen hat, setzte eine systematische Erforschung der spezifischen Gestensprache der Barockoper ein. Eine künstlerische Forschung, die an Hochschulen mit Alte-Musik-Schwerpunkten wie etwa in Den Haag, Amsterdam, London oder Cambridge stattfindet, hat aus historischen Texten die hochpräzise Affektsprache der Barockoper abgeleitet und wieder belebt. So inszenierte die belgische Barockgesten-Spezialistin Sigrid t'Hooft 2009 bei den Händel-Festspielen in Karlsruhe Händels *Radamisto*, welche durchgängig unter Verwendung der Gestensprache des Barock erarbeitet wurde. Besonders ist an der historischen Bühnenpraxis der Barockoper, dass einem Affekt eine bestimmte Pose zugeordnet ist, die sich vor allem durch eine besondere Führung von rechtem Arm und rechter Hand auszeichnet. Sehr aufregend im Sinne der obigen Erkenntnisse über die spezifische Körperlichkeit des hochaffektiven Gesangs ist an diesen Posen, dass sie tatsächlich eine Integration der sängerischen Bewegungsbedürfnisse in eine vorgegebene Form ermöglichen. Neuere Erkenntnisse aus der Beschäftigung mit dem historischen Gestenrepertoire zeigen dabei, dass das barocke Gestenrepertoire seinerzeit wohl eher nicht wie ein semiotischer Schematismus praktiziert wurde. Vielmehr oblag es der singenden Person selbst, die eigenen physiologischen Bedürfnisse beim Singen mit der Intensität und Rhythmik der Gestenaufführung zu verbinden. Die singende Person ist in diesem Sinn ganz ähnlich frei wie die musizierende Person im Barock: es gibt zwar ein Repertoire an Bausteinen, die im Spiel sind. Doch in der individuellen Umsetzung dieser vorgegebenen Muster entsteht wieder eine unerwartet freiheitliche Gestaltungsdimension.

Besonders aufregend an der szenischen Systematik der Barockoper ist, dass es in diesem System einen zeitlich und räumlich genau eingegrenzten Ort gab, an dem sich das physiologische Ausdrucksbedürfnis der singenden Person in seiner irreduziblen Autonomie gänzlich frei entfalten und entgrenzen konnte: Im Frühjahr 2022 leitete die belgische Sängerin Soetkin Elbers bei einer Residenz im Hamburger Fleetstreet-Theater einen Workshop zur Barockgestik an. Dabei war die freie Aneignung des barocken Gestenrepertoires immer wieder ein wichtiges Thema: es geht nicht um das Exerzieren einer abstrakten Semiotik, sondern darum, dem sängerischen Ausdrucksbedürfnis ein klares gestisches Korsett anzubieten.

Im Wiederholungsteil der Arie tritt die singende Person an die Rampe und konzertiert dabei frei über die komponierte Melodielinie. Ist die Handlung in der Barockarie sowieso schon stillgestellt, dass sich der Affekt frei entfalten kann, so steigert und überhöht dieser Wiederholungsteil den

sängerischen Ausdruck: in einer besonderen Intensität entfaltet sich in diesem Augenblick die sängerische Imagination mit seiner spezifischen Körperlichkeit. Mit dem Ende dieses Teils tritt die singende Person dann wieder von der Rampe zurück, wird wieder Figur und Teil der fortschrei-

Die irreduzible Andersheit der Operndarstellung wird überspielt durch Dringlichkeit und Welthaltigkeit.

tenden Handlung. Die historische Barockoper-Aufführung war wohl in diesen Momenten einem Jazz-Konzert gar nicht unähnlich, bei dem erfahrene Jazzler*innen immer wieder große improvisatorische Freiheitsmomente eines autonomen Musizierens erleben, um dann wieder zum bekannten Hauptthema zurückzukehren.

Für heutige Theaterbesucher*innen deckt die historisierende Barockoper-Aufführung natürlich viele Erwartungen an eine aktuelle Theater-Aufführung nicht ab: in jenem engen Korsett kann keine kritische, interpretierende Inszenierungsdimension erreicht werden. Was aber auch heute noch erfahrbar ist: es gab vor dreihundert Jahren ein Musiktheater-Genre, das auf seine Weise Handlung, Affekt und sängerisches Ausdrucksbedürfnis in ein eigenes, in sich balanciertes ästhetisches System integriert hat.

Gesangs-Handeln im Regietheater

Die Balance zwischen Handlung, Affekt und sängerischem Ausdrucksbedürfnis muss das Regietheater der 60er- und 70er-Jahre im Kontext ganz anderer Prämissen ausloten. Die mediale Erfahrung von Fotografie und Kino haben es mit sich gebracht, dass Physikalität und Materialität von Körpern eine andere Bedeutung zukommen. Auch bringt die Moderne andere Gesangsqualitäten jenseits des körperlosen Opernklangideals hervor: der Gesang wird auf einmal rau, er wird persönlich gefärbt und klingt so, als sei er wirklich in einem physischen Körper verankert.

Die Retheatralisierung der Oper reagiert auf diese neuen Prämissen, indem soziale Realitäten in den Opernwerken herausgearbeitet und szenisch konkretisiert werden. Opernerzählungen werden als Musiktheater-Dramen dringlich und glaubwürdig. Wo aber findet in diesem großen Aktions-Zusammenhang der Opernregie die eigene Physikalität der singenden Person ihren Ort? Die Artifizialität des Sing-Vorgangs wird aufgefangen in der Figur-Gestaltung und der dramatischen Dringlichkeit: Auf der Bühne der Operninszenierung im Sinne des Regietheaters agieren und reagieren Figuren mit ihren affektiven Äußerungen auf bedrängende Lebensumstände. Ähnlich wie im klassischen Hollywood-Kino wird das Publikum dabei durchgängig affiziert von der sich dramatisch entfaltenden

Figura VII.



»Figur VIII: Wir flehen, indem beide Hände mit einander zugekehrten Handflächen entweder erhoben oder gesenkt oder ineinander verschränkt werden.«
 Von Franz Lang, *Dissertatio De Actione Scenica*,
 De La Haye Ingolstadt (1727), Abb. 50 f

Erzählung und in Spannung gehalten, so dass es gar keine Zeit hat, über die Artifizialität der Darstellung nachzudenken. Die irreduzible Andersheit der Operndarstellung wird überspielt durch Dringlichkeit und Welthaltigkeit.

Dass die Prinzipien des Regietheaters noch immer starke Aufführungen hervorbringen kann, belegt etwa Katie Mitchells Inszenierung von Händels Oper *Alcina* beim Festival d'Aix-en-Provence 2015. Das Regiekonzept ist derartig stimmig und bis zu Ende durchgedacht, dass die Inszenierung durchgängig die Spannung hält. Die dramatischen Bögen in Händels Oper mit ihren hochaffektiven Figuren sind so mitreißend gestaltet, dass sich Wahrnehmungsweisen von Artifizialität und Künstlichkeit nicht wirklich einstellen.

Schwierig wird dieses Prinzip der unbedingten Dramatisierung der Opernstoffe im Angesicht von Werken, die nicht primär dramatisch konzipiert sind, sondern anderen ästhetischen Prinzipien folgen. Dann kann es leicht passieren, dass das Publikum aus der Handlungsspannung herausfällt und die Mittel der musikalischen Darstellung in den Wahrnehmungsfokus geraten. Wird das Gemachte einer Regietheater-Oper sichtbar, verliert das Drama seine Verankerung und es kehren leicht die bedrohlichen Erfahrungsdimensionen des Lächerlichen und des Peinlichen zurück, die das Genre Oper immer schon in bedrohlicher Weise umstellen.

Gut designte Bühnenbilder und befreite Klänge – doch die Sänger*innenarbeit fällt weiter aus

Als um 1980 das aktionsgeleitete Drama seine integrierende Kraft einbüßt und damit auch das Opern-Regietheater als wegweisende Inszenierungsform zerfällt, wäre eigentlich der ideale Zeitpunkt gewesen, um die Bestandteile der Trias Handlung, affektive Dimension der Musik und Physikalität der singenden Person einmal zu hinterfragen. Genau das geschieht aber nicht. Niemand setzt sich mit der Frage auseinander, was es bedeuten würde, einen neuen Umgang mit der eigenen Körperlichkeit

der singenden Person zu finden. Jene Arbeit, innerhalb derer ganz sicher auch die Terrains der Peinlichkeit und der Lächerlichkeit etc. hätten neu vermessen müssen, wird nie gemacht.

Stattdessen bricht in den Opernhäusern die Zeit inszenierender Bühnenbildner*innen an, die auf starke Bildwirkungen im Zusammenspiel mit der Musik setzen. Wenn Optik und Klang zueinander passen und die Handlung irgendwie ok erzählt wird, fällt es nicht so auf, dass der sängerische Ausdruck nicht wirklich integriert ist. Nur wenigen Persönlichkeiten wie etwa der Regisseurin Ruth Berghaus gelingt es, im Dialog mit den singenden Personen eigene szenische Ausdrucksdimensionen zu erarbeiten.

Parallel dazu etabliert sich im Bereich der Neuen Musik ein Musiktheater, das bereits viele Jahre früher aufbrach, um den Klang zu befreien. Komponisten wie Mauricio Kagel, B.A. Zimmermann oder Luigi Nono

Niemand setzt sich mit der Frage auseinander,
was es bedeuten würde, einen neuen
Umgang mit der eigenen Körperlichkeit der
singenden Person zu finden.

etablieren neue musiktheatrale Formen, die davon getrieben sind, neue Klangwelten zu etablieren und sich auf jedwedem Terrain vom tradierten Opernbegriff zu emanzipieren. Doch auch im Kontext dieses neuen Musiktheaters gibt es nicht wirklich Platz für eine szenisch-performative Auseinandersetzung mit der Physikalität der singenden Person, da hier das Orchesterkollektiv die Institution ist, die im Zentrum des Erneuerungsprozesses steht.

Dass die singende Person mit ihrer eigenen Körperlichkeit einmal in ihrer Desintegration und Depersonalisierung wahrnehmbar wird – dass also die ausgefallene Arbeit als ästhetische Lücke sichtbar wird, das geschieht erst einige Jahre später. Dabei ist es nicht weiter erstaunlich, dass die regieführende Person nicht von der Opernregie herkommt: In vielen Arbeiten von Christoph Marthaler bzw. des Inszenierungs-Duos Marthaler/Viebrock wird das Singen als merkwürdiger, als peinlicher, als desintegrierter Vorgang erlebbar. Die irreduzible Körperlichkeit der singenden Person wird hier erfahrbar und das oft in Spannung zur eigentlichen dramatischen Handlung. Marthaler/Viebrock haben ihren aus der Handlung herausgefallenen Anti-Figuren genug Raum gelassen, damit das Singen als Vorgang sichtbar wird. Nicht von ungefähr sind die singenden Personen bei Marthaler nur selten Sänger*innen mit klassischen Bühnenkarrieren. Und ebenso nicht von ungefähr waren und sind Marthaler-Inszenierungen eher randständige Ereignisse in einem Opernbetrieb, der lieber sein Repertoire pflegt und sich ansonsten irgendwie durchwurstelt.

Dreimal Arbeit am Singen in Hamburg

Nun zu drei Projekten aus der Freien Hamburger Musiktheaterszene. Sie verbindet, dass in den Arbeiten sowohl der Gesang als auch der Vorgang des Singens in den Fokus genommen wird, wobei alle drei Konzepte unterschiedliche Gestaltungsstrategien verfolgen.

Daniel Dominguez Teruel – Voices

So zeigte der Komponist und Theatermacher Daniel Dominguez Teruel im Sommer 2023 auf Kampnagel seine Produktion *Voices*. Dominguez, Komponist, Performer und politischer Kopf, hatte in seiner vorherigen, viel gezeigten Arbeit *Lovesong* Fragen nach dem Verhältnis von Musizieren und dessen gesellschaftlichen Aufgaben aufgeworfen.

Das Musiktheater *Voices* konzentriert sich dagegen gänzlich auf das Singen als szenischem und klanglichem Vorgang: das Publikum befindet sich im selben Raum wie ein diverses Kollektiv singender Personen. Der abgedunkelte Raum ist zu Beginn von einem spärlichen Scheinwerfer erleuchtet, der an einem frei im Raum schwebenden gasgefüllten Ballon befestigt ist und der zufällig singenden Personen beleuchtet. Gemeinsam gesungene Chorpasagen wechseln sich mit einander überlagernden Passagen ab. Zunehmend heben sich Individuen mit individuellen Liedern und individuellem Gesangsstil aus dem Kollektiv heraus. Der Abend nimmt sich am Ende die Zeit dafür, jede der singenden Personen ihren eigenen Song a cappella vortragen zu lassen.

Die Strategie, die Daniel Dominguez Teruel und sein Team in *Voices* verfolgen, besteht darin, singende Laien in ihrer Vielfältigkeit zu zeigen. Um dies zu gewährleisten, greifen die singenden Personen zu einfachen Liedformen. Der schnörkellose, individuelle A Capella-Gesang in *Voices* lässt das vielfältige Singen zu. Es ist, als würde hier das Singen re-demokratisiert – jede Stimme wird zugelassen, jede Stimme zählt hier, in *Voices*.

Benjamin van Bebbler / Leo Hofmann – Ritournelle

Die Produktion vom Team um Regisseur Benjamin van Bebbler und Komponist Leo Hofmann wurde bereits 2019 auf Kampnagel uraufgeführt. Sie basiert auf Monteverdis zweiter überlieferter Oper *Il ritorno di Ulisse in patria*. In einer fast gänzlich entleerten Kampnagel-Halle werden dabei die Arbeitsergebnisse der Monteverdi-Aneignung durch das performende Kollektiv gezeigt, welche das Team als szenisches Konzert benennt.

Monteverdi-Bruchstücke werden dabei mit szenischen Erkundungen zum Unterwegs-Sein kombiniert. Gesungen wird in *Ritournelle* viel und auf unterschiedlichste Arten, wobei beim Gesang immer das unmittelbar affektive Ausdrucksmoment im Vordergrund steht und niemals die musikalische Perfektion. Bebber, Hofmann und ihr Team lassen es zu, ja sie befördern es geradezu, dass der mehrstimmige Gesang schief klingt. Denn genau aus dieser Nähe und Unverstelltheit heraus und dem klaren Bewusstsein dafür, dass der Gesang den Rand der Peinlichkeit touchiert, entsteht die feine, geteilte Theatralität des Abends. Die Abgründigkeit des Singens schwingt immer mit in *Ritournelle*, wobei das Publikum von der Sicherheit getragen wird, dass das Team der Performenden diese Abgründe ebenfalls wahrnimmt und immer wieder auffängt.

Frauke Aulbert – Vexierbilder

Das Soloprojekt der Hamburger Stimmkünstlerin und Performerin wurde im November 2022 im Hamburger LICHTHOF-Theater uraufgeführt und setzt sich mit dem medialen Gegenüber auseinander, welches das Internet und andere digitale Medien reflektieren. *Vexierbilder* mischt Kompositionen u. a. von Jennifer Walshe und Brigitta Muntendorf mit eigenen Musiktheater-Szenen. Frauke Aulbert hat den einstündigen Musiktheaterabend um sich selbst herum kreierte und wurde dabei vom Szenografen Jakob Boeck als Outside Eye unterstützt. Würde man Aulberts Soloperformance als Neue-Musik-Konzert bezeichnen, wäre das vollkommen zu kurz gegriffen: zwar markieren die vielfältigen Stimm-Ausdrucksweisen Aulberts das Zentrum des Projekts. Doch besteht der große Reiz der Stimm-Soloperformance darin, dass Aulbert aus ihrer reinen Stimmverwendung heraus Figuren aufruft und Charaktere heraufbeschwört. Man könnte *Vexierbilder* insofern auch als einen einstündigen Musiktheater-YouTube-Clip beschreiben, der in hochenergetischer Weise das Stimm- und Figurenarsenal des Musiktheaters kompiliert. Das multiple Stimm-Persönlichkeits-Universum ist so reichhaltig, dass Aulberts Spiel mit der Performanz des Singens, trotz weniger narrativer Angebote, während des Abends die Spannung bis zu Ende hält.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass alle drei Hamburger Arbeiten ganz unterschiedliche Strategien im Umgang mit dem Gesang verfolgen: Daniel Dominguez Teruel arbeitet sich an der Vielfalt der Stimmen ab; Bebber und Hofmann suchen ebenfalls den kreatürlichen Ausdruck im Gesang auf, arbeiten sich dabei aber an Kompositionen Monteverdis ab und gehen dabei das Risiko ein, dass Passagen unperfekt und mitunter peinlich klingen. Die Stimmkünstlerin Frauke Aulbert wiederum evoziert aus vielfältigen Stimmverwendungen heraus Figuren und Situationen, die kurz aufscheinen, um dann gleich wieder zu verschwinden. Alle drei Arbeiten verbindet, dass sie der Performanz des Singens einen äußerst großen Stellenwert einräumen.

Für eine Hochintensitäts- Musiktheaterarbeit im Angstzentrum des Mediums Oper

Die Hamburger Arbeiten belegen klar, dass Ausdruck und Performanz des Singens in der Freien Musiktheaterszene derzeit von Relevanz sind. Vielleicht wäre der Zeitpunkt gerade nicht schlecht gewählt, dass sich das Freie Musiktheater auf den Weg macht, um sich auch den hochaffektiven Gesang, wie er das Genre der Oper prägt, in neuer Weise anzueignen?

Möglicherweise ginge es dabei nicht nur darum, den musiktheatralen Ausdruck des hochaffektiven Gesangs auch zu bearbeiten, sondern um ein noch um einiges radikaleres Projekt: es ginge darum, den musikalischen Ausdruck in ganz wesentlicher Weise von dieser differenziellen Körperlichkeit des Sing-Vorgangs her zu denken und diese irreduzibel andere Ausdrucksqualität ins ästhetische Zentrum zu rücken. Dafür müsste wohl ein Publikum aber den Weg durch Peinlichkeiten, Merkwürdigkeiten und andere Zumutungen mitgehen.

Inspiration und Empowerment könnte man auf diesem Weg möglicherweise von einer anderen Theaterform beziehen – vom Tanztheater. Denn dem Tanztheater ist es gelungen, sich von der Last des körperlosen Bewegungsideals zu befreien, wie es dem traditionellen Ballett eigen war. Der Tanz hat es aber auch geschafft, durch die irreduzible Andersheit des Bewegungstheaters das eigene Profil zu schärfen und aus dieser Andersheit heraus eine zeitgenössische Sprache zu entwickeln.

Das ungefähr wäre die Richtung, die einzuschlagen wäre.

Wer fühlt sich zuständig?

Wer kommt mit? ■

Dieser Text baut auf einem Vortrag auf, den der Autor im Juli 2023 im Rahmen der Musiktheater-Tage an der Uni Leipzig gehalten hat.

Hans-Jörg Kapp ist Regisseur für Musiktheater und kuratiert gemeinsam mit Vendula Nováková die Hamburger Musiktheater-Plattform Stimme X. Unter dem Label opera silens erarbeitet er Inszenierungen auf Kampnagel und am LICHTHOF Theater.

Mit dem Gesicht zur Wand

Kalas Liebfried im Gespräch mit dem Künstler und Musiker Marco Fusinato über die Rolle seiner Noise-Gitarre im Kunstkontext, die Frage nach dem Wert künstlerischer Arbeit und der musikalischen Arbeit mit Räumen.

KALAS LIEBFRIED Lärm ist selten ein Teil des akustischen Spektrums, den wir gezielt hören; meistens versuchen wir, diesen zu ignorieren oder zu canceln. Selbst wenn er im Vordergrund steht, hören wir nicht ausschließlich, denn Lärm befällt den ganzen Körper. Wie würdest du die Interferenz von alltäglicher und künstlerischer Wahrnehmung im Zusammenhang mit deiner Arbeit sehen? Was passiert, wenn wir anfangen, Lärm aufmerksam wahrzunehmen, anstatt diesen auszublenden?

MARCO FUSINATO Kontext ist alles, und es ist sehr wichtig, ein Werk im jeweiligen Kontext zu verstehen. Wenn man ein Museum oder einen Veranstaltungsort betritt, muss man die Sprache des Ortes, seine Geschichte etc. kennen. Die Art und Weise, wie ich mein Instrument benutze, ist unkonventionell. Ich bin fasziniert von der Geschichte und der Ikonografie der Gitarre und daran interessiert, sie an einen unvorhersehbaren und

unerwarteten Ort zu bringen: Ein neuer Kontext verändert automatisch die Bedeutung. Wenn man Lärm ins Museum bringt, sind die Menschen eventuell offener. Aber ich habe die Erfahrung gemacht, dass Geräusche, vor allem in einer bestimmten Lautstärke, von vielen als störend empfunden werden können. Man kann ein Bild an die Wand hängen und niemand würde es beachten, egal wie problematisch es sein mag. Im Vergleich dazu kann Klang mit hoher Lautstärke alle Arten von Traumata hervorrufen. Wenn wir über Noise sprechen, bringe ich immer gerne das Zitat von John Cage, in dem er davon spricht, dass Geräusche ungeordnet sind, während Musik organisiert ist. Das Museum bietet einen Raum, in dem die Dinge wahrgenommen werden, und wenn man Lärm in diesen Kontext einbringt, wird ihm automatisch Aufmerksamkeit zuteil. Sobald man jemanden sieht, der ein Musikinstrument in der Hand hält, erwartet man, dass diese Person irgendeine Art von Musik spielt. Aber wenn die Person



Marco Fusinato, *Selbstportrait*

etwas Unkonventionelles tut, kann das einen verwirren.

