

# SPECIAL



## Molly Joyce über Anatomy is Destiny



**SANDRIS MURINS** Kannst du einen kurzen Überblick über Dein Stück *Anatomy of Destiny* geben?

**MOLLY JOYCE** Ich habe dieses Stück vor beinahe zwei Jahren für den in Boston lebenden Violinisten Adrian Anantawan und die dort beheimatete Pianistin Leigh McAllister geschrieben. Das Stück wurde von Adrian als Teil eines Stipendiums von Live Arts Boston beauftragt, das ein Augenmerk auf Programme mit Musiker\*innen hat, die – wie Adrian sagt – limbische Unterschiede aufweisen oder grundsätzlich körperlich behindert sind. Adrian selbst wurde ohne eine rechte Hand geboren, er spielt Geige mit einer Schiene, die an den Bogen befestigt wird. Leigh wurde mit einem Ulnardefekt geboren: Ihr fehlt der linke Ellbogen und sie hat lediglich drei Finger an der linken Hand. Deshalb reduziert sie bei Aufführungen die Unterstimme häufig auf ein oder zwei Töne in ihrer linken Hand.

Ich selbst habe ebenfalls etwas im Rahmen dieses Projekts aufgeführt, da ich seit einem Auto-unfall an meiner linken Hand beeinträchtigt bin. *Anatomy of Destiny* ist nun für Adrian und Leigh geschrieben und berücksichtigt insbesondere ihre körperlichen Differenzen und wie sie den musikalischen Stoff formieren können. Manches davon ist sehr technisch: So konnte ich für Adrian kein Pizzicato

in der rechten Hand schreiben oder für Leigh Intervalle, die über eine Oktave hinausgehen. Aber mich als Komponistin mit einer Behinderung hat das richtig gefreut: Das sind keine Limitierungen, es sind Richtlinien. Für eine Komponistin können solche Parameter sehr befreiend sein. Die Struktur des Stückes reflektiert dann den Titel, *Anatomy of Desire*, in dem Adrian, Leigh und auch ich uns hoffentlich wiederfinden können. Die eigene Anatomie, mit der man geboren wurde oder die einem im Laufe des Lebens widerfährt, ist eine Art Schicksal oder ein lebenslanger Prozess des Realisierens seiner selbst in der Welt. Diesen Moment sollte man eher umarmen als verdrängen.

**SM** Wie hast du mit den beiden Musiker\*innen gearbeitet? Gab es da Methoden, Techniken oder andere Zugänge? Und war die Zusammenarbeit anders als im Vergleich mit anderen Musiker\*innen?

**MJ** Die Zusammenarbeit war ziemlich ähnlich. Ich denke, ich habe ungefähr zwei oder drei Monate gebraucht. Es ist ein kürzeres Stück, ungefähr fünf Minuten lang. Die technischen Vorgaben hatte ich während des Komponierens im Hinterkopf und habe nach Abschluss des ersten großen Entwurfs ihn an die beiden gesandt, damit sie sehen konnten, ob es nicht ausführbare Stellen

gab. Aber ich habe auch mit anderen Musiker\*innen diesen Prozess des Gebens und Nehmens. Er ist vielleicht nur etwas umfangreicher, wenn es Musiker\*innen mit Behinderung sind. Gleichzeitig ist dies spannend für mich als Komponistin mit Behinderung, denn auch ich denke manchmal darüber nach, wie es wohl wäre mit einem uneingeschränkten Pianisten zu arbeiten, dann würde ich nicht über Limitierungen nachdenken müssen.



Das ist aber der Ableismus in mir selbst, den ich versuche zu bekämpfen. Ich bin es so gewohnt, für nichtbehinderte Musiker\*innen zu schreiben. Am Ende macht es mir sogar Spaß, mich mit meinem eigenen Ableismus und den Vorannahmen über Spielfähigkeiten auseinanderzusetzen.

**SM** Worum geht es in deinem Stück, was ist hier die Aussage? Und wie bist du kompositorisch darangegangen?

**MJ** Hauptsächlich geht es in *Anatomy of Destiny* einfach um die Erkenntnis, dass deine Anatomie dein Schicksal ist; ein Schicksal, mit dem du dich einrichten solltest, eher als es zu verdrängen oder konform mit etwas anderem zu werden. Musikalisch beginnt das Stück mit einer ziemlich statischen Struktur, die ich als Ausdruck physischer Versehrtheit und mangelnder Differenzierung sehe, bevor

besonders leicht oder besonders schwer sind. Das ist alles sehr wichtig. Man muss auch herausfinden, was sich für sie gut oder nicht so gut anfühlt, wenn sie dein Stück spielen oder singen.

**SM** Du bist selbst auch behindert. Kannst du etwas darüber berichten?

**MJ** Ja, ich habe eine geschädigte linke Hand seit einem Autounfall vor ungefähr 20 Jahren. Das hat definitiv auch meine Musik beeinflusst, besonders in den letzten fünf oder sechs Jahren, nachdem ich den Diskurs der Disability Studies für mich entdeckte. Die Idee, dass Behinderung sozial konstruiert ist, hat mich dazu motiviert, diesen Aspekt noch viel deutlicher in meiner Arbeit zu erkunden. Darüber hinaus hat mich meine Behinderung dazu angeregt, mehr mit elektronischer Musik zu arbeiten, weil sie meiner

## Das sind keine Limitierungen, es sind Richtlinien.

sie langsam immer mehr mit Bewegung gefüllt wird. Dabei findet das Sich-Einstellen auf die eigenen körperlichen Unzulänglichkeiten sowohl auf einer physischen als auch psychischen Ebene statt – im Innenleben.

**SM** Was würdest du Komponist\*innen raten, die bisher nicht für Musiker\*innen mit körperlichen oder geistigen Einschränkungen gearbeitet haben?

**MJ** Ich denke, dass es besonders wichtig ist, sich vorher ein Bild von diesen Musiker\*innen zu machen, die Parameter abzuklären, bei denen es zu Einschränkungen kommen kann – besonders wenn es sich um Musiker\*innen mit körperlichen Beeinträchtigungen handelt. Man kann dann herausfinden, wie die Materialität ihrer Instrumente ihr Spiel beeinflusst, welche Intervalle beispielsweise

Meinung nach weit über die Möglichkeiten menschlicher Spieler\*innen hinausgehen. Mich hat das alles schon immer sehr genervt: Diese Vorannahmen darüber, wie genau ein Konzert sein soll, was man an Können oder sogar Virtuosität von Musiker\*innen erwarten kann. Genau diese Vorstellungen werden von der Elektronik in die Luft gejagt, gehen weit über alle traditionellen Verständnisse hinaus – und das regt mich an. Außerdem gefällt mir die ganze Ästhetik und Klangwelt darum.

**SM** Wie hat deine Behinderung deine Karriere beeinflusst?

**MJ** Sie hat auf jeden Fall einen Austausch und viele Kollaborationen mit vielen interessanten Menschen aus dem Feld des Behindertenaktivismus gebracht, mit behinderten

Künstler\*innen, aber auch mit nicht eingeschränkten Kurator\*innen und Wissenschaftler\*innen. Die Behinderung hat außerdem dazu geführt, dass ich nun auch selbst akademisch tätig bin und dort die Probleme erkunde, denen Künstler\*innen mit Behinderungen ausgesetzt sind – beispielsweise, wenn sie eine Familie gründen wollen. So bin ich immer weiter zu größeren sozialen Fragen gekommen, die weit über die Musikwelt hinausgehen.

**SM Wie stellst du dir eine inklusivere Welt vor? Wie könnte sie aussehen?**

**MJ** Nun, eine Sache liegt auf der Hand: Behinderte Musiker\*innen müssen häufiger in Konzertprogrammen auftauchen. Es gibt so viele Konzerte, die als divers angepriesen werden, dann aber behinderte Musiker\*innen völlig außen vor lassen. Ich bin da sicher voreingenommen, weil ich natürlich auch selbst mehr Konzerte geben möchte. Mich fasziniert an der ganzen Sache nur, wie leicht es der Kunstwelt gelingt, mit solchen Entscheidungen davon zu kommen. Da wird kaum überhaupt etwas in Frage gestellt, weil die meisten Leute vor Behinderungen zurückschrecken oder sie seit so langer Zeit mit einem Stigma belegt sind, dass sie sich gar nicht mehr trauen, das Wort Disability auszusprechen. Dabei sind wir eine legitime Minderheit mit einer eigenen Identität, besonders wenn man sich die Statistiken anschaut, die ganz klar zeigen, dass wir in den USA wie auch weltweit zu den zahlenmäßig größten Minderheiten überhaupt gehören. Deshalb ist es meines Erachtens besonders wichtig, diese Identität anzunehmen: Das ist nicht nur eine Frage der Repräsentation, sondern hat auch ganz ökonomische Auswirkungen wie beispielsweise die Teilhabe am Wohlfahrtsstaat, die Möglichkeit zu sparen usw.