In den 1990er Jahren habe ich ein fortlaufendes Projekt namens *Free* durchgeführt. Ich reiste für Ausstellungen um die Welt, aber ohne jegliches Musikequipment. Also suchte ich mit einem Mini-Disc-Recorder in der Tasche Musikgeschäfte auf und bat darum, ein Verzerrer-Pedal testen zu dürfen, so dass sie mir einen Verstärker und eine Gitarre zur Verfügung stellen mussten. Dann habe ich alles voll aufgedreht und den fürchterlichsten Lärm gemacht, bis sie mich rausgeschmissen haben. Dabei nahm ich alles mit dem Mini-Disc-Recorder auf, ging raus und machte ein Foto vom Laden. Das ist eine Möglichkeit, sich selbst in einen Kontext zu stellen, der da ist: Ein Beispiel für eine Kontextverschiebung.

KL Bei deiner Art von Performances geht es nicht nur um die Musik oder das Instrument, sondern um eine Kombination aus Klang, Bildern, Publikum, Umgebung und Kontext,

so dass es nie eine Grenze gibt. Es sei denn, dass du oder eine Veranstalter*in diese selbst bestimmt. Wie würdest du dein Konzept einer intersektionalen, erweiterten Komposition beschreiben, die sämtliche signifikanten Komponenten berücksichtigt?

MF Ich habe viele improvisierte Noise-Gitarren-Sets in Clubs gespielt. Mit der Zeit wurde ich frustriert, weil ich große Entfernungen zurücklegen musste und die meiste Zeit mit Reisen, aber nicht mit Auftritten verbrachte. Also dachte ich mir, scheiß drauf, ich erfinde ein Projekt, bei dem ich irgendwo hinreise und den ganzen Tag auftrete. Dieses Projekt heißt *Spectral Arrows* und orientiert sich an den Umständen einer Arbeiter*in. Es geht um den 8-Stunden-Tag, der sich an den Öffnungszeiten des Museums orientiert und diesen mit massiver Verstärkung und Improvisation füllt: Es ist eine Besetzung des Raumes.

Daran anknüpfend habe ich beschlossen, die Infrastruktur des Stadions und großer Musik-Auftritte zu nutzen: Wäre es interessant, eine Band zu gründen, mit der man nicht in lokalen Clubs anfängt und probt, sondern sofort, quasi am Endpunkt einer möglichen Entwicklung, als Stadionband auftritt? Das, was große Bands heutzutage wirklich trägt, sind riesige Videowände. Also dachte ich: Lass uns damit anfangen. Die kommunizierten Bilder werden zum Sänger, den ich mit meinem Instrument aktiviere, und das wird zu einem interessanten Twist der Infrastruktur, die ein Erlebnis für das Publikum schafft. So begann also *Disasters*. Es geht darum, diese Infrastruktur zu nutzen und sie mit einem experimentellen Noise-Projekt, das Ton und Bild synchronisiert, neu zu überdenken.

Das Steuergerät nimmt mein Gitarrensiegel auf und gibt es perfekt synchronisiert mit Ton und Bild aus. Dann kann ich es manipulieren, Fragmente des Klangs abgreifen, es schwenken, sein Verhalten zufällig bestimmen usw. Die erste Inkarnation war die Installation

im Australischen Pavillon auf der Venedig Biennale in 2022, eine 200 Tage dauernde Performance, acht Stunden pro Tag. Bei Berlin Atonal 2023 war es ein 40-minütiges Set. Es gibt also viele verschiedene Formen, von Installation bis zu einer reinen Festival-Performance.

KL Die verschiedenen Komponenten einer Komposition entwickeln sich also zu einer Reflexion über die Infrastruktur oder darüber, wie etwas an und mit einem Publikum vermittelt wird.

MF Du hast recht, so ist es komponiert: man denkt darüber nach, was der jeweilige Kontext ist, was sehr ähnlich ist wie bei der Konzeption von Ausstellungen. Man muss genau überlegen, wie die Erfahrung sein wird und wie die Menschen die Arbeit verhandeln und darin navigieren. Genau das wird zu einem wichtigen Teil der Komposition.

KL Bei Berlin Atonal hast du die Bilder durch eine ca. 15 Meter hohe Projektion geschickt. Diese Bildmaschine fühlte sich wie ein verstärktes visuelles Rauschen an. Sie



Marco Fusinato, *DESASTERS*, Atonal, Berlin 2023

erinnerte mich an die Art und Weise, wie wir mit unseren Smartphones doomscrollen und daran, wie dieses Verhalten während der Pandemie nahezu jedem vertraut wurde. Manchmal merkt man gar nicht, dass man es tut. Es ist wie ein Dämon, der von einem Besitz ergreift. Wie funktioniert dein Konzept von Noise im visuellen Bereich?

MF Das Aufnehmen von Bildern ist zu einem so wichtigen Teil unseres Lebens geworden. In *Disasters* sind die Bilder, die ich auswähle, offen genug für ein breites Publikum, so dass die Interpretationsmöglichkeiten groß bleiben. Entscheidend dabei ist, dass man

übrigbleibt, oft keinen Sinn. Weil man vielleicht nur den unbedeutenden Teil (Grind) eines Bildes sieht und nicht das, was es ausmacht. Ich musste die Präsentation in diesem Format, das im Grunde genommen dem entspricht, wie wir das Smartphones benutzen, neu überdenken. Das ist der Punkt, an dem wir jetzt sind: das Telefon diktiert uns, wie wir Informationen und Bilder aufnehmen.

KL Wenn man Instagram als eine der meistgenutzten Plattformen für visuelle Inhalte betrachtet, kann man den Content nicht einmal horizontal drehen. Es ist durch und durch vertikal und bringt uns dazu, Inhalte

Man kann ein Bild an die Wand hängen und niemand würde es beachten, egal wie problematisch es sein mag. Im Vergleich dazu kann Klang mit hoher Lautstärke alle Arten von Traumata hervorrufen.

versucht, ihnen eine Bedeutung zu entlocken, wobei die Person neben einem eine völlig andere Vorstellung von Bedeutung und Affektion hat. Wir werden mit Bildern bombardiert, aber es kommt darauf an, wie wir diesen Sinn verleihen. Ich möchte, dass die Bilder, die ich für die Arbeit ausgewählt habe, sehr breit gefächert sind: Naturgeschichte, Kunstgeschichte, Medienbilder, Teile aus all diesen verschiedenen Spannungen. Und wenn sie aufeinandertreffen, gibt es genug Reibung, aber keine Klarheit. Mir ist nicht einmal klar, was beim Aufeinandertreffen von Ton und Bild produziert wird. Ich brauche die Kraft des Klangs und die Kraft des Bildes gleichermaßen, um eine Art physische Begegnung für das Publikum zu schaffen.

Bei Berlin Atonal war es komplizierter, als wir es uns zunächst vorgestellt hatten, denn die Bilder sind für eine horizontale Darstellung gedacht, und hier war die Leinwand vertikal. Wenn man zwei Drittel eines horizontalen Bildes abschneidet, indem man es vertikal zeigt, ergibt das eine Drittel, das

auf vertikale Weise zu produzieren. Die monströse Projektion bei Atonal kam mir vor wie eine verstärkte Smartphone-Oberfläche, die mir die tägliche Dosis Medienrauschen im Makromaßstab liefert.

MF Das Programm, mit dem ich das Bild bearbeite, orientiert sich nicht am Geschmack, wenn es das Format anpasst. So erhält man wirklich seltsame Bearbeitungen. Auf der Biennale in Venedig haben wir der Maschine zudem eine Zufallsfunktion zugeordnet, mit der jedes Bild bis zu 20 Prozent vergrößert oder als Doppelbelichtung angezeigt werden kann. Da ich auf der Gitarre stets improvisiere, die Bilder aber zufällig ausgewählt werden, weiß ich nie, welches Bild als nächstes auftaucht. Die Maschine bestimmt die Sequenz der Bilder, was diese seltsam und unerwartet macht. Ohne sequenzielle Ordnung gerät die Bedeutung durcheinander. Es gibt eine Qualität und eine Ästhetik, die von meinem Interesse an Underground-Genres wie Grindcore, Hardcore, Anarcho-Punk und

Noise herrühren. All diese Arten von Subkulturen haben eine besondere Ästhetik und Bildsprache. Viele Bilder, zu denen ich mich hingezogen fühle, könnten aus diesen Welten der Lo-Fi-schwarz-weiß-Körnung und der Xerox-Ästhetik stammen.

KL Welche Rolle spielen die umgebende Architektur und ihr Kontext in deiner Praxis? Versuchst du, dich auf einen Raum einzustimmen?

MF In Galerien und Museen muss ich die Verstärkung selbst mitbringen, weil es dort keine Infrastruktur gibt. Die Oberflächen sind hart, und ich muss mir wirklich Gedanken über den Nachhall machen und die Geräte in bestimmten Winkeln aufstellen, damit sie eine Art von Spektralphänomenen

Leinwand, ich selbst und die Verstärkung –, dann wird das Publikum zu einem weiteren Element auf der Bühne, das ganz nah herankommt, seine Meinung kundtut oder lange Zeit verweilt. In jeder Situation wird die Erfahrung des Publikums ortsspezifisch.

KL Bei deinen Performances neigst du dazu, die Dauer im langen Prozess eines 9 to 5-Arbeitstages auszudehnen. Im Vergleich zu Dauerkonzepten wie z.B. La Monte Youngs *Theater of Eternal Music* beziehen sich deine Werke eher auf Arbeit und die Bedingungen einer brutalen kapitalistischen Gesellschaft als auf kosmische und transzendente Themen und die konkrete Untersuchung von Frequenzen. Inwiefern spielen solche Konzepte von Dauer in deiner Arbeit eine Rolle? Siehst du deine Arbeit als einen Ausbruch

Meiner Meinung nach werden Dinge immer im Arsch sein, es wird immer große Spannungen und Widersprüche geben, es gibt immer Meinungsverschiedenheiten. Das Wichtigste ist die Frage, wie wir mit dieser Reibung und diesem Lärm umgehen.

erzeugen können, wenn man sich darin bewegt. Wie kann ich die Luft im Raum modellieren und welchen Effekt hat das auf das Publikum?

Das Kraftwerk in Berlin ist ein so riesiger, überwältigender Raum, dass die Tontechniker*innen, die dort arbeiten, den Raum gut kennen und das PA-System entsprechend einstellen. Das ist die Art von Situation, in der man sich wirklich auf die Crew verlassen muss, da ich lediglich den Klang meiner Verstärker hören kann. In dieser typischen Konzertsituation bin ich ziemlich weit vom Publikum entfernt, da ich auf einer Bühne stehe und etwa 3000 Leute im Raum verteilt sind. In Venedig hingegen kamen täglich bis zu 5000 Menschen durch den Pavillon und standen mit mir auf der Bühne. Und wenn man an die drei Elemente dort denkt – die

aus einer getakteten Gesellschaft oder eher als eine weitreichende Störung in einem System?

MF Es gibt eine Arbeitskomponente, die darin besteht, dass man auftaucht und den Raum besetzt. Das geht auf Ideen aus dem Marxismus zurück, auf den Acht-Stunden-Arbeitstag und darauf, pflichtbewusst und konzentriert zu sein. In einem Club zu spielen, der Zeitlimits mit sich bringt, ist entsprechend recht einschränkend, und man ist sich dessen bewusst, was man tut. Und man ist sich des Publikums bewusst, das vor einem sitzt und erwartet, unterhalten zu werden – egal wie anstrengend und schrottig der Sound auch sein mag. Aufgrund dieses Konstrukts ist der Performer auf der Bühne dem Publikum zugewandt, und die Zuschauer*innen



Marco Fusinato, *SPECTRAL ARROWS*, Kunsthalle Baden-Baden, 2023

sehen den Performer an, was zu einem allgemeinen Konsens führt. Ich empfinde das als einschränkend, wenn ich improvisierte Noise-Gitarrenmusik aufführe. Deshalb ziehe ich es vor, mit dem Gesicht zur Wand positioniert zu sein, so dass ich niemanden im Raum sehen kann. So bin ich von jeder Form der Ablenkung oder dem Wunsch, zu unterhalten, befreit. Ich kann mich auf den Klang und das, was ich im Raum höre, konzentrieren. In der ersten Stunde bin ich mir der Zeit bewusst, aber im Laufe des Tages verliere ich das Zeitgefühl völlig und lasse mich vom Klang mitreißen. Normalerweise versuche ich in 15- bis 20-minütigen Blöcken zu arbeiten, weil ich das Gefühl habe, dass eine Idee, die ich in dieser Zeit umsetze, möglicherweise die Seite einer LP sein könnte – und ich dann zu etwas anderem übergehe und versuche, die Idee weiter voranzutreiben. Es geht vor allem um Transitionen. Diese intensiven Zeitblöcke fühlen sich ein bisschen so an, als würde man den ganzen Tag im Meer stehen und von den Wellen zermalmt werden, die immer wieder über einen hereinbrechen. In diesem Zustand gibt es viel zu erforschen: den Raum stimmen,

auf die Resonanz und alle Arten von Frequenzen, Obertöne und erweiterte Harmonien hören, die in diesem Raum vorkommen.

KL Ich finde es interessant, Arbeit in der Kunst als Erwerbsarbeit zu definieren, da die meisten Gesellschaften künstlerische Arbeit nicht auf diese Weise betrachten würden. Vor allem in Venedig wurde deutlich, dass die Künstler*in als Teil des Arbeitssystems dargestellt wird, als eine Arbeiter*in, die sich im Austausch von körperlichen und geistigen Gütern verausgabt. Das zeigt dem Publikum die unromantische Seite künstlerischer Arbeit.

MF Ich habe den australischen Pavillon zehn Monate lang besetzt, sechs Tage die Woche, jeden Tag. Ich habe mich mit allen Arbeiter*innen, die dort tätig sind, angefreundet und bin mir ihrer bewusst geworden. Der australische Pavillon befindet sich in der Nähe der Müllstation des Giardini-Geländes, so dass die Reinigungskräfte stets vorbeikommen, und so lernt man sie kennen, ebenso wie alle Wachleute, die Leute, die in den Cafés arbeiten, und diejenigen, die sich um die anderen

Pavillons kümmern. Es gibt eine Kerngruppe von Arbeiter*innen, die jeden Tag da ist und dafür sorgt, dass alles gut funktioniert. Ein Teil des Ausstellungskonzepts bestand darin, dass jeder dieser Arbeiter*innen hereinkommen, sich einen Kaffee kochen und die Toilette benutzen konnte. So entstand ein echter sozialer Treffpunkt, an dem man verweilen und sich unterhalten konnte, ein echter Arbeiter*innentreffpunkt.

KL Da deine Arbeiten auf Improvisation und Dynamik basieren, handelt es sich auch um eine Art der Produktion vor Ort, d.h. es gibt kein fertiges Produkt. Es ist eher eine Werkstatt, bei der enorme Verstärkung und Lärm das Material sind, das vor Ort verwendet und verarbeitet wird.

MF Ja, es ist auch ein offenes Atelier. Ich bin die ganze Zeit dort und arbeite. So habe ich es auch gehalten. Man kann sehen, dass der Künstler in diesem Moment mit seinen Materialien ausstellt.

KL Da du dich nicht in den Vordergrund stellst, geht der Arbeitsaspekt über die Persönlichkeit hinaus. Die Künstler*in ist Teil eines Arbeits- und nicht Teil eines Celebrity-Systems – ein Phänomen, das die Vorstellung von Künstler*innen vieler Menschen prägt.

MF Ich habe das in gewisser Weise verneint, indem ich mich mit dem Rücken zum Publikum positioniert habe. Ich bin nur ein weiteres Werkzeug, ein gleichwertiges Element wie die Leinwand und die Verstärkung. Ich



Marco Fusinato, *DESASTRES*. 200 Tage Solo-Dauerperformance als Installation, Australischer Pavillon, 59. Internationale Kunstausstellung der Biennale di Venezia, 2022

bin ein notwendiges Material. Es geht nicht um Berühmtheit, Persönlichkeit oder Ego. Das möchte ich weglassen. Wenn ich die Gitarre als Signalgeber benutze, um Noise zu erzeugen, geht es nicht um den Wunsch, gesehen und geliebt zu werden.

KL Ich habe viel über die parasitäre Verhaltensweise innerhalb eines Systems nachgedacht. In Anlehnung an Michel Serres ist ein Parasit nicht notwendigerweise negativ oder schädlich; stattdessen definiert er ein Wesen, das am Rande existiert und in den Räumen zwischen etablierten Strukturen gedeiht. Parasiten spielen eine entscheidende Rolle bei der Evolution und Transformation von Systemen, indem sie Neues einführen und Veränderungen ermöglichen. Würdest du deine Arbeit als parasitär bezeichnen?

MF Das ist ein wirklich interessanter Vorschlag. Es gibt auf jeden Fall gewisse Elemente davon, vor allem die Idee des Infiltrierens und Kontaminierens: das ist etwas, dem man nicht entkommen kann. Das Wesen der Kunst besteht auch darin, Alternativen aufzuzeigen und Fragen zu stellen, ohne dass man Antworten geben muss. Die Idee des Parasiten ist faszinierend.

KL In deinem Werk erforschst du Spannungen und Widersprüche gegensätzlicher Kräfte. Dabei kommt eine starke dialektische Methode ins Spiel. Würdest du eher dazu tendieren, eine Auflösung dieser Widersprüche zu erreichen oder sie in einem Zustand des Aushaltens zu belassen?

MF Jeder sucht nach einer Antwort, und es gibt Antworten, damit die Menschen sich glücklich fühlen und die Dinge gut laufen: alles wird großartig sein und klar, lass uns eine Gruppenumarmung durchführen, damit wir die Welt besser machen können. Aber meiner Meinung nach werden Dinge immer im Arsch sein, es wird immer große Spannungen und Widersprüche geben, es gibt immer

Meinungsverschiedenheiten. Das Wichtigste ist die Frage, wie wir mit dieser Reibung und diesem Lärm umgehen. Ich bin fasziniert von den Spannungen um die posierenden Kräfte und beschäftige mich mit ihnen. Ich glaube nur nicht, dass es Lösungen gibt. Die Menschheit ist immer in einem ständigen Kampf. Und das ist das Schöne an ihr.

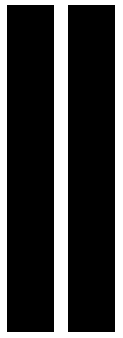
KL Dieser Zustand der offenen Widersprüche aktiviert das Publikum direkt. Geht es bei deiner Arbeit eher darum, das System zu verändern, in dem es angesiedelt ist, oder eher darum, die Notwendigkeit einer Veränderung aufzuzeigen?

MF Ich möchte, dass die Leute etwas fühlen. Das ist das Entscheidende. Man muss sich daran erinnern, dass Menschen einen Puls spüren müssen, damit sie im Moment lebendig sind. Agitation ist eine positive Sache. Wenn man sich die Bilder in meinen Arbeiten ansieht und sie einen ankotzen, wenn man den Sound hasst, dann ist das schon etwas. Man muss es nicht mögen. Ich möchte, dass die Arbeiten polar sind, ich möchte nicht in der Mitte sein. Sie sind nicht nett, ich will nicht nett sein. Ich möchte, dass die Leute Emotionen zeigen und nach ihrer Erfahrung mit einem gewissen Potenzial hinausgehen. ■

Übersetzung aus dem Englischen von Kalas Liebfried

Kalas Liebfried ist Künstler und Kurator. Im Zentrum seiner transdisziplinären Arbeit steht die kollaborative und sozialpolitische Gestaltungskraft von Klang, mit Fokus auf ökologischen und post-imperialen Diskursen. Er ist Gründer von *Fragments of Sonic Extinction*, Mitbetreiber des Rosa Stern Spac und Redakteur beim *20 Seconds Magazine*.

POSITIONEN



F E S T I V A L

World New Music Days

24. November – 3. Dezember 2023,
Johannesburg, Soweto & Kapstadt

»Es ist an der Zeit, ein Konzert mit moderner Musik in Afrika zu veranstalten. Veränderung ist keine Störung. Sie ist etwas Erfreuliches.«

John Cage, *Die Zukunft der Musik* (1974)

Die World New Music Days (WNMD) sind das jährliche Treffen der International Society for Contemporary Music (ISCM), die 1922/23 gegründet wurde, um im europäischen Nachkriegschaos harmonische internationale Beziehungen aufzubauen. Diese Geschichte wurde und wird mit mindestens einer aktuellen Dissertation, einer Reihe von Artikeln und mehreren in Vorbereitung befindlichen Büchern aufgearbeitet. Ich werde das hier nicht alles zusammenfassen, aber ich möchte einen kurzen Überblick geben über die Musik, die ich erlebt habe, die Konzeption des Programms und die Bedeutung des Festivals. Für den Moment soll es genügen, die ISCM als einen Verbund einzelner Organisationen zu beschreiben, die Komponisten und Neue Musik innerhalb eines abgegrenzten Bereichs fördern – sowie dass das Festival eine Art Wanderzirkus ist, der jedes Jahr von einer anderen Mitgliedsorganisation veranstaltet wird. Angesichts der Ankunft der ISCM auf afrikanischem Boden in diesem historischen Jahr merkte deren Präsidentin Glenda Keam (Neuseeland) beim Eröffnungskonzert an, dass »das erste Jahrhundert der ISCM in Österreich begann; ihr zweites Jahrhundert beginnt in Südafrika.«

Die Organisatoren hatten mit allem Möglichen zu kämpfen: Stromausfälle, mindestens zwei kurzfristige Absagen von Veranstaltungsorten, ein »verrückter« Hagelsturm, der nur Tage zuvor das Dach des Partnerhotels des Festivals zum Einsturz brachte, ein Unfall des künstlerischen Leiters Lukas Ligeti, der sich im Oktober

ein Bein brach, und die Absage eines Chors eine Woche vor Festivalbeginn. Wie es ein Mitglied von New Music South Africa (NMSA) mir gegenüber ausdrückte, müsse man bei der Arbeit in diesem Land lernen, »mit Unannehmlichkeiten zu leben«. Und auch andere, eher prosaische Pannen verliehen der Festivalerfahrung unbeabsichtigte Slapstick-Qualitäten. So verirrteten sich zum Beispiel Busfahrer, die Reihenfolge der Auftritte änderte sich ständig, und da Programmhefte oft nicht verfügbar waren, zu spät ausgehändigt oder in winziger Schrift gedruckt wurden, war nicht immer klar, was man gerade hörte.

Es geht hier jedoch nicht um eine TripAdvisor-Bewertung. Diese Zwischenfälle waren mehr oder weniger unangenehm, konnten jedoch nicht von einem grundlegenden und wichtigeren Problem ablenken. Konzerte mit moderner Musik in Afrika können ein Drahtseilakt sein hinsichtlich jener Konventionen und Grundvoraussetzungen die als außermusikalische, materielle Umstände solche Konzerte erst möglich machen: Konzerträume mit guter Akustik; ausreichend Musiker mit jahrzehntelanger Erfahrung im Idiom der Neuen Musik; ein Publikum – oder sogar eine große Mittelschicht – das mit ihrer Ästhetik vertraut und in der Lage ist, zu Aufführungen zu reisen (öffentliche Verkehrsmittel sind kaum vorhanden); und eine zuverlässige Stromversorgung, um nur einige zu nennen. Selbst wenn das Ensemble Modern auftrat, war dies eine substanziell andere Erfahrung, als dasselbe Programm in Auckland, Tallinn, Peking oder Vancouver zu hören (um die letzten vier WNMD-Gastgeber zu nennen). Hier wurde etwas deutlich, das immer mehr zu einer allgemeinen Regel wird: Je festgelegter und spezifischer eine Komposition oder ein Repertoire ist, desto weniger tauglich ist es für Anpassungen, Improvisation und flexible, neue Arrangement. Musik mit einem höheren Abstraktionsgrad leidet eher unter dem spezifischen Kontexts, in dem sie aufgeführt wird. Es werden jedoch immer mehr Stücke geschrieben, die auf ihre Umgebung reagieren können und in denen eine wiedererkennbare Klangwelt

aufgebaut werden kann. Ihre Form entsteht aus dem relativen Chaos ihrer Umgebung.

Die Programmstrategie machte aber auch andere erforderliche Voraussetzungen für »zeitgenössische Musik« deutlich. Die WNMD präsentieren Werke, die auf der Grundlage einer Ausschreibung durch den Festivalveranstalter ausgewählt werden; jedes Mitglied trifft aus den Einsendungen eine Vorauswahl, und daraus wählt der Veranstalter zusammen mit einem beratenden Gremium Stücke für die Auf- führung aus, darunter mindestens eines von jedem ISCM-Mitglied. Das Endergebnis ist da- her weniger kuratiert als vielmehr ein »großes Zelt«, in dem verschiedene Formen zeitgenös- sischer Musik zusammen präsentiert werden. Die Veranstalter arbeiten in der Regel mit einem bereits bestehenden Festival zusammen, so dass ein erweitertes Programm nicht unge- wöhnlich ist. In diesem Fall jedoch wohnten gleich drei Festivals – oder drei Programm- strategien – gemeinsam in einem Festzelt. Als Gegengewicht zu den ISCM-Werke gab es eine vergleichbare Menge an Musik, die vom afrika- nischen Kontinent stammte oder mit ihm ver- bunden war, mit einer nochmals größeren stil- istischen Diversität als das Programm der ISCM. Ein dritter Strang schließlich umfasste Veran- staltungen, die in Partnerschaft mit anderen kuratiert worden waren, darunter mit Oluzayo (Zulu für »der Weg nach vorn«) – ein Festival, das zuvor in Köln stattfand –, mit dem galizischen Ensemble vertixe sonora und die Programme des Ensemble Modern, die auf den Erfahrungen des Ensembles mit der Initiative »Afro-Modernism in Contemporary Music« aufbauten.

Ein so ehrgeiziges Unterfangen hätte einfach ein größeres Zelt gebraucht. Schon aus Zeit- gründen konnte man sich nicht mit jedem Stück auf angemessene Weise auseinandersetzen. Das lag jedoch nicht nur an der riesigen Menge Musik – ungefähr 60 Stunden in 10 Tagen, was ziemlich anstrengend war – sondern vor allem an Fragen der Form auf zwei Ebenen. Erstens wäre die Bandbreite der Musik, die heute ent- steht, für die Gründer der ISCM unvorstellbar gewesen. Ohne verbindende musikalische

Konventionen oder auch gemeinsame Stan- dards muss jedes Stück für sich genommen den Nachweis seiner eigenen Zeitgemäßheit erbrin- gen. Cage formulierte die Problematik 1956 so: »Alles ist möglich. Aber nicht alles wird ver- sucht«. Wenn Musik als zeitgenössische Kunst nicht durch eine Definition, ein spezifisches Erbe oder eine Tradition gebunden ist, besteht die Herausforderung darin, ihre Notwendigkeit in der Beschränkung (»nicht alles«) zu finden. Die Kunst besteht darin, in dieser chaotischen Überfülle eine Form zu finden – und gemeinsam mit dem Publikum eine Welt aufzubauen.

Die erfolgreichsten Aufführungen waren die- jenigen, die in Zusammenarbeit mit den aus- führenden Musikern entstanden; elektroakus- tische Stücke mit einer einzigen Klangquelle; Chorwerke, die auf die idiomatischen Möglic- keiten unbegleiteter Stimmen zurückgriffen; und Kompositionen, die ihre eigene Zeitlichkeit schufen, indem sie entweder nach der zittern- den, labilen Grenzlinie zwischen musikalischem Ton und Klangfarbe griffen – zum Beispiel, in- dem sie sich an der Hörschwelle bewegten oder Techniken einsetzten, die die Tonerzeugung stören – oder durch die Orchestrierung eines Meta-Instruments durch Anhäufung von Klän- gen, die durch die Bewegung von Teilen mutie- ren, während sie eine Grundform beibehalten. Einige Komponisten konnten beim Publikum einen besonderen Eindruck hinterlassen: Phillip Nangle, der aus den ineinander verschränkten rhythmischen Mustern einer Karimba und einer Njari eine faszinierende Textur webte; Soosan Lolavars Zusammenarbeit mit einer hervorra- genden Ad-hoc-Band aus lokalen Improvisato- ren und einem Streicherensemble; Madli Marje Gildemanns Stück *Osmosis* (Gewinnerin des Young Composer Award, bei dem ich Jurymit- glied war), in dem das Hydratationssystem von Bäumen in musikalische Ligaturen und Gewebe übersetzt wurde; und die bebende Stille und Phrasierung von Nathan James Deardens Chor- werk *i breathe*.

Von der afrikanischen Musik, die weder in- ternationalistisch experimentell noch in zeitge- nössischen westlichen Techniken geschult war,

waren Fred Onowwerosuokes *24 Studies in African Rhythm* am überzeugendsten. Sie swingen, sind aber kein Kammermusikalischer Jazz. Sie ›afrikanisieren‹ Klavieridiome und vermeiden dabei die ›Sonntagskleidung‹ und die Höflichkeit, durch die sich jener Teil des afrikanischen Repertoires auszeichnet, der manchmal den Eindruck einer ›laktifizierten‹ Musik erweckt – um Frantz Fanons Begriff aus *Black Skin, White Masks* für eine schwarze Subjektivität zu verwenden, die durch den Wunsch nach weißer Anerkennung konstruiert wird. Und auch Lukas Ligetis *Suite for Burkina Electric and Symphony Orchestra* – die mit seiner afrikanischen Electronica-Band und Tänzern sowohl bei der Eröffnung als auch beim Abschluss des Festivals aufgeführt wurde – wies in ihren besten Momenten musikalische Möglichkeiten für einen ›Weg nach vorn‹ auf.

Zweitens erfordert die Erschaffung einer musikalischen Welt mehr Zeit als die Aufführungsdauer einer Partitur. Sie muss in der Nicht-Stille um sie herum nachklingen und die Erinnerungen und die Aufmerksamkeit der Zuhörer formen und von ihnen geformt werden. In Anbetracht des Umfangs und der Vielfalt des Programms wurde den Werken diese Möglichkeit nicht wirklich geboten, aber einigen Komponisten und Interpreten gelang es, sich aus der Hektik der Ereignisse ihre eigene Zeit herauszuarbeiten. Sie profitierten dabei von Räumen, die für ein breiteres Publikum zugänglich waren und in denen eine erwartungsvolle Energie entstand, in der sich Improvisatoren entfalten können. Im Untitled Basement in Braamfontein verströmten die Auftritte von Siya Makuzeni, Ancient Voices, Nonku Phiri und Jonathan Crossleys *Inhale*-Projekt einen Hauch von groovender und polyrhythmischer Verzauberung. Mein persönlicher Favorit war Victor Gamas *Tombwa* im Centre for the Less Good Idea, eine Video- und Dokumentaroper, die eine Geschichte über die Arbeit und den mysteriösen Tod von Augusto Zita, einem jungen angolanischen Anthropologen, erzählt. Auf seinen skulptural-komplexen, selbstgebauten Instrumenten improvisierend – der AcruX

(ein vielschichtiges Lamellophon) und der Toha (Totemharfe) – lieferte Gama dazu einen ebenso rhythmisch-komplexen wie lyrischen Live-Soundtrack.

Waren diese WNMD nun ein Ausblick auf ›Die Zukunft der Musik‹? In der chaotischen Fülle und den Widersprüchen dieser drei Festivals in einem spürte ich, wie sich eine neue Form musikalischen Potenzials herausbildete, zerbrechlich und unvollkommen, an der Schwelle zur Hörbarkeit. Das erste Jahrhundert der ISCM gründete sich – und taumelte – auf einer strategischen Ambiguität zwischen ›dem Zeitgenössischen‹ und ›dem Neuen‹, als relativistische oder universalistische Werte, als Plural oder Singular. Diese Ambiguität ist das Kernprinzip der ISCM geblieben, auch wenn sie in dem Maße problematisch geworden ist, in dem der Bezug ihrer gegenwärtigen Praktiken zur klassischen Musik immer dünner geworden ist. Diese Beziehung zur (Musik-) Geschichte, die einst unter dem Aspekt des ›Fortschritts‹ – ›zivilisiert‹ oder nicht – betrachtet wurde, ist nicht mehr glaubwürdig, und umso weniger auf einem Kontinent, dessen kolonialisierte Bewohner und ihre Musik einst das ›primitive‹, ›ursprüngliche‹ oder ›prähistorische‹ Andere darstellten. Das Festival konnte also nicht unter der Prämisse stattfinden, die südafrikanische Musik irgendwie ›auf den neuesten Stand zu bringen‹, und zwar unter Bedingungen, die von westlichen Ohren zur Norm gemacht wurden. Der südafrikanische Philosoph Michael Onyebuchi Eze wies auf die eigentliche Aufgabe hin, als er (in *Intellectual History in Contemporary South Africa*) feststellte, dass »die Wiederherstellung der ... gemeinsamen Zeitlichkeit« nach der Apartheid »in der minimalistischsten und bizarrsten Vereinfachung das ist, was Gerechtigkeit ausmacht – der Prozess der Wiederherstellung der zerbrochenen sozialen Ordnung«. In seinen besten Momenten bot das Festival Möglichkeiten, die Gegenwart als gemeinsame Zeitlichkeit zu erleben, als kontemporäre Momente – mit all ihrer kontextuellen Besonderheit, Komplexität und Unordnung.

Zu Beginn ihres ungewissen zweiten Jahrhunderts täte die ISCM gut daran, sich Gedanken darüber zu machen, wie sie mit ihren Festivalveranstaltungen eine lebenswerte, harmonische und dauerhafte Gegenwart gestalten kann. Es ist an der Zeit, die Musik im Westen zeitgenössisch zu machen. Dieser Wandel wird keine Störung sein. Er wird etwas Erfreuliches sein.

Ed McKeon

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

K O N Z E R T

Vocations.

Reimagining the Lied

26. Oktober 2023,

Heimathafen Neukölln, Berlin

Das Haus für Poesie veranstaltete das zweiteilige Projekt »Vocations. Reimagining the Lied« in Kooperation mit der JUNGEN AKADEMIE, der Akademie der Künste Berlin, der Kulturstiftung Schloss Wiepersdorf und dem Heimathafen Neukölln. Kuratiert von Timo Berger, Tomás Cohen, Katharina Schultens und Nadine Tenbier wurde versucht, die deutschsprachige Musiktradition Lied unter multilingualen und multikulturellen Perspektiven zu modernisieren.

Die Lyrikerin und Prosaautorin Avrina Prabala-Joslin (geb. 1992 in Tamil Nadu, Indien) und die Komponistin und Sängerin Sol-i So (geb. 1990 in Südkorea) entwickelten gemeinsam den Zyklus *after you, i learned to plant a poem, grow a song* für Sopran und Schlagzeug. Prabala-Joslins Gedicht ist ein rhythmisches Lied, das aus einem prosaischen Monolog besteht. Diese wunderbare Lesung, die von der Autorin selbst gehalten wurde, war einer der Höhepunkte des Abends. Prabala-Joslin las ihr Gedicht in einem angenehmen Rhythmus, der an Ragas erinnerte. Das in sich sehr abgeschlossene und für sich stehende Gedicht ist eine Erzählung über eine Mutter-Tochter-Beziehung. Ein Raum für musikalische Ergänzungen schien in weiter Ferne. Sol-i So vertonte jedoch das Gedicht radikal,

indem sie den latenten Rhythmus dieser Poesie auflöste und eine neue, perkussive Ebene entstehen ließ. Dadurch entwickelte sich das kollaborativ ausgearbeitete Kunstlied in eine »große Erzählung« (Lyotard).

Den Interpret*innen wurde dabei durch die graphische Notation eine große Freiheit zur Klanggestaltung geboten, weshalb die Sängerin Angelika Luz und die Perkussionistin Rie Watanabe teilweise im Prozess der klanglichen Umsetzung mitkomponierten. Während die angenehme harmlos-nette Atmosphäre von Prabala-Joslins Text *after you, i learned to plant a poem, grow a song* durch die Vertonung von Sol-i So herumgewirbelt wurde, entwuchs das Stück sich zu einer abstrakteren Performance. Letztendlich wirkte die Zusammenarbeit von Prabala-Joslin und Sol-i So eher als ein Neben- denn Miteinander.

Die unterschiedlichen künstlerischen Ansätze und Konzepte der Lyrikerin und der Komponistin wurden an diesem Abend vor allem im Gespräch deutlich. Aber war es denn die Absicht der Kurator*innen, dass sich solch unterschiedliche Persönlichkeiten begegnen? Ein gemeinsamer Aufenthalt im Schloss Wiepersdorf zum »kreativen Austausch« – und auch zum gegenseitigen Kennenlernen – fand ohnehin gleich zu Beginn des Projekts statt. Die Moderatorin fand diesen Prozess zwar »lovely«, aber es zeigte sich, dass es in der Realität gar nicht so einfach ist, sich in so kurzer Zeit »richtig« zu verstehen.

Im Vergleich zum Liederprojekt von Prabala-Joslin und Sol-i So war das Projekt mit einem Kunstlied für Tenor und Live-Elektronik *Animita* des Dichters und Performancekünstlers Felipe Saéz Riquelme (geboren 1986) und des Multimedia-Komponisten VictorPiano (geboren 1991) mononational. Im Gespräch mit den beiden Künstlern aus Chile war zu spüren, dass sie sich im Gegensatz zu den Künstler*innen zuvor ohne Sprachbarrieren gut verstehen. Das Gedicht *Animita*, das in fünf Teilen mit intuitiver Innerlichkeit ausgedrückt wird, entfaltet sich in der Vertonung von VictorPiano zwischen Belcanto-Musik und clubkulturellem Big Beat

als drastische Klage der Musik. Die Uraufführung dieses Kunstliedes wurde von dem Tenor Francisco Huerta und VictorPiano selbst interpretiert. Die Stimme von Huerta und auch die Elektronik wurden verstärkt, wobei die Lautstärke zeitweise am Maximum war. Die Musik vibrierte im Saal und war etwas zu mächtig für einen Donnerstagabend, wenn man am nächsten Morgen schon wieder Dienst hat.

In diesen Interpretationen zeitgenössischer Lyrik durch Komponist*innen verstärkt sich der Eindruck der Bartheschen These vom »Tod des Autors« – leider aufgrund der Mehrsprachigkeit und pluralistischen Kulturalität. Eine zeitgenössische Vertonung führt zwangsläufig zu einer musikalischen Neuinterpretation von Gedichten – mit großen künstlerischen Freiheiten. Kann dies für Lyriker*innen eine künstlerische Faszination sein? – nur vielleicht.

Saori Kanemaki

F E S T I V A L

Donaeschinger Musiktage

19.–22. Oktober 2023

Geleitet von der Frage nach den Möglichkeiten und nicht selten bereits kultivierten, jedoch verdeckten künstlerischen Zusammenarbeiten in der zeitgenössischen Musik brachten die Donaueschinger Musiktage 2023 (DMT) Diverses auf die Bühne. Konzeptuell ist es der künstlerischen Leitung unter Lydia Rilling mit dem Team der Musiktage gelungen, den breiten Horizont kollaborativen Arbeitens in der Musik nachzuzeichnen: dieser erstreckte sich im Programm über die durchaus schon öfter diskutierte Zusammenarbeit von Komponierenden und Musizierenden im Kontext improvisierter Musik über Arbeitsaufteilung und ästhetische Diskussionen im Zusammenwirken über Künstlergenerationen hinweg bis hin zu intermedialen »KoLABORationen«. Darüber hinaus hat das Festival auch Momente des Kollaborativen selbst initiieren können und so

den Diskurs oder das auf der Bühne vorgestellte für das Publikum erfahrbar gemacht.

Lässt man jedoch das, was auf und neben der Bühne zu hören war, vor dem inneren Ohr vorbeiziehen, so stellt sich ein durchwachsendes Bild des Festivals ein. Die Rahmung durch das Eröffnungs- und Abschlusskonzert der DMT bot zumindest den einen oder anderen klanglichen Lichtblick. Auch wenn sich die komplexe Klangtextur von Clara Iannottas *where the dark earth bends* (UA, 2022, rev. 2023) für zwei Posaunen, Orchester und Elektronik vorrangig in den tiefen, geräuschhaften Registern der Instrumente bewegte und all das durch die Elektronik nochmals verstärkt und verdichtet wurde, überraschte sie immer wieder mit äußerst differenzierten, im Innern zudem dynamischen Strukturen. Das Kollaborative war in dem Stück vor allem in der Mitarbeit der beiden Posaunisten Weston Olencki und Mattie Barbier. Die beiden spielten sowohl ihre Stimmen und hatten auch an ihnen mitgeschrieben. Momente der Zusammenarbeit zwischen Éliane Radigue, Carol Robinson und dem SWR Symphonieorchester gaben sich in anderer Gestalt zu erkennen: Zum einen auf der Ebene der Komponierenden und der Gesamtgestaltung, da Robinson allein die für das Stück essenzielle Arbeit vor Ort mit dem Orchester übernahm, zum anderen auf der Ebene der Ausgestaltung der flexiblen Werkstrukturen durch die Orchestermusiker selbst – das hörbare Ergebnis bleibt allerdings weit hinter den klanglichen Möglichkeiten eines improvisierenden Orchesters zurück.