**SM Welche Kompositionsprinzipien könnten dafür angewendet werden, um Musiker\*innen mit physischen Einschränkungen besser**

**teilhaben lassen zu können? Was würdest du vorschlagen?**

**MJ** Ich denke, das hängt von den Musiker\*innen ab, für die man schreibt. Aber ich selbst habe ja häufig für eher traditionellere Instrumente wie die Violine oder das Klavier geschrieben. Einige dieser Künstler\*innen spielen aber auf adaptierten Instrumenten oder nutzen neue Musiktechnologien. Es geht eigentlich nur darum, die involvierten Musiker\*innen am Prozess teilhaben zu lassen von Anfang bis Ende, sie über alle einzelnen Schritte zu informieren und damit eine kollaborative Atmosphäre zu erschaffen. Das ist besser als ihnen eine gewisse Form von Musik, einen Stil oder eine besondere Art des Spielens aufzuzwingen, mit denen sich die Spieler\*innen dann gar nicht wohl fühlen.

**SM Spielt die neue Musik denn eine Rolle dabei, unsere Musiklandschaft inklusiver zu machen? Was könnte das sein?**

**MJ** Definitiv. Auch wenn ich wieder voreingenommen bin, denke ich, dass eine größere Repräsentation behinderter Musiker\*innen und Künstler\*innen auf der Bühne – nicht als bloße Referenz an den Zeitgeist oder um eine Checkliste abzuhaken, sondern als ganz normaler Teil der Gesellschaft im Großen – Behinderung anerkannter werden lässt.

**SM Danke dir für das Gespräch!**



## Oliver Iredale Searle über Microscopic Dances



**SANDRIS MURINS** Hallo Oliver, kannst Du damit beginnen, Dein Stück *Microscopic Dances* vorzustellen?

**OLIVER IREDALE SEARLE** Ja. Die *Microscopic Dances* entwickelten sich aus einer größeren Projektidee mit Drake Music Scotland, einer Organisation, die in ganz Schottland mit behinderten Musiker\*innen zusammenarbeitet und Partnerorganisation der größeren, englischen Drake Music ist. Dadurch sind ganz eigene kreative Netzwerke zusammengekommen und ich selbst engagiere mich in dieser Organisation, seitdem ich mit einer österreichischen Firma in Innsbruck zusammengearbeitet habe, die Hörgerätimeplantate entwickelt. Für diese Firma namens Medel, Medical Electronica, habe ich einige Stücke speziell für gehörlose Menschen geschrieben. Ich bin also schon lange am inklusiven Musikmachen interessiert – also interessiert daran, Musik für Menschen mit Behinderungen zu schreiben. Das alles begann 2012, als die Olympischen Sommerspiele in London stattfanden und die österreichische Firma mich

bat, für ein Ensemble junger Menschen von der City of Edinburgh Music School mithilfe neuer digitaler Technologien und unter Einsatz traditioneller akustischer Instrumente Musik zu komponieren. Die Idee dahinter war, dass man diese jungen Menschen so in das Ensemble integrieren konnte und dass es zwar jemanden wie mich als Komponisten, Regisseur und Dirigenten gab, alle Teilnehmenden aber durchaus autonom waren, selbst Handlungsgewalt hatten. Dieses erste Projekt war ein großer Erfolg, wir haben das Stück gleich mehrmals aufgeführt, besprochen und reflektiert und erneut vor großem Publikum aufgeführt.

Aus dem Projekt sind ganze Forschungspublikationen hervorgegangen, für mich aber gingen vor allem die *Microscopic Dances* daraus hervor. Der Titel beruht auf meiner dahinterstehenden musikalischen Idee und einigen Begleittexten, die ich dazu schrieb. Es behandelt die Vorgänge im Gehirn bei Konzertaufführungen. Was beispielsweise geschieht, wenn man ein Orchester auf einer Bühne sieht, das zwar sehr laut spielt, dies aber mit sehr kleinen Bewegungen und damit vermeintlich geringem ökonomischem Aufwand tut. Es sieht dann beinahe so aus, als seien die Musiker\*innen eingefroren: Trompeter\*innen beispielsweise wissen, dass sie aus einiger Entfernung gar nicht so aussehen, als würden sie gerade besonders laut spielen, obwohl sie – wie auch alle anderen Musiker\*innen – äußerst viel leisten: Sie leisten Denkarbeit, es geht um das Erkennen von Tonhöhen, Rhythmen, Dynamiken und Artikulationen – und all das häufig durch Notationen auf dem Notenblatt, die gewissermaßen eine komplexe Sprache in sich darstellen. Und dann geht es darum, alle diese Klänge wirklich hervorzubringen durch all diese kleinsten Muskelbewegungen, indem man Entscheidungen über den Einsatz trifft, das Aushalten einzelner Noten, Bewegungen zwischen ihnen, während man gleichzeitig auf das Notenblatt schaut oder auf die Leute um sich herum hört bzw. einen Dirigenten

anschaut. Man nutzt die Ohren, um Entscheidungen zu treffen, wann man zu von anderen Musiker\*innen gespielten Klängen hinstößt. Es gibt also all diese komplexen Dinge, die Musiker\*innen tun, die beinahe unsichtbar sind. Da kam meine Idee mit den mikroskopischen Tänzen zwischen neuronalen Prozessen und den körperlichen Fähigkeiten von Musiker\*innen her. Ich habe in diesem Stück also individuelle Bewegungen geschaffen, die in meinen Augen kleine Tänze sind, sozusagen unsichtbare Tänze. Deshalb ist auch jeder Satz in diesem Stück nach einem Tanz benannt: Es gibt einen Walzer, den ich »Verdeckten Walzer« genannt habe, einen »Zurückgezogenen Charleston«, einen »Unsichtbaren Fandango«, eine »Verschleierte Sarabande«. Sie alle greifen die Idee von modernen und alten Tänzen auf, während

und Problemen bei der Verarbeitung konventioneller Notation, sodass ich mir einige Mühe mit figürlichen Notationsformen gemacht habe, um meine Ideen besser darstellen zu können. Ich würde sagen, es war nicht unmöglich, diese Barrieren zu überwinden und wir fanden einen Weg, mit allen zusammenzuarbeiten, damit das möglich wurde.

**SM** Wie hast du diese Musiker\*innen motiviert? Gab es da bestimmte Methoden?

**ois** Das ist eine sehr gute Frage. Schon bei einer früheren größeren Arbeit namens *Technophonia* von 2012 war ich vor ähnliche Herausforderungen gestellt. Bei diesem ersten Projekt fühlte es sich an, als ob man normalerweise als Dirigent oder Komponist vor einem Orchester mit Musiker\*innen steht,

Mir gefällt die Vorstellung, dass dieses Stück zeigen kann, wie jeder Musiker\*in werden kann und mit Ensembles jedweder Zusammensetzung kooperieren kann.

sie gleichzeitig versuchen, ihr musikalisches Material zu verbergen, als würde man sie aus großer Entfernung betrachten.

**SM** Standen besondere Behinderungen im Zentrum dieses Konzepts?

**ois** Ja. Die *Microscopic Dances* habe ich für ein digitales Orchester von zehn bis zwölf digitale Musiker\*innen plus weitere zehn, fünfzehn akustische Musiker\*innen verfasst. Einige von ihnen sind bewegungseingeschränkt. Darüber habe ich als Komponist sehr lang nachgedacht: Wenn man beispielsweise nie laufen konnte, der Rhythmus als repetitives Moment von Musik ja aber gerade durch das Gehen erlernt wird, wie lernt man dann Rhythmus oder ein gleichmäßiges Metrum kennen? Darüber hinaus gab es Musiker\*innen aus dem autistischen Spektrum, Menschen mit Lernschwierigkeiten

bei denen man keine Behinderungen ausmachen konnte, und nun stand man plötzlich vor einer Gruppe von Menschen, die gewissermaßen ausgestellt waren. Deshalb war es mir sehr wichtig in diesem zweiten Werk, den *Microscopic Dances*, die Dynamik zu ändern, so dass es sich für sie nicht anfühlte, als seien sie nun die speziellen, behinderten Menschen, die wir in das Ensemble integrieren müssen. Statt eines hatten wir also viele Orchesterleiter und diese Idee brachte eine viel größere Flexibilität beispielsweise mit Blick auf Tempo und Metrum mit sich. Sie veränderte auch die Aufstellung des Ensembles im Raum, Solo- und Tuttirollen wechselten sich ab, mal folgte man mir als Dirigenten, mal folgte man einem Ensemblemitglied. Es wurde also viel über Autonomie und Kontrolle im Orchester nachgedacht, über die Macht, Richtungen im Stück vorzugeben. Darüber hinaus verwendeten wir



besondere Instrumente wie das Skoog, ein in Edinburgh entwickeltes Instrument, das eine Art Schaumstoffwürfel mit farbigen Seiten ist, die man drücken und so bedienen kann. Ein anderes Instrument waren die sogenannten Brain Fingers, die man auf der Stirn trägt und die durch Bewegungen der Kiefermuskulatur gespielt werden. Dazu kamen traditionellere Technologien wie Keyboards und Synthesizers, die wir mit den anderen Instrumenten verbanden und manchmal auch von diesen steuern ließen.