Das sinfonische Abschlusskonzert legte den Fokus dagegen weniger auf das Kollaborative, sondern spürbar auf das Kompositorische. Das Eröffnungsstück Younghi Pagh-Paans kam zwar in einer äußerst konzentrierten, zugleich aber nicht weniger aufregenden Gestalt daher: Ein Stück in der Klangsprache Pagh-Paans, das transparent und schillernd zugleich orchestrale Farbigkeit ausleuchtete. Auf nahezu brutale Art und Weise entfaltete das SWR Symphonieorchester dagegen einen konzertanten Klangkoloss in Steven Kazuo Takasugis *Konzert für*

Klavier, Orchester und Elektronik (UA, 2016–23). Das Konzert für nicht einen oder zwei, sondern drei Akteure, entwickelte über drei ca. 15-minütige Sätze ein Narrativ zwischen pointillistischer Klangmalerei und spektral extrem verdichtetem Bruitismus. Nicht selten krachten scharf konturierte Klangblöcke auf zerfasernde Linien oder fragile Schichtungen flächiger Strukturen. Dabei bewegen sich unüberhörbar hochfrequente Texturen durch den Raum, überlagerten sich oder stießen sich gegenseitig ab. Die scheinbar rücksichtslosen, alles andere durch pure Gewalt unterdrückenden Klangblöcke überaschten zudem aber immer wieder durch ihre Offenheit und Sensibilität in der Aneignung bzw. der Verschmelzung mit einzelnen Elementen oder Strukturen ihrer musikalischen Antagonisten. Was die Entscheidung des SWR Orchesterpreises im Angesicht dieser beiden und anderer musikalisch aufregenden Arbeiten für Francesca Verunellis *Tune and Retune II* (UA, 2019/20) begründet, bleibt derweilen im Unklaren – vielleicht war es hier, im Vergleich zum spürbar höheren Engagement der Musiker*innen, die einfacher zu handhabende Klangfärbigkeit der unmissverständlich notierten und eher zurückhaltenden Gesamtfaktor.

Aus einer musikalisch als auch schaffenspraktisch interessanten Position heraus trat das New Yorker Ensemble Yarn/Wire auf. Mit zwei Schlagwerken (Russell Greenberg und Sae Hashimoto) und zwei Klavieren (Laura Barger und Julia Den Boer) entfaltete das Ensemble in zwei Konzerten ein schillerndes Klangspektrum. Während die Zusammenarbeit von Annea Lockwood und Yarn/Wire in *Into the Vanishing Point* (EA, 2019) die klangliche Vielseitigkeit und Charakteristik des Ensembles herausarbeitete, hüllte Giulia Lorusso's *Grain | Stream* die Hörenden in harmonisch oft stabile Ambientsounds mit flauschig raumgreifenden Elektronikwolken, die jedoch immer wieder durch Geräusche und geräuschhafte Impulse aufgebrochen wurden. Vor allem aus kollaborativer Sicht ist das Ensemble interessant, sucht es doch in der Vielfalt künstlerischer Partner*innen auch diverse Modi der Zusammenarbeit. Während

sich die Ensemblemitglieder für Annea Lockwood als Ko-Komponierende erweisen, wird Giulia Lorusso zur Ko-Performerin in der Auf-führung selbst. Olga Neuwirth schafft in ihrem dunklen, industrial hämmernden und immer wieder kristallin schillernden Stück *Black Dwarf* ein Zusammenspiel aus musikalischen und räumlichen Anordnungen. Um das Publikum herum arrangiert schafften zwei Schlagwerke, zwei mikrotonal gegeneinander verstimmte Synthesizer und ein Zuspield eine metallische pulsierende Raumerfahrung, die sich durch harmonische Schwebungen immer wieder von ihrer klanglichen Erdung löste.

Die Musiktage waren in diesem Jahr nicht nur spürbar mehr von Frauen geprägt, knapp 70 % der Uraufführungen stammten von Komponistinnen, sondern suchten sowohl eine Öffnung hin zum Nachwuchs in Form von Kompositionsworkshops sowie einem Studierendenprogramm als auch hin zu intermedialen Kollaborationen der Klangkunst. Vier Klangkunstarbeiten rahmten die DMT mit vier vollkommen unterschiedlichen Ansätzen, die zugleich unzählige Anknüpfungspunkte zum Festivalprogramm boten. Dabei waren sicherlich Raoul Kellers *Light Orange Intervention* und Marina Rosenfelds *The Agonists* die stärksten Arbeiten: Machten sie doch zum einen deutlich, dass das Hörbare, im Vergleich zu den konzertanten Kunstmusikaufführungen des Festivals, aufschlussreich mit dem Räumlichvisuellen verwoben ist, und zum anderen, dass auch die konzeptuelle Aufladung eines Werkes als ästhetische Erscheinungsform wahrgenommen werden kann. Dass »KolLABORationen«, wie es Nina Polaschegg im Programmheft nennt, zur Musik der Gegenwart gehören, ist unumstritten. Einem Teil der im Festival programmierten Kollaborationen fehlte es jedoch an ästhetischer Gestaltungskraft.

Fabian Czolbe

F E S T I V A L

REM-Festival

8.–10. Oktober 2023,
Schwankhalle Bremen

Nachdem das vorige REM-Festival der Projektgruppe neue musik bremen (pgnm) 2021 coronabedingt als Livestream-Veranstaltung an einem einzelnen Tag stattfinden musste, fand die diesjährige Ausgabe wieder zum gewohnten Format zurück. An drei Abenden in Folge bespielten sowohl internationale Gäste als auch Bremer Künstler:innen die beiden Säle der Schwankhalle Bremen. Die Konzerte waren meist angenehme 20 bis 40 Minuten lang und kurze Pausen zwischen den Acts ermöglichten eine ungezwungene Atmosphäre des Austauschs und der Reflexion.

Ursprünglich entsprang die »reihe elektronische musik« dem Wunsch, ein lokales Konzertformat für die Aufführung klassischer Tonbandstücke des 20. Jahrhunderts zu etablieren. Zum Zweck einer Verräumlichung der Werke entstand 2013 das »bremer lautsprecher orchester«, welches größtenteils aus privat gesammelten heimischen Stereoboxen besteht und seither einen zentralen Bestandteil des Festivals ausmacht. Über die Jahre hat sich REMs stilistische Bandbreite allerdings stark erweitert und bildet mit diversen Livauftritten das gesamte Spektrum von komponierter und improvisierter Musik, Performance- und Multimediakunst ab.

Unter dem Titel »Strokes« wurde in diesem Jahr ein Schwerpunkt auf Perkussion aller Arten gelegt. Besonders eindrücklich waren die Auftritte dreier Solo-Schlagwerker:innen: Ein technisch brillanter Auftakt gelang dem österreichischen Drummer Rudi Fischerlehner, dessen halbstündiges Set sich aus dem Spannungsfeld meditativer Drones und komplexer Polyrhythmik entfaltete. Dabei erwies er sich als Meister des Übergangs, zelebrierte ausgedehnte Fade-outs und graduelle Tempoänderungen.

Charakteristisch waren insbesondere seine klanglich reichhaltigen Loops, die er mittels minimaler Schwerpunktverlagerungen und der behutsam kalkulierten Zu- und Wegnahme einzelner Elemente stetigen Transformationsprozessen unterzog. Auf den Höhepunkten der ausgefeilten Dramaturgie hatte man aufgrund der Unabhängigkeit von Händen und Füßen den Eindruck einer perfekten Vierstimmigkeit.

Mit geradezu chirurgischer Ruhe und Präzision arbeitete sich auch der Schweizer Fritz Hauser, ausgehend vom eigenen Körper, durch sein auf das Essentielle reduziertes Setup. Methodisch lotete er alle Oberflächen und Schlagpositionen der kleinen Trommel und neun verschieden großer Becken aus, demonstrierte winzigste Klangfarbenunterschiede und machte jeden einzelnen Schlag, selbst solche am Rande der Hörbarkeitsschwelle, zu einem faszinierenden Ereignis. Hausers Kunst ist frei von jeglichen Taschenspielertricks und auftrumpfenden Gesten, sondern lädt das Publikum ein, das bekannte Repertoire der Schlagwerkklänge mit völlig neuen Ohren zu hören. Und genau in den Momenten, als die Rigorosität seines Vorgehens ins allzu Dogmatische abzudriften drohte, verstand er es, den konsequenten Fortgang durch kurze Phasen von erratischem Geräuschchaos gezielt zu destabilisieren.

Das komplette Kontrastprogramm bot Teresa Riemann, die ihr Kit durch Mikrofone und rückgekoppelte Lautsprecher in eine dröhnende Höllenmaschine verwandelte. Der besondere Gänsehaut-Effekt lag in der Kombination von rasantem, brachialem und unerbittlichem Drumming, das durch das Feedback eine massive Geräuschwand erzeugte, mit den sporadischen Rezitationen einer bis zur Unkenntlichkeit elektronisch verzerrten Stimme – dies alles bei durchweg maximaler Intensität und Geschwindigkeit: Gerade durch eine solche formale Monotonie und konstante akustische Übersättigung entfaltete ihre Musik eine starke Sogwirkung, was den Auftritt zu meinem persönlichen Highlight des Festivals werden ließ.

Den Ursprüngen des REM-Formats entsprechend gab es auch in diesem Jahr mit

Hilda Diandas *Después del silencio* einen Klassiker der elektroakustischen Musik zu hören, feinfühlig am Lautsprecherorchester ausgesteuert durch die in Bremen lebende Komponistin Lina Bonafini; ein willkommener Ruhepol in einem von Geräuschezessen geprägten Programm. Für reichlich Diskussionen bezüglich der Interpretation elektroakustischer Musik sorgte die doppelte Aufführung von Axel Dörners *Unzucht 17:38*, einem Tonbandstück aus mit einer elektronisch erweiterten Zugtrompete erzeugten aneinandergereihten Rauschfeldern, die in der Klangregie von Mattia Bonafini durch sanft artikulierte Raumbewegungen subtil zum Leben erweckt wurden. Christoph Ogiermann hingegen nutzte in seiner hyperexpressionistischen Interpretation die statischen Klangflächen, um die teils extremen Farbunterschiede der verschiedenen Lautsprechergruppen durch deutliche Eingriffe wie Vibrati, schnelle Kreisbewegungen und plötzliche Sprünge im Raum herauszustellen. Gemeinsam veranschaulichten die beiden, welch drastischen Einfluss die Aussteuerung auf die Wirkung von elektroakustischen Stücken hat. Dies zeigte sich nicht zuletzt in Tobias Hagedorns Performance *Ear-Washing*, bei der die von live gespielten Synthesizern begleitete Aufnahme einer Waschmaschine zu einem surrealen Erlebnis mutierte: Der gewohnte Alltagsklang bekam durch seine stetige Ausbreitung im Raum eine überlebensgroße, nahezu bedrohliche Aura – vom Prinzip her nicht unähnlich der neusten Version der *Klavierübung* von Steven Takasugi für Klavier, Schlagwerk, Gitarre und Zuspil, hervorragend interpretiert vom Stuttgarter Ensemble Pony Says: Jeder Satz des knapp 40-minütigen Werks beginnt mit vereinzelt Samples mikrotonal verstimmter Klaviere, die bald zu chaotischen Klanggewittern heranwachsen. Dabei verliehen die Lo-Fi-Filtereffekte der Heimboxen dem eigentlich auf Komplexität und Überforderung angelegten Tape eine verblüffende Transparenz und räumliche Plastizität.

In der finalen Soloperformance des Festivals entwickelte die estnische Kontrabassistin

Kris Kuldkepp durch eine Vielzahl an elektronischen Effekten eine immersive und psychedelische Klangatmosphäre, in der die ewig verharrenden Echos vergangener Aktionen mit den gegenwärtigen zu einer reichhaltigen, stetig sich wandelnden Textur verschmolzen. Besonders spektakulär wirkte der Höhepunkt gegen Ende des Sets, als Kuldkepp die kathedralenhaften Hallräume derart übersättigte, dass sich Störgeräusche einnisteten und den gigantischen Wohlklang auf ominöse Weise zersetzten.

Diese und noch viele weitere Auftritte machten das diesjährige REM-Festival zu einem erstaunlichen Erlebnis. Die zelebrierte Vielfalt musikalischer Ausdrucksformen, das Nebeneinander unterschiedlichster, teilweise äußerst kompromissloser ästhetischer Positionen an drei langen Abenden waren für das Publikum durchaus eine Herausforderung – aufgrund der Stärke der einzelnen Beiträge und der zwanglosen Atmosphäre allerdings eine, die keineswegs Erschöpfung hervorrief, sondern mit nachhaltigen Erinnerungen belohnte.

Paul Zoder

B U C H



Exhibiting SoundArt

Peter Kiefer & Michael Zwenzner (Hrsg.)

Wolke Verlag

Auch wenn der vorliegende Band die Beiträge einer bereits 2019 realisierten Tagung wiedergibt, so haben die dort vorgetragenen Positionen zum Thema *Exhibiting SoundArt* an Aktualität

nichts eingebüßt. Peter Kiefer und Michael Zwenzner legen eine Dokumentation der Gutenberg SoundArt Academy 2019 in Mainz vor. Initiator und künstlerischer Leiter dieser Akademie war Peter Kiefer. Der Band dokumentiert außer dem Symposium zum Thema »Exhibiting SoundArt« auch die Klangkunstausstellung, die aus den Meisterklassen der Gutenberg SoundArt Academy hervorgegangen ist.

Tatsächlich ist es die Art und Weise, wie die Bedingungen und Möglichkeiten von Klangkunst ausstellen aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet werden, die das Buch lesenswert macht. In einem ersten Textkonvolut unter der Überschrift »History, Reflexion, Experiment« wird rekapituliert, worin die Ästhetik dieser künstlerischen Praxis besteht: in ihrer Verankerung in der immateriellen Sphäre des Klangs wie im konkret Materiellen des jeweils spezifischen Ortes, des natürlichen wie urbanen oder sozialen räumlichen Kontexts; in ihrer meist begrenzten Dauer; in ihrer hybriden Form zwischen bildender Kunst, Architektur und Musik. Vor allem die Tatsache, dass Klanginstallationen Auge und Ohr der Besucher*innen integriert und ohne das gleichzeitige Hören und Sehen nicht sein kann, diskutiert Helga de la Motte-Haber in einem Set von Begriffen wie »Immersion, Involvement, Absorption, Transportation«. Hans-Jörg Rheinbergers (ehemals Direktor des Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte in Berlin) Beitrag macht in einer kritischen Reflexion das Konzept der künstlerischen Forschung und des Experiments für die Klangkunst fruchtbar. Welches Begriffsinstrumentarium dazu taugt, Open Air-Klanginstallationen analytisch zu erfassen, erörtert Julia H. Schröder und schreibt dabei der auditiven Distanzwahrnehmung eine wichtige Rolle zu. Am Beispiel der documenta-Ausstellungen von 1955 bis 2017 vermittelt Joshua Weitzel präzise, welchen Status Klangkunst im Sektor internationaler Kunstausstellungen eingenommen hat.

Dem steht ein zweiter Textblock mit stärker praxisorientierten Inhalten gegenüber –

»Practice, Institution, Results«. Hier kommen Kurator*innen, Museums- und Sammlungsleiter*innen und Festivalleiter*innen wie Julia Clout, Julia Gerlach, Björn Gottstein, Gabriele Knapstein, Maija Julius, Carsten Seiffarth und Thomas D. Trummer zu Wort. Sie schildern am Beispiel unterschiedlicher Ausstellungsformate, vor welche Aufgaben und Herausforderungen die zuvor beschriebene Spezifik der Klangkunst sie stellt: von dem über 10 Jahre laufenden Klangkunst-Projekt »bonn hoeren«, der großen Überblicks-Schau »Sound Art: Sound as a Medium of Art« 2012 am ZKM in Karlsruhe, bis hin zu einzelnen Künstler*innen gewidmeten Präsentationen im Museum oder Galerieraum. Es geht unter anderem um die Verantwortlichkeit der Kurator*in, zunächst bei der Entwicklung eines thematischen Rahmens für eine Ausstellung. Gerade eine Intervention im öffentlichen Raum, der ja auch ein sozialer Raum ist, ist die passende Auswahl des Ortes und der Kooperationspartner entscheidend. Vor allem aber ist das Vorhaben den beteiligten Instanzen wie der Öffentlichkeit zu vermitteln. Sehr deutlich wird, was ortsspezifisches Arbeiten jenseits der ästhetischen Sphäre in der Phase der Produktion bestimmt. Auch die räumlichen, technischen wie akustischen Bedingungen, die urbane Räume oder Ausstellungsräume in Museum und Galerie vorgeben, werden detailliert angesprochen. Aber auch die Auswahl der Künstler*innen, das Verhältnis von Konzertformat und Ausstellungsformat und ihre öffentliche Wirksamkeit innerhalb von Festivalstrukturen stehen zur Diskussion.

Neben diesen Problemlagen erscheint mir eine besonders wichtig und aktuell. Nämlich die Frage nach der Ausstellbarkeit von historischen Klangkunst-Arbeiten, deren Schöpfer*innen nicht präsent sind oder nicht mitwirken können, um eine entsprechende räumlichen und technischen Anpassung vorzunehmen. Wie schwierig diese Aufgabe ist, davon spricht Maija Julius, Kuratorin, Autorin und Verwalterin des Nachlasses von Rolf Julius. Ihre Arbeit an der »Re-Installation« der Werke ihres Vaters bewegt sich zwischen akribisch archäologischer

Rekonstruktion und einem Moment der persönlichen Überlieferung. Gabriele Knapstein (stellvertretende Direktorin und Sammlungsleiterin des Hamburger Bahnhofs in Berlin) zieht aus ihrer Arbeit den Schluss, dass das größte Desiderat darin besteht, brauchbare technische Manuals erstellen, um den Aufbau der jeweiligen Arbeit zu dokumentieren, um zukünftig Klangkunst in musealem Kontext überhaupt präsentieren zu können.

Nicht unerwähnt bleiben darf an dieser Stelle der Beitrag von Michael Zwenzner, der die Diskussionen über das Thema »Exhibiting SoundArt« nochmals unter seiner Perspektive zuspitzt. Ganz entschieden spricht er die Notwendigkeit der Dokumentation und des Archivs für die Klangkunst an. »Klangkunst als flüchtiges Phänomen für eine Woche oder einen Monat: Das mag teilweise ganz im Sinne des Künstlers sein, teilweise aber auch nicht. Je länger kulturelle Schätze in Form immer neuer Werke der Klangkunst wachsen, desto dringlicher wird die Frage nach einer adäquaten Geschichte der Klangkunst, unterstützt durch Reenactment, Museen, Galerien, Dokumentation, Archivierung und Sammlung.«

Der verdienstvollen Gegenüberstellung von ästhetischen Grundlagen und praktischen Erwägungen des Ausstellens von Klangkunst liegt implizit auch eine entscheidende Weichenstellung für die zukünftige Rezeption zugrunde. Wie sinnvoll ist es überhaupt, eine solche Kunstpraxis auf Dauer konservieren zu wollen, die auf Ortsspezifität, Zeitlichkeit und ephemeren Dasein basiert?

Barbara Barthelmes

jedoch auch dazu dienen, dem Betrachter eine Reihe von Wegweisern an die Hand zu geben, an denen er sich auf seiner mäandernden Reise orientieren kann. Auf diese Weise finde ich Zugang zum Werk von Birgit Ulher, einer »Komponistin-Performerin« und »Klangkünstlerin«, wie es auf ihrer Website heißt. Sie hat zwar bildende Kunst studiert – ihre erste Liebe galt der abstrakten Malerei – spielte aber schon als Studentin Free Jazz und ist bis heute als Autodidaktin vor allem in der Szene der improvisierten Musik aktiv. Ulhers Instrument ist die Trompete, für die sie eigene erweiterte Spieltechniken entwickelt hat, die sie oft mit dem Vokabular der Bildenden Kunst beschreibt. So lobte sie einmal britische Improvisatoren für ihren »pointillistischen Ansatz« – ein Begriff aus der Malerei, der in diesem Fall ein verstreutes, stakkatoartiges Klacken beschreibt, eine Technik, die sie selbst ebenfalls oft einsetzt. So auch bei »Split Friction«, ihrer jüngsten dreitägigen Konzertreihe, Ausstellung und Katalogvorstellung im Berliner Errant Sound. Im Duo mit automatisierten Blechdosen oder kreisenden Spielzeugautos spielte sie dort ihre charakteristisch pfeifenden, zischenden und stotternden Trompetenklänge, als wolle sie einen keuchenden exotischen Vogel oder eine schlecht funktionierende Maschine nachahmen. Der Klang ist eher pragmatisch als musikalisch – er ist in erster Linie eine Tatsache, nämlich das Ergebnis des Atmens in ein verdrehtes Stück Blech.

Ulhers Performances im Errant Sound, zunächst *Robo Tins I* (2021) und dann *Public Transport* (2019), werden als »Klang- und Konzertinstallationen« bezeichnet, wodurch »Klang« und »Konzert« gewissermaßen zu Adjektiven werden. Sie sind das Medium, mit dem ein Kunstobjekt – die Installation – hergestellt wird, zusätzlich zu der Vielzahl von Materialien, die verwendet werden, um einen Raum zu füllen. Zu diesen Materialien gehört auch die Künstlerin selbst, die auf einem hölzernen Würfel sitzt, fast bewegungslos, und eine Trompete benutzt, um ihren Atem zu verstärken. Vielleicht könnte man die Ausstellung als »scheinbar ausdruckslos, gleich einem Pokerface beschreiben, aber nur

A U S S T E L L U N G

Birgit Ulher: Split Friction

24. – 26. Nov. 2023, Errant Sound, Berlin

Die Definition einer künstlerischen Praxis mag ein pedantisches Unterfangen sein, das dem jeweiligen Werk selten gerecht wird. Sie kann

insofern, als der Minimalismus in der bildenden Kunst auf ähnliche Weise beschrieben werden kann. Expressive Qualitäten werden durch industriell gefertigte Objekte in den Hintergrund gedrängt – leuchtend bunte Plastikbehälter wie in *Flotsam and Jetsam* (2021) oder als »Hexbugs« bekanntes automatisiertes Spielzeug. In *Robo Tins* sitzt Ulher vor einem an Carl Andre erinnernden Fliesenraster, über das drei Metall Dosen geräuschvoll gleiten, als besäßen sie einen eigenen Willen. Andres Einfluss spukt auch durch die Videoserie *How to Get Away* (2020), in der Metallkacheln unterschiedlicher Textur zu sehen sind, über die automatisierte Objekte wie Spielzeugautos oder geometrische Metallformen fahren und sich wiederholende, aber nicht unbedingt rhythmische Klänge erzeugen. Obwohl es nicht uninteressant ist, während der Videos und Performances die Augen zu schließen, ist die musikalische Erfahrung ohne ihren materiellen Bezug nicht überzeugend. Das Werk ist nur in dem Moment vollständig, in dem es als Improvisation aufgeführt wird, so wie ein Werk von Carl Andre erst durch den Betrachter vervollständigt wird, der eingeladen ist, sich – wie Ulhers automatisierte Objekte – über die Oberfläche zu bewegen.

Während ihrer Studienzzeit im Hamburg der 1980er Jahre, so Ulher, bot die bildende Kunst mehr Freiheit als die Musik. Heute ist vielleicht das Gegenteil der Fall. Bei der Arbeit mit akustischem Material, sei es in der improvisierten Musik oder in der Klangkunst, scheint die ontologische Erforschung der Form eine respektierte Beschäftigung zu bleiben. Nicht so in der bildenden Kunst, wo Biennalen, Festivals oder die inzwischen umstrittene *documenta* aufgrund eines Misstrauens gegenüber der Form in Polemik verfallen. Schließlich weiß jeder, dass die transzendentalen Formen von gestern die Unternehmensinteressen von heute sind. Minimalistisches Scratching, weißes Rauschen und gehauchte Schnapplaute hingegen eignen sich weniger gut zum »artwashing« und erreichen auch nicht dasselbe Preisniveau, es sei denn, sie funktionieren in einem politischen, sozialen oder historischen Kontext. In

der bildenden Kunst werden Klang, Farbe und Form zu Zeugnissen; in der experimentellen Musik bleiben sie ontologisch offene Fragen.

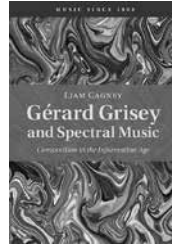
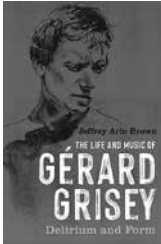
Es ist schade, dass der Katalog, der anlässlich der Ausstellung im *Errant Sound* erschienen ist, keinen längeren Essay enthält, der die vielen produktiven Überschneidungen von Klang, Raum und Bild in Ulhers Praxis als Ganzes untersucht. Es ist eine verpasste Gelegenheit, das Werk dieser Künstlerin in einen breiteren Kontext zu stellen, wie es einer über 40-jährigen Karriere angemessen wäre. Stattdessen enthält das Buch eine recht allgemeine einseitige Einführung und mehr oder weniger poetische Beschreibungen neuerer Arbeiten. Gelegentliche theoretische Erörterungen werden nie wirklich zu einer »Linse« entwickelt, durch die man das Werk erleben oder problematisieren kann, sondern hängen lediglich als assoziative Zitate in einem luftleeren Raum.

Am Ende bleibt es der Betrachter*in überlassen, sich Gedanken über die ganz spezielle Nische zu machen, die Ulher mit ihrer multidisziplinären klangbasierten Praxis besetzt. Mir scheint, dass roboterbetriebene Dosen, präparierte Schallplatten, Spielzeugautos und alles andere, was die Künstlerin verwendet, um ein Klangobjekt ins Leben zu rufen, wie die Pinselstriche, Spachtel, Gele und Medien sind, die über eine Leinwand geschoben und gezogen werden. In Ulhers Performances wird der Klang nass oder trocken, knisternd oder hauchdünn, kratzend oder umherschweifend, aber nie wirklich narrativ oder dramatisch. Ulhers Klänge nehmen materielle Formen an. Sie entstehen als etwas, das einfach da ist, eine Art produktive Nutzlosigkeit, die sich durch ihre bloße Existenz selbst als ausreichend erklärt.

Dagmara Genda

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

B Ü C H E R



Liam Cagney
Gérard Grisey and Spectral Music. Composition in the Information Age
 Cambridge University Press

Jeffrey Arlo Brown
The Life and Music of Gérard Grisey. Delirium and Form
 Boydell & Brewer

Ein interessantes Paradox. Gérard Grisey (1946–1998) war vier Jahre lang Dozent in Berkeley, und ein Jahrzehnt später beehrte Tristan Murail (geb. 1947) die Columbia University und blieb dort fünfzehn Jahre lang Professor. Aus dieser Zeit gab es in den USA jedoch keine englischsprachige Monografie über ihre Arbeiten, mit Ausnahme von einer zweibändigen Ausgabe der *Contemporary Music Review* (herausgegeben von Joshua Fineberg). Die ersten Bücher über Grisey wurden in seiner Heimat Frankreich veröffentlicht: eine kanonische Abhandlung von Jérôme Baillel, basierend auf den Skizzen des Komponisten, und eine Sammlung seiner Schriften, herausgegeben von Guy Lelong. Erst viele Jahre später kamen zwei weitere hinzu – in Österreich eine philosophische Interpretation von Lukas Haselböck und in Polen multi-kontextuelle Überlegungen, verfasst vom Autor dieses Textes. Nun endlich ist auch der englischsprachige Kreis um zwei neue Bücher

bereichert worden: Der aus Irland stammende Liam Cagney veröffentlicht eine erweiterte Fassung seiner Dissertation von 2015 über die Entstehung der Spektralmusik. Und der Amerikaner Jeffrey Arlo Brown hat eine populärwissenschaftliche Biografie über Grisey herausgegeben. Obwohl letzterer oft die Forschungsergebnisse des ersten zitiert, gibt es in beiden Büchern große Überschneidungen. Das erste ist ein wissenschaftliches Werk, das auf einer Analyse des Frühwerks des französischen Komponisten beruht und durch eine Exegese des Quellenmaterials (Skizzen, Partituren, Manifeste, Briefe und Interviews) gestützt wird. Es sei hier auf die Erudition Cagneys aufmerksam gemacht, der nicht nur Mitherausgeber des *Oxford Handbook on Spectral Music* ist, sondern auch den Rave-Roman *Berghain Nights* veröffentlicht hat.

Cagney eröffnet das Buch mit einem Motto von Marcel Proust und rundet es mit einem Briefwechsel zwischen Gustave Flaubert und George Sand ab, während der Briefwechsel zwischen Grisey und Hugues Dufourt den inneren Rahmen des Buches bildet. Im Vorfeld der Darmstädter Ferienkurse von 1982 stritten diese Koryphäen der Spektralmusik nicht nur über den Namen der Bewegung (der erste entschied sich für »liminal«, der zweite schrieb begeistert das Manifest *Musique spectrale*), sondern auch über ihre philosophischen Grundlagen. Der Untertitel von Cagneys Buch, *Composition in the Information Age*, weist auf eine davon hin: Informationstheorie (Moles) sowie Psychoakustik einschließlich Klanganalyse (Marie, Leipp und Winkel). Das Werk ist in zwei Teile gegliedert: Der erste widmet sich hauptsächlich Grisey und seiner kreativen Entwicklung, der zweite dem institutionellen, technologischen und ästhetischen Hintergrund der *courante spectrale*.

Mir gefällt das Panorama der Elemente, die den Stil des Komponisten prägen: die Besessenheit von Religion und Tod in der Jugend, das Studium in Deutschland (mit unterschiedlichem Begriffssystem), das Studium bei Messiaen (*personnages*) und die Begegnung mit

Gleichgesinnten (Murail, Roger Tessier, Michaël Levinas), aleatorischen und theatralen Tendenzen in der französischen Musik (André Boucourechliev). Cagney hebt konsequent die Gemeinsamkeiten zwischen serieller und spektraler Musik hervor und verwischt die vormalig definierten Unterschiede. In den folgenden Kapiteln widmet er sich bekannten Werken aus den frühen 1970er Jahren: *Vagues*, *Chemins*, *le Souffle* und *D'eau et de pierre*, in denen sich der Einfluss von Boulez (*Pli selon Pli*) mit den Metabolen von Xenakis und der Spiritualität von Stockhausen vermischt.

Im zweiten Teil bespricht Liam Cagney weitere Werke von Grisey, wenn auch weniger ausführlich, vermutlich aufgrund der vorhandenen Literatur. Das Narrativ wird hier polyphon, dabei beziehen sich die übrigen Stimmen auf Analysen der Werke anderer (vor allem Murail), weiterer Techniken und Innovationen und schließlich die Geschichte des Ensembles l'itinéraire und dessen Beziehung zu anderen französischen Einrichtungen. Das letzte Thema wird zwar faszinierend beschrieben, wenn auch manchmal vielleicht zu detailliert für ein halbes Jahrhundert historischer Distanz. Ein solcher Kontrapunkt der Stränge ermöglicht es jedoch zu zeigen, wie Tropfen für Tropfen eine bestimmte Strömung (*courante*) und ein bestimmter Stil oder Kunstfertigkeit (*écriture*) entsteht, wie sich ein Name herauskristallisiert, und schließlich, wie Unterschiede hervortreten.

Alles in allem hat Cagney ein sorgfältiges und aufschlussreiches Buch geschrieben, wenn auch eher für diejenigen, die sich für das Thema interessieren. Brown hingegen wendet sich mit seiner Biografie an diejenigen, die Grisey und die Spektralmusik noch nicht kennen. Der Autor ist Kolumnist für eine Reihe amerikanischer Medien sowie Übersetzer und Komponist und lebt derzeit in Berlin. Zusätzlich zu den zahlreichen Quellen (allerdings ohne die deutschsprachigen) stützt er sich auf eine Reihe von Interviews mit Personen, die Grisey persönlich kannten. Dazu gehören drei ehemalige Partnerinnen, Freunde und Kollegen – auch solche, die ihm nur bei bestimmten Werken geholfen haben.

Browns Geschichte beginnt auf die übliche Art, mit einer Postkarte aus Griseys Geburtsort und endet mit Szenen von seiner Beerdigung. Um den Verdacht der hermetischen Geschlossenheit zu vermeiden, verzichtet der Autor nicht nur auf Fußnoten, sondern erwähnt den Begriff »Spektrum« auch erst auf Seite 90! Außerdem hält er sich strikt an die Chronologie, was dazu führt, dass er gegen Ende Sprünge macht, wenn er die Werke erst zum Zeitpunkt ihrer Uraufführung bespricht. Ergänzt wird diese lehrbuchhafte Herangehensweise durch eine Auswahl an Rezensionen, die von enthusiastisch (Le Monde) bis kritisch (Darmstadt) reichen. Brown gelingt es, Griseys Schwanken zwischen Intuition und Perzeption, Systematik und Strukturalismus sowie zwischen Delirium und Form, wie es im Untertitel des Buches heißt, herauszuarbeiten. Er skizziert seine Beziehungen zu seinen Lehrern (Dutilleux, Messiaen), akzentuiert die Bedeutung des ersten Instruments des Komponisten (Akkordeon) und beleuchtet den jeweiligen Kontext seiner Lektüre als jugendlicher (Chardin, Claudel, Bergson und andere).

Von den ersten Seiten und den dichten Zitaten aus dem unregelmäßig geführten Tagebuch des Protagonisten an tappt Brown jedoch in die Falle einer oberflächlichen Psychoanalyse. Eifrig greift er die Vermutung eines Freundes von Grisey auf, dass die scharfen Konsonanzen in *Dérives* auf die Erinnerung an die Behandlung einer zwei Jahrzehnte zuvor erlittenen Ohrentzündung zurückzuführen sind. Der Autor beschreibt die romantischen und erotischen Hintergründe des Protagonisten, obwohl ich nicht glaube, dass dies viel zur Lektüre der Musik beiträgt. Griseys betrogene oder verlassene Partnerinnen stellen aus offensichtlichen Gründen die eine Seite der Geschichte dar, die andere lässt sich nur aus den wenigen erhaltenen Briefen rekonstruieren. Auf der Grundlage dieser Briefe unterstellt Brown zum Beispiel, dass Komponisten mikrotonaler Musik einen Hang zu BDSM-Praktiken haben...

Griseys Faszination für Sex und die Verschmelzung von Körpern (und die damit einhergehende Gewalt) beeinflusste zweifelsohne

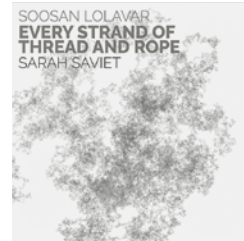
Werke wie *Solo pour deux*, aber genau eine solche, erweiterte Interpretation der Werke fehlt. Außerdem würde das gesamte Buch von einer kontextuellen Lektüre der Werke profitieren: Bei *L'icône paradoxale* wäre es sinnvoll, ausführlicher über die Malerei von Piero della Francesca zu schreiben, und bei *Vortex temporum* über den Einfluss von repetitiver Musik. Brown leistet unterdessen gute Arbeit in Bezug auf das für Grisey zentrale Ägypten-Thema, ebenso wie eine prägnante Diskussion verschiedener literarischer und kompositorischer Konnotationen (Lawrence, Janáček). Bemerkenswert sind auch die originellen Besprechungen von weniger bekannten Werken, wie den frühen *Mégalithes* oder *Manifestations* oder den späteren *Accords perdus* und *Wolf Liedern*.

Die Biografie ist angenehm kurzweilig, zugänglich und nicht ohne Humor geschrieben, auch wenn der Autor gegen Ende meiner Meinung nach zu sehr mit dem Protagonisten und dessen Gefühl, in seinem Umfeld unterbewertet zu sein, und seiner finanziellen Frustration (belangloser Briefwechsel mit ensemble recherche) mitfühlt. Wie A. S. Byatt treffend schrieb – und von Cagney in der Einleitung seines Buches zitiert wird: »people often leave no record of the most critical or passionate moments of their lives. They leave laundry bills and manifestoes«. Die Kunst besteht darin, die Lücken zwischen diesen Dokumenten zu füllen. Und dabei können nur »tender intervals« helfen, wie Grisey in Anlehnung an Nabokov zu sagen pflegte.

Jan Topolski

Aus dem Polnischen übersetzt von Katja Heldt

A L B U M



Soosan Lolavar Every Strand of Thread and Rope all that dust

In den ersten Wochen der Covid-19-Pandemie, als es keine Möglichkeit gab, Konzerte zu veranstalten, bat das in Großbritannien ansässige Riot Ensemble eine Reihe von Komponist*innen, kurze Solowerke für die einzelnen Ensemblemitglieder zu schreiben, um diese dann aufzunehmen und als Video zu veröffentlichen. Dazu wählten Musiker*innen aus einer Vorauswahl jene Komponist*innen aus, mit denen sie zusammenarbeiten wollten – und von da an ging es weiter.

Sarah Saviat, die Violinistin des Ensembles, entschied sich für eine Zusammenarbeit mit der britisch-iranischen Komponistin Soosan Lolavar. Das Ergebnis war das fünfminütige Stück *Undone*, das im Juli 2020 auf YouTube veröffentlicht wurde. Inspiriert von der damaligen Atmosphäre, »als man das Gefühl hatte, alles würde aus den Fugen geraten (aber nicht völlig auseinanderfallen)«, wählte Lolavar eine extreme Skordatur für die Geige als Ausgangspunkt: Alle vier Saiten wurden um eine kleine Sexte heruntergestimmt, so dass das Instrument an den Rand seiner Funktionsfähigkeit gerät, ohne jedoch gänzlich die Möglichkeit einzubüßen, einen Ton zu halten. Außerdem wurden die Saiten in eine spezifische mikrotonale Stimmung gebracht, die Lolavar ursprünglich für die Santur (ein iranisches Hackbrett)

entwickelt hatte. Auch dies verleiht der Musik eine zweifache Anmutung: Strukturierung bei gleichzeitiger Destabilisierung.

Soosan Lolavar, in London geboren und aufgewachsen, studierte in Cambridge, Oxford und am Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance und erst ab ihrem großen Ensemblewerk *Only Sound Remains* (2013–14) vordergründig wahrnehmbar zu verwenden. Seit der Komposition dieses Stückes, dass sie als »Teil eines umfassenderen Prozesses, in dem ich meine Beziehung zum Iran wiederherstellte« beschreibt, hat sie jedoch immer wieder iranische Stimmungssysteme, Melodien, Rhythmen und Instrumente in ihre Stücke integriert, jedoch immer im Rahmen des Idioms und der Formen der europäischen Neuen Musik. *Undone* ist ein besonders gutes Beispiel für solch eine Verbindung: Die Stimmung und die höchstgradig von Verzerrungen geprägte Melodik (dies ein weiterer Weg, auf dem die Musik sich selber aufzulösen droht) greifen auf die persische Tradition zurück, während es sich mit der Dekonstruktion des Instrumentariums an einer europäischen Post-Lachenmann-Ästhetik orientiert.

Achtzehn Monate später, als die Welt allmählich wieder zu einem Gleichgewicht zurückfand, griffen Lolavar und Saviet *Undone* wieder auf, um es zu einem größeren Werk zu erweitern. Das Ergebnis ist *Every Strand of Thread and Rope*, mit *Undone* als dem zweiten von vier Sätzen innerhalb eines quasi-symphonischen Bogens. Im Geiste ihrer bisherigen Zusammenarbeit führten sie hierzu diese fort und erweiterten sie zugleich. Die beiden Musikerinnen tauschen über WhatsApp Ideen aus, Lolavar schlug Figuren und Gesten vor und Saviet antwortete mit Beispielen, wie diese auf ihrem tiefer gestimmten und »erschlafte« Instrument klingen würden. Die eigentümliche Skordatur von *Undone* würde für das gesamte Werk behalten, aber viel weitgehender erforscht, als es in nur einem einzigen kurzen Satz möglich gewesen war.

Wie viele Veröffentlichungen des Labels all that dust wurde *Every Strand of Thread and Rope* binaural aufgenommen. Damit macht

die Musik die klaustrophobische »Close-Up-Textur« der Zeit, in der sie entstanden ist, auf nachvollziehbare Weise erfahrbar. Saviets Bogen kämpft und quält sich durch ein »Terrain voller Beeinträchtigungen« und jeder Kratzer, jedes Kreischen der Saiten wird in hoher Auflösung wiedergegeben. Zugleich fängt Saviets Spiel mit erstaunlicher Kontrolle das volle Potenzial jedes einzelnen dieser Klänge ein; sich diese Aufnahmen anzuhören, kann jedoch zur Herausforderung werden: es wird ein wenig zu intim, so als würde man in ein Gesicht blicken, das zu nahe an den Zoom-Bildschirm gehalten wird.

Vielleicht schiebt man aber auch – irgendwie und auf magischere Weise – sein eigenes Gesicht hinein in die Welt der Pixel, die hinter dem Bildschirm liegt. Denn es steckt mehr in Lolavars Stück als die pandemiebedingten Ängste, in denen es seinen Ursprung hat. Es beginnt mit dem halb-improvisierten Auftakt »Warp«, in dem die Interpretin mit nicht mehr als einer vagen Anleitung zur Erkundung ihres verfremdeten Instruments auskommen muss. Dann geht es durch die Katastrophe von »Undone« und in die völlige Desintegration von »Fibres«, in dem die Violine auf kaum mehr als ein gedämpftes, tonloses Flüstern reduziert wird. Im abschließenden »Chainmail« jedoch geben Tanzrhythmen aus der als chahar mezar bezeichneten Gattung der Santur-Musik der Geige die Möglichkeit, die zuvor zerfranst Fäden zusammenzuführen und sich neu zu erfinden: zunächst als Trauerlied und dann, abschließend und trotzig, als Hochzeitsfeier. Hier tritt die iranische Seite des Werks in den Vordergrund, während gleichzeitig die Geige mehr denn je in ihrem beschädigten Zustand exponiert wird. Es wird zwar nichts repariert – die Saiten der Geige bleiben hoffnungslos schlaff – aber es wird eine Art hinkender Kompromiss gefunden.