**SM Was war denn deine Motivation hinter diesem Stück?**

**ois** Für mich ist es nicht wirklich kreativ, in einem Raum vor einem leeren Blatt Papier zu sitzen, dass es dann mit Noten zu füllen gilt. Mir geht es darum, Menschen zu treffen. Man trifft einen Menschen mit Behinderung hat dieser diesen Musikgeschmack. Trifft man aber den nächsten, hat dieser wiederum einen ganz anderen Geschmack! Das ist für mich der wirklich interessante Part am Musiker\*innentum: Der Umstand, Ideen im Raum mit anderen Leuten zu teilen, ist es, der mich inspiriert. Deshalb habe ich viel mit den beteiligten Musiker\*innen gesprochen, mich über ihre Interessen erkundigt, verschiedene musikalische Ideen ausprobiert und überlegt, wie ich sie in eine größere Struktur oder ein größeres Stück integrieren könnte. Ich mag vielschichtige Musik, bei der viele Sachen anfangs gar nicht zusammengehen.

**SM Wie lief die Kooperation mit dem Ensemble? Wie hat diese das Stück selbst beeinflusst?**

**ois** Für die *Microscopic Dances* hatten wir 20 bis 25 Musiker\*innen auf der Bühne, von denen sehr viele aus dem National Youth Orchestra of Scotland kamen. Diese jungen Leute waren dem ganzen äußerst aufgeschlossen, während viele ältere Menschen in der Musikwelt nur schwer mit Veränderungen

und Neuem umgehen können. Bei jungen Musiker\*innen ist das anders und deshalb liebe ich es, mit ihnen zusammenzuarbeiten: Für sie ist es nicht wichtig, ob man Beethoven oder Oliver Searle spielt, beide sind neu für sie. Das war also äußerst inspirierend und ich bat sie, weite Teile dieses Stückes mit wenigen Vorgaben zu improvisieren, so dass sie mit den Beteiligten mit Behinderung besser zusammenfinden konnten. Aus diesem Grund waren sie auch dazu in der Lage, die Gesamtanlage des Stückes gut zu unterstützen.

**SM Was hast du aus diesem Projekt gelernt?**

**ois** Ich habe natürlich sehr viel daraus gelernt, habe erfahren, was diesen Menschen Spaß macht, was sie musikalisch alles leisten können. Bei den jungen Musiker\*innen kommt auch ein pädagogischer Aspekt hinzu, weil sie noch nicht professionell sind. Beispielsweise gibt es einen Satz in den *Microscopic Dances*, den »Infinitesimal-Tango«, bei dem kleine Tango-Ideen in die Unendlichkeit fortgetrieben werden, weshalb ich mit den Beteiligten über den Stil dieser Musik sprach, wie sie ihn spielen würden, wenn sie selbst noch nie in ihrem Leben einen Tango gehört haben. Mir gefällt die Vorstellung, dass dieses Stück zeigen kann, wie jeder Musiker\*in werden kann und mit Ensembles jedweder Zusammensetzung kooperieren kann. Mir geht es als Komponist häufig darum, wie man das Maximum aus einem Instrument herausholen kann, aber auch darum, die Musiker\*innen an ihre physischen und kognitiven Extreme zu treiben. Leider werden Menschen mit Behinderungen aber sehr selten dazu gebracht, etwas besonders Schweres zu leisten. Das ist ein sehr sensibles Thema und ich möchte Leute dazu anstiften, kreativ zu werden, etwas zu tun, das schwierig erscheint, damit man sich damit auseinandersetzt und besser darin wird. Das sollte für alle möglich sein, egal ob man eine Behinderung hat oder nicht – egal, ob man Einschränkungen bei der Bedienung eines Instruments hat.

**sm** Meine nächste Frage betrifft die kompositorische Idee dieses Stücks: Wie bist du vorgegangen?

**ois** Eine Sache, die ich an diesem Stück besonders mag, war die Idee, Dinge zusammenzubringen, die eigentlich nicht zusammenpassen, oder verschiedene Arten musikalischen Materials zusammenzubringen. Und weil ich selbst ein bisschen wie ein Schmetterling bin, liebe ich es, sehr rasch zwischen verschiedenen musikalischen Stilen hin und her zu springen. Darüber hinaus freut mich, dass ich in diesem Stück sieben oder acht verschiedene Sätze vereinen konnte, die an und für sich alle sehr unterschiedlich sind. Ich nutze beispielsweise einen Tanz aus den 1920er-Jahren namens Jitterbug, ein sehr, sehr schneller Tanz mit vielen markanten Rhythmen und einem gewissen Jazz-Gefühl, bei dem verschiedene rhythmischen Schichten übereinander getürmt werden. Dann kommt der Tango mit seiner sehr atmosphärischen Stimmung und dem endlosen Ablaufen einer kleinen Akkordsequenz. Die »Piri Passacaglia« wiederum greift Ideen aus der Filmmusik der 1970er-Jahre auf, ist äußerst repetitiv, hat aber auch diesen typischen Funk der 1970er. Da ich ein großer Fan von Rock und Metal bin, gibt es auch einen Satz namens »Winziger Mosh«, in dem alle ein bisschen verrücktspielen und im Grunde so tun, als würden sie gerade Heavy Metal hören. Es gibt also all diese Ideen, die mich als Musiker ansprechen und ich liebe es, sie alle in einem Stück zusammenzubringen – etwas, was ich sehr häufig tue.

**sm** Meine letzte Frage ist, ob du Komponist\*innen, die vorhaben, mit behinderten Musiker\*innen zusammenzuarbeiten, drei Ratschläge geben kannst?

**ois** Nun, der erste große Ratschlag ist meines Erachtens, mit diesen Menschen zu reden und, vor allem, nicht einen behinderten Menschen zum Stellvertreter aller behinderten

Menschen zu machen, sondern deren Vieltimmigkeit in Betracht zu ziehen. Darüber hinaus denke ich nicht, dass körperliche Einschränkungen jemanden davon abhalten sollten, Musik zu machen. Nur weil jemand kein Violoncello halten kann, heißt das nicht, dass diese Person nicht Musiker\*in werden kann. Vielleicht sind also wir Komponist\*innen damit an der Reihe, kreativ zu werden und Wege zu finden, dass Menschen sich mit neuer Musik auseinandersetzen können. Neue Musik soll nicht bloß von akustischen Ensembles in Konzertsälen gespielt werden. Es sollte die Möglichkeit bestehen, sie auch an unkonventionellen Orten zu hören, ohne dass man sich zu viel Sorgen über die traditionellen Arbeitsweisen des Musikbetriebs macht. Schließlich wäre der letzte Ratschlag, dass man darüber aber nicht seine eigene Identität als Komponist\*in und Musiker\*in aufgeben soll: Obwohl ich in einer Umgebung wie dieser humorvoll Musik schreibe, ist es mir wichtig, eine Geschichte zu erzählen, Menschen jeden Alters anzusprechen. Dabei geht es mir darum, meine eigene musikalische Persönlichkeit zu bewahren. Selbst wenn ich etwas schreibe, was leicht zugänglich klingt, steckt da meine musikalische Persönlichkeit drin. Die möchte ich aufrechterhalten und das ist etwas äußerst Wichtiges für junge Komponist\*innen.

**sm** Vielen Dank!





## Markus Fagerudd über In the great landscape



**SANDRIS MURINS** Hallo Markus, kannst du kurz dein Stück *In the Great Landscape* vorstellen?

**MARKUS FAGERUDD** Das Dual Theatre mit seiner 20-jährigen Geschichte wollte ein neues Stück produzieren. Dort hat man sich schon sehr intensiv mit Fragen zum Verhältnis von Behinderung und Theater auseinandergesetzt, weswegen sie ein Musical machen wollten. Deshalb haben sie mich gefragt, ob ich daran interessiert wäre, eins zu schreiben – die Musik, nicht das Libretto. Das war ich, denn das war ein völlig neues Abenteuer für mich wie auch eine völlig neue Art zu erkunden, was ein Musical alles sein kann. Zu Beginn wusste ich gar nichts, weil ich noch nie zuvor so gearbeitet hatte. Ich hörte dann, dass eine Gruppe aus Helsinki kommt, von einer Musikschule für Menschen mit Behinderung, zu denen ich mit einer vierköpfigen Band gestoßen bin. Ich war hochofret, denn das bedeutete, ich konnte mich noch tiefer in die Materie stürzen und neue Dinge über das Musizieren lernen. Außerdem habe

ich noch etwas viel Tieferes gelernt. Das ist nämlich die eigentliche Frage: Wem ist es erlaubt, Kunst zu machen? Wir haben also angefangen mit Workshops im Dual Theatre, die Schauspieler\*innen brachten den Text in einer Art von Improvisation ein, der vom Theater zu einem geschriebenen Text verarbeitet wurde. So wurde innerhalb von anderthalb Jahren ein Stück daraus, zu dem es dann auch schon ein wenig Musik gab und an dem ich weiterarbeitete. Das wurde zu einer Art von *Gesangsspiel* [deutsch i.O.]: Eine musikalische Form mit Liedern und Texten von den Schauspieler\*innen wie auch mit reiner Instrumentalmusik. Während wir daran arbeiteten, begann sich auch eine andere Musikschule für unser Projekt zu interessieren, das Martin Vegelius Institute. Dort wollte man mit einem Streichquartett bei uns einsteigen, so dass wir am Ende ein achtköpfiges Orchester hatten und es meine Aufgabe wurde, sicherzustellen, dass diese Musik allen Beteiligten am besten dienen würde.

**SM** Hatten alle diese Musiker\*innen eine Behinderung?

**MF** Nein, nur die Resonant Group und Rhythmuskombo. Es war also nur die Hälfte und deshalb war es eine große Herausforderung, alle zusammenzubringen. Genauso wie es auch herausfordernd war, an einer wirklich demokratischen Form des Musizierens zu arbeiten, nicht in einer Hierarchie, wo einer sagt, was getan werden soll. Diese demokratischen Interaktionen waren letztlich aber gut zu machen, weil die Band mit den Rhythmusinstrumenten und ihrer elektrischen Gitarre klanglich so weit vom Streichquartett entfernt war. Deshalb haben wir mit dem Tutitklang gearbeitet, damit es klingt, als seien wir wirklich eine Gruppe und nicht bloß zwei verschiedene Orchester oder Ensembles, die versuchen, zusammenzugehören.

**SM** Und welche Behinderungen hatte die eine Hälfte der Band?

**MF** Ich kenne da nicht die richtigen Begriffe, aber das waren alles motorische Einschränkungen. Der Pianist beispielsweise konnte gewisse Dinge spielen, andere gar nicht. Das waren also die Regeln, die ich hatte, um die Musik zu schreiben. Und da muss ich einfach sagen, dass ich mich total frei gefühlt habe. Das war eine großartige positive Herausforderung, in einem System zu arbeiten, das ich beachten musste: Du kannst nicht den dritten Finger benutzen, denn den gibt es nicht.

**SM** Kannst du da ein Beispiel geben und etwas mehr über diese Regeln sprechen?

**MF** Ja, beispielsweise war es nicht möglich, fünfstimmig für nur eine Person zu schreiben. Man hätte beispielsweise die rechte Hand des Keyboard-Spielers verwenden können und dazu die linke Hand in den Bassisten legen. Der Gitarrist selbst war ein unglaublicher Virtuose. Er konnte nicht sehen, weswegen er alles auswendig lernte. Und sein spielerisches Können war unglaublich. Wie er seine Solos spielte – brillant. Man sieht also, ganz wie in jeder anderen Band, alle sind unterschiedlich. Deshalb haben wir versucht, das Beste daraus zu machen, indem wir die Musik in einer Art und Weise schrieben, dass sie angenehm zu spielen war.

**SM** Wie hast du das herausgefunden? Wie lief die Kommunikation, durch Proben?

**MF** Ja genau. Alles begann mit einer Einführungsphase, in der wir uns besser kennenlernten. In der wir auch gegenseitiges Vertrauen herstellten. Ich war ja der seltsame Typ dort, der aus einem völlig anderen und neuen Gebiet hinzustößt. Deshalb war es wichtig, Selbstvertrauen in uns als Kollektiv herzustellen, wodurch ich schließlich auch die Neue Musik vorstellen konnte. Das alles war aber gar nicht schwer, denn die Musiker\*innen waren dem Ganzen sehr aufgeschlossen. Außerdem half die Verwaltung des Theaters, die ständig bereit waren, zu

helfen und schlichtweg das Wissen hatte, alle praktischen Angelegenheiten zu regeln. Darüber hinaus konnten sie mir viele nützliche Informationen geben, was ich lieber vermeiden sollte, was möglich und was unmöglich ist. Dadurch erreichten wir einige sehr gute Resultate. Ich denke, als das Stück am Ende erklang, hätte man nicht denken können, dass da eine Band mit behinderten Menschen spielte. Das war einfach nur Musik.

**SM** Wie lange hat dieser ganze Prozess gedauert?

**MF** Vom ersten Telefongespräch bis zur Uraufführung im Schwedischen Theater von Helsinki ungefähr zwei bis zweieinhalb Jahre.

**SM** Was waren die größten Herausforderungen?

**MF** Das waren häufig Momente, wo ich etwas ändern musste. Denn das ging nicht von jetzt auf gleich, in ein oder zwei Tagen. Deshalb musste ich im Voraus viel über die musikalische Struktur und Dramaturgie des Stücks nachdenken. Wie sie funktionieren würden, so dass sie mit einem Mal passen. Denn die Lernkurve war sehr steil. Was ich lernte, die Zusammenarbeit mit behinderten Musiker\*innen, war definitiv eine äußerst besondere Erfahrung. Meine Erkenntnis von alledem war am Ende, dass alles möglich ist, dass Musik möglich ist. Alles andere ist ein Vorurteil, das wir alle haben. Das gab mir den Glauben daran, dass Menschen mit verschiedenen Stimmen gehört werden müssen. Außerdem gab mir dieses Projekt als Komponist ein besseres Fundament, weil ich viel sicherer in anderen Dingen wurde und richtige Freude daran fand, Musik zu machen. Das war vorher zwar nicht verloren gewesen, aber dieses Projekt bewies, wie wichtig der Klang für alle und jeden ist. Dadurch ist meine alltägliche Arbeit viel bedeutsamer geworden.

**SM** Hast du auch auf Technologien zurückgegriffen oder musstest diese erlernen bzw. deine Fertigkeiten verbessern?

**MF** Wir haben sehr traditionell gearbeitet. Die Rhythmussektion wurde elektronisch amplifiziert, damit wir keine klanglichen Probleme auf der Bühne bekamen. Außerdem haben wir im Bereich Sound Engineering einige spezielle Sachen gemacht, richtige Soundscapes. Im Raum selbst haben wir Synthesizers und Samples benutzt. Dennoch war das alles hauptsächlich Live-Musik. Außerdem gab es ein besonderes Notationssystem, was richtig Spaß gemacht hat. Die Band arbeitet seit vielen Jahren an einem originellen Notationssystem, um tonale Musik festzuhalten, Chormusik, Rhythmen und dergleichen Dinge mehr. Sie entwickelten ein Verfahren, um meine Partitur in ihre eigenen Methoden zu übersetzen, die viel mit Farben und Formen arbeiten. Beispielsweise findet sich ein Dreieck in einer bestimmten Farbe auch auf den Tasten der Klaviatur, wodurch man einen direkten visuellen Kontakt mit der Musik herstellt. Ich denke, das ist brillant. Gleichzeitig hat es, wie gesagt, Änderungen erschwert, denn alles musste per Hand gemacht werden, wie früher, als man einzelne Takte aus den Partituren ausgeschnitten oder in sie eingeklebt hat.

**SM** Was war deine Motivation hinter diesem Stück?

**MF** Ich wollte etwas Neues lernen. Ich wollte in einer Gruppe sein, die mir hilft, verschiedene Herangehensweisen an Kunst zu verstehen. Die wichtigste Frage war wirklich: Wem ist es gestattet, Kunst zu machen? Ich habe darauf eine ganz klare Antwort erhalten, als wir fertig mit den Vorbereitungen waren: Jedem ist erlaubt, Kunst zu machen. Das spiegelt sich auch in dem Stück selbst wider, da es ein Märchen über zwei Schwestern ist, die Prinzessinnen sind. Eine von beiden ist normal, die andere nicht. Das Stück

behandelt ihre Lebenswege, wo sie sich unterscheiden, wo sie ähnlich bleiben, was sich verbessert und was nicht.

**SM** Was für kompositorische Techniken hast du angewendet?

**MF** Zunächst einmal begann alles mit dem Text, dem Libretto für die Lieder, in denen ich mich sehr gut wiedergefunden habe. Sie sind ganz direkt und ehrlich, erklären etwas und dann kann die Musik ... Ich muss sagen, ich hatte selten so ein gutes Libretto, und ich habe sieben Opern komponiert! Jedes Mal hatte ich mit dem Libretto zu kämpfen, wenn es versucht zu erklären, was Musik leisten kann. Dieses Mal war es nicht so, es hat der Musik den Freiraum gelassen, so zu sein, wie sie ist. Gleichzeitig war der Gesang selbst andersartig: Es ging gar nicht so sehr darum, die richtigen Töne zu treffen. Die Gefühle und der Inhalt von dem, was da gerade passierte, das war wichtig.

**SM** Was würdest du anderen Komponist\*innen raten, die mit Menschen mit Behinderung arbeiten möchten.

**MF** Ich denke, der beste Weg ist es, diese Menschen zu kontaktieren oder Menschen ausfindig zu machen, die mit solchen Künstler\*innen zusammenarbeiten. Durch deren Expertise kann man herausfinden, was zu tun ist. Denn am Ende ist das einfach wie jedes andere Kooperationsprojekt im Theater. Man arbeitet mit den Regisseur\*innen, mit den Kostümschneider\*innen, mit den Schauspieler\*innen und Sänger\*innen. Dabei sucht man immer eine Perspektive für sich selbst und für die Musik: Wie könnte sie sein, an dieser Stelle und anderswo?