Tim Rutherford-Johnson

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

F E S T I V A L

Sacrum Profanum

23.–24. September &
9.–12. November 2023, Krakau

Eine Reise nach Krakau lohnt sich. Nicht nur wegen der pittoresken und lebendigen Innenstadt, sondern wegen seiner Festivals. Jährlich im Oktober findet seit 2003 das Unsound Festival statt – selbst in Berlin sagt man, es sei das bessere CTM-Festival. Und ebenso seit 2003 das Sacrum Profanum. Ungewöhnlicher Titel, der aber kuratorisch aufgefangen wird, da er einst mal wirklich in der Verbindung von sakraler und säkularer Musik lag, heute aber für den Bereich aktueller zeitgenössischer Musik gedacht wird. Die Leitung unterliegt seit ein paar Jahren Krzysztof Pietraszewski, dem dritten Leiter des Festivals. 2008 ebnete Filip Berkowicz als zweiter Leiter den Weg ins Zeitgenössische und brachte das Festival in hohe Höhen mit großem Budget und einer spezifischen musikalischen Offenheit hin zur Popmusik. Szenebekannt sind die Zusammenarbeiten mit Aphex Twin, Autechre, Kraftwerk, Squarepusher oder Sigur Rós. Die politische (rechte Schief-)Lage in Polen der letzten Jahre hatte dann aber zur Folge, dass das Budget viel knapper wurde, 1/6 von zuvor soll es aktuell sein. Nun gut, solche Szenepopstars mit Avantgardeambitionen kann man sich jetzt vielleicht nicht mehr leisten, Krzysztof Pietraszewski legt aber auch den Fokus stärker auf andere Fragen: Er betonte für diese Ausgabe die Existenz von Multiversen – ein gängiger Begriff aus Superheldengeschichten –, eine Realität, in der mehrere Universen koexistieren und im Dialog sind.

So gab es an den zwei Wochenenden, von denen der Autor das im November besuchte, Projekte, die sich jeweils einem bestimmten musikalischen Genre widmeten: Mary Halvorson und das Mivos Quartet widmeten sich dem Jazz, Mats Gustafsson und das Ensemble E dem skandinavischen und polnischen Folk, Niels

Rønsholdt und das New Music Orchestra der Countrymusik. Letzteres bestach durch den Sänger und Cellisten Jakob Kullberg, der das Cello, einer Gitarre gleich, seitlich auf dem Bein liegen hatte und es ebenso bespielte: Virtuos, aber auch nicht glatt, auf schöne Weise wurde das Handwerk sichtbar. Von einem größeren Ensemble begleitet zerfaserten aber leider auf Dauer die 18 sehr schönen Songs. Zuviel wollte der Komponist Rønsholdt mit verschiedenen Sprecherstimmen, eine aus dem Off, dann doch er mal von der Seite, mal sang hier jemand, mal dort. Kullberg hatte schon das Zentrum inne, vorne an der Bühne, aber es blieb ihm so wenig Luft zum Atmen, dass man erst bei der Zugabe merkte, dass Kullberg doch ein Vermögen besitzt, Kontakt mit dem Publikum aufzunehmen.

Ein weiterer Strang des Festivals war der Fokus auf Minimal Music, also eher das, was man heute postminimal nennen würde. So gab es zwei Werke von je mindestens einer Stunde Länge von Simeon ten Holt und Tristan Perich. Letzterens *Open Symmetry* war für drei Vibraphone und einige hinter Ihnen schön positionierte Lautsprecher komponiert. Zusammen spielten sie eine durchgehende Fläche, bestehend aus Achteln oder Sechszehnteln – je nachdem wie man zählt –, und Variationen von sich über die Lautsprecher bewegendem 1-Bit-Sounds. Aufs Neue wurde ich unschlüssig, was die Idee von Minimal eigentlich ist: Den stillen Achtelexzess der Performer anschauen? Wundervoll eindösen und die Musik in die Träume lassen? Leider wurde nicht an die Zuhörer*innen gedacht, die zwar in gemütlichen Konzertsesseln, aber doch in Reih und Glied davor aufgezäumt waren. Noch evidenter wurde diese Kluft zwischen Musik und Publikum bei ten Holt, dessen Stück statt einer angekündigten Stunde, dann doch zwei Stunden ging. Die Musik wollte mehr, sie wollte sich trotz Wiederholungen entwickeln, setzte stärker Melodien ein. Dieser Teil gefiel, dieser nicht, ebenso blockhaft wie die Musik. Man spürte langsam, wie die Musik sich vom Publikum löste, man sich anschaute, manche gingen, manche

harrten aus ... ein Glück, die Stelle war nochmals ganz schön. Auch hier hätte man aus dem Konzertsetting mehr machen können.

Umso mehr ging die Raumarbeit von Wojtek Blecharz auf, der sein *Piano Concerto*, das er Mitte des Jahres schon in Darmstadt aufgeführt hatte, erneut zur Aufführung brachte: Zentral im Raum steht der von Rei Nakamura und teils von Blecharz selbst bespielte Flügel. Um ihn herum sitzt das Publikum, auf Kissens und Kuben – manche liegen fast unter dem Klavier. Blecharz ist der leicht stilisiert in grau gekleidete Zeremonienmeister, der dutzende kleine mobile, elektronisch tönende Lautsprecher ritualmäßig im Raum verteilt, immer wieder neu. Die 45 Minuten sind ein räumlich-akustisches Ritual, das die beiden durchführen, teils werden die Lautsprecher um einzelne Köpfe des Publikums gekreist, teils liegt der Fokus auf dem Piano solo. Ob es hinter dem Ritual noch eine Ideologie gibt? Diese Frage stellt sich nicht. Ein Sacrum Profanum hat sich hier vollends eingelöst.

Bastian Zimmermann

F E S T I V A L

Jazzfest Berlin

2.–5. November 2023

In der Pause am zweiten Abend des Jazzfests in Berlin zieht es manche der Zuhörenden vor die Tür des Berliner Festspielhauses. Einige schnappen frische Luft oder rauchen schnell ihre Zigaretten, während andere sich über die gehörten Konzerte unterhalten. Wieder andere sind scheinbar sehr aufgebracht und stampfen durch die Menge: »Das ist doch kein Jazz mehr, das hat doch auf einem Jazzfestival nichts zu suchen.«

»Jazz is dead!«, spricht die Figur Alex in dem Film *The Cry of Jazz* von Edward Bland. Der Film von 1959, mittlerweile zum Klassiker geworden, skizziert die Entwicklungen des sogenannten Free Jazz und versteht diesen als Teil der poli-

tischen Freiheitskämpfe der Bürgerrechtsbewegung in den USA. Während der vier Tage auf dem Jazzfest in Berlin, das zum 60. Mal stattfand, muss ich immer wieder an diesen Slogan denken. Im Film wird der Jazz als tot erklärt, um eine bestimmte Form, Stilistik und Erwartung der Musik zu beerdigen und gleichzeitig seinen Geist zu bewahren, der, wie der Film argumentiert, immer schon die Schwarzen Traditionen des Blues transportiert. Jazz ist demnach kein Klang oder keine Form, nicht gleichzusetzen mit Swing oder Improvisation oder Big Band, sondern eine Methodik, eine Herangehensweise an Interaktion, Spiel und Experiment. Ob der Begriff Jazz – der »immer schon ein instabiler Bedeutungsträger« ist, wie Musikwissenschaftler Harald Kisiedu im Online-Magazin des Jazzfests schreibt – damit auch beerdigt werden und einem Begriff wie Creative Music weichen sollte, ist eine Debatte, die nun auch im deutschsprachigen Raum allmählich geführt wird.

Stichwort Creative Music: Ein Hauptaugenmerk des Jazzfests liegt in diesem Jahr auf dem Chicagoer Komponisten und AACM-Musiker Henry Threadgill. Am Samstagabend ist der Saxophonist gemeinsam zu hören mit seinem Ensemble Zoid aus Chicago und der Berliner Saxophonistin Silke Eberhard und ihrem Potsa Lotsa XL Ensemble. Nach pandemiebedingter Verschiebung hat Threadgill für dieses Jahr eine Auftragskomposition für beide Ensembles geschrieben. Am Abend zuvor spricht der Komponist gemeinsam mit Peter Margasak über seine Karriere und betont dabei immer wieder die diversen musikalischen Einflüsse, die ihm im Chicago seiner Kindheit in den Straßen und im Radio begegnen: er spricht von der Musik der zweiten Wiener Schule, von Polka und Gospel, von Thelonious Monk und Charlie Parker, von Countrymusik und von Big Band-Traditionen. Diese Offenheit, Musik über ihre Genreklassifizierung hinweg wertzuschätzen, wird in Threadgills Ensemble Zoid zelebriert. Im Konzert des Doppelensembles, gemeinsam mit Silke Eberhards Potsa Lotsa XL, erklingt so eine dichte und immer wieder changierende

polytemporale Musik, die nicht nur innermusikalisch verschiedene Zeitlichkeiten schichtet, sondern auch historisch auf verschiedenen Zeitachsen sich frei bewegen kann.

Das diesjährige Festivalprogramm ehrt aber nicht nur die älteren Traditionen des sogenannten Free Jazz, zum Beispiel in Konzerten von Andrew Cyrille und Bill McHenry oder im Pianoduo von Aki Takase und Alexander von Schlippenbach, sondern es gibt auch viel Platz für andere Spielarten der experimentellen Musik. So zum Beispiel in einem Duo der Pianistin Sylvie Courvoisier und der Gitarristin Mary Halvorson. Oder in dem wunderbaren Trio des Gitarristen Fred Frith, der Trompeterin Susana Santos Silva und der Schlagzeugin Mariá Portugal, die vor allem eine Lust am Spiel in ihren improvisierten Klangkompositionen wecken. Abseits der Hauptbühne ist das Trio der Saxophonistin Ingrid Laubrock, dem Bassisten Brandon Lopez und dem Schlagzeuger Tom Rainey ein Highlight im A-Trane und zeigt wiederum die punkige und noisige Version freier Improvisation.

Unter dem Titel »Sonic Dreams Chicago« wird am Freitagabend ein Versuch gewagt, die zeitgenössische experimentelle Szene Chicagos zu repräsentieren. Hierfür sind die Bands Natural Information Society und Bitchin Bajas eingeladen. Vor allem die Band The Separatist Party um den Schlagzeuger Mike Reed und mit den teils witzigen und absurden Texten des Sprechers Marvin Tate machen Spaß. Die lange Tradition der selbst-organisierten Gemeinschaftsarbeit in Chicago, die auf Organisationen wie AACM zurückblicken kann und unter anderem in Clubs wie Constellation heute eine Weiterentwicklung findet, wird hier erlebbar und ist ein Good Reminder der politischen und sozialen Relevanz von Musikpraxis als Gemeinschaftsarbeit. Wenn Musik so kollektiv gelebt wird, dann kann problemlos den Versuchen der engstirnigen Kategorisierung und der Deutungshoheit über den Jazz-Begriff eine schulterzuckende Absage erteilt werden.

Malte Kobel

F E S T I V A L

Neue Musik Rockenhausen

30. November – 3. Dezember 2023

Rockenhausen, eine Kleinstadt von 5400 Einwohnern, ist ein wichtiges Mittelzentrum im dünn besiedelten Nordpfälzer Land. Die Landeshauptstadt Mainz ist weniger als 60 km weit, aber dazwischen liegt als massiver Riegel der 685,5 Meter hohe Donnersberg. Selbstverständlich ist es nicht, dass sich hier »in der Provinz« – trotz der Corona-Pandemie – das seit 2018 existierende Festival »Zeit für Neue Musik« gehalten hat. (Nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen, 30 Jahre älteren Bayreuther Festival.) »Motor« der Veranstaltung ist Lydia Thorn Wickert. Fast 10 Jahre lang hat die Bonner Kulturmanagerin im Donnersbergkreis gelebt und gewirkt, und dies aus der Überzeugung heraus, die größere und wichtigere Herausforderung für die Kulturarbeit liege nicht in den überversorgten Metropolen, sondern in dem von Verödung und Gesichtsverlust bedrohten ländlichen Raum. Diese Idee hat durchaus eine politische Dimension: Was sagte der Soziologie Wilhelm Heitmeyer im Interview mit der taz vom 27.11. zu den Wahlerfolgen der AfD: »Die anderen Parteien haben die ländlichen Gebiete vernachlässigt, diese Repräsentationslücken rächen sich jetzt.«

Ganz ohne fruchtbaren Boden gedeiht aber keine Kulturinitiative. In Rockenhausen findet man ein Museum für Kunst mit einer Gedenkstätte für Daniel-Henry Kahnweiler, den Agenten des Malers Pablo Picasso, und ein Museum für Zeit, das sich aus einem etwas biederen Turmuhren-Museum heraus entwickelt hat. Letzteres besitzt seit 2014 ein Carillon, das inzwischen nicht nur deutsches Volksliedgut intoniert, sondern auch den *Rockenhausen-Almanach*, eine wöchentliche Folge von modernen Miniaturkompositionen des italienischen Komponisten Daniele Ghisi. Und es gibt noch ehrenamtliche Initiative vor Ort.

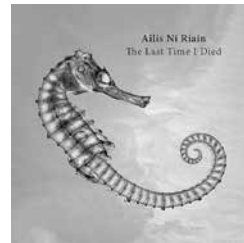
Die Wege im historischen Stadtkern sind kurz, die umgebende Landschaft naturnah, wenig verbaut und walddreich, und es finden sich seit Jahren immer wieder Künstler, die gerne hier arbeiten und sich inspirieren lassen. Diesjähriger Composer-in-Residence ist Federico Gardella (Jg. 1979) aus Milano. In der Donnersberghalle, einem nüchternen, aber niederschweligen Mehrzweckbau, spielt die Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz die Uraufführung seines Klavierkonzerts. Am Pult steht Tito Ceccherini, den Solopart übernimmt – quasi als Stammpianist – der junge Japaner Tomoki Kitamura. Mit den assoziativen Satzbezeichnungen »Waldszene I«, »Museum für Zeit« und »Waldszene II« verweist Gardella sowohl auf die Erfahrungen seines Rockenhäuser Studienaufenthaltes als auch auf Robert Schumanns Vorbild in pianistischer, struktureller und poetischer Hinsicht. Kitamura spielt als Zugabe aus Schumanns *Waldszenen* den faszinierend-befremdlichen Satz »Vogel als Prophet«; er wirkt wie das nachgeschobene Motto zu Gardella, aber auch wie eine Zeitanlage: Draußen sind kaum Vögel, nur ab und an ein paar Krähen zu hören.

Am Sonntagvormittag gibt es im Solorezital von Kitamura die kompletten *Waldszenen*, und danach – korrespondierend – die *Tre studi sulla notte* und die *Sonata d'altura* von Gardella. Vogelstimmen hören wir auch heraus aus dem Soloprogramm, das die Blockflötistin Verena Wüsthoff inmitten der alten Uhren im Museum für Zeit hervorzaubert, nachdem sie kurzfristig von der Erkrankung ihrer Duo-Partnerin, der Akkordeonistin Eva Zöllner, erfahren hat. Später gibt es dann doch noch Akkordeonklänge, elektronisch verstärkt, durch dezente Computersamples angereichert und in der delikaten Kombination mit Carillon: In originellen Arrangements spielt das estnische Duo Jaak Lutsuja (Akkordeon) und Merle Kollom (Carillon) mit bewundernswerter Präzision ein Weihnachtslieder-Programm. Das schlägt geschickt eine Brücke zur Parallelveranstaltung im Stadtkern, dem stimmungsvoll-intimen Rockenhäuser Weihnachtsmarkt.

Im Nachhinein betrachtet ist die Terminkopplung allerdings keine gute Idee. Auch auf dem Land kann man nicht »auf zwei Hochzeiten tanzen«. Es fehlt diesmal an Festival-Publikum aus der Region und an ehrenamtlichen Helfern. Nie habe ich die Donnersberghalle so ungastlich erlebt, nie in Rockenhausen (außer im Corona-Lockdown) so viele leere Plätze bei hochkarätigen Konzerten. Da präsentiert in der Protestantischen Kirche das Detmolder Ensemble Horizonte mit dem hintergründigen Programm »Zeitreisen« aus Kompositionen der Jahre 1971 bis 2018 geradezu ein musikalisches Pendant zur Ausstellung im Museum für Zeit. Und das Jugendensemble Neue Musik Rheinland-Pfalz/Saar zeigt in einer historischen Turnhalle mit Werken von Katharina Roth (Jg. 1990), Marta Haladzun (Jg. 1994), Jonathan Spratte (Jg. 1999) und Konrad Waßmann (Jg. 2000) hörens- und bedenkenswerte Kompositionen »zur Zeit« – leider ohne ein (gerade hier besonders sinnvolles) Nachgespräch. So viel Klänge und Geräusche für so wenige Ohren – einfach schade!

Andreas Hauff

A L B U M



Ailís Ní Ríain The Last Time I Died NMC's Debut Discs

Es sind durchweg klein besetzte Kammermusikwerke, mit denen die irische Komponistin Ailís Ní Ríain auf ihrer ersten Portrait-CD *The Last Time I Died*, erschienen in der Reihe NMC's Debut Discs, vorgestellt wird: Solowerke und

Duos, das für das Album titelgebenden Trio aus dem Jahr 2002 sowie, als einzigem größer besetztem Stück, das 2021 entstandene Sextett *Revelling/Reckoning* für Bläserquintett und Schlagzeug. Damit wird eine Komponistin portraitiert, die hörgeschädigt ist und diesen spezifischen auditiven Zugang zur Welt in ihrer musikalischen Praxis integriert hat. In der letzten Ausgabe der Positionen fand sich hierzu das höchst lesenswerte Interview von Sandris Murins mit der Komponistin. Zum Gegenstand oder auch inhaltlichem Ausgangspunkt künstlerischer Arbeit wird Ní Ríains Hörbehinderung hingegen auf den auf der CD vertretenen Stücken nicht. So zumindest der Höreindruck.

Denn anders als in einer Reihe von größer besetzten, teilweise installativen oder auch musiktheatralen Kompositionen, in denen Ní Ríain ihre eigene Hörbehinderung thematisiert, erlebt man auf *The Last Time I Died* zunächst einmal Kammermusik im eigentlichen Sinne des Wortes. Denn auch wenn diese Stücke, folgt man dem Booklet-Text Benjamin Dwyers, aus verschiedensten außermusikalischen Quellen inspiriert sind – und auf Außermusikalisches Bezug nehmen: In der Reduktion auf das rein hörende Erleben durch das Medium der CD erscheinen sie als absolute Musik, in denen auf plastische Weise musikalisches Material kommunikabel wird. Formverläufe und musikalische Entwicklungslinien werden exponiert und somit hörend nachvollziehbar. Kompositorisches Material wird von der Komponistin in seiner Zeichenhaftigkeit erfahrbar gemacht. Dies geschieht mal im intimen Selbstgespräch von Solowerken wie *Soberado* (2017) für Toy Piano und *Our First Lesson in Forgetting* (2019) für Gitarre, mal im Dialog zweier Instrumente wie in *Parambassis* (2019) für Bassklarinette und Blockflöte oder auch *Consent #7* (2017) für Bassflöte und Bassklarinette.

Die genannten Stücke sind jedoch bei aller handwerklichen Raffinesse vom Gestus her etwas konventionell geraten und nur bedingt expressive Kraft. Aufhorchen lassen hingegen drei andere Stücke. Es sind die beiden Duos *Hiding Out 'neath the Everything* (2021) für

Violine und präpariertes Klavier, zu hören auf einem vorproduzierten Zuspiel, und der kurzen Miniatur *Brief-Blue-Electric-Bloom: Thank You* (2010) für Cymbalon und Gitarre sowie das Trio *The Last Time I Died* für Klavier, Schlagzeug und Violine. Hier wie dort findet sich eine größere Bandbreite verschiedenster Ausdruckswerte wie auch ein facetten- und variantenreicherer Einsatz der jeweiligen instrumentalen Mittel. Hierdurch öffnen sich über den klug komponierten Dialog einzelner Stimmen hinaus größere musikalische Räume und es wird ein starker kompositorischer Zugriff erfahrbar. Dies gilt in noch größerem Maß für *Revelling/Reckoning* mit seiner Kombination aus einem klassisch besetzten Bläserquintett und Schlagzeug. In diesem Stück, das in einer hervorragenden Aufnahme des New London Chamber Ensemble und der Schlagzeugin Evelyn Glennie auf der CD zu erleben ist, findet sich eine Unbedingtheit künstlerischen Ausdruckswillens, der sich im dichten, polyphonen Geflecht insistierender Instrumentalgesten der ersten Satzes dieser Komposition ebenso niedergeschlagen hat wie im eher tastenden »Improvisando« der einzelnen Bläser, das sich im zweiten Satz über den Klängen gestrichener Becken allmählich entwickelt, sich zu akkordischen Momenten zusammenfindet – und dann auch schnell wieder abreist oder verebbt. Allein dieses Stück kennenzulernen, lohnt das Hören dieser CD, die insgesamt Ailís Ní Ríain als eine hochinteressante Komponistin portraitiert, von der ich neben den hier vertretenen, eher kleinen Kammermusikwerken gerne etwas mehr größer Besetztes beziehungsweise größer Dimensioniertes gehört hätte.