**SM** Dankeschön!

# Ben Lunn über Symphonies For Instruments



**SANDRIS MURINS** Hallo Ben, kannst du kurz dein Stück, die *Symphonies for Instruments*, vorstellen?

**BEN LUNN** Die *Symphonies of Instruments* wurden 2019 als Kollaboration mit Drake Music Scotland und dem Digital Orchestra in Auftrag gegeben. Dabei handelt es sich um ein großes Ensemble aus digitalen Instrumenten, die man manchmal auch als *Accessible music technology* bezeichnet. Das sind also verschiedene Instrumente, die entweder eigens dafür konstruiert worden sind oder sich von Natur aus besser an verschiedene Behinderungen anpassen können. Darunter fallen die sogenannten *Brain Finger*, die durch ein Stirnband kontrolliert werden, aber auch so simple Dinge wie ein E-Piano oder iPads, wenn sie einfachere Notationsformen verwenden. In der Arbeit ging es dann darum, das Digital Orchestra mit dem Hebrides Ensemble zusammenzubringen, einem der renommiertesten schottischen Kammerorchester, die auch schon in der BBC auftraten und am Edinburgh International Festival teilnahmen. Außerdem sollte der Umstand angesprochen werden, dass es für neue digitale Instrumente schlichtweg noch kein etabliertes Repertoire gibt, was sie natürlich völlig von bekannteren Zusammensetzungen wie einem Streichquartett unterscheidet. Es gab ein Bedürfnis, den Status dieser neuen Instrumente zu verbessern und deshalb habe ich mich für den Titel *Symphonies for Instruments* entschieden, der sich natürlich an Igor Stravinskij's *Bläusersinfonien* anlehnt. Stravinskij verstand in dieser Periode den Begriff

Symphonie so wie die alten Griechen es taten: als ein Zusammenspielen aller beteiligten Instrumente. Daraus wurde bei mir dann ein großes mehrsätziges Werk.

**SM** Soweit ich verstanden habe, gab es in wenigsten einem der Ensembles Musiker\*innen mit Behinderung, richtig? Gab es im Kompositionsprozess bestimmte Behinderungen, die im Zentrum standen?

**BL** Ja, die gab es. Die Lage war ganz anders für die verschiedenen Beteiligten. Es ging also gar nicht so sehr darum, während des Komponierens über diese Behinderungen nachzudenken, als vielmehr eine Form zu finden, wie man in dieser Situation gut zusammenarbeiten konnte. Dabei ging es weniger um Fragen der körperlichen Mobilität, weil alle Beteiligten ja im Rahmen ihrer Möglichkeiten ausreichend mobil waren, um ihre Instrumente zu bedienen. Es ging eher um die gedankliche Auseinandersetzung: Zunächst ging es immer darum, zusammenzuarbeiten. Die Behinderung stand eher an zweiter Stelle, weil dieses Ensemble schon langjährige Erfahrungen damit gemacht hat. Das wäre wahrscheinlich ganz anders, wenn ich dieses Werk für eine Gruppe geschrieben hätte, die sich erst seit einem Jahr kennt.

**SM** Soweit ich verstanden habe, konnten einige Künstler\*innen nicht Musik nicht in der üblichen Form machen?

**BL** Ja. Das war nicht der Fall, weil es den Anspruch nicht gegeben hätte, sondern weil beispielsweise eine Violine ein ziemlich starres Medium ist. Es wurde bis heute perfektioniert, was eine Violine ausmacht. Wenn man jetzt aber davon betroffen ist, dass die Ausdauer oder Kraft deiner Hand nicht dazu ausreicht, der vorgegebenen Art nach Violine zu spielen, den Bogen zu halten, eine Saite herunterzudrücken, dann kann man keine Geige spielen. Wenn man wiederum digitale Technologien benutzt, die es erlauben, sich

den körperlichen Bedürfnissen der Einzelnen anzupassen, kann man den Musiker\*innen dabei helfen, Musik so zu machen, wie es ihnen möglich ist und wie sie wünschen, dass ihre Musik klingen soll.

**SM Neben dem Digital Orchestra gab es auch noch ein anderes Ensemble, oder?**

**BL** Ja, das Hebrides Ensemble bestand für dieses Konzert aus Klarinette, Violine, Viola und Violoncello und trat gemeinsam mit dem Digital Orchestra auf. Im Digital Orchestra haben die meisten Mitglieder eine Behinderung, beim Hebrides Orchestra gibt es gar keine Menschen mit Behinderung. Eigentlich geht es aber viel eher darum, jedes individuelle Mitglied seiner spezifischen Situation gemäß beim Musikmachen zu unterstützen. Wenn beispielsweise die Technik streikt, braucht man eben eine Techniker\*in, die sie wieder zum Laufen bringt.

**SM Welcher Art waren die vertretenen Behinderungen?**

**BL** Da gab es viele verschiedene Behinderungen: Zerebralpareesen, chronisches Müdigkeitssyndrom, Autismus. Und das Instrument passt sich diesen Umständen an. Da diese Musiker\*innen aber schon seit einem Jahrzehnt zusammenarbeiten, muss man nicht jedes Mal ein Stück schreiben, das maßgeschneidert auf dieses Ensemble ist. Die Fähigkeiten dieser Gruppe sind enorm, so dass ich nie darüber nachdenken musste, welches Mitglied welche Einschränkungen bzw. Möglichkeiten hat. Es ging eher ums Orchestrieren: Mit diesem Instrument kann man das machen und es ist so und so gebaut oder gestaltet worden.



**SM Wie integrierst Du das alles in ein Stück-ganzes? Eine Methode sind digitale Technologien, ja?**

**BL** Diese digitalen Instrumente wurden gebaut, um den Musiker\*innen das Musikmachen zu ermöglichen. Außerdem werden sie fortwährend weiterentwickelt, verbessert und zugänglicher gemacht. Dadurch kann man auch besser an musikalischer Bildung teilhaben, die es so nicht einfach gäbe, wenn man als behinderter Mensch zu einer Musikschule gehen würde. Dort gibt es ja nicht einmal mehr Versuche, diese Menschen zu unterrichten, während man in Förderschulen häufig gar keinen Musikunterricht erteilt. Hier kommen die digitalen Instrumente ins Spiel: Nicht unähnlich zum Beginn des Kompositionsstudiums, wenn man beispielsweise gerade herausfindet, was der Ambitus einer Oboe ist und man sich daran macht, ein Stück für Oboe zu komponieren, ist die Arbeit für diese digitale Instrumente ein Lernprozess, der anfangs bei Null ansetzt.

**SM Ich kann mir vorstellen, dass der zweite Teil dieses Lernprozesses die Zusammenarbeit mit den Nutzer\*innen dieser Technologie ist, richtig?**

**BL** Ja. Ich war mir dessen immer sehr bewusst, dass es anderswo nicht die gleichen Möglichkeiten für intensive Probenarbeit gibt. Das hat also definitiv geholfen. Bei gewöhnlichen Proben hat man eine vorgegebene Zeit, vielleicht 40 Minuten pro Stück und dann macht man mit dem nächsten weiter. Man geht davon aus, dass alles im Voraus vorbereitet wurde, vielleicht kann man der Komponist\*in noch ein paar Fragen zum Stück stellen, aber es



gibt keine Möglichkeit, sich Zeit zu nehmen, um sich richtig damit auseinanderzusetzen. Die Behinderungen ermöglichen dann auch eine größere Flexibilität beim Spiel; es geht nie darum, dass alle Musiker\*innen in Takt X für so und so viele Schläge gleichmäßige Rhythmen spielen. Das wäre mit solch einer Gruppe sehr schwierig zu machen. Hat man

als moderne Spielerei abtut, ohne zu erkennen, dass auch sie einen Platz im aktuellen Musikleben verdienen. Wenn man nun aber wirklich symphonisch denkt, dann kann dies beispielsweise als Referenzpunkt einer umfassenderen Geschichte der klassischen Musik dienen. Das gibt dem Ganzen zusätzlichen Wert. Den langsamen Satz beispiels-

Wenn ich anderen behinderten Menschen sage,  
dass auch ich behindert bin, kann das manchmal deprimierend sein.  
Sie lernen dadurch nichts Neues.

stattdessen ein Stück Musik, das spektral arbeitet, ist das wiederum ideal für dieses Ensemble, weil es vielmehr mit Harmonien im Raum arbeitet. Deshalb ist jeder Teil meiner Komposition auf eine spezifische harmonische Reihe bezogen, die das Ensemble leitet, während es gleichzeitig mit verschiedenen Texturen herumspielt. Gleichzeitig war es in den Proben wichtig, dass dieses Stück mikrotonal ist, denn es war das erste mikrotonale Werk, das das Ensemble je gespielt hat. Deshalb hatten wir geplant, die ersten Proben darauf zu verwenden, den Musiker\*innen ein besseres Gefühl für Mikrotonalität zu geben. Das war gar nicht nötig. Ich legte ihnen die Musik vor und wir übten einfach die verschiedenen harmonisch regulierten Gesten ein. Dennoch war ich ungefähr 14 Wochen lang durchgängig mit dem Orchester zusammen, bis circa zwei Wochen vor dem Konzert auch das Hebrides Ensemble dazustieß.

**SM Was war deine Motivation hinter diesem Stück?**

**BL** Nun, der Kompositionsauftrag hatte zur Vorgabe, dass dieses Werk sich mit Geschichte und historischen Formen beschäftigen sollte, weil neue digitale Ensembles ja wie gesagt nicht über den Luxus einer langen Tradition verfügen, auf die sie sich beziehen könnten. Daraus resultiert leider, dass man sie schnell

weise schrieb ich sehr schnell, weil ich mir gewisse Elemente aus Hanns Eislers *Kleiner Symphonie* zu eigen machte. An einer anderen Stelle wollte ich dem Digital Orchestra seinen ganz eigenen großen Moment geben und ließ es dort dann wiederum nicht vom Hebrides Ensemble begleiten. Dennoch liegt die Referenz an Stravinskij eher im Titel und in der Absicht, Geschichte heraufzubeschwören. Das Werk hat schon seine eigene Form und existiert für sich selbst.

**SM Wie haben die Interaktionen mit den Musiker\*innen dieses Stück beeinflusst?**

**BL** Das war damals schon das vierte oder fünfte Stück, das ich komponiert hatte und das sich mit Behinderung und meinen Gedanken dazu auseinandersetzt. Das Ensemble hat mir in der Zusammenarbeit eröffnet, welche Art von Klängen es spielen will, alle wollten letztlich ihr Lieblingsinstrument finden, das am meisten zu den Klängen passt, die sie hören möchten. Wir haben also zusammen gelernt. Das hatte durchaus einen großen Anteil am ganzen Prozess, die Struktur des Werks aber, die Intonation selbst, das war meine Vision und es ging eher darum zu schauen, wie wir uns alle damit akklimatisieren können. Keins dieser vier oder fünf Stücke aus der Zeit um die *Symphonies for Instruments* ist besonders optimistisch, sie



haben eher dokumentarischen Charakter und daher kommt diese Idee für mich, einfach mal ein Stück Musik zu schreiben, das sagt: »Scheiß drauf, ich schreibe Musik, die vergleichbar mit Beethoven und Stravinsky oder so sein soll.« Deshalb sind die *Symphonies of Instruments* ein wichtiger Wendepunkt für mich, werden optimistischer und das rührt von den Kollaborationen her, die ich damals hatte. Wenn ich anderen behinderten Menschen sage, dass auch ich behindert bin, kann das manchmal deprimierend sein. Sie lernen dadurch nichts Neues. Wenn ich aber mit diesen Leuten zusammenarbeite und sage: »Lasst uns zusammen etwas Neues machen, das interessant und hoffentlich sogar historisch ist«, dann ist das viel erfreulicher für die ganze Gruppe. Wenn ich für dieses Stück den Auftrag von einem Symphonieorchester wie dem Royal Scottish National Orchestra erhalten hätte, wäre ich wahrscheinlich einen ganz anderen Weg gegangen.

**SM Was hast du von diesem Stück gelernt? Was waren deine wichtigsten Einsichten bei der Komposition und Aufführung dieses Stücks?**

**BL** Um ehrlich zu sein habe ich mit diesem Stück erkannt, dass ich so ziemlich am Ende mit den Werken bin, die ich noch über Behinderung zum jetzigen Zeitpunkt schreiben kann. Es gibt nur so und so viele Arten, den Leuten mitzuteilen, dass dein Kopf anders verdrahtet ist, dass du das Leben anders erfährst usw. Deshalb war das das letzte Stück dazu und es ist auch sehr offen mit dem Umstand umgegangen, dass es Behinderung verhandelt. Ich denke, dass es deshalb ein guter Abschluss für diese Schaffensperiode war. Seitdem hat sich mein Schwerpunkt verschoben, ich unterstütze jetzt vielmehr behinderte Musiker\*innen, Komponist\*innen und Künstler\*innen, damit sie mehr Chancen haben, Musik zu schreiben und zu machen, weil das doch ein viel größeres Problem ist.

**SM Was sind deine Ratschläge an Komponist\*innen, die ein Stück für behinderte Musiker\*innen schreiben möchten?**

**BL** Da gibt es zwei Antworten: Zunächst einmal würde ich sagen, dass diese Arbeit guttunend ist und viel mehr Leute sie auf verschiedenen Niveaus machen sollten. Das heißt nicht notwendigerweise, dass sie dafür digitale Musiktechnologien verwenden sollen: Man denke nur an das Klavierkonzert für die linke Hand von Maurice Ravel. Es gibt eine so große Zahl wunderbarer Menschen, die Unterstützung verdient haben, aber immer leicht übersehen werden, leicht auf wohlige Geschichten reduziert werden, nur weil sie behindert sind: »Oh, sie sind behindert, aber machen klassische Musik, ist das nicht toll?!« Das sind alles ernstzunehmende Künstler\*innen, die hart arbeiten. Wenn man sie als Gleichgestellte betrachtet und von ihnen lernt, ist das für beide Seiten eine wirklich gute Erfahrung. Auf der technischen Seite wiederum gibt es zwei wunderbare Dinge in der Zusammenarbeit mit behinderten Menschen zu entdecken. Da diese Technologie sich immer weiter entwickelt, kann man auch weiterhin zugängliche Dinge daraus schaffen. Dafür müssen nicht immer neue Instrumente entwickelt werden, man kann auch rückwirkend bereits bestehende Klangerzeuger für die Teilhabe behinderter Menschen öffnen. Daran zeigt sich die wirklich große Macht der Technologie. Wenn man in der Situation ist, Musik mit Menschen zu machen, denen diese Tätigkeit vorher auf Grund ihrer körperlichen Einschränkungen verwehrt worden war, wird Technologie so viel sozialer und mächtiger, weil sie eine Brücke bauen kann, die mit klassischen Instrumenten nie erreicht werden würde.

**SM Vielen Dank für das Interview, Ben!**



## Amble Skuse über We Ask These Questions To Everybody



**SANDRIS MURINS** Hallo Amble! Kannst du kurz dein Stück namens *We Asked These Questions to Everybody* vorstellen?

**AMBLE SKUSE** Bei diesem Stück handelt es sich um eine digitale Oper, deren beide Teile sich ineinander verweben. Einer der Teile beruht auf der wortgetreuen Übertragung des Interviews einer Frau, die sich um staatliche Unterstützungsleistung beworben hatte, der andere Teil wiederum beruht auf weiteren Interviews mit behinderten Menschen, die sich mit vielen Aspekten des Lebens mit Behinderung beschäftigen: Gesellschaft, Freundschaften, Arbeit, Philosophie und Tod. Diese beiden Teile weben wir zusammen: Die vielen Interviews behandeln sehr konkrete Dinge, beispielsweise ob man dazu in der Lage ist, eine Kiste hochzuheben, ob man sich selbst eine Scheibe Brot toasten kann – also all die kleinen Fragen des alltäglichen Lebens. So findet die Protagonistin, die von einer Regierungsstelle interviewt wird,

Unterstützung von der behinderten Community, die ihr einen Input geben. Es sind diese realen Stimmen, die die Grundlage der Oper bilden.

**SM** Was ist mit den Musiker\*innen?

**AS** Bei ihnen handelt es sich vollständig um eine behinderte Gruppe sowohl vor als auch hinter dem Vorhang.

**SM** Was waren die größten Barrieren, die ihr überwinden musstet?

**AS** Nun, es war eine schwierige Situation. Ich selbst habe ein schweres Müdigkeitssyndrom, so dass wir nicht einfach acht Stunden am Stück proben konnten. Deshalb galt es zunächst, eine Möglichkeit des Probens zu finden, bei der jemand auch zuhause bleiben konnte. Wir haben uns entschieden, online zu proben und das war kurz bevor die Pandemie ausbrach, so dass damals noch niemand wirklich über Zoom probte. Es war verrückt, denn als wir mit den Proben beginnen wollten, war auch die Pandemie da. Plötzlich war das alles völlig normal. Dennoch war es nicht einfach, deshalb haben wir reihum Aufnahmemikrofone und Kabel verschickt, haben dann noch allen Beteiligten die Nutzung von Ableton und Audacity beigebracht und wie sie sich selbst am besten aufnehmen können. Das ist während der Pandemie natürlich nicht ein spezifisches Problem behinderter Menschen gewesen, aber ohne sie wäre es sicherlich genau so geworden. Für einen kurzen Zeitraum verschob die Pandemie das Möglichkeitsfenster dessen, was als normal gilt, brachte viele Menschen in einen sozusagen quasi-behinderten Zustand, in dem sie so denken und handeln mussten, wie wir es sonst tun. Ich arbeite stets nach dem Prinzip, meine Projekte von den beteiligten Individuen aus entstehen zu lassen, anstatt von oben herab zu entscheiden, wie wir etwas tun wollen, was dann ja doch nur wieder von jeder beteiligten behinderten Person entsprechend