Sebastian Hanusa

B R E T T S P I E L



The Composers
 Gordon Kampe +
 Studierende der HfMT
 Hamburg
 Schott Verlag

»Du möchtest Komposition studieren und hast einen Studienplatz ergattert. Schnapp dir den Karrierewürfel – und los geht's!« Mit großer Überraschungsfreude zog ich aus der zweiten Ausgabe der Neuen Zeitschrift für Musik von 2023 zum Thema »Spiel« eine Beilage; ein Faltblatt in DIN A4, das zweimal entfaltet ein Spielbrett ergibt. Die Regeln werden auf der Rückseite erklärt und erinnern stark an das »Schlange und Leiter«-Würfelspiel für Kinder und Junggebliebene, nur das jedes Feld mit spezifischen Texten gespickt den Würfelnden Aufgaben, Regeln o. ä. auferlegt. Ziel ist es nach 39 zu überwindenden Spielfeldern Komponist*in zu sein; eine, die komponieren kann (und darf), was sie will. Das Spiel ist dementsprechend für Erwachsene, vielmehr noch: für Informierte und Insider der zeitgenössischen Musikszene.

Die Aufgaben und Ereignisse der Spielfelder spiegeln das Klischee einer akademischen Komponist*innenkarriere. Ruhefelder zu Beginn wie »Du bist auf einem Kompositionskurs du hast einen schlimmen Kater« bis hin zu »Ästhetik-Referat: Fabuliere über ein Thema, das dir die anderen vorgeben. Was immer geschieht: Du wirst beklatscht« rufen Träume und Traumata des Studiums hervor. »Der

Masterabschluss steht bevor: Erörtere vor der Kommission, warum du nur 12 Töne benutzt« witzelt mit den ästhetischen Konventionen eines Kompositionsstudiums und »Nenne fünf sehr große oder fünf sehr kleine Schlaginstrumente« prüft das eingetrichterte Wissen. Nach der Uni geht es dann mehr darum, sich erfolgreich auf dem Markt zu zeigen: Auf das Warten auf Aufträge, das Dirigieren von Taktwechseln oder das Improvisieren von Programmhefttexten folgt die Tour mit einem berühmten Ensemble, das Dozieren bei den Darmstädter Ferienkursen und schließlich der Kompositionsauftrag bei den Donaueschinger Musiktagen. Das alles macht Spaß, hat Witz, wenn man eine Vorstellung dieser Standard-Laufbahnen hat. Allein gegen Ende häufen sich etwas die Momente, wo man irgendwelche Spieltechniken oder Instrumente imitieren soll, irgendwie aktiv werden soll: Es ist einmal witzig, es fehlt dann aber aus der spielinhärenten Logik heraus der Anreiz, es weiter zu tun. Stattdessen hätte man mit diesen Feldern auch die Vielfalt solcher Laufbahnen etwas ausarbeiten können: Wie wäre ein Spielfeld »Du wirst mit deiner Rockband international erfolgreich, verlässt die Szene zeitgenössischer Musik, überspringst einige Felder, musst zweimal aussetzen und wirst dann direkt nach Donaueschingen eingeladen«? Oder »Du heiratest eine Komponist*in und stehst für immer im Schatten von ihr oder ihm.« Aber wie auch immer, dutzende neue Spielfelder sind vorstellbar, die Kommentarfunktion aber dieses Brettspiels auf die Szene zeitgenössischer Musik funktioniert bestens.

Entwickelt wurde das Spiel auf Anfrage der NZfM-Redakteurin Sara Walther von fünf Studierenden der HfMT Hamburg, namentlich Marta Kowalczuk, Chin-Hsien Chung, Shuang Wu, Yixie Shen und Gitbi Kwon, sowie dem dort lehrenden Komponisten Gordon Kampe. Selbst benennt er *The Composers* als »ein Essay oder Glosse in Spielform«. Schön ist, dass solch eine Zusammenarbeit von Studierenden und Lehrenden in seiner Leichtigkeit und ironischen Selbstbespiegelung möglich ist, sicher die richtige Idee von Hochschularbeit – man will

gleich Teil des Seminars werden und mitwirken an diesem Kampeschen »heiteren Arm des ersten Zusammenseins.«

Bastian Zimmermann

R E I H E

Chromatic Wednesdays

Apartment Project,
Berlin

Bei ihrem Start im Frühjahr 2020 sieht sich die Veranstaltungsreihe Chromatic Wednesdays mit den Anfängen der Pandemie konfrontiert und muss schon nach der ersten Ausgabe eine Pause einlegen. Der zweite Anlauf als reines Streaming-Event hat dann mehr Erfolg, auch weil die Veranstalter Emre Birişmen als Filmproduzent und Melih Sarigöl als Audioingenieur viel Knowhow mitbringen. Mittlerweile finden die Veranstaltungen wieder im Apartment Project, einem ehemaligen Ladenlokal in Berlin-Neukölln, statt und mit dem Jahr 2023 geht die dritte Saison und ihr diverses Programm aus Film-Screenings, Performances, Ausstellungen und Konzerten zu Ende. Die musikalischen Acts reichen von klassischen Konzertabenden, wie dem CW#3 mit Yurdal Çağlar an Gitarre und Oud zusammen mit dem Perkussionisten Peter Somos sowie der Schlagzeugin Sofia Borges, hin zu Noise-Performances und experimentellen Streaming-Formaten. So wird ein Abend der ersten Saison als Reflexion über die noch immer stillliegende Club-Kultur live von einem Fahrrad gefilmt, das mit musikalischer Untermalung von der Musikerin und DJ İpek İpekçioğlu eine Tour rund um verschiedene Institutionen der Szene fährt.

Generell wird jedes der Events unter einem Motto kuratiert, wodurch die Bündelung unterschiedlicher Stilrichtungen in ein stimmiges Gesamtkonzept gelingt, etwa der CW#8 am 13. April 2022 mit dem Titel *Light*. Liz Kosack, deren künstlerischer Ausdruck sich neben Synthesizer-Musik in der Erstellung von Masken

entfaltet, interpretiert das Thema im Sinne einer Camouflage aus Licht. Lisa Simpson hat eine Nähmaschine zu einem unkonventionellen Instrument umgebaut, das, ergänzt durch genähte Wearables, die Verbindung zwischen Künstlerin und Instrument buchstäblich mit Nadel und Faden herstellt. Abschließend spielt Viola Yip die Performance *Bubble* auf einigen Glühbirnen und klickenden Relais, in deren synästhetischer Verschmelzung das monotone Klicken Räumlichkeit und sogar eine imaginierte Melodie gewinnt. So gelungen, wie an diesem Abend ist die Zusammensetzung freilich nicht immer. Etwas ziellos wirkt etwa die Vertonung von Pier Paolo Pasolinis Gedicht *A Desperate Vitality* in CW#23 (20. Dezember 2023). In drei Akten wird Poesie über geloopte und verfremdete Field Recordings gesprochen – und zeitweilig auch geschrien – während semi-abstrakte Bewegtbilder im Hintergrund flimmern. Dabei bleibt die Verbindung von Klang-, Bild- und Textebene leider rätselhaft, auch weil die Texte kaum zu verstehen sind. Eine klarere Sprache finden – ganz ohne Worte – zwei Tänzerinnen des Zookunft.Projects, die sich in CW#18 (18. Oktober 2023) mit den Themen Nähe und Konflikt auseinandersetzen. In einem Taumeln zwischen überfordernder Nähe und Flucht halten sie sich wechselseitig umklammert und entwinden sich, wie am Ende einer Beziehung, aus der man sich noch nicht endgültig zu lösen vermag. Zusätzliche Tiefe gewinnt dies durch die begleitende Musik, die zwischen düster tiefrequenten Drones und synthetisch treibenden Rhythmen mäandert.

Raumgreifende Performances wie diese zeigen die hohe Produktionsqualität der hybriden Events, denn auch nach Ende der Pandemie-Verordnungen werden alle Veranstaltungen gestreamt. Die Arbeit mit mehreren Kameras und Live-Regie ist in Anbetracht des kleinen Teams bemerkenswert und macht es zu einer echten Alternative, die Abende aus dem eigenen Wohnzimmer zu verfolgen. Dabei fehlt aber die familiäre Atmosphäre im Apartment Project, das sich in seiner Schlichtheit mit rohem Betonboden und weißen Wänden der jeweiligen

Veranstaltung anpasst. Es gibt keine dezidierte Bühne und die Grenze zwischen Darstellenden und Publikum verschwimmt. Man rückt zusammen, so dass alle Gäste in dem kleinen Raum Platz finden. Für ein hohes Niveau spricht ebenfalls die Strukturierung in ein operatives Team und ein Advisory Board. Das scheint für eine relativ kleine Reihe überraschend und ist sicherlich zuträglich für die abwechslungsreiche Kuration. Viele der beteiligten Personen sind Expats und vor allem versteht sich das Apartment Project als Plattform jener, die wegen der anhaltend repressiven Politik die Türkei verlassen mussten. Das spiegelt sich auch in der dezidiert internationalen Ausrichtung der Chromatic Wednesdays wider. Mit seinem vielseitigen Programm und der guten Produktion ist die Reihe immer einen Besuch wert, zumal sie Dank Förderungen bisher bei freiem Eintritt stattfinden kann.

Philipp Gschwendtner

K O N Z E R T

Brian Eno Ships

24. Oktober 2023,
Philharmonie Berlin

Nun ist der hochbetagte Brian Eno endgültig in der Hochkultur angekommen. In Konzerthäusern verschiedener europäischer Metropolen präsentierte er seine erste Zusammenarbeit mit einem Orchester, der *Baltic Sea Philharmonic* unter Kristjan Järvi. Erstaunlich, wie weit es ein erklärter Nicht-Musiker bringen kann – ein einstiger, unentschlossener Student der bildenden Kunst, der nicht nur in den Dunstkreis von Cornelius Cardew und der britischen Rezeption der Minimal Music geraten war, sondern ebenso am Rande des Glam Rock auftauchte. Seine stets gewahrte Distanz zum Pop zeigte sich wenige Jahre später auch als Reaktion auf die von einer übersteigerten Dringlichkeit des Ausdrucks geprägten Punk-

Bewegung: Eno kreierte unter dem von ihm ins Spiel gebrachten Begriff *Ambient* ausgedünnte, aseptisch wirkende Faktoren aus zyklisch mäandernden Tonbandschleifen, die zunächst noch an Terry Rileys Tape-Delay-System gemahnten. Entschlackt und ins Ätherisch-Schöne transportiert – sowie mit dem Konzept von Erik Saties *Musique d'Ameublement* verknüpft – wurde dieser Ansatz populär. Eno hat das (natürlich vor allem mit John Cage verbundene) Konzept der Intentionlosigkeit sowie das Operieren mit einem erweiterten Zeitbegriff außerhalb avantgardistischer Zirkel fruchtbar gemacht.

Verschmitzt bemerkte er während seines Berliner Konzerts, dass wohl einige der Besucher*innen Ambient Musik erwartet hätten – doch diese Quasi-Entschuldigung wäre nicht nötig gewesen, denn das Publikum schien durchweg begeistert von einer Musik, die sich mit an- und abschwellenden Klangbewegungen über die Hörer*innen ergoss, unterstrichen von einer entsprechenden Lichtdramaturgie. Mit »wave after wave after wave« endete bereits der Text des ersten Songs von *The Ship*, einer Brian Eno-Veröffentlichung von 2016, die nun live und mit orchestralen Mitteln rekapituliert wurde. Dieser Wellenschlag charakterisiert dabei nicht nur eine musikalische Struktur, sondern meint auch das unablässige Auftürmen des Wassers, das das Schiff Titanic im Jahr 1912 einst unter sich begraben hat – eine Menschheits- bzw. Machbarkeitskatastrophe, die (nicht nur für Brian Eno) in einer krisengeschüttelten Gegenwart an Aktualität gewinnt. Allerdings gibt es überzeugendere kompositorische Beschäftigungen mit dem längst überstrapazierten Motiv/Mythos, beispielsweise Gavin Bryars' 1972 uraufgeführtes Stück *The Sinking of the Titanic*, das drei Jahre später als LP auf Obscure Records erschienen war, einem Label, das damals von niemand Geringerem als Brian Eno betreut wurde.

Abseits davon erwies sich Enos aktueller Umgang mit einem Orchester als undurchsichtig. Vergleicht man die Aufführung mit den Studioaufnahmen zu *The Ship* sowie mit der

Veröffentlichung *Foreverandevermore* von 2022, aus der ebenso mehrere Stücke im Konzert zu Gehör kamen, dann erzeugte die Präsenz des Orchesters nicht unbedingt einen Mehrwert. Eher unspezifische Artikulationen der Streicher und Bläser vermischten sich mit der von einer E-Gitarre ergänzten elektronischen Basis der Songs und bildeten eine durchgängig dichte Klangtextur, die kaum aufgebrochen wurde. Natürlich besteht kein Zwang, den Orchesterapparat auf konventionelle Weise ins Spiel zu bringen, etwa die Songs mehr oder weniger brav zu instrumentieren. Doch wenn man diesem Ansatz nicht folgen will, bräuchte es ein alternatives Konzept. Ob es für ein solches ausreichte, dass an die fünf- undzwanzig Orchestermitglieder*innen entspannt musizierend im vorderen Teil der Bühne umher wandelten, sei dahingestellt – übrigens mehr animiert als dirigiert von Kristjan Järvi, der im Gegensatz zum statisch postierten Brian Eno meinte, die musikalischen Crescendi und Decrescendi in Körperbewegungen übersetzen zu müssen, und zwischendurch, wenn er nicht gerade auf seinen weißen Turnschuhen tänzelte und sprang, präventive Akzente mit einer Schamanen-Trommel setze.

Insgesamt stellt sich die Frage, warum ein stets unabhängiger und äußerst erfinderisch zwischen unterschiedlichen Genres agierender Klang-Konzeptualist wie Brian Eno sich in seinem ›Spätwerk‹ in der Rolle eines Gustav Mahlers des 21. Jahrhunderts gefällt. Die spätromantisch anmutende Überwältigungsästhetik wirkte als treffende Blaupause für eine Endzeitstimmung, die sich, wenn nicht als Falle, so doch als bequeme Affirmation erweist. Auch das Publikum schien nur allzu bereit, sich von einem priesterlich deklamierenden Eno mit Wohlklang und Wärme in die Apokalypse führen zu lassen.

Thomas Groetz

ESSAYREIHE



Ernst von Siemens Musikstiftung

Zug 2023

Anlässlich des 50-jährigen Bestehens legt die Ernst von Siemens Musikstiftung eine kleine Essayreihe auf, die, nobel in der Aufmachung, mit bekannten Autor*innen und zugleich überraschend auftritt. Ich muss gestehen, dass es einfach Spaß macht, die dünnen Bändchen in die Hand zu nehmen und durchzublättern. Denn nicht nur der mit einer Prägung (Fragmente musikalischer Notate) versehene Pappeinband, sondern auch die vielen Farbabbildungen musikalischer Entwürfe älterer und aktueller Werke lassen kaleidoskopartig das Schaffen zeitgenössischer Musik sowohl haptisch als auch visuell erfahrbar werden.

Die fünf bis heute erschienenen, zweisprachigen Bände bieten zum einen drei musikphilosophische und -historische Essays zur Lektüre: Den Anfang macht dabei Lydia Goehr mit »Music, Measure, Climate«. Ihren zentralen Überlegungen zu den »Klimaveränderungen in den heutigen Musikinstitutionen, der Musikpraxis und den Paradigmen der modernen klassischen Musik« (S. 31) geht ein eher umherschweifender Einstieg über Ray Bradburys dystopischen Roman *Fahrenheit 451* voraus, verbunden mit Anekdoten aus Konzertbesuchen mit Alex Ross und der nicht unerwartbaren Einsicht, dass sich in der kritischen Theorie Adornos und Horkheimers keine Zukunftsvorhersagen finden lassen. Nichtsdestotrotz demonstriert Goehr im Zuge

dessen, dass auch musikkritische Ansätze der Gegenwart sich nach wie vor dieser Theorien bedienen, um zu zeigen, was die Musik vorwärts oder rückwärts bewegt, wobei die »Bewegung zwischen diesen beiden Begriffen, wie die Vertreter der kritischen Theorie vor Jahrzehnten aufzeigten, nicht notwendigerweise mit *Fortschritt* oder *Rückschritt* zusammenfallen« (S. 32) Kurz gesagt: Auch ein ästhetischer »Rückgriff kann der Musik der Gegenwart neue Möglichkeiten eröffnen. Im Weiteren richtet Goehr den Fokus auf die Frage nach der Zukunft der Musik, die sich scheinbar immer besser im Jetzt modellieren lässt, als dass sie sich so auch realisiert. Doch zeigt der Vergleich von Modellen historischer Zukunftsmusik und der aktuellen Lage der Musikinstitutionen, der Rezeption und der ästhetischen Konstitution, wie viele historische Visionen oder Utopien auch heute noch Grundlagen für Gegenwartsmusik bilden. Bleibt also abschließend nach ebenjenen aktuellen Vorstellungen zu suchen, die sich nicht wie das Gros an historischen Vorbildern orientieren. Ein zukunftsweisendes Modell entwirft Goehr zwar nicht, doch schärft sie das analytische Sensorium für die Konfiguration ebendieser musikalischen Zukunftsentwürfe.

Eine weitere musikphilosophische Perspektive eröffnet Christian Grüny mit seinem Essay, das die Ausdifferenzierung des »Neuen« und des »Zeitgenössischen« in der Musik reflektiert. Ausgehend vom terminologischen Impulsgeber der »Neuen Musik« Paul Bekker, führt Grüny verschiedene Modernekonzeptionen ins Feld. Diese dienen der Bestimmung unterschiedlicher Eigenheiten des »Neuen« in der Moderne. Charme verleiht Grüny differenziertem Ansatz das Engagement für scheinbar theoretisch weniger ergiebigen Begriffe. Ein erster Impuls legt nahe, das »Neue« als Negation des Alten oder als etwas ganz Anderes dem gegenüber zu verstehen. Was ist nun aber mit den Ansätzen, die etwa durch spezifische Abweichungen Indifferenzen erzeugen und die einer Erklärung bedürfen? Für Grüny zeigt sich insbesondere in der Entflechtung und Erklärung des Verhältnisses von Negation und

Abweichung in künstlerischen Arbeiten ein für die zeitgenössische Musik potenziell noch nicht erschöpfter Ansatz. Im Sinne bestimmter Modernekonzeptionen gelte es nun auch in der Musik, sich für die Rettung einer Zukunftsperspektive stark zu machen und damit das »emphatisch Neue« über eine komplexe Gegenwart hinaus »zu schützen und zu kultivieren« (S. 14)

Diese abschließenden Gedanken Grüny wirken fast wie eine Steilvorlage für die diesem vierten Band der Reihe vorausgegangenen beiden Beiträge: Das ist zum einen Sophie Emelie Behas Essay zur Struktur und Geschichte der EvS Musikstiftung und zum anderen Tim Rutherford-Johnsons Rückblick auf die zeitgenössische Musik der letzten 50 Jahre. Mit »New Spaces, New Times« dockt der Autor unmissverständlich an sein beachtenswertes Buch *Music after the Fall* (Berkeley 2017, rezensiert in den Positionen #120) an und leuchtet einzelne, bis dato darin noch nicht vollständig befragte Aspekte aus. Dies bleibt leider aufgrund des hier vorgegebenen Formats nur kurzschlüssig, nährt aber die Hoffnung, an anderer Stelle mehr zu erfahren.

Der Aufruf zum Schutz und vor allem zur Kultivierung des Neuen in der Musik erscheint im Beitrag von Sophie Emelie Beha wie ein Grundsatz der EvS Musikstiftung. Aufschlussreich ist hier vor allem der kritische Blick auf die Geschichte sowie die Struktur der Stiftung. Betrachtet man allein die Zahlen, so zeigt sich rasch ein finanziell beeindruckendes und strukturell als auch inhaltlich überzeugendes Geflecht. Auch wenn es beachtenswert, wenn nicht sogar einzigartig ist, was die Stiftung mit ihren Mitteln und Strukturen fördern konnte, wirkt ein solcher Beitrag zum 50. innerhalb dieser Essayreihe jedoch leicht deplatziert. Es steht nicht zur Diskussion, dass die Szene zeitgenössischer Musik ohne die umfangreichen Förderschienen der EvS Musikstiftung wohl eine andere wäre und dass der selbstkritische Blick das Problem der Eurozentriertheit in unseren Diskursen sowie das bisher kaum repräsentative Verhältnis von Preisträgern zu

Preisträgerinnen zur Sprache bringt. Der zweifelsohne informative Beitrag wirkt im Reigen musikphilosophischer, musikkritischer und lyrischer Ansätze jedoch irritierend und hätte sicherlich in einem anderen Format einen adäquateren Raum erhalten können.