angepasst und verändert werden müsste. Unsere Harfenistin Steph West ist ein gutes Beispiel dafür, da sie auch auf Hochzeiten auftritt und gelernt hat, ihre Behinderung zu verbergen: Sie sagt in solchen Situationen gar nicht, was sie eigentlich benötigt, sondern behauptet einfach, dass alles in Ordnung sei. Das ist eine Bewältigungsstrategie, die viele Menschen nutzen: Sie internalisieren gewissermaßen alle nötigen Anpassungen und besprechen den Rest dann gar nicht mehr mit den anderen Beteiligten. Viele behinderte Menschen machen die Erfahrung, dass ihre Einschränkungen starken Schwankungen unterworfen sind: An manchen Tagen ist es grauenhaft, an anderen wiederum spielen sie brillant. Aber das ist für professionelle Musiker\*innen natürlich sehr schwierig, weil man bei einem Konzert – sogar einer Probe oder

gekommen waren und sampelte sie. Als das alles entschieden und konzeptualisiert war, begannen wir mit den Proben über Zoom, die außergewöhnlich anstrengend waren, weil dieses Programm für mich so kräftezehrend ist. Da vier Leute aus unserem Team an einem Müdigkeitssyndrom leiden, die Deadline aber immer näher rückte, kam bei uns die Reflexion über das eigene Tun wohl etwas zu kurz. Wir hätten tatsächlich drei Monate für die Proben und Aufnahmen einplanen sollen, dabei hatten wir nur drei Wochen!

**SM** Wie haben die beteiligten Musiker\*innen das Stück beeinflusst?

**AS** Es ist tatsächlich darauf ausgelegt, die Gestaltungshoheit der Komponist\*in fortzugeben. Eines der Prinzipien der Behinder-

Menschen mit Behinderung internalisieren alle nötigen Anpassungen und besprechen den Rest dann gar nicht mehr mit den anderen Beteiligten.

bei einer Aufnahme – immer auf 80, 90 oder 100 Prozent sein muss. Wenn dein Körper dann nicht mitmacht, dann gibt es nichts, was man dagegen tun kann und das macht es äußerst schwierig, mit anderen Leuten darüber zu reden. Für dieses Stück habe ich mit der Librettistin und Regisseurin Toria Banks gearbeitet, die ebenfalls behindert ist und das alles mitgemacht hat. Ich habe 20 behinderte Menschen interviewt und sie nach allem befragt, was in ihrem Leben eine Rolle spielt: Wie die Gesellschaft Menschen mit Behinderung ansieht und noch viel verrücktere Themen. Diese Interviewtexte und der erwähnte Text des größeren Interviews gingen alle an Toria, die sie zu einem Skript weiterverarbeitete. Daraus wiederum wählte ich die besten Stellen aus und montierte die Audioaufnahmen dieser Interviews alle zusammen, bereinigte und bearbeitete sie, weil sie durch Telefon- und Skype-Gespräche zustande

tentheorie, mit der ich arbeite, behandelt die Machtverteilung: Was man in den Disability Studies als Barrieren beschreiben würde, drückt sich häufig in einer Hierarchie aus, bei der eine Person an der Spitze einer Struktur steht und entscheidet, wie die Dinge laufen sollen, wobei alle anderen sich dann dieser Struktur fügen müssen. Das kriert wiederum Barrieren für behinderte Menschen, weil die Person an der Spitze nicht vorherrsicht, was eine behinderte Person benötigt – selbst wenn man sie in die Produktion eines Stückes einbindet. Deshalb geht es darum, beim Komponieren eines Stückes so viel Macht wie möglich abzugeben und den Musiker\*innen zu sagen, dass sie damit tun sollen, was sie für richtig halten. Wir sprachen im Produktionsprozess von *We Ask These Questions to Everybody* auch über meine anderen Arbeiten, die alle etwas ›anarchistischer‹ sind, insofern sie keine dramaturgische Struktur haben.

Da es sich hier aber um eine Oper mit einem linearen dramaturgischen Verlauf handelte, hatten wir eine Vorstellung davon, welcher Teil wohin gehörte. Ich schuf gewissermaßen einen Rahmen, in dem die anderen Beteiligten reingaben, was sie geben wollten, so dass die Erkenntnis bei diesem Stück für mich als behinderte Komponistin, die sonst allein arbeitet, diese Kollaboration mit anderen Menschen mit Behinderung war. Sonst ist es jedes Mal so, wenn ich mit einem Ensemble arbeite, dass mich die Strukturvorgabe, wie ich als klassische Komponistin zu arbeiten habe, völlig kaputt macht und ich dementsprechend auf Grund meiner gesundheitlichen Situation auch nicht so arbeiten kann: Ich kann keine langen Proben machen, keine Arbeitstage von früh morgens bis spät abends, ich kann nicht mitten in der Nacht Änderungen vornehmen oder gleich am nächsten Tag neues Material mitbringen. Ich kann das einfach nicht. Mir geht es einfach nicht gut genug, um das zu tun. Deshalb war es gut, bei diesem Stück eine andere Arbeitsweise kennenzulernen, zumal uns behinderten Beteiligten alle gewissermaßen dieselben Fragen antrieben: Ob es möglich ist, Dinge nach eigenen Wünschen zu gestalten, wie das aussehen würde und ob man all diese Erwartungen unter einen Hut bekommt. Dabei war das Wichtigste, sich völlig klar über die aktuelle Situation zu sein, deutlich zu kommunizieren, was gerade gebraucht wird. Das ist es, was die Leute brauchen. Denn häufig ist es so, dass wir über Teilhabe nachdenken, als ginge es darum, wie man beispielsweise Zutritt zu einem Raum erlangt. Dabei gibt es genauso gut eine Gleichheit der Erfahrung: Bist Du mit Würde in diesen Raum gekommen oder hat man dich an den Mülltonnen vorbei die Rampe hochgeschoben? Bist du in diesen Raum gekommen und hast das gleiche Niveau von Respekt, Integrität und Unterstützung erfahren können, das alle anderen auch gefühlt haben oder bist du dir selbst wie ein Problem vorgekommen, wie ein Stück Fleisch, hast du dich wie ein Schiffscontainer

gefühlt, den man mit einem Kran versetzt? Es ist diese Gleichheit der Erfahrung, die so unglaublich schwer herzustellen ist. Ich selbst war dabei gar nicht immer erfolgreich, das war eine wirkliche Herausforderung.

**SM Zum Abschluss vielleicht noch eine Frage: Was sind deine drei Ratschläge für Komponist\*innen, die etwas für Musiker\*innen mit besonderen Bedarfen oder mit Behinderungen schreiben möchten?**

**AS** Erstens sollte man damit beginnen, von den Musiker\*innen auszugehen, sie kennenzulernen und herauszufinden, was ihre Meinung zu dieser Musik ist. Was müsste ich als Komponist\*in darüber wissen, wie du arbeitest, wie dein Instrument funktioniert, welche Hürden es gibt? Zweitens ist es wichtig, flexibel mit der Situation umgehen zu können. Wie kann man den Spieler\*innen verschiedene Möglichkeiten geben? Wenn sie beispielsweise ein großes Solo haben, könnte man ihnen dieses Solo in einer leichten, einer mittelschweren und einer schweren Version schreiben. Dann könnten die Musiker\*innen entsprechend ihrer Leistungsfähigkeit am Tage dazwischen auswählen. Schließlich wäre es, drittens, sehr wichtig, sich über Ableismus zu informieren, welche Rolle Behinderung in der Gesellschaft spielt, welche eigenen Vorannahmen man in Bezug auf Behinderungen hat. Vielleicht gibt es da ein Schamgefühl oder den Gedanken, diese Menschen bräuchten Hilfe, vielleicht kommt es einem so vor, als hätten sie kein richtiges Leben oder vielleicht gibt man ihnen Mitleid. Diese Vorannahmen werden in der Zusammenarbeit zutage treten, deshalb ist es wichtig, sich darüber bewusst zu werden, bevor man mit einem solchen Projekt beginnt.

**SM Vielen Dank für dieses Gespräch!**

# Clare Johnston über ihr Stück Contemplation and Review



**SANDRIS MURINS** Hallo Clare, kannst du mir dein Stück namens *Contemplation and Review* vorstellen, das von einer Gruppe von Komponist\*innen und Musiker\*innen mit verschiedenen Behinderungen aufgeführt wurde?

**CLARE JOHNSTON** Die Idee dahinter rührt noch aus der Zeit vor der Covid-Pandemie, als mir auffiel, welche Erfahrungen viele behinderte Musiker\*innen häufig machen müssen, selbst wenn sie in Orten mit einem sehr aktiven Musikleben wohnhaft sind. Da ist es nämlich meistens so, dass Ensembles oder Konzertsäle Musiker\*innen zu Projekten oder Aufnahmen einladen, für die sie eigens anreisen müssen und bei denen es sehr eng getaktete Probenpläne gibt, weshalb Leute mit eingeschränkter Mobilität davon quasi völlig abgeschnitten sind. Als dies dann während der Pandemie zur allgemeinen Erfahrung wurde, erhielt ich Gelder von Creative Scotland, um Künstler\*innen zu erforschen, die auf einem professionellen Level kollaborativ Musik machen, indem sie MIDI-Signale nutzen. Ich wusste damals schon von einer ganzen Reihe von behinderten Komponist\*innen und Interpret\*innen, die beim Reisen eingeschränkt waren und wollte sie als Teil des Projekts aufnehmen.

**SM** Wie viele Musiker\*innen waren da involviert?

**CJ** Es gab fünf. Ich spielte auf meinem iPad, Chris Halpin spielte die Mimu Gloves,

Amber Skews den Synthesizer, Sonia Ellory auf einem elektronischen Blasinstrument namens Iwi und Matthew Finnemore spielte eine akustische Violine, die in MIDI übersetzt wurde. Sein Part war vermutlich der interessanteste für mich, da ich häufig in meiner Arbeit bewusst mit technologischen Unzulänglichkeiten spiele. Einige Male wurde die Partitur in Matthews Spiel nicht richtig nach MIDI übersetzt, was mir sehr gut gefiel.

**SM** Hatten alle diese Musiker\*innen die gleiche Behinderung?

**CJ** Es gab schon Überschneidungen, aber ich spreche nicht gern über die konkreten Behinderungen anderer Leute, da sie nicht gern darüber reden. Sie sind zuallererst Musiker\*innen und Komponist\*innen, die gewisse Einschränkungen an der Teilhabe erleben. Eine Person konnte sich schlecht konzentrieren, eine andere konnte sich schlecht über längere Zeiträume konzentrieren, ein Mensch war in seinen Bewegungen eingeschränkt, ein weiterer hatte Hörprobleme.

**SM** Wie habt ihr diese Zusammenarbeit dann gestaltet?

**CJ** Wir hatten eine Spezialistin in der Musikbetitelung. Sie beschrieb die gespielte Musik für andere Menschen, damit sie einspringen und helfen konnten, sie zu spielen. Das betraf aber auch organisatorische Dinge, beispielsweise den Probenplan, damit alle Bedürfnisse der beteiligten Personen abgedeckt waren.

**SM** Wie habt ihr die Technologie eingesetzt?

**CJ** Die Idee war, dass Leute von überall her teilhaben konnten, solange sie nur einen Internetzugang hatten. Das musste nicht einmal mehr ein besonders guter sein, weil man eigentlich nur Text sendet oder über das Programm timewarp oder ähnliche Software

wie rtp midi Internet-MIDI versendet. Diese Software sendet also Informationen über den Anfang und das Ende jeder Note an alle Teilnehmenden, die dann selbst entscheiden können, ob sie sie auf ihrem Instrument wiedergeben möchten. Dadurch spielt man

**und wenn du für nicht eingeschränkte Musiker\*innen schreibst?**

cj Nun, da ich häufig Musik eher für eine bestimmte Person, denn für ein bestimmtes Instrument schreibe, ist es so, dass ich bei

Eine Person konnte sich schlecht konzentrieren,  
eine andere konnte sich schlecht über längere Zeiträume  
konzentrieren, ein Mensch war in seinen Bewegungen  
eingeschränkt, ein weiterer hatte Hörprobleme.

gewissermaßen auch die Instrumente der anderen Beteiligten. Es gibt natürlich eine gewisse Latenz, die ist aber nicht mal mehr annähernd so beeinträchtigend wie beim Versenden von Audiodateien.

**sm Du warst in diesem Projekt hauptsächlich Komponistin. Hast Du also Partituren oder Spielanweisungen geschrieben?**

cj Es war eine Kombination von beidem. Es war durchaus kompliziert, Partituren im traditionellen Sinne zu schreiben. Wir hatten auch einige Teile, die von den Teilnehmenden im Voraus aufgenommen worden waren, weil wir sicherstellen wollten, dass wir selbst dann proben konnten, wenn eine Person kurzfristig ausfiel. Es gab Markierungen, wenn ich wollte, dass gewisse Noten erklingen, oder Anweisungen, innerhalb einer Struktur für eine bestimmte Zeit zu improvisieren. Es ist gerade bei bewegungsbeeinträchtigten Menschen schwierig, ihnen zu sagen, sie sollen beispielsweise auf der betonten Zählzeit einsetzen, wenn die Software eine kleine Latenz hat. Deshalb spiegelte sich ein flexibler Umgang mit der Zeit auch in der Partitur wider.

**sm Was sind aus deiner Erfahrung heraus die Unterschiede, wenn du Partituren für eine solche Gruppe mit Behinderungen schreibst**

nicht eingeschränkten Musiker\*innen mit enormen Spielfähigkeiten beispielsweise denke: »Das ist eine Klarinettenstimme.« Bei behinderten Musiker\*innen wiederum denke ich eher: »Das ist eine Stimme für Rona, das ist eine Stimme für Emma.« Das ist alles personalisierter.

**sm Kannst du ein Beispiel für diese Anpassungsleistung in deinem Stück *Contemplation and Review* geben?**

cj Chris' Instrument ist gewissermaßen ähnlich zu meinem: Es tut gar nichts, solange man keine Vorgaben schreibt. Man muss diesen Handschuhen sagen, was sie bei bestimmten Bewegungen tun sollen. Das wird dann alles einprogrammiert, so dass man viel stärker bei Null anfängt. Dazu kommt, dass Chris im Vergleich zu nicht behinderten Menschen bei manchen Bewegungen eingeschränkt ist. Wir hatten zu Beginn also ein langes Gespräch darüber, was dem Instrument guttun würde, was ihm als Spieler guttun würde, und dann bekam ich erste Ideen, was er spielen könnte. Nicht alles davon war machbar und wurde in die Partitur aufgenommen, denn was ist der Sinn, es dahin zu schreiben, wenn es eh nicht ausgeführt werden kann.

**sm Was war deine Motivation hinter diesem Stück?**



**cj** Zunächst einmal wollte ich diese Software ausprobieren, um zu sehen, was sie leisten kann. Ich wollte nämlich diese Einschränkung überwinden, das eigene Haus nicht verlassen zu können: Das ist die größte Barriere für eine richtige Teilhabe an der Musik unabhängig von dem Instrument, das man spielt. Deshalb wollten wir Leute aus beliebigen Orten teilnehmen lassen. Wenn es auf einem professionellen Level funktioniert, dann sollte dies auch für Anfänger funktionieren. Am Anfang hatten wir ein völlig anderes Stück geplant, als am Ende durch die Besonderheiten dieser Technologie dabei herauskam. Es gab viele Proben und Workshops, Matthew und ich haben viel improvisiert und daraus entstand dann auch die Partitur. Die ganze Situation ist so viel persönlicher und spezifischer und ich denke, daher kam meine ganze Inspiration für dieses Stück. Es ging darum, sich zu entspannen, einen Schritt zurückzutreten und das zu tun, was wirklich funktioniert, ohne dass man darüber in Panik ausbricht. Deshalb auch der Titel: *Contemplation and Review*. Wir hatten zu Beginn so viel Vorbereitungszeit und es schien erst nirgends hinzuführen, weshalb das Atemholen und die Reflektion äußerst wichtig wurden.

**sm** Was hast du durch dieses Stück gelernt?

**cj** Für mich hat es bestätigt, dass man bei den Menschen anfangen muss, um Inspiration zu erlangen, und nicht mit der Partitur. Bei behinderten Musiker\*innen bringt man natürlich auch häufig eine Art Struktur, einige Passagen Musik mit ein, um herauszufinden, was möglich ist. Seit diesem Projekt warte ich mit vielen Aspekten der Verschriftlichung einer Partitur aber bis wir schon im Probenprozess sind. Oder ich komponiere viel mehr für die konkreten Persönlichkeiten der Teilnehmenden, indem ich halbstrukturierte Improvisationsteile aufnehme. Zentral ist

jedenfalls gewesen, dass Musik aus der Zusammenarbeit kommen sollte, nicht aus der Isolation.

**sm** Und was ist dein Rat an Komponist\*innen, die gern mit behinderten Musiker\*innen zusammenarbeiten möchten?

**cj** Man braucht wirklich ein ernsthaftes Gespräch mit diesen Leuten, was bei ihnen funktioniert und was nicht, da jede Person ganz eigen in ihrem Selbstverständnis als behinderter Mensch ist. Wenn ich für bestimmte Leute schreibe, denen es beispielsweise schwerfällt, im Rhythmus zu bleiben, dann werfe ich natürlich diesen Rhythmus aus dem Fenster. Dann will ich ein Stück lieber so aus dem Takt schreiben, dass dein Ohr davon angezogen wird, anstatt dass da jemand unter größten Mühen etwas aufzuführen versucht. Genauso wichtig ist es, andere Aspekte zu bedenken: Wohin möchte man diese behinderten Musiker\*innen reisen lassen, wie lange dauert die Anfahrt, wie sollen die Proben ablaufen. Meistens ist der musikalische Teil ja noch der einfachere: Wir können Musik schreiben, sie aufführen, das ist es, was Musiker\*innen tun. Die Schwierigkeiten aber kommen in allen möglichen Formen und Farben.

**sm** Vielen Dank für dieses Interview, Clare.