Mit Cia Rinnes »notes on music« schließt die Reihe der Essays mit einem poetischen Beitrag. Die lyrisch-grafische Annäherung führt das Auge und das Denken über musikalische Begrifflichkeiten und grafische Anordnungen in ambige Bedeutungsfelder. Durch die Zerlegung einzelner Wörter, die Verschiebung von Silben in andere Sprachen oder die Neuordnung diskursfähiger Phrasen entstehen eine Reihe humorvoller und zum Nachdenken anregender Bedeutungsquerstände auf semantischer und visueller Ebene. »notes on music« verbindet auf überraschende Art und Weise semantische als auch phonetische Aspekte der Sprache und visuelle Strukturen mit klanglich Musikalischem – Rinnes Arbeit ist zwar eine notierte, wirkt zugleich aber nicht weniger klangvoll. Die EvS Musikstiftung zeigt damit einmal mehr, dass sie äußerst feinfühlig die unterschiedlichsten Ausformungen musikalischer Gegenwart aufspürt und so hoffentlich auch in Zukunft die Vielfalt in der zeitgenössischen Musik mit zu kultivieren vermag.

Fabian Czolbe

zweitägigen Festival nicht hören würde. Was für eine Vielzahl von Möglichkeiten das Wort »alternativ« aber letztlich bedeuten kann, konnte man im Maschinenhaus in der Kulturbrauerei Berlin erfahren.

Das Festival startete mit dem Konzert des gastgebenden Ensemble for New Music Tallinn (ENMT), eines estnischen Ensembles, das spezialisiert ist auf mikrotonale Musik und die mit ihrem Programm den Rahmen für die ästhetische Grundausrichtung des Festivals definierten, mit der Aufführung der beiden Ensemblestücke *Atthis* von Georg Friedrich Haas und *Khufu's Serpent V* von Horațiu Rădulescu. Beide Stücke waren in klanglich ausgewogenen Interpretationen des achtköpfigen Ensembles unter der Leitung des Komponisten und Dirigenten Arash Yazdani zu erleben, dem es gelang, die Kompositionen hochmusikalisch und in differenzierten Interpretationen erlebbar zu machen.

Daran anschließend präsentierte auch das Schweizer Ensemble Vortex ein Programm voller mikrotonaler Feinheiten, nun jedoch in einer kleineren Besetzung – mal als singendes Streichtrio oder mal solistisch. Hierbei war vor gleich zu Beginn die virtuose Performance des Cellisten Aurélien Ferrete mit *Flutter* von Alex Mincek ein Höhepunkt des Abends. Im Anschluss wurden mit einem Solostück für E-Gitarre sowie einer Tonbandkompositionen von Fernando Garnero akustische und elektronische Klangwelten gegenübergestellt, bevor zum Konzerte die ausgefallene Besetzung des Ensembles ihre ganze Anziehungskraft offenbarte. Aus der Verbindung des verstärkten Streichtrios und der E-Gitarre in Garneros *Limae labor* entstanden, durch Spielaktionen wie etwa Reiben, Kratzen und Streichen, neue, faszinierende Klangwelten.

Auf eine völlig andere Art und Weise präsentierte sich das Saxophonquartett Ensemble du Bout du Monde, das ausschließlich in voller Quartett-Besetzung auftrat. Mit seiner Klangpalette, die sich aus der homogenen Klangfarbe der vier Saxofone ergibt, bewegte sich das Ensemble durch ein stilistisch buntes Programm. Diese wurde moderiert, womit

F E S T I V A L

Sound:Plasma – Festival for Alternative Intonations

24.–25. November 2023,
Kulturbrauerei, Berlin

Keine Konzerttitel, kein Konzepttext und keine Werkkommentare – außer den Setlists und einigen Kurzvita der Ensembles verriet das Programmheft von Sound:Plasma – Festival for Alternative Intonations beinahe nichts. Aber zumindest eins ließ sich schon von vornherein erwarten: welches Tonsystem man in diesem

nicht nur kompakt Informationen zu den Werken geliefert wurden, sondern auch kurze Verschnaufpause für die Ohren entstanden, die bei der homogenen Klangfülle des Ensembles schnell ermüden konnten.

Obwohl das Festival durch die unterschiedlichen Besetzungen und Programme der Ensembles ein interessantes Spektrum präsentierte, basierten die ›Alternativen‹ im Wesentlichen auf dem gewöhnlichen, europäisch geprägten Instrumentarium und einer mittlerweile in der Neuen Musik etablierte Mikrotonalität. In dieser Hinsicht fungierte das Abschlusskonzert von Sound:Plasma als ein im Wortsinn treffender Versuch des ›Alternativen‹, da die Musiker*innen des ENMT hier ihr vertrautes Instrumentarium vollständig verließen. Das Programm umfasste ungewöhnliche Instrumente wie das japanische Spielzeuginstrument Otamatone sowie elektronische DIY-Instrumente des Komponisten Hugo Morales Murguía, darunter elektrische Fliegenklatschen und Klinkenstecker. Durch gymnastische Bewegungen und das Spiel auf neuen, ungewohnten Instrumenten konnten die Musiker*innen elektrische und elektronische Geräusche erzeugen, aber auch ihre Offenheit für das Unbekannte unter Beweis stellen. Und durch die Integration von Klangsystemen, die auch geräuschhafte Klänge ohne fixierte Tonhöhe umfassen, eröffnete sich die Möglichkeit eines erweiterten Begriffs von Tonsystem.

Ohne ein explizit genanntes Konzept gelang es dem Festival, dass ein roter Faden die gesamte Veranstaltung durchzog. Dennoch wäre es auch sinnvoll und interessant, wenn Sound:Plasma als ein regelmäßig stattfindendes Festival mit der selbstgewählten Bezeichnung als »Festival for Alternative Intonations« nicht nur ein breit gefächertes Konzertprogramm anbieten würde, sondern diese auch durch einen ästhetischen Diskurs begleitend zu einer mikrotonalen Repertoirebildung erweitern würde.

Moonsun Shin

F E S T I V A L

Sonic Matter

30. November – 3. Dezember 2023,
Zürich

2023 fand nun das Zürcher Sonic Matter-Festival zum dritten Mal seit seiner Neugründung statt, die auf eine Neuausschreibung der vorigen Tage für neue Musik Zürich folgten. Geleitet wird das Festival von der Komponistin Katharina Rosenberger und der Produzentin Lisa Nolte (siehe Interview in Positionenheft #133) und es dockt seit jeher an einen offeneren Begriff von Klanglichkeit und insbesondere auch Komposition an – offener, als es eben solche Tage für neue Musik, wie es sie einst zuhauf und immer noch manchmal gibt, und offener auch wie viele deutschsprachige Festival für zeitgenössische Musik – insbesondere jene mit Radiostationen als Produzent*innen. Nun war es noch unklar, ob die dreijährige Pilotphase von Sonic Matter verlängert wird, und kurz vor der Eröffnung wurde klar – sie wird!

Das ist Grund zur Freude, und ein so reiches und just in jenen Tagen zur ›teuersten Stadt der Welt‹ gekürtes Zürich sollte sich ein Avantgarde-Festival leisten. Die Zürcher, die vielsprachigen Schweizer und eben auch internationale Szenen sollen sich darin repräsentieren und die beiden Leiterinnen stellen seither ein reiches Programm mit allerlei internationalen, oftmals noch unbekannteren Namen auf. So lag dieses Jahr der Fokus auf der Zusammenarbeit mit Künstler*innen aus Westasien, Europa und dem diesjährigen Partnerfestival Irtijal Beirut, das von den auch in Europa sehr aktiven Musikern Mazen Kerbaj und Sharif Sehnaoui verantwortet wird.

Kuratorisch geriert sich das Festival stets programmatisch mit Themensetzungen wie diesmal Bewältigungsstrategien gegen die Krisen der Welt. Das Ergebnis, also die Konzerte, gerieren sich jedoch eher als nicht weiter kontextualisierte Einladungen von Künstler*innen,

neutral gesagt, eine Aneinanderreihung von Sets – immerhin nicht von Werken! Es werden also Musiker*innen präsentiert mit ihren je eigenen Praktiken – und es machte hierfür mehr Sinn die kleine Abendprogrammnotiz zu lesen als den programmatischen Überbau zu verstehen oder den Worten der Festivalleitung in der Eröffnung zu folgen, die von ›Liebe‹ als Thema des Festivals sprachen bzw. dann eben auch nicht sprachen. Insgesamt wurden die Künstler*innen leider etwas wenig eingeführt – nur Namen erzählen noch nichts. Aber: Die Erläuterungen in einfacher Sprache zu jedem Konzert waren auf den Punkt – diese Neuerung, die in Kunstinstitutionen langsam Standard wird, wäre für die Musik eine große Bereicherung, wie hier: »Geeignet für alle, die passende Kleidung für drinnen und draussen haben, gut zu Fuss sind, sich gern überraschen lassen und warten können, bis der richtige Moment gekommen ist.«

Als ein Musikfestival, das im Abendprogramm Sets verschiedener Künstler*innen an verschiedenen Orten der Stadt präsentiert, hat es gut funktioniert – obligatorisch dann auch die Partynacht, in der libanesische Künstler*innen der Beirut Vereinigung *Frequent Defect* und Schweizer Künstler*innen der Zürcher Listening-Gruppierung *Spectre* auftraten. Die Highlights waren aber die immersiveren Programme, die sich Fragen zur Form und Situation stellen: Zum einen die Piano Bar, die als dreimalige Konzertintervention im Kunstraum Walcheturm, immer zur Nachmittagszeit, ein Solostück am Klavier präsentierte. Casual saß man um den Flügel herum, die Leiterinnen verkauften einen jeweils dem Werk zugeordneten Apéro. So spielte an einen Nachmittag Tamriko Kordzaia das Werk *The Experience of Limit* des Schweizer Komponisten Antoine Chessex. Dies ist ein extrem repetitives Werk, in dem innerhalb eines kleinen Tonraum auf die Tasten geradezu eingehämmert wird und wo aus diesem begrenzten Tonraum heraus wunderbare Schwebungen im Raum entstehen. Das Gespräch mit den Künstler*innen passte gut ins Szenario dieser Piano Bar. Immer wieder an

verschiedenen Spielorten stand ein ausgebauter mobiler Container, in dem der Komponist Léo Collin und die Künstlerin Manon Fantini die Klangwerkstatt *Keine Hexerei!* für »Kinder und verspielte Erwachsene« anboten. An zahlreichen Stationen konnte man variantenreich mit dem Kopfhörer und speziellen Mikrofonen und durch verschiedene Materialien wie Sand oder das Wasser eines Aquariums hindurch in den musikalischen Dialog mit den anderen Spielenden treten.

Ein weiteres Highlight war ebendiese Sache, bei der »man warten können muss, bis der richtige Moment gekommen ist.« *From the Tree* ist teils ein Klangparcour, teils eine performative Installation, die von dem kenianischen Künstler Greenman Muleh Mbillo und dem niederländischen Künstler Dani Ploeger zusammen mit dem Zürcher Ensemble Tzara verantwortet wurde. Nach einem geführten Gang mit Kopfhörern durch einen Park hin zur Gessnerallee, für den man erstmal sein Handy abgeben musste und, als einer inhaltlichen Einstimmung, einer Erzählung vom kenianischen Akambaland zuhörte, betrat man dort einen größeren Raum, der mit Stellwänden und Holzofengeruch ein intimes Zusammenkommen auf Bänken kreierte. Unser Guide setzte sich zu den anderen Guides der vorigen Grüppchen in die Mitte der Runde, in der Hand die Box mit unseren Handys, und zückte selbst ein Handy, auf dem er wie die anderen auch auf einem digitalisierten, aber eigentlich analogen Ritualinstrument durch Tappen anfang zu spielen und den anderen Mitspieler*innen einen neuen Rhythmus einhauchte – während unsere Handys in den Boxen ruhten. Das Publikum schaute der Prozedur zu, und immer wieder wechselte es durch, eine neue Gruppe kam und eine alte verließ nach ihren ca. 45 Minuten eingrooven und warten den Raum, um dann von Greenman persönlich in einem kleinen rundlichen Raum mit einem Baumstamm in der Mitte empfangen zu werden. Mit dem Hinweis, siebenmal den Stamm zu umkreisen traf man immer wieder, von vorne nicht sichtbar, Greenman hinter dem Baumstamm an, nur mit einem Schurz bekleidet und

in immer neuen, meditativen Posen. Es folgte schließlich noch ein Umtrunk mit Kaffee aus den Früchten des Affenbrotbaums, von Dani Ploeger gereicht, der zusammen mit etwas Kaffeepulver als Geschenk das Ritual beendete.

Bastian Zimmermann

F E S T I V A L

Experimentelle Musik 2023

9. Dezember 2023, Akademie der bildenden Künste München

Das Festival für experimentelle Musik tut München gut. Zumal, wenn dahinter ein engagierter Initiator wie Stephan Wunderlich steckt, der einmal im Jahr verschiedene künstlerische Positionen vereint, und dies bereits zum 40. Mal: ein gut vierstündiger Reigen bestehend aus zehn Programmpunkten, die reihum auf unterschiedlichen Minibühnen stattfanden. Ort der Wahl ist seit 2012 die Alte Aula der Akademie der bildenden Künste München, die mit ihren zehn übergroßen Wand-teppichen mit Raffael-Motiven besticht und zugleich als Raum schon für sich performt.

Da braucht es teilweise nicht viel mehr als eine Performerin, etwa die bühnenpräsente Limpe Fuchs, und zwei Bronzebleche. Mit einem fast kindlichen Entdeckergeist erkundete Fuchs das reflektierende und bestens resonierende Material. Mal begriff sie es als Erweiterung ihres eigenen Körpers, mal formte sie eine vogelähnliche Skulptur, die dann als »Flügeltier« auch zur Sprache kam. Der argentinische Komponist und Musiker Mario Verandi, schon lange in Berlin ansässig, wiederbelebte einen analogen Modularitythesizer aus den frühen 1960er Jahren: den Buchla 100. Eine solche Rarität aus dem Besitz von Ernst Krenek befindet sich im Ernst Krenek Forum im österreichischen Krams, wo Verandi im Rahmen eines Stipendiums Unmengen an Sounds aufzeichnete. Mit diesem Fundus an Samples zauberte er ein beeindruckend vielschichtiges,

tiefengestaffeltes und sich stets in Bewegung befindendes Soundpanorama. Gänzlich analog agierte Nick Dunston, renommierter Jazzbassist und Multiinstrumentalist aus New York und Berlin. Sein Solo eröffnete er mit flächigen Klängen auf den mit Fetzen von Alufolie und hölzernen Wäscheklammern präparierten leeren Saiten, deren frequenzreiches und brüchiges Resultat aufgrund der Alltagsmaterialien erwartbar war. Kontrastreich folgte eine beruhigtere Tapping-Passage, bei der Dunston mit beiden Händen das Griffbrett seines voluminösen Instruments bespielte, anschließend eine Knarzkadenz, erzeugt durch kräftigen Bogen-(über)druck. Die Klangvarianz hätte zu diesem Zeitpunkt noch erheblich ausgeschöpft werden können, da ging Dunston schon über ins finale Beschlagen und Peitschen des Kontrabasses, das kaum mehr klanglich motiviert war. Schon klar: Hier greifen dann performative Kategorien wie Embodiment und Energielevel. Und tatsächlich hatte sein stoisches und dramaturgisch schnörkelloses Spiel große Wirkung. Brüllend komisch zeigte sich die Darbietung von Stimmpfeifer Michael Barthel und Musiker Hans Essel. »Etwas sagen, das niemand hört«, lautete eine der rezierten Sätze und so formte sich das Stück im Wechsel aus Essels Ziselierungen an der Viola, strapazierend langen Pausen und den eindrücklichen Einlagen Barthels im farbenreichen und punkigen Schreiton ohne Wortsinn. Der Berliner Andreas Voccia beherrschte wahrlich seinen Modularitythesizer in Koffergröße: vielseitig entlockte er störrische Klangkomplexe, konkret-naturalistische Klänge (Wellenrauschen?), Jazzakkorde und Knacken. Anna Schimkat präsentierte ein *Water Piece*, das aus der Materialsammlung mehrerer Kunstprojekte und Stipendien hervorging, bei dem die Leipziger Künstlerin die Donau oder das Elbwasser als klingende Ressourcen erforschte. In diesem Setup kombinierte sie beeindruckend klare Unterwasseraufnahmen und Stimmsamples mit einem Blechkübel voller Wasser und einem Eisblock, der mittels Kontaktmikrofonen zum ephemeren Instrument wurde. Schimkat reizte

aus, was ging, einen Hörfluss erzeugte sie in dieser Bühnenperformance nicht, zu heterogen waren die verschiedenen Materialebenen und letztlich zu unberechenbar das Wasser in seinen unterschiedlichen Zustandsformen.

Trotz vieler bemerkenswerter Beiträge lässt das Programm insgesamt thematische und technologische Anschlüsse an die Gegenwart vermissen, wie sich an den medialen und künstlerischen Mitteln zeigt: Hier sind es kultige analoge Synthesizer (beziehungsweise ihre digitale Reproduktion), Kontaktmikrofone, Glühbirnen, längst etablierte Präparationen, Modem-Sounds und eine hörspielartige Hommage (von Florian Neuner und Jürgen Schneider) an den Autor Jörg Burkhard, die – sehr unterhaltsam – akustisch-stilistisch wie ein Radiostück sehr viel älterer Tage ertönt. Nun müssen sich nicht alle auf so trendige Akronyme wie VR oder AI stürzen,

um ihre Arbeiten als aktuell und dem Zeitgeist entsprechend auszuweisen, aber so manche Improvisation und Klangbastelei im besten und positivsten Sinne erinnerte an diesem Abend eher an vergangene Radikalitäten – wo doch der Austragungsort die Akademie ist, in der Studierende sich die jeweils bestehenden Ästhetiken und Idiome zurechtlegen oder Gegenentwürfe artikulieren. Was für eine Jubiläumsausgabe, die stolz auf ihr 40-jähriges Bestehen zurückblickt, wiederum völlig legitim ist. Klar ist aber auch: viel mehr Menschen sollten dieses Festival kennen.

Julian Kämper

77.
Frühjahrstagung
des INMM
in Darmstadt

Institut für
Neue Musik und
Musikerziehung

Olbrichweg 15
64287 Darmstadt
T 06 151 / 46667
inmm@neue-musik.org

3.–6.4.2024

Aktuelle Infos: www.neue-musik.org & beim Institut

künstlerisch intelligent

INMM
INSTITUT FÜR NEUE MUSIK UND
MUSIKERZIEHUNG DARMSTADT

mit:
Annesley Black
Sasha J. Blondeau
Orm Finnendahl
Artemi-Maria Gioti
Marc Godau
Michael Harenberg

Kristin Kaschner
Kristian Kersting
Susanne
Köszhegyi
Annette Krebs
Nikola Lutz
Magda Mayas

Daniel Müllensiefen
Pony Says
Anna Schürmer
Christian Skjødt
Alex Waite
u. a.

Vorträge Konzerte
Diskussionen
Forum für Studierende
Workshops
Kurse für Kinder
und Jugendliche

Klick-k-k-k

S **t t t t t t t** **u u u u u**

S W o o o o o o o o s h

O O **u u d i o**
o o o o o

P l l l l l l l l l l l i n

P l l l l l l l l l l l l l i n

P l l l l l l l l l l l i n

T i c k - k - k - k - k

- k - k - k - k - k

P - P - P - P -

P a a a a a a a

n n n n n n n n n n
n d a n a a a a

R r r r r r r r i n n g

- n -
n n n n n n n

WDR 3

WITTENER TAGE FÜR NEUE KAMMER- MUSIK

03. – 05. MAI 2024



wittnertage.de
wdr3.de

Eine Veranstaltung mit dem:

**KULTUR
FORUM
WITTEN**

Gefördert von:
Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



LWL
Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe

Wir sind deins.
ARD

Berliner
Festspiele

MAERZ

MUSIK

15.3. —————>
24.3.2024

Get
your
tickets
now!

Mit | With

Ensemble Musikfabrik /
Lucia Dlugoszewski

Merche Blasco

EnsembleKollektiv Berlin /
Michelle Lou

Jessica Ekomane

International
Contemporary Ensemble

INA grm –
Groupe de Recherches
Musicales

Les Percussions de Strasbourg /
Karlheinz Stockhausen /
Simon Steen-Andersen

Aleksander Wnuk /
Zbigniew Karkowski

und vielen anderen | and many more

Gefördert durch | Funded by



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

HAUPT
STADT
KULTUR
FONDS

ernst von siemens
musikstiftung

Medienpartner | Media Partners

rbb/ KULTUR

Deutschlandfunk Kultur

arte

Dussmann
das KulturKaufhaus

MONOPOL
Magazin für Kunst und Leben

Wall

York
Kinogruppe

Ticket Office +49 30 254 89 100

berlinerfestspiele.de